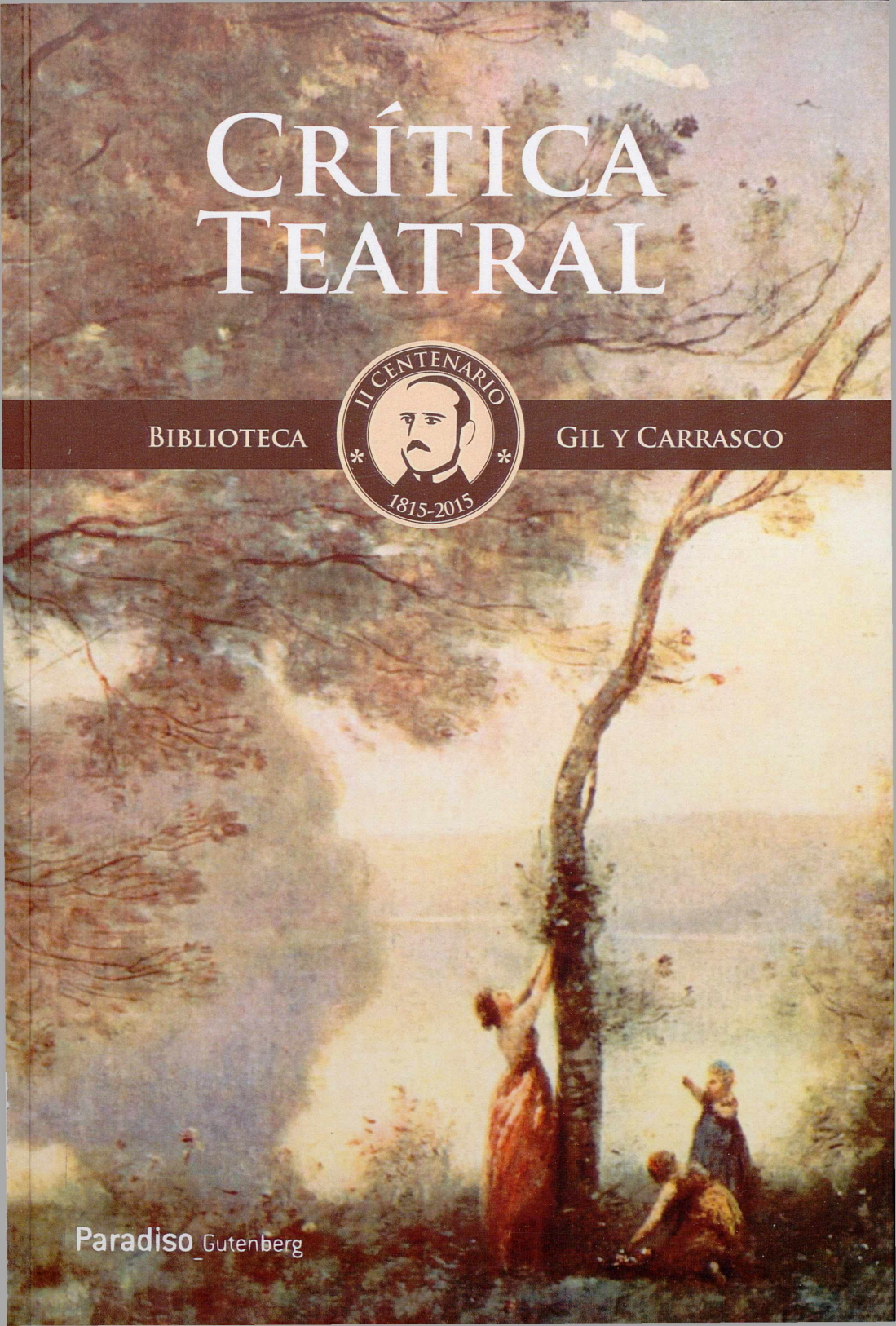
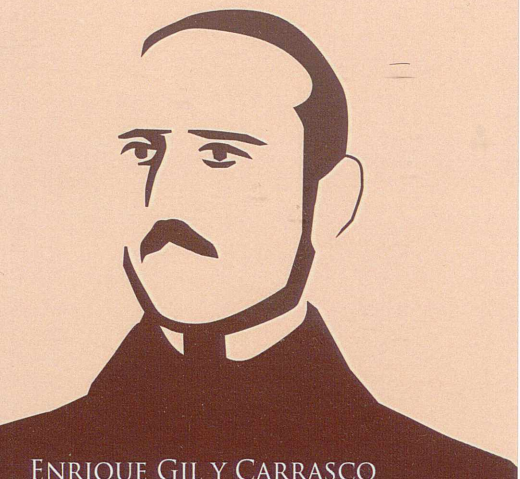
Crítica Teatral

II Centenario 1815-2015

Biblioteca Gil y Carrasco



Paradiso_Gutenberg



Enrique Gil y Carrasco

"Tal vez la mano se helará cuando quiera coger de nuevo la pluma".

[Villafranca del Bierzo, 1815-Berlín, 1846].
Una biografía apasionante bajo una lluvia de epítetos: romántico leonés, *ruiseñor del Bierzo*, poeta de la sinceridad, "de intensa ternura y melancólico idealismo", "muchacho de aspecto delicado, rubio, de ojos azules, soñador".

La violeta, una gota de rocío, la muerte joven… convienen a su estampa delicada; pero Enrique Gil fue un humanista inteligente que en apenas diez años creó una obra avanzada y valiosa, aunque desconocida.

Amigo y protegido del incendiario Espronceda, Gil fue un liberal moderado, comprometido con su tiempo; González Bravo le nombra embajador en Prusia, donde conoce al sabio Humboldt y frecuenta los círculos masónicos. Es religioso a la manera de los grandes pensadores, el motor que hace girar su obra no es la fe, sino la certeza de la duda y el misterio. Su dios es la Naturaleza y sus elementos, el paisaje que eleva a categoría metafísica.

Toda su obra es actual y contiene cargas de profundidad contemporáneas: su poesía anticipa la de Bécquer e ilumina el Modernismo; sus críticas literarias y crónicas de viaje sientan cátedra; la epopeya templaria *El Señor de Bembibre* es la mejor novela histórica universal.

DG
cm

Crítica teatral, de Enrique Gil y Carrasco

BIBLIOTECA DE CASTILLA Y LEÓN

BIBLIOTECA GIL Y CARRASCO
Volumen IV

© *Crítica teatral*, de ENRIQUE GIL Y CARRASCO, Paradiso_Gutenberg, 2014.

© *Nota del editor*, VALENTÍN CARRERA, 2014.
© *Un hombre de teatro llamado Enrique Gil*, MIGUEL A. VARELA, 2014.

1ª edición en BIBLIOTECA GIL Y CARRASCO II CENTENARIO 1815–2015,
al cuidado de Valentín Carrera.

Portada: Fragmento de *Recuerdo de Mortefontaine*, Jean–Baptiste–Camille Corot, 1864, óleo sobre lienzo 65x89 cm. Museo del Louvre, París.
Diseño portada y colección: Denís Fernández Cabrera, Coop. Sacauntos.

Ilustraciones: *El Laberinto, Semanario Pintoresco Español, Los españoles pintados por sí mismos* y grabados de época.

Esta BIBLIOTECA GIL Y CARRASCO II CENTENARIO es posible gracias a una generosa beca de la *Fundación Carmen Rosa Carracedo Álvarez* y al mecenazgo de lectores, amigos y amigas a través de la plataforma www.lanzanos.com. A todos, gracias.

Obra Completa: ISBN 978–84–941762–9–6
Volumen IV, *Crítica teatral*: ISBN 978–84–941762–3–4
Dep. Legal C 560–2014
Esta obra no puede ser reproducida total ni parcialmente sin la autorización de los propietarios del copyright.

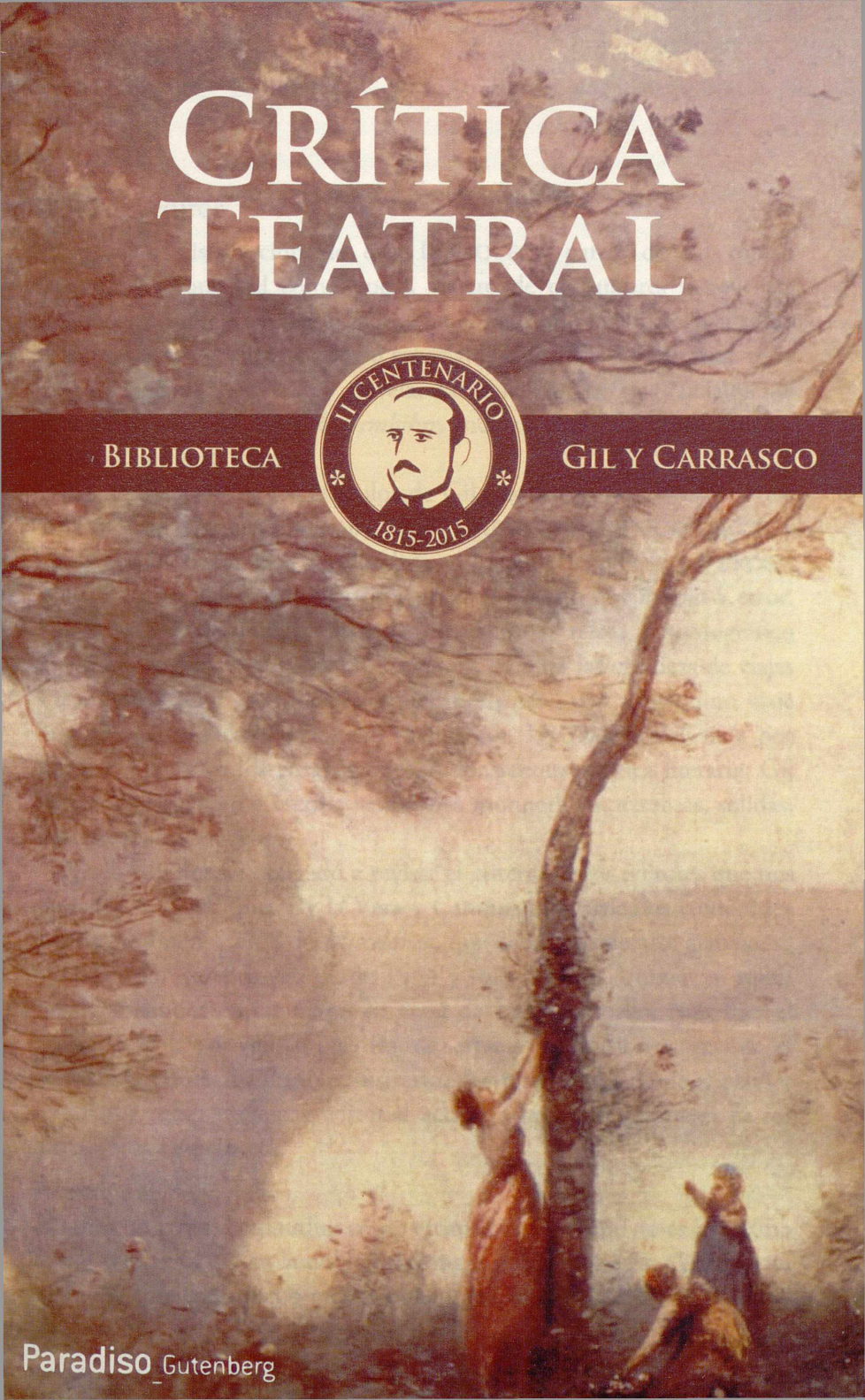
Paradiso_Gutenberg

eBooksBierzo

www.bibliotecagilycarrasco.com

R. 206361

Crítica Teatral



Biblioteca Gil y Carrasco

Paradiso Gutenberg

CRÍTICA TEATRAL

Nota del editor

La primera distribución de esta BIBLIOTECA partía de un tópico fatigado: Enrique Gil como poeta, viajero de costumbres y novelista romántico. La maceración editorial ha ensanchado la perspectiva sobre el autor y su obra, subrayando en especial la labor como periodista, pues sin perjuicio de su poesía y novela, Enrique Gil fue/es esencialmente periodista: salvo *El Señor de Bembibre,* toda su obra se publicó única y exclusivamente en prensa.

La clasificación de los artículos de Gil que hacen las *Obras en prosa* (1883) y las *Obras Completas* (1954) -ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS y CRÍTICA LITERARIA, a su vez dividida en DRAMÁTICA, POESÍA Y PROSA, VARIEDADES-, no es satisfactoria y en cierto modo nos indujo a error. No tiene sentido incluir entre los artículos el relato autobiográfico *Anochecer en San Antonio de la Florida*, ni mezclar las crónicas de viajes y costumbres –tan de moda en aquel momento- con su genuino viaje fundacional al Bierzo, y mucho menos con los *Diarios* del viaje por Europa. Tampoco los ensayos pueden considerarse crítica literaria; Gil trasciende el género y escribe verdaderas monografías, extensas, sólidas, documentadas, rigurosas.

Todo ello nos ha obligado a revisar el criterio de los editores que nos precedieron (Del Pino, De la Vera y Campos): los artículos contenidos en este volumen, y en el *V. Miscelánea*, que debe considerarse gemelo, se publican por vez primera desde 1954 y solo algunos (quince en total) fueron incluidos en las *Obras en prosa* de 1883. Por ello, para fijar el texto de Gil, corregir un sinfín de erratas y omisiones, revisar el contenido, contextualizarlo e ilustrarlo, nos planteamos desde el primer momento como exigencia editorial acudir a la versión primera de los artículos: la hemeroteca.

Nuestra edición

Ha sido un trabajo tan arduo como estimulante, porque no es lo mismo leer la crítica de Gil en la doble columna insípida de las *O. C.* transcrita manualmente con mucho mérito por Jorge Campos, que leer ese mismo

artículo en la portada de *El Correo Nacional*, entre un eco de sociedad y una noticia de las guerras carlistas.

Como en los demás volúmenes de esta Biblioteca, actualizamos la ortografía suprimiendo acentos y grafías en desuso (á, é, ó; 'esposición' en vez de exposición, 'muger' y 'ageno' en vez de mujer y ajeno, etc.). En la época, Gil emplea 'madama' y 'madlle.' donde hoy escribimos 'madame' y 'mademoiselle" (o sus abreviaturas Mme. y Mlle.) y otras mil enmiendas y raspaduras. Así, ya en el primer artículo la errata dice que la obra *Marie ou les trois epoques* se representó por primera vez en el año 836, donde quiere decir 1836. Picoche en su tesis lo reproduce tal cual advirtiendo del error con la mención (sic); nuestro criterio en esta edición, que busca la cercanía del lector, ha sido corregir la mera errata tipográfica donde es tan evidente, sin otra consideración.

Pero no ha sido solo la necesidad de fijar el texto, la ortografía y la puntuación, que creemos se ofrecen por primera vez de modo completo, coherente y solvente (pero sometemos nuestro trabajo a criterio mejor fundado), sino la familiaridad y cercanía con la obra del autor que proporciona verlo en su salsa. En efecto, estas reseñas de Gil se publicaban, por ejemplo en *El Correo Nacional,* ¡a cuatro columnas en portada!, lo que da idea de su importancia y valor en la época: ¿qué lector de hoy recuerda haber leído alguna crítica teatral a toda plana en la portada de *ABC, El País* o *Diario de León*? El artículo ocupaba toda el faldón de la portada, encabezado con distintos titulillos: *Teatro del Príncipe, Boletín de teatros, Folletín, Fantasía, Revista de la quincena...*, naturalmente sin otra maquetación que la enlutada caja mortuoria tipográfica, sin ilustraciones ni ladillos, que nuestra edición introduce y actualiza con criterio pragmático y contemporáneo.

ضر

Lecturas

El periodista Enrique Gil fue sobre todo un cronista especializado en crítica teatral, género al que dedica los cuarenta y un artículos contenidos en este volumen, mientras que apenas dedica doce a la crítica literaria y ensayos, eso sí, bien extensos *(volumen V. Miscelánea).*

Este tomo recoge y ordena por vez primera la intensa y extensa *Crítica teatral* de Enrique Gil y Carrasco: cuarenta y una piezas que

abarcan de 1838 a 1844, publicadas en *El Correo Nacional, El Semanario Pintoresco Español, El Pensamiento* y *El Laberinto*. Se incluyen cuatro artículos inéditos con respecto a las *O. C.*, rescatados y facilitados por el profesor Picoche, a quien una vez más expresamos nuestro profundo reconocimiento. Hemos localizado en la hemeroteca todos los originales a excepción de *Lucía de Lammermoor* (*El Corresponsal,* ¿4-10-1840?), que reproducimos a partir de la transcripción de Picoche.

Este denso, extenso y apasionante volumen, en el que los lectores descubrirán un autor ni remotamente sospechado, se abre con un minucioso estudio, el primero que se hace sobre Enrique Gil como crítico teatral, que debemos al esfuerzo del periodista y escritor ponferradino Miguel A. Varela, el hombre que más sabe de teatro, y de otras cosas, a este lado del Manzanal. El mismo que un lejano día de invierno en 2013 me sugirió, como sin querer queriendo, la conveniencia de "hacer algo sobre Gil, que dentro de un par de años es su centenario…". De aquel café, estos posos.

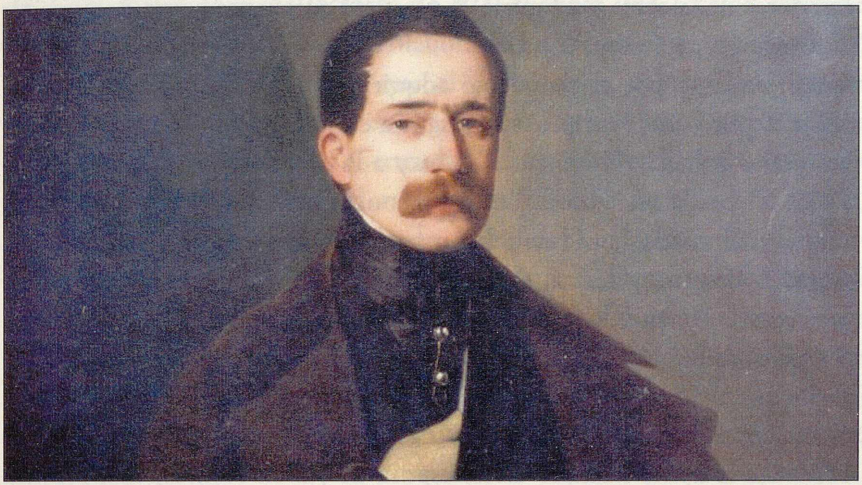
Si al pasar las páginas que siguen, un solo lector extravagante, en cualquier rincón del mundo, incluido el Macondo berciano, tuviera la centésima parte del goce y disfrute que este editor ha gozado y disfrutado, nuestro esfuerzo habrá tenido el premio justo.

VALENTÍN CARRERA
11 DE NOVIEMBRE DE 2014
[ONOMÁSTICA DE MI NIETO MARTÍN, A QUIEN VA DEDICADO]

Un hombre de teatro llamado Enrique Gil,

por Miguel A. Varela

1. El mejor crítico teatral de Madrid



[1]

Se dice que cuando muere una persona joven, la mayor parte de la tragedia radica en su promesa: lo que hubiera llegado a conseguir. Aunque lo que habría conseguido Enrique Gil y Carrasco nunca lo sabremos, lo prematuro de su fallecimiento no impidió que dejara al morir una herencia literaria que es algo más que una promesa. Su legado, solo en parte conocido, pendiente de mayor estudio y merecedor de una mejor difusión, perdura y sigue despertando el interés de los investigadores, especialmente de hispanistas extranjeros.

Pese a que cuando murió aún no había cumplido los treinta y un años, Gil dejó una extensa, notable y ambiciosa obra que abarca poesía, novela, relato breve, ensayo literario, narrativa de viajes, crónica periodística y una interesante colección de críticas teatrales, solo parcialmente publicadas hasta ahora en la edición de Jorge Campos de la Biblioteca de Autores Españoles, cuyo contenido y características se abordan en esta introducción.

Le faltaban cinco meses para cumplir veintitrés años cuando publica su primera crítica, en febrero de 1838, en *El Correo Nacional*. Era un

[1] El actor Julián Romea, retrato de Esquivel.

joven de provincias que había llegado a Madrid unos pocos meses atrás. En ese escaso tiempo se dio a conocer por la lectura en el Liceo de su poema *Una gota de rocío,* se granjeó la amistad de los principales escritores de la corte y adquirió el prestigio suficiente como para recibir este encargo profesional.

Un encargo por el que debió adquirir rápidamente fama y respeto. Así se explica, por ejemplo, su presencia en la comida de homenaje a los hermanos Julián y Florencio Romea y a la esposa del primero, Matilde Díez, celebrada en febrero de 1839 con motivo de la partida de estos actores a Granada. Enrique Gil comparte mesa con lo más granado de la sociedad literaria y teatral del momento: Carlos Latorre, Bretón de los Herreros, Espronceda o Ventura de la Vega, entre otros escritores, políticos, militares e intelectuales.

La única dama presente en el acto se sienta al lado de nuestro crítico, según la crónica que firmó en *El Correo Nacional* el 20 de febrero de 1839. Es la actriz Matilde Díez, esposa de Julián Romea, una primera figura de la escena del momento, gran amigo de Gil y cuñado de Luis González Bravo, periodista, autor teatral y jefe del gobierno que nombrará cinco años después al villafranquino secretario de legación en Berlín.

En *El Correo* escribe una treintena larga de extensos artículos –el último aparece en agosto de 1839– en los que sigue con atención la actividad teatral madrileña que, aunque concentrada en apenas un par de escenarios, era particularmente intensa dado el sistema de exhibición propio del momento. Prácticamente cada semana, las compañías del Teatro del Príncipe y del Teatro de la Cruz atendían la abundante demanda con estrenos y reposiciones, en un modelo más cercano a la estructura de programación actual de los teatros berlineses que al método de temporada de la cartelera madrileña de hoy en día.

Posteriormente, en otoño de 1839, aparecen dos artículos en la sección titulada *Revista teatral* en el *Semanario Pintoresco Español,* muy importantes para entender las ideas teatrales de Gil. También una reseña en *El Corresponsal,* en octubre de 1840, cubriendo el estreno en el Teatro de la Cruz de la ópera *Lucía de Lammermoor,* con partitura de Donizetti, en la que descubrimos a un buen conocedor de la lírica y sus secretos.

Tras un tiempo apartado de la tarea crítica (son los años dedicados a los artículos de costumbres, a la redacción de *El Señor de Bembibre* y a su puesto en la Biblioteca Nacional), entre noviembre de 1843 y abril de 1844 firma para los lectores de *El Laberinto* una sección titulada *Revista de la Quincena.* Es una colaboración a modo de crónica cultural pegada a la actualidad, en la que el teatro tiene siempre un espacio preferente. En estas últimas entregas periodísticas, compartiendo un medio en el que colaboran Gertrudis Gómez de Avellaneda, Antonio Alcalá Galiano, Zorrilla, Hartzenbusch, Bretón o Gil y Zárate, encontramos en Gil a un apasionado espectador de danza.

Escribe sus críticas en un periodo en el que el drama romántico está plenamente asentado en España. Cuando se inicia en el género han pasado ocho años desde la primera y polémica representación del *Hernani* de Victor Hugo en París, que ha hecho explotar por el continente la bomba del romanticismo escénico, lentamente cebada desde finales del XVIII. Los ecos de esa explosión solo se instalan plenamente en los escenarios españoles tras el periodo de apertura política que supone la muerte de Fernando VII. Para el hispanista norteamericano David T. Gies, uno de los grandes especialistas en la escena española del XIX, 1834 es "un año clave en la historia del teatro español; un año que abrió las puertas a una *revolución*"[2].

Tradicionalmente, se considera que nuestro romanticismo teatral abarca el corto periodo comprendido entre los estrenos de *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa y el *Macías* de Larra, ambos en 1834, hasta el de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, en 1844. Las cosas, en realidad, no son tan esquemáticas. Como sostiene Pedro Ojeda "afirmar que no hay teatro romántico español hasta 1834 no es verdad"[3]. Ricardo Navas explica que "la aparición del movimiento romántico en España no fue algo abrupto, sino un lento proceso que se extiende entre 1814 y 1833: traducciones, polémicas, exploraciones teóricas, revistas, tertulias, tímidos ensayos de novela y drama históricos, algún poema, surgimiento del regionalismo, son jalones progresivos, esfuerzos lentos, en los que convergen fuerzas internas y externas".

---

[2] Gies, David T., *El teatro en la España del siglo XIX*, pp. 18-19.

[3] Ojeda Pedro, La *historia confusa del romanticismo escénico español*, p. 125.

En cualquier caso, cuando Gil se inicia en la tarea crítica ya se habían estrenado las grandes piezas del teatro español del momento (*Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas, *El trovador*, de García Gutiérrez, *Abén Humeya*, de Martínez de la Rosa o *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch) y la reseña del estreno del Tenorio aparece justo en el número en el que *El Laberinto* despide con elogios a su colaborador, que "se ausenta a un viaje por el extranjero de que no podrá menos de reportar al público mismo grande utilidad", según explica una nota de este medio[4]. Gil ha partido hacia Berlín un par de meses antes del estreno de la pieza que se convertiría en la más popular, no ya del romanticismo, sino de toda la producción dramática española.

Pero los seis años en los que cultivó en Madrid la crítica escénica se incluyen entre los más intensos del romanticismo, un movimiento que especialmente en lo teatral rompe con el poder cohesionador y regulador de la preceptiva ilustrada. Y practicó ese oficio, relativamente reciente, con un criterio, documentación y conocimiento de la escena sorprendentes para alguien tan joven. Y también con una honradez intelectual ajena a favoritismos o amiguismos, una intuición estética absolutamente ligada a la modernidad de la época y un tono firme y consistente, pero nunca hiriente ni ofensivo. Navas Ruiz subraya que los textos de Gil en *El Semanario Pintoresco Español* mantienen un "tono moderado, pero firme en la defensa del romanticismo".

Gil era un joven convencido de la importancia de la cultura y las artes en el desarrollo de las naciones, incluso por encima de la política, por la que no muestra gran interés. Así, en el número 3 de *El Laberinto*, en diciembre 1843, menciona superficialmente determinados sucesos políticos que "no son de nuestra competencia", para mantener a continuación la opinión de que "más engrandecen a las naciones sus glorias literarias que no sus agitaciones y pasiones políticas", apoyándose en una hermosa cita de Chateaubriand: "Nadie oye cantar la alondra en los campos de Verona sin acordarse de Shakespeare al paso que la generación presente ha olvidado ya los nombres de los que allí fallaban el destino de las naciones"[5].

---

[4] *Despedida, El Laberinto*, 16 de abril de 1844, véase en este volumen p. 316.

[5] *Revista de la quincena, El Laberinto*, núm. 3, 1 de diciembre de 1843, p. 262.

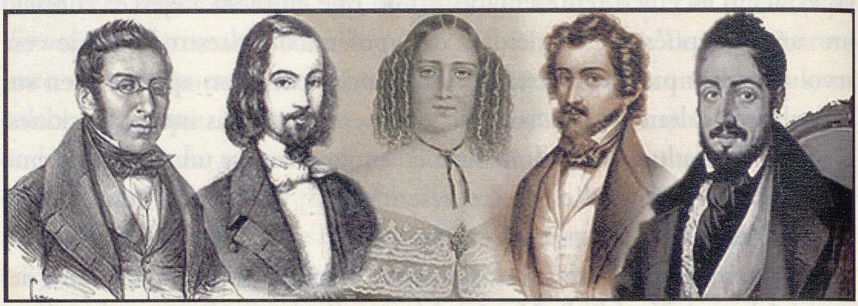
Dice Rafael Fuentes Mollá que "una de las mayores innovaciones de Larra consiste en romper por primera vez con la crítica literaria del texto teatral para crear la crítica teatral, no sobre el texto escrito, sino sobre el espectáculo escénico representado"[6]. Gil, que empieza a ejercer el oficio un año después del suicidio del polémico maestro, asume ese revolucionario punto de vista sin estridencias pero con aplomo y en sus artículos no faltan referencias a la puesta en escena, las interpretaciones, el ritmo, la traducción o el aparato escenográfico, en un signo evidente del concepto que tiene de la "representación", que es algo más allá del "texto dramático".

Así, cuando reconoce separar en sus artículos "el genio de la lira del genio del teatro"[7], está distinguiendo entre literatura y puesta en escena, en un rasgo que lo sitúa en una posición teórica avanzada para el momento. Incluso presta atención a la respuesta del público, lo cual supone una novedad en un momento en el que, según Gies, "los distintos públicos se fusionaron, pasando a formar una mezcla más democrática" gracias a una dramaturgia que combinaba "contenidos serios (supuestamente para el espectador culto), ofreciendo al tiempo un espectáculo deslumbrante"[8].

ق

[6] Fuentes Mollá, Rafael, *La crítica teatral completa de Mariano José de Larra*, p. 32.
[7] *El paria, El Correo Nacional*, 2 de marzo de 1839, p. 151.
[8] Gies, p. 109.

2. El teatro en tiempos de Gil



Cuesta imaginar, en un momento en el que el audiovisual y el universo digital han provocado una profunda revolución en las artes y en su influencia social, lo que suponía en tiempos de Gil el teatro, un género que "es a la vez reflejo y agente de los cambios socioculturales del siglo XIX", como sostiene Gies. "El hacer teatro sugería hacer una nueva sociedad (...) y la tensión entre arte y vida se representaba de un modo vivo y seductor", dice este hispanista.

Las obras más conocidas del momento y otras actualmente olvidadas como *Españoles sobre todo* o *Bandera negra* "provocaron entre 1830 y 1850 acaloradas discusiones que sobrepasaron ampliamente los límites de lo literario", añade Gies. Para muchos, estas obras, en las que se abordaban con valentía temas candentes como las guerras carlistas, las intrigas europeas sobre la sucesión de la corona española o las divisiones entre conservadores, "amenazaban el *statu quo* y forzaban al público y a la crítica a considerar alternativas a la estructura social, tradicional y conservadora, que dominaba en España". Razón tenía Victor Hugo cuando en el prefacio de 1829 a su *Hernani* escribe que "el romanticismo no es sino el liberalismo en literatura".

Desde antes de los numerosos y en su mayor parte fracasados intentos de reforma de la Ilustración, el teatro español es sometido a leyes, decretos, órdenes y reglamentos que buscan a veces mejorar y otras amordazar una actividad que mantiene desde los tiempos de los corrales de comedias barrocos un público abundante y entusiasta, aunque no siempre fiel a las tendencias marcadas por gobernantes e

intelectuales, y una actividad permanente en capitales y ciudades de cierta importancia de todo el país.

"Entre las diversiones urbanas ninguna tuvo tanta importancia y presencia social como el teatro en el siglo XIX", afirma Jesús Rubio[9]. Además de los teatros propiamente dichos, la actividad escénica ocupa espacios tanto públicos (la calle, en determinadas fechas; los llamados jardines elíseos...), como privados: liceos, ateneos y palacios, donde la nobleza o la propia reina Isabel II mantuvieron una intensa tarea. En casas particulares se llegó a desarrollar un primitivo "microteatro", similar al que ahora está tan en boga en las capitales españolas y, andando el siglo, funcionaron también los cafés teatro o los llamados teatros obreros, impulsados por el movimiento proletario.

En el siglo XIX, según Rubio, "se publicaron más de medio centenar de tratados de declamación (...) Se construyeron docenas de teatros (...) que constituyen todavía la base de la red de teatros del país (...) Se editaron miles de piezas y centenares de libros sobre el arte escénico". En este contexto, sostiene que "no deja de ser una contradicción llamativa durante todo el siglo que, a la vez que el teatro tenía una presencia social tan grande, simultáneamente se insistiera en su supuesta decadencia y en la necesidad de reformas perentorias. Con reformas se inicia y con reformas concluirá el siglo. E igualmente frustradas unas y otras"[10]. A esa supuesta decadencia, que en el fondo no deja de ser expresión de un malestar frente a la meta de la excelencia artística, se refiere a menudo Gil.

El teatro era diversión popular pero también instrumento determinante en la instrucción pública. Consciente el gobernante de su fuerza como arte que puede despertar la conciencia de los ciudadanos –y no siempre en la dirección deseada por el poder–, a lo largo del siglo XVIII se marcaron numerosas directrices legislativas sobre el asunto, aunque los intentos de reglamentación son tan viejos como el propio teatro. Por poner un ejemplo, en el documento denominado *Avisos del primero de marzo de 1644,* se incluyen una serie de exigencias que

---

[9] Rubio Jiménez, Jesús, *El arte escénico en el siglo XIX* en *Historia del Teatro Español,* p. 1803.

[10] Moynet, Jules, *Introducción* a *El teatro del siglo XIX por dentro*, p. IX.

muestran ese afán regulador: se pide la desaparición de las compañías de la legua, que las comedias fuesen de buen ejemplo y llevaran licencia, que se moderaran los trajes de las comediantas, que no se cantasen jácaras ni seguidillas ni se hicieran bailes indecentes, que los vestuarios estuviesen sin gente o que asistiera un alcalde a la comedia. Estas críticas hechas al teatro se mantienen en siglos posteriores y en su mayor parte son incorporadas en los sucesivos intentos de reforma.

Dos nombres son claves en las reformas escénicas del primer tercio de siglo XIX español que dieron paso al teatro que conoció Gil: el actor Isidoro Máiquez y el empresario (productor, diríamos hoy) Juan de Grimaldi. El cartagenero Máiquez tuvo ocasión de estudiar con el gran actor francés François-Joseph Talma e impuso un método interpretativo basado en el naturalismo, alejado de la afectación y la grandilocuencia imperantes, y muy influyente en los actores del segundo tercio del siglo.

Máiquez puso en práctica importantes reformas en la práctica escénica unos años antes de la tarea crítica de Gil:

> Numeró las entradas, hizo desaparecer los cubillos, que eran palcos a ambos lados de la escena donde se acomodaban los buenos aficionados, y prohibió el uso de sillas de manos. Innovación suya importantísima fue la de imprimir los carteles anunciadores de las funciones, ya que antes eran manuscritos, poco dignos y sin gran difusión. Cambió los horarios de las funciones y desterró la costumbre de que el gracioso saliese por delante del telón a anunciar la comedia del día siguiente. La colocación de asientos en el patio se realizó gracias a un acuerdo firmado el 22 de noviembre de 1814 y propuesto por el Corregidor para evitar así los consabidos desórdenes y ofrecer mayor comodidad al público[11].

Su influencia comenzó a cambiar el pobre concepto social que se tenía hacia el actor, oficio a cuyos practicantes solo las Cortes de Cádiz de 1812 le otorgaron la categoría de ciudadanos. En 1815 firmó "una representación en nombre de las compañías cómicas del reino, solicitando que se declarase que su profesión no era infame ni ellos

[11] Romero Peña, María Mercedes, *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814), en especial el de la Guerra de la Independencia*, p. 257.

viles"[12]. En 1832 Fernando VII da la orden de recibir al actor José Valero en un baile aristocrático. Un año después, la regente María Cristina concede el "Don" a los actores Carlos Latorre y García Luna y el uso se extiende a toda la profesión. Bajo la regencia se da un paso más en relación con la formación y profesionalidad de los actores al fundarse la primera escuela permanente de arte dramático en España, nacida como Cátedra de Declamación en el Real Conservatorio de Música.

MONUMENTO DEDICADO Á LA MEMORIA DE D. YSIDORO MAIQUEZ

En la ya mencionada crónica de la comida celebrada en honor de los hermanos Romea y de Matilde Díez con motivo de su marcha a Granada, se anuncia precisamente que en la capital andaluza se levantará, por iniciativa de Julián Romea, el primer monumento público de esa ciudad, en memoria de Isidoro Máiquez.

Por su parte, el francés Juan de Grimaldi llegó a Madrid en 1823 formando parte de las tropas invasoras conocidas como los Cien Mil Hijos de San Luis. En la capital española decidió jubilarse del ejército. Durante los trece años de su estancia en España, se situó en el centro de la actividad intelectual del país, resume Gies:

> El marqués de Molíns dice de Grimaldi que *ejerció grande y benéfico influjo* en el teatro de la época; Larra confesó: *le debí mis primeros ensayos*; para Mesonero Romanos era *oráculo de poetas y comediantes;* Zorrilla lo denominó *el director más inteligente que han tenido nuestros teatros*[13].

Hábil empresario dotado de un gran olfato comercial, Grimaldi se hizo cargo de la dirección de los dos teatros madrileños; introdujo profundas renovaciones en los años de la Ominosa Década; impulsó a actores que llegaron a ser los principales intérpretes del teatro romántico, incluyendo a su mujer, la conocida actriz Concepción Rodríguez; fue íntimo amigo de Larra, Bretón de los Herreros y

---

[12] Romero Peña, p. 258.

[13] Gies, David T., *Juan de Grimaldi y el año teatral madrileño, 1823-24.*

Ventura de la Vega, y participó en los estrenos de los grandes éxitos románticos.

Él mismo explicó que su gran objetivo era llevar el teatro español al nivel que tenía el del resto de Europa. Suyo es, además, el éxito más clamoroso de los teatros españoles del XIX: la comedia de magia *La pata de cabra*, una pieza traducida del francés y adaptada a los gustos nacionales "que llegó a ser el drama más taquillero y popular de la primera mitad del siglo"[14]. En cierta manera, la labor de Grimaldi fue preparar al público para los montajes que iba a ver poco después, cuando empezaran a surgir las primeras obras románticas.

A las innovaciones de Máiquez y Grimaldi se suman los ánimos reformistas de los primeros gobiernos de la restauración. Para Gies, el ascenso a la regencia de María Cristina "marcó el comienzo de un periodo de verdadero entusiasmo para el teatro español". Con Javier de Burgos al frente del Ministerio del Interior, se encarga en 1833 a Manuel José Quintana, Martínez de la Rosa y Alberto Lista redactar un proyecto de ley que organice la vida escénica.

> En 1834 sale a la luz dicha ley, con decisivas novedades: la abolición de la censura eclesiástica y de los jueces protectores; se deja sin efecto la prohibición que desde 1823 pendía sobre comedias como *El sí de las niñas* o *La mojigata*; las empresas privadas definitivamente sustituyen a la administración en la tutela de los coliseos, etcétera[15].

Sobre ese marco legal, ampliado en los años treinta mediante numerosas disposiciones legislativas reformistas que buscan la adecuación del sector al espíritu empresarial del régimen liberal pero también la creación en el teatro de referentes culturales para la nación, vive la escena un impulso inusitado que alcanza de lleno los años en los que Enrique Gil ejerce de crítico.

Como tal, el escritor berciano tiene en la más alta consideración el fin último del arte dramático, destinado según él a dirigir y moralizar las masas. En su crítica a *Doña Mencía,* de Hartzenbusch, se permite esta reflexión sobre los medios más eficaces para tan enorme misión:

---

[14] Gies, David T., *Grimaldi, Vega y el teatro español (1849).*

[15] Vellón Lahoz, Javier, *Introducción a Teoría del arte dramático*, p. 37.

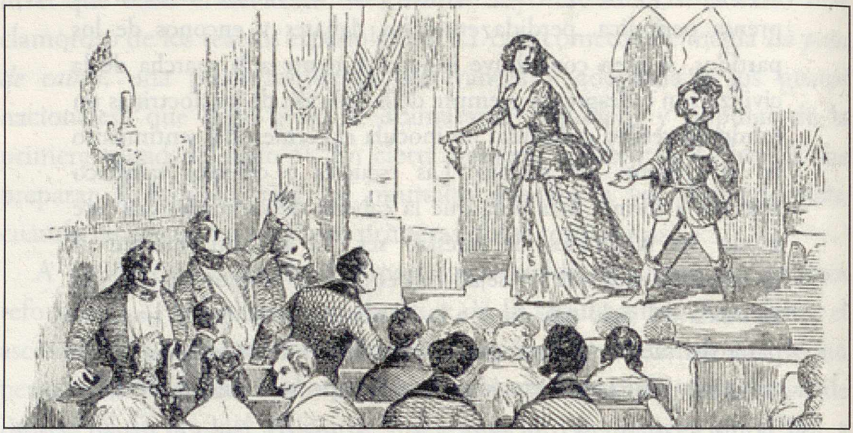
> La discusión parlamentaria versa en general sobre los intereses más que sobre las ideas, aun prescindiendo de los mezquinos pasos que repetidas veces conducen a los hombres constituidos en semejante posición a un término más mezquino todavía. La prensa periódica, perdida entre los debates y enconos de los partidos, si bien contribuye indudablemente a la marcha de la civilización y desprende siempre de la colisión de las doctrinas un fondo de verdad conocida, no inocula el germen del sentimiento en el corazón del pueblo. Las escuelas y colegios tampoco aciertan a formar otra cosa que la cabeza, desacordando de este modo las facultades de nuestro ser. El púlpito, merced al estremecimiento que ha dejado en el edificio religioso la violenta sacudida del siglo pasado, y a la errada dirección de no pequeña parte del sacerdocio, tampoco ejerce la saludable influencia que con tanta justicia le mereció en otro tiempo la iniciativa social[16].

Ni política, ni prensa, ni educación, ni iglesia. Solo el teatro "como único medio que nos resta de comunicación directa con las masas, es el que queda en posesión de tan preciosa prerrogativa". Ahí es nada.

صلى الله
عليه وسلم

[16] *Doña Mencía*, *El Correo Nacional*, 14 de noviembre de 1838, p. 91.

3. Los teatros que conoció Gil



De 1835 data la *Teoría del arte dramático* de Andrés Prieto, que hace recuento de los teatros europeos: doce en París, ocho en Venecia, cinco en Londres, dos en Berlín y Ámsterdam y tres en Madrid, Viena y Nápoles. De los tres espacios escénicos madrileños de la época – Teatro del Príncipe, Teatro de la Cruz y Teatro de los Caños del Peral–, es el primero el más frecuentado por nuestro crítico, especialmente durante sus colaboraciones con *El Correo Nacional.* En este medio aparece también noticia sobre la apertura del teatro del Liceo Artístico y Literario de Madrid, en el Palacio de Villahermosa, sociedad de la que era miembro prácticamente desde su fundación, en 1837.

En su etapa en *El Laberinto* son más frecuentes las referencias a funciones en el Teatro de la Cruz o en el Teatro del Circo. Este último, dedicado preferentemente a la lírica y la danza, se construyó en 1840 en la plaza donde actualmente se encuentra el Ministerio de Cultura, y fue, hasta la inauguración del Teatro Real en 1850, punto de encuentro de la buena sociedad madrileña. En 1876 fue destruido por un incendio.

Aunque hasta la muerte de Fernando VII la arquitectura teatral moderna tuvo escaso desarrollo, fue dinamizándose en las décadas siguientes, ya que será precisamente el XIX el siglo de la construcción de muchos de los grandes teatros españoles, "en una proporción muy

superior a la conocida hasta entonces", señala el profesor Huerta Calvo. Son también décadas de transformaciones técnicas revolucionarias en aspectos como la iluminación con gas, que nuestro crítico no llegó a conocer. El gas aportó una versatilidad que velas, bujías y lámparas de aceite no ofrecían y permitió extender la costumbre de oscurecer la sala durante la representación, con reticencias por parte de algunos teóricos. Todavía en 1875 Joaquín Manjarrés, en su tratado *El arte en el teatro,* se declaraba poco partidario de dejar la sala totalmente a oscuras puesto que, aún reconociendo que ello podría realzar los efectos escénicos, "el teatro es un espectáculo más culto y un abuso de oscuridad lo vulgarizaría"[17].

El Teatro de la Cruz, heredero de un antiguo corral de comedias de Madrid, había sido reformado en profundidad a mediados del siglo XVIII, dotándolo con una capacidad para cerca de 1.500 espectadores, y en su escenario se estrenaron las grandes comedias de Moratín. Fue demolido en 1859. En su primera colaboración para *El Laberinto*, el 1 noviembre 1843, menciona Gil reformas en este teatro señalando que en la antigua zona de anfiteatro y cazuela, la parte reservada al público femenino, "se ha hecho una galería corrida que proporciona mejor vista y mayor número de asientos que el antiguo repartimiento". Un cambio alabado por el escritor ya que es el "único modo de poner al alcance de la clase más numerosa los goces cultos y delicados del teatro, que si no mejora las costumbres, sobre todo en esta época, sin duda las suaviza y dulcifica"[18].

Cercano a él se levanta el Teatro del Príncipe, bautizado con su actual nombre de Teatro Español en 1849, años después del fallecimiento de Gil. Había sido reconstruido a principios del XIX, tras sufrir un incendio. Según Mesonero Romanos, tenía capacidad para más de 1.200 espectadores y con el aforo completo podía llegar a recaudar unos 9.700 reales. Pese a los esfuerzos de Máiquez, que lo dirigió, de dotarlo para el gran espectáculo, nunca fue un escenario bien equipado. Tenía una platea reservada para el público masculino con

---

[17] Rodríguez Sánchez, Mª José, *Teoría y géneros dramáticos en el siglo XIX*, en *Historia del Teatro Español* dirigido por Javier Huerta Calvo.

[18] *Revista de la quincena*, *El Laberinto*, 1 de noviembre de 1843. Véase p. 249.

varias filas de lunetas cercanas al proscenio y un espacio vacío de asientos, llamado patio, donde se seguían las funciones de pie, aunque probablemente en la época de Gil como crítico ya se había llenado de bancos. En los laterales había gradas y en los pisos superiores palcos con sillas donde no se diferenciaban los sexos.

Las mujeres de clase popular tenían su espacio en la parte trasera del teatro, la cazuela, con una parte con bancos y otra sin ellos. Curiosamente, cuando en los años cuarenta se quiso suprimir esta herencia de los corrales barrocos se encontró la oposición de muchas espectadoras, que veían ese cambio "como la pérdida de un privilegio"[19]. Los espacios de esparcimiento e higiene dejaban bastante que desear: "los servicios eran infectos, sin puertas, y tan cercanos a la cazuela que llegaban allí los malos olores con facilidad"[20].

La gestión de estos teatros de propiedad municipal se cedía habitualmente a un empresario que era, a menudo, el primer actor de la compañía:

> Desempeñaba también la labor de *autor*, es decir, seleccionaba las obras que luego integraría en su repertorio, configuraba los repartos y diseñaba los montajes. Solo a partir de 1840, con la desaparición del monopolio teatral en Madrid, y la creación de nuevas salas y compañías, las labores del empresario y las del director de escena divergen y se encomiendan a diferentes responsables"[21].

Para Gies, "la cuestión de a quién pertenecían los teatros y quién los controlaba ya había sido un asunto fundamental desde los mismos comienzos del teatro *oficial* en España" ya que "la idea de libre empresa era todo un problema, pues con frecuencia (...) este tipo de proyecto conllevaba pérdidas"[22]. El debate entre lo privado y lo público, entre el mercantilismo y la excepción cultural, entre el concepto empresarial y el de servicio ciudadano se mantiene de plena actualidad en la España de hoy, doscientos años después.

---

[19] García Martín, Luis, *Manual de teatros y espectáculo públicos,* Madrid, 1859.

[20] Rodríguez Sánchez, p. 1810.

[21] Ribao Pereira, Montserrat, *Sainetillo para un entreacto o el teatro desde dentro en las primeras décadas del siglo XIX.*

[22] Gies, David T., p. 9.

En estas salas desarrolló Gil su trabajo como crítico, consciente de sus limitaciones técnicas, incomparables con los grandes escenarios europeos. A eso debe referirse cuando, en la reseña del fracasado estreno del *Macbeth* shakesperiano escribe:

> El primer pensamiento que naturalmente se le ocurre a cualquiera es la incompatibilidad de nuestros medios teatrales con la pompa y lucimiento que debe acompañar a piezas de tamaña altura, porque en realidad, supuesto el esmero y el lujo con que en los demás teatros de Europa, y especialmente de Inglaterra, se decoran tales dramas, la pretensión de ajustar a Shakespeare a nuestra escena, sería tan ridícula como la de acostar a un gigante en la cuna de un niño[23].

ت

[23] *Macbeth*, *El Correo Nacional*, 20 de diciembre de 1838. Ver p. 115.

4. El papel del teatro

Ejerce Gil de crítico, como hemos visto, en pleno romanticismo. Un periodo en el que el debate teórico sobre la posición del artista y su papel en la sociedad adquiere enorme protagonismo. Y si hay un género en el que el debate alcanza una intensidad sobresaliente, ese es el teatro: "La batalla por el romanticismo fue en gran parte batalla del teatro"[24].

Para empezar, "ni los más radicales románticos se oponían a la Ilustración: luchaban contra el clasicismo entendido como fórmulas estereotipadas que frenaban la necesidad de una nueva forma de expresión que buscaba la libertad del artista ante su obra, pero respetaron siempre los grandes logros clásicos a los que se acercaron en busca de inspiración"[25]. La observación de Pedro Ojeda encaja a la perfección en los planteamientos de Gil en este debate. Como ha señalado otro investigador:

> Enrique Gil mantiene algunos rasgos de la mentalidad ilustrada porque no solo está interesado en presentar lo que ha visto, sino que también propone acciones para mejorar la sociedad que refleja[26].

---

[24] Palomo, María del Pilar, *Movimientos literarios y periodismo en España*, p. 87.

[25] Ojeda, p. 126.

[26] Díaz Navarro, Epícteto, *La mirada romántica*, en *Viaje a una provincia del interior*, vol. III, Biblioteca Gil y Carrasco, 2014.

Pilar Palomo encuentra diferencias generacionales entre los escritores nacidos antes y después de 1815. Gil estaría justo a caballo entre ambos grupos, aunque la investigadora lo coloca en el de los mayores, entre los que se da una reafirmación de los principios del romanticismo schlegeliano, caracterizados por su "énfasis en el poder espiritual del cristianismo, por una visión idealizada de la edad media, y por la reivindicación del drama del Siglo de Oro y de la poesía popular"[27].

Enrique Gil, junto al vivariense Nicomedes Pastor Díaz, son para Palomo autores que "no han sido ni son ajenos a la angustia romántica; metidos de lleno en la situación contemporánea extremadamente difícil, especialmente por la guerra civil, manifiestan su interés por resolver las dudas que les afectan vitalmente, así como por la misión que es necesario que la literatura tenga en la sociedad presente"[28]. Flitter, analizando tanto la poesía y la prosa como los artículos de crítica, sostiene que "Enrique Gil se revela de hecho como un romántico por pleno derecho".

Palomo es especialmente generosa con Enrique Gil, destacándolo como un autor que llama la atención sobre aspectos problemáticos de la literatura y del romanticismo en el final de los años treinta y calificándolo como "plenamente romántico, de gran sensibilidad e inteligencia, y preocupado por la misión del escritor en época tan conflictiva, es uno de los autores más interesantes del romanticismo español"[29].

Buena parte de las ideas de Gil pueden extraerse de las opiniones dispersas en los artículos de crítica literaria y, especialmente, de las teatrales. Un género que es "la expresión literaria más completa de la época presente, la que más influjo está llamada a ejercer sobre la actual sociedad"[30].

Gil le pide a la escena un contenido profundo y un sentido moral. El teatro "debe de encaminarse a un término más filosófico y progresivo que el de matar con agrado un par de horas"[31]. Por eso no le

---

[27] Flitter, Derek, *Teoría y crítica del romanticismo español*, p. 80.

[28] Palomo, p. 90.

[29] Palomo, p. 90.

[30] *Doña Mencía*, *El Correo Nacional*, 14 de noviembre de 1838, p. 91.

[31] *La segunda dama duende*, *El Correo Nacional*, 30 de diciembre de 1838, p. 131.

entusiasman obras como *Juan Dándolo,* de Zorrilla y García Gutiérrez, que considera falta "de fin moral"[32] o *El castillo de San Alberto*, un drama en el que no ve "fin moral o político", exigiendo a lo que él llama poéticamente "las artes de imaginación" que tengan "en nuestros días un carácter severo y profundo, y al teatro le toca, más quizá que a ninguna, secundar las nobles tendencias del siglo"[33].

En la crítica a la obra de Zorrilla sostiene que el teatro "está destinado a llevar a su término una no pequeña parte de la generación social, a la cual los pueblos (...) se encaminan" y considera que esta actividad artística "por su condición palpitante y viva puede dejar en el pueblo impresiones más hondas que otro alguno" por lo que "debe ponerse justamente a la cabeza de todas los demás y encerrar siempre en sus ficciones enseñanzas para el porvenir"[34].

Frío también se muestra ante la comedia *Flaquezas ministeriales,* de Manuel Bretón de los Herreros, de la que, aunque destaca su diálogo "picante, fácil, suelto y gracioso", cree que "no secunda la tendencia grave y pensadora del siglo que quisiéramos ver reflejada en el teatro"[35]. En esta comedia en verso estrenada en octubre de 1838 afronta Bretón la sátira política: "Ambientada en Portugal, pero dirigida evidentemente al mundo de la política española, presenta a unos políticos corruptos e interesados solamente en sus asuntos personales, en tanto que exalta la honrada dignidad de los pobres". En la obra, los personajes poderosos y corruptos pertenecen "a la aristocracia, al punto que no aparecen con un nombre sino con un título (el Marqués, el Barón), mientras que los burgueses representan la honradez y el trabajo"[36].

En esta ocasión no puede evitar Gil la rémora clasicista cuando considera falta grave de carácter dramático usar el humor para tratar un tema dramático, aunque se puede decir en su descargo que el debate sobre el uso de lo cómico en asuntos trágicos ha llegado hasta nuestros días con no poca controversia. A Gil no le agrada que se presente "por el lado ridículo la triste situación de las viudas y clases abandonadas en

---

[32] *Juan Dandolo, El Correo Nacional*, 29 de julio de 1839, p. 211.
[33] *El castillo de San Alberto, El Correo Nacional*, 23 de agosto de 1839, p. 228.
[34] *Juan Dandolo, El Correo Nacional*, 29 de julio de 1839, p. 211
[35] *Flaquezas ministeriales, El Correo Nacional*, 30 de octubre de 1838, p. 86.
[36] Caldera, Ermanno, *El teatro español en la época romántica,* p. 165.

estas desastrosas circunstancias". Entiende la ironía del autor como elemento inmoral y pernicioso: "Enseñar al público a reírse de las miserias de sus semejantes nos parece el medio menos a propósito para moralizarlo y perfeccionarlo".

Aún así, reconoce que el cuadro que presenta el autor de "nuestras miserias es verdadero en general", pero, en un rasgo propio del despotismo ilustrado, cuestiona la inteligencia de la masa, a la que ve incapaz de entender que "los abusos de los hombres no alcanzan a desvirtuar las ideas". Su cuestionamiento llega a especificarlo en ejemplos concretos del diálogo. Así, cuando el personaje del ministro dice a su sucesor, refiriéndose de la poltrona que va a ocupar "No la hagáis ascos ahora / arrellanaos en ella", critica Gil esa forma de expresarse "porque en el despacho de los ministros tienen poca verdad tales palabras"[37].

Noventa años después, Valle Inclán dio su particular respuesta a esta aseveración de Gil en la escena V de *Luces de bohemia*, en la que Max Estrella recrimina a Serafín el Bonito desconocer la historia moderna cuando el policía asegura que "el señor ministro no es un golfo". Quizá nuestro poeta pecara aquí de ingenuidad, de idealismo o sencillamente de ignorancia en las intrigas de cámara. Intrigas a las que Bretón satiriza con gracia poniendo en boca de un personaje, experto frecuentador de las antesalas ministeriales, estos versos, que parecen escritos para hoy mismo: "¿Programa? Eso es lo de menos / Todos dan, señoras mías, / programas y garantías. / Todos son buenos, muy buenos... / los primeros quince días..."

Todo esto no significa que Gil no admita piezas bien construidas, destinadas a la pura distracción. Así, su comentario sobre *El novio y el concierto,* una pieza de Bretón de los Herreros de puro entretenimiento, lo cierra con esta opinión "si las obras que aquella noche vimos no nos dieron lección alguna profunda y de importancia, por lo menos nos divertimos y a fe que no es esto poco en las presentes circunstancias"[38].

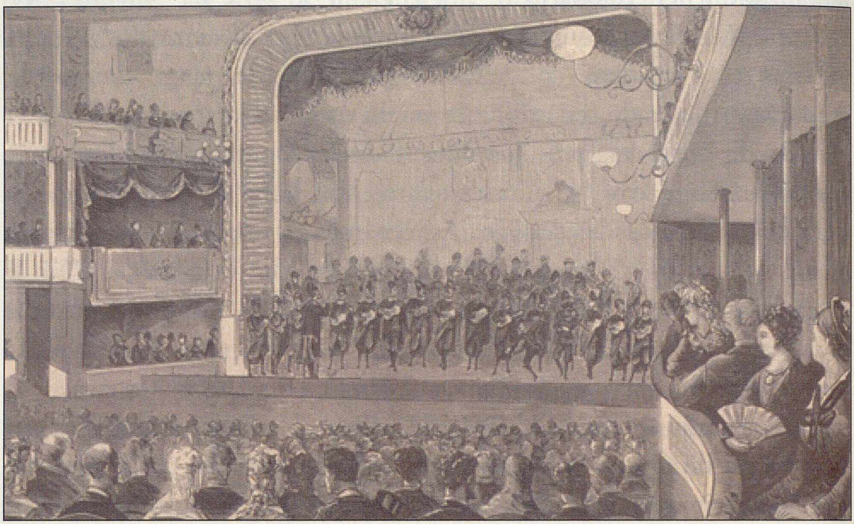
ض

---

[37] *Flaquezas ministeriales, El Correo Nacional*, 30 de octubre de 1838, p. 86.

[38] *Un alma de artista, El Correo Nacional*, 20 de marzo de 1839, p. 162.

5. Un crítico romántico



Las informaciones y referencias sobre la actividad escénica son frecuentes desde los inicios de la prensa periódica, lo cual no tiene nada de extraño dada la extendida popularidad del teatro entre amplias capas de la población. Por otra parte, es precisamente en el siglo XIX cuando nace como tal la crítica teatral académica, en cuyo desarrollo tiene gran importancia el papel del otro Gil del periodo, Antonio Gil y Zárate, autor de tratados y manuales de gran divulgación sobre teatro y literatura.

Aunque para Javier Huerta Calvo "sigue sin estudiarse en conjunto la labor de la crítica periodística y la influencia de esta en la configuración de los gustos del público"[39], es también en este momento cuando se consolida la crítica como género periodístico, a la sombra del auge de la prensa escrita y de la creciente demanda de información escénica.

En este contexto inicia Gil sus colaboraciones de crítica teatral en febrero de 1838, anunciando unos apuntes sobre el estado de la escena española preparados "como una introducción a semejantes artículos" y los principios que guían al autor "en el examen de las obras de ingenio y

[39] Huerta Calvo, Javier, *Historia del Teatro Español.*

de su ejecución"[40]. Aunque esos apuntes nunca se llegaron a concretar, su concepto del ejercicio crítico se puede rastrear a lo largo de los textos.

Son especialmente interesantes en este sentido las dos entregas incluidas en la sección *Revista Teatral* del *Semanario Pintoresco Español* en octubre y noviembre de 1839. En ese momento ya es Gil un crítico consolidado, después de su etapa en *El Correo Nacional*. En la publicación fundada por Mesonero Romanos encontramos una interesante reflexión en torno a sus ideas sobre la situación del teatro español que es, en su opinión, paralela al mismo estado del país ya que "las artes revelan el estado de la sociedad que las cría y alimenta en su seno" y son "fieles barómetros de su poder y decadencia".

No es ajeno al ya mencionado tópico de la decadencia del teatro, un lamento que se repite en abundancia a lo largo de un siglo en el que la escena mantiene una viveza inigualable. "La causa que nos ha quitado cien veces la pluma de la mano es la amarga necesidad de aparecer severos y de lamentarnos con los hombres sensatos de nuestro país del torcido giro y errada dirección que en nuestros días hemos visto dar al teatro", nos dice Gil en las entregas del semanario.

Por eso, a veces busca en algunas de las piezas sobre las que escribe esa intención revitalizadora. En *Amor venga sus agravios*, escrita con seudónimo por José de Espronceda y Eugenio Moreno López, encuentra algunos de esos rasgos positivos: "Una producción original llena de nacionalidad cuyo estilo castizo y puro la diferencia de todas las posibles traducciones" que revela "un generoso y vehemente deseo de sacar nuestro teatro de su lamentable postración"[41].

La labor crítica es para Gil agridulce ya que aunque "la tarea de alabar es blanda y llevadera a todas luces" es "triste y desabrida a más no poder la de menoscabar quizá reputaciones ya consolidadas, y disminuir el valor de esfuerzos muchas veces laudables y llenos de conciencia"[42].

Existe una estrecha conexión entre el Siglo de Oro y el Romanticismo español, que vuelve la vista a ese teatro menospreciado por los clasicistas. En este sentido son habituales las referencias de Gil a

---

[40] *Hija, esposa y madre*, *El Correo Nacional*, 17 de febrero de 1838, p. 65.

[41] *Amor venga sus agravios*, *El Correo Nacional*, 4 de octubre de 1838, p. 78.

[42] *Revista teatral*, *Semanario Pintoresco Español*, 27 de octubre de 1839, p. 234.

los clásicos barrocos. En los mencionados artículos del *Semanario Pintoresco Español* lamenta "la muerte de nuestro maravilloso teatro antiguo" que, desde el reinado de Carlos II, achaca "a la influencia siempre creciente que con tanto menoscabo de nuestra nacionalidad comenzó a ejercer en nosotros la corte de Versalles". El triunfo de las reglas neoclásicas supuso que todo lo que fuera "salirse de la imitación de las obras elegantes, puras y castigadas, pero no pocas veces amaneradas y frías de la escena francesa, hubo de pasar forzosamente por un retroceso a la barbarie". No deja de reconocer sin embargo que "la escuela de las formas prestó un servicio eminente a las letras, porque introdujo en ellas las ventajas del método".

El rigor intelectual de Gil se impone ante cualquier opinión dogmática. Por ello, encuentra elementos positivos en la rigidez de las normas dieciochescas y defiende la labor de autores como Moratín, el dramaturgo neoclásico por excelencia. Así, reconoce que esa rigidez puso coto a los excesos del último barroco, citando expresamente "los extravíos que después de Cañizares afearon nuestra escena" o la invasión que supusieron "las inepcias lloronas y sentimentales de Comella, Zabala y comparsa". Se refiere aquí a tres prolíficos autores del XVIII, de producción más cercana al gusto popular que a la preceptiva neoclásica: José de Cañizares, que tuvo gran éxito con sus comedias de magia; Luciano Francisco Comella, muy popular a finales de siglo y muy criticado por Moratín y Gaspar Zavala y Zamora.

Son todos ellos para Gil autores menores que "para volver a la nada de donde nunca debieran haber salido, necesitaron nada menos que la ruda y merecida lección que Moratín les dio en su bellísima *Comedia nueva*". Destaca de Moratín el ser un "gran creador de caracteres, consumado pintor de costumbres, y aún consumado hablista" pero también le ve como "falto de travesura en sus invenciones, escaso de enredo dramático y poco enérgico en la pintura de las pasiones y vaivenes del corazón", incapaz por tanto de devolver "al teatro español la influencia justa y merecida que en España y fuera de ella alcanzó en tiempos mas prósperos".

Gil le da a la escuela clásica el mérito de haber corregido los excesos del último barroco, pero le reprocha no haber ensanchando su doctrina para dar lugar "a una época nueva, desnudándose de todo carácter

exclusivo y reaccionario, y abriendo finalmente la puerta a una regeneración preparada bajo su influjo y disciplina, y por lo tanto mesurada, prudente y comedida".

Entiende que la generación anterior acabó atada por los preceptos formales. De esta manera, fue incapaz de entender que las bellezas, tanto morales como físicas, "no consisten únicamente en la regularidad y en el orden" y que las reglas "lejos de servir al genio de estímulo y ayuda, le traban y embarazan con notable perjuicio de los adelantos generales". La escuela formal "a quien llamaríamos *clásica* sino fuera de miedo de sacar a la luz una palabra que de puro usada ha venido a gastarse enteramente" quedó estancada en la pura imitación y en el desdén a la espontaneidad. Por ello, "de medio siglo a esta parte, dejó de ser la expresión moral de la sociedad".

En función de estas ideas, no es de extrañar que ante piezas como *El paria,* de Casimir Delavigne, adaptado por José García de Villalta y estrenada en el Teatro del Príncipe en febrero de 1839, se pregunte nuestro crítico si es el momento de presentar "una tragedia escrita con la más severa observancia de las reglas" y con "desenlace a la manera de muchas tragedias del teatro griego y hasta coros"[43]. Gil encuentra algunas virtudes *ilustradas* en la pieza de su amigo Villalta pero duda que sea un drama que reúna las condiciones que la época exige. El momento pide algo que no encuentra en la pieza: "El elemento de la pasión, tan descuidado en casi todos los sistemas filosóficos del siglo anterior".

Y aquí aparece el elemento romántico por excelencia, la pasión, como arma del nuevo tiempo frente al estricto racionalismo del XVIII. Una pieza que "ha venido, por fin, a ocupar durante el presente el lugar que le corresponde en el progreso general de la Humanidad". Un principio, dice Gil, y atención a la cita, que "casi todas las escuelas de socialistas que han pugnado por realizarse últimamente la han adoptado por base"[44]. El uso de la expresión "socialista" nos descubre de nuevo a un intelectual atento a las corrientes más modernas que circulaban entonces por el continente. El término *socialismo* y *socialista* era

[43] *El paria*, El *Correo Nacional*, 2 de marzo de 1839, p. 151.
[44] *El paria, El Correo Nacional*, 2 de marzo de 1839, p. 151.

utilizado ya en Italia en el siglo XVIII, relacionado con la teoría del contrato social de Rousseau, pero su uso en sentido moderno se fue definiendo desde la década de 1820, a través de los seguidores de Owen y de otros reformadores sociales como Saint Simon o Fourier, con un significado contrapuesto a individualismo.

Volviendo al interesante texto del *Semanario Pintoresco* –un medio que fue centro del debate sobre el romanticismo y sus excesos–, Gil es consciente de que la revolución que está viviendo la literatura sería inexplicable de no haber venido "en pos de la política". Una transformación en la que "todavía se nota incertidumbre en su marcha, al paso que descuella en sus ideas ese espíritu de escepticismo y discusión que parece ser el carácter más marcado del siglo presente".

Por si no quedara clara su defensa del teatro clásico español, explica que los cambios del romanticismo llegados de Francia "como un eco" no han brotado en España de forma "tan espontáneos y tan violentos como allí" fundamentalmente porque la supremacía neoclásica, aunque "no contestada por el mundo erudito y crítico", había sido rechazada por el público "en cuyo corazón y memoria se conservaba vivo y poderoso el espíritu galante, noble y caballeresco de nuestro antiguo teatro". Refleja así Gil el hecho cierto de la aceptación popular del teatro barroco durante el siglo XVIII por encima de las consignas de la intelectualidad clasicista.

Las cuestiones formales estaban ya resueltas en nuestro teatro mediante "la pureza y movimiento del diálogo" o por "la música de la versificación y la lozanía de la lengua" o el "enredo y travesura del plan" y "la feliz invención y hábil manejo de la fábula", aspectos en los que "nuestros dramáticos antiguos nada tienen que envidiar a los más encumbrados ingenios extranjeros, cuya mayor parte se queda muy atrás".

Frente a esta ventaja nacional, los dramaturgos románticos franceses "han tenido que madurar el fondo de sus obras e inventar o ir a buscar fuera de su país las proporciones que habían de darles: de consiguiente su tarea era más ardua y más escasas sus probabilidades de acierto". Con ello, nuestros modernos dramaturgos no tenían más que perfeccionar "un instrumento maravilloso, e imaginar obras en que emplearlo dignamente".

Pero advierte Gil un problema muy presente en los más agudos analistas del momento. Desconfía de la "tibieza con que muchos de nuestros modernos ingenios han mirado el estudio detenido y grave del teatro antiguo", encaminando por el contrario sus esfuerzos "a posesionar de nuestra escena creaciones muchas veces desnudas de verdad, hijas legítimas del moderno teatro francés", advirtiendo que "estudiar en los libros no es estudiar en la naturaleza". Se esconde en estas frases su disgusto con la tendencia a llenar las programaciones con obras traducidas, arrinconando tanto a nuestros clásicos como a las nuevas voces del drama.

Destaca tres piezas que son excepción a los errores señalados: *Don Álvaro,* del Duque de Rivas, estrenado en 1835 y repuesto con frecuencia en los años siguientes; *Doña Mencía*, de Hartzenbusch, cuyo estreno en el Teatro del Príncipe el 9 de noviembre de 1838 fue cubierto por Gil para *El Correo Nacional*, y *Cada cual con su razón*, un drama histórico que Zorrilla acababa de presentar con buena acogida cuando Gil escribe sus reflexiones.

El *Don Álvaro*, primer drama de la moderna escuela "que arrostró victoriosamente en nuestras tablas el escándalo de un cisma literario y todas sus consecuencias", le parece "colosal en su pensamiento, atrevido en su plan, acertado en su manejo y de grandioso efecto en su conjunto y desenlace". Sin embargo, su pensamiento le parece "hijo de una filosofía desconsoladora y escéptica y de consiguiente poco social y progresiva", excesivamente deudora de las exigencias "de la escuela entonces dominante". Aún así, "nadie mejor que Don Álvaro hubiera podido abrir la nueva era de la libertad literaria".

Ideas similares aparecen en otros de sus artículos como en el de la crítica a *Amor venga sus agravios*, de los ya citados Espronceda y Moreno. El pensamiento que domina esta obra le parece "melancólico y de desaliento y en este sentido no lo aprobamos como tendencia social". La fatalidad que persigue a la protagonista, comparable para Gil a la de *Don Álvaro* del Duque de Rivas, produce "escepticismo y dudas y esto, aunque sea por desdicha un reflejo exacto de nuestra época, no nos parece fecundo ni progresivo"[45].

---

[45] *Amor venga sus agravios*, *El Correo Nacional,* 4 de octubre de 1838, p. 78.

Aún con cualidades menos brillantes que el *Don Álvaro, Doña Mencía* le excede "en profundidad, en verdad y en buen concierto". La obra es analizada en sendas críticas aparecidas en *El Correo Nacional* el 14 y 16 de ese noviembre de 1838, destacando de ella su estructura: "Uno de los elementos de muerte que encerraba el teatro a fines del pasado siglo era el prurito de poner en boca de los personajes dramáticos largos razonamientos que, llenos de la mayor buena fe y de la lógica más robusta, apartaban con todo tales obras de su blanco por no dirigirse al corazón del público. El señor Hartzenbusch ha huido de semejante escollo y el éxito no puede ser más lisonjero para él".

Cada cual con su razón, representada con éxito hace poco tiempo, la encuentra de trama endeble, de versos lozanos y buen diálogo y, en cuanto a pensamiento "no tiene ninguno", aunque "si quiso hacer alarde de su facilidad prodigiosa de versificar y de su cabal conocimiento de la flexibilidad y riqueza de la lengua dramática en su bellísimo diálogo, ha logrado su objeto de una manera envidiable".

Cierra sus reflexiones en el *Semanario Pintoresco* explicando que a propósito no se han tocado "los felices ensayos hechos también por nuestros autores contemporáneos en el drama histórico o tragedia moderna, porque siendo tan diverso este género por su índole particular, parécenos conveniente dedicar a su examen un determinado discurso, con el cual habremos cumplido nuestro intento de trazar un rápido bosquejo del estado actual de nuestra literatura dramática". La edición de las *Obras Completas* de Jorge Campos añade aquí una nota en la que se explica que el autor no llegó a cumplir su propósito ya que no aparece tal artículo en los siguientes números de *El Semanario Pintoresco*.

ظ

6. La labor del crítico

En la crítica al *Macbeth* de Shakespeare, adaptado por García de Villalta, ofrece Gil una auténtica declaración de principios al respecto de su tarea, mostrándose resuelto a sacrificar si fuera preciso su propia reputación a la opinión que le parezca más justa: "Esta será siempre la norma de nuestros juicios, porque no somos en verdad de los que sacrifican la convicción propia al número ni al estrépito, al paso que la razón, por mezquino que sea su conducto, siempre nos encontrará dóciles y obedientes"[46]. Ricardo Gullón, buen conocedor de la vida y la obra de Gil, señala que nuestro escritor es "hombre que no aventura una opinión discutible sin el contrapeso de alguna salvedad que implique reconocimiento de autoridad, cuyo criterio concede sea estimado decisivo sobre el suyo"[47].

Es consciente de que la tarea del crítico es espinosa y delicada pero en ella "nos proponemos decir la verdad". Así de claro lo afirma en *El Correo Nacional* en marzo de 1839. Una verdad que a veces no es agradable. Cuando se estrena *La prensa libre*, primera pieza de Navarro Villoslada, Gil ve inexperiencia en la ambiciosa obra y menciona el "embrollo en la acción, incertidumbre en los caracteres, falta de profundidad en la intención y debilidad en el conjunto" para a

---

[46] *Macbeth*, *El Correo Nacional*, 19 de diciembre de 1838, véase p. 115.

[47] Gullón, Ricardo, *El poeta de las memorias.*

continuación explicar que "sería de todo punto insoportable si en los primeros pasos del ingenio hubiese de cerrarle el camino con importuna severidad; pero la verdad siempre preciosa, aunque no pocas veces amarga, en ninguna época es más necesaria que al principio de una carrera". Por eso aconseja al autor "mejor elección en sus asuntos; que pues el teatro se entiende con la imaginación y con el sentimiento antes que con el entendimiento, cuestiones tan complejas y dudosas mal pueden avenirse con su índole"[48].

También sabe quien es el destinatario de su trabajo: "Escribimos para los que hayan visto el drama: los demás no nos comprenderían", dice en febrero de 1838[49]. Y un mes después insiste: "Un artículo de teatros solo puede ser interesante para los que asintieron a la representación"[50].

El teatro es un arte vivo cuyo resultado depende de factores complejos y en el que nunca hay una representación igual a otra. Y eso lo sabe Gil. En su crítica a *Amor venga sus agravios*, publicada en octubre de 1838 en *El Correo Nacional*, explica que la fría acogida del estreno, celebrado en el Teatro del Príncipe el 28 de septiembre de 1838, ha cambiado en las siguientes funciones y el "fallo en verdad poco favorable en la primera noche" ha evolucionado "en su segunda y tercera representación de bien diverso modo y que las escasas localidades vacías que en dichas representaciones se notaban deponen favorablemente en cuanto a la belleza artística de la pieza".

Su opinión, sabe también, influye en el público, aún cuando esté sujeta a los tiempos de publicación. Así lo explica en la misma crítica: "No es pequeña ventaja para nosotros poder emitir nuestra humilde opinión después de otras opiniones respetables, porque de esta suerte podrá nuestro juicio abrazar la cuestión de una manera más completa y guiar con cierto detenimiento y mesura el criterio del público".

En general no le agrada revelar el argumento de la obra "porque los esqueletos a que quedan reducidos cuerpos a veces bellísimos no dan idea de sus proporciones, de su vigor y elegancia"[51]. Entiende Gil que el

---

[48] *Revista de la quincena*, *El Laberinto*, 1 de marzo de 1844, véase p. 299.

[49] *Hija, esposa y madre*, El *Correo Nacional*, 17 de febrero de 1838, véase p. 65.

[50] *Una y no más*, *El Correo Nacional*, 29 de marzo de 1838, véase p. 74.

[51] *Amor venga sus agravios*, *El Correo Nacional*, 4 de octubre de 1838, p. 78.

teatro solo existe en la inmediatez de la sala y ante la presencia del espectador. Por eso contar el bosquejo de la acción de un drama es tarea difícil "por la sencilla razón de que sus sucesos están imaginados y pintados para vistos y no para referidos"[52].

Sí es frecuente, sin embargo, que se detenga a analizar detalladamente las características de los personajes, aspecto de suma importancia para él. En la crítica a *El pro y el contra*, aconseja a Bretón que no se precipite demasiado "en la composición de sus argumentos" y que estudie "mejor los caracteres que intenta reproducir en la escena"[53]. En la de *Pablo el marino,* de Alejandro Dumas, insistiendo en no entrar en el argumento ya que "semejantes narraciones rara vez son capaces de proporcionar al lector el buen conocimiento que semejantes obras necesitan para haber de juzgarlas", se detiene en los personajes "dibujados con maestría y sostenidos con el tacto más delicado"[54].

De la misma forma, presta atención a la estructura de la función, tan decisiva en el resultado. Analizando *No ganamos para sustos,* otra comedia del prolífico Bretón, no deja de observar que si el primer acto es "si no muy travieso y enredado, claro, verdadero, sencillo y de interés creciente", el segundo es "excelente a todas luces" pero en el tercero "han faltado al autor las alas de la inspiración en la ocasión y momento que más las había menester"[55].

Sus indicaciones parecen en ocasiones las de un experto dramaturgo o las de un director de escena. En el comentario a *El conde don Julián,* de Miguel Agustín Príncipe, cuya ejecución ha sido "diligente y esmerada, pero poco venturosa" llega a proponer cambios en las escenas, reprochándole al cuadro sexto que sea "tan rico en grandeza de alma y en ternura como escaso de efectos dramáticos" ya que "casi todo él pertenece al género novelesco"[56].

El escritor tiene clara la diferencia entre las claves de la estructura narrativa y la dramática. Y cuando analiza *Diana de Chivri,* un drama de Federico Soulié, en versión de Gaspar Fernando Coll, comenta que "el

---

[52] *La segunda dama duende, El Correo Nacional,* 30 de diciembre de 1838, p. 131.
[53] *Una y no más, El Correo Nacional,* 29 de marzo de 1838, véase p. 74.
[54] *Pablo el Marino, El Correo Nacional,* 14 de junio de 1839, véase p. 186.
[55] *No ganamos para sustos, El Correo Nacional,* 23 de mayo de 1839, véase p. 168.
[56] *El conde don Julián, El Correo Nacional,* 31 de mayo de 1839, véase p. 175.

desenlace (...) es de poco efecto y propio más bien de una novela que de una creación viva y palpitante como un drama"[57] y reprocha al autor haber tenido escondido un personaje malvado a los ojos del público cuando pudiera haberlo contrastado con otro más caballeresco.

Las críticas de Gil destilan a veces un notable sentido del humor, nunca ácido ni hiriente, pero sí sutil e inteligente. Así, en la que hace sobre la comedia de magia *La estrella de oro*, aún reconociendo que "es una función bien representada por casi todos los actores y decorada con un esmero y un lujo desconocido mucho tiempo ha en estos teatros", encuentra el argumento tan enrevesado que el crítico, al llegar a la mitad del segundo acto, confiesa que "de aquí en adelante, sea flaqueza de nuestra memoria, sea trapisonda y barahúnda de la pieza, ello es que ya no podremos dar una razón tan cabal como hasta la presente"[58].

En la reseña de la obra *Ciudadano Marat*, que provocó, según él, "el tedio del público", aparece también la gracia algo más incisiva:

> Aventajado escritor llamaba la empresa en los anuncios al autor de este bendito embrión, y a fe que si para adormecimiento del público lo hizo, aventajado y con razón puede llamársele. Mas de una vez se nos ha ocurrido que semejantes avisos pueden ser obra de la buena voluntad del cajero, porque se nos hace duro de creer que los verdaderos directores den una prueba tan mala de buen criterio o supongan tan poco en el público, pero sea de ello lo que quiera, no pueden estar más fuera de sazón. (...) por no cansar al público, repetiremos aquí lo que dijimos en aquella soporífera noche: —Séale la tierra ligera[59].

No le falta sorna cuando dice de *La segunda dama duende* que el autor de la comedia, ambientada en la corte de Felipe IV, "ha bosquejado una España y unos caballeros españoles que así se parecen a los verdaderos de aquel tiempo como a los turcos". Y eso que salva la función, una vez más, por el trabajo de los actores, en especial el de Matilde Díez y Florencio Romea, en un papel que es "uno de los mejores que le hemos visto hacer".

En esa línea se inscribe este fragmento sobre un programa lírico

---

[57] *Diana de Chivri*, *El Correo Nacional*, 26 de junio de 1839, véase p. 191.

[58] *La estrella de oro*, *El Correo Nacional*, 11 de enero de 1839, véase p. 137.

[59] *Revista de la quincena*, *El Laberinto*, núm. 5, 1 de enero de 1844, véase p. 276.

doble en marzo de 1839: "Si fuéramos amigos de regatear, algo pudiéramos decirle de cierto *tecleo* que suena un poco fuerte en los oídos: pero, gracias sean dadas a Dios, no tenemos semejante inclinación"[60]. Cuando se refiere a un decorado poco afortunado de *Diana de Chivri* en el que los actores no acaban de encajar subraya que "aquellos pobres jurados tan estrechos y mal acomodados nos estaban dando mucha lástima. No los hemos visto deliberar en Francia, pero creemos que cuidarán algo más de su decoro y buen aspecto"[61].

Las reacciones del público tampoco escapan al interés de Gil. Así, ante la desaprobación de parte de los espectadores por una escena de *Amor venga sus agravios* en la que la protagonista franquea a su amado el camino a su aposento y los amantes se abandonan a "la fascinación de su amor", defiende esa opción dramática, tomando como referencia una vez más "nuestro teatro antiguo" en el que "no se veía otra cosa que galanes en las habitaciones de sus damas y aún damas en los aposentos de sus galanes" y que "tal es la pasión y sin pasión el teatro no existiría"[62]. En otro momento cuestiona "las concesiones que se hagan al público o a las circunstancias"[63] y en el caso de la comedia de magia *Las Batuecas*, de Hartzenbusch, dice que la representación fue vista "con justo desagrado por el público".

Con humor refleja la reacción de los asistentes al espectáculo de danza *La niña mal guardada* "bien bailado por la señora Duval y mejor silbado del público"[64], o aprovecha para recordar funciones anteriores, como cuando señala que el público aplaudió al autor de *El astrólogo de Valladolid,* José García de Villalta, al que se "le debía una indemnización por la acogida tan poco lisonjera como justa que hizo a su magnífica traducción de *Macbeth*"[65].

De la misma forma, en sus críticas aparecen frecuentes referencias a la escenografía y a la puesta en escena, como cuando alaba de la comedia de magia *La estrella de oro* el trabajo de las decoraciones nuevas del

---

[60] *Un alma de artista*, *El Correo Nacional*, 20 de marzo de 1839, p. 162.
[61] *Diana de Chivri, El Correo Nacional*, 26 de junio de 1839, véase p. 191.
[62] *Amor venga sus agravios*, *El Correo Nacional*, 4 de octubre de 1838, p. 78.
[63] *El astrólogo de Valladolid*, *El Correo Nacional*, 7 de febrero de 1839, véase p. 142.
[64] *Revista de la quincena*, *El Laberinto*, núm. 3, 1 de diciembre de 1843, p. 262.
[65] *El astrólogo de Valladolid*, *El Correo Nacional*, 7 de febrero de 1839, véase p. 142.

escenógrafo italiano Lucini, que tiene "profundo conocimiento de la perspectiva y atrevidos rasgos por todas partes"[66]. A este mismo profesional dedica elogios en otros artículos, como el referido a *Las Batuecas*, cuyo "aparato es en verdad su más eficaz recomendación, y naturalmente despertará la curiosidad pública".

Pero no siempre el despliegue técnico le agrada. A veces le provoca el efecto contrario. Así, en la pieza dancística *La Aurora*, se rompe la magia de la actuación quebrantada por "aquel aparato fatal de lámparas y belenes que apareció al final de la función" que consiguió "destruir la ilusión de todo punto recordándonos que todo era artificio de telón adentro"[67].

En la crítica a *Amor y deber* aparece el lector atento y curioso que era Gil, citando *Escenas de la vida privada* de Balzac y la obra de George Sand. Aún considerando la pieza ligera y débil, subraya su interés por los que llama "dramas de hogar", esas piezas construidas como "cuadros de interior que en medio de una monotonía y calma aparente descubren a los ojos del observador concienzudo tantos misterios y problemas"[68]. De una forma intuitiva, está adelantando Gil un teatro de introspección psicológica que aún tardaría algunas décadas en escribirse.

Pero las referencias de Gil aportan algunos datos que no dejan la menor duda sobre la amplia cultura del joven escritor. En su comentario del 12 de marzo de 1839 a una comedia de Bretón en la que teoriza sobre la tipología de personajes teatrales, menciona al personaje Père Grandet. La primera traducción al castellano de la novela de Balzac en la que aparece este personaje está fechada en Barcelona en 1840, un año después de la cita de Gil. Parece evidente que nuestro crítico leía en francés y probablemente conoció la obra o bien en su edición por entregas de finales de 1833 o, más probablemente, por su edición en lengua original de 1834. En esta misma crítica aparecen también referencias a pintores barrocos y neoclásicos como Jacques-Louis David, David Teniers o Jacques Callot, y a los caprichos de Goya.

---

[66] *La estrella de oro*, *El Correo Nacional*, 11 de enero de 1839, véase p. 137.

[67] *Revista de la quincena*, *El Laberinto*, núm. 3, 1 de diciembre de 1843, p. 262.

[68] *Amor y deber*, *El Correo Nacional*, 23 de noviembre de 1838, véase p. 105.

Además de buen degustador de los clásicos barrocos, también conoce Gil lo mejor de la producción neoclásica. Por eso es capaz de, a la hora de criticar *El Paria*, decir que la lucha entre religión y libertad de la que habla la pieza "está ya tan gastada y tan apurada por el teatro del siglo XVIII que para hacerla interesante es necesario concebirla bajo otra forma más lata y nueva"[69]. O cuando escribe sobre *Gran Capitán*, de Gil y Zárate, y reconoce en ella escenas de la pieza de José de Cañizares en la que se inspiró. Y al referirse a *No ganamos para sustos,* de Bretón, encuentra algunas reminiscencias de *García del Castañar*, de Rojas Zorrilla[70]. El conocimiento del detalle le lleva incluso a referirse, en este caso, a la edición del texto, alabando una litografía del autor, obra de Antonio Gómez, que aparece en ella.

No desaprovecha ocasión para exponer su forma de ver el drama y su conocimiento de los maestros. Así, reconoce que *La estrella de oro* es función "entretenida y dará, sin duda, buenos resultados" pero le gustaría que una "inteligencia privilegiada" aprovechara estos recursos para piezas que cimentaran "la armonía entre los hombres" como hicieron los autos sacramentales de Calderón, el *Fausto* de Goethe, el *Manfredo* y el *Caín* de Byron[71]. Y cuando escribe sobre *El conde don Julián,* de Miguel Agustín Príncipe, reafirma que "la literatura no es otra cosa que el reflejo de la sociedad" y explica que "el drama tal como Shakespeare lo ha presentado, nació con los derechos del pueblo y con las prerrogativas de cada hombre"[72].

Aunque como crítico reconoce que "solo nos hallamos a gusto cuando tenemos que tributar merecidas alabanzas", Gil da muestras de una extraordinaria probidad y de una honradez intelectual incorruptible frente a cualquier circunstancia, amistades incluidas. En enero de 1839 estrena García de Villalta, con quien mantiene una estrecha relación, el drama *El astrólogo de Valladolid.* Reconoce la estima que le tiene al autor y ve el conjunto "proporcionado y regular" pero "nos gustaría encontrar en él algo más de vida y de movimiento" ya que "la acción camina, en

---

[69] *El paria, El Correo Nacional*, 2 de marzo de 1839, p. 151.
[70] *No ganamos para sustos, El Correo Nacional*, 23 de mayo de 1839, véase p. 168.
[71] *La estrella de oro, El Correo Nacional*, 11 de enero de 1839, véase p. 137.
[72] *El conde don Julián, El Correo Nacional*, 31 de mayo de 1839, véase p. 175.

nuestro entender, con un tanto de lentitud al través de los cinco actos y, de consiguiente, el interés decae en algunos momentos"[73].

No solo al teatro dedicó Gil su interés crítico. En sus colaboraciones en *El Laberinto* son frecuentes las referencias a la música o la danza. En otoño de 1843, califica como "dos magníficos regalos" el programa presentado en el Teatro del Circo: la ópera *El nuevo Moisés* y el baile de *Giselle o las Willis (Gisela,* la denomina Gil), que se había estrenado dos años antes en París y convertido en el ballet romántico por excelencia. Especialmente fascinado sale del trabajo de la debutante bailarina Guy Stephan, muy popular en la época y *protegida* del Marqués de Salamanca. Aunque reconoce no ser muy partidario "de esta clase de espectáculos en que solo los ojos se recrean con grave detrimento de los placeres más notables y elevados del corazón y del entendimiento", se rinde ante la intérprete francesa ya que ese tipo de baile "apenas tiene nada de común con los que hasta aquí hemos presenciado"[74].

Le apasiona el argumento de *Giselle,* "lleno de aquella vaga y melancólica pureza de que se revisten la mayor parte de las tradiciones alemanas". Destaca "la audacia de los movimiento y la rapidez y dificultad de los pasos". El ballet, con música de Adolphe Adam, coreografía de Jean Coralli y Jules Perrot y libreto de Jules Henry Vernoy y Théophile Gautier, "ha abierto un nuevo manantial de sensaciones agradables y dulces por extremo" reconociendo en la francesa "su superioridad sobre cuantas bailarinas se han presentado en los teatros de Madrid"[75].

Todavía en el siguiente número de la revista insiste en que "la señora Guy Stephan no ha dejado de recibir aplausos en las diversas representaciones que van dadas del lindo baile *Gisela".* Y da cuenta de la función a la que asiste la propia reina Isabel II a principios de 1844: "En la noche del 17, S. M. la Reina Doña Isabel II y la Princesa su augusta hermana honraron con su presencia el baile fantástico del *Lago de las Hadas.* S. M. prestó la mayor atención durante todo el espectáculo, e hizo saber a la señora Guy Stephan por medio del empresario su deseo

---

[73] *El astrólogo de Valladolid, El Correo Nacional,* 7 de febrero de 1839, véase p. 142.
[74] *Revista de la quincena, El Laberinto,* 1 de noviembre de 1843, véase p. 249.
[75] *Revista de la quincena, El Laberinto,* 1 de noviembre de 1843, véase p. 249.

de que repitiese el paso de la pandereta que tan espontáneos aplausos ha arrancado siempre a la concurrencia. La graciosa bailarina recibió como una orden la indicación de S. M., según era de esperar del delicado favor que recibía". Al día siguiente la reina entregó a la bailarina "de sus manos un magnífico alfiler de brillantes"[76].

Stephan formó pareja de baile en Madrid nada menos que con Marius Petipa, uno de los grandes nombres de la danza clásica universal, coreógrafo de piezas tan populares como *El lago de los cisnes* o *Cascanueces*. "Juntos formaron la pareja de baile de más éxito y reconocimiento en este período del Madrid isabelino"[77].

También al teatro lírico prestó atención Gil en sus crónicas culturales. A este género corresponde su única colaboración conocida en *El Corresponsal,* a finales de 1840, en la que reseña una representación de *Lucía de Lammermoor* en el Teatro de la Cruz. Gil conoce la novela de Walter Scott en la que se basa la ópera de Donizetti, mencionando que "la fantasía, las lúgubres galas que Scott derramó en su obra adornan también la de Donizetti"[78].

En sus observaciones demuestra conocer tanto a los intérpretes, ya que menciona otras óperas protagonizadas por la *mezzo-soprano* Mazzarelli, como las condiciones técnicas que precisa la ópera, con argumentos específicos sobre la voz, como cuando escribe de uno de los solistas que "su papel requería a veces una voz de triple *sfogato*, y todos sabemos que la suya no alcanza a tanto" [79].

Tres años más tarde recuerda esta representación al escribir sobre otra ópera de Donizetti, *Linda de Chamounix*. Una obra no "tan perfecta, sentida ni armoniosa como *Lucía de Lammermoor*, ni tan apasionada y enérgica como *Marino Faliero*" pero "aunque desigual, tiene trozos de valentía y originalidad muy grandes"[80].

---

[76] *Revista de la quincena, El Laberinto*, núm. 7, 1 de febrero de 1844, véase p. 287.
[77] Hormigón, Laura, *Marius Petipa en España.*
[78] *Lucía de Lammermoor*, El *Corresponsal*, 4 de noviembre de 1840, véase p. 244.
[79] *Lucía de Lammermoor*, El *Corresponsal*, 4 de noviembre de 1840, véase p. 244.
[80] *Revista de la quincena, El Laberinto*, núm. 4, 16 de diciembre de 1843, véase p. 269.

7. Los mejores actores del momento

Julián Romea, retrato de Madrazo.

Las referencias a las interpretaciones no pueden faltar en las críticas de Gil, que convive en sus años madrileños con actores y actrices de la talla de Matilde Díez, de su esposo, Julián Romea; Antonio Guzmán, especializado en papeles cómicos y consagrado con su legendaria interpretación en *La pata de cabra*; José García Luna, Carlos Latorre, al que se le encomendaban papeles trágicos; las hermanas Bárbara y Teodora Lamadrid...

Con muchos de ellos, y especialmente con Julián Romea, mantuvo una cordial amistad. Ya le hemos visto ocupar un lugar central en la comida organizada con motivo del traslado de la pareja de actores a Granada. Poco tiempo después escribe Gil que "los distinguidos artistas que han abandonado esta capital por la morisca Granada" han provocado un hueco "imposible de llenar"[81]. Cuando, en 1844, se anuncia la retirada de Romea entiende que esa resolución es deplorable para la escena ya que "tal vez con su ausencia podrá formarse una compañía más completa que las que han existido hasta aquí, pero no encontramos persona que pueda llenar su hueco"[82].

---

[81] *Un día de campo*, *El Correo Nacional*, 12 de marzo de 1839, véase p. 156.

[82] *Revista de la quincena*, *El Laberinto*, núm. 5, 1 de enero de 1844, véase p. 276.

Pero la estrecha relación no hace a Gil menos riguroso en sus críticas. En la de *Gran Capitán*, de Gil y Zárate, lamenta que la compañía del Teatro del Príncipe no merezca elogio y sostiene que "la amistad misma que con alguno de ellos nos une, nos obliga a usar la franqueza y sinceridad". Una sinceridad que aplica a su amigo: "El modo que tuvo el señor Romea de comprender al Gran Capitán hubiera cuadrado mejor al de Cañizares que no al presente"[83].

Ignoramos si esa actitud le ocasionó los mismos problemas a los que se enfrentó Larra, que en cierta medida tuvo que dejar de mencionar a los actores en sus críticas por las presiones recibidas por el gremio. Se sabe que el propio Julián Romea, ofendido por una mala reseña de Ignacio José Escobar y después de una dura polémica en la prensa de la época, retó en duelo al crítico "aunque afortunadamente ninguno de los contendientes sufrieron daños de consideración"[84].

Gil elogia cuando entiende que debe elogiar. Y en esos casos no escatima los calificativos. En la crítica a *La segunda dama duende* dice que Matilde Díez estuvo "tierna, sentida, delicada y verdadera, como siempre". Todo ello influye en el resultado final de la representación: "Mucho tiempo hace que no hemos visto función mejor comprendida ni desempeñada"[85].

Incluso a veces pone en las interpretaciones el acento del éxito o el fracaso de una función. En la crítica a *Un día de campo* no duda en resaltar que "entre el señor Guzmán y él [se refiere al autor, Bretón de los Herreros] se las gobiernan de tal modo que no hay crítico, por indigesto que sea, que no desarrugue el ceño y participe de la común alegría"[86]. Sin embargo, en esa misma función, en la que entiende que las señoras Pérez y Llorente y los señores Latorre y Sobrado han estado excelentes, descalifica el resto de las interpretaciones como flojas y descoloridas. Y sabe que un mal actor puede echar abajo una obra, como cuando menciona que el señor París "aceleró la caída de la pieza", refiriéndose a una comedia traducida del francés con el título *Plan, Plan*

---

[83] *Revista de la quincena*, *El Laberinto*, núm. 3, 1 de diciembre de 1843, p. 262.

[84] Barceló Jiménez, Juan, *Historia de dos duelos famosos: Romea-Escobar y Balart-Goicoerrotea.*

[85] *El Correo Nacional*, 30 de diciembre de 1838, véase p. 131.

[86] *Un día de campo*, *El Correo Nacional*, 12 de marzo de 1839, véase p. 156.

y a un papel "superior a sus fuerzas"[87]. Pero también puede contribuir a sostener una pieza insostenible. Por eso, reconoce que la reacción del público fue tibia en el estreno de *El paria*, y solo "la libró de una silba estrepitosa, la justa y merecida deferencia del público al beneficio de don Carlos Latorre"[88].

Nunca es caprichoso el cuestionamiento del trabajo interpretativo: sus objeciones son argumentadas y señalados los defectos. En el papel de Bárbara Lamadrid en *El paria,* de Casimir Delavigne, entiende que "son tan frecuentes los quiebros de su voz en los pasajes de algún empeño, que se le pierden muchas palabras, y los espectadores pierden con ellas el hilo de la representación". En *No ganamos para sustos,* de Bretón, considera que Lamadrid hace un papel que "no le ha merecido un estudio tan detenido como otros"[89].

A su hermana, Teodora Lamadrid, le da consejos cuando la ve en *Juan Dandolo*, de Zorrilla, recomendándole "que alzase la voz algo más y que mirase con más frecuencia a los que la escuchan, porque sesgada como está siempre y hablando tan bajo se le pierden muchas palabras"[90]. En el reproche por el bajo tono de Lamadrid insiste poco después al escribir sobre *El abuelo*, pieza adaptada del francés por Isidoro Gil. En esta función cree que García Luna "no comprendió su papel con la misma ventura que otras veces, porque más trabajó por arrancar la risa que no las lágrimas"[91].

A este mismo actor dedica reproches por su papel de Macduff en el *Macbeth,* versión de Villalta:

> Sentimos no poder elogiarle como otras veces lo hemos hecho. Sobre todo, en la sublime escena que hemos ya citado desplegó poco calor, si bien le disculpamos porque las carcajadas y rechiflas que acogieron desde el principio este pasmoso rasgo con gran ofensa del sentido común, hubieran sido poderosas a helar a un ánima del purgatorio.

---

[87] *Un día de campo*, *El Correo Nacional*, 12 de marzo de 1839, véase p. 156.
[88] *El paria, El Correo Nacional*, 2 de marzo de 1839, p. 151.
[89] *No ganamos para sustos, El Correo Nacional*, 23 de mayo de 1839, véase p. 168.
[90] *Juan Dandolo*, *El Correo Nacional*, 29 de julio de 1839, p. 211.
[91] *El abuelo, El Correo Nacional*, 8 agosto de 1839, véase p. 220.

Se refiere Gil a un momento del estreno en 1838 de la tragedia de Shakespeare en el que parte del público acogió con risas una escena dramática. Un detalle molesto para el crítico, que despacha, displicente: "Derecho que no disputamos, puesto que se compra por la módica cantidad de dos pesetas[92].

Por lo que parece, las interpretaciones en este estreno estuvieron en consonancia con el fracaso general de la versión de José García de Villalta ya que al referirse a Matilde Díez señala que "el sincero aprecio que hacemos de sus talentos nos obliga a decirle la verdad. Su alma delicada y tierna solo ha podido elevarse en contados momentos a la altura del carácter atroz de Lady Macbeth"[93].

En su artículo sobre *Pablo el marino,* de Alejandro Dumas, reprocha el trabajo de los actores Lumbreras y Alverá: "El primero tiene cierto aire de barrio bajo que debe poner el mayor cuidado de corregir, y el segundo ha hecho adelantos muy escasos en cuanto a facilidad y nobleza de modales y buen tono y soltura en la representación"[94]. Reconoce el esmero de Carlos Latorre en *El paria* pero le aconseja que cambie "lo que le sobra de posturas y actitudes académicas por lo que le falta algunas veces de naturalidad" y de Juan Latorre dice que estuvo "frío y poco verdadero"[95].

No analiza solo Gil la labor de los protagonistas, consciente de que el resultado final en el escenario responde a un trabajo de conjunto. Así, en el comentario sobre *Las travesuras de Juana* resalta el esfuerzo de los protagonistas pero "en lo restante la función adoleció de lo que adolecen gran parte de las funciones de este coliseo; de la desigualdad que forzosamente producen lo heterogéneo de su compañía"[96]. Parecida opinión firma en su reseña de *Una y no más*, cuyo triunfo "más completo hubiera sido, más fuerte la impresión favorable de los espectadores, si hubiesen conseguido los actores desempeñarla con aquella unidad de conjunto que esta clase de dramas exige". Gil es consciente de que las funciones llegan al estreno con poco trabajo previo

---

[92] Macbeth, *El Correo Nacional*, 19 y 20 diciembre de 1838, véase p. 115.
[93] Macbeth, *El Correo Nacional*, 19 y 20 diciembre de 1838, véase p. 115.
[94] *El Correo Nacional*, 14 junio de 1839, véase p. 186.
[95] *El Correo Nacional*, 2 marzo de 1839, véase p. 151.
[96] *El Laberinto*, 16 diciembre de 1843, véase p. 269.

de los actores como para "ser rápido en las réplicas, dar más viveza al diálogo y combinar en los ensayos con sus compañeros el mejor medio de hacer resaltar las situaciones verdaderamente dramáticas. Bien conocemos que esta clase de estudio es incompatible con la premura del tiempo"[97].

[97] *Una y no más*, *El Correo Nacional*, 29 de marzo de 1838, véase p. 74.

8. A vueltas con las traducciones

"La manía de las traducciones ha llegado a su colmo. Nuestra nación, en otros tiempos *original,* no es otra cosa en el día que una nación *traducida*". Eso decía Mesonero Romanos, resumiendo un asunto sobre el que se debatió ampliamente en el entorno del teatro decimonónico: las traducciones. O, mejor dicho, su abundancia y escasa calidad. Hay investigadores que calculan que alrededor del sesenta por ciento de las obras representadas en los teatros madrileños entre 1830 y 1850 son traducciones, en su mayoría del francés.

Larra, que se dedicó también a esa tarea, resumía con cierta mala uva las condiciones necesarias para traducir del francés al castellano una comedia: "Primera, saber lo que son comedias; segunda, conocer el teatro y el público francés; tercera, conocer el teatro y el público español; cuarta, saber leer el francés; y quinta, saber escribir el castellano"[98].

La demanda continua de nuevos textos y el escaso beneficio que reportaban las obras originales impulsa este caótico mercado de refundiciones, adaptaciones y traducciones que inundan la escena

[98] *El Español,* 11 de abril de 1836.

española y a las que se refiere con frecuencia Gil. La mayor parte de las veces para la queja: "la traducción no nos ha parecido tan cuidadosa como el cartel decía"[99]; "es floja y descuidada en grado superlativo"[100]; hecha sin "la más exquisita diligencia y cuidado".

Pero cuando corresponde, tampoco escatima Gil el elogio: "Por mucha afición que mostremos a nuestro riquísimo teatro nacional, no nos creemos por eso obligados a desconocer el mérito, donde quiera que se halle"[101]. Un elogio siempre justificado y documentado, como cuando dice que la traducción de García de Villalta de *El paria*, "después de cotejada con el original" le ha parecido excelente, armoniosa y fluida"[102].

Desconfía de "esa multitud de piezas traducidas que han inundado durante mucho tiempo nuestra escena" reprochando a los empresarios el interés en "poner en escena piezas traducidas, en general de poca importancia, cuando nuestro teatro antiguo debiera ser una mina inagotable para ella y para el público". No cuestiona tanto Gil el hecho de que se traduzca sino la elección de las piezas que se traducen: "Las obras maestras de todos los países debieran traducirse en todas las lenguas, porque los genios son hermanos en cualquiera extremidad del globo que se encuentren pero ¿por qué otorgar a la medianía un privilegio que a ellos tan solo debiera reservarse? ¿Por qué preferir tanto *vaudeville*, muchas veces fríos y sin objeto, en nuestro país a las obras consumadas de Lope, de Tirso, de Moreto y de Rojas?"[103]. En esa misma idea insiste poco después: "No somos muy devotos de traducciones en general, a menos que sirvan para dar a conocer en nuestro idioma las obras maestras de los genios extranjeros"[104].

Pero no acaba de entender "esa traslación desordenada y confusa de las piezas extranjeras, que tan sin objeto como sin necesidad van invadiendo y enseñoreando nuestra escena"[105]. De la misma forma

---

[99] *Amor y deber*, El *Correo Nacional*, 23 de noviembre de 1838, p. 105.
[100] *Pablo el Marino, El Correo Nacional*, 14 de junio de 1839, p. 186.
[101] *El novio y el concierto, El Correo Nacional*, 20 de marzo de 1839, p. 165.
[102] *El paria, El Correo Nacional*, 2 de marzo de 1839, p. 151.
[103] *Amor y deber*, El *Correo Nacional*, 23 de noviembre de 1838, p. 105.
[104] *La segunda dama duente, El Correo Nacional*, 30 de diciembre de 1838, p. 131.
[105] *El abuelo, El Correo Nacional*, 8 agosto 1839, p. 220.

cuestiona las libertades que se toman los traductores, que llegan en ocasiones a desfigurar el original "introduciendo alusiones políticas que no podían estar en él, y variando nombres a su antojo sin motivo plausible"[106].

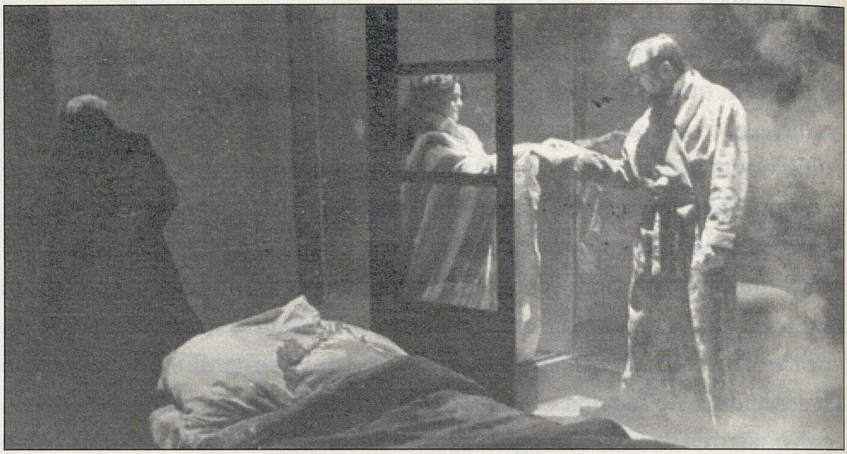
Cuando reseña *La abuela*, de Scribe, recuerda al autor de la traducción que "trocar los nombres y contentarse con ello no es ni traducir ni acomodar una pieza dramática al gusto del auditorio. Vale infinitamente más dejar a los personajes y lugares sus nombres de bautismo que no introducir en una sociedad que se quiere hacer pasar por la nuestra, usos y costumbres que le son de todo punto ajenos"[107].

En muchas ocasiones plantea las diferencias culturales entre el país de origen de la comedia y el que la recibe. De *Amor y deber* reconoce, en noviembre de 1838, que es pieza de "regulares proporciones" pero tiene "la desventaja de ser una obra de costumbres escrita para un país que no es el nuestro"[108]. Cuando en enero 1844 escribe en *El Laberinto* sobre *La loca de Londres*, "drama de brocha gorda, inverosímil en los caracteres, inverosímil en las situaciones", tomada del francés por Isidoro Gil y Baus y Antonio María de Ojeda, no se acaba de explicar la razón por la que "esta pieza había sido acogida en París con numerosos aplausos"[109].

Incluso en ocasiones, aún alabando la traducción, reprocha el despilfarro de talento que conlleva. Así, alaba la de Ventura de la Vega de *La segunda dama duende*, de Augustin E. Scribe, escrita en un lenguaje "castizo, correcto y puro", pero recuerda a su autor que "su país espera algo más de su talento que estas lindas traducciones"[110].

[106] *Una y no más*, *El Correo Nacional*, 29 de marzo de 1838, véase p. 74.
[107] *Revista de la quincena*, *El Laberinto*, núm. 6, 16 de enero de 1844, véase p. 282.
[108] *Amor y deber*, *El Correo Nacional*, 23 noviembre 1838, véase p. 105.
[109] *Revista de la quincena*, *El Laberinto*, núm. 5, 1 de enero de 1844, véase p. 276.
[110] *La segunda dama duende*, *El Correo Nacional*, 30 diciembre 1838, véase p. 131.

9. Gil llevado al teatro



[111]

Aunque no llegó a escribir, al menos que se sepa, ningún texto dramático, a Gil siempre le fascinó la escena. Picoche nos da alguna pista sobre su pronta afición a las tablas desde su juventud. Durante su estancia como estudiante de leyes en Valladolid, nos dice, "frecuenta el teatro de la ciudad". En la universidad castellana coincidió con Zorrilla, dos años más joven, aunque nada hace suponer que se conocieran allí.

Para Picoche "es imposible conocer las obras que vio", pero el propio Gil nos ofrece al menos una referencia. En la *Revista de la Quincena* de diciembre de 1843, al comentar la pieza de danza *La niña mal guardada* asegura: "Más de diez años ha que la vimos en una capital de provincia de segundo orden". Ahí estaba ya el Enrique Gil espectador atento y observador que luego se desarrolla como crítico en Madrid.

La profesora Teresa Barjau mantiene que entre 1832 y 1836, cursando leyes en la capital castellana, se despierta en el joven "su interés por la literatura, sobre todo por el teatro (...) vinculado ya seguramente a Joaquín del Pino, Miguel de los Santos Álvarez y José María de Ulloa, a quienes reencontraría más tarde en Madrid"[112].

---

[111] Representación de *Nocturnos con niebla*, del Grupo Conde Gatón.

[112] Barjau, Teresa, *GICES XIX*, Universidad Autónoma de Barcelona.

En su tesis, Picoche dedica un apartado a Enrique Gil y el teatro. Incidiendo en su afición como espectador "conoce bien, por experiencia, los artificios y la técnica del oficio". Y va más allá: "Su obra novelística, en particular *El Señor de Bembibre*, se resiente ampliamente de su experiencia dramática". Sostiene el profesor que "la composición de la novela es sencilla y los treinta y ocho capítulos que la componen pueden dividirse en cuatro partes casi iguales, análogas a los cuatro actos acostumbrados de un drama romántico". Se podría incluso dar título a cada uno de ellos (*El rapto, La cárcel, El sitio de Cornatel* y *A orillas del lago*) y "solo la conclusión, demasiado independiente, escapa a tal división".

Decorados no demasiado numerosos que facilitarían los cambios escenográficos en escena, personajes, actitudes y situaciones sostienen esa visión dramatúrgica de la novela. Martina, criada de Doña Beatriz "parece venida de una obra del Siglo de Oro o de cualquier comedia moratiniana (...) Ni siquiera se olvida al gracioso: se trata del palafrenero Mendo, enamorado ridículo de Martina". La escena del casamiento de Doña Beatriz, el reencuentro de la pareja e incluso el final de la novela, solucionado mediante el diálogo de dos personajes, son ejemplos que recurren a soluciones a partir de técnicas que recuerdan a las teatrales.

Las apreciaciones de Picoche sobre la teatralidad de *El Señor de Bembibre* deben tener algo de cierto. En 1848, solo tres años después de la muerte de Gil, se estrena en el desaparecido Teatro Principal de Ponferrada la versión escénica de esa novela, obra de Mateo Garza. Gran aficionado al teatro, ocho años más joven que Gil, Garza se planteó dedicarse profesionalmente a la interpretación en la compañía de Julián Romea, a quien debió conocer, sin duda, por intermediación del novelista villafranquino. Acabó instalado en Ponferrada, donde regentó una farmacia ubicada en la céntrica plaza de la Encina.

Integrado plenamente en la vida social de la ciudad, se convirtió en un personaje central de la activa burguesía ilustrada del siglo XIX local. Fue miembro activo de la Sociedad de Teatro Ponferradina desde al menos 1843. Poeta de corte romántico con fuertes dosis de religiosidad, sus versos aparecieron en publicaciones dispersas y no fueron recogidos en un libro hasta la antología realizada por Augusto Quintana en 1995.

Como autor teatral, sin embargo, llegó a publicar tres obras en verso y a estrenar al menos otras cinco, solo conocidas por referencias indirectas.

Su versión de *El Señor de Bembibre* es un drama en verso, en cuatro actos, como acertadamente imagina Picoche. Los tres primeros se desarrollan en el palacio del Señor de Arganza y el último en el castillo de Ponferrada. Aunque el argumento sigue la trama de la novela, aporta cambios en el protagonismo de algunos personajes, como el del Señor de Arganza, que se convierte en eje del drama. El propio autor interpreta ese papel en el estreno ponferradino de la pieza, que fue publicada ese mismo año.

Con motivo del primer centenario del fallecimiento de Enrique Gil, el instituto de enseñanza que lleva su nombre en Ponferrada celebró en 1946 una serie de actos culturales en recuerdo del poeta. Entre ellos, una nueva puesta en escena de *El Señor de Bembibre* a partir de la versión de Mateo Garza, adaptada por los profesores del centro Glicerio Albarrán y Julián Álvarez Villar[113].

Más cercano a la actualidad, el grupo de teatro ponferradino Conde Gatón, fundado a finales de los años sesenta, se ha acercado en varios momentos de su larga trayectoria a la obra y la figura de Gil. Ya en 1972 se pone en escena en la fachada del Castillo una propuesta escénica titulada *Estampas medievales,* con dramaturgia de José Cruz Vega, sobre fragmentos de la novela de Gil.

Cinco años después se estrena, ya en el interior de la fortaleza, la versión de *El señor de Bembibre* realizada y dirigida por Eduardo

[113] García González, Miguel J., *El Instituto Gil y Carrasco. 144 años al servicio de Ponferrada y el Bierzo*, p. 172.

Camacho Cabrera, que adapta la primera parte de la novela, hasta el momento del ingreso en la orden templaria de Don Álvaro, haciéndose la representación en escenarios múltiples, con el público ambulante.

A partir de 1978 se presenta la versión completa de la novela con dirección y adaptación de Ovidio Lucio Blanco. El espectáculo se repite todos los veranos hasta 1981 y se vuelve a hacer en 1984 y 1988. En estos siete años se presentan 63 funciones para varios miles de espectadores.

La función se repuso en 2003 para inaugurar el Teatro Benevívere de Bembibre, con una puesta en escena adaptada por primera vez a un espacio escénico cerrado y con música original de Javier Vecino compuesta expresamente para el montaje. Parte de su dramaturgia ha sido usada por Conde Gatón los últimos veranos en las visitas nocturnas teatralizadas al castillo. La compañía teatral Fabularia, actualmente instalada en el Bierzo, tiene previsto producir en 2015 una versión de la novela adaptada al teatro de objetos.

El mismo Conde Gatón estrena en 1996, en el recién inaugurado Teatro Bergidum, *Nocturnos con niebla*, una obra escrita y dirigida también por Ovidio Lucio Blanco, que condensa en tres actos los aspectos biográficos más destacados de Gil.

En definitiva, Enrique Gil fue lo que hoy llamaríamos un hombre de teatro, un artista conocedor de las necesidades escénicas, de sus secretos y dificultades, de la estructura de la literatura dramática y convencido de

la capacidad del teatro como medio de transformación social. No sabemos si esas inquietudes le hubieran llevado a escribir teatro pero algo de teatral tiene su obra novelística, a juzgar por sus numerosas adaptaciones. En cualquier caso, dio muestras de esos conocimientos a través de su labor como crítico. Sus artículos en esta materia denotan "una certera visión de las obras que examina, y la sencillez con que se produce es, probablemente, la consecuencia de aquel hábito de sentir que no podía permitirle asomos de pedantería, petulancia ni doctrinarismo"[114].

El biógrafo de Gil Ricardo Gullón fue uno de los más notables defensores de esa labor crítica del poeta villafranquino. Y también uno de los primeros en darse cuenta de que "si hoy este aspecto de su personalidad suele desdeñarse, débese tal desdén a un fenómeno de censurable desidia y olvido", destacando que "gobierna sus páginas críticas un criterio muy seguro, claridad de pensamiento al servicio de un juicio independiente, y recto, insobornable casta para la amistad o los intereses de escuela".

[114] Gullón, Ricardo, *El poeta de las memorias.*

Bibliografía esencial:

Ediciones anteriores

El Correo Nacional, 1838-1839.

Semanario Pintoresco Español, 1839-1852.

El Corresponsal, 1840.

El Pensamiento, 1841.

El Laberinto, 1843-1844.

Obras en prosa de D. Enrique Gil y Carrasco, coleccionadas por don Joaquín del Pino y D. Fernando de la Vera é Isla, Madrid, Imprenta de la Viuda é Hijo de D. E. Aguado, 1883, tomo II.

Obras completas de don Enrique Gil y Carrasco, edición de Jorge Campos, Biblioteca de Autores Españoles, tomo LXXIV, Madrid, 1954.

Bibliografía

BARCELÓ JIMÉNEZ, JUAN, Historia de dos duelos famosos: Romea-Escobar y Balart-Goicoerrotea. URL: http://bit.ly/1wRt21X.

BARJAU, TERESA, *GICES XIX*, URL: http://bit.ly/1t0QSqZ.

BLANCO GÓMEZ, OVIDIO LUCIO, *Nocturnos con niebla*, Ed. Hontanar, Ponferrada, 2000.

CALDERA, ERMANNO, *El teatro español en la época romántica*, Editorial Castalia, Madrid, 2001.

DÍAZ NAVARRO, EPÍCTETO, *La mirada romántica: el viaje interior de Enrique Gil*, en *Viaje a una provincia del interior*, vol. III, BIBLIOTECA GIL Y CARRASCO, 2014.

FIDALGO ROBLEDA, HELENA; *Representaciones de "El señor de Bembibre" (1977-1988)* en *Teatro histórico (1975-1998) : textos y representaciones*: actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Cuenca, UIMP, 25-28 de junio, 1998.

FLITTER, DEREK, *Teoría y crítica del romanticismo español*, Akal, Madrid, 2003.

FUENTES MOLLÁ, RAFAEL, *La crítica teatral completa de Mariano José de Larra*, Ed. Fundamentos, Madrid, 2010.

GARCÍA GONZÁLEZ, MIGUEL J., *El Instituto Gil y Carrasco. 144 años al servicio de Ponferrada y el Bierzo*, Ponferrada, 2014.

GARCÍA MARTÍN, LUIS, *Manual de teatros y espectáculo públicos*, Madrid, 1859.

GIES, DAVID T., *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press, Madrid, 1996.

GULLÓN, RICARDO, *El poeta de las memorias*. Revista *Escorial*, año 10, núm. 29, 1943, pp. 415-431. URL: http://bit.ly/1Ab6GyO.

HORMIGÓN, LAURA, *Marius Petipa en España*, Revista *Danza en escena*, núm. 31, enero-febrero-marzo 2011.

HUERTA CALVO, JAVIER, *Historia del Teatro Español*, Gredos, Madrid, 2003.

MOYNET, JULES, *El teatro del siglo XIX por dentro*, edición facsímil de *El teatro por dentro*, editada por Daniel Cortez (1885).

NAVAS RUIZ, RICARDO, *El triunfo romántico (1834-1850): Manifiestos, polémicas, revistas*. URL: http://bit.ly/1vlwlmE.

OJEDA PEDRO, La *historia confusa del romanticismo escénico español*, revista *ADE Teatro*, número 127.

PALOMO, MARÍA DEL PILAR, *Movimientos literarios y periodismo en España*, editorial Síntesis, Madrid, 1997.

PICOCHE, JEAN–LOUIS, *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815–1846)*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1978. Ver pp. 149–151, pp. 171–175 y p. 334 y ss., entre otras.

RIBAO PEREIRA, MONTSERRAT, *Sainetillo para un entreacto o el teatro desde dentro en las primeras décadas del siglo XIX*. URL: http://bit.ly/1xKJmEE.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Mª JOSÉ, Teoría y géneros dramáticos en el siglo XIX, en *Historia del Teatro Español* dirigido por Javier Huerta Calvo, Ed. Gredos, Madrid, 2003.

ROMERO PEÑA, MARÍA MERCEDES, *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814)*, en especial el de la Guerra de la Independencia. URL: http://bit.ly/1xKJrbB.

RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS, El *arte escénico en el siglo XIX en Historia del Teatro Español*.

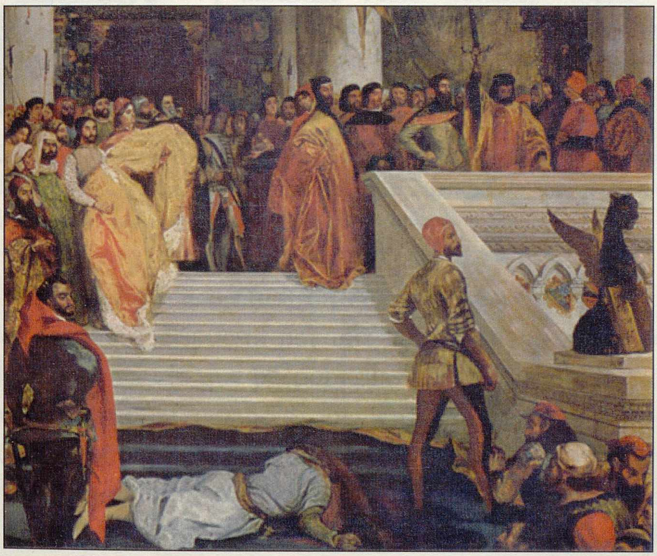
VARELA, MIGUEL A., *La escena del siglo*, en *Ponferrada 1908-2008. El libro del centenario*, Fundación Pedro Álvarez Osorio Conde de Lemos, Ponferrada, 2008.

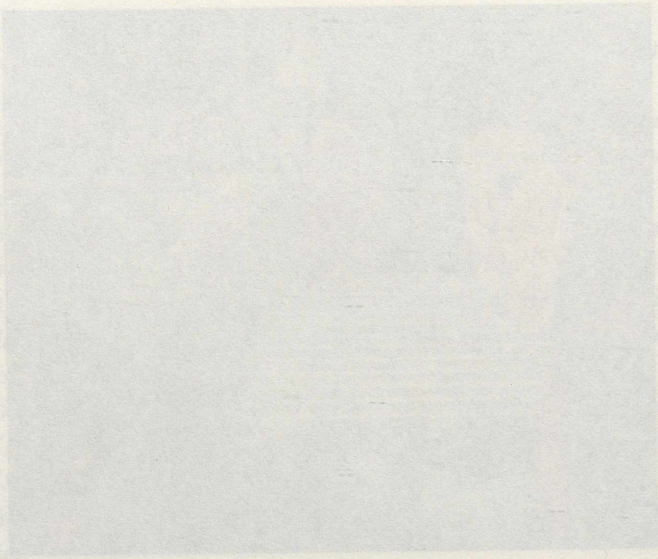
—, *El teatro en El* Bierzo, *Antología de Escritores Bercianos, Teatro*, Instituto de Estudios Bercianos y Ayuntamiento de Ponferrada, 2007.

VEGA ALONSO, JOSÉ-CRUZ, *Teatro de Ponferrada*, Ponferrada, 1998.

VELLÓN LAHOZ, JAVIER, *Introducción a Teoría del arte dramático*, de Andrés Prieto, Fundamentos, Madrid, 2001.

Crítica teatral
Enrique Gil





1. *Hija, esposa y madre*, de Virginie Ancelot

TEATRO DEL PRÍNCIPE
FUNCIÓN EXTRAORDINARIA DEL
JUEVES 15 DE FEBRERO DE 1838
A BENEFICIO DE DOÑA MATILDE DÍEZ[115]

VIRGINIE ANCELOT (1792–1895), importante autora francesa, asidua del salón de Mme. La Rochefoucauld, donde sin duda conoció a Chateaubriand, Stendhal o Lamartine. *Marie ou les trois époques* es su primera obra de teatro, publicada en París en 1836 [*Magasin Théâtrale*]. "El misterioso Pedro Gorostiza" [Pedro Ángel de Gorostiza y Cepeda] tradujo la versión en castellano con el título *Hija, esposa y madre*, que Gil reseña en este artículo. La obra se estrenó en el Teatro del Príncipe el 15 de enero de 1838 "y repitió función los dos días siguientes. La *Gaceta de Madrid* del 24 de febrero la califica de comedia sentimental que no llena las condiciones del drama moderno, alaba su conocimiento del corazón humano y la contrapone a *Anthony* como ejemplo perverso"[116].

Para no retardar al público nuestro juicio sobre los dos dramas que han llenado esta función dispuesta por una actriz benemérita y justamente apreciada, hemos tenido que posponer las observaciones generales sobre el estado de la escena española que teníamos preparadas como una introducción a semejantes artículos, y una exposición de los principios que nos guían en el examen de las obras de ingenio y de su ejecución, ya nuestro dictamen esté conforme con el del publico, ya tengamos que apelar de su fallo, en que en ningún tiempo reconoceremos el don de infalibilidad.

---

[115] El artículo se titula *Hija, esposa y madre – Ella es él*: en la primera frase el autor manifiesta su intención de hablar de "los dos dramas que han llenado esta función"; sin embargo, dedica esta crítica al primer drama y al final anuncia: "Dejamos para el número inmediato el comunicar a nuestros lectores la sensación producida en nosotros por la lindísima pieza *Ella es él*", a la que dedica la crítica siguiente.

[116] Saura, Alfonso, *Acercamiento biográfico y literario a Pedro Gorostiza*, Universidad de Murcia.

Bajo el título de *Marie ou les trois époques* se representó por primera vez en el teatro francés en octubre de 1836 un drama que fue recibido con singular aplauso. Los periódicos colmaron de elogios a su autora *madame* Ancelot y a *Mlle.* Mars que tan bien supo interpretarla en su papel de protagonista. Esta obra es la misma que, con el oportuno y bien combinado título de *Hija, esposa y madre*, acaba de presentarnos traducida en buen lenguaje y con tal facilidad y ligereza, que bien manifiesta una mano ejercitada y capaz de coger mayores lauros que los que puede dar de sí una traducción.

La extensión del drama original hubiera sido acaso peligrosa al éxito de su representación en nuestros teatros; y así el traductor ha tratado de reducirla a proporciones de menor escala. El objeto es atinado sin duda; pero ¿se ha logrado de manera que nada haya sufrido en esta reforma la viveza del color, el relieve del claroscuro y la grandiosidad de las formas?

Esto es lo que no nos atrevemos a asegurar. La copia es bella: traslada en grande la concepción primitiva; pero a veces la falta de una valiente pincelada debilita la fuerza de un magnífico cuadro. Tal vez si oyéramos las razones del traductor variaríamos de opinión; hasta ahora es la que hemos formado.

El traductor se ha abstenido casi siempre de acortar los diálogos, y ciertamente aunque algunos son bastante largos y excitaron en su ejecución algunas ligeras muestras de cansancio, los hay tan diestramente dispuestos, tan llenos de verdad y de sentimiento, que el alterarlos era un dolor, una especie de sacrilegio para un alma que se hallase a la altura de la que los dictó. En lugar de esto se han suprimido algunas escenas, que a nuestro corto entender, si no eran necesarias para la inteligencia del pensamiento y la expresión de la fábula, daban a esta cierto vigor y desarrollo que estaba muy lejos de menoscabar el efecto general. La operación era delicada, y hay discusiones que se resisten a la maestría de la mano y a la finura del escalpelo.

Por ejemplo en el primer acto, la conclusión con el soliloquio de Matilde sustituida al rápido *tableau* del original ha de rebajar en extremo la situación cruel de la protagonista, víctima de su piedad filial. Bastan, es verdad, las silenciosas reconvenciones de la propia conciencia para elevar el dolor al último grado de sublimidad; pero bastan solo para un espíritu ya prevenido, concentrado y lleno del asunto. Pero para el

público que difícilmente se inflama, y que tan fácilmente se distrae por cualquiera circunstancia, es menester más: conviene presentar a sus oídos y a sus ojos cuanto contribuya a que resalte la situación del que goza o del que padece. ¡Qué impresión no ha de causar la presencia de Carlos Darbel al oír a su tierna amante declarar que entrega su mano de su propia voluntad a un rival apenas conocido! ¡Qué valor no tiene la expresión de la frívola marquesa cuando exclama en aquel momento: — *¡Y decía de mi!*!! ¡Cuánto no ha de aumentar la confusión de la infeliz Matilde al ver en el sardónico movimiento de los labios de Meleur la injusta reconvención:

— *¡Otra como todas!*!!

Supuestos los principios clásicos que a excepción de la unidad de tiempo predominan en el drama, apenas podrían admitirse legítimamente estos dos interlocutores, cuyos caracteres, aunque perfectamente delineados y medianamente sostenidos, son de mero contraste; quitado esto son inútiles; disminuido, mengua su interés en la misma proporción.

Dos expresiones, escapadas sin duda indeliberadamente, aunque muy castizas, sonaron mal en los oídos de los espectadores. Lo más sensible es que no se hallan en el original, ni era posible que saliesen de la pluma de una señora. El drama nada perderá en que se supriman; y aquí haremos de paso advertencias a los que se dedican a la traducción de semejantes obras. Primera: que especialmente en las producciones de la escuela francesa mas bien deben rebajar que recargar las expresiones que afecten la susceptibilidad de nuestro público en las ideas que se rozan con las costumbres. Segunda: que en los espectáculos teatrales se conserva felizmente entre nosotros un decoro, que no es menos honroso y útil por la pequeña parte que en él pueda tener la hipocresía.

Sin embargo de estas alteraciones, el drama se ha presentado como traducción. Otros hemos visto que con menos títulos se han abrogado la carta de ciudadanía con solo trasladar la acción a España. El traductor no ha cometido esta manoseada equivocación geográfica, y por ello le felicitamos; pues por mucho que se hayan confundido los usos y el tono de la alta sociedad en las naciones de esta parte de Europa, queda todavía un tinte, aunque débil, de nacionalidad que salta a los ojos medianamente ejercitados.

El pensamiento del drama es eminentemente filosófico y moral; su aplicación está diestramente desempeñada. El ejemplo de un alma fuerte, sujeta por una fatalidad a tres luchas que corresponden a otras tantas situaciones de la vida, y siempre triunfante de las inclinaciones más seductoras, ha de ser no solo saludable sino interesante en alto grado. No referiremos la acción por temor de dar una idea muy inexacta y en nada parecida. Los sentimientos no se analizan: escribimos para los que hayan visto el drama: los demás no nos comprenderían.

De los tres sacrificios que se exigen a Matilde, el primero es cruel. Una pasión ardiente legítima, sancionada por promesas solemnes y por la aprobación paternal, próxima a lograr su premio, llena de esperanzas de felicidad hasta la muerte, tiene que ceder a consideraciones de interés ajeno. Pero ¡este interés es de un padre! Su honor, su vida, incompatible con la pérdida de aquel, reclaman una inmolación terrible: la felicidad de una hija. Aquí no hay coacción ni tiranía: no hay rebelión. La víctima cierra los ojos para arrojarse al abismo; y para mayor tormento suyo tiene que sufrir la presencia de un amante, con quien no tiene ocasión de justificarse, y el sarcasmo de dos personas que le atribuyen la inconstancia que ella misma acaba de censurar.

El segundo sacrificio es sin comparación menor que el primero, y casi nos atreveríamos a decir que no excede las fuerzas comunes de una esposa penetrada de la santidad de sus deberes. Hecho el primer esfuerzo, y experimentada la resistencia de aquella alma privilegiada, fácil era calcular el resultado de la segunda prueba con una potencia inferior. Así es que la autora ha tenido que reforzar esta debilidad con un recurso auxiliar, cual es la de las sospechas sobre la infidelidad del esposo, celos bastardos porque no proceden del amor, pero cuyo poder no podrá negar quien conozca el corazón de la mujer, y mujer era la que los describía. No podían causar una impresión duradera en Matilde casada, y objeto de las consideraciones de un marido condescendiente a su modo, las instancias de Carlos Darbel; ya no aquel Carlos virtuoso y noble que ofrecía felicidad, sino de otro Carlos rencoroso sin motivo, villano para abusar de la amistad y la benevolencia, seductor e incapaz de ofrecer más que la deshonra y el remordimiento. La victoria del deber no era dudosa; era muy fácil e infalible, pues había otro deber que combatir, y por lo mismo cesaba el interés de la acción, y el interés de

un personaje que no hubiera debido perderlo después de haberlo tan vivamente excitado desde su primera aparición. Sin embargo, brilla en este acto un arte singular; y la confianza de Forestié da lugar a lances cómicos que en nada perjudican el efecto principal. El Sr. Latorre estuvo admirable en este papel; y vemos esta vez con satisfacción que, parado en la cumbre de su reputación artística, no se duerme sobre los laureles.

El tercer sacrificio que sella la suerte fatal de Matilde, ya es de otra clase muy superior. Después de diez y seis años iba a recibir la remuneración de sus padecimientos: sus esperanzas habían revivido con todo el ardor de la primera juventud, y con toda la reacción producida por los pasados obstáculos; y estas esperanzas eran legítimas. Un descubrimiento hecho a tiempo le impone el deber de completar su desventura. Cede a su hija la mano del hombre que adoraba. ¿Dónde hallará corona digna de tanta fortaleza? Ella lo dice: — *Aquí y allí*; en el corazón y en el cielo; resignación heroica y consoladora que tranquiliza al espectador, haciéndole concebir la idea de un poder inaccesible a las injurias de la suerte.

La sublimidad de este final arrancó espontáneos aplausos al público que se había mantenido casi impasible en medio de tanto caudal de delicada sensibilidad. Nuestro entusiasmo estaba ya elevado a una alta temperatura y llegó por grados a donde el de otros subió de repente.

En la ejecución ninguno de los actores desmintió su acreditada habilidad. Deseamos sin embargo ver la segunda representación, en que esperamos ver más vivo colorido y más rápido movimiento. El ademán sobre todo de alargar Luisa la carta fatal a su confuso amante, y el arrebato violento de Matilde al arrancarla de las manos de su hija es un golpe decisivo, que solo bien ensayado puede revelar el pensamiento de l(a) autor(a) y hacer triunfar su producción. Soltamos la pluma para acudir a este nuevo triunfo; y con este motivo dejamos para el número inmediato el comunicar a nuestros lectores la sensación producida en nosotros por la lindísima pieza *Ella es él.*

El Correo Nacional, núm. 2, 17 de febrero de 1838

2. *Ella es él*, de Bretón de los Herreros

BOLETÍN DE TEATROS
COMEDIA EN UN ACTO DE
DON MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS,
ESTRENADA EN EL **TEATRO DEL PRÍNCIPE**
EL 15 DE FEBRERO DE 1838

117

MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS, Quel (La Rioja), 1796–Madrid, 1873, "es una figura indispensable para entender la evolución del teatro español en el siglo XIX" [Pau Miret]. Dramaturgo, poeta y periodista como Gil, a quien conoció en el Parnasillo; también fue crítico teatral a la par que Gil en *El Correo Literario y Mercantil* (1831), *La Abeja*, *El Universal*, *La Ley* y otros. En 1838 estaba en su apogeo: Gil elogia sus obras pero critica el exceso de estrenos. Su teatro, más que romántico, es costumbrista, a la manera de Moratín y Mesonero Romanos; enemistado y reconciliado con Larra, comparte tertulia y amistad con Espronceda y Enrique Gil, con quien coincide en la redacción del *Semanario Pintoresco Español*.

Destinada la comedia a presentar en toda su deformidad los vicios y en toda su ridiculez los defectos más o menos comunes en la vida doméstica y social, ha ido recorriendo los caracteres más señalados, los ha revestido de formas accesorias que podían darles más realce y los ha recargado tal vez cuando ha creído no encontrar en la naturaleza modelos bastante notables, alterando la fidelidad del retrato hasta convertirlo en ingeniosa caricatura. Pero muy pronto se apuró, pues, el catálogo de lo risible, y a pesar de la variedad resultante de lo diverso de

---

[117] Representación de *Ella es él* en Quel por la compañía *Nuevo Horizonte*, mayo de 2011. Fotos: BVMC. Texto completo de *Ella es él*, BVMC: http://bit.ly/1l9TzIO. Sobre Bretón, véase *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: http://bit.ly/1m4J5oU.

las situaciones, de la combinación de los hábitos, y de la oposición de los extremos, una monotonía insoportable hacía mirar con indiferencia las creaciones del arte, que ya no encontraba para presentar novedad más que medias tintas y pálidas gradaciones.

Pero la misma comedia que se había tal vez excedido en su inexorable censura, ha tenido en su mano el medio de templar su demasía, ya excusando ciertas debilidades que fueron blanco de sus envenenados tiros, ya haciendo excepciones bajo circunstancias determinadas. Largo tiempo y bien a su favor se ha reído el público de aquellos maridazos flojos y desmadejados, que por una pereza reprehensible, o por el convencimiento de su nulidad, o por un cariño llevado fuera de los límites razonables, entregan a sus esposas los cuidados a que el orden de la sociedad les manda atender; y que, esclavos de una voluntad caprichosa y de una inteligencia estrecha o mal cultivada, ven derrochar su fortuna, escarnecer su nombre y ridiculizar su conducta con el mas humillante desprecio.

Pero entre la turba de gurruminos[118] que por todas partes nos asedia, algunos hay que lejos de merecer el azote de Aristófanes, son acreedores a su escena, si no a su benevolencia y protección. Si estos tienen el tino o la suerte de elegir una esposa que con su actividad, inteligencia y buenos principios supla la indolencia y limitado talento que les ha dado la naturaleza y los vicios de una descuidada educación, no andan del todo descaminados, si cediendo a la superioridad, se abandonan a una confianza de que no se abusa.

Este es el pensamiento que se desenvuelve en la pieza que examinamos, y se personifica en un D. Alejo, hombre de bello corazón, poco a propósito para manejar sus intereses, entretenido en pueriles e inocentes pasatiempos, feliz en su estado de inocencia y apasionado de una mujer que le deparó el cielo para aliviarle de cargas superiores a sus fuerzas. Su carácter está maestramente delineado por la discreta Camila en los versos siguientes:

[118] Ruines, cobardes.

Falta de mundo y de trato
le hizo tal vez indolente,
tal vez por ser complaciente
le acusan de mentecato.

Tiene sobrado caudal,
y poquísima ambición,
descuidó su educación
ciego afecto paternal;

Y así, Rita, a dulces ocios
más que a brillar inclinado,
y algo flojo y desmañado
no se cuida de negocios.

Su dulzura (no lo niego)
tal vez raya en timidez:
mármol parece tal vez,
y es su corazón de fuego.

No carece de valor
mas le falta atrevimiento:
no le falta entendimiento,
pero le sobra candor.

Digna es en fin de la mía
su alma amorosa y sin hiel;
y si algo mal hay en él
es ser bueno en demasía.

¿Quién querrá mal a este hombre? ¿Quién se atreverá siquiera a burlarse de él? Sin embargo, el autor no ha escaseado los medios de haber reír a su costa; prueba de que ha tratado de hacer una defensa, no un panegírico.

La acción escogida para poner en evidencia este delicado carácter es sencilla como todas las que forman el asunto de la composición que deben las letras españolas a tan sobresaliente ingenio. De otras obras dramáticas que han salido de su pluma se ha dicho que eran meros diálogos. ¡Pero qué diálogos! ¡Qué gracia en las expresiones, qué verdad en los caracteres principales y aun en los accesorios! ¡Qué arte en la contraposición! La falta de enredo y de numerosos incidentes no es del autor; es del género. En otros de más complicación y menos severidad se ha ensayado felizmente el Sr. Bretón; pero en ellos ha hecho lo que otros, entre los más aventajados. En este, él es el jefe, y deja a una distancia inmensa a sus imitadores: siguiendo este camino se halla ya cerca de la cumbre de su gloria: desviando por otra senda se alejaría tal vez de ella. Aconsejámosle, pues, que no abandone esta carrera en que le han colocado su inclinación y los buenos estudios de su juventud. Es joven todavía para progresar, como realmente progresa, en las inspiraciones de un orden conocido, en que influye el hábito y la reminiscencia, pero si es joven para aprender, ya no lo es tanto para olvidar.

Volviendo a la obra que nos ocupa, el fin que se propuso el autor queda plenamente conseguido. Era preciso conducir al protagonista a una situación en que descubriese el fondo de su carácter pundonoroso

que guardado bajo apariencias de flojedad reservaba para ocasiones extraordinarias; y en tal estado anormal, aunque sea violento, hubiéramos deseado verle permanecer algún tiempo más para que no se creyese efecto de un arrebato fugaz, casual e incapaz de sostenerse, si así lo hubiera exigido la necesidad.

¡Puedan todos los hombres que han nacido tales por equivocación encontrar una mujer de las prendas de Camila! ¡Puedan todas las mujeres a quienes caiga en suerte un marido como D. Alejo usar de su autoridad con tal moderación y templanza! Puedan todas decir:

> ¡Y un solo paso no doy
> sin consultarlo con él!

Y aun, si vale nuestro consejo, les suplicaríamos que antes de trocar las atribuciones que la sociedad ha señalado a uno y a otro sexo, hicieran por su propio decoro algún esfuerzo para no llegar al extremo de que tuviese que pasar a sus manos el cetro doméstico, contentándose con la cartera ministerial.

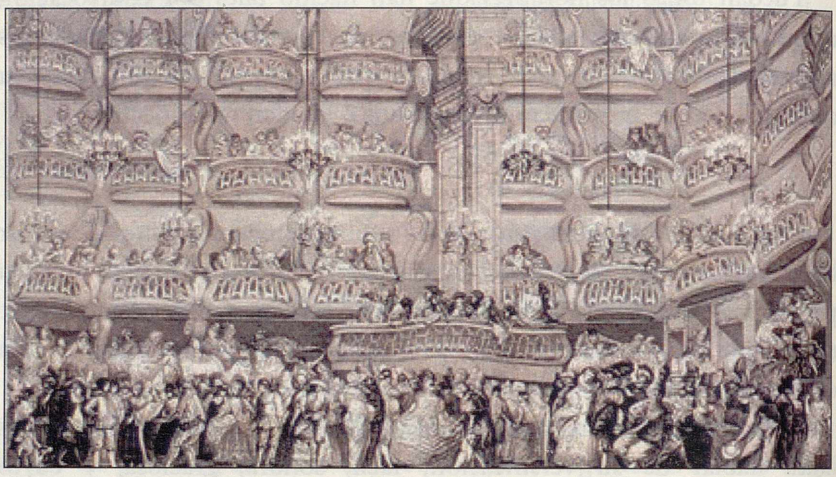
Al dar cuenta de una composición del Sr. Bretón de los Herreros es inútil hablar de su versificación, fácil, sonora, graciosa, y cuyos conceptos han de ser con el tiempo proverbiales. Desde los primeros versos pasó de boca en boca el nombre de este autor tan apreciable, cuya elocución nadie equivocará. Así, no fue curiosidad el pedir la proclamación de su nombre al final de la representación: fue únicamente el deseo de tributar un merecido obsequio al poeta más fecundo entre los que honran nuestro Parnaso.

No podemos menos de congratularnos con la señora Díez por haber escogido para su beneficio una pieza de éxito tan seguro, por su mérito intrínseco y por sus antecedentes. La parte que en ella han tomado la misma actriz y el señor Romea, especialmente en la segunda noche, ha contribuido a su lucimiento. Un ligero tropiezo excitó por un momento la intolerancia de una minoría impotente e inconsiderada. El verdadero público, el único capaz de juzgar, indemnizó a la beneficiada con ruidosos aplausos, que eran a la vez la expresión de la justicia y de la galantería.

El Correo Nacional, núm. 4, 19 de febrero de 1838

3. *Una y no más – Un artista – El pro y el contra*

TEATRO DEL PRÍNCIPE
24 DE MARZO DE 1838
BENEFICIO DE LA SEÑORA PALMA



Aunque dudamos que pueda ser conveniente a la empresa de teatros el presentar tres novedades en una sola noche, no podemos menos de aplaudir una profusión que en el beneficio de la señora Palma nos ha proporcionado agradables momentos de enternecimiento y festiva risa. La primera de las tres comedias es un juguete bastante dramático, sostenido en un trueque de personas, sembrado de donaires cómicos, y cuyo análisis no hacemos aquí porque un artículo de teatros solo puede ser interesante para los que asistieron a la representación.

El público halló bastantes puntos de contacto entre esta producción francesa y la tan conocida con el título de *Las Capas*; mas no por esto dejó de soltar la carcajada a cada empacho del personaje representado por el actor Guzmán, el cual, aunque se hallaba algo indispuesto, sostuvo su mítica reputación[119] y alcanzó un nuevo triunfo.

[119] En el original, "mímica reputación".

Más completo hubiera sido este, más fuerte la impresión favorable de los espectadores, si hubiesen conseguido los actores desempeñarla con aquella unidad de conjunto que esta clase de dramas exige para que no se entibie el interés de la acción, ni decaiga la ansiedad del que escucha.

Este defecto, generalmente notado en la representación de piezas tan ligeras como *Una y no más*, podría desaparecer muy fácilmente si, bien firme cada actor en su papel, procurase ser rápido en las réplicas, dar mas viveza al diálogo y combinar en los ensayos con sus compañeros el mejor medio de hacer resaltar las situaciones verdaderamente dramáticas. Bien conocemos que esta clase de estudio es incompatible con la premura del tiempo cuando se suceden casi sin intermisión las funciones de beneficio, en cada una de las cuales se presenta a lo menos una novedad; pero en nuestro concepto, los cálculos puramente mercantiles de los beneficiados nunca deberían sobreponerse al interés del arte y a los derechos de las reputaciones individuales de los artistas. En una palabra, quisiéramos que se pusiesen en escena menos piezas nuevas, con tal que fuera más perfecto el desempeño.

La linda comedia *Un artista* merece sin disputa la corona que le ha concedido el público de Madrid. Julio Ricci es un carácter magníficamente delineado, es una creación del buen talento. Su entusiasmo por la escultura, su amor a una dama de ilustre cuna, su modestia, su ambición de gloria, su independencia artística, dan lugar a delicadísimos lances, a escenas de la mayor ternura, en que saborea el espectador las bellezas del buen género y goza mucho porque goza con el alma. Sentimos que el traductor haya desfigurado algún tanto el original, introduciendo alusiones políticas que no podían estar en él, y variado nombres a su antojo sin motivo plausible. En nuestra opinión, hubiera procedido con más acuerdo aligerando algún tanto las primeras escenas, para que la exposición no fuese tan minuciosamente desenvuelta, y cuidando con más esmero el lenguaje, pues en una obra escrita en homenaje de las artes, parece muy mal que la parte literaria no contribuya con todas sus fuerzas a asegurar el éxito. Buen modelo tenía el traductor en la versión del *Tasso*, comedia en dos actos, delicadamente hecha por el señor D. Ventura de la Vega.

La ejecución de *Un artista* fue muy buena. El primer actor D. Carlos Latorre, cuyo talento es admirable, entendió perfectamente el carácter del escultor, lo reveló al público con toda la delicadeza del sentimiento y mereció unánimes aplausos. Para pintar a un grande artista es necesario serlo también. La señora Pérez desempeñó primorosamente el papel del sensible niño Stéfano, y obtuvo inequívocas señales de aprobación. Quisiéramos que el Sr. López cuidase más de la ortografía y no empañase su hermosa voz y su buen modo de decir, con faltas que no se perdonarían a un colegial de quince años.

ଔ

El Pro y el Contra[120]. Sentimos infinito que el señor Bretón de los Herreros prodigue en fábulas insignificantes sus bellísimos diálogos y sus picantes agudezas Un poeta que raya tan alto debería, en nuestro juicio, no precipitarse demasiado en la composición de sus argumentos y estudiar mejor los caracteres que intenta reproducir en la escena. Los de doña Cecilia y de don Luis no podrían sostenerse a faltarles el apoyo de los accesorios; y bien sabe el señor Bretón que los buenos versos y las gracias de elocución no bastan para hacer una comedia. Los justos elogios que hicimos de *Ella es él* le convencerán sin duda de nuestro deseo, así como de la imparcialidad que nos guía en el examen de sus obras. El público, sin embargo, todo lo olvida cuando oye una descripción como esta:

¿Militares? ¡No en mis días!
O en Madrid quieta me estoy,
o, nueva amazona, sigo
la suerte del batallón.

Si me quedo, me someto
a viudez triste y precoz;
si le sigo, ¡qué de afanes!
sobre un burro matalón,
calado el mugriento gorro
de indefinido color,

[120] Comedia en un acto de Manuel Bretón, estrenada en el Teatro del Príncipe el día 24 de marzo de 1838. Leer: http://bit.ly/1qeE0LL.

con dos plumas que parecen
emblema de la nación;
pues ambas a dos pelonas
y tercas ambas a dos,
cuando una dice que sí
su hermana dice que no;
a merced de un asistente
sin abrigo y sin ración,

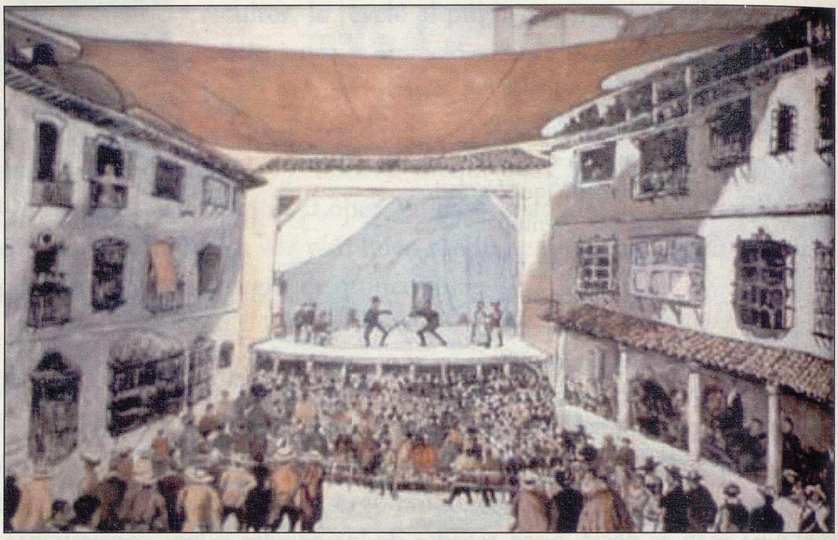
y expuesta siempre a apearme
por las orejas... ¡qué horror!
perdiera mi juventud
por esos trigos de Dios.

¿Y qué seria, si presa
del faccioso vencedor....
vano fuera para mi honra
pedir capitulación,
que no se habla de mujeres
en el tratado de Elliot?

En la ejecución de esta pieza notamos el mismo defecto que en la de *Una y no más*; es decir, poco estudio de los papeles y, por consiguiente, poca viveza en el conjunto. Sin embargo, el Sr. Romea tuvo momentos muy felices y la beneficiada retrató con gracia a una niña tan caprichosa como insustancial.

El Correo Nacional, núm. 41, 29 de marzo de 1838

4. *Amor venga sus agravios*, de Espronceda y Moreno López



JOSÉ DE ESPRONCEDA, líder espiritual y literario de Enrique Gil, escribió poco teatro, apenas tres obras: *Blanca de Borbón*, *Ni tío ni sobrino* y la que aquí nos ocupa, *Amor venga sus agravios*, drama en prosa, en cinco actos, que firma como Luis Senra y Palomares, "seudónimo que encubría la colaboración de José de Espronceda y Eugenio Moreno López" (J. Campos, *O. C.*). La obra se estrenó en el Teatro del Príncipe la noche del 28 de septiembre de 1838. Los lectores familiarizados con la obra de Gil notarán de inmediato el parentesco literario de don Álvaro de Mendoza con el futuro don Álvaro Yáñez, Señor de Bembibre, y percibirán ecos anticipados en los amores contrariados, la profanación del claustro y el final trágico.

Este es el tercer drama original que ha puesto la empresa en escena en el presente año cómico y que, ora en sentido favorable, ora en adverso, ha ocupado vivamente la pública atención. No es pequeña ventaja para nosotros poder emitir nuestra humilde opinión después de otras opiniones respetables, porque de esta suerte podrá nuestro juicio abrazar la cuestión de una manera más completa y guiar con cierto detenimiento y mesura el criterio del público. Quizá nos alegrará que el público ha pronunciado su fallo en esta causa, fallo en verdad poco favorable en la primera noche; pero sin dispensarnos por eso de examinar más adelante los motivos probables de este descontento, solo

diremos que el público ha juzgado el drama en su segunda y tercera representación de bien diverso modo y que las escasas localidades vacías que en dichas representaciones se notaban deponen favorablemente en cuanto a la belleza artística de la pieza.

Varios de nuestros colegas han hecho ya la narración del argumento de un modo más o menos detenido, más o menos circunspecto, y aunque semejante tarea no sea mucho de nuestro agrado, porque los esqueletos a que quedan reducidos cuerpos a veces bellísimos no dan idea de sus proporciones, de su vigor y elegancia, sin embargo no podemos dispensarnos de un ligero bosquejo de esta obra para dar más completa idea de los caracteres y del probable y verosímil de sus diversas partes.

Desde el primer cuadro del primer acto queda delineado completamente el carácter más pronunciado del drama, el del capitán don Álvaro de Mendoza. Este declara a su amigo Pacheco que viene muy mudado de como fue a Flandes. Tú sabes –añade– que entonces una mujer era para mí un ángel; ahora no es más que un mueble cualquiera más a menos útil, más o menos incómodo. Más adelante dice: "Que habiendo reparado que con la espada mejor se alcanza un chirlo que le divida a uno las narices que una buena renta, después de haber gastado su patrimonio, sin otro recurso que su apellido y buena suerte, cansado de las borrascas de la vida, se acoge al puerto seguro del matrimonio", para lo cual, de acuerdo con su tío, ha pensado en su prima doña Clara. Con esto queda valientemente dibujado el hombre de voluntad, escéptico y calculador, que no halla en su proceder el contrapeso de las creencias o de las pasiones, y que reconcentrando toda la energía de su ser en el logro de sus deseos, está casi seguro de llegar al término de su viaje, siquiera sea hollando a los demás, siquiera por legítimos caminos. Los caracteres de don Pedro de Figueroa y de doña Clara, su amante, solo quedan aquí ligeramente indicados. En el cuadro segundo, una cita nocturna, escena llena de amor y de sentimientos delicados, acaba de desenvolverlos completamente a los ojos del espectador, y desde allí sabemos que doña Clara, aunque "mujer que todo lo teme de su flaqueza, está segura de una sola cosa en el mundo, de pertenecer al hombre que ha elegido a despecho de padecimientos, de persecuciones y hasta de respetos sociales". La niña tiene toda la

abnegación y la firmeza de una mujer enamorada, y si bien llena de respeto y de deferencia hacia su tío y tutor, no por eso conoce menos que su corazón le pertenece y que dispondrá de él a su albedrío, sin que fuerzas humanas la contengan.

En el tercer acto la situación queda del todo despejada y la acción marcha rápidamente a su fin. El conde de Piedrahita, tutor de doña Clara, le propone o, por mejor decir, le ordena sus bodas con el capitán Mendoza, y tirano a fuer de noble y pariente en aquel siglo, le señala el perentorio y fatal plazo de un día. La apurada doncella da parte de su situación angustiosa a Figueroa, llamándole; don Álvaro por una superchería se entera de todo y en una escena de infinita zozobra para doña Clara, por aguardar a su amante, descubre Mendoza toda la odiosidad de su carácter inflexible y frío. Llega, por fin, Figueroa; doña Clara se desmaya, y los dos rivales salen a ventilar con los aceros sus personales ofensas.

En el tercer acto, y en la corte del joven Felipe IV, poco después de la presentación de don Álvaro de Mendoza al rey, doña Clara llega desolada y descompuesta a los pies del trono a pedir justicia de la muerte de Figueroa a manos de don Álvaro; el rey, conmovido, la toma bajo su protección y manda al capitán Mendoza a una torre; pero en el segundo cuadro sabemos que cortesanas intrigas han desviado la venganza de doña Clara y ésta, guiada por los consejos del padre Rafael, confesor del rey, y huyendo del odiado don Álvaro, va a llorar sus dolores a la soledad de un claustro.

Pero Figueroa, que no ha muerto de su herida, aparece en el acto cuarto a pedir a don Álvaro, ya marqués de Palma por la profesión de doña Clara, una satisfacción de honor por su vil proceder. Don Álvaro le ofrece su protección en la corte, le cuenta los medios de que se ha valido para separarle hasta entonces de Clara e interceptar todas sus cartas y concluye negándose al duelo. Figueroa se retira despechado y jurando venganza. En el segundo cuadro doña Clara, ya monja, cediendo a una pasión mal extinguida y más poderosa que ella, y ayudada de una criada del convento, introduce a su amante hasta su celda, donde, después de una sentida escena, el sorprendido caballero, no teniendo otro medio de salvar la reputación de doña Clara, consiente en esconderse en un arcón que ella cierra con llave. Entran las monjas,

la encuentran desmayada y se la llevan, a despecho de su repugnancia al volver en sí un momento.

El primer cuadro del acto quinto es una orgía en cuyo bullicio recibe Mendoza un misterioso billete, que juzga aventura amorosa y que se dispone a correr al punto. El segundo cuadro descifra el enigma. Doña Clara ya no tiene más pensamiento que la venganza; su desdichado amante ha perecido ahogado en su estrecha prisión merced a su largo desmayo, y un veneno que se ha procurado o la daga de Figueroa la van a libertar de Mendoza, que no tardará en venir fiel a la cita. Llega este, en efecto, un poco trastornada la cabeza con los vapores del vino, y doña Clara halla medio de envenenarle y envenenarse a sí propia, con lo cual se acaba el drama.

Tal es el ligero resumen, que no hemos podido menos de hacer para proceder con lógica en el juicio de esta pieza, que a pesar de sus defectos encierra en nuestro entender bellezas de primer orden. Convenimos en que el carácter de don Álvaro es notablemente superior a todos los demás; pero debe considerarse que un hombre de voluntad solamente, con los ojos fijos siempre en un objeto y sin vaivenes ni combates, tiene una fisonomía propia y peculiar, distinta de la mayor parte de los demás hombres, impulsados por diversos motivos y contrariados por otros respetos. Las pasiones tienen matices delicados y casi imperceptibles al lado de sus tintas más fuertes y vigorosas, y más fácil es perderse en sus desvanecimientos que en las determinaciones secas y sencillas de una voluntad enérgica.

Por otro lado, el carácter de don Pedro de Figueroa, así como el de doña Clara, son también individualidades que, no por menos determinadas, dejan de tener su fisonomía aparte. Una porción del público manifestó grande desaprobación cuando doña Clara franquea la reja del jardín para abrir a su amante el camino de su aposento. Preciso es olvidar, o no haber conocido nunca nuestro teatro antiguo, para espantarse de una tan leve muestra de favor, cuando en aquella época no se veía otra cosa que galanes en las habitaciones de sus damas y aun damas en los aposentos de sus galanes. Sin citar mil comedias de Tirso de Molina que acaso pudiera recusarse, el delicado Lope y el

caballeresco Calderón no ofrecen sino ejemplos de esta clase. El pundonor caballeresco, con escasas excepciones, era la mejor salvaguardia y amparo del honor de las mujeres, y como por otra parte no proporcionaba la época las frecuentes ocasiones de comunicación y de trato que los adelantos posteriores han traído, no era de extrañar que los corazones, que son y serán eternamente los mismos, buscasen medios de entenderse. El que no tenga bastante buen juicio para distinguir siquiera las épocas, bien pudiera conocer el ridículo a que se expone dando un voto a todas luces incompetente.

La misma parte del público manifestó más altamente su descontento cuando en la escena de la celda los dos amantes se abandonan a las fascinaciones de su amor. Cierto que no es cosa de alabar una esposa de Jesucristo que se entrega a un amor mandado, por puro que sea; pero tal es la pasión, y sin pasión el teatro no existiría, y la poesía y las bellas artes todas serían una cosa incompleta y manca. Además de que la situación de aquella mujer es excepcional de todo punto y la pureza de sus sentimientos y sus combates no dan tal arrastrada idea de su virtud.

El escándalo pareció llegar a su colmo cuando doña Clara dice a su amante que lejos del mundo y de los hombres disfrutarían "de todos los deleites de la Naturaleza, de la brillantez del día y que respirarían los aromas de la tarde". Cuando Milton pone en su paraíso a Adán y a Eva limpios aún e inmaculados como los ángeles; cuando la palabra impureza carecía de sentido; cuando el poeta despliega toda la energía de su genio en bosquejar aquellas escenas delicadísimas y sencillas, justamente entonces pone en boca del ángel–mujer unas palabras casi idénticas; de modo que la rechifla de ciertas gentes ha ido a desvanecerse en el sagrado laurel que cada generación ha hecho reverdecer en la venerable cabeza del mayor poeta épico de Europa

También fue muy explícito el disgusto cuando don Pedro de Figueroa se ve forzado a buscar la salvación de su amada en tan angosto refugio. En nuestro entender, las situaciones de la vida, en general, solemnizan y ensalzan muchas veces expedientes hasta mezquinos, así como no nos parece ridículo que un valiente soldado herido y sin defensa busque su salvación en un medio que sano y apercibido repugnaría a su valor, así tampoco nos parece ridículo que un amante busque en semejante arbitrio la salvación de su dama. Lo ridículo de las

pasiones, en nuestro juicio, está en su falsedad; pero en viéndolas en su terrible desnudez, nunca las encontramos sino grandes y respetables. Tampoco el cuadro final del drama cautivó demasiados sufragios, como si de maravillar fuera que una mujer enérgica, aunque joven, lanzada a un abismo por los hombres y los sucesos, procurase arrastrar en su caída al causador de todos sus desastres.

El carácter del padre Rafael también ha sido objeto de severas críticas, y aunque en nuestro modo de ver no corresponda a los principales personajes, tampoco merece tanta dureza. No es en verdad el venerable religioso una de aquellas sublimes figuras de Murillo llenas de misticismo y de idealidad; pero su misión es santa y respetable; sus máximas, siempre puras y evangélicas, y ni rebaja ni desdora el brillo de la religión en su proceder. El drama bien pudiera pasar sin él, es verdad; pero tampoco lo consideramos absolutamente descartado de la acción. Por otra parte, como la pieza revela un estudio de la época, lleno de conciencia y de esmero, parécenos que el cuadro quedaría incompleto si le faltara esta figura religiosa. En cuanto a que entre los opuestos y extremados afectos que excitan en el público los individuos de las órdenes religiosas puestos en escena, es casi forzoso el naufragio del poeta, responderemos que esta opinión es, sin duda, muy plausible, pero que el arte no se ha de resentir de nuestras irritadas pasiones, teniendo un paradero fijo e invariable, y que bien mirada más es esta cuestión de la empresa y del librero que no del poeta. El arte debe de ser una religión y los mártires no hacen sino engrandecerla.

Réstanos hablar de los lunares que en esta obra hemos notado para llamar en seguida la atención sobre sus bellezas. Parécenos, desde luego, que abundan demasiado ciertos adornos bellísimos como pormenores vivamente colorados y llenos de pasión y de sentimiento, pero que no por eso entorpecen menos la acción principal. Esa especie de distracción lírica y apasionada que se nota en algunas escenas más nos parece propia de un pueblo contemplativo y fantástico, como la Alemania, que no del carácter impaciente, susceptible y sediento de sucesos, propio de nuestra sangre meridional. Por otra parte, la aparición de padre Rafael en la orgía del marqués de Palma parécenos un tanto inoportuna y

ocasionada con el objeto de producir efecto más que con otro alguno.

Pero, en cambio, hay escenas de una animación, de una verdad y de un interés tan vivo, que bien pudiera figurar al lado de otras justamente célebres de los más distinguidos autores. La escena de la cita en el primer acto es sentida por demás y de bellísimo efecto por sus excelentes y bien imaginados contrastes. Las escenas décima y undécima del acto segundo son altamente dramáticas, y así disponen del corazón del espectador como el viento de las hojas de los árboles. La escena primera del siguiente acto, como estudio histórico, es una muestra completa y acabada, y tanto, que difícilmente se ejecutará ninguna en nuestro dictamen en que el colorido local esté reflejado con mayor fidelidad. Este artículo, ya de crecidas dimensiones para un periódico, nos impide notar una porción no pequeña de bellos y poéticos detalles y nos hace trasladarnos al último cuadro, cuadro sombrío, lleno de horror y de verdad. Aquel hombre medio embriagado y lleno de confianza y aquella mujer trémula y llena de recelo, pero que solo recela errar el golpe, hacen latir aceleradamente el corazón y sojuzgan del todo la voluntad. Este cuadro sería digna corona de otro drama todavía mejor.

El pensamiento filosófico que en toda la obra domina nos parece melancólico y de desaliento, y en este sentido no lo aprobamos como tendencia social. Aquella fatalidad que persigue a la triste doña Clara al través de todos sus sacrificios y virtudes parécenos verdadera y quizá más pronunciada que en el *Don Álvaro o la fuerza del sino*; pero la fatalidad no puede producir sino escepticismo y dudas, y esto, aunque sea por desdicha un reflejo exacto de nuestra época, no nos parece fecundo ni progresivo.

La empresa ha decorado este drama con tanta inteligencia como esmero y no le debemos sino muy sinceros aplausos. Con respecto a los actores, han hecho grandísimos esfuerzos para el lucimiento de la función y en justicia estamos obligados a decir que lo han conseguido. El señor Romea (don Julián) ha estudiado y representado su papel no solo con la experiencia y facilidad de un actor acreditado, sino también con todo el sentimiento y delicado tino de un artista. La figura de don Álvaro tiene aquel color vigoroso y peculiar suyo y, además, todas esas medias tintas que tan difíciles son y que tanto contribuyen a lo acabado del cuadro.

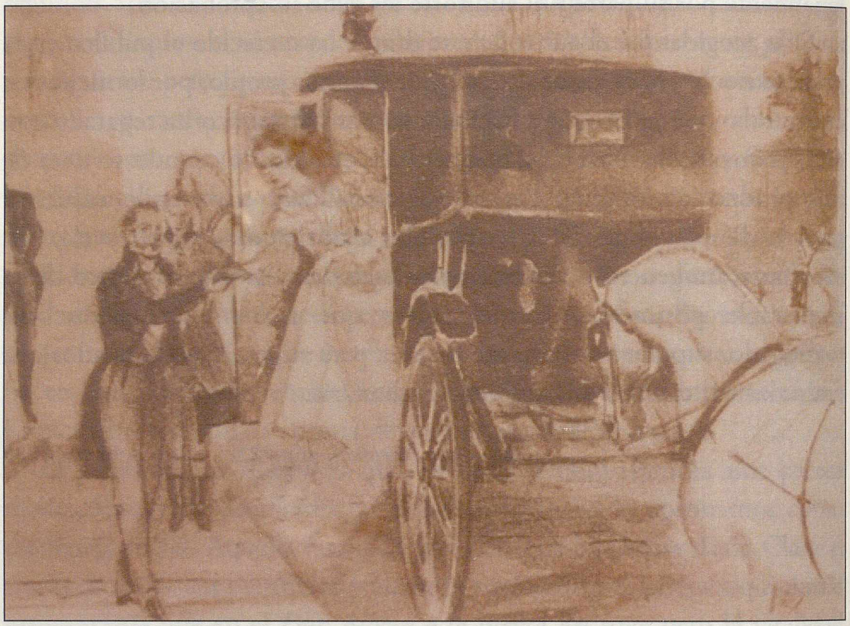
La señora Díez, a pesar de verse en extremo contrariada por un público que casi siempre la agasaja y considera, ha hecho esfuerzos muy dignos de elogio, y su penetrante acento ha llegado más de una vez al corazón de los que la oían para su fortuna. Romea (don Florencio) también ha estado sentido y verdadero y se ha captado justamente la benevolencia del público. Todos los demás actores se han esmerado igualmente por su parte y el auditorio les debe su aprobación.

Si la acogida que el autor de este drama ha merecido al público en la primera noche no es capaz de lisonjear su amor propio, por lo menos en la segunda y tercera representación este mismo público ha reparado con él su primera severidad. No podía ser de otro modo cuando se trata de una producción original llena de nacionalidad, cuyo estilo castizo y puro la diferencia de todas las posibles traducciones, y que revela, por otra parte, un generoso y vehemente deseo de sacar nuestro teatro de su lamentable postración. Como quiera que sea en un talento tan aventajado, suponemos bastante firmeza para superar los obstáculos que embarazan el camino de la reputación literaria.

El Correo Nacional, núm. 237, 4 de octubre de 1838

5. *Flaquezas ministeriales*, de Bretón de los Herreros

COMEDIA EN CINCO ACTOS Y EN VERSO
ORIGINAL DE MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS
ESTRENADA EN EL TEATRO DEL PRÍNCIPE
EL 26 DE OCTUBRE DE 1838



Difícil es por cierto el terreno que ha escogido el autor de esta pieza, y sin duda pasará por atrevida la idea de presentar por el lado cómico las flaquezas y fragilidad de los ministros de una época en que aun las mismas flaquezas tienen colorido tan oscuro y dejan en pos tan largo rastro de desdichas. De atrevida calificamos la idea, lo repetimos, y aun por eso sentimos cierta zozobra por el autor cuando tal título leímos; presentimiento leal en verdad, pues que el éxito ha demostrado que, o la posición era sobrado difícil para ser con éxito sostenida, o que el autor no ha sacado de ella todo el fruto que fuera de desear. Por nuestra parte nos inclinamos al primero de los dos extremos.

No intentaremos bosquejar la marcha y enlace de la pieza, porque la acción, sobrado débil y tenue de suyo, aun desenvuelta en un diálogo

vivo y animado y ataviada de suelta y fácil versificación, exhalaría el último aliento en esta especie de disección anatómica. Marcha, en general, con desmayada lentitud, y por más que alguna escena picante y de buen efecto venga de vez en cuando a incorporarla y darle vigor, presto se amortigua el impulso y la atención decae con el interés.

La falta de unidad y de trabazón que en toda la obra se echa de ver es, en nuestro juicio, una de sus faltas más notables y la que más parte ha sido a la tibia acogida que el público le ha hecho. Los personajes que en ella figuran, más que cuadro de concertada y detenida composición, preséntanse a los ojos del espectador como una galería de cuadros más o menos perfectos y concluidos; de suerte que el público, no encontrando una figura que aparezca en primer término valientemente dibujada, y capaz de apoderarse de su interés, lo deja flotar indeciso, y concluye por no fijarlo en parte alguna, falto de una razón que a ello le determine. En todas las obras de arte en que campea el genio hay una figura que reasume en cierto modo la expresión de la idea, se apodera del interés del espectador y lo refleja sobre las demás partes y accesorios de la obra. Entonces las sensaciones están subordinadas a un centro común y no flotan errantes y desatadas sin saber dónde fijarse, sin saber dónde emplear su energía. ¿Cuál es el personaje más levantado de la comedia en cuestión? Todos son medianías, y los hombres jamás se interesan por medianías reconocidas como tales, porque instintivamente conocen su impotencia. El ministro es harto vulgar para excitar la saña o la simpatía del público y la sensación que despierta es tan descolorida y fría como él.

La cortesana Violante, que, una vez puesta en escena, debía desplegar un carácter más atrevido y presentar de una manera franca y enérgica las resultas de mengua semejante, es un personaje tan descartado de la acción que los dos últimos actos se pasan sin ella, y en verdad que no se nota su falta. La viuda Marta tiene rasgos de admirable verdad, pero la mezcla de serio y de grotesco que en ella se nota y las transiciones poco motivadas que muestra su carácter apartan de su papel la simpatía del público, excitada vivamente alguna vez.

El barón es en nuestro entender el personaje más cumplido de la pieza, el mejor sostenido de todos; pero si bien su dibujo es correcto y bien entendido, su actitud es poco noble y levantada. En una palabra, el

autor ha desenvuelto en él su idea con ventura; pero esta idea es de poca trascendencia y profundidad. Más que todos ellos nos gusta el portero Monzón, y lástima es a fe que toques tan francos y verdaderos no estuviesen empleados en personajes de más importancia, supuesta la diferencia de situación y de carácter.

Una falta más que grave, en nuestro entender, aunque no del género dramático, ha cometido el autor de la comedia presentando por el lado ridículo la triste situación de las viudas y clases abandonadas en estas desastrosas circunstancias. Situaciones hay en la vida por doquiera lúgubres y oscuras, que solo deben excitar sensaciones profundas y vivas simpatías, y una de estas situaciones es la de estas clases infelices. La religión del infortunio es la más santa de las religiones, porque es también la más espontánea en nuestro pecho, y enseñar al público a reírse de las miserias de sus semejantes nos parece el medio menos a propósito para moralizarlo y perfeccionarlo. El expediente que usa el ministro para acallar la saña de las viudas, arrojándoles a don Crisóstomo Fonseca como se arroja un hueso a un tropel de perros flacos, nos parece una mala salida de un mal sainete, y tanto más la desaprobamos cuanto sabemos lo mucho que dista el carácter del autor de un sarcasmo semejante. La ironía es de por sí un elemento deletéreo, y por eso han sido tan señalados sus servicios cuando se ha tratado de desmoronar abusos; pero siempre que pueda afectar los sentimientos puros, desinteresados y amantes de nuestro ser, la tendremos por inmoral y perniciosa.

¿Podríamos preguntar ahora al autor cuál es la lección que ha querido ofrecer a los ojos del público, cuál la tendencia filosófica y social de su obra? El cuadro de nuestras miserias es verdadero en general y horrible, a pesar de los muchos episodios burlescos que le cubren en parte. Pero, ¿qué podrá deducir de él la inteligencia de las masas, tan menguada en todo aquello que no comprende y abraza su solo instinto? Sobrado sabemos que semejantes borrones no manchan el blanco ropaje de la libertad que representa nuestra bandera y que los abusos de los hombres no alcanzan a desvirtuar las ideas; pero, ¿son capaces las masas de semejantes abstracciones? ¿Separan ellas en general las personas de los

sistemas? ¿No las vemos, al contrario, juzgar y calificar a cada paso los unos por las otras? Así que la sensación que en ellas puede dejar la pieza en cuestión es una sensación amarguísima de duda y desaliento que, si se repitiese, pudiera dar mortales golpes al entusiasmo que tanto hemos menester y que con tanta razón llama Madame Stael "la vida de los pueblos". No comprendemos cómo un hombre que se ha mostrado siempre de los primeros entre los defensores de la causa justa ha podido desconocer tales escollos.

A pesar de su éxito, algo indeciso en la primera noche, la comedia se sostiene, prueba irrefragable de que entre sus defectos cuenta también bellezas notables. Su diálogo, efectivamente, es picante, fácil, suelto y gracioso: consonantes hay en sus versos de mucho ingenio y chiste, y de vez en cuando se desliza alguna alusioncilla que despierta la malicia del público y aviva extraordinariamente su atención. Sentimos en verdad que la noble portuguesa que agravia a la cortesana Violante escupa al pasar junto a ella, porque, aunque profanos al decoro portugués, sospechamos que difícilmente se permitan allí las señoras tamaños deslices; sentimos también la alusión del señor ministro a la probable maternidad de la vizcondesa; sentimos asimismo que un señor tan formal como el señor Almeida diga, hablando de buena fe del joven Castro, que es un hombre *comilfó*[121], y sentimos, por último, que el ministro diga a su sucesor, hablando de la poltrona:

> no le hagáis ascos ahora,
> arrellanaos en ella

porque en el despacho de los ministros tienen poca verdad tales palabras; pero fuera sobrado regatear el querer eclipsar con tan pequeños lunares una dicción tan tersa, tan corriente y tan castiza como la que reina en toda la obra.

ش

Tócanos ahora hablar de los actores, y somos dichosos en ello, porque nuestro deber es alabar mucho y censurar casi nada. El señor Luna ha estado, en general, feliz y acertado y merecería nuestros elogios sinceros,

---

[121] Un hombre *comilfó*, es decir, *comme il faut*, "como debe ser, como conviene". Actualmente en desuso, aunque se conserva en Argentina (p. ej. en Cortázar).

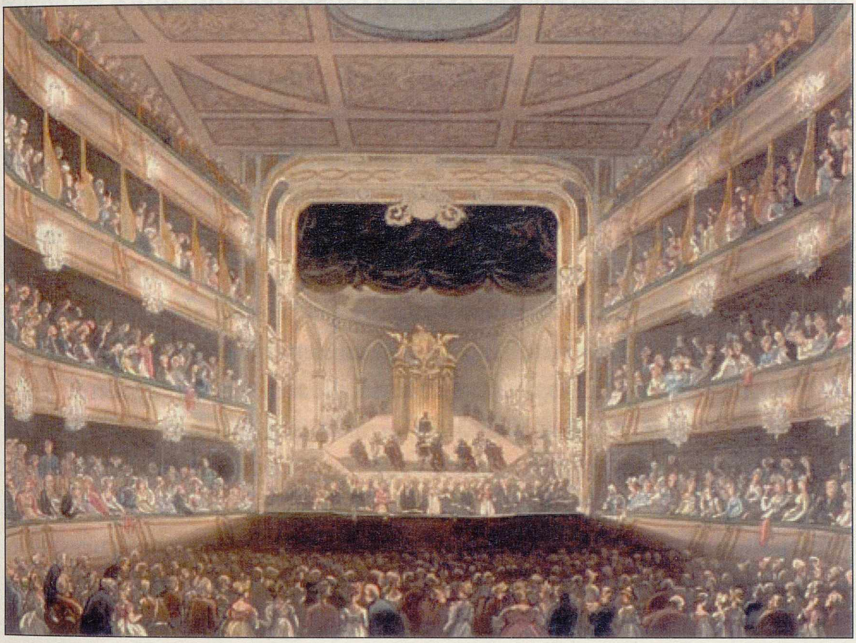
sin excepción, si alguna vez no diera a sus palabras y gestos cierta especie de rigidez que quiere asemejarse a la afectación. La señora Llorente ha gustado infinito porque, en realidad, nunca se ha presentado en las tablas viuda más entremetida, bachillera y diabólica. El que mejor comprendió y ejecutó su papel en nuestro dictamen (y sea dicho sin que nadie se ofenda) fue el señor Sobrado, modelo en esta ocasión de decoro, de buen tono y de finos modales. El autor tiene que agradecerle un desempeño cumplido y cabal de la parte que le tocó. En cuanto al señor Guzmán y al señor Fabiani, ¿qué podremos decir que no lo hayan oído con justicia más de mil veces? El primero salió vestido con esmerada propiedad y se portó con la maestría y desembarazo de costumbre, y del segundo no diremos más sino que pudiera pasar por tipo de porteros mayores.

La empresa poco podía esforzarse en una función de tan escaso aparato, pero no notamos cosa que pudiese deslucirla por culpa suya. Tal es la pieza que el público de la capital ha visto y que, aunque en nuestro entender no secunda la tendencia grave y pensadora del siglo que quisiéramos ver reflejada en el teatro, prueba sin embargo amenidad y talento en un autor que ha sabido manejar con ventaja tan mezquino asunto y que tantos otros títulos reúne a la pública estimación.

El Correo Nacional, n.° 257, 30 de octubre de 1838

6. *Doña Mencía*, de J. E. Hartzenbusch

TEATRO DEL PRÍNCIPE. NOCHE DEL 9 DE NOVIEMBRE.
PRIMERA REPRESENTACIÓN DE *DOÑA MENCÍA*
DRAMA ORIGINAL EN TRES ACTOS Y EN VERSO
SU AUTOR: D. JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH



HARTZENBUSCH, conocido por la posteridad como autor de *Los amantes de Teruel*, es un personaje clave del romanticismo español. Coincidió laboralmente con Enrique Gil hacia 1844 en la Biblioteca Nacional, de la que H. llegó a ser director. Traductor destacado del italiano, alemán, inglés y francés, autor de las *comedias de magia*, fue también poeta, fabulista, editor, cervantista erudito. *Doña Mencía*, una visión particular de la Inquisición, es una de sus obras más destacadas.

No estamos lejos de opinar con un hombre justamente célebre en nuestros días, que el drama es la expresión literaria más completa de la época presente, la que más influjo está llamada a ejercer sobre la actual sociedad. En efecto, cuando los pueblos llegan a la edad viril, algo más

han menester que el himno que celebra en boca del hombre nuevo las maravillas de un mundo nuevo también; algo más han menester que el arpa del bardo que canta los combates y las hazañas de los héroes que ennoblecen y encaminan la juventud de las naciones. Cuando el hombre ha cantado su admiración, cuando ha ejercitado y esclarecido su fuerza física, llega la época en que las facultades de su alma se repliegan sobre sí propias y en que el examen de su poderío moral y de los misterios de su espíritu ocupan toda la actividad de su ser.

Por eso ha habido un Génesis en que el hombre cantó las primeras auroras del mundo; por eso ha habido una *Ilíada*, en que el hombre cantó las proezas de su mocedad; por eso ha habido un Shakespeare, un Calderón que han descifrado los enigmas del alma a los ojos curiosos de la multitud, y le han ofrecido lecciones dignas de su tendencia contemplativa y profunda. La oda en su significación verdadera y filosófica ha pasado con la infancia de los pueblos; la epopeya, aceptada en igual sentido, pasó asimismo con la adolescencia de las naciones; el drama queda como fiel expresión de su virilidad y madurez[122].

Por otra parte, una vez alistado y formado el género humano bajo las banderas del Evangelio, de una religión esencialmente espiritual y progresiva, ¿qué otra expresión pudiera elegir el hombre más adecuada a semejante impulso y dirección? La meditación y el recogimiento que el cristianismo inspira de suyo, forzosamente habían de levantar el vuelo del corazón, forzosamente habían de imprimir al drama poderoso desarrollo. Las mismas epopeyas que en esta época se han escrito dan claro testimonio de semejante tendencia; y al estampar Dante el título de *Divina Comedia* en la portada de su gigante creación, y al darle toda la trabazón y contextura de un drama, no hizo más que seguir, quizá sin saberlo, la marcha irresistible del siglo.

Réstanos considerar, rápidamente, el drama bajo su aspecto social. ¿Cuál de los diversos medios que se dicen empleados para dirigir y moralizar las masas, llena cumplidamente su destino? La discusión parlamentaria versa en general sobre los intereses más que sobre las ideas, aun prescindiendo de los mezquinos pasos que repetidas veces

---

[122] En la crítica de *El conde don Julián*, Gil insiste en su tesis de las tres edades de la Historia: infancia, adolescencia y madurez. Véase pp. 175 y ss.

conducen a los hombres constituidos en semejante posición a un término más mezquino todavía. La prensa periódica, perdida entre los debates y enconos de los partidos, si bien contribuye indudablemente a la marcha de la civilización y desprende siempre de la colisión de las doctrinas un fondo de verdad conocida, no inocula el germen del sentimiento en el corazón del pueblo. Las escuelas y colegios tampoco aciertan a formar otra cosa que la cabeza, desacordando de este modo las facultades de nuestro ser. El púlpito, merced al estremecimiento que ha dejado en el edificio religioso la violenta sacudida del siglo pasado, y a la errada dirección de no pequeña parte del sacerdocio, tampoco ejerce la saludable influencia que con tanta justicia le mereció en otro tiempo la iniciativa social; de modo que el teatro, como único medio que nos resta de comunicación directa con las masas, es el que queda en posesión de tan preciosa prerrogativa. Decir, empero, que queda en posesión de ella, no es decir que la haya aprovechado, ni menos impreso el conveniente impulso, porque no faltan extravíos de que lastimarse, errores de óptica o de corazón que no por eso son menos de lamentar; mas es deber nuestro, y de todo el que para el público escribe, señalar al genio las armas encantadas que puede y debe empuñar para ejercer la supremacía moral a que está llamado.

El sentimiento es lo único que hay de común entre los hombres: las teorías que a él no se refieren, y los intereses, jamás podrán ofrecer en medio de su choque y perpetua movilidad un sólido cimiento a la reconciliación y fraternidad universal; así que a apoderarse de este lazo común y anudarlo estrechamente deben enderezarse todos los esfuerzos del genio. No son las pasiones a nuestros ojos otras tantas aberraciones de la humana naturaleza como a los de algunos ceñudos moralistas, sino los impulsos, los movimientos que Dios mismo ha depositado en nuestras almas, y que desenvolviéndose en un medio heterogéneo, como ha sido hasta el día el medio social, se corrompen o se apartan de su primitiva dirección. El sentimiento, o lo que es lo mismo, las pasiones, son la fuerza, la vida del mundo moral: diríjasela y subordínesela hasta hacerla converger a un mismo punto, y entonces, a semejanza de esas potencias físicas que el hombre regulariza y aprovecha, veránse resultados incalculables. El sentimiento rescató, iluminó y fijó un mundo agonizante desde lo alto de una cruz: el sentimiento será lo

único que alcance a cambiar la dirección interesada y egoísta del siglo.

No sin objeto hemos desenvuelto aquí nuestro modo de considerar el teatro, si bien compendiosamente, atendidos los forzosos límites de un artículo de periódicos. No ha sido sin objeto, lo repetimos, porque habiendo de juzgar un drama de las proporciones de *Doña Mencía*, que tan distinguido lugar ocupará en nuestros anales dramáticos, no nos ha parecido superfluo poner a los ojos del público la medida con que le habremos de medir. Procederemos a bosquejar su argumento, pidiendo antes perdón al autor de los borrones con que nuestro inexperto pincel puede menoscabar una creación tan cumplida y preciosa. Solo el interés del arte y aun el suyo propio pudieran determinarnos a tal resolución.

Doña Mencía, huérfana de don Alfonso de Lanuza, caballero infamado por sentencia de la Inquisición, vive en la corte del devoto Felipe III, retirada del mundo, sola con su borrón, y una hermana bastarda a quien destina la misma suerte que a sí propia, es decir, el velo de las religiosas. A su vuelta de una peregrinación a Santiago se encuentra con que su hermana, desobediente a sus mandatos, había contraído empeños amorosos con el capitán don Gonzalo de Mejía.

Decidida a encerrar su orgullo y su mengua en el convento y arrastrar consigo a su hermana doña Inés, la sorprende al encaminarse a una cita con su amante, le declara su inflexible propósito, le revela el desastroso fin de su madre doña Beatriz Coronel en la hoguera de la Inquisición; y viéndola, a pesar de sus reflexiones y amenazas, firme en su amante resolución, la aterra fingiendo que el Santo Oficio persigue al capitán y diciéndole que si no renuncia a su corazón parará donde su madre. Doña Inés se resuelve a despedir al Capitán con una carta, sacrificando su pasión a la salvación de su amante: doña Mencía hace uso del papel con el capitán que llega a la cita, y este rasga la carta y olvida los amores de una niña, que juzga con razón veleidosa. Doña Mencía entonces, siente prender en su pecho la llama del amor: ambas almas se entienden, y el capitán se ausenta lleno de fundadas esperanzas.

En el segundo acto se va a consumar el sacrificio de la triste Inés, que se despide al parecer del mundo. Doña Mencía descubre erradamente por una carta equívoca dirigida a Beatriz Coronel, que se encontraba

entre los papeles de su madre, que Inés no es hermana suya y que su padre fue burlado; y a pesar de los reparos de don Gutiérre, su tutor y familiar del Santo Oficio, se obstina en esta idea, y resuelve con más ahínco que nunca el monjío de doña Inés. Don Gonzalo, ya amante favorecido de doña Mencía, viene entonces a despedirse de ella, porque la Inquisición le persigue; y en la plática de los amantes, que la celosa doña Inés escucha detrás de una cortina, descubre doña Mencía que el autor de la carta a Beatriz es el capitán, y de consiguiente, le cree sin duda alguna, padre de doña Inés.

En el momento de ir a aclararse todo, llega gente: don Gonzalo tiene que ocultarse y doña Mencía se ve obligada a abandonar el aposento cuando la celosa doña Inés, que llega en seguida arrastrada por los celos, fascinada por don Gutiérre, que tiene mandamiento de prisión contra don Gonzalo, le revela el escondite de este. En el diálogo que media a continuación entre doña Mencía y doña Inés, le descubre la primera que el capitán es su padre y que delatándole le pierde, a tiempo que el coche de la Inquisición arranca con el desdichado preso. Óyese su voz que encarga a doña Mencía el cuidado de su hija, y doña Mencía desesperada arrastra a doña Inés al convento.

Entre este acto y el tercero media un año. Doña Mencía ha acudido durante él a la Inquisición a confesar sus escrúpulos: hase visto maltratada, se ha casado con el capitán por poder y sin verle siquiera, y su razón ha sufrido un golpe profundo. Doña Inés va a profesar; doña Mencía se reconcilia con ella, y durante el acto, el capitán que ha podido quebrantar su cárcel, viene disfrazado de fraile a reunirse con su esposa. En lugar del retrato de la madre de Inés, que doña Mencía destinaba para su celda, han traído por equivocación al convento el de la madre de doña Mencía; se corre entonces el horrible velo, don Gonzalo descubre en el retrato el semblante de la mujer que ha querido, y que se ha casado con su propia hija. Doña Inés sale entonces ya profesa, y puede conocer que no es aquel su padre; llega entretanto la Inquisición que ha descubierto a don Gonzalo, quiere este suicidarse: su esposa e hija le arranca el puñal y se atraviesa con él el pecho. Doña Inés ha caído desmayada, y los esbirros se llevan al capitán a una prisión perpetua.

Tal es el plan de este drama, que sentimos no haber acertado a delinear mejor. En un próximo artículo nos ocuparemos en el examen de sus pormenores.

El Correo Nacional, núm. 272, 14 de noviembre de 1838

II

Al hablar en nuestro artículo anterior de la influencia social del drama, dijimos también que sentábamos semejante premisa para que el público pudiese conocer los datos que tendríamos presentes al analizar el titulado *Doña Mencía*. Dichosos somos en tener que alabar en él no solo el pensamiento filosófico y social que encierra, sino también el desarrollo y la encarnación (digámoslo así) de semejante pensamiento. La Inquisición, esa especie de pesadilla que por tanto tiempo ha comprimido el corazón de España, es una mina inagotable de asuntos a cual más interesantes y dramáticos, y de los cuales siempre sacará el pueblo una grave y solemne lección. Al poner el señor Hartzenbusch en boca de don Gonzalo una especie de acusación lógica del proceder del Santo Oficio, ha dado una alta prueba de inteligencia en tocar ligeramente tal extremo, y en fiar al sentimiento toda la execración que semejante instituto se merece.

Uno de los elementos de muerte que encerraba el teatro a fines del pasado siglo era el prurito de poner en boca de los personajes dramáticos largos razonamientos que, llenos de la mayor buena fe y de la lógica más robusta, apartaban con todo tales obras de su blanco por no dirigirse al corazón del público. El señor Hartzenbusch ha huido de semejante escollo y el éxito no puede ser más lisonjero para él. Los reflejos de las hogueras inquisitoriales alumbran todas aquellas escenas de desolación, y la maldita influencia no abandona a los desdichados personajes en toda la duración del drama. Tales resultados hablan más alto al corazón del pueblo que todos los recursos de la lógica más acerada, bien como la ensangrentada túnica de Julio César agitó y sojuzgó al pueblo romano harto más poderosamente que toda la oratoria de Marco Antonio.

No falta quien diga que combatir con todo el poder del sentimiento una institución muerta de vejez es usar con poca lógica de semejante

arma cuando quedan en pie tantos abusos; pero a nosotros nunca nos parecen perdidas semejantes lecciones, y siempre que el pueblo alcance a ver en los pasados extravíos enseñanza para lo presente o para el porvenir, creeremos que se le encamina por la buena senda y que el teatro cumple su misión.

Y dejando aparte la idea capital de la obra, tan filosófica y digna de alabanza, ¡qué conciencia, qué estudio tan prolijo revelan los caracteres de los personajes! ¡Qué actitudes tan vigorosas y pronunciadas! ¡Qué fisonomías tan individuales y exclusivas! ¡Qué delicados toques ha empleado el autor en doña Inés, la doncella de los primeros amores, de los amores inocentes, abandonados y sencillos! Los versos que a continuación copiamos dicen más que pudieran decir nuestros elogios. Hablando de su pasión, dice la niña a la dueña Salomé:

DOÑA INÉS

Si para oírle
me falta tiempo y sentido.
Si no acierto a levantar
la vista de las rodillas
para mirarle a hurtadillas,
¿cómo he de atreverme a hablar?
Junto a Gonzalo mi ser
todo empleado en sentir,
el tenerlo que decir
entibiará mi placer.
Y repugna a mi decoro,
y voz no hallaré jamás,
y es para mi bien demás
que diga cuánto le adoro.

SALOMÉ

Antes esa timidez
tanto de cartuja peca,
que sospechoso la trueca
don Gonzalo en esquivez.
Le tenéis sobrado inquieto,
y si su recelo cunde...

DOÑA INÉS

...conocerá que me infunde
con el cariño respeto.
Cuando tierno y cortesano
su labio mi diestra toca,
me parece que mi boca
debo poner en su mano.
El, ya maduro varón,
y yo en mi verdor primero,
¿de qué nace que le quiero
con todo mi corazón?

Todo este diálogo es tierno, verdadero, lleno de creencia, de suavidad y de frescura, y perfumado con toda la religión del primer cariño.

¡Qué contraste el de este carácter con el de doña Mencía! ¡Qué diferencia va de aquel delicado capullo de rosa entreabierta a esta sensitiva replegada sobre sí propia! Este corazón lastimado, orgulloso, lleno de desengaños, pero sediento de amor; esta mujer que exasperada

por la desdicha se irrita contra la ventura ajena; esta alma árida y supersticiosa, pero asaltada a cada paso por violentas pasiones, presenta a los ojos del espectador un personaje sombrío, misterioso, lleno de enigmas y de sumo interés dramático. He aquí los versos en que el autor lo delinea:

DOÑA MENCÍA

Los cinco lustros de cumplir acabo,
mis vanidades el espejo adula,
y las rejas de hierro de mi calle
de oro las puedo hacer. Y ¿qué disfruta
de tantos dones tu infeliz hermana?
Traje humilde su cuerpo desfigura...
soledad y oración sus horas llenan...
Y con todo, la sangre que circula
por mis venas es llama, y en mi pecho
no ha muerto el germen, no, de la ternura.
Pretendientes también tuvo mi dote;
¿pero qué suerte la nupcial coyunda
me podía ofrecer?

DOÑA INÉS

Si eras amada...

DOÑA MENCÍA

Inés, el himeneo desanuda
la venda del amor. Viera mi esposo
en sus parientes esquivez adusta,
viera en los superiores menosprecio,
viera en el vulgo desacato y burla;
y al hallar de su afrenta y abandono
la causa en su mujer, cual leve espuma,
su amor, ya de deber, se disipará,
y vendría el desdén, la queja injusta,
y el triste, al fin, el sepulcral olvido.

Semejantes caracteres revelan en un autor no solo la espontaneidad del genio, sino también el amor al arte que hace buscar la verdad y la naturaleza con la fe de los niños.

No está a la altura de estas dos mujeres el capitán don Gonzalo de Mejía, que aunque bien entendido y correctamente dibujado, aparece un tanto descolorido al lado de figuras tan enérgicas y apasionadas. Quizá nos pudiera contestar el autor que tal cual está trazado basta a su propósito, y que su pensamiento no ha menester más para desarrollarse, en cuyo caso, nos daremos por vencidos; si bien no por eso dejaremos de decirle que quizá no hubiera estado de sobra realzarle un poco más, para mejor armonizar así el bello conjunto de poesía que engalana la obra entera.

En cuanto a la acción nos parece un poco lenta en el primer acto, sobre todo comparada con la rapidez con que marcha en los dos siguientes. Como quiera la facilidad, soltura y pureza del diálogo, junto con el sabor antiguo que reina en todo el acto y que tanto descuella en su final, nos hacen perdonar de buena gana este pequeño lunar en gracia de tanta belleza.

El segundo acto es en nuestro entender un modelo de animación, de interés y de pasión. ¡Qué abandono, qué candor reina en las quejas de la burlada Inés!

¿Esta de un hombre es la fe?
¿Merecía tal traición
mi sencillo corazón?
Yo que ciega le adoré,
¿le ofendía jamás? ¿En qué?
Nací con fatal estrella,
¿será mi hermana más bella?
¿Es que a Gonzalo engañó
como a mí? No importa, no;
perjuro es él, vil es ella.

La escena siguiente está llena de *vis cómica*, y el ridículo que el honrado familiar del Santo Oficio derrama sobre él lleno de la mayor buena fe del mundo, está manejado con suma ligereza y elegancia y produce maravilloso efecto. La última escena es altamente dramática y terrible, y aun por eso peca un poco de larga tal vez; por lo demás, está desenvuelta con profundidad, con vigor y con cabal conocimiento de los recursos teatrales, y su conclusión llena de pavor el corazón del

público. Es tan bella esta conclusión, que no podemos negarnos al gusto de copiarla.

DOÑA INÉS
¡Una carroza!
Ya es tarde.
DOÑA MENCÍA
¡Le prendieron! Goza, goza
tu venganza cruel, ella es la mía.
DOÑA INÉS
¡Desdichada!
DOÑA MENCÍA
Buscó tu enojo ciego
dos víctimas; hay tres.
DON GONZALO *(dentro)*
Sirve de madre
a mi hija, Mencía.
DOÑA MENCÍA
Oye a tu padre
al que conduces a morir al fuego
DON GONZALO
Abrázala por mí.
DOÑA MENCÍA
¡No!, la maldigo.
Vil instrumento de mi suerte esquiva,
mancha mi nombre, de mi bien me priva.
Si la dejo vivir es piar castigo.
DOÑA INÉS *(yendo hacia la ventana)*
¡Padre, perdón!
DOÑA MENCÍA
Su muerte y mi tormento
caigan...
DOÑA INÉS
¡Piedad!
DOÑA MENCÍA
...sobre tu frente impura.
DOÑA INÉS
Ábreme aquí, a tus pies, la
sepultura.
DOÑA MENCÍA
Ven a expirar de angustia en el
convento.

El acto tercero es desde luego, melancólico y oscuro. Aquellos preparativos de profesión siempre tristes como un adiós eterno, aquella mujer delirante de pena y llena por otra parte de remordimiento por haber hundido el alma de Inés en una amargura sin término, contribuyen a dar al cuadro desde luego un aspecto lúgubre en demasía. La entrevista de las dos rivales en tan solemne ocasión dará mejor idea de ello que nuestra desmayada narración.

DOÑA MENCÍA
Y ¿cómo no detestar
un afecto que tal vez
halló en mi seno lugar
solo porque castigar
quiso el cielo mi altivez?
Usurpando principió;
pero pronto su conquista
con lágrimas la regó:
bien el corazón pagó
los deslices de la vista.
(...)

DOÑA INÉS

De haber sentido el amor
¡tener por llanto que cueste
ni despecho ni rencor!
¿Qué extraño lenguaje es este
con más ira que dolor?
¿Me ves a mí revestida (*Levántase*)
de este cándido cendal
que severo me intimida?
Pues aun mi pasión fatal
vive debajo dormida.
Y no evito que despierte
ni que turbe mi inquietud,
pues grita en acento fuerte
que no ofendí a la virtud,
y a mí me burló la suerte.
(...)
La dicha de que gocé
con mis fugaces amores
como relámpago fue;
las espinas y las flores
confundidas encontré.
Mas tengo recuerdo tal
de aquel tiempo delicioso,
que diera por tiempo igual
toda una vida glacial,
todo un siglo de reposo.
Y decirme necesito
mil veces a cada instante,
que ese nombre que repito,
es de padre y no de amante;
y que es mi pasión delito.
Que si delito no fuera,
si con el velo expiar
otro crimen no quisiera,
¿qué brazo tan fuerte hubiera
que aquí me obligara a entrar?
Dióme el retiro energía;
ya en fuerza y valor abundo...
(Suena dentro una campana llamando a coro.)
¡Fuerza inútil y tardía!,
convulsión de la agonía
de quien muere para el mundo.
¿Escuchas esa campana?
Ella dobla por Inés,
que ya ni rival ni hermana,
su loca afición mundana
vencida pone a tus pies. *(Póstrase.)*

DOÑA MENCÍA

Alza.

DOÑA INÉS

Esa pared me ofrece
de un nuevo mundo la orilla;
si de las pasiones crece
alrededor la semilla
dentro se agosta y perece.
Tú en quien hoy la dignidad
sagrada de madre acato,
pide a la suma bondad
para esta frente que abato
el don de conformidad.

DOÑA MENCÍA

¡Hija mía!

DOÑA INÉS

La aversión
que nos separaba esquiva
expire en esta mansión,
y hoy en el cielo se escriba
nuestra reconciliación.

Nos abstenemos de presentar reflexión alguna sobre esta escena; el que no alcance a comprenderla, menos comprendería lo que sobre ella dijésemos. La siguiente entre los dos esposos es también de mucho efecto. El desenlace es trágico y vigoroso por demás, sobre inesperado y

sorprendente. Para muestra de lo primero sirvan estos versos, que el autor pone en boca de la delirante doña Mencía.

—

DON GONZALO

Deja que alumbre la razón tu mente.

DOÑA MENCÍA

Deja que al cielo blasfemante acuse
que con mi corazón juega inclemente.
Sólo a un hombre hasta mí llegar consiente,
sólo por él inflama mi tibieza,
y hallando su placer en mi congoja,
en los brazos del único me arroja,
cuyo amor me vedó, naturaleza.
Llena cielo enemigo tus furores,
y acaba con un rayo mis amores.

La Inquisición viene por último a coronar su obra, y la obra y la corona son dignas del artífice.

Para que todo concurriese en merecida ventaja del autor, la pieza ha sido desempeñada de un modo tan completo y satisfactorio, que aun a él mismo pudiera dejarle poco que desear. La señora Lamadrid (doña Bárbara) nos ha descubierto recursos de pasión y de exquisita sensibilidad que estábamos poco acostumbrados a ver en ella, y por las cuales le tributamos sinceros elogios, que por otra parte tienen bien merecidos la aplicación y el amor al arte de esta señora. La señora Díez ha estado admirable, delicada como siempre, y su voz pura y suavísima, variada con tanta riqueza sobre diversos tonos de sentimiento, ha cautivado de un modo indecible. La señora Díez es la flor de nuestros teatros y la delicia del público. El señor Latorre (don Carlos) ha estado caballeresco y digno en todo el drama, y si hubiera puesto de su parte un poco más de efusión en algunas escenas, nada nos hubiera dejado que desear. El señor Fabiani y la señora Llorente han desempeñado también sus papeles respectivos con suma naturalidad y soltura, y han merecido como de costumbre los sufragios del público. Y ¿qué decir del señor Guzmán, cuando todas las formas de la alabanza están apuradas ya respecto a él? No será mucho aventurarse, por cierto, afirmar que la idea del autor ha quedado en un precioso relieve, desempeñada por tan distinguido artista. La escena española tiene que agradecer al señor

Guzmán uno de sus laureles más verdes y frondosos. La empresa de teatros ha concurrido también eficazmente al brillo y lucimiento de la función, y nada encontramos que tachar en punto a verdad y aparato.

El público ha escuchado la pieza con sumo interés y atención, rompiendo al concluirse en sinceros y estrepitosos aplausos, y pidiendo a gritos la presencia del autor para manifestarle su viva simpatía. La modestia de este le ha impedido gozar semejante muestra de la pública aprobación, y aunque no podemos menos de alabar tal conducta, sentimos por otra parte que haya privado al público de tan justo desahogo.

Después de tan claros testimonios de alabanza, poco valor deberá tener nuestro humilde voto: sin embargo, no podemos dejar de emitirlo. El señor Hartzenbusch ha presentado una idea altamente filosófica y social, ataviada con todas las galas del decir, con toda la música de una hechicera versificación y con todos los matices del sentimiento. Facilidad, soltura y brillante colorido en el diálogo; buen tono y verdadera sal en los chistes; verdad esmerada en las situaciones, dibujo correcto y natural en los personajes, y un mágico cendal de poesía cubriendo todas estas bellezas; tales son las principales dotes que campean en *Doña Mencía*. Tiene además el mérito de haber localizado su obra exclusivamente en nuestro país, de habernos presentado nuestros antepasados con su propia fisonomía, con sus errores y sus creencias, y no es este pequeño mérito a nuestros ojos.

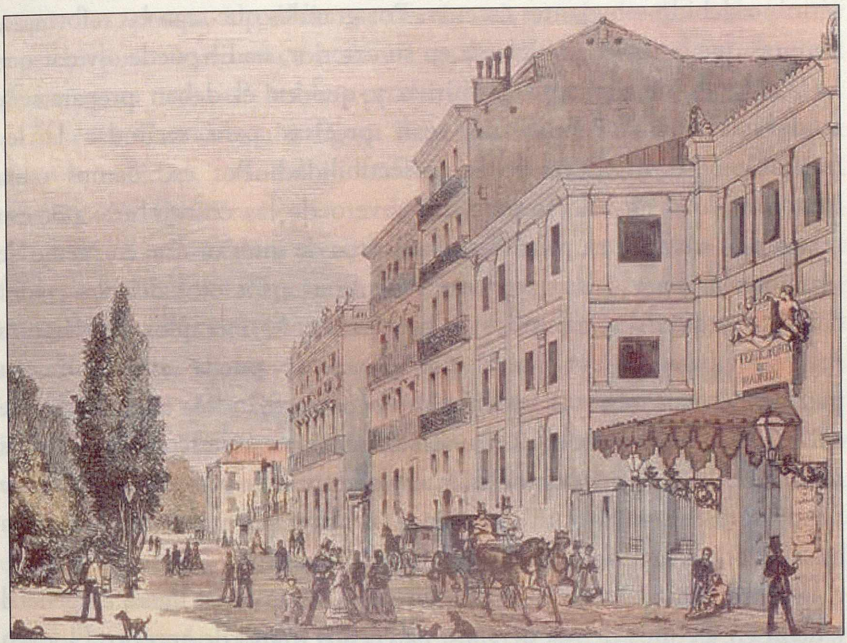
Todo el drama revela un estudio esmerado y lleno de conciencia de nuestra historia y de nuestro teatro antiguo, y ya que de esto hablamos, quisiéramos dar al señor Hartzenbusch un consejo que deberá agradecer, siquiera por la sana intención que lo dicta. ¿Por qué no tomar de nuestro inmortal Calderón aquella trama tan complicada de sus dramas, aquel enredo prodigioso tan lleno de vida y de color, que apiña sin confusión los sucesos, que hace pasar a los personajes por infinidad de pruebas, presentándolos bajo mil fases distintas y desarrollando de este modo los caracteres cumplida y satisfactoriamente? Si la sublime creación de *Doña Mencía* hubiera pasado por más crisoles, tan tersa y reluciente hubiera salido que sin duda el autor hubiera visto acrecentarse su nombradía, que tan alta ha quedado en esta ocasión. De todos modos, esto no es más que una opinión particular de que el autor y el público harán el merecido aprecio.

Por lo demás, delante de una gloria tan apacible, tan serena, ¿qué son todas esas celebridades de un día, aborto acaso de mezquinos intereses que pasan por delante de nuestros ojos, resplandecientes por ventura como un fuego fatuo del estío, pero fugaces y deleznables como él? Si algún día ha de llegar el otoño de la vida de los pueblos; si algún día ha de recoger la humanidad los frutos de su laboriosa juventud, la esbelta columna de la generosidad y del genio será en verdad el único monumento que enseñoree sus campos. Al llegar aquí no podemos resistir a la tentación de copiar un pasaje del célebre vizconde de Chateaubriand en su obra titulada *El Congreso de Verona*, que servirá de precioso remate a este pobre artículo: "¡Prestigio del genio! –exclama el hombre de la poesía, del poder y de los desengaños–, nadie se acuerda ya de nuestros discursos alrededor de la mesa del príncipe de Metternich: jamás oirá viajero alguno cantar la alondra en los campos de Verona, sin recordar a Shakespeare".

El Correo Nacional, núm. 274, 16 de noviembre de 1838

7. *Amor y deber*

FOLLETÍN. TEATRO DEL PRÍNCIPE
NOCHE DEL 19 DE NOVIEMBRE.
PRIMERA REPRESENTACIÓN DEL *AMOR Y DEBER*,
DRAMA EN TRES ACTOS TRADUCIDO DEL FRANCÉS



La circunstancia de representarse esta pieza en celebridad de los días de nuestra augusta reina le aseguró, desde luego, numerosa y florida concurrencia, requisito, como todo el mundo sabe, si no preciso, a lo menos muy conducente al buen éxito de semejantes funciones. Así es que el auditorio se dio por contento con la representación, y a decir verdad no sin motivo, porque es tal y tan fundada la desconfianza con que se mira esa multitud de piezas traducidas que han inundado durante mucho tiempo nuestra escena, que no era milagro verle satisfecho con un drama de regulares proporciones, de bastante verdad en los sucesos y de una tendencia que había de excitar por necesidad la simpatía de no pequeña parte del público. Tiene, sí, la desventaja de ser

una obra de costumbres escrita para un país que no es el nuestro, condición que falsea su tendencia y objeto, una vez trasplantada a otro suelo en que no vegetará con lozanía, aun cuando lograra arraigarse, pero las pasiones son de todos los países; y en sociedades regidas por creencias parecidas, la situación doméstica se parece mucho también.

Plácenos, en verdad, que el árbol dramático extienda sus ramas hasta el hogar de la familia y que en el cuadro general del teatro figuren en el término debido semejantes escenas. Por grandes que sean las reformas y mejoras que la sociedad reclama en su exterior, nadie puede olvidar que la familia es su elemento primitivo y que en él deben prepararse y madurarse cuantas mudanzas sean precisas para secundar la ley inflexible y vivificadora de la perfectibilidad. Por eso damos tanta importancia al estudio imparcial y severo de las costumbres; por eso tendremos siempre en mucho esos cuadros de interior que en medio de una monotonía y calma aparente descubren a los ojos del observador concienzudo tantos misterios y problemas. Si ejemplos hubiéramos menester para probar hasta qué punto se puede ensanchar esta perspectiva, tan mezquina a los ojos vulgares, fijándola en el horizonte de la filosofía, no tendríamos más sino enviar a nuestros lectores a las *Escenas de la vida privada* de Balzac y alguna otra producción de Jorge Sand, pero juzgamos inútil semejante trabajo porque nuestra opinión hallará casi de seguro el apoyo de la opinión general.

Examinado a esta luz el drama en cuestión, aunque ligero en general y débil en algunos de sus detalles, parécenos digno de aprecio. El joven pintor Alfredo Lambert es una creación endeble, habiendo de hallar en él, como parece suponerlo el autor, el tipo de esa porción de existencias dislocadas que no saben en qué filas alistarse; cabezas abrasadas con ensueños de arte y de gloria, y al mismo tiempo con el corazón lleno de duda y desaliento; especie de peregrinos en la vida que van en busca de un desconocido santuario y que a veces caen de cansancio en el camino. Lambert es un personaje equívoco y, cuando se presenta en el teatro un artista de corazón generoso, arrastrado y extraviado por una imaginación loca, exige la verdad moral que los vuelos del uno aparezcan tan levantados como las aberraciones de la otra. Alfredo Lambert, bajo la fisonomía que el autor le ha prestado, es un personaje odioso: apenas desliza como a escondidas la especie de que su corazón se

conserva puro todavía, y en todo el resto del drama le presenta como un libertino, sin más honor que el mentido de los duelos, y hasta sin más pasión que una exaltación estéril. Si el autor quiso hacerle detestable, cometió una falta en presentarnos una parte de su corazón blanca y limpia; si al revés (como parece lo más probable), intentó mostrarle como una lastimosa víctima de esa fiebre del siglo que abrasa tantas cabezas jóvenes: como un ejemplo que evitar, anduvo poco acertado en los medios, porque el público se desvía más y más de él a cada paso y concluye por mirarle con aversión. Este descuido ha privado al actor del efecto que en otro caso hubiera producido este personaje.

El señor Cantal es una figura llena de verdad y de esmero; amarga como la realidad, racional en todo, y como aquella, indispensable en toda la pieza. Quisiéramos en verdad algo más de flexibilidad en aquella cabeza fría e inalterable y menos risas sardónicas en sus labios, porque al fin la sinceridad y la buena fe son de respetar o de compadecer a lo menos hasta en los extravíos. De este modo le hubiera acercado más al corazón de los oyentes y no lastimaría alguna de esas delicadezas indefinibles del alma, separando así el deber del sentimiento con una helada muralla de acero, cuando hay otros medios que, sin ser tan rudos, no por eso producen peores resultados. Nosotros vemos en la verdadera razón una cierta luz de consuelo que, si bien disipa ilusiones queridas y doradas, no deja el alma del todo sola y yerma. Por lo demás, el señor Cantal es un personaje honrado y apreciable en el fondo, y aunque su corazón aparece como dormido, no por eso deja de despertar a tiempo y bien.

El carácter que más nos contenta es el de Enrique Hamelín, porque está delineado en pocos rasgos francos y decisivos y durante todo el drama se sostiene en su lugar sin decaer un punto. Enrique, para valernos de las expresiones del drama, "es un alma sencilla y noble que recata en generosidad, así como otros ocultan sus vicios, un alma de aquellas que se juzgan vulgares a veces solo porque son puras". Esta calificación es exacta y en todo el curso de la pieza no se desmiente, de modo que, sin duda, es el personaje que más gracia encuentra a los ojos del público. El de su mujer, Eugenia, debiera de ser el más robusto y pronunciado, porque ella es la verdadera protagonista; pero no sucede así; antes bien, el público no queda bastante satisfecho de su falta, que le

TECA DE CASTILLA Y LE

parece tal vez con razón poco autorizada. Aquella mujer combate poco y la lucha interior está pintada con tan poca valentía, convence tan mal, que el público se interesa poco; a la conclusión, no obstante, este personaje se incorpora y su actitud final es noble y digna, hasta el punto de borrar en parte los anteriores defectos.

ض

El conjunto de la pieza es regular; su marcha y trabazón, concertada y verosímil, y la impresión que deja, agradable y moral. La empresa la ha decorado con propiedad, y la decoración del segundo acto es de muy buen efecto. La traducción no nos ha parecido tan cuidadosa como el cartel decía.

La ejecución nos ha parecido un poco desigual, sea porque algunos papeles son bastante descoloridos o por otra causa. El señor Latorre y el señor Luna, que eran, sin duda, los más agraciados en la repartición, desempeñaron los suyos de un modo admirable y que no nos ha dejado que desear. El primero ha realzado mucho el carácter sencillo y elevado de Hamelín y ha estado feliz en el desenlace. El segundo nos ha parecido una personificación completa de un hombre demostrador, despejado y bueno, si bien algo frío y matemático[123]. El señor Romea (don Florencio), encargado del difícil papel de Lambert, no ha estado tan feliz como suele, y la señora Lamadrid (doña Bárbara), luchando quizá con una dificultad parecida, nos ha parecido inferior a otras veces. El señor Guzmán y doña Teodora Lamadrid han tenido que poner mucho de su parte para animar unos papeles tan insípidos, y del primero debemos decir en justicia que lo ha conseguido como tiene de costumbre.

Al concluir este artículo se nos ocurre una penosa reflexión. ¿Por qué la empresa de teatros se ha de ver precisada para conciliar sus intereses a poner en escena piezas traducidas, en general de poca importancia, cuando nuestro teatro antiguo debiera ser una mina inagotable para ella y para el público? Las obras maestras de todos los países debieran traducirse en todas las lenguas, porque los genios son hermanos en cualquiera extremidad del globo que se encuentren, pero ¿por qué

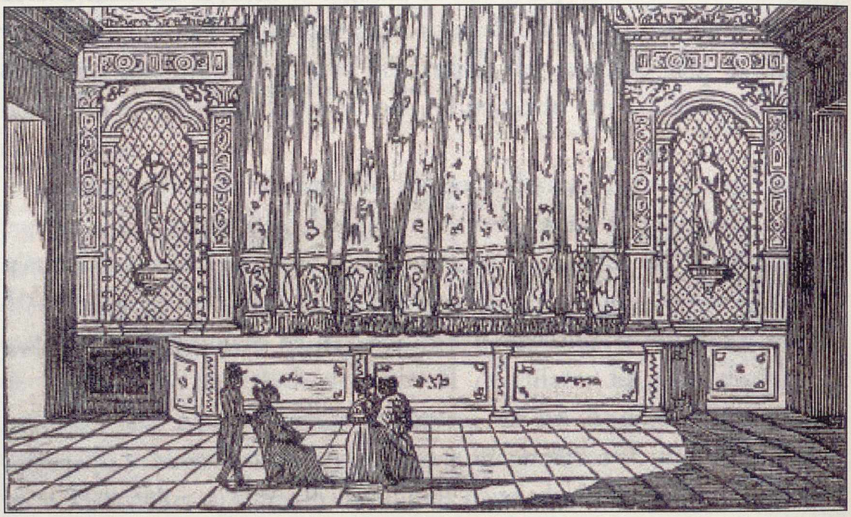
[123] En el original y en *O. C.*, p. 417, "un hombre de mostrador despejado y bueno", que entendemos es errata, pues la expresión "hombre de mostrador" carece de sentido.

otorgar a la medianía un privilegio que a ellos tan solo debiera reservarse? ¿Por qué preferir tanto *vaudeville*, muchas veces fríos y sin objeto, en nuestro país a las obras consumadas de Lope, de Tirso, de Moreto y de Rojas? La Inglaterra aplaude cada día con más entusiasmo y orgullo los dramas de Shakespeare; ¡nuestro público, para mengua suya, se ha olvidado de Calderón!

El Correo Nacional, n.º 281, 23 de noviembre de 1838

8. *El qué dirán y el qué se me da a mí*, de Bretón de los Herreros

FOLLETÍN. **TEATRO DEL PRÍNCIPE**
NOCHE DEL 19 DE NOVIEMBRE
PRIMERA REPRESENTACIÓN DE *EL QUÉ DIRÁN Y EL QUÉ SE ME DA A MÍ*
COMEDIA ORIGINAL EN CUATRO ACTOS
SU AUTOR, D. MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS



JULIÁN ROMEA YANGUAS (Murcia, 1813-Loeches, 1868), fue actor principal del teatro romántico, asiduo del *Parnasillo*, como Espronceda, Bretón y Enrique Gil; autor de un *Manual de declamación*; fue nombrado director del Teatro del Príncipe en 1840. Casado con la no menos famosa actriz Matilde Díaz, que Gil menciona en varias de sus críticas. [Imagen: Retrato de Madrazo, Museo Romántico]. Sobre Julián Romea, *El arte es la verdad*, de Eva Higueras. La leyenda dice de él que fue "el más elegante de los actores", para quien su buen amigo Zorrilla escribió *Traidor, inconfeso y mártir*. Como otros muchos colegas del Parnasillo, perteneció a la masonería.

Para beneficio del distinguido actor don Julián Romea se ha puesto en escena la citada obra, y la esmerada repartición de papeles y los cuidadosos ensayos que esta circunstancia suponía le daban, desde luego, la ventaja de una representación lucida y que la realzase a los ojos del público. Reunióse a todo esto el nombre conocido y estimado del

autor, que desde los primeros versos dejó de ser un secreto para los espectadores, y su benevolencia fue creciendo hasta el punto de coronar la función con estrepitosos aplausos.

Por nuestra parte, felicitamos sinceramente al autor por la acogida que ha merecido su obra, no porque la juzguemos superior ni siquiera igual a otras creaciones que han salido de su fácil y abundante pluma, sino porque cuantos esfuerzos se dirijan a enriquecer nuestra pobre escena encontrarán siempre en nosotros franco y sincero apoyo.

El señor Bretón ha embestido a un tiempo en esta comedia dos ridículos, que si bien no son de la mayor importancia en una época en que las preocupaciones de clase y de opinión han ido eclipsándose delante de las luces del siglo, podían sin embargo dar margen a una trama complicada, rica en aventuras y en sucesos y al desarrollo filosófico y completo de varios caracteres. No es este, empero, el blanco a que sin duda ha encaminado sus esfuerzos el autor, porque la acción, de puro sencilla, raya casi en endeble y los caracteres, en general, no están deslindados con tanto esmero que el público conozca a fondo los sujetos con quienes le relaciona el autor, salvas, no obstante, las excepciones que después haremos.

ق

Como quiera, si sus fisonomías no son absolutamente individuales, no por eso es menos seguro que están coloradas con cierta brillantez que no deja de producir efecto a los ojos del público, y que los tales personajes se explican y dan a conocer con tan pasmosa soltura que las formas siempre fáciles y vivas del diálogo cautivan la atención y hacen perdonar su fondo, en general somero.

El barón de Nieva, por ejemplo, es un señor tan badulaque y tan extravagante que más de cuatro veces se le vienen a uno a las mientes las comedias del teatro antiguo llamadas de figurón, con su protagonista exagerado, verdadera caricatura de aquellos tiempos; pero entre el autor y Guzmán se han sabido dar tan buena maña que el público no tiene lugar más que para reírse de él, sin curarse de sus inverosimilitudes ni menos de la difícil aplicación que pudieran tener sus extrañas cualidades, si quisiera hacer presente de ellas a cualquier sujeto conocido.

De los demás personajes no se puede decir en conciencia que participen de estos lunares, pero tampoco es de alabar la escasa originalidad con que están concebidos y presentados. Don Ignacio Camila y el marqués de Pozo Frío son otros tantos personajes comunes, y a quienes por lo tanto dispensa el público menos interés que el que fuera de desear; sentimos que el autor no les haya dado más importancia, porque de este modo el conjunto de su pieza sería más igual proporcionado, y tanto más lo sentimos cuanto que le juzgamos capaz de ello sin disputa.

Es preciso, no obstante, al hablar de los caracteres, hacer mención aparte y honorífica del asturiano Toribio, que desde luego descubre la severa conciencia con que el autor lo ha estudiado y desenvuelto. Es en verdad tan ridícula la situación de este *villano caballero* de nueva especie y está presentada con rasgos tan naturales y tan francos, que su conjunto deja muy poco que desear y la simpatía del público no le abandona ni un momento. Alguna incorrección se nota en ciertos detalles, porque si bien aquel ex lacayo tiene o afecta tener el continente de un señor, hay algunas palabras que disuenan en su boca, por más que el autor haya intentado ridiculizarlas. Aquello de *las víctimas, de la filosofía, de marchar con el siglo,* etcétera, parécenos un tanto revesado para un hombre tan *duro de casco;* pero este es un defecto que solo acusamos por no hacer traición a nuestra franqueza, porque sería descabellado presentarlo como contrapeso de tan acertada creación.

Doña Rosalía, aunque no tan superior ni en el concepto ni en la ejecución, tiene sin embargo una fisonomía peculiar, la fisonomía de personas de voluntad determinada y aventurera, que de nada se cuidan sino de ir tras sus deseos y caprichos, aun con mengua de la razón y del decoro. Semejantes individuos son fáciles de retratar; pero presentar la verdad no es poco, siquiera sea en asuntos de escasa monta.

La acción de esta pieza nos parece demasiado sencilla, pero su desenlace es imprevisto, natural y bien motivado. Su estilo, como del señor Bretón, vivo, ligero y chispeante de facilidad y de chiste; un poco más levantado le quisiéramos con todo algunas veces, y más adecuado al buen tono que se debe suponer en las personas que se introducen en la

escena. De vez en cuando se deslizan algunas alusiones políticas picantes y de sumo efecto; pero si el autor nos creyera no buscaría para triunfar tan efímero recurso que puede echar por tierra cualquier cambio en nuestra situación. No que nos pese aquello de *los votos de nuestro buen vecino y de la cuádruple alianza;* porque justamente nosotros que, a fuer de gente moza, confiada y crédula, habíamos soñado en el dichoso pacto nada menos que la prenda de un porvenir de libertad y de gloria, y ahora por un encanto de nueva especie lo vemos convertido en vara de medir paños; no es mucho que profesemos tibia voluntad a quien tan bruscamente nos ha desencantado; pero como hemos indicado ya otras veces, quisiéramos más severidad y conciencia en el culto del arte y no que alteraciones de poquísimo interés desvirtuasen una obra que por su objeto debiera de merecer larga duración.

La ejecución ha sido tan esmerada, tan perfecta, que todos nuestros elogios serían escasos para encarecerla. El señor Romea (D. Julián), que a fuer de beneficiado era, como si dijésemos, quien hacía los honores de la función, desplegó tal verdad, tal igualdad y maestría en el papel de D. Toribio, que nos dejó gustosamente sorprendidos; sorpresa por otra parte un tanto cándida, porque de un talento tan privilegiado, tan flexible y tan rico como el del señor Romea hay derecho de esperar triunfos todavía mayores. El actor que entusiasma al público en el papel de Glocester en *Los hijos de Eduardo* y que lo arrastra y cautiva igualmente en el del asturiano Toribio, merece bien de la escena nacional, y no es mucho que se le repute por su más fundada esperanza. El señor Guzmán ha estado tan oportuno, tan popular como siempre en el difícil papel de barón, y la señora Díez y los señores Sobrado y Romea (D. Florencio) nos han parecido modelos de naturalidad, de finura y de buen gusto.

La señora Llorente se mostró como de costumbre actriz fácil y excelente, y los esfuerzos de la señora Vierge son también de elogiar. No quisiéramos olvidar al Sr. Campos, que en lo poquito que tuvimos el gusto de oírle nos complació sobremanera.

Y ya que nos hemos puesto a dar razón de tan divertida función, injusto sería pasar por alto el zapateado que ejecutó con mucho primor la compañía de baile y la preciosa aria que oímos del Sr. Salas, y que pareció a todos un modelo de facilidad, de buena escuela y de efecto

cómico. El Sr. Salas es a nuestros ojos un distinguido artista y nos complacemos en tributarle tan merecido elogio.

Con respecto al sainete de don Ramón de la Cruz nada diremos por no permitirlo ya los límites de este artículo; y porque le somos muy apasionados para tratar con ligereza obras como las suyas. Cuando mejor ocasión tengamos, ofreceremos un estudio serio y meditado de un autor de quien no se ha hecho en nuestro entender el merecido aprecio y que lo reclama muy subido.

El Correo Nacional, n.° 297, 9 de diciembre de 1838

9. *Macbeth*, de William Shakespeare

TEATRO DEL PRÍNCIPE - NOCHE DEL 13 DE DICIEMBRE
PRIMERA REPRESENTACIÓN DEL MACBETH,
DRAMA HISTÓRICO EN CINCO ACTOS,
COMPUESTO EN INGLÉS POR **WILLIAM SHAKESPEARE**
Y TRADUCIDO AL CASTELLANO POR DON JOSÉ GARCÍA DE VILLALTA

124

Difícil cosa es la situación de un escritor crítico, que haya de conciliar el respeto que se debe al público con el respeto que el genio reclama de fuero, cuando ambos respetos se contradicen en su conciencia. Sin embargo, si la situación es difícil, no por eso es menos clara para un hombre de fe, resuelto a sacrificar su propia reputación, si preciso fuere, a la opinión que le parezca más luminosa y más justa. Esta será siempre la norma de nuestros juicios, porque no somos en verdad de los que sacrifican la convicción propia al número ni al estrépito, al paso que la razón, por mezquino que sea su conducto, siempre nos encontrará dóciles y obedientes.

---

[124] La actriz Sarah Siddons –mencionada por Enrique Gil en este artículo– y John Phillip Kemble en *Macbeth*, óleo de Thomas Beach (1786), Garrick Club, London.

Cuando Shakespeare tenía que dejar la tabla de carnicero de su padre, donde el cuchillo que más tarde debía trocarse en el puñal de Melpómene se empleaba en sangrar reses; cuando la balada satírica que fijó a la puerta de sir Thomas Lucy le lanzaba a la miseria de Londres, donde guardaba los caballos de los caballeros *(gentlemen)* a la puerta de lo que entonces se llamaba teatro; cuando de la puerta pasaba adentro en calidad de sirviente y desde aquí a actor, gracias a su pariente Black-Friars, actor también, y por último a sublime autor; cuando por esta serie de humillaciones pasaba, decimos, ¿tenía la conciencia de su genio, la fe de la inmortalidad de su fama? ¿Era desdén de su mágico poder o ignorancia de su alcance lo que le hacía exclamar en Hamlet: "¡Ah cielo! ¡Muerto dos meses ha y no olvidado todavía! En ese caso bien se puede esperar que la memoria de un hombre grande le sobrevivirá seis meses; pero, por la Virgen, que para eso será preciso que haya levantado iglesias; de lo contrario, que se resigne a que no se hable más de él!"?

En el teatro era buen tono entre los *gentlemen* jugar a los naipes, fumar volviendo la espalda a la representación, despedazar las cartas como si se perdiese una enorme suma y arrojarlas al proscenio, en tanto que la plebe silbaba, bebía cerveza y comía manzanas, cuyo corazón tiraba a los actores. Así apareció y vivió en el mundo este coloso, que se presenta al fin de la edad media como un gigante, que cierra para siempre las puertas de un castillo encantado. "El insulto de la fortuna – dice un célebre moderno–, hizo dos cómicos de Shakespeare y de Moliere, a fin de dar al último de los miserables el derecho de ultrajar a un mismo tiempo por algunos óbolos a dos grandes hombres y a sus obras maestras" [125].

Cervantes y Shakespeare vivieron por el mismo tiempo, murieron en el mismo mes y quizá en el mismo día. El primero empujaba la sociedad a una época positiva, de razón y prosaica; el segundo aparecía como un bárbaro que quisiese hacer retroceder los tiempos y volver a los hombres al caos tenebroso de la edad media. Ambos pasaron pobres, desconocidos y menospreciados. ¿La hermandad del genio no podría traducirse por la hermandad de la desgracia?

---

[125] Chateaubriand, *Essai sur la literature angloise...* [Gil].

La posteridad se ha sentado a juzgarlos sobre la losa de sus sepulcros, y ha sido justa; el soplo de los siglos ha pasado por su frente sin llevarse una sola hoja de su corona de laurel. Ambos han merecido estatuas y monumentos: pero ¿qué puede importarles? "¿Qué falta le hacen a mi Shakespeare para sus huesos venerados –dice Milton–, piedras hacinadas por el trabajo de un siglo? ¿O es menester que esconda sus santas reliquias una pirámide de punta estrellada[126]? Hijo querido de la memoria, gran heredero de la gloria, ¿que te importa un testimonio tan deleznable de tu nombre, a ti que te has levantado con gran maravilla nuestra un monumento de larga vida? Permaneces sepultado en una pompa tal, que los reyes mismos anhelarían morir por tener semejante sepulcro".

Toda esta gloria tan antigua, tan sólida, tan venerable, ha venido a naufragar en el Teatro del Príncipe en su primera aparición. ¿Cómo ha podido tener lugar tan extraño suceso? Vamos a procurar explicarlo, sin que por eso nos lisonjeemos de conseguirlo; por lo demás, de justificarlo creemos que nadie trate, y nosotros menos que nadie.

ش

Shakespeare nació y vivió en una época en que la sociedad pasaba de la oscura serie de los siglos medios a la era moderna. Las tradiciones caballerescas, junto con las más lúgubres y extrañas supersticiones, flotaban entre las brumas de la antigua Inglaterra, alrededor de sus blasonados castillos, a la orilla de sus lagos y en la espesura de sus famosos bosques.

La sociedad estaba en una época de transición y la sangre corría por todas partes. La reina Isabel arrojaba a los pies del poeta la cabeza de Essex después de la de María Estuardo[127]; los Países Bajos eran el teatro de todas las desdichas inseparables de la emancipación de un pueblo con el duque de Alba por enemigo; en España multiplicaba Felipe II los

---

[126] Traducción literal. Fácil sería decir "cuya punta tocase las estrellas" [Gil].

[127] Robert Devereux II, conde de Essex [1566-1601], decapitado en la Torre de Londres por orden de Elizabeth I de Inglaterra, de quien había sido amante. Shakespeare lo menciona en el drama *Henry V*. María Estuardo, *reina de los escoceses*, había sido asimismo decapitada en 1587.

autos de fe y asesinaba a su hijo[128]; principiaba Wallenstein en Alemania, y en Francia, tierra la más cercana de su país, se dibujaban a los ojos del poeta las matanzas de San Bartolomé. El genio, pues, de la época se encarnó en Shakespeare, y los dramas innumerables que se representaban en torno suyo, no solo le inspiraban los propios, sino que también ofrecían asuntos sin número a Schiller, Otway, Corneille y Alfieri, herederos de su arte. Así que, este arte, como reflejo exacto y fiel de la época, debió de ser por necesidad grande, salvaje y lúgubre como ella.

En aquella creciente de pasiones, de supersticiones y de crímenes, la imaginación del poeta solo podía divisar figuras grandes y severas, espectros, brujas, y espíritus maléficos, arrastrando consigo al abismo aquellas vírgenes inocentes y puras, que se le aparecían a veces con sus amores de ángel; vagas sombras osiánicas, pálidas y leves como un rayo de la luna. Todos los misterios del alma, todos los enigmas del corazón debían de presentarse claramente a la vista del poeta con sus fieros combates o con sus apacibles armonías, en un tiempo y en una sociedad en que la fisonomía moral de los hombres era tan enérgica y pronunciada, ora en sus impulsos más elevados y sublimes, ora en sus ridículos y flaquezas.

¿Cómo, pues, pedir serenidad y terso y unido curso a este torrente que nacía en las asperezas de las montañas, que caía despedazado de roca en roca, y que solo en algún valle misterioso y escondido podía mostrar sus ondas cristalinas y sosegadas? ¿Cómo sujetar los vuelos de esta águila altiva a la voz de un halconero? ¿Cómo encerrar en la prisión de las reglas a este Sansón, que tenía fuerzas de sobra para cargar con sus puertas y hasta para lanzarlas contra las murallas enemigas? Así que sería soberanamente injusto medir la estatura del coloso con el anteojo clásico que apenas puede recorrer uno por uno los detalles de una obra de arte, para que sea capaz de reunir en su foco el imponente conjunto de tan altas creaciones.

---

[128] Se refiere al enfermizo don Carlos de Habsburgo, Príncipe de Asturias, encerrado por su padre Felipe II, a quien se culpó de su muerte, episodio no confirmado históricamente (aunque Gil lo da por bueno), que andando el tiempo formó parte de la *Leyenda Negra*.

Supuestos todos estos preliminares, ¿habrá quien crea el teatro de Shakespeare adaptable en un todo a nuestra época, a nuestras creencias, a nuestras costumbres y civilización? Juzgamos que no; y juzgamos asimismo que nadie dista más de esta idea que el laborioso traductor de Macbeth. Las nieblas de la Escocia, su naturaleza agreste, sus magas, sus apariciones y el carácter abstracto y visionario de los hombres de aquel tiempo, distan en verdad infinito de nuestro sol de fuego, de nuestro cielo azul, de nuestros campos aromáticos, de nuestro desenfado y del giro casi del todo exterior y desenvuelto de la imaginación meridional. Hay muchas disonancias en las exterioridades del dramático inglés y de nuestros opulentos dramáticos, para soñar nunca en ajustarlas estrechamente a nuestro modo de sentir. Hasta este punto creemos que todos estamos acordes.

Pero ¿es un lujo vano de exterioridades y apariencias lo que compone la grandiosa creación de *Macbeth*? ¿No consiste el mérito indisputable de Shakespeare (y le llamamos indisputable, porque clásicos y románticos están de acuerdo sobre él) en el estudio profundo, penetrante y sin igual del corazón humano, de sus vaivenes y combates?; y la actividad, la vida, el poder de este corazón ¿no son en el fondo los mismos en todos los hombres y en todos los países? ¿Los amores de los hijos del primer hombre se diferencian en la esencia de nuestros amores? La fraternidad, la caridad, la filantropía, todos los sistemas que la filosofía ha podido bosquejar, que la religión ha desenvuelto y animado con su inspiración y con sus colores, ¿tienen otro cimiento por ventura que la uniformidad de los sentimientos del hombre?

El Evangelio, cuyo impulso libre, social y civilizador por todos es reconocido, ¿no fuera una teoría semejante a los torbellinos de Descartes si los hombres no tuvieran un elemento primitivo, idéntico y común? Y suponiendo, como todos suponen, en Shakespeare la inteligencia, la dominación de este elemento, ¿podrá negarse, desconocerse siquiera el influjo de su poderosa poesía en cualquier país que sea? Sin duda alguna, que lunares de mayor cuantía afean a veces el magnífico semblante de su musa; pero aun calculando matemáticamente ¿no son más y mayores sus bellezas que sus defectos? ¿No debiera esto haber

bastado para contener a una gran parte del auditorio en los límites de un respetuoso silencio? ¿Tan poco puede en ciertas gentes el sentimiento de lo grande, que no les merezca veneración alguna la santidad de una memoria que ha atravesado las tinieblas de los tiempos resplandeciente y sublime, y que alumbrará siempre al mundo del arte y de la belleza? La duda, la indecisión y hasta la frialdad del público la hubiéramos comprendido y quizá aun disculpado; todo lo demás ha sido para nosotros una sorpresa dolorosa, y lo creemos sucedido en mengua del criterio nacional. Shakespeare ha visto tejer coronas a su busto venerable bajo el hermoso cielo de la Italia; Alemania entera se entusiasma y conmueve con los héroes de nuestro Calderón, ¡y nosotros hemos negado hospitalidad en el suelo de este mismo Calderón al príncipe de la literatura dramática!

Ocupémonos ya en el examen de las principales bellezas de *Macbeth*, puesto que ni los límites de un artículo de periódico ni nuestra capacidad nos permiten hacer una reseña circunstanciada y completa de todos sus rasgos notables.

Entre los muchos personajes que desenvuelven y llevan a cabo esta obra, no hay uno siquiera que se asemeje al otro; todas sus fisonomías son peculiares y exclusivas; todas sus acciones y palabras son completamente distintas. ¿Cuándo los misterios y la gradación del crimen se han personificado de un modo tan cabal, tan filosófico y profundo como en Macbeth? ¡Qué criatura tan noble, tan valerosa y tan sencilla, hasta que el oráculo maldito comienza a derramar en su alma las tinieblas de la ambición!, y desde este primer vislumbre de delito ¡cuántos y cuán acerbos combates hasta lanzarse en su abismo! y después de lanzado ¡qué desenfreno, qué resolución y qué amargura! Qué sola y árida está el alma de Macbeth al fin del drama, cuando abandonado de todos, exclama:

> La flor de la senectud
> cuyo aroma es la obediencia,
> respeto en la juventud;
> y de provecta virtud
> honores y reverencia,

no guarda para mí el mundo,
ni me guarda un pecho amigo;
maldecir solo iracundo,
alto no, pero profundo;
y oculto hálito enemigo;

y fe que el labio pregona
y desmiente el corazón,
circundarán mi corona;
mientras el pavor la festona...

Y más adelante al saber la muerte de su esposa:

Tránsito prematuro;
murió muerte temprana...
Mañana... ¡Sí! ¿Tal vez ese *mañana*
no se arrastra con paso imperceptible
y se encarna en el *hoy* de cada día?
Las horas le abren vía
hasta los lindes últimos del tiempo,
todos nuestros *ayeres* alumbraban,
mientras raudos pasaban
con su luz moribunda,
por el sendero de la huesa inmunda.
¡Afuera, luz umbría,
afuera!, huye de mí...

Macbeth es el hombre que mira con amor a la inocencia y cree en su perfume; pero que una vez perdida, camina sin volver la vista atrás y solo tiene fe en la fatalidad y en la muerte.

Lady Macbeth es un carácter criminal a sangre fría, una de esas contradicciones de la naturaleza, que se complace en esconder bajo el seno mujeril algunas veces un corazón dotado de toda la fuerza de la perversidad y de la ambición. Horrible es en verdad el contraste de su serenidad y previsión con el delirio de Macbeth después de cometer el delito, y aquella serenidad de lavar con unas gotas de agua todas sus huellas y vestigios. Pero ¡qué idea tan sublime la de presentar esta alma diabólica, presa de los remordimientos y del crimen a la vez, en la horrible escena del sonambulismo, doloroso apéndice de una vida más dolorosa todavía y que se va a acabar muy en breve! Esta escena sola

equivale a un drama y es precisa toda la elevación del genio para concebir y trazar semejantes rasgos.

Macduff, que es un personaje secundario al lado de estos dos, aparece sublime como padre cuando Rosse le cuenta la muerte de su esposa y sus hijos:

MACDUFF.
¿Y así acabaron
mis hijuelos también?

ROSSE.
Esposa, hijos,
tus comensales todos y criados.

MACDUFF
¡Y no estaba yo allí! ¿También mi esposa?

ROSSE
Ya lo he dicho.

MALCOLM.
Macduff, juntos hagamos
de espantosa venganza medicina
para curar tu pecho emponzoñado.

MACDUFF.
¡Macbeth no tiene hijos!

Este rasgo está aislado y no tiene par en el mundo dramático. Salva, no obstante, la opinión de no pequeña parte del público que juzgó conveniente acogerle con risas, derecho que no disputamos, puesto que se compra por la módica cantidad de dos pesetas.

El carácter de Banquo, severo, reservado y leal, es también una muy afortunada creación y no se desmiente en un punto. No hablamos de los demás personajes, porque el drama gira sobre estos principalmente, y no tenemos espacio por otra parte para señalar sus bellezas con detención.

Hemos oído decir a personas que nos merecen respeto, que de todas las creaciones de Shakespeare, *Macbeth* es la menos adaptable al teatro en general y sobre todo a nuestra escena. Podrán tener razón, pero lo que firmemente creemos es que en ninguna se ha desplegado el genio de Shakespeare de un modo más atrevido y más completo. Aquella es la Escocia que el autor tenía delante; aquellas son los brujas que espantaban a las gentes crédulas y sencillas; aquellas las sombras en que

imaginaciones meditabundas personificaban el remordimiento; aquel es, en fin, el mundo de desorden y de barbarie que se reflejaba en la fantasía del poeta. En ninguna pieza es Shakespeare tan idéntico a sí propio y a su época como en *Macbeth*.

"Shakespeare se cuenta en el número de los cuatro o cinco genios que han bastado para nutrir el pensamiento; de esos genios madres que parecen haber parido y amamantado a todos los demás. Muchas veces se reniega de estos maestros supremos y se rebelan las gentes contra su autoridad; se les acusa de pesadez, de extravagancia y de mal gusto, sin perjuicio de robarles al paso para engalanarse con sus despojos; pero es en vano el forcejear y el reluchar bajo su yugo. Todo se tiñe con sus colores; por do quiera se estampan sus huellas; abren horizontes de donde brotan oleadas de luz; siembran ideas, gérmenes de otras mil, y sus obras son minas inagotables en las entrañas mismas del espíritu humano".

"Semejantes genios ocupan la primera línea: su inmensidad, su variedad, su fecundidad, su originalidad les dan a conocer desde luego por leyes, por ejemplares, por tipos de las diversas inteligencias. Y cuenta con insultar los desórdenes en que algunas veces caen estos seres potentes; no imitemos a Cam el maldito; no nos riamos si encontramos desnudo y dormido a la sombra del arca, varada sobre los montes de Armenia, al único y solitario marinero del abismo. Respetemos a este navegante diluviano en que comenzó de nuevo la creación después de agotadas las cataratas del cielo: piadosos hijos bendecidos por nuestro padre, cubrámosle honestamente con nuestro manto"[129].

---

[129] Los párrafos que Gil reproduce son pasajes del *Libro XII*, dedicado a la literatura inglesa, de las *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand, a quien nuestro crítico sigue fielmente. Sorprende que Gil cite en 1838 una obra que Chateaubriand terminó en 1841 y se publicó, póstumamente, diez años después, en 1848 [la 1ª ed. española, impresa por Mellado, es de 1849]. El capítulo que Gil cita y emplea como *vademécum* shakespiriano fue redactado en Londres de abril a septiembre de 1822. Picoche, que dedica varias páginas a la influencia de Chateaubriand en Gil, no menciona las *Memorias*. Por la referencia que el propio autor hace al comienzo de la crítica, probablemente Gil leyó el pasaje en francés en la introducción de Chateaubriand *[Ensayo sobre la literatura inglesa]* a su traducción del *Paraíso perdido* de Milton, publicada en 1836 y que incluye años más tarde en las *Memorias*. Es evidente que Gil estaba muy atento a la vanguardia literaria europea.

Cuando Chateaubriand bosquejaba este brillante trozo, ¿le predeciría el instinto del genio que en alguna parte había de ser necesario?

[En un próximo artículo hablaremos de la representación y de la traducción de este drama].

II

Nos reservamos en el artículo anterior tratar en uno aparte de la representación y traducción de *Macbeth.* La aparición de esta obra forma época en nuestro repertorio teatral y es un suceso que merece detenimiento y mesura, así que con mesura y detenimiento lo trataremos.

El primer pensamiento que naturalmente se le ocurre a cualquiera es la incompatibilidad de nuestros medios teatrales con la pompa y lucimiento que debe acompañar a piezas de tamaña altura, porque en realidad, supuesto el esmero y el lujo con que en los demás teatros de Europa, y especialmente de Inglaterra, se decoran tales dramas, la pretensión de ajustar a Shakespeare a nuestra escena, sería tan ridícula como la de acostar a un gigante en la cuna de un niño. Esto ha valido a la empresa y al traductor murmuraciones de parte de algunas gentes; esto, sin embargo, es lo que les vale a los dos nuestro sincero apoyo y alabanza.

Convencidos como lo estamos de que la creación y desarrollo de los medios está en proporción de las necesidades que se van creando, somos de opinión que se debe de mostrar gratitud a cualquiera que desenvuelva el gusto y ensanche los deseos de nuestro público. Indudable cosa es que muchos de los dramas que en los últimos tiempos han llamado la atención, han aparecido con ropajes poco dignos de su mérito y clase; pero no lo es menos que sin su aparición, y sin las condiciones que forzosamente requerían, nuestra escena permanecería tan desnuda y falta de aparato como antes. Cualquiera que haya podido ver el desaliño y pobreza con que se han presentado las obras más majestuosas de nuestro teatro antiguo, y las compare con el esmero y buen gusto que merece en general la traducción más mezquina, no podrá menos de hacer justicia al adelanto que en sí encerraba aquella pretendida inconsecuencia.

En estas cortas líneas nos hemos ceñido a la parte material y puramente exterior que tiene en el progreso del arte la traslación de dramas de escala tan elevada a nuestra escena; la parte moral, empero, es inmensa, y si hubiéramos de demostrarla cual se merece, fácil cosa fuera llenar un volumen. Así que nos limitaremos a decir que el lazo más firme, más duradero y más social de los pueblos entre sí es el conocimiento universal de las obras maestras que esclarecen su literatura respectiva.

Cuando los pueblos pueden comparar la expresión recíproca de sus sentimientos; cuando pueden ver la analogía cada vez más pronunciada de su fisonomía moral; cuando alcanzan a divisar la dirección convergente de los caminos por donde peregrinan sus grandes hombres, que reconcentran y reflejan su civilización y sus costumbres, grandes son ya los pasos que han dado por la senda de la perfectibilidad y del progreso. Solo de este modo se pueden ir modificando los gérmenes de individualismo y de aislamiento que separan todavía a las naciones; solo de este modo podrá acercarse más cada día el linaje humano al término de descanso, de paz y de unión que le aguarda al fin de su trabajada y dolorosa carrera. Tratemos ya de la representación.

Shakespeare está solo entre todos los escritores dramáticos; nadie ha sondeado el corazón humano como él con su mano poderosa y su vista de águila. Shakespeare era desconocido en España más allá del reducido círculo de los hombres de letras, porque la manca y descabalada traducción del *Hamlet*, que debemos al ilustre Moratín, no da idea siquiera aproximada del género sublime del Esquilo inglés. Nuestros actores, de consiguiente, se han visto en medio de un mar desconocido, sin más brújula que el sentimiento en general y sin más guía que su talento; posición por cierto bien desventajosa y en la que por lo tanto es ya sobrado mérito vencer los principales obstáculos. En nuestro entender se ha hecho algo más que esto por parte de algunos actores; y escenas ha habido a la altura quizá del original.

El Sr. Romea ha hecho esfuerzos muy laudables durante todo su dificilísimo papel, y la escena de más empeño, la del asesinato del rey Duncan, ha estado llena de interés, de zozobra y de tinieblas. Aquella visión del puñal, aquella vaguedad tan lúgubre, que algunos han creído sutilezas incompatibles con la pasión, sin hacerse cargo de que tal es la verdad, y toda la verdad de las imaginaciones del Norte; aquel combate sin fruto; todo esto, decimos, si no ha tenido en boca del señor Romea el colorido sombrío y local, digámoslo así, que hubieran podido darle un Garrick, un Kemble, ha salido por lo menos correctamente dibujado y con una actitud firme y vigorosa. La terrífica escena en que la sombra de Banquo viene a turbar el regocijo criminal y, por lo tanto, triste del festín de Macbeth, ha encontrado asimismo en el señor Romea un excelente intérprete y ha producido muy buen efecto por lo que a él toca.

En las escenas del acto último, tan opacas y llenas de amargura, le hemos encontrado más cabal y más completo quizá que en ninguna otra, y el abandono y la desesperación hace tiempo que no encuentran acentos tan verdaderos y arrancados del alma. Los versos que copiamos en nuestro primer artículo adquieren en su boca una nueva vida y animación. En general se puede decir que si el señor Romea no ha estado en este papel tan afortunado y sublime como en otros, este primer ensayo en el difícil género de Shakespeare le hace sumo honor y prueba que sus esfuerzos pueden rayar muy alto en adelante. Los estudios del señor Romea como actor y como literato son conocidos y apreciados del público y su alma de poeta está templada para grandes cosas.

Vamos a hablar de la señora Díez, y sentiremos a fe pasar plaza de poco galantes con una tan linda criatura; pero el sincero aprecio que hacemos de sus talentos nos obliga a decirle la verdad. Su alma delicada y tierna solo ha podido elevarse en contados momentos a la altura del carácter atroz de Lady Macbeth. En la escena, por ejemplo, del asesinato del rey, una de las mayores bellezas del original es el contraste de la resolución implacable de Lady Macbeth con las dudas y la debilidad de su esposo, y la señora Díez estaba casi tan agitada como él, de modo que en tan

importante escena su papel estuvo falseado en gran parte. Esta interesante actriz hubiera llenado de magia, de armonías y de encanto los papeles de Julieta, de Desdémona, de Cordelia y de otras mil creaciones aéreas y puras que embellecen las obras de Shakespeare, y su mala estrella le ha obligado a luchar justamente en su beneficio con las dificultades de un papel que no es de su carácter. Sin embargo, sería hacer traición a la franqueza con que nos hemos propuesto hablar a tan aventajada artista el pasar en silencio la escena sublime del sonambulismo. Aquellos movimientos maquinales, aquellos ojos fijos y secos al parecer como los de un cadáver, aquella incoherencia horrible de pensamientos y de palabras, aquellos suspiros arrancados del fondo del alma, taladran el corazón y hielan la sangre en las venas. Creemos que la misma Mrs. Siddons[130] no hubiera realzado más esta escena.

El señor Luna estuvo casi siempre inferior a su papel de Macduff y sentimos no poder elogiarle como otras veces lo hemos hecho. Sobre todo, en la sublime escena que hemos ya citado desplegó poco calor, si bien le disculpamos porque las carcajadas y rechiflas que acogieron desde el principio este pasmoso rasgo con gran ofensa del sentido común, hubieran sido poderosas a helar a un ánima del purgatorio.

El señor Sobrado ejecutó con acierto sostenido y cabal el papel de Banquo, y el señor Romea (don Florencio) también ejecutó con naturalidad, soltura y buen gusto el suyo de Malcolm. De los demás, excepto los dos asesinos, solo podemos decir que desplegaron mucha medianía, y aun hubo bastantes que ni a eso llegaron siquiera.

La empresa ha mostrado un celo que le hace sumo honor, sobre todo cuando tan cercano está el término de su contrata. Se han pintado dos decoraciones, ambas de muy buen efecto, se ha aumentado la orquesta y se ha hecho todo lo posible por vencer la estrechez de nuestros medios[131]. El coro de las brujas, a pesar de estar mal ejecutado por las cantantes, y no bien acompañado por la orquesta, hace mucho honor al distinguido compositor don Basilio Basili; la originalidad y filosofía, que

---

[130] Se refiere a la actriz galesa Sarah Siddons [1755-1831], que se hizo famosa en Londres, y a lo que se ve en Madrid, por su apasionada interpretación de Lady Macbeth.

[131] Parece que Gil forma parte de la empresa teatral, a la que sin duda le unían sólidos vínculos de amistad y relación profesional.

en este coro se notan y que tan bien revelan la situación para que está escrito, hacen de él una obra maestra en su género, y el público al aplaudirlo hizo justicia a su mérito. Los trajes de los actores han sido en general de mucho gusto y lucimiento, sobre todo los de la señora Díez y señores Romea, Luna y Sobrado.

De intento nos hemos reservado el último lugar para hablar de la traducción. Ardua es la tarea para quien por desgracia suya conoce tan poco a fondo la lengua de Shakespeare que no puede en conciencia aventurar un juicio propio; pero deseosos de salvar en lo posible esta dificultad, hemos consultado a personas de respeto que saben casi de memoria el original y hemos oído también hablar a ingleses bastante conocedores de nuestro idioma. Su juicio, pues, es el que damos al público acompañado de nuestra persuasión y asentimiento.

Según él, la traducción es esencialmente fiel y verdadera; y el genio de la lengua inglesa y sus giros vigorosos y difíciles están copiados, sino en toda su fuerza y precisión, a lo menos en su exacta significación y sentido. De lo que podemos dar al público un testimonio personal, es de la prolija laboriosidad y severa conciencia que han presidido desde un principio a este trabajo; por lo demás, las repetidas pruebas que ha dado el señor García de Villalta de sus extensos conocimientos en la literatura y lengua inglesas eran precedentes muy honrosos para su obra.

Además de las muchas dificultades de la versión de una obra maestra a una lengua que, derivada de distinto tronco, tiene poca analogía con las frases y modismos de la primitiva, el señor Villalta ha tenido que luchar con los inconvenientes de la metrificación. No es esto decir que en todas partes los haya vencido, porque hay varios trozos de versificación débil y poco armoniosa; pero hay otros muchos también en que campea facilidad, elegancia y número. Sirvan de ejemplo, además de los versos citados en el primer artículo, los siguientes de la escena del asesinato del rey:

MACBETH.

Yo pensé que oía fúnebres acentos
diciendo: ¡Despierta! ¡Despierta! ¡Traición!
Macbeth asesina al sueño inocente:
al sueño que trenza con piadoso afán
las hebras confusas que en la humana mente
cuidados y penas marañando van.

Asesina al sueño, muerte cotidiana;
del trabajo duro baño calmador;
bálsamo que al alma contristada sana;
del festín de vida sabroso licor.

LADY MACBETH.

¿Pero qué pretendes?

MACBETH.

Y luego decía
la voz con más fuerza, doblando el gemir,
«¡Despierta! El de Glamis mató al que dormía
y el de Cawdor nunca podrá ya dormir»[132].

Y más adelante:

MACBETH

Así me place. Su rebelde mano
no alzará la traición,
si no levanta el bosque de Birnan del verde llano
la eternamente soterrada planta.

Si la traducción no es en todas partes igualmente armoniosa, está por lo menos escrita en un castellano correcto y purísimo, mérito no pequeño a nuestros ojos en cualquiera obra de esta clase.

Grande es el servicio que el señor Villalta ha prestado a la literatura nacional dando a conocer a Shakespeare en su original belleza. El respeto que ha manifestado a las faltas mismas del grande hombre, sacrificándole a ciencia cierta probabilidades no mezquinas de buen éxito para con el público, hace mucho honor a su conciencia literaria.

---

[132] La transcripción de Gil o la traducción de Villalta no coinciden con la versión contemporánea de José María Valverde: "—Macbeth: Seguía gritando: «¡No durmáis más!», a toda la casa: «Glamis ha asesinado el sueño, así que Cawdor no dormirá más: Macbeth no dormirá más.»" [*Macbeth*, ed. de J. M. Valverde, Planeta, 2000, p. 250].

En realidad la pretensión de cercenar, corregir o refundir aun los defectos del genio, es a nuestros ojos la más ridícula de las pretensiones.

El señor Villalta ha abierto un nuevo mundo de poesía y de sensaciones dando a conocer en nuestro idioma el genio inglés en toda su pompa salvaje y espléndida; la imaginación de la juventud puede volverse a este nuevo horizonte del arte sin perder por eso nada de su desarrollo espontáneo y nacional, y está en disposición de beber en tales fuentes ese carácter de profundidad y de filosofía que el siglo reclama para las obras de imaginación. Por el lugar bien que subalterno que nos cabe en esa juventud, que aquí y en todas partes forma el porvenir y la esperanza de los pueblos, y cumpliendo con el deber de escritores públicos, ofrecemos el sincero testimonio de nuestra gratitud al literato que ha trazado esta nueva senda para llegar a lo grande y a lo sublime, únicos placeres reales que puede el hombre gozar sobre la tierra y que le recuerdan su noble y elevado destino.

El Correo Nacional, núms. 307 y 308, 19 y 20 de diciembre de 1838

10. *La segunda dama duende*, de Scribe

COMEDIA EN TRES ACTOS DE **AUGUSTIN EUGÈNE SCRIBE**,
EN ADAPTACIÓN DE VENTURA DE LA VEGA,
ESTRENADA EN EL **TEATRO DEL PRÍNCIPE** EL 23 DE DICIEMBRE DE 1838[133].

134

AUGUSTIN EUGÈNE SCRIBE (París, 1791–1861), dramaturgo francés muy conocido en la época en España, donde sus obras fueron traducidas o adaptadas por Larra y Ventura de la Vega, entre otros. Autor del libreto de la ópera de Rossini *El Conde Ory* y de un millar de obras más.

---

[133] Calderón de la Barca escribió *La dama duende* (1629), comedia de capa y espada basada en el mito de Psique y Cupido, donde la *dama duende* es invisible, obra que también fue representada en aquel mes de diciembre de 1838, con Bárbara Lamadrid y Matilde Díaz en el elenco. Ventura de la Vega, amigo de Enrique Gil y uno de los autores más populares del momento, adaptó *La segunda dama duende*, a imitación de *Le Domino noir* (1837) de Scribe; y aún hubo una más, *La tercera dama duende*, representada el 10 de octubre de 1842. En la versión de Ventura que glosa Gil aparece el Conde de Orgaz que corteja a una evocadora doña Beatriz.

[134] Figurines de I. Nivinskiy para *La dama duende*, 1924.

Los que, a falta de mejor ocupación, hayan empleado su tiempo en leer nuestros artículos de crítica dramática, fácilmente habrán echado de ver que no somos muy devotos de traducciones en general, a menos que sirvan para dar a conocer en nuestro idioma las obras maestras de los genios extranjeros. Todo lo demás parécenos más pasatiempo que otra cosa, y el teatro, a nuestro modo de entender, debe de encaminarse a un término más filosófico y progresivo que el de matar con agrado un par de horas. No sin objeto decimos esto, porque habiendo de alabar la traducción de *La segunda dama duende*, fácilmente creerán todos que son de gran cuantía sus bellezas, puesto que nos determinan a hacer en ella excepción de nuestra regla general.

El autor ha fijado la escena en la corte de Felipe IV, y a despecho de Calderón, de Moreto y de todo el mundo, ha bosquejado una España y unos caballeros españoles que así se parecen a los verdaderos de aquel tiempo como a los turcos. Porque han de saberse nuestros lectores que los hidalgos mesurados, graves y galanteadores de aquella época se explican con la misma ligereza, frivolidad y donaire que los elegantes de los boulevards y son de tan buen tono y tan amenos que en nada chocarían en la más escogida *soirée*. Así que no hay que buscar en esta pieza esos estudios históricos llenos de conciencia y de atención que resaltan en otras creaciones de esta clase, ni menos ese colorido propio y exclusivo que enclava la obra en un país determinado y le da un vigoroso carácter de individualidad y de verdad.

Tampoco se han de buscar creaciones gigantes, fisonomías apasionadas y sublimes, misterios del corazón, lucha de pasiones y de afectos, ni resolución alguna, finalmente, de esos problemas morales que preocupan el alma de los artistas. El que tal quisiera encontrar en *La segunda dama duende* se afanaría en vano y solo tropezaría con personajes que por ligeros accidentes nada más se diferencian del tipo común de los hombres.

—¿Qué tiene entonces –nos preguntarán– esa pieza que tanto se celebra, que anda en boca de todos y a cuya representación se agolpa todas las noches numerosísima y lucida concurrencia?

—Esta pieza –responderemos– posee en un grado maravilloso una cualidad que ha sido y será siempre el alma del género dramático: el interés. Si Scribe al concebirla y desenvolverla tuvo la idea de ofrecer

una obra del género de Calderón en cuanto a los pensamientos, galas y colorido, preciso es confesar que se ha quedado muy atrás del término de su viaje; pero si, como parece, fue su objeto dar a conocer la contextura y trabazón dramática de este prodigioso ingenio, fuerza es declarar que su ensayo ha sido altamente ventajoso, que el mismo modelo no lo desecharía.

Difícil es, sin duda, la narración y bosquejo de la acción de un drama cualquiera, por la sencilla razón de que sus sucesos están imaginados y pintados para vistos y no para referidos; pero el intentar ofrecer a nuestros lectores un resumen del plan de *La segunda dama duende* sería acometer una empresa de gigantes. Porque, en verdad, es tal el torbellino de los sucesos, tan verosímil y tan lógico su nudo, tan ricas y variadas sus fases y, por último, tan natural y tan fácil su desenlace, que todas las facultades morales se reconcentran en la única y despótica de la atención y no dejan lugar al análisis frío y detenido de la razón.

¿Quién, después de vagar por los pensiles mágicos de Armida[135], a merced de la varita encantada de la maga, querría hacer una descripción ordenada y regular de sus maravillas sin temor de deslucir con frases vulgares tanto brillo y esplendidez? Pues lo propio nos sucedió a nosotros al hablar de *La segunda dama duende*, y no seremos de consiguiente quien deshoje una tan pura y delicada flor para dar mejor idea de su forma y cualidades.

[135] Se refiere a la ópera de Rossini (1817), en la cual la hechicera mora Armida encanta el bosque, y a su amado Rinaldo, con su vara mágica de oro. Tema renacentista basado en el poema de Tasso *Jerusalén liberada*, pintado por Tiépolo y Belluci [en la imagen superior]. [URL: http://www.blog-arte.net/?p=17337].

Pasemos por lo mismo a tratar de la traducción y ejecución, que ambas merecen un lugar muy honorífico y distinguido.

El señor Vega ha adquirido ya tan buen nombre en este ramo de la bella literatura que nuestros elogios deberán serle de muy poco peso; no obstante, como nuestro deber es decir la verdad, no dejaremos de tributárselos. Está escrita la traducción en un lenguaje castizo, correcto y puro, y sin embargo se trasluce por entre ella, como al través de un velo, el colorido del original y sus formas propias; rara delicadeza de tacto que presenta las bellezas nativas de una creación al desarraigarla de su país para aclimatarla en otro de tan diversas condiciones.

Los trabajos del traductor no se han limitado a una mera versión en nuestro idioma de *Les Masques noires* de Scribe[136], sino que ha hecho al mismo tiempo alteraciones de la mayor importancia y que han contribuido no poco al brillante éxito del drama. El portugués que ha sustituido al inglés del original es una creación atinada y feliz, llena de color y de chiste; un tanto en caricatura si se quiere, pero de prodigioso efecto. Es muy de alabar en nuestro entender semejante mudanza, porque el autor no ha visto desvanecerse con ella ningún pensamiento filosófico y trascendental, como suele acontecer con las inconsideradas correcciones de ciertos refundidores de obras maestras, y por otra parte, es el lazo más poderoso, el único quizá que ata la obra al país en que se supone.

---

[136] Gil menciona por error *Les Masques noires*, título inexistente en la copiosa producción dramática de Scribe. Se trata de la ópera *Le Domino noir* (1837), con música de Daniel Auber [véase Álvaro Baraibar, *El teatro en Pamplona 1840-41*, en *La difusión del liberalismo en Navarra*, p. 252, y Adolfo Federico, *Historia de la literatura y el arte dramático en España*, 1887, ebook en *The Project Gutenberg. URL* http://www.gutenberg.org/files/37095/37095-h/37095-h.htm].

Sobre Scribe, Menarini hace esta observación: "La fecundidad de Scribe se había vuelto, ya en los años treinta, casi en una broma; como es sabido, este autor que escribió en Francia casi un millar de obras, en España resulta autor de... mil quinientas, pues se le atribuía toda obra cuya paternidad era desconocida, ciertos de que *podía* ser realmente suya y de que, además, utilizando su nombre se vendería mejor que anónima. Así que no cabe duda de que, además de ser Scribe el autor de hecho más traducido hasta mediados del siglo XIX, su nombre fue también el más explotado por la prensa y las portadas de la época". [Piero Menarini, *El problema de la autoría en la prensa romántica*, en «Anales de literatura española», n. 18, 2005, p. 262].

El diálogo, en general, es vivo, picante y animado, y considerada esta comedia con relación a nuestro país y nuestro gusto, puede asegurarse que ha ganado mucho en la traducción. Al tributar al señor Vega nuestros sinceros elogios, no podemos menos de recordarle que su país espera algo más de su talento que estas lindas traducciones y que semejantes esperanzas son harto legítimas para que las defraude un hombre de sus prendas. La buena reputación que merece a sus conciudadanos este joven escritor exige mayores esfuerzos de su parte para aumentar el lustre de las letras españolas que los hechos hasta el día.

Réstanos hablar de la representación, y para fortuna nuestra, habremos de hablar muy bien para hablar en justicia. Mucho tiempo hace que no hemos visto función mejor comprendida ni desempeñada, y el público fue de nuestro mismo parecer cuando aplaudió con tanto fervor y entusiasmo. El señor Romea (don Julián) realzó extraordinariamente la noble sencillez de don Luis de Mendoza y estuvo inimitable en las escenas de casa del conde de Orgaz y del convento.

La señora Díez, tierna, sentida, delicada y verdadera como siempre, ha sostenido con superior habilidad y maestría los difíciles contrastes de sus encontradas situaciones. Talento muy rico y muy exquisita sensibilidad es menester para desempeñar con igual naturalidad y soltura el desenfadado papel de la aragonesita y el sentido melancólico de doña Leonor.

El señor Romea (don Florencio) estuvo constantemente fácil, oportuno y chistoso en su papel de conde de Orgaz. Es uno de los mejores que le hemos visto hacer.

El señor Cairón desplegó unas disposiciones desconocidas, a lo menos para nosotros, en el papel de marqués de Ponte-Riveiro. El público le aplaudió mucho y con mucha justicia en nuestro entender.

De la señora Llorente y del señor Campos solo diremos que desplegaron la maestría y habilidad que hace mucho tiempo les ha merecido la estimación y benevolencia del público. Difícilmente podrán verse dos papeles mejor desempeñados.

El resto de la función de este día fue de purísima broma, porque ya sabe el público que estas pascuas son una especie de carnaval dramático para espectadores y actores. Los del Teatro de la Cruz, por su parte, no faltaron a la loable costumbre, y fueron tantas las bellaquerías del señor Guzmán en su papel que muchas gentes se quejaban al salir de dolor de ijares.

Se habla de varias novedades dramáticas y por de pronto ya tenemos anunciada *La estrella de oro*, comedia de magia que, según se asegura, será presentada con mucho aparato y esmero. En el interés de la empresa está indudablemente mostrar en el postrer período de su existencia ese celo por el acrecentamiento de las glorias dramáticas españolas, cuyo brillo le está tan inmediatamente confiado.

El Correo Nacional, n.° 318, domingo 30 de diciembre de 1838

11. *La estrella de oro*

COMEDIA DE MAGIA EN CUATRO ACTOS.
SE ESTRENÓ EN EL **TEATRO DEL PRÍNCIPE**
EL 7 DE ENERO DE 1839 EN BENEFICIO DE FRANCISCO LUCINI

FRANCISCO LUCINI, (Reggia, 1789 – Madrid, 1846), tramoyista, artista y decorador teatral que renovó las viejas corralas en modernos teatros en Barcelona, Valencia y Madrid, con decorados espectaculares, como el panteón ducal de *La estrella de oro*: "Trabajo de brillante efecto, de buenas proporciones, de lujoso adorno y acertada combinación de luces, y otras varias obras, en particular las selvas y los bosques en cuya imitación se distinguía"[137]

Han de saberse nuestros lectores que eso de escribir un artículo sobre una comedia de magia no es cosa fácil para un hombre de bien, que ni aun la inocente blanca conoce, ni menos es tramoyista ni cosa que lo valga en el teatro. Tan verdad es todo esto que la primera idea que se nos vino a las mientes fue la de hacer una visita muy atenta y muy cortés al señor Lucini y pedirle que nos sacase del atolladero; pero el recelo de dar con un hombre de poca caridad (porque entre los artistas muy distinguidos también los hay) y, por otra parte, el temor de pasar plaza de descomedidos nosotros, que de puro cortos de genio no salimos de nuestro rincón, fueron razones tan poderosas, que al punto nos retrajeron de nuestro propósito. Así que, con la ayuda de Dios y de nuestra buena intención solamente, vamos a meternos en el intrincado y revuelto laberinto de la magia, salgamos por donde hubiéremos de salir.

En aquellos tiempos en que contaba la Italia poderosos duques y señores feudales había uno (no sabemos si de Milán o de Toscana) que tenía una hija, llamada la princesa Matilde, muy rica por supuesto, como única heredera, y tan hermosa y discreta además, que a un señor muy principal, aunque de más principal perversidad, llamado Manfredo, se le entró en el cuerpo el diablo de la ambición, y aun se sospecha que también del amor, y entre los dos se dieron tan buena

[137] *Semanario Pintoresco Español*, 20-12-1846.

maña, que le determinaron nada menos que a sacar engañado a un páramo a la orilla del mar al príncipe Genaro, amante favorecido de la niña, y obligarle allí a renunciar a su amor, embarcándole en seguida en una galera que se hacía a la vela para Palestina o, de lo contrario, quitarle el andar. Para fortuna del pobre mancebo, un pescador que vivía allí cerca oye la conversación y, con un ardid militar que haría honor a un veterano, espanta a los asesinos, ofrece hospitalidad en su cabaña al perseguido caballero y, como si el cielo quisiera galardonarle por su cristiana obra, se encuentra de buenas a primeras una caja de oro con una estrella de ídem dentro y, además, un papel que declara el omnímodo poder del bendito talismán. Afortunadamente, el pescador Mauricio era hombre de bien, si los hay, y solo se propone emplear su virtud en favor de los justos y en daño de los malvados, para lo cual le viene como llovida la ocasión de tornar los asesinos en busca de su presa. Entonces el mago de nuevo cuño, para muestra de su habilidad, los enclava en la tierra; les obsequia con unas danzas de pescadores y pescadoras que no hay más que ver y, por último, convierte el monte en un mar lleno de escuadras y bajeles, se embarca con el príncipe su favorecido y deja a su rival y comparsa mesándose las barbas, con lo cual se acaba el acto.

En el segundo aparecen en la corte del duque, en medio de la plaza pública, aquel nuevo Mentor con su Telémaco, disfrazados de mercaderes armenios. Y como el señor Manfredito (que así le llama el buen pescador), sospechando quiénes eran, intentase prenderlos por medio de un emisario, sucede que por un artificio digno del mismo maese Pedro unos fardos en que estaba el príncipe sentado se truecan en un animal caballero, en el cual se escapa; la escalera de un charlatán que entretenía antes al pueblo y en que se había encaramado el pescador, en un dragón infernal; las tiendas y puestos, en elefantes, jirafa, leones y otras preciosidades de historia natural; y, por último, sale de la tierra una jaula en que queda aprisionado el pícaro emisario. Hasta aquí todo va bien y como Dios manda; pero ahora entra la parte más lastimosa, porque a la pobre princesa le van a dar el amargo trago de su anticipada viudez, y la cuitada llora, se desconsuela y se desmaya por último.

De aquí en adelante, sea flaqueza de nuestra memoria, sea trapisonda y barahúnda de la pieza, ello es que ya no podremos dar una razón tan

cabal como hasta la presente. Solo, sí, diremos que en medio de la aflicción de la princesita el pescador y su cliente, invisibles para todos, menos para ella, saltan de las columnas de su tocador y, después de un rato de almibaradas pláticas, se marchan; que el emisario antiguo de Manfredo, llamado Conrado, baja a la cueva de un mago equívoco y que se cree hermafrodita (aunque muchos se empeñaban en que era la señora Vierge), y cuyas tramas disipa el pescador; que el malsín de Manfredo, barruntando la existencia y futura dicha de Genaro, da a la princesa un veneno, que, gracias a la estrella dichosa, se convierte en un narcótico; que el susodicho Genaro, creyéndola muerta, acusa al asesino en el panteón y pide de nuevo consejo contra él; que luego salva a su querida, ya recobrada y resucitada; que en el mismo panteón, después de la salida de Manfredo, se traba entre los muertos y su servidor Conrado una descomunal batalla, que *amo* y *mozo,* como dice nuestro Cervantes, se conjuran contra el duque, incendian su palacio y le alborotan los súbditos; y, por último, que perseguidos y hostigados por las tropas leales van a caer en manos del pescador, en una choza en medio de unos páramos nevados, donde después de presos se transforma la escena y aparecen el príncipe Genaro y la princesa Matilde como dos novios, que da gusto verlos, coronados por un cupido de algo mayor tamaño que el hijo de la diosa de la espuma.

ض

Aquí tienen ustedes, si no la comedia, su esqueleto por lo menos, salvo alguna vértebra o tendón que haya destruido la mano poco hábil del anatómico, y a fe que el que no haya pasado el rato divertido con ella debe ser un hombre de un humor diabólico. No porque el artificio dramático sea capaz de excitar interés por si solo; no porque los caracteres sean originales, lógicos y bien sostenidos; no porque haya efusión, verdad y calor en las escenas que lo reclaman; no por cosa alguna de estas decimos, sino porque es una función bien representada por casi todos los actores y decorada con un esmero y un lujo desconocido mucho tiempo ha en estos teatros.

Porque hablando con formalidad (y perdónesenos este extravío de nuestro tono ordinario, pues no siempre ha de hacer uno el Platón), el señor Guzmán nos ha contentado sobremanera en su descolorido papel

de Mauricio, menos determinado y característico que el de don Simplicio de *La pata de cabra,* con el cual le cotejaba todo el mundo, y de consiguiente menos chistoso. Sus esfuerzos para realzarle y darle color hacen mucho honor a su celebrado talento, y el laurel que en esta ocasión ha cogido es más meritorio que otros por más arduo.

La señora Bravo ha estado también llena de facilidad, de verdad y de soltura en su papel de Marta. La señora Lamadrid (doña Teodora) ha tenido que luchar con dificultades no pequeñas, anejas a su difícil y poco verdadero papel; pero el modo con que las ha superado da una muy ventajosa idea de su talento y aplicación. Del señor Romea (don Florencio) diremos una cosa enteramente igual, porque ambos papeles parecen fundidos en un mismo molde. En cuanto a los señores Luna y Sobrado, deberemos decir en justicia que estuvieron oportunos, correctos y naturales siempre. Los demás actores, en general, también cumplieron bien.

Respecto a decoraciones y servicio de la función, mucho es lo que tenemos que elogiar. El señor Lucini ha dado tan patentes pruebas de genio, que todas nuestras alabanzas no estarán de más. Reina en todas las decoraciones nuevas franqueza, valentía extremada o cabal delicadeza en los toques, según las vistas que representan profundo conocimiento de la perspectiva y atrevidos rasgos por todas partes. El país nevado es admirable a todas luces; el panteón está lleno de efecto y de tristeza, y la decoración última es brillante, magnífica y muy bien iluminada.

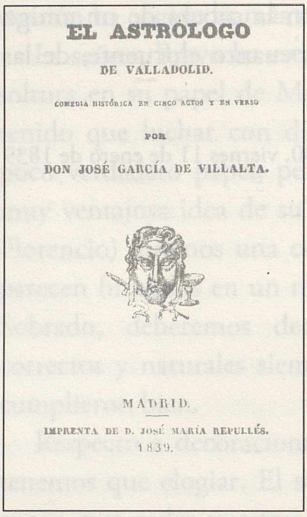
La ejecución en lo demás ha sido completa, y las sombras del panteón, y la comparsa de enanos, y la cueva de Caldova nada nos han dejado que desear.

En resumen, la función es entretenida y dará sin duda buen resultado. Algo más que entretenida la quisiéramos nosotros, y si fuera este el lugar de exponer nuestro modo de ver el drama, maravilloso o fantástico, mostraríamos esta mina casi virgen del teatro en su verdadera riqueza. ¿Quién sabe si por este medio podría una inteligencia privilegiada apoderarse de alguna de esas ideas generales y profundas que flotan en el día entre las abstracciones de la metafísica, materializarla y encarnarla, digámoslo así, a la vista del pueblo y cimentar con más firmeza de este modo la armonía entre los hombres, mostrando la armonía y homogeneidad de sus facultades morales? Los

autos sacramentales de nuestro inmortal Calderón, el *Fausto* de Goethe, el *Manfredo* y el *Caín* de Byron serán ejemplos de algún peso para los que duden de la importancia que este género puede llegar a adquirir, y no quisiéramos, por cuanto hay en el mundo, ver agostarse en flor el plan de una obra de esta especie que rueda en la cabeza de un amigo nuestro, y que serviría de prueba irrefragable, cuanto elocuente, de las escasas indicaciones que aquí adelantamos.

El Correo Nacional, n.° 330, viernes 11 de enero de 1839

12. *El astrólogo de Valladolid*, de García de Villalta


EL ASTRÓLOGO

DE VALLADOLID.

COMEDIA HISTÓRICA EN CINCO ACTOS Y EN VERSO

POR

DON JOSÉ GARCÍA DE VILLALTA.

MADRID.

IMPRENTA DE D. JOSÉ MARÍA REPULLÉS.

1839.

TEATRO DEL PRÍNCIPE – NOCHE DEL 31 DE ENERO
PRIMERA REPRESENTACIÓN DEL ASTRÓLOGO DE VALLADOLID[138], *DRAMA EN CINCO ACTOS Y EN VERSO, SU AUTOR,* D. JOSÉ GARCÍA DE VILLALTA

JOSÉ GARCÍA DE VILLALTA (1801–1846), ya mencionado como traductor de *Macbeth*, es uno de los tres amigos de Enrique Gil que Picoche califica como "exaltados, libertinos y anticlericales (Espronceda, Villalta, Álvarez)"[139]. Villalta formaba parte del núcleo duro del grupo de Espronceda. Azote de los jesuitas, contra los que publica la novela *El Golpe* (1831), compartió sociedades secretas, cárcel (1834) y exilio con Espronceda, de quien publicó la primera edición de sus *Poesías*, de la que Gil hace una crítica memorable, recogida en el volumen *V. Miscelánea* de la BIBLIOTECA GIL Y CARRASCO.

Si hay alguna época en nuestra historia fecunda en sucesos notables, rica en desventuras, en opresión y en desafueros, lo es, sin duda, la calamitosa del reinado de Enrique IV. Las costumbres disolutas de este rey, que acabaron por enervar su cuerpo y su alma; su carácter, por otro lado, indulgente, benigno y liberal sin mesura, en medio de su debilidad y apocamiento; la liviana conducta de la reina, la vergonzosa privanza de don Beltrán de la Cueva; la turbulencia y desenfreno de los nobles, y, por último, la corrupción, que llegó a ser general, eran cada una de por sí causas bastante poderosas para convertir semejante reinado en el reinado del caos. Este período de mengua y de torpezas es fértil campo, de consiguiente, para todos los asuntos de imaginación, y especialmente para el drama, por la larga serie de fisonomías pronunciadas y llenas de pasión que en él campean por la fuerza y vigor de los contrastes, y finalmente, y más que todo, por la severa lección que puede ofrecer a los pueblos y a los reyes.

---

[138] Este drama se vende en la librería de Escamilla. [Gil].

[139] Picoche, p. 34.

La elección que ha hecho el señor García de Villalta del asunto de su obra es irrecusable prueba de su buen gusto y delicado tino y del acertado modo con que juzga la tendencia grave y filosófica del teatro en nuestros días. Por este lado nada tenemos que tachar en el drama; antes bien, creemos que llena cumplidamente cuantas condiciones de esta clase puedan exigírsele, puesto que en todas sus partes reina un espíritu democrático, inteligente y justo, un espíritu de lealtad y buena fe arreglado en un todo a la verdad de la historia y ajeno del espíritu de partido, y finalmente, puesto que sus miras son en verdad luminosas y sociales, el drama es lógico en su tendencia y muy laudable en su espíritu.

Pero la lógica de las pasiones, la variedad y contraste de los sucesos, la trama y el interés de la acción, ¿están desenvueltos y seguidos con la misma ventura? Esto es lo que vamos a examinar con la franqueza que debemos a la estimación que nos merece el distinguido talento del señor García de Villalta. Para comenzar por consideraciones generales y descender en seguida a los pormenores, examinaremos la obra en su conjunto. Este conjunto, pues, parécenos proporcionado y regular; pero en medio de esta proporción y regularidad, nos complacería infinito encontrar en él algo más de vida y de movimiento.

La acción camina en nuestro entender con un tanto de lentitud al través de los cinco actos y de consiguiente el interés decae en algunos momentos, aflojándose de esta manera el nudo que tan estrechamente debe de atar las diversas partes de una obra de esta especie. La exposición también peca en nuestro dictamen de larga y a veces de descolorida, defecto disculpable por otra parte siempre que se desenvuelva por medio de la narración y no de los sucesos, porque apenas hay galas en el decir que basten a despertar vivamente el interés por una cosa pasada cuando hay tantas a la vista que se apoderan exclusivamente de él.

Entre los personajes échase de ver más corrección y esmero en el dibujo que fuerza en el colorido y vigor y elevación en los rasgos. El médico Abiabar es poco robusto y no justifica en rigor de verdad el título de la obra, porque su influjo se nota poco durante ella, y aunque al último se sabe que ha tenido el cabo de la madeja en su mano, el público, que no le ha visto obrar tanto como deseara, no queda sobrado

convencido. El Infante de Aragón tampoco se muestra tan apasionado como era de esperar de su juventud y energía, si bien es verdad que en este personaje la historia más sirve al autor de rémora que de impulso, porque del que fue después rey católico más se cuentan planes diplomáticos y rasgos de talento, de sagacidad y disimulo, que no desvaríos ni amorosas flaquezas.

La infanta doña Isabel es sin disputa el personaje más interesante del drama y en nuestro juicio el mejor desenvuelto y presentado. Hay casi siempre verdad, calor, efusión y abandono en sus sentimientos, tan varoniles y decorosos por otra parte; y ora consista todo en la habilidad del poeta, ora la imaginación engalane con gloriosos recuerdos esta princesa que tan esclarecida huella ha dejado en nuestra historia, lo cierto es que el público la mira con singular y justa predilección.

Los personajes principal o exclusivamente históricos son en general acabados y verdaderos y revelan la prolijidad y conciencia con que el autor los ha estudiado. El rey don Enrique es el fiel traslado de aquel cuitado monarca que, al decir de nuestro Mariana, "olvidábase de las mercedes que hacía y tenía memoria de los servicios y buenas obras de sus vasallos, que solía pagar con más presteza que si fuese dinero prestado. Sus palabras –añade– eran mansas y corteses; a todos hablaba benigna y dulcemente; en la clemencia fue demasiado, virtud que si no se templa con la severidad, muchas veces no acarrea menores daños que la crueldad, ca[140] el menosprecio de las leyes y la esperanza de no ser castigados los delitos, hacen atrevidos a los malos. Faltóle en conclusión, la prudencia y la maña, bien así para gobernar a sus vasallos en paz como para sosegar los alborotos que dentro de su reyno se levantaron".

Con suma complacencia nos detendremos en el licenciado Francisco Jiménez de Cisneros, figura interesante, enérgica y vigorosa en este cuadro. Hemos oído decir a algunos que está sobrado desprendida del

---

[140] 'Ca': 'porque'. La cita es de la *Historia general de España* (Toledo, 1592) del jesuita P. Mariana, "peligroso" erasmista subversivo, de quien dice Enrique Gil: "Juan de Mariana escribió y publicó en su tiempo su libro *De Rege et regis institutione*, que poco después fue quemado en París por mano del verdugo y que en determinados casos abogaba por el regicidio". [*Una visita al Escorial*, en *Viajes y costumbres*, BIBLIOTECA GIL Y CARRASCO, VOL. VI, p. 173]. Sin duda, el bibliotecario Gil pudo leer y leyó todo o parte de sus treinta tomos de historia.

grupo principal de los personajes; tal vez acertarán; pero en este caso la soledad acrecienta la estatura del generoso campeón de la dignidad del trono y de la dignidad del pueblo. Los sentimientos que manifiesta son harto hidalgos y hasta el ingenio, un tanto teológico, de su teoría política, sobrado oportuno y propio de la época para que no arrancase del público merecidos aplausos.

El marqués de Villena parécenos también en extremo ajustado a la historia, y de consiguiente natural y exacto; pero sin embargo no aparece completamente igual y bien sostenido, sobre todo en la postrer escena del drama, donde su posición llega a ser en extremo desfavorable y poco consecuente con su anterior conducta.

El maestre de Calatrava nos parece bien delineado, pero poco nuevo. Los demás personajes son demasiado subalternos para poder exigir con justicia en todos ellos fisonomías originales y exclusivas; no obstante, don Beltrán de la Cueva es sujeto de sobrada importancia en un drama histórico de su época para representar tan mezquino papel como el que representa. Tal vez fue la intención del autor cubrir en parte las menguas de aquel desdorado trono; nada le diremos en tal caso, porque el poder de la crítica no alcanza tan allá.

Hasta aquí los que reputamos lunares del drama; réstanos hablar de sus bellezas, que no son pocas, tarea bastante más grata para nosotros, que solo nos hallamos a gusto cuando tenemos que tributar merecidas alabanzas. El estudio de la época es un trabajo lleno de cuidado y de esmero; la historia está bien comprendida y respetada hasta en cosas de menor cuantía, y el colorido local es brillante a la par y verdadero. El diálogo, si no es siempre suelto, es por lo menos siempre grave, decoroso y bien entonado; puro en su dicción, castizo en sus giros y perfectamente ajustado a los tiempos y a los personajes.

Los amores del infante de Aragón, la fingida y misteriosa humildad de su clase y aquel desenlace tan feliz y tan inesperado tiene toda la gracia de una historia de caballería. Lo que no nos contentó tanto fue la profecía del médico Abiabar, porque nos pareció puesta en su boca con el único fin de producir un efecto inmediato y pobre, poco digno del elevado destino y glorioso término del arte. Las concesiones que se

hagan al público o a las circunstancias nunca deben ser a tanta costa. La versificación no es generalmente igual, pero son muchos los pasajes en que campea tendida, robusta y armoniosa.

En cuanto a la representación, diremos que el señor Romea (don Julián) nos gustó como de costumbre, y su hermano don Florencio más que de costumbre. En el corto pero digno papel de Jiménez de Cisneros nos pareció buen actor y lo elogiamos con toda nuestra alma. La señora Díez estuvo como siempre sentida, delicada y verdadera, y el autor le ha debido y tiene que agradecerle mucho. El señor Luna no ha estado muy feliz ni comprendido bien su papel. El señor Latorre ha desempeñado con sumo acierto el papel de don Enrique, tan ajeno de su carácter y modo de sentir.

Nada hablaremos del lindo trozo de la ópera *Scaramuggia*, que tan completamente ejecutó el señor Salas, porque ya en otra ocasión le tributamos por lo mismo sinceros y merecidos elogios.

Por lo que toca a la pieza traducida del francés con el título de *La Solterona*, solo dedicaremos cuatro líneas a decir que es un lindo juguete, lleno de chiste, de viveza y de color, que las señoras Lamadrid (doña Bárbara y doña Teodora) y los señores Romea (don Florencio), Luna y Faviani la ejecutaron de un modo que nada dejó que desear. La traducción también nos gustó.

El éxito de *El Astrólogo de Valladolid* ha sido muy satisfactorio para el señor García de Villalta, cuyo nombre se ha visto pedido y aplaudido por el público. Le felicitamos cordialmente por ello, con tanta más razón cuanto que este mismo público le debía una indemnización por la acogida tan poco lisonjera como justa que hizo a su magnífica traducción de *Macbeth*. El drama con que ha enriquecido nuestra escena es nacional a todas luces, y esto unido a otras circunstancias que, según dejamos dicho lo recomiendan, le hace acreedor a nuestros elogios. Nos complacemos en tributárselos, ya que el buen nombre y la reputación literaria vienen a ser la única recompensa y estímulo de los que en nuestro desdichado país dedican sus esfuerzos al cultivo de las letras.

El Correo Nacional, núm. 357, jueves 7 de febrero de 1839

13. *Homenaje a los hermanos Romea*

COMIDA CELEBRADA EN OBSEQUIO DE LOS DISTINGUIDOS ACTORES D. JULIÁN Y D FLORENCIO ROMEA Y DE LA SEÑORA DOÑA MATILDE DÍEZ ANTES DE SU MARCHA A GRANADA[141]

Los amantes del arte dramático entre nosotros conservarán grata y duradera memoria del día 16 del corriente febrero. El triste placer de festejar la despedida de tan ilustres actores, orgullo y esperanza de nuestra escena, reunió en la fonda de las Cuatro Estaciones crecido número de sus amigos y de otras personan que sin serlo se interesan de corazón por el esplendor del teatro nacional. La reunión, poco numerosa por la presura con que se dispuso el banquete, estaba compuesta de personas de conocido talento y esmerada educación y todo prometía una deliciosa sociedad, embellecida por nuestra lindísima

[141] Gracias al profesor Picoche, damos a la imprenta este texto que ha permanecido casi inédito hasta hoy. No es una crítica de teatro, sino una crónica de sociedad muy valiosa por la que sabemos el alto prestigio de que gozaba Gil, quien comparte una de las cabeceras de la mesa nada menos que con el homenajeado Julián Romea y con Basilio Basili. Al acto asisten Espronceda, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega e incluso González Bravo, quien pocos años después sería el presidente de Gobierno que envía a Gil a Berlín. *Homenaje a los hermanos Romea* se publicó en *El Correo Nacional* con el encabezado: "A ruegos de D. Enrique Gil damos cabida a continuación al siguiente escrito", pero no figura en las *Obras en prosa* de 1883 ni en las *Obras Completas*, de 1954. Picoche lo reproduce mecanografiado en su tesis, p. 1331 y ss.

Matilde, única persona del bello sexo que podía alternar en una reunión de objeto tan peculiar[142].

Al sentarse a la cabecera de la mesa en medio del valiente general D. Narciso López y de nuestro distinguido actor D. Carlos Latorre, rompió la música en escogidas sonatas. El Sr. D. Julián Romea ocupaba la otra cabecera con el acreditado profesor D. Basilio Basili a su derecha y el autor de este artículo a su izquierda. Su hermano D. Florencio [Romea] estaba sentado entre sus dos amigos don Manuel Bretón de los Herreros y D. José dé Espronceda. En este orden continuó la comida en la más completa armonía y decorosa franqueza que pueden imaginarse nuestros lectores.

Entre personas de conocida generosidad y patriotismo, acordes todos en el fondo de sus creencias, aunque de diferente sentir en su aplicación, no pudo menos de tomar parte la política en los brindis que por todas partes se cruzaban, sin desconcertar por supuesto en lo más leve la dulcísima concordia que en esta memorable concurrencia reinaba. Pondremos a continuación los más notables para que puedan formar idea nuestros lectores de la fisonomía del festín.

El primero fue el del general López: "A la patria y a sus nobles hijos que la engrandezcan con sus talentos y la defiendan hasta el último suspiro contra la tiranía y la esclavitud".

El Sr. Espronceda: "Al triunfo del talento y de la virtud sobre la aristocracia del nacimiento y de la riqueza".

El Sr. Bretón de los Herreros: "A la cabecera de la mesa y a que brillen siempre reunidos en España la hermosura, el talento y el valor".

El Sr. Alonso: "Al entusiasmo, pasión sublime que produce en Madrid el milagro de las artes y en Valencia el heroísmo de la libertad. A que las artes renazcan en breve entre nosotros y que no nos abandone jamás el héroe de Valencia".

---

[142] Llama la atención que Matilde Díez (esposa de Romea) sea la única mujer presente en el acto, pero llama más aún la atención la excusa de Gil: "Única persona del bello sexo que podía alternar en una reunión de objeto tan peculiar". Buena parte de los mencionados –como Romea, Espronceda y el propio González Bravo- pertenecían a sociedades secretas, por lo que no debe descartarse una lectura del texto en clave masónica: "...personas acordes todos en el fondo de sus creencias", "los hermanos han abrazado a los hermanos".

El Sr. González Bravo: "A los distinguidos literatos españoles y a los dignos sucesores de Máiquez y de Talma".

El Sr. González Elipe:

Brindad como yo, brindad
por los libres trovadores,
que ni poetas ni actores
tendremos sin libertad.

El Sr. D. Ventura de la Vega: "A nuestro célebre actor Guzmán sin igual en ningún teatro europeo".

El Sr. Bermúdez de Castro: "A los sublimes actores españoles y a la fraternidad de la libertad y de las artes entre nosotros".

El Sr. Latorre: "A la brillante juventud española, justa apreciadora del mérito, y a la eterna duración del noble espíritu de concordia y de generosidad que en ella reina".

El Sr. D. Julián Romea se levantó el último y dijo:

—Señores, durante mi estancia en Granada pienso levantar un monumento a la memoria de Isidoro Máiquez; de Máiquez que murió allí en la miseria. Su muerte acaeció en una época notable, en el año que vio publicarse la Constitución. Una idea grande venía a reemplazar al hombre grande: ¡el árbol de la libertad crecía sobre la tumba sagrada de Máiquez! Brindo pues a su eterna gloria y nombradía" [143].

Infinitos fueron los dichos agudos, sales y donaires ya en verso ya en prosa que salpicaron la conversación después de tan formales brindis. El señor Bretón estuvo como siempre oportunísimo, fácil y abundante.

El Sr. Moreno López amenizó también infinito la reunión con

[143] ISIDORO MÁIQUEZ (Cartagena, 1768–Granada, 1820), retratado por Goya en 1807, fue considerado el mejor actor de su época, maestro de Romea y de Carlos Latorre, ambos presentes en la cena. Romea cumplió su palabra y erigió un monumento a Máiquez en Granada al que Enrique Gil dedica un sentido artículo en agosto de 1839. Véase p. 225.

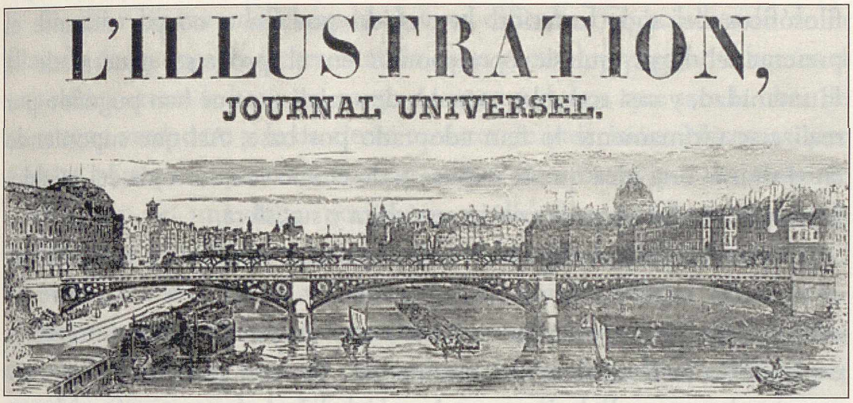
lindísimas improvisaciones; pero nuestra memoria nos sirvió tan mal que ni una sola pudimos retener para muestra.

Los convidados se separaron a las nueve de la noche llevando placenteros recuerdos de esta función, en que las artes han tendido mano a las artes, en que los hermanos han abrazado a los hermanos. El autor de este artículo por su parte, guardará un lugar privilegiado en su corazón y en su memoria para este día, que en medio de las rencillas y desastrosa lucha que nos dividen, ha sabido ofrecer al talento una de sus más dulces recompensas. Las simpatías del público madrileño acompañarán a tan ilustres y caros artistas a la oriental Granada; y ellos en justo pago de tanto interés, no dejarán de pensar algún día al murmurar de la fuente de los Leones en los merecidos triunfos y más merecido cariño de que han sido objeto en la capital.

El Correo Nacional, núm. 370, miércoles 20 de febrero de 1839

14. *El paria*, de Casimir Delavigne

FOLLETÍN
TEATRO DEL PRÍNCIPE
NOCHE DEL 23 DE FEBRERO
PRIMERA REPRESENTACIÓN DEL PARIA, TRAGEDIA
EN CINCO ACTOS Y EN VERSO, ESCRITA EN FRANCÉS POR
CASIMIR DELAVIGNE Y TRADUCIDA LIBREMENTE
AL CASTELLANO POR D. J. G. DE V.[144]



145

Algún tiempo se había pasado sin que los anales del teatro ofreciesen a los ojos del público madrileño la novedad de una tragedia escrita con la más severa observancia de las reglas. Unidad de tiempo, unidad de acción, unidad de lugar, desenlace a la manera de muchas tragedias del teatro griego y hasta coros, he aquí lo que ha ofrecido en cuanto a formas la tragedia de *El Paria.*

A pesar, no obstante, de la regularidad de sus proporciones, a pesar de los trozos de sentida poesía que contiene, de la cultura, esmero y corrección de la frase, ¿es un drama que llena las condiciones que la época exige de semejantes obras? Esto es lo que vamos a examinar.

El drama, merced a los esfuerzos de los más célebres dramáticos modernos, hase convertido en el órgano, en la expresión de ideas que se

[144] El traductor es de nuevo José García de Villalta [*Macbeth*, etc.]. Véase p. 142.
[145] Portada del número de *L 'Illustration* dedicado a Delavigne, 23-diciembre-1843.

ha procurado encarnar, digámoslo así, para presentarlas a los ojos del pueblo comprensibles y materiales en cierto modo, intentando aleccionarle por medio del sentimiento, ya que la presente organización social solo permite a las clases acomodadas el completo desarrollo de sus facultades morales por medio del estudio y de la ciencia. El drama, por lo tanto, es la enseñanza; es la filosofía del sentimiento, de ese principio uniforme y positivo en todos los hombres, desenvuelta y aplicada de una manera fecunda y social.

El elemento de la pasión, tan descuidado en casi todos los sistemas filosóficos del siglo anterior, ha venido por fin a ocupar durante el presente el lugar que le corresponde en el progreso general de la Humanidad, y casi todas las escuelas de socialistas que han pugnado por realizarse últimamente lo han adoptado por base. Así que suponiendo en el drama una idea que se explica y desenvuelve a los ojos del pueblo, forzosamente ha de ser la pasión su órbita y su esfera.

La pasión, sin embargo, bien que su germen sea igual en todas partes, recibe tales modificaciones de la sociedad y de las creencias entre las cuales despunta y crece, que muchas veces un pueblo no comprende la expresión o la fisonomía del sentimiento de otro pueblo; y este y no otro es el secreto de la impotencia social del teatro que se fundaba en mitologías contrarias a las creencias de nuestra sociedad y adoptaba las formas y exterioridades de aquel dogma muerto ya, y estéril además de suyo.

Una vez, pues, que el drama se destina o debe destinarse a la enseñanza, y no al entretenimiento del pueblo, fuerza será acercarlo a sus ojos lo posible para que lo sienta y lo comprenda; fuerza será ofrecerle personajes que obren movidos de impulsos iguales o parecidos por lo menos a los que a él propio le excitan; fuerza será, en fin, ofrecerle una lección inteligible y clara que no haya menester un análisis imposible en su presente estado intelectual ni reclame más luz para descifrarla que la llama del corazón.

ن

Expuestas quedan las condiciones que exigimos del drama, y con arreglo a ellas juzgaremos la tragedia en cuestión. Casimir Delavigne ha ido a buscar el campo de su obra en un país remotísimo, dominado por una

religión contraria a las creencias europeas, regido por una organización social no menos contraria que su dogma a la forma de nuestra sociedad. Esto solo ha bastado ya para presentar su obra a mayor distancia del público que la conveniente; y por otra parte ha tenido que lidiar con la desventaja de ofrecer la fisonomía moral, descolorida y apagada de un pueblo en que la tiranía teocrática ha absorbido en su seno la individualidad humana y en donde, por consiguiente, las pasiones, excéntricas e individuales de suyo, presentan rasgos poco enérgicos y vigorosos.

El autor ha cortado el nudo de esta dificultad prescindiendo de la filosofía de los lugares y presentando tipos generales; pero no sabemos si una crítica severa le haría un cargo de esta mudanza, que saca la obra de su terreno verdadero y le da cierto carácter de indecisión. Nosotros, por nuestra parte, aunque críticos, no somos severos, y por lo tanto le absolvemos de una falta por cuyo medio ha ganado la obra en significación y sin la cual estaría acaso privada de su primera condición, el interés.

Hay además otra falta trascendental en nuestro entender en la idea capital de la obra. La lucha del poder sacerdotal con el pueblo, de la opresión religiosa y de la libertad está ya tan gastada y tan apurada por el teatro del siglo XVIII, que para hacerla interesante es necesario concebirla bajo otra forma más lata y nueva sobre todo. Sin embargo, el autor apenas se ha separado de la senda trillada, y de consiguiente el interés se despierta con poca eficacia.

La parte dramática de la obra, es decir, su plan, peca también de mezquino y de pobre y está manejado con apariencias de embarazo, defecto en que la terrible unidad de tiempo, el plazo fatal de las veinticuatro horas, tiene quizá más parte que la imaginación del autor. La acción es escasa y camina lentamente, sujeta por esta pesada traba, que, haciendo casi imposible la diversidad de las situaciones en espacio tan corto, amortigua el interés y embaraza el desarrollo completo de los caracteres. El desenlace, además, no está manejado muy hábilmente, porque el desmayo de Nealia corta el hilo de una porción de escenas cuyo efecto pudiera ser magnífico, y la catástrofe, de que el público no es testigo, se enfría y descolora en boca del brahmán que la cuenta.

Los caracteres en general presentan poco vigor y novedad, pero son correctos y verdaderos y se sostienen bien hasta el último. La creación del esclavo portugués Álvaro, lamentando la Lusitania en el milagroso Indostán, solo a las orillas del Ganges con su religión y con los recuerdos de su patria, es una idea interesante y melancólica hasta lo sumo.

De esta verdad y de esta corrección exceptuamos sin embargo al anciano Zares. No es aquel el amor paternal, según nosotros lo concebimos; con aquel amor se ama a una mujer en la primera juventud; pero en el amor de un padre, por ardiente que sea, hay otro reposo, otra abnegación de la que muestra el padre de Idamor. Lo único que a justificarle bastara, el sentimiento de una libertad salvaje y preferida a todo, está ligeramente indicado por el autor, y además en esas razas proscritas y envilecidas desde el nacimiento, como los parias, rara vez aparecen tan nobles y elevados impulsos. La razón de haber reconcentrado en su hijo todo el amor que los hombres le habían devuelto con desdén, era justamente la más poderosa que Zarés hubiera podido tener presente para buscar su ventura que se deshace como el humo delante de esta insensata pasión.

Si no separásemos el genio de la lira del genio del teatro, tarea imposible hubiera sido para nosotros la crítica imparcial y tal vez severa que hemos hecho de esta tragedia, porque es tal el torrente de poesía lírica que la inunda, tanta la gracia y brillantez de las descripciones y tanto el sentimiento, el abandono y la sencillez de los coros, que cautivan la imaginación con su panorama encantado. La despedida de Nealia al salir de entre las esposas del Ganges es un modelo de ternura y de candor, y no es extraño en verdad que esta expresión poética tan acabada, junto con la música admirable de la versificación, hayan asegurado un éxito completo al original en los teatros franceses la primera vez que apareció en ellos.

No ha sido tan afortunada su primera aparición en el nuestro, si bien no ha experimentado desaire alguno de parte del público, y sí solo conocida tibieza. En la primera noche la libró de una silba estrepitosa la justa y merecida deferencia del público al beneficio de don Carlos Latorre, y en realidad la hubiera merecido, no la pieza, cuyo juicio dejamos atrás ya consignado, sino la ocurrencia de no dejar caer el telón

para descanso del público y de fatigarle además en los coros con una música que a juicio de cuantos inteligentes hemos podido oír es infeliz a todas luces.

La representación nos ha parecido desigual. El señor Latorre se ha esmerado, así en el elegantísimo traje que sacó como en el estudio del papel que le tocó desempeñar, un tanto ajeno en verdad de su cuerda favorita, pronunciada y vigorosa. Si no se enojase, sin embargo, habíamos de aconsejarle que trocara lo que le sobra de posturas y actitudes académicas por lo que le falta algunas veces de naturalidad y de abandono, cosa en la cual ganaría mucho.

La señora doña Bárbara Lamadrid ha estado también sentida y verdadera en su papel, y aunque no se ha elevado a la altura del que con tanto crédito representó en *Doña Mencía*[146], creemos que no es culpa suya sino de la diversidad de las circunstancias. Un defecto, no obstante, advertimos que quisiéramos que remediara, por lo mismo que apreciamos su aplicación y su talento. Son tan frecuentes los quiebros de su voz en los pasajes de algún empeño, que se le pierden muchas palabras, y los espectadores pierden con ellas el hilo de la representación.

El señor López hizo muchos y muy laudables esfuerzos por su parte, pero a veces exageró su papel y deslució en cierto modo los felices momentos que había tenido. El señor Sobrado también nos gustó y no poco, pero el señor Latorre (don Juan) estuvo frío y poco verdadero.

Réstanos hablar de la traducción que después de cotejada con el original nos ha parecido excelente. Algo de desigualdad se nota en la versificación, pero en la mayor parte es armoniosa y fluida. El señor García de Villalta ha ganado tan buen nombre en otra traducción que no hace mucho tiempo han visto y aplaudido todos, que las sinceras alabanzas que la presente nos merece, le habrán de parecer por fuerza poco calificadas.

El Correo Nacional, núm. 380, 2 de marzo de 1839

---

[146] Véase en este volumen p. 91.

15. *Un día de campo o El tutor y el amante*, de M. Bretón

FOLLETIN.

Teatro del Príncipe.

NOCHE DEL 4 DE MARZO.

Beneficio del Sr. D. ANTONIO DE GUZMAN. *Primera representacion de* UN DIA DE CAMPO, *ó* EL TUTOR Y EL AMANTE. *comedia original en tres actos y en verso: su autor* D. MANUEL BRETON DE LOS HERREROS.—PLAN-PLAN, *comedia en dos actos, traducida del francés (1).*

Espinosa y delicada tarea es la de criticar la obra de un ingenio lleno de títulos a la pública estimación, y rico de popularidad y nombradía, para quien como nosotros no tiene cosa que califique y abone su juicio. Sin embargo, como nos proponemos decir la verdad, no solo por lo que ella vale en sí, sino también por el sincero aprecio que hacemos del señor Bretón y de sus trabajos, cumpliremos nuestro deber lo más lealmente que se nos alcance.

Son, en nuestro entender, las comedias de costumbres hermanas mellizas de los cuadros que en la pintura "de costumbres" se apellidan también; y supuesta la identidad de su origen y condiciones esenciales, no estará por demás medirlos con igual medida[147].

Como semejantes cuadros son un dato histórico que las edades van dejando detrás de sí en la carrera de la civilización y como se exige en su

---

[147] BRETÓN DE LOS HERREROS, adalid del costumbrismo periodístico, publicó en *La Abeja* una serie de artículos de costumbres (que él llamaba cariñosamente "articulejos", como Gil llama a los suyos "bosquejos"), sobre los que luego escribe otras tantas comedias. *Un día de campo* (1839) procede de *Una comida de campo* (*La Abeja*, 19-III-1835). Véase GARELLI, PATRIZIA, *Aspectos del costumbrismo periodístico de M. Bretón*, en *Biblioteca Virtual Cervantes*. Desde el inicio de su crítica, Enrique Gil demuestra su conciencia del género, trazando el paralelismo entre la pintura y las comedias de costumbres. Sobre el costumbrismo romántico, véase también el ensayo de Álida Ares en *Viajes y costumbres*, BIBILIOTECA GIL Y CARRASCO, vol. VI, pp. 15-31.

estudio más conciencia y severidad que brillantez de ingenio, ni arrebatos de imaginación, no es mucho que los críticos se muestren un tanto escrupulosos y descontentadizos con ellos, y que los juzguen con más rigor que los asuntos de otro género, en que la fantasía del pintor tiene que poner de su parte casi tanto como la Naturaleza misma. Así que la verdad de las situaciones y de las fisonomías, el esmero y la corrección del dibujo, la naturalidad y concierto de la composición, la exactitud y vigor del colorido y el chiste y la franqueza de la ejecución son cualidades que se reclaman con harto motivo, una vez que se dispensa al artista de descubrir los misterios del alma y de descifrar los enigmas del sentimiento. Descuidos que en otra parte se perdonan en gracia de un rasgo maravilloso que a su lado descuella, no pueden encontrar aquí semejante indulgencia, porque tampoco ofrecen la misma compensación; y la belleza de las medias tintas o la acabada ejecución de tal cual detalle son flaca defensa de una obra cuya totalidad debe ofrecer una muestra de perseverante y profundo estudio.

ﻻ

Una vez admitida la semejanza de las comedias y de los cuadros de costumbres y la analogía evidente de sus condiciones, procederemos a examinar con arreglo a ellas la comedia titulada *Un día de campo.*

Su plan, es decir, la composición del cuadro, no nos parece concebida de un modo superior, así porque los personajes están agrupados con un tanto de confusión como porque pudiera echarse de ver en ella algo más de vida y de movimiento. La acción marcha en realidad con lentitud durante toda la pieza, y el espacio de tres actos es por cierto campo sobrado para complicar y enredar cualquiera trama o para salpicar, por lo menos, una obra de episodios picantes y de buen efecto.

La fisonomía de los personajes, marcada y clara en la mayor parte, no por eso es igual en todos, ni aparece fija y bien sostenida. Doña Celedonia, por ejemplo, es consecuente consigo propia desde el principio hasta el último, al paso que don Antonio el tutor se muestra en la exposición débil y vulgar, para acabar de un modo noble y caballeresco por extremo. La pupila está dibujada con naturalidad y soltura, pero el redomado pícaro de don Agustín no aparece hasta el

último en toda la desnudez de su odioso carácter. Los demás personajes, a excepción de don Liborio, nos parecen inferiores a los ya citados y algo desprendidos del cuadro, sin contar el poco efecto del contraste de aquellos dos matrimonios, que descubre demasiado el artificio del autor, y falsea la primera cualidad de los contrastes, a saber: la facilidad y el poco estudio.

El tono general del diálogo pudiera ser en nuestro concepto algo más levantado y escogido, porque, aunque de la clase media, los personajes aparecen como gente de educación y de un rango superior al de la plebe, y su lenguaje por lo tanto no debe desdecir, como desdice en ocasiones, de su posición social. Don Agustín, de quien sabemos por su propia boca que *es un elegante que viste por figurín,* se despide al llegar al desenlace de un modo desvergonzado y grosero y con poquísimo chiste. Hay alusiones también que de puro claras pierden el mérito y la novedad; por ejemplo, la del cuitado don Simón cuando desde el estribo del coche exclama:

¡Ay, desdichado el prójimo
que en el signo nació de Capricornio!

Esta obra, por último, no ataca ningún vicio social de trascendencia, ni pone de manifiesto ningún ridículo determinado y profundo; antes bien, toda ella descansa en una media tinta algo pálida y fría, cual es la de un tutor débil, pero hombre de bien, y de un joven seductor, pero villano.

En nuestro entender, es un error la opinión de los que creen apurados todos los caracteres decididos y modelos después de Moliere y de Moratín, porque semejantes tipos reciben tales modificaciones con el transcurso y mudanza de los tiempos, que su fisonomía llega a ser perfectamente diversa a los ojos de todos. *El avaro* de Moliere, por ejemplo, y *Le Pére Grandet* de la *Eugenie Grandet* de Balzac, son ambos avaros y sin embargo ambos son creaciones. *El celoso extremeño* de nuestro inmortal Cervantes, y el don Roque de *El viejo y la niña* de Moratín, se asemejan poquísimo, por más que su situación sea parecida en no pocas cosas.

La naturaleza es inmensa como su Hacedor e inagotable a los ojos del poeta. Además, si la comedia ha de ser una obra seria y reflexiva, un cuadro completo y lleno de verdad, forzoso será escoger para ello colores

determinados y vigorosos, y no matices delicados y suaves. ¿Hubieran podido nunca ejecutar David, Teniers o Callot sus magníficos cuadros de interior o de costumbres populares, ni nuestro inmortal Goya sus admirables caprichos con medias tintas solamente? En poesía, del mismo modo, se emplean estas con brillantez en el género lírico, pero nunca en el dramático, que está obligado a presentar escenas llenas de color, de animación y de interés.

Hasta aquí las nubes que, a nuestro parecer, oscurecen la obra del señor Bretón. La hemos juzgado con imparcial y tal vez severa crítica, porque los trabajos del autor deben corresponder a la celebridad y nombradía de que goza en la opinión pública. La del señor Bretón, grande y extendida por todas partes, exige de su talento adelantos que esta pieza no ha sabido justificar, pues, sin duda, se queda atrás de *La Marcela,* de *Todo es farsa en este mundo* y aun de la postrera que hemos visto salir a probar fortuna últimamente a las tablas, y que tan cumplida y justa la encontró[148].

Expuestos ya los lunares de *El Tutor y la Pupila*[149], nos resta lo más llevadero de la tarea, el elogio de las bellezas. En esta pieza como en todas las demás del autor descuella la prenda más segura de aplauso y buena acogida que ha sabido granjearse, es decir, la extraordinaria gracia y facilidad de colorido, la viveza, chiste y soltura del diálogo, la fluidez y armonía de los versos y las salidas agudas y chispeantes de la conversación. No incluimos entre ellas, sin embargo, aquello de fray Gerundio y del Estudiante, porque semejantes alusiones solo cuadran bien en piezas de circunstancias de suyo efímeras y transitorias, y no en obras serias y destinadas a la posteridad.

Por lo demás, si el teatro fuese un mero entretenimiento y diversión, nadie llegaba tan fácilmente al término de su camino como el señor Bretón en esta pieza, porque entre el señor Guzmán y él se las gobiernan de tal modo que no hay crítico, por indigesto que sea, que no

[148] Se refiere posiblemente a *El qué dirán y el qué se me da a mí,* estrenada pocos meses antes, el 29 de noviembre. Véase pág. 110.

[149] Gil cambia intencionadamente el título.

desarrugue el ceño y participe de la común alegría. La ejecución nos ha parecido excelente por parte de las señoras Pérez y Llorente, y de los señores Latorre y Sobrado; por parte de los demás, floja y descolorida. El señor Guzmán ha estado superior a todo elogio.

Plan–Plan

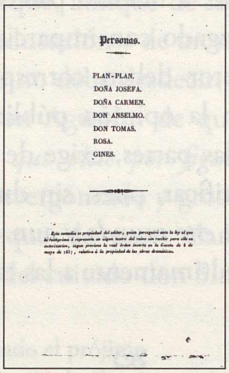
PLAN-PLAN,

COMEDIA EN DOS ACTOS.

MADRID:

IMPRENTA DE I. SANCHA,

1838.


Personas.

PLAN-PLAN.
DOÑA JOSEFA.
DOÑA CARMEN.
DON ANSELMO.
DON TOMAS.
ROSA.
GINES.

EL TEATRO,

COLECCION

DE OBRAS DRAMATICAS Y LIRICAS.

MORETO,

MADRID.

150

La segunda comedia, traducida del francés con el título de *Plan-Plan,* tiene rasgos sentidos y verdaderos, pero es tan pesada y tan lenta, que nos pareció bien merecida la silba que acompañó la caída del telón y los muchos chicheos que la precedieron.

Sin embargo, justo será decir que la lastimosa ejecución del señor Paris aceleró la caída de la pieza, al paso que no sería justo tampoco callar que la empresa ha procedido sin cordura en confiarle un papel conocidamente superior a sus fuerzas. El señor Sobrado ha sido un

---

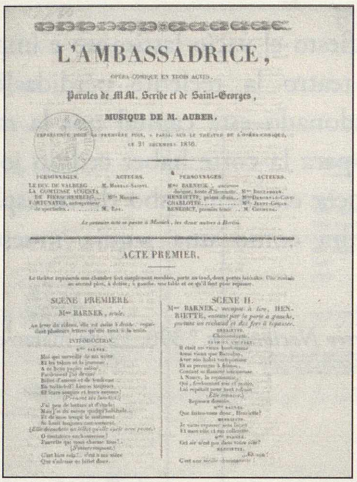
[150] Comedia en dos actos, traducida del francés. El *Diccionario Akal de Teatro* menciona a Agustín Azcona, autor de la comedia *Perico el de los Palotes*, como autor de "*Régulo*, tragedia, *Plan-plan*, comedia, y varias zarzuelas, entre ellas *Moreto*" (p. 192), pero Gil habla de una "comedia traducida del francés con el título de *Plan, Plan*" (sic). La Imprenta de I. Sancha publicó en Madrid en 1938 la comedia en dos actos "Plan-Plan" (disponible en este enlace de Google Books) donde no aparece citado el eventual autor francés ni el eventual traductor Azcona. *Plan-Plan* es el protagonista de la obra, considerada una pieza menor, de baja calidad, de la que Fray Gerundio se mofa en otra publicación de la época. Obras de Agustín Azcona en Internet archive. En la versión francesa de *La bella durmiente*, el caballo del Príncipe se llama *Plan-Plan*, pero este dato pasó desapercibido a Gil.

modelo de elegancia y de buenos modales en el suyo, y le felicitamos y nos felicitamos por sus adelantos. En cuanto al señor Guzmán, no hallamos términos con que elogiarle. Las señoras Llorente y doña Teodora Lamadrid estuvieron también fáciles y oportunas en sus respectivas partes.

Esta función ha puesto de manifiesto el vacío lastimoso e imposible de llenar que ha dejado en el teatro la reciente pérdida de los distinguidos artistas que han abandonado esta capital por la morisca Granada. Triste cosa es en verdad para la corte haber cedido joyas de tanta valía a una ciudad de provincia en menoscabo de su esplendor escénico, que donde quiera se mira como una segura muestra de adelanto y de cultura.

El Correo Nacional, n.° 390, 12 de marzo de 1839

16. *Un alma de artista*, de Scribe, y *El novio y el concierto*, de Bretón



L'AMBASSADRICE,

OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES.

Paroles de MM. Scribe et de Saint-Georges,

MUSIQUE DE M. AUBER,

ACTE PREMIER.

SCÈNE PREMIÈRE.

SCÈNE II.

TEATRO.

Gran Funcion Extraordinaria

DISPUESTA

PARA EL LUNES 4 DE NOVIEMBRE DE 1839 A LAS SIETE DE LA NOCHE,

á beneficio de

Doña Juana Pérez,

PRIMERA ACTRIZ DE LA COMPAÑIA DE DECLAMACION DEL DE ESTA CAPITAL.

UN ALMA DE ARTISTA.

Y concluirá con bailar LA JOTA ARAGONESA.

El Enfermo de Aprension.

Otra vez todavía tenemos que criticar la traducción de una pieza dramática, y otra vez también habremos de vencer el desabrimiento con que en general miramos tales obras, al consignar nuestro juicio sobre la que con el título de *Un alma de artista* ha hecho el señor Vega de la ópera cómica conocida en francés por *L´Ambasadrice*[151]. Verdad es que semejantes excepciones son de todo punto necesarias, siempre que hayamos de juzgar trabajos hechos con tan buen gusto y acertada elección como el presente deja ver, y que por mucha afición que mostremos a nuestro riquísimo teatro nacional, no nos creemos por eso obligados a desconocer el mérito, donde quiera que se halle.

El original de esta comedia es, según dejamos apuntado, el libreto de una ópera francesa escrito por M. M. Scribe y de Saint Georges; de consiguiente, los trabajos del traductor no se han reducido a una mera versión al castellano, sino que ha debido también alterar no pocas cosas para acercar su obra a los ojos del público y acomodarla a nuestro teatro.

---

[151] *L´Ambasadrice*, ópera de Agustín Eugenio Scribe, con música de M. Auber, adaptada a la comedia española por Ventura de la Vega, estrenada en el *Teatro del Príncipe* el 12 de marzo de 1839, a beneficio de doña Juana Pérez.

En toda esta tarea ha procedido el señor Vega con el recto juicio y delicado criterio que tantas veces tiene manifestado, y sobre todo en la lucidísima y aplaudida comedia titulada La *segunda dama duende.*

No es la presente en verdad un modelo de artificio teatral y de interés cada vez mayor como aquella; pero en cambio encierra una idea de más alcance y no desdeña ni desconoce la obligación en que está el moderno teatro de presentar al pueblo lecciones dignas de la época y de sus adelantos.

M. Scribe ha embestido de frente en esta pieza la preocupación, desmoronada ya por casi todas partes, que considera la noble profesión dramática como un oficio de escasa valía e inferior quizá a los mecánicos. Toda la obra va encaminada al engrandecimiento de las artes, particularmente del teatro, y la tarea está desempeñada con verdadera maestría. El contraste de una nobleza que vive solamente en lo pasado con unos artistas que viven de los aplausos del día y de las nobles esperanzas de mañana es tan vivo, tan fácil, tan poco artificioso, y está sostenido con tanta destreza y talento, que forma una serie de escenas llenas de vida, de color y de maravilloso efecto.

Las tintas ligeras que el autor ha empleado en este cuadro manifiestan claramente que no ha tratado de combatir una preocupación arraigada y profunda, sino más bien de borrar las sombras que en la mente de algunos pudiera haber dejado su larga duración. Por más que en la parienta del duque de Valberg nos ofrezca una personificación viva y animada de una aristocracia ya decrépita, claramente se echa de ver que el autor ha escrito su comedia en un siglo durante el cual los restos mortales de nuestra inmortal compatriota, la Malibrán García, han merecido los honores y homenajes de persona real.

Este es, sin duda, el secreto del ridículo que M. Scribe ha derramado sobre la condesa de Fierschemberg y que su traductor ha recargado un poco al ofrecerlo al público español con sumo contento nuestro, porque el carácter susceptible y decidido de nuestro pueblo no se paga de los matices y agudezas de la conversación tanto como de las fisonomías marcadas y vigorosas; únicas que pueden excitar su interés y cautivar su atención.

La trama de toda la obra peca de sencilla y poco enredada, defecto tanto más de notar cuanto que M. Scribe ha dado muestras

verdaderamente admirables de habilidad y destreza en el manejo de los medios y recursos escénicos. Y no se diga que los libretos de ópera están dispensados por su subordinación a la música de las cualidades que se exigen en los demás géneros de composición dramática, porque justamente en la ópera cómica de nuestros vecinos la música compone la parte subalterna y la letra está en posesión de la principal. Buena prueba de ello es la citada *Segunda dama duende.*

Los caracteres son naturales, fáciles y bien sostenidos. Sin embargo, el del duque nos parece un poco indeciso y lánguido, y el de Picolini no está en la mayor armonía con nuestro modo de sentir meridional; pero los de Spiantato, de Enriqueta, de Almerinda y de Madame Palucci no decaen un solo punto y tienen admirable colorido. Madame Palucci sobre todo es una creación a todas luces afortunada desde que deja *los estudios* del teatro para *meterse* a baronesa.

En cuanto a la traducción, ya dejamos arriba consignada parte de nuestro juicio sobre la oportunidad y buen tino que han presidido a su desempeño; réstanos solo decir que las alteraciones que ha hecho el señor Vega nos parecen sumamente acertadas y bien entendidas y que toda la pieza está escrita en castellano fluido y correcto, sin dejar por eso de adivinarse su origen y primitivo color. El público ha hecho justicia como siempre al traductor; pero sentiríamos en el alma que semejantes triunfos bastasen a contentar su amor propio. Quisiéramosle ver avaro de otra gloria más sólida y duradera, y aunque es ya la segunda vez que se lo decimos, tenga entendido que no cesaremos de repetírsela mientras no dé más aventajada muestra de su talento y buenas disposiciones.

La representación nos ha gustado en general y no poco. La beneficiada y las señoras Llorente y Lamadrid (doña Teodora) han comprendido bien sus papeles y merecido numerosos aplausos. La señora Bravo ha puesto de su parte mucho esmero y cuidado. Entre los hombres, el señor Luna ha sabido captarse mejor que otras veces la benevolencia del público y nuestro sincero elogio en varios pasajes. El señor Latorre, decoroso y cumplido en sus modales como siempre, no alcanzó sin embargo a llevar a cabo la difícil empresa de animar su descolorido papel. Del señor Guzmán nada tenemos que hablar, porque el público se anticipa siempre a nuestro juicio, y aunque quisiéramos contradecirle, no podríamos hacerlo sin notoria injusticia.

La bella sinfonía del señor Ducassi que siguió a tan linda pieza, contribuyó poderosamente por su parte a la brillantez y buen éxito de la función. Aprovechamos esta coyuntura para felicitar a nuestro joven compatriota por este aplaudido y lisonjero alarde que ha sabido hacer de sus aventajadas disposiciones.

El novio y el concierto

Ya solo tenemos que hablar de la comedia zarzuela en un acto del señor Bretón[152], y de esta vez tendremos el placer sincero de alabarle sin reserva. Esta piececita, cuyo título indica sobradamente sus escasas pretensiones, se ha encaminado derecha y desembarazadamente a su fin, que no era otro que el puro entretenimiento y agrado, y lo ha conseguido de un modo completo. Es en realidad un juguete lindísimo, lleno de facilidad y de chiste, con coplas de suma oportunidad en los trozos de canto y con pasmosa viveza y fluidez en el diálogo.

Si fuéramos amigos de regatear, algo pudiéramos decirle de cierto tecleo que suena un poco fuerte en los oídos; pero, gracias sean dadas a Dios, no tenemos semejante inclinación. Y en prueba de que solo queremos alabar, copiaremos los versos que pone el autor en boca de Laura al principio de la pieza:

> LAURA *(Acabando de coser un vestido)*:
>
> — ¡Coser y vegetar! ¡He aquí mi suerte!
> Desde que alumbra el sol al universo,
> gobernando una casa, que no es mía,
> con las agujas y las planchas brego,
> y entre humildes mecánicas consumo
> mis verdes años. Perdonable tedio,
> me fastidia, me aburre... ¡Ay, infelice!
> ¿Y qué es lo que ejecuta en este tiempo
> esa prima gentil que tanto alaban?
> Ella entonando itálicos acentos,
> o mimosa en la cama reposando,
> despierta y todo se lo encuentra hecho.

---

[152] *El novio y el concierto*, zarzuela original de Bretón de los Herreros estrenada en el *Teatro del Príncipe* el 12 de marzo de 1839.

Darán las dos, y con su imbécil padre
irá a ser la heroína del concierto,
¡del concierto vedado a mis canciones!
Y volverá atracada de requiebros
y bizcochos sin fin; y yo entre tanto,
¡yo que hago para ella el traje nuevo!,
segunda *ceneréntola* olvidada,
cantando el chairo espumaré el puchero[153].

Esta fácil y graciosa parodia del principio del *Caín* de Legouvé, podrá dar una idea de la sal y donaire que reinan en toda la pieza. Repetimos que es un juguete de mucho efecto y lleno de amenidad y de *vis cómica.*

La ejecución nos ha parecido superior, y la música tan caprichosa, tan bien concebida y tan original, que el público entusiasmado clamó por el nombre del autor, hasta que el señor Salas anunció el del compositor don Basilio Basili, ya ventajosamente conocido, y que con su aplicación y relevantes prendas se va labrando una reputación cada día mayor y más merecida. Por nuestra parte le damos la enhorabuena más cumplida por este triunfo y por el más brillante, si cabe, que alcanzó su discípula, la señora doña Bárbara Lamadrid, debido en gran parte a la acertada dirección que ha sabido dar a las privilegiadas dotes de esta distinguida actriz.

No era nueva para nosotros en su boca la sentida *cavatina* de la *Norma* que tanto arrebató en el teatro; ya la habíamos oído cantar días antes en el Liceo Literario y Artístico[154], y el entusiasmo con que fue acogida no podía menos de ser un fiel presagio de la vivísima sensación que había de excitar en las tablas. Hay realmente en la voz de la señora

---

[153] El chairo es una canción de *El barbero de Sevilla* (1833), muy popular en la época. "¿Sabrá usted cantar el chairo, la Manola, la Aguadora?", pregunta don Lupercio a Laura en la escena 29 de *El novio y el concierto.*

[154] La ópera *Norma* de Bellini se estrenó en la Scala de Milán en 1831 [la protagonista, Giuditta Pasta, en la p. siguiente], y llegó al Teatro del Príncipe de Madrid el 19 de enero de 1834. Sin embargo, lo que Gil dice haber «oído cantar días antes» en el Liceo, en la sesión matinal del domingo 10 de marzo, no fue la ópera en sí, sino propiamente «la sentida *cavatina*», cantada nada menos que por su admirada doña Bárbara Lamadrid [*El Panorama*, núm. 11, 14 de marzo de 1839]. El aria o *cavatina* que canta Lamadrid, y que en el siglo XX inmortalizará María Callas, es la conocida *Casta Diva* en que la sacerdotisa Norma invoca a la Luna: *"Casta Diva, che inargenti queste sacre antiche piante..."*.

Lamadrid una suavidad y una dulzura que cautivan; su extensión y flexibilidad son de gran valía, y su escuela tiene toda la corrección del buen gusto y toda la pureza y la desnudez del sentimiento.

La señora Pérez cantó también con suma gracia y desenfado la parte que le cupo, y sobre todo la lindísima canción de la *aguadora.*

El señor Salas, que salió a representar por primera vez, lo hizo como si toda su vida se hubiese ocupado en ello; y nadie hubiera dicho otra cosa al ver la soltura y desembarazo con que nos ensartaba sus versos. De la parte de cantado no hablemos, porque este hombre, que siempre nos obliga a elogiarle, nos quita la libertad de poner los aplausos de nuestro bullicio y les hace perder el mérito de esta suerte, cosa que a nadie le gusta. El señor Sobrado, excelente como de costumbre.

En conclusión, la función ha sido entretenida y amena de todas veras, y, por lo tanto, somos de parecer que se de un voto de gracias a los señores Vega, Bretón y Basili por el buen rato que nos hicieron pasar. Si las obras que aquella noche vimos no nos dieron lección alguna profunda y de importancia, por lo menos nos divertimos, y a fe que no es esto poco en las presentes circunstancias[155].

El Correo Nacional, número 398, 20 de marzo de 1839

[155] España estaba en guerra civil; en la misma página donde se publica la crítica de Gil, viene un día más noticia de las guerras carlistas, con el titular "Sorpresa y captura de 32 facciosos, y muerte del comandante de la partida del Espanto" y otros combates y escaramuzas en Burgos, Galicia, Cataluña: "Ayer salió de esta plaza la intrépida compañía de lanceros de Isabel II...".

17. *No ganamos para sustos*, de Bretón de los Herreros

TEATRO DEL PRÍNCIPE

NOCHE DEL 12 DE MAYO - PRIMERA REPRESENTACIÓN DE NO GANAMOS PARA SUSTOS, COMEDIA EN TRES ACTOS DE DON MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS

Afición y no pequeña hemos mostrado siempre al antiguo teatro español, como habrán podido verlo los que hayan leído nuestros artículos de crítica dramática, y no por hacer un vano alarde de nacionalidad, sino porque le creemos sólidamente cimentado y establecido, a pesar del transcurso y mudanza de los tiempos.

Si, en efecto, el teatro debe de encubrir bajo los adornos e interés de la fábula algún pensamiento provechoso y de general alcance, en ninguna parte creemos que haya tan ancho y desembarazado camino para llegar a semejante término como el que siguieron nuestros poetas más ilustres y nombrados. El medio de enseñar y moralizar un pueblo es el de mostrarle palpitante y vivo su verdadero carácter con tan fieles colores retratado que no pueda desconocer su propia imagen de modo alguno, y en su conducta y proceder, modificado o alterado ya por la situación, ya por las pasiones, no pueda menos de reconocer su propia inclinación y tendencia. El teatro, como todas las artes de imaginación, tiene que sustentarse forzosamente en la verdad y en el sentimiento si ha

de ofrecer lo que exige el carácter moral de la época, y por lo mismo el poeta dramático que no se apodere del corazón de su auditorio para enderezarle por el sendero que más fácil y llevadero se le antoje dejará una huella bien somera en los anales literarios de su siglo.

Sentadas estas, que casi todos reconocerán por bases fundamentales del arte, réstanos probar que la escuela dramática verdadera y filosófica de nuestro país consiste en no imitar servilmente a nuestros artistas de los siglos XVI y XVII, sino en continuarlos y acomodarlos al estado de las ideas, necesidades y adelantos que son propios de la edad presente, ni menos en reducir los vuelos del alma y los arrebatos de la inspiración a su luminoso y arrebolado horizonte, sino en ensancharlo y extenderlo, dando cabida en sus ámbitos no solo a los celajes de lo pasado, sino también a las tormentas de lo presente, y a las dudosas brumas del porvenir. En una palabra, el arte dramático en nuestro país se cifra en la copia natural y vigorosa de nuestras costumbres y fisonomías, de nuestros pensamientos y pasiones, conformes en un todo al tipo que los anteriores tiempos nos han legado, y que el actual estado de la civilización ha ido modificando, aunque sin mudar ni trastrocar su esencia.

Excusado nos parece alegar razones ni argumentos que abonen semejante opinión, porque todos recordarán a poco que esfuercen su memoria que entre las guerras y agitaciones que han sacudido nuestro suelo apenas se cuenta una que haya tenido por blanco de su mira una reforma fundamental en las ideas o en las creencias religiosas, ni menos una revolución política en los estados y derechos de las personas.

Las vicisitudes morales o sociales que han trocado la faz de otras naciones y alterado su carácter primitivo no han removido el fondo homogéneo vigoroso y compacto de la nación española, que tal vez por lo mismo está destinada a influir tan poderosamente, como en días más venturosos, en el porvenir de la Humanidad, si para dicha suya aparece en su seno un genio que sepa combinar y dirigir tantos gérmenes de robustez y de vida como encierra su corazón. Si se hubiesen de pedir ejemplos que corroborasen tal conjetura, bien cerca tenemos todavía las exequias del *Dos de Mayo* y recientes están además en la memoria los blasones ganados en la guerra inmortal de la Independencia.

No sin objeto hemos procurado exponer y fijar nuestra opinión acerca de la escuela dramática, que calificamos de nacional, porque la pieza cuyo análisis vamos a ofrecer es en su mayor parte hija del antiguo teatro.

Decíase en el cartel que el autor, condescendiendo con el deseo y consejos de ilustrados críticos, habíase propuesto en la presente obra reunir la sencillez del argumento y verosimilitud de la acción a la variedad de las situaciones y al artificioso tejido de los incidentes; en una palabra, que su intención era combinar en lo posible la lozanía de ingenio de Calderón con la verdad de Moratín.

Empresa es esta verdaderamente colosal; y de seguro no se ha lisonjeado el señor Bretón de darle fin y cumplido remate; pero al acometerla ha logrado poner de manifiesto las ventajas naturales de la antigua escuela y hacer al propio tiempo un estudio que le era por extremo provechoso y hasta cierto punto necesario. Aunque no seamos del número de esos críticos ilustrados que han ejercido bastante ascendiente sobre él para determinarle a tentar esta nueva senda, no por eso hemos cesado de aconsejarle siempre que hemos juzgado y analizado sus obras, que engalanase más y enriqueciese la sencillez a veces desnuda de su fábula, que encubriese una intriga mejor concertada debajo de su fácil y chistoso diálogo, y, sobre todo, que estudiase en nuestros más célebres autores, aquel conocimiento de los recursos teatrales y aquel talento de invención y de interés que tan gallardamente campea en sus dramas. Bajo este punto de vista, somos de opinión que la comedia *No ganamos para sustos* ofrece adelantos verdaderamente notables y dignos de aprecio; y por ellos damos un parabién sumamente sincero al señor Bretón. Creemos además que la elegancia, facilidad y buen tono que tan justamente se exige de las personas bien educadas en su trato y conversación, y que en alguna otra pieza de este apreciable autor escasea un poco, están miradas en la presente con singular predilección y cuidado: progreso sin duda muy de alabar y condición que forma uno de los principales elementos de la forma dramática en el día.

Vengamos ya al examen de la comedia, que el autor hace pasar a principios del siglo último, durante la guerra de sucesión. Ciertamente

que la época, como todas las de guerra civil y de trastornos, se presta maravillosamente a cualesquiera clase de argumentos, y ofrece recursos naturales que en los tiempos comunes no se presentan con igual facilidad; y al ponerla el autor como marco de su cuadro ha elegido un campo ventajoso para el desarrollo de su pensamiento. Así es que el primer acto donde se fija la situación y se dan a conocer los personajes, y que a su final deja ya atado el nudo de la acción, es si no muy travieso y enredado, claro por lo menos, verdadero, sencillo y de un interés creciente. Las situaciones están fácil y naturalmente traídas, los caracteres aparecen bien sostenidos y el argumento en general camina suelta y desembarazadamente.

El segundo acto nos ha parecido excelente a todas luces. La situación se complica y enreda en él de una manera prodigiosa: los sucesos están lógicamente deducidos unos de otros y perfectamente motivados, los caracteres se desarrollan con toda la fuerza de que son capaces, y el conjunto en general está lleno de movimiento, de vida y de interés bien sostenido y acrecentado.

¿Por qué el autor no ha sabido conservar este mismo interés y buen efecto en el acto tercero, que según todas las leyes del arte era el que más lo necesitaba y exigía? Harto sentimos en verdad que una obra bajo tan buenos auspicios comenzada, haya ido a sufrir averías en lo que justamente debiera de ser su puerto; pero el hecho es que han faltado al autor las alas de la inspiración en la ocasión y momento que más las había menester.

No por eso se crea que semejante acto está falto del enredo y de incidentes, ni que escaseen o aparezcan uniformes sus escenas; antes bien, sobran quizá los lances y la trama se complica y enmaraña en demasía; pero la situación no está comprendida ni manejada con la misma habilidad que en el acto segundo: las escenas aparecen un tanto desenlazadas y como de esta suerte no se prestan unas a otras el calor e impulso que debieran, contribuyen a formar un desenlace al parecer artificioso y que no está en la mejor armonía con el carácter doméstico y en cierto modo recogido de la obra. En una palabra, este acto que puesto en otra parte cualquiera ayudaría al movimiento de la pieza, no favorece su desenlace después de la ansiedad y atención que ha sabido despertar el segundo y que él por sí no acierta a excitar ni a sostener en el grado debido.

En cuanto a los caracteres, los que más originalidad revelan son los del sargento y de Gabino, el de este sobre todo, que está tocado en varios puntos con suma facilidad y chiste; los demás, si bien no faltan a las cualidades que el autor les ha dado, tampoco se apartan de tipos ya conocidos.

El estilo de esta comedia, fácil, ameno y lleno de movimiento, como lo es siempre el del señor Bretón, se aventaja al de otras muchas suyas en decoro y cortesanía, según dejamos ya apuntado. Este adelanto, repetimos, nos parece muy digno de consideración y de alabanza. En toda la comedia se trasluce el estudio detenido y serio de nuestros escritores dramáticos, así en el giro de la frase como en la limpieza, tersura y armonía de la versificación. Sirvan de muestra los siguientes trozos de la escena octava del acto tercero, cuando el irritado don Félix descubre escondido en el cuarto de su hija Serafina a su amante don Juan.

DON JUAN
Perdonad...
DON FÉLIX
¡No, vive Dios!
¿Así honráis vuestros blasones
escalando los balcones
de quien es mejor que vos?
DON JUAN
Don Félix, sabéis que adoro a
vuestra hija...
DON FÉLIX
Mentís.
Si la amarais cual decís
respetárais su decoro.
DON JUAN
Pruebo que la adoro, y mucho,
pues de alta sangre desciendo,
y me insultáis... y estáis viendo
con qué paciencia os escucho.

Y más adelante, cuando el anciano se niega a toda condescendencia y compasión y le pregunta:

DON JUAN
¿Pero cuál es vuestro intento
si os negáis?...
DON FÉLIX
Veréislo ahora.
(A la criada.)
Tú a la calle en mala hora.
(A la Serafina.)
Y tú, liviana, a un convento.
(A don Juan, dándole la espada.)
Tomad vuestra espada vos.
Y advertid cuando la tomo
que os la vuelvo por el pomo...
porque así lo quiere Dios.
Ahora, partid.
SERAFINA
(¡Estoy muerta!)
DON JUAN
Pues vos, señor, lo mandáis,
Dios os guarde.
(Se dirige a la puerta y le detiene don Félix.)

DON FÉLIX
¿A dónde vais?
No habéis de iros por la puerta.
DON JUAN
¡Qué, señor!...
DON FÉLIX
Por el balcón.
DON JUAN
¡Yo...!
DON FÉLIX
Por el balcón os digo;
no ha de salir como amigo
el que entró como ladrón.

Este último rasgo es, como todos recordarán, una feliz reminiscencia de la famosa escena de *García del Castañar*, y en todo lo demás que hemos copiado se advierte un diálogo elegante en sus formas y animado y rápido en su curso.

La ejecución de esta comedia nos ha parecido verdadera y propia por parte del señor Luna; cuidadosa y esmerada, por la del señor López; descolorida y poco suelta por lo que toca al señor Alberá; y asombrosa de verdad, de animación y de colorido, en lo que tiene que ver con el señor Lombía. Juzgamos difícil, muy difícil, en quien quiera que sea, mejorar ni enmendar siquiera este papel que sobremanera nos ha contentado, y que ha revelado en el actor excelentes disposiciones para el género de gracioso. Parécenos tan marcada y tan de bulto en él semejante tendencia, que le aconsejamos, en obsequio de sus intereses y opinión, que camine con decisión y si preciso fuere sin volver la vista atrás por esta nueva senda, donde siempre le acompañarán nuestros elogios con tal que dé tan aventajadas muestras de su persona como la presente.

En cuanto a las señoras, diremos que la señora Baus ha desempeñado con naturalidad y viveza su fácil papel, y de doña Bárbara Lamadrid, aunque de ello nos pese, diremos que el suyo no le ha merecido un estudio tan detenido como otros. Debe traer a la memoria esta actriz a doña Mencía, tanto para no perder una posición que tan legítimamente conquistó entonces como para no privarnos del gusto de alabarla.

En resumen, esta comedia nos ha parecido indudablemente superior a la mayor parte de las del señor Bretón a pesar de sus lunares, y por ello le damos la enhorabuena. El ensayo que tiene a nuestros ojos indisputable mérito y la laboriosidad y conciencia que su situación permite al autor y que reclama su opinión, son fuerzas bastante poderosas para vencer toda clase de obstáculos.

Y ya que de esta pieza hablamos, debemos advertir que en su impresión se han empezado a realizar las mejoras que deben acompañar a la publicación de obras de esta especie. A su frente va el retrato del señor Bretón litografiado por don Antonio Gómez con singular verdad y esmero y estampado con limpieza. Este joven artista, asociado con el señor Cavanna, ha comenzado a publicar una galería de retratos de varios escritores conocidos que seguramente les hace mucho honor, si bien es verdad que no necesitaban semejante muestra para gozar opinión de excelentes retratistas, porque pruebas más altas y repetidas tienen dadas de su habilidad y talento en las exposiciones de la Academia y del Liceo Literario y Artístico. De todos modos, creemos que el editor del *Teatro Español* comprende muy bien sus intereses al asociar a sus trabajos estos dos jóvenes artistas. Las demás mejoras, aunque notables, no son de tanto bulto, porque el papel no es muy terso ni batido y tampoco está imaginada la caja con sobrada elegancia. Como quiera, sería injusto desconocer el progreso que en esto se ha hecho y hace diariamente, y que, según es de esperar, irá en aumento.

El Correo Nacional, núm. 461, 23 de mayo de 1839

18. *El conde don Julián*, de Miguel Agustín Príncipe

DRAMA EN SIETE CUADROS Y EN VERSO,
ORIGINAL DE MIGUEL AGUSTÍN PRÍNCIPE
ESTRENADO EN EL **TEATRO DEL PRÍNCIPE**
EL 22 DE MAYO DE 1839

156

Uno de los sucesos más altos de la Historia moderna y que más influencia han ejercido en la Europa y sobre todo en nuestra España es la invasión y establecimiento de los sarracenos en sus hermosas campiñas, suceso cuyos resultados no están desenvueltos y analizados tal vez con toda la gravedad y profundo estudio que se merecen, a despecho de las juiciosas y maduras investigaciones que debemos a españoles muy eminentes.

La lucha de dos pueblos, espiritualista y joven el uno, sensual y joven también el otro, si bien enervado y enflaquecido por la molicie y los deleites el primero en mengua de su origen y culto, mientras el segundo, a pesar de su misma religión, se mostraba alentado, conquistador y

[156] *La batalla de Guadalete* (óleo de Martínez Cubells, 1910), símbolo de la "traición" del conde don Julián.

entusiasta; la lucha, decimos, de estos dos pueblos animados de tan opuestas ideas y solicitados de tan contradictorios intereses es uno de aquellos espectáculos que ofrecen los siglos muy de tarde en tarde. La irrupción mahometana y las guerras que la siguieron no mostraban solamente el combate de dos gobiernos o de dos naciones, sino también la pugna y colisión de dos contrarios principios, de dos contrarias sociedades, de dos opuestas civilizaciones. Esta irrupción y estas guerras parecían el preliminar elocuente de las Cruzadas, y por su medio se introducían y aclimataban en España las luces de la civilización más aventajada y perfecta del Oriente antes que las demás naciones europeas adivinasen siquiera sus adelantos. Esta invasión y esta guerra, finalmente, componen la epopeya más alta quizá, más sublime y compacta que la Historia contiene.

Porque, en verdad, si la epopeya es la expresión cabal y perfecta del entusiasmo y pasión de los pueblos durante su juventud, durante aquel período en que la sociedad nueva todavía, ignorante y fuerte, se refleja toda entera en los cantos de su bardo, creemos que apenas puede imaginarse asunto más propio de la inspiración épica que el arriba señalado. El porvenir se abría reluciente delante de los alfanjes agarenos; el letargo de los godos después de las turbulencias de sus primeros reinados era, por otra parte, accidental y pasajero; ambos pueblos salvaban apenas el límite de la pubertad, y aun cuando los santones entonasen sus himnos de victoria en la orilla del Guadalete, lejos, muy lejos estaba de ellos todavía la quieta posesión y pacífico señorío de la Península.

Entrambas naciones fuertes y guerreras, entrambas naciones ricas de fe y de entusiasmo, tenían que batallar largos siglos hasta que el principio social que constituía la fuerza de una de ellas desmayase y cayese por tierra delante del opuesto principio. Solo de esta manera se aciertan a explicar setecientos años de combates, y solo así se concibe la caída de Granada después de la catástrofe de los campos de Jerez. La cruz encerraba más esperanzas y porvenir que el alfanje y la religión del espíritu levantó su templo sobre la ruina del culto de los sentidos.

Toda esta edad y todos estos acontecimientos por lo mismo están encerrados dentro del círculo de la epopeya; épicas son las tradiciones que de ellos se guardan, épicos en su forma y colorido los romances que

nos los cuentan y épica también la idea que de ellos nos formamos, consecuencia forzosa del estado social de una época que solo con tales colores nos podemos pintar en nuestro espíritu.

¿Es sin embargo este período histórico del mismo modo ventajoso para el drama, tal como el instinto de la moderna sociedad lo reclama, y conforme en un todo y ajustado a las exigencias de la filosofía? Cuestión es esta que procuraremos examinar con toda la claridad que alcance nuestro pobre discurso y nos permitan los límites de un folletín.

Bien así como los pueblos en su infancia no encuentran más poesía en su alma que la oda o el himno con que celebran las maravillas del mundo, y los pueblos jóvenes y robustecidos entonan el canto épico de los combates en que se ejercita su fortaleza y juventud, del mismo modo los pueblos viriles ya y formados buscan asuntos más serios en que ejercitar sus facultades morales, estudian los fenómenos de su ser, descifran los enigmas de su corazón y procuran explicarse los misterios de su alma. Cada una de estas épocas tiene su carácter propio, su condición peculiar, y, de consiguiente, en la expresión de sus diversos atributos viene a ser necesaria una forma nueva y diversa también. Es la primera época, de admiración; la segunda, de entusiasmo; la tercera, de reflexión. La primera se explica por medio de la oda; la segunda, por medio de la epopeya; la tercera, por medio del drama. Refleja la una la tienda de los patriarcas y la familia; la otra, la reunión de las familias y la nación, y la postrera representa el hombre. Las dos primeras ponen delante a la sociedad en su aspecto colectivo; la última la presenta en su descomposición individual. Las dos primeras, finalmente, proceden por el método sintético; la última, por el método analítico. Por si alguno no viera en todo esto más que gratuitas suposiciones, procuraremos cimentarlo en otra clase de pruebas.

La literatura, y aquí entendemos por tal la manifestación genérica del sentimiento, no es otra cosa que el reflejo de la sociedad, y esta verdad, que todos reconocen por proverbial, es la única que nos servirá de guía. Poco nos detendremos en la primera parte de nuestro aserto; la admiración y el asombro son sencillos en demasía para que la oda, a pesar de su sencillez, no les sirva de cumplido y ancho espejo donde se representen en todo su tamaño y verdad.

Pero cuando la Humanidad pasa de este estado débil y precario al poderoso y enérgico de la juventud; cuando sus necesidades y sus ideas se ensanchan, forzoso es también ensanchar el cristal que ha de repetir su imagen. Entonces crecen y se extienden las dimensiones de la poesía; la nueva sociedad entra en ellas con sus nuevas formas y diversidades; pero sin embargo, el poeta la comprende todavía en su conjunto, con sus artes, sus oficios, su religión y su cultura, y un Homero puede colocar la náutica y astronomía –porque espacio le queda para ello– al lado del taller del armero. La epopeya abarca finalmente el grupo entero de la sociedad[157].

Pero cuando esta se extiende sin medida y las necesidades, las ideas, las artes, las ciencias, los oficios caminan con progreso indefinido y rápido, ¿dónde encontrar una fórmula poética que abrace y clasifique tan inmenso conjunto? ¿Dónde encontrar una inteligencia privilegiada hasta el punto de dominar todos los adelantos de la época? Esfuerzo es este de todo punto imposible a la misma emanación de la divinidad que se llama genio. Y, sin embargo, la literatura ni pierde ni puede perder su jerarquía de intérprete de la parte más noble de nuestro ser; lo que hará será seguir en sus nuevas formas y desarrollo a la filosofía general de la sociedad.

Y como en estas épocas de prosperidad y de progreso está la razón humana en posesión de todas sus facultades y fueros, y como el análisis es su más natural ejercicio, claro está que la poesía de las sociedades desenvueltas ya y perfeccionadas ha de ser analítica también, grave, profunda y detenida. Por eso refleja y pinta la sociedad no en su conjunto, sino en sus partes; no en un solo cuadro, sino en una galería de diversas pinturas. He aquí por qué en tales tiempos se estudia o se adivina al hombre con singular profundidad y maestría, ora en sus pasiones, ora en sus afectos o ridículos; he aquí cómo para hacerle más claro y comprensible se le presenta a la vista de un pueblo hablando y obrando en virtud de sus impulsos; he aquí cómo la sociedad entera pasa en revista por delante del poeta; he aquí, finalmente, la cuna y el fundamento del drama.

---

[157] Gil expone esta misma teoría de las tres edades en *Doña Mencía*, p. 91.

El drama, por consiguiente, si ha de tener colorido local y terreno conocido en que apoyarse, debe referirse a una época en la cual la individualidad humana no vaya a perderse en el grupo general de un pueblo o nación; debe prescindir de los recuerdos épicos en que los caudillos por sí solos parecen reasumir las condiciones de su tribu o agregación y en que de consiguiente los hombres no aparecen como tales sino como miembros del cuerpo social; no debe finalmente olvidar que el drama tal como Shakespeare lo ha presentado, nació con los derechos del pueblo y con las prerrogativas de cada hombre.

Movidos de tales consideraciones, dejamos sentado atrás que la embestida y guerra de los moros pertenece al género épico porque en ella, como dijimos, vemos dos pueblos y dos civilizaciones que combaten, pero no a los hombres de aquellos dos diversos pueblos con sus pasiones y fisonomía propia, y de esto deduciremos ahora que el autor de *El Conde don Julián* ha tenido desde luego que luchar con las desventajas naturales del terreno en que ha levantado su obra.

Según era de esperar de su laboriosidad y distinguido talento, uno de sus primeros cuidados ha sido darle un colorido propio de su siglo en un todo, y para esto ha utilizado todas las tradiciones que guardan nuestros romanceros y crónicas, incorporándolas y fundiéndolas cuidadosamente en su drama. El resultado ha sido favorable, y mucho, por este lado, porque en realidad en todas o la mayor parte de las escenas resalta esa tinta local que tanto vigoriza y determina semejantes creaciones; pero al mismo tiempo el espíritu de estas leyendas ha desvirtuado en cierto modo con su vaguedad aquel carácter fijo, individual y pronunciado que deben tener los personajes; algunas de las medias tintas que los marcan han ido a perderse en la oscuridad de semejantes recuerdos, y el drama ha faltado alguna vez a la verdad moral a trueque de permanecer fiel a la verdad histórica.

El espíritu épico y novelesco de aquella época remota y confusa, que según nuestro entender –y según el del autor quizá–, solo debía componer el fondo del cuadro, se ha introducido entre los personajes y acaso ha llegado a borrar en parte sus contornos. En nuestro entender, repetimos, difícilmente se puede construir un drama en el sentido que

hoy damos a esta palabra, con los materiales que proporciona un suceso y una edad puramente épica; para llevar a cabo semejante empresa es preciso prescindir del carácter propio y verdadero del asunto y disminuir en cierto modo su tamaño para hacerlo más perceptible a nuestros ojos. Este es el escollo en que alguna vez se han estrellado los esfuerzos del señor Príncipe; escollo inevitable y que releva y ensalza la habilidad del piloto, que a pesar de todo ha sabido llevar al puerto su nave con ligeras averías.

El primer cuadro de *El Conde don Julián* es, en nuestro entender, obra maestra de talento dramático. Cuatro intereses a cual más poderosos vienen a cautivar la atención del espectador; los personajes están delineados valientemente y en pocos rasgos; hay escenas que desgarran el corazón y creemos que difícilmente se pueden presentar dolor y desesperación más elocuentes, más abandonados y verdaderos que el dolor y la desesperación del conde don Julián. Mejor que nosotros lo dirán estos versos, en que el ultrajado padre da en rostro al rey con toda la torpeza de su proceder:

DON JULIÁN
Hoy hace tres meses...
¡Tres meses y un día!,
que al ir al gobierno
que tengo en la Libia,
dejé con la reina
mi cándida hija.
¡La habéis infamado!
¡Oh... sí!, bien lo indica
el pálido rostro
que tengo a la vista.
¡La habéis deshonrado!
¡Y yo combatía
por vos! ¡Y mi sangre
por vos fue vertida!
¡Qué horror!
¿Y pensábais
que así olvidaría
la fiera venganza
de tanta ignominia
el hombre que tiene
honor y cuchilla?
¡Estáis desarmado!,
¡lo siento, a fe mía!
que vine a Toledo
bramando de ira.

El final del cuadro es también de sumo efecto; sin embargo, si el señor Príncipe siguiera nuestro consejo suprimiría la escena de la reina, que a fuer de superflua es perjudicial, y decimos que es superflua porque su cooperación a la fuga de Florinda en ninguna parte tenía tan natural explicación como en el cuadro tercero.

El segundo hace mucho honor a la invención y fantasía del autor: las escenas misteriosas del palacio de Arpalús hablan a la imaginación de un

modo elocuente y el interés suspende los ánimos; pero no están desenvueltos tantos ni tan vigorosos rasgos de pasión como en el cuadro anterior, y el espectáculo y la localidad dominan los personajes. No es esto decir que falten en semejante cuadro calor y energía; lo que decimos es que no guardan quizá la debida proporción ni observan el progreso necesario. Por lo demás, repetimos que es fantástico en sumo grado y que su efecto en este punto es admirable.

No alabaremos tanto el cuadro tercero, porque la reina Egilona se nos antoja concebida más bien con el discurso que con el corazón, y a pesar de estar dibujada con pureza y corrección, fáltale algo de la unción y ternura en que debiera rebosar. Todas aquellas reflexiones tan sólidas y profundas por otra parte que el autor pone en su boca contribuyen más bien al respeto que se debe al talento que no al interés y simpatía que excita la desgracia. Las flores del corazón en una mujer, principalmente cuando su aroma es la desgracia, cautivan y seducen harto más que los celajes y galas del ingenio. El autor ha querido encarnar en la reina la idea de la esclavitud doméstica de la mujer y la ha demostrado, pero no ha alcanzado a grabarla en el corazón con la misma facilidad ni tan hondamente como en la razón. Y sin embargo alrededor de Egilona hay como un ambiente de virtud que sobremanera complace, porque según dijimos ya está delineada con suma pureza.

Un tanto pesado y desfallecido aparece el cuarto cuadro en un principio, como sucede casi siempre con todos los medios de narración que se emplean en la escena: la discusión, lectura del tratado y proclamación de los hijos de Vitiza aflojan algo el interés; pero, a pesar de todo, la conclusión es de aquellas que subyugan y arrebatan a todo el mundo. Tan cumplido y bello es este final que no podemos dejar de copiarlo. Cuando don Julián se despide de la enojada reina dice los siguientes versos

Quedad, señora, con Dios,
Y perdonad mi osadía...

Dirígese a la puerta y luego vuelve diciendo con la más encarecida expresión de sentimiento:

Mas antes os pediría
una gracia.

LA REINA

¿A quién?

DON JULIÁN

A vos.
¡Señora! Tened piedad,
no de mí, de una mujer
harto infeliz para ser
indigna de la bondad
de una Egilona. Mi lengua
mucho os pide... sed su madre...
¡Ah...! disculpadme... soy
padre...
(Prorrumpiendo en involuntario y repentino llanto)
y puedo llorar sin mengua.
Si es que la amáis, si es que un día
solicitud os debió...
Haced que la deje yo,
reina, en vuestra compañía.
Su madre murió de pena...
yo de rubor moriré...
y ni llevármela sé,
ni dejarla en tierra ajena.
Con vos al menos una hora
pudiera tener feliz.

LA REINA *(enternecida)*

¿Y dónde está esa infeliz?

FLORINDA *(saliendo precipitada y arrojándose a los pies de la reina)*

A vuestras plantas, señora.

LA REINA *(abrazándola con la mayor ternura)*

¡Florinda! ¿Cuál de las dos
nació más desventurada?

FLORINDA

Vos por mí sois desgraciada.

DON JULIÁN *(disponiéndose a partir pero sin abrazarla)*

¡Hija mía!

FLORINDA

¡Padre!

DON JULIÁN *(con acento desconsolado)*

¡Adiós!

ض

El cuadro quinto abriga también muchas bellezas. El personaje del arzobispo Urbano está lleno de religión y santidad; la lucha de los hijos de Vitiza con su obligación como patriotas y sus deberes filiales es de muy buen efecto, y sobre todo la vuelta de Pelayo y el olvido de sus agravios en obsequio de la causa pública revela en el autor delicado tino. Algo descolorido nos parece este personaje, pero la idea de presentarle dos veces nada más en toda la obra y en entrambas desgraciado y en entrambas más grande que su desgracia es una inspiración de veras afortunada.

El cuadro sexto es tan rico en grandeza de alma y en ternura como escaso de efecto dramático. Casi todo él pertenece al género novelesco, y aquella porción de recíprocos sacrificios que lo coronan son otras tantas peripecias tranquilas y resignadas en que resalta poco la pasión y que de consiguiente no agitan vigorosamente a los espectadores.

Nos queda por hacer el examen del cuadro séptimo y sentimos a la verdad no ver en él el digno remate de una obra que aun en medio de los lunares que dejamos expuestos encierra tantas y tan calificadas bellezas; pero el respeto que nos merece el señor Príncipe nos veda ocultarle nuestro sentir. Todo este cuadro va encaminado a la prueba y justificación de la idea capital del autor, idea que según luego procuraremos manifestar no está a la altura de una obra semejante. Esta especie de acróstico moral impuesto a todo el cuadro violenta al parecer el desenlace, afloja el nudo de las escenas últimas y rebaja el efecto general y definitivo del drama. Bello y sentido en sus detalles, carece sin embargo de aquella subordinación compacta y firme que concierta y reúne el efecto de los pormenores con el efecto del conjunto y presta vida y calor a un mismo tiempo al todo y a las partes. Así es que la última impresión que deja esta obra no corresponde a los bellos efectos dramáticos de algunos de los cuadros anteriores.

Dejamos asentado que en nuestro concepto el pensamiento capital del drama no corresponde a sus bellezas, porque, en efecto, la idea de contradecir la crónica que hizo extender Alfonso el Sabio sobre la pretendida entrega de la España a los sarracenos por el conde don Julián, con el testimonio del cronista árabe Albucaoin, no es más que una conjetura muy fundada o, si se quiere, un incontestable testimonio de un hecho poco general en sí y de escasa aplicación moral.

Aun suponiendo cierta la traición del conde don Julián, en nada se menoscababa ni podía menoscabarse el lustre de la nación española con la felonía vil de uno de sus hijos; antes bien, la protesta solemne de Pelayo en los campos mismos de Jerez, ratificada y sellada más adelante con la sangre mora en los angostos valles de Covadonga, era respuesta elocuentísima a toda imputación con que quisiesen oscurecer propios o extraños el claro nombre español. La suerte de las armas es cosa en un todo diversa del honor de las naciones.

Aunque de tales razones prescindamos, el raudal purísimo de la poesía del señor Príncipe no ha sido bastante a sacar las manchas que empañan la memoria de don Julián. Su alianza y estipulaciones con los naturales enemigos de su dios y de su país; la cesión de la Mauritania

Tingitana, depósito precioso que le confiara este mismo país y que le servía de antemural contra las invasiones del alfanje, son procederes ajenos de la hidalguía goda y que un agravio sangriento puede explicar en hora buena, pero nunca justificar.

La religión de la patria y la religión de Dios estaban entre don Julián y los mahometanos y por ambas atropelló para llegar al logro de sus deseos. En nuestro modo de ver, más sencillo que todo esto es explicar las pasiones por las pasiones, un crimen por otro crimen y la venganza por la ofensa, porque de este modo puede haber también moralidad, lección, ejemplo y castigo. Aun dejando semejante borrón sobre la fama de uno o varios españoles, el drama podía ser una enseñanza elocuente, severa y terrible, así para los pueblos como para los reyes, cumplidamente filosófica en su composición y altamente social en su tendencia.

Por lo demás, aunque la idea fundamental del señor Príncipe descanse sobre una ilusión nada más, es esta ilusión tan pura, tan noble y tan honrada, que no hay respeto ni consideración con que acatarla bastante. Un patriotismo tan acendrado merece que lo tenga en mucho cualquier corazón hidalgo y verdaderamente español.

ضر

Examinado dejamos *El conde don Julián* bajo su aspecto dramático y probado (si tanto hemos podido) que mirado de este modo no le faltan algunos lunares; ahora nos resta declarar franca y explícitamente que la mayor parte de ellos provienen de la calidad del asunto y que el señor Príncipe puede muy bien vencerlos en cualquiera otro que mejor se acomode a las condiciones y circunstancias del teatro.

Considerada esta producción en general y como obra de imaginación y de sentimiento, hay mucho, mucho, que alabar en ella. Trozos bellísimos de poesía lírica, versificación sonora, fácil y abundante; moralidad y delicadeza suma en las ideas, tintas ya melancólicas, ya vigorosas, pero siempre de buen efecto; todo esto se halla en la primera obra con que ha enriquecido el señor Príncipe nuestro repertorio teatral. Tantas circunstancias y aún menos son sobrada recomendación para una creación que tantas y tan gratas esperanzas hace concebir.

La ejecución de este drama ha sido en general diligente y esmerada, pero poco venturosa. La decoración del palacio de Arpalús nos ha parecido bien.

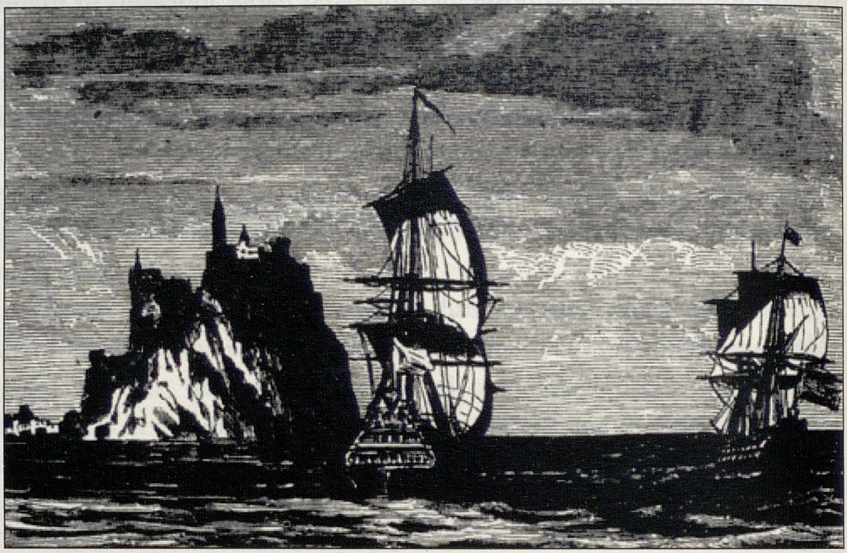
El público de la capital ha acogido con muestras inequívocas de interés y de estimación la producción del señor Príncipe. Nosotros le felicitamos sinceramente por ello, y más sinceramente todavía le envidiamos los laureles con que de antemano había adornado su frente la invicta Zaragoza. El vate aragonés ha gozado el inefable placer de ver cumplido aquel deseo que tan ardientemente llenaba el desgarrado corazón del Dante, el de ser coronado como poeta junto a la pila de su bautismo.

El Correo Nacional, núm. 469, 31 de mayo de 1839

BIBLIOTECA DE CASTILLA Y LEÓN

19. *Pablo el Marino*, de Alejandro Dumas

DRAMA EN CINCO ACTOS DE ALEJANDRO DUMAS,
EN VERSIÓN DE REMIGIO OTEL Y RON,
ESTRENADO EN EL *TEATRO DEL PRÍNCIPE*
EN JUNIO DE 1839[158]



Desde que tenemos el honor de ofrecer al público nuestro humilde dictamen sobre las producciones ya nacionales ya extranjeras, que ven la luz en nuestros teatros, no nos ha deparado la suerte ocasión de analizar y calificar las obras del justamente famoso Alejandro Dumas. No por esto se crea que nos pesase demasiado de ello; antes bien, debiéramos alegrarnos, porque habían tomado a su cargo de antemano semejante tarea plumas muy distinguidas y con las cuales si en algo acertamos a competir será en la buena intención y en el deseo de acertar solamente. La escuela de Dumas, su tendencia, sus subidos quilates y lastimosos deslices están comprendidos y apuntados con sobrada cordura y talento en los trabajos críticos del malogrado *Fígaro* para que vayamos a sujetar con gusto los nuestros a tan desventajoso paralelo.

---

[158] *Le capitaine Paul* (1838), versión castellana de Remigio Otel y Ron, 1839.

Sin embargo, el carácter y moralidad de *Pablo el Marino* ofrece diferencias tan esenciales de las demás creaciones del mismo autor que ha visto y muchas veces aplaudido nuestro público, que no nos parece superfluo ponerlas de manifiesto y apreciarlas en su justo valor.

Sin entrometernos en sublimar y alzar hasta las nubes el mérito contraído por Dumas en ensanchar las formas del teatro y proporcionar una esfera más extensa de actividad en nuestros días al poderoso elemento del sentimiento, no podemos menos de reconocer y agradecer una clase de esfuerzos que sin cesar han sido encaminados a la reconquista de una porción harto considerable de la libertad del pensamiento, y que tales resultados han producido y a tales concesiones han traído a los espíritus más apegados a la contraria escuela. No es esto sancionar desmanes ni canonizar abusos y extravíos: reconocémoslos y lamentámoslos sinceramente en los más distinguidos ingenios contemporáneos; pero tampoco creemos que haya hombres de buena fe que pongan en duda el brillo y la fecundidad de las regiones adonde guía la nueva senda literaria.

Fácil es por otra parte explicar semejantes deslices si se atiende a que la comunión literaria a que desde sus primeros pasos ha pertenecido el autor de *Catalina Haward* y de *Angela* ha tenido que luchar para conquistar terreno donde establecerse y acantonarse, y que no hay ejército invasor, por rígida que sea su moralidad y disciplina, a quien no se le moteje de descomedido y audaz. El restablecimiento de la libertad racional y justa de la imaginación, por la cual, salvo los errores propios de la humana flaqueza, habían trabajado con tanta gloria Shakespeare, Calderón, Schiller, era una reacción contra las ideas recibidas, y como todas las reacciones, hubo de llegar más allá de lo que la razón exigía. Negar esto equivaldría a negar la naturaleza humana y la historia, y no hay fundamento para echar en cara a una comunión de artistas extravíos y aberraciones que a todos alcanzan.

Porque en verdad no estaría de más recordar a los que tan duramente califican los yerros, ora reales, ora supuestos de la nueva generación, que esta generación ha nacido en una época de transición y de trastorno en que los cimientos mismos de la sociedad están removidos y en que las ideas y los intereses vagan errantes y dispersos sin bandera que los reúna, sin centro de acción que los vivifique y robustezca. No es culpa en

verdad de la juventud si camina a veces desatentada y ciega cuando halla cerrada la antigua senda y por toda herencia le han cabido los escombros de un mundo derrumbado con que tiene que construir el suyo.

Dijimos arriba y repetimos ahora que no abonamos faltas ni disculpamos desaciertos; y de tal modo es esto verdad que si en el día se hubiese representado *Antony*, nadie con más rigor hubiera censurado su espíritu ni anatematizado sus doctrinas. Convencidos como estamos de que la sociedad tiene que dar infinitos pasos todavía hasta llegar a un estado en que los sentimientos del corazón y los derechos de la inteligencia se vean lastimados lo menos posible, creemos al mismo tiempo que solo la buena fe y la verdad encierran en sí elementos poderosos de civilización y de progreso y que las lecciones que no se ofrezcan al pueblo dictadas por semejante impulso nunca conducirán a su moralidad y mejora.

Crearse tipos ideales de lo malo, presentando la humana especie por su lado más deforme y ruin; presentar siempre la virtud vencida y atropellada por el crimen; negar esos sentimientos de simpatía, de expansión y de sacrificio que junto con las malas inclinaciones se albergan en nuestro seno, todo esto, decimos, es faltar a la verdad. ¿Qué consuelo saca el corazón ni qué enseñanza el entendimiento de aquel naufragio universal de virtudes y de ilusiones con que amarga el alma *Antony*? Sabemos que su pensamiento fundamental es un pensamiento de ataque recio y poderoso contra el régimen actual de la sociedad; pero los ataques deben ser claros, hidalgos y a la luz del día si han de dejar detrás de sí laureles y buena fama. Cuando un hombre es, como Antony, rico, joven, lleno de instrucción y de talento, la sociedad no le repele tan duramente porque le falte el brillo de la cuna; y el autor que semejante obra escribía en París podía recordar las consideraciones y respetos que en época menos favorable por cierto a las luces rodeaban al expósito d'Alembert.

Por no alargarnos más de lo que los límites de estos artículos dan de sí no citamos otros ejemplos del teatro de Alejandro Dumas; pero fácil será encontrarlos y probar con ellos que ese espíritu de duda, de hiel y desengaño que compone el fondo de la mayor parte de sus dramas es

ajeno de la tendencia que reclama de semejantes obras el adelanto general del siglo. Harto mejor sin duda que nosotros lo ha comprendido su aventajada inteligencia al escribir y dar a luz su drama titulado *El Marino*, porque en semejante creación todas las dotes del talento dramático y todos los tesoros del sentimiento se encuentran, afortunadamente, reunidos.

No nos detendremos a bosquejar su argumento, porque semejantes narraciones rara vez son capaces de proporcionar al lector el buen conocimiento que semejantes obras necesitan para haber de juzgarlas, y además las enflaquecen y decoloran; así, pues, solo de paso notaremos sus principales rasgos.

El primer acto contiene una exposición clara y sencilla del drama y da a conocer perfectamente los caracteres; los contrastes están manejados con suma habilidad, y las dos escenas de Pablo con el conde de Marencey y de este con su hermana, aunque de índole enteramente contraria, son de un maravilloso efecto. La última sobre todo está tocada con extraordinaria suavidad.

El acto segundo, si bien nos parece el menos dramático de todos, está lleno de efusión y de calor; los interesantes personajes de Pablo, Bremont y la marquesa d'Auray aparecen completamente desarrollados en él y el resto del drama queda perfectamente preparado.

El acto tercero es admirable así por la variedad de las escenas como por el efecto terrible del final. El personaje del marqués nos parece superiormente concebido y todo el acto está sólida y estrechamente ligado y justificado.

En el cuarto se acrecienta todavía el interés y se estrecha el nudo de la acción. La escena final es tremenda y hace notable contraposición con la sublime y poética religión que respira toda la escena tercera.

El acto último, especialmente en el final, nos parece dulce, tierno y sentido como la vuelta a la virtud, como la reconciliación con Dios y la Naturaleza. La marquesa nos obliga a perdonarle todos sus extravíos criminales con la sola magia del amor maternal; y el desenlace triste, es verdad, pero plácido y suave, deja en el alma una impresión profunda y religiosa, un sentimiento de amor al linaje humano y de compasión hacia sus debilidades.

Los personajes están dibujados con maestría y sostenidos con el tacto más delicado. Pablo es el emblema del honor y de la virtud, generoso, valiente, sencillo y religioso. La marquesa es la personificación del orgullo aristocrático de la época, la mujer que sacrifica en este altar hasta sus remordimientos y que con todo abriga en su corazón todos los sentimientos de mujer y de madre. Margarita es, más bien que otra cosa, un tipo general: la imagen de la creencia y del primer amor puro, religioso y desinteresado. El anciano Bremont es también una figura llena de unción y venerable. En cuanto a Marencey y demás nobles, en el primero están reunidas todas las prendas de caballero que le quedaban a la degenerada nobleza de entonces, y los demás son animada copia de su corrupción o estupidez.

La ejecución de este drama nos ha parecido recomendable por parte de las señoras Lamadrid; doña Bárbara, tuvo pasajes muy felices, sobre todo en la escena de la agonía de Bremont y en la segunda del quinto acto. Su hermana ha hecho muy laudables esfuerzos y en algunas ocasiones se ha elevado a toda la verdad de su bello papel.

En cuanto a los actores, los que más nos gustaron fueron los señores López y Zafra. El señor Lombía nos ha parecido algo frío y desaliñado, y los señores Lumbreras y Alverá nos han contentado poquísimo. El primero tiene cierto aire de barrio bajo que debe poner el mayor cuidado de corregir, y el segundo ha hecho adelantos muy escasos en cuanto a facilidad y nobleza de modales y buen tono y soltura en la representación.

La traducción es floja y descuidada en grado superlativo, y solo en alguno que otro pasaje aparece desembarazada y castiza.

En suma, la sociedad dramática ha hecho prueba de tino y buen talento en escoger a *Pablo el Marino* no solo como obra de arte, sino como muestra de la nueva senda más social y laudable que ha sabido abrirse la inteligencia privilegiada de Alejandro Dumas.

El Correo Nacional, n.° 483, 14 de junio de 1839

20. *Diana de Chivri*, de Federico Soulié

DRAMA EN CINCO ACTOS,
DE **FEDERICO SOULIÉ**
EN VERSIÓN DE GASPAR FERNANDO
COLL,
ESTRENADA EN EL
TEATRO DEL PRÍNCIPE
EL 21 DE JUNIO DE 1839

La sociedad de artistas que tienen a su cargo el Teatro del Príncipe, continuando en su laudable propósito de ofrecer diversidad de funciones, y al frente de cada una de ellas un nombre conocido y respetable, acaba de poner en escena la obra de Federico Soulié que dejamos arriba nombrada, y que con tanto lucimiento se estrenó en París no hace mucho en el nuevo Teatro de la Renaissance.

Conocido ya del público español este autor por su drama titulado *Clotilde*, apenas hubo desde entonces acá persona que pusiese en duda las grandes cualidades dramáticas que le distinguen. Tal es el vigor del pensamiento, tal la habilidad en el desarrollo de los caracteres y hasta tal punto está justificado y preparado el desenlace en este drama, que nadie sin notoria injusticia pudiera negarle profundo conocimiento de las pasiones y de la escena.

Lo que sí pudiera por entonces negársele, y no sin razón por cierto, es una filosofía social y consoladora y un término laudable en sus excursiones por el país de la poesía dramática. Los sentimientos nobles y verdaderamente humanos aparecen en *Clotilde* en el último término del cuadro; no hay virtudes que laven la mancha con que los vicios afean allá el semblante de la Humanidad, y toda la elevación de alma y todo el heroísmo que cabe en los personajes es el orgullo individual y el suicidio. Reina por otra parte en toda la pieza un fondo de escepticismo, de amargura y de sarcasmo que secan el corazón y que, aun dado caso que fuesen la expresión verdadera de cierta fracción de la sociedad, o de cierto período de la historia de las ideas, siempre tendrían un carácter

demasiado excepcional y aislado para presentarlo como lección y ejemplo a los ojos de un pueblo. *Clotilde*, en una palabra, es una ramificación del mismo pensamiento que dictó a *Antony*.

Sin embarro, *Clotilde* es un drama de muy subidos quilates si ha de pensarse en la balanza puramente artística, prescindiendo del fondo de su doctrina; al paso que en *Diana de Chivri* la belleza del pensamiento cubre o hermosea los varios defectos que se notan en el artificio y trabazón de sus partes.

Harto conocida es de los que leen nuestros artículos críticos la aversión[159] con que miramos cualquiera narración o bosquejo que en ellos se haga del argumento de la pieza en cuestión; así que, y persuadidos de las buenas razones que nos asisten para ello, nos abstendremos de contar el suceso que forma el tejido de *Diana de Chivri*, limitándonos a dar cuenta de su efecto dramático.

Casi todo el acto primero está falto de esta cualidad en el grado que debería esperarse de una persona tan calificada como Federico Soulié, porque si bien en su final los sucesos se estrechan y complican, la exposición que pone en boca de los criados es larga y desmayada, y las demás escenas no aparecen ligadas y deducidas con la vigorosa lógica que fuera de desear. En cambio, los caracteres están presentados con verdad y soltura, y cada personaje queda delineado clara y distintamente a los ojos del espectador.

El segundo acto, bello y sentido en sus partes, no es tan cabal ni completo en el todo. La escena en que Diana, luchando entre la esperanza y el temor, tiene en su mano aquellos periódicos de que depende su vida y su honra y que no puede leer, es de cumplido efecto y está manejada con energía y habilidad suma. El final del acto está lleno también de vigor y deja no poca ansiedad en el corazón del público.

El tercero es, en nuestro entender, el más regular, ligado y bien entendido de toda la pieza, así por lo dramático de los sucesos como por

---

[159] En *El Correo Nacional* "la versión", lectura que repiten las *O. C.*, pero carece de sentido; Gil expresa aquí y en otras ocasiones su 'aversión' a contar el suceso o trama... "limitándonos a dar cuenta de su efecto dramático", si bien a veces relata la trama con todo lujo de detalles, por ejemplo, en *Doña Mencía* o en *La segunda dama duende*.

la vehemencia de los afectos y la diversidad de las escenas. En la del desafío hay un laconismo y una firmeza tal de intención que los hijos del señor de Chivri, apenas conocidos del público, quedan convertidos en dos figuras llenas de valentía y de animación con solos dos o tres toques francos y atrevidos. El coloquio de Diana con Leonardo Asthon que corona el acto, acaba de desarrollar el carácter noble y elevado del último y compensa en cierto modo la pesadumbre originada por la catástrofe de los hijos del señor de Chivri. Nótase sin embargo en él una tacha de importancia, y es la extraña complacencia que muestra el autor en los pormenores de la desgracia de Diana, contados, al parecer, sin otra intención que la de producir efecto a toda costa. Medios hay más indirectos y no menos expresivos de dar a conocer acontecimientos de esta clase, y es tan resbaladizo semejante camino, que el menor paso en falso puede arrastrar a peligrosas caídas.

No sabemos cómo el traductor, al ofrecer este drama en la escena española, no contó con la natural antipatía que mostraría el público a semejante relación poco necesaria por otra parte, en nuestro entender, al menos según está concebida.

El acto cuarto es débil y poco dramático: los caracteres no reciben en él realce de ninguna especie, y el desenlace a que guía tampoco es de nuestra mayor aprobación.

Pasa el acto quinto entero en la sala del tribunal que debe sentenciar la nueva acusación intentada contra Leonardo Asthon, y ni semejante sitio, ni la reserva y mesura que suele observarse en semejantes juicios, por amplias que sean sus formas, son el mejor medio de desenvolver pasiones que, encerradas en las paredes domésticas, se desarrollan con todo el vigor de que son capaces, al paso que sacándolas a la luz se evaporan en cierto modo o pierden su verdadero color. El desenlace es de aquellos que espacian el corazón y lo llenan dulcemente, como que estriba todo él en los sentimientos más puros y nobles que caben en la fragilidad de la naturaleza humana; pero es de poco efecto y propio más bien de una novela que de una creación viva y palpitante como un drama. Abnegación y sacrificio hay también en el Enrique Müller de la *Angela* de Alejandro Dumas, y sin embargo la concentración enérgica del interés y el castigo de un culpable conocido y odiado del público son de un resultado harto más valiente y completo. No podemos adivinar el

fundamento que ha tenido Federico Soulié para tener escondido a los ojos del público al culpable Furieres, cuando tan bello contraste pudiera ofrecer con el carácter sublime y caballeresco de Leonardo Asthon. No somos ni seremos nunca de los que piden cuenta a los poetas de sus inspiraciones; pero en el caso presente juzgamos que la moral hubiera ganado mucho en semejante contraposición.

Los caracteres todos del drama están concebidos y dibujados con claridad e inteligencia: la inocencia, la energía y credulidad de Diana, la nobleza de la señora de Kermic, el pundonor del ronde de Chivri y de sus hijos, la hidalguía y generosidad de Leonardo hacen muestra de vigorosas actitudes y de vivos y esmaltados colores.

En conclusión, el drama es poco regular en su conjunto y está flojamente ligado a veces, pero las bellezas de detalle son muchas y de gran tamaño. El fondo de la obra, por otra parte, según dejamos indicado, es social en sumo grado y de muy laudable tendencia.

La traducción nos ha parecido poco esmerada, y nos pesa en verdad de ver que obras destinadas más que otra alguna por su naturaleza a ocupar la atención del público, no merezcan a sus traductores la más exquisita diligencia y cuidado.

La ejecución nos ha parecido digna de alabanza con respecto a doña Bárbara Lamadrid por el buen estudio que manifiesta haber hecho de su difícil papel. En cuanto a su hermana, somos muy sinceros y veraces para darle el parabién por la parte que ha desempeñado, aunque nos complacemos en decir que nos parece haber puesto de su parte todo lo que ha podido. Semejantes mudanzas y disfraces rara vez tienen buen resultado. De la señora Llorente solo diremos que nos ha gustado como de costumbre, a pesar de no ser el papel que le ha cabido de los que tienen más marcada analogía con su carácter.

Los actores también han hecho esfuerzos muy laudables para el buen éxito del drama, y la representación, aunque no muy levantada por su parte, ha sido por lo menos bastante igual.

Esta obra ha sido decorada en general con esmero, y sin embargo algo hay que regatear, porque aquellos pobres jurados tan estrechos y mal acomodados nos estaban dando mucha lástima. No los hemos visto

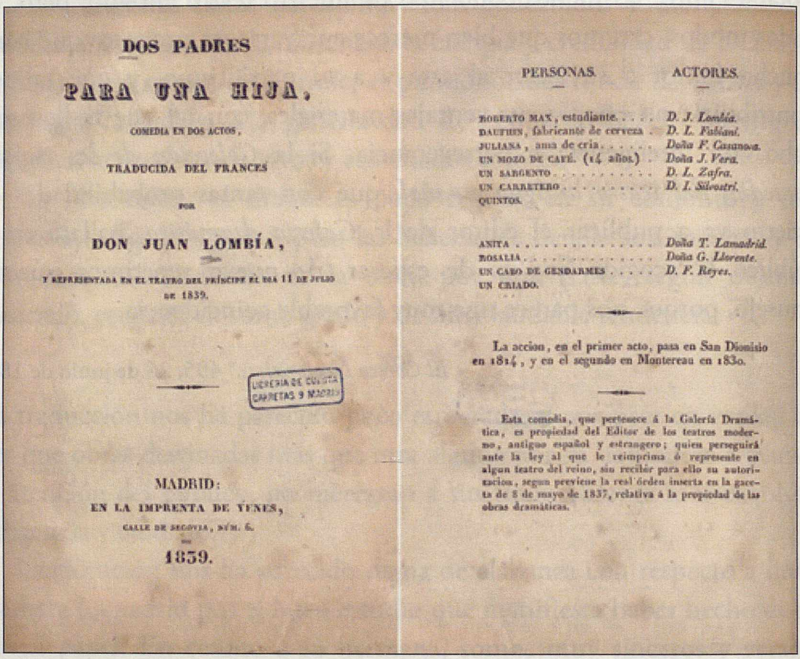
deliberar en Francia, pero creemos que cuidarán algo más de su decoro y buen aspecto; entre nosotros por lo menos así sucede.

Antes de concluir este artículo queremos dar un consejo a la sociedad dramática por lo que pudiese valer a sus ojos y a los de la gente ilustrada. No sabemos a punto fijo si los intereses de sus individuos como empresarios serán compatibles con la ejecución de las piezas más notables entre las menos conocidas de nuestro teatro antiguo; pero, de todos modos, creemos que bien merece ensayarse un proyecto que haría mucho honor a su amor al arte y a su patriotismo, y que tal vez contribuiría no poco a sus ventajas materiales, con tal que se llevase a cabo con inteligencia y perseverancia. Si la *Colección de las mejores comedias del teatro antiguo español*, que con tantas probabilidades de acierto va a publicar el editor de la *Galería dramática*, hallase en el público la acogida que es de esperar, de nuevo repetimos nuestro consejo, porque nos parece una muy favorable coincidencia.

El Correo Nacional, n.° 495, 26 de junio de 1839

21. *Dos padres para una hija*

COMEDIA EN DOS ACTOS,
TRADUCIDA DEL FRANCÉS,
ESTRENADA EL 11 DE JULIO DE 1839
EN EL TEATRO DEL PRÍNCIPE



DOS PADRES

PARA UNA HIJA,

COMEDIA EN DOS ACTOS,

TRADUCIDA DEL FRANCES

POR

DON JUAN LOMBÍA,

Y REPRESENTADA EN EL TEATRO DEL PRÍNCIPE EL DIA 11 DE JULIO DE 1839.

LICENCIA DE CORTES
CARRETAS 9 MADRID

MADRID:
EN LA IMPRENTA DE YENES,
CALLE DE SEGOVIA, NÚM. 6.
1839.

PERSONAS. ACTORES.

ROBERTO MAX, estudiante. . . . D. J. Lombía.
DAUFHIN, fabricante de cerveza . D. L. Fabiani.
JULIANA, ama de cria . . . . . Doña F. Casanova.
UN MOZO DE CAFÉ. (14 años.) Doña J. Vera.
UN SARGENTO . . . . . D. L. Zafra.
UN CARRETERO . . . . . D. I. Silvestri.
QUINTOS.

ANITA . . . . . Doña T. Lamadrid.
ROSALIA . . . . . Doña G. Llorente.
UN CABO DE GENDARMES . . . . . D. F. Reyes.
UN CRIADO.

La accion, en el primer acto, pasa en San Dionisio en 1814, y en el segundo en Montereau en 1830.

Esta comedia, que pertenece á la Galería Dramática, es propiedad del Editor de los teatros moderno, antiguo español y estrangero; quien perseguirá ante la ley al que la reimprima ó represente en algun teatro del reino, sin recibir para ello su autorizacion, segun previene la real órden inserta en la gaceta de 8 de mayo de 1837, relativa á la propiedad de las obras dramáticas.

La traducción ha invadido nuestros teatros en términos que apenas se pasa semana en que disfrazadas con más o menos arte unas veces, y otras en su forma verdadera, no salgan a probar fortuna las obras dramáticas de nuestros vecinos. Complacémonos en hacer la merecida justicia a los buenos deseos de la compañía del Príncipe, y en decir que la única mira que en esto se llevan es el mayor solaz y entretenimiento del público; pero no podemos menos de lamentarnos de esta aclimatación confusa y desordenada que pretenden llevar a cabo ciertas gentes de las piezas del teatro extranjero, sin considerar y pensar de antemano las diferencias de carácter, de gusto, de inclinaciones y costumbres que forman el patrimonio moral de los pueblos y que los separan y clasifican.

Semejante conducta revela una ignorancia, bien extraña por cierto, del alto fin social a que las artes de imaginación deben dirigirse en el día o, cuando menos, descuido poco laudable en encaminar hacia allí su rumbo. Acostumbrado como está el pueblo español a ver en la escena y a celebrar el brillo y la nobleza de sus antiguos caballeros y a dar vado a su buen humor con los chistes de sus graciosos, mal puede sustituir impresiones tan análogas a su modo de sentir con las frívolas, pasajeras y fugaces que dejan en su imaginación esos *vaudevilles* sin tendencia, sin color determinado y sin más adorno que la viveza en el decir y lo picante del diálogo; fiel expresión finalmente no ya de las costumbres y fisonomía de una nación, sino de matices y medios colores que pierden todo su ser y brillo en trasladándolos a diverso clima y presentándolos con distinta luz.

Pésanos, amén de estos motivos, de ver esta inundación del teatro francés, porque no quisiéramos a la verdad que con tantas gotas de agua se fuese apagando poco a poco en nuestros corazones la llama de la nacionalidad, prenda, en nuestro entender, de gran valía, que quisiéramos ver intacta y limpia a toda costa, condición de vida y de dignidad en todo pueblo y base por fin en que se ha de asentar algún día (si tan fausto presentimiento se verifica) la unión y fraternidad de las naciones.

Por eso no quisiéramos verla atacada en su base, ofreciendo, como se ofrece para ejercicio de nuestro sentimiento, pasiones que no son las nuestras, costumbres que tanto distan de nosotros. Por eso nuestros ojos se vuelven sin cesar a los dichosos tiempos en que, al revés de los presentes, nuestro teatro floreciente, rico y fecundo, derramaba su luz y su calor por la escena todavía oscurecida de Francia y maduraba y sazonaba el talento del gran Corneille. Y no se entienda por esto que sin tener en cuenta el transcurso de los años y menospreciando las lecciones de la historia, queramos enderezar los modernos negocios a una servil imitación de nuestros célebres dramáticos, que harto sabemos que la sociedad camina y que lo pasado para no volver suele pasar; pero tenemos por lastimosa la indiferencia con que se miran en general nuestras anteriores glorias, cual si nuestro corazón no fuera ya digno de tan elevados sentimientos o no pudiese nuestra memoria con recuerdos tan graves y poderosos.

Estas y otras consideraciones nos ocuparon la noche del 11 mientras asistimos a la representación de *Dos padres para una hija*, pieza de invención ingeniosa, y suelto y fácil diálogo, pero que por su carácter y naturaleza solo puede hacer asomar momentáneamente la risa a los labios, sin dejar en seguida rastro ni huella de ninguna especie.

Si por lo menos la mano hábil y el delicado gusto de un traductor distinguido la hubiese desnaturalizado lo bastante para acercarla a nuestros ojos, como sucedió con *La segunda dama duende* y otras varias, en que tan exquisito criterio han lucido sus respectivos acomodadores, esta pieza hubiera quedado honrosamente clasificada entre las adquisiciones, por desgracia harto numerosas, que ha hecho nuestro repertorio dramático de las obras extranjeras.

Nada de esto, empero, ha sucedido; la comedia en cuestión ha pasado por delante de nuestros ojos no ya con apariencias fingidas y prestados colores, sino con sus arreos primitivos y natural continente; así es que gracias al movimiento general que en toda ella se nota y a la representación (que después tendremos ocasión de elogiar cual se merece), ha pasado sin que el público diese muestra alguna de descontento.

Por lo demás, a vueltas de las recomendables prendas que la adornan, según dejamos indicado, no deja de tener también lunares que afean. Nótase inverosimilitud, y no pequeña por cierto, en el envío tan extraño e inseguro de aquella criatura, que forma el nudo y fundamento de la acción, y no menos inverosímil aparece el desenlace, pues por desfigurada que esté una mujer a quien se ha querido, dieciséis años de ausencia apenas bastan para borrar su imagen de la memoria de todo punto, ni menos para apagar de tal modo el eco de su voz en los oídos. Defectos son estos de tanto bulto, que es menester mucha agudeza y muy sazonado ingenio para encubrirlo a fuerza de chiste, así en el diálogo como en las situaciones, hasta el punto de hacerlos olvidar y de aceptar como lógicas y bien motivadas todas las escenas que de ellos se deducen. Este género de talento, único que abona a *Dos padres para una hija*, campea en ella desde el principio suelto, desembarazado y fecundo, y obliga a perdonar la falta de profundidad en el objeto y la escasa novedad en los personajes.

La representación, según dejamos ya indicado, nos ha parecido de lo más igual y perfecto que hemos visto desde la formación de la presente compañía. La señora Llorente ha desempeñado su papel con naturalidad y verdad suma y agradó al público como de costumbre. La señora Lamadrid (doña Teodora) estuvo tan oportuna, tan feliz, tan abandonada y sencilla en su parte de niña mimada, que no creemos excesivos los mayores elogios. Con sincero placer vemos y aplaudimos los notorios adelantos de esta joven e interesante actriz en que tantas esperanzas tienen derecho a fundar los amantes del arte dramático en nuestro país.

El señor Fabiani por su parte nada absolutamente dejó que desear con aquellas narices tan descomunales, aquella fealdad tan subida y aquella honradez en caricatura que tan bien cuadran con el papel que le cupo, y que no creemos fácil mejorar, si hemos de decir lo que sentimos.

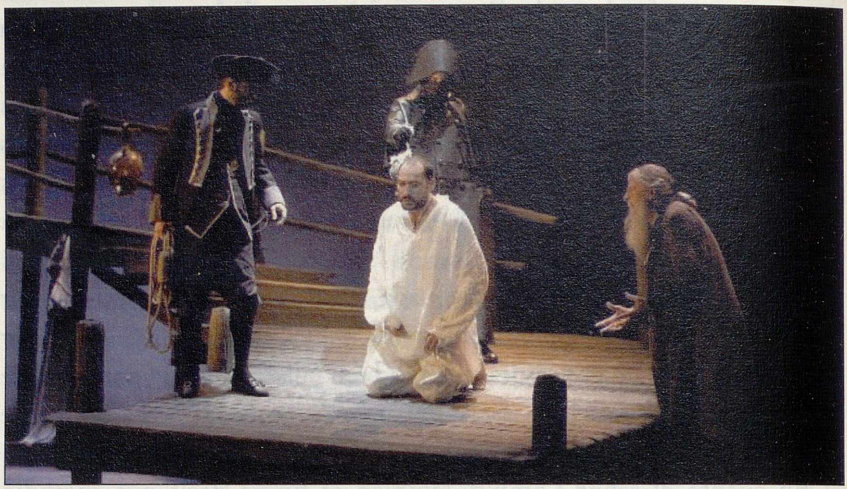
En cuanto al señor Lombía, también es fuerza decir que entendió perfectamente su papel y que lo desempeñó a satisfacción de casi todos.

La traducción, a lo que pudimos juzgar al paso, nos pareció castiza y esmerada en cuanto a dicción, pero pobre en cuanto al arreglo y modo de presentar la pieza.

En suma, la función fue entretenida pero no nos enseñó cosa alguna. Para este mes está también anunciada la primera representación de *Juan Dandolo*, producción de dos jóvenes distinguidos en la república de las letras.

El Correo Nacional, número 514, 15 de julio de 1839

22. Galería Dramática: *Teatro escogido de Tirso de Molina*



160

Muchos años hace que los amantes de las glorias literarias de nuestro país claman con harta razón por una colección de las piezas más escogidas de nuestro antiguo teatro, monumento de grandeza eterna y de más eterna celebridad para España. Empresa es esta en diversas ocasiones y con variedad de esfuerzos acometida; pero unas veces por el escaso criterio de los que a su frente estaban, otras por circunstancias independientes de su talento y buen deseo, el resultado es que nunca se ha podido llevar a debido término y con las necesarias condiciones una obra en que tan interesados estaban a la par el lustre de las letras y el

---

[160] A diferencia de los anteriores, este artículo no es una crítica teatral, sino la reseña del primer tomo de la obra *Galería dramática, Teatro escogido de Fray Gabriel Téllez, conocido con el nombre del Maestro Tirso de Molina,* edición de las comedias de Tirso emprendida por Hartzenbusch y Agustín Durán en doce volúmenes [Madrid, Imprenta de Yenes, 1839–1842]. La temprana reseña de Gil anticipa la importancia de una obra a la que Alberto Lista dedica varios artículos. Véase David Prieto García-Seco, en *Res Diachronicae*, vol. 6, 2008, p. 101. Sobre Agustín Durán, véase nota en p. 201. Sobre las críticas de Alberto Lista a *Galería dramática*, Centro Virtual Cervantes, URL: http://bit.ly/1vdyDQM. En la imagen, *El confiado por desconfiado*, de Tirso de Molina, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2010.

honor nacional. Grave falta era esta por cierto y no pequeño desdoro para un pueblo que, tan grande como desgraciado en su carrera, debía por lo mismo desenterrar del polvo del olvido sus pasados laureles y ceñir con ellos su cabeza en los aniversarios de su esplendor. La historia de nuestro país por otra parte mostrábase incompleta y cercenada, sin más luz que las hazañas de los héroes y el lustre de nuestra dominación, sola y silenciosa sin las armonías de la musa castellana, y desnuda por último y falta de adornos sin la galería de retratos de tantos ingenios esclarecidos, gloria del suelo donde vieron la luz y honra de la inteligencia humana.

Grande por lo tanto y muy digno de la nacional gratitud era el intento de resucitar debidamente las obras y memorias de nuestros célebres dramáticos, y muy sinceras son las gracias que por ello damos al editor del *Teatro antiguo español* y a los señores Hartzenbusch y Durán, directores de la empresa. Pocas personas, o quizá ninguna, pudieran ofrecer en España mayores garantías de acierto, así por su erudición como por su laboriosidad y celo, según lo acreditan muy bien en el primero sus aventajados talentos dramáticos y en el segundo la preciosa colección de romances con que ha enriquecido nuestro parnaso, y el primer cuaderno de la *Talía española*[161], obra en que se cifraban esperanzas tan fundadas como lisonjeras, y que por desgracia se agostó en flor.

De todas maneras, si el público (según es de esperar) alienta con su buena acogida la publicación del *Teatro antiguo español*, poco o nada habremos perdido, toda vez que de los combinados esfuerzos de dos tan recomendables literatos siempre es de esperar más colmada cosecha de felices resultados. Buena prueba de ello es el tomo que ha visto la luz pública y en que no sabemos cual elogiar más, si el delicado gusto que ha presidido a la elección de las piezas, el exquisito criterio de que hace muestra el examen impreso a continuación de cada una de ellas; o

---

[161] La *Talía española o Colección de dramas del antiguo teatro español* fue una recopilación del escritor romántico Agustín Durán [1793-1862], condiscípulo de Espronceda, Larra y Ventura de la Vega en el círculo de Alberto Lista, y amigo de Gil y Pastor Díaz. El primer volumen de *Talía*, que Gil vuelve a citar más adelante, había sido publicado en 1834, pero el proyecto fracasó y años después Durán colaboró con mejor fortuna en la *Galería* de Hartzenbusch.

finalmente, la belleza, corrección y esmero tipográfico tan desconocido y descuidado por desgracia entre nosotros.

La *Talía española* comenzó por el teatro del célebre religioso mercedario[162] fray Gabriel Téllez, conocido en nuestra escena por el maestro Tirso de Molina, y la parte de la *Galería dramática* que comprende el teatro antiguo continúa esta publicación. Aprobámoslo y aplaudímoslo de todas veras, no solo por la razón que con tanta oportunidad alega el señor Hartzenbusch en su prólogo, de ser rarísimas y no encontrarse a ningún precio semejantes obras, sino también porque el teatro caballeresco, noble y galán de Lope de Vega halló numerosos continuadores y perfeccionadores, al paso que la vena libre, picante y maligna del buen maestro Tirso no volvió a parecer con toda su fecundidad, riqueza y malicia.

Cosa curiosa por extremo y digna de la atención de un erudito filósofo sería averiguar hasta qué punto el nacimiento, la educación, la vida y los estudios de fray Gabriel Téllez, pudieron influir en su carácter y sentimientos para desviarle tanto en sus obras dramáticas del espíritu general de la época. Nada de esto por desgracia se sabe, sino que en el año de 1620 y a los cincuenta de su edad tomó el hábito de mercedario calzado en el convento de Madrid, y que después de haber desempeñado en su orden cargos de mucha gravedad y consideración, murió en 1648 en el convento de Soria, sobreviviendo solo trece años a su modelo, amigo y paisano fray Lope Félix de Vega Carpio.

Bajo este supuesto, solo podemos juzgar el carácter de fray Gabriel Téllez por sus escritos, y fácil será en tal caso convenir que había en el fondo de su alma algo de incredulidad y de amargura, poco pronunciado si se quiere (especialmente si se compara con lo que últimamente hemos visto[163]), porque no era época aquella de análisis y de escepticismo como la presente, pero bastante notable y abultado para no llamar la atención del observador.

---

[162] Para designar a los frailes de la Merced, como Tirso, Gil emplea el término 'mercenario descalzo', en desuso, aunque la RAE lo mantiene como sinónimo de 'mercedario'. Seguimos la corrección de Campos en *O. C.*, una vez más para acercar el texto al lector actual.

[163] Alude a sus opiniones sobre el pesimismo de Dumas y "el fondo de escepticismo, de amargura y de sarcasmo" de Soulié, que Gil considera una especie de peste francesa.

Lope de Vega, caballero, soldado y galán, había bosquejado cabezas de mujeres puras, nobles, castas y decorosas, y figuras de hombres determinados, generosos y valientes. Los amores de sus héroes y heroínas vense como al través de un velo de candor, y en todo se conoce que el alma del poeta conservaba un fondo de pudor y de delicadeza que dejaba misterios deliciosos que averiguar a la fantasía, y conservaba limpias, claras y corrientes las fuentes más escondidas y cristalinas del sentimiento. En general todas sus obras ostentan el honor triunfante del amor, el deber superior a la pasión y a los instintos del alma, árbitros y señores de los impulsos de los sentidos.

Todas las ideas abstractas en cierto modo y generosas, que por no caber en el mezquino círculo del interés personal lo rompen o cuando menos lo ensanchan, encuentran en el teatro de Lope el lugar que de justicia les pertenece y el acatamiento que su esclarecida procedencia reclama. Por otra parte, las relaciones naturales de subordinación y de armonía que forman la esencia misma de la sociedad, hállanse seguidas y observadas estrictamente en todas sus comedias, de modo que los hombres buscan en las mujeres consuelo y amor, al paso que las segundas demandan la protección y amparo que su debilidad ha menester. Finalmente, la ternura y desinterés de los afectos, la pureza del pensamiento y la generosidad de los procederes convierten las obras dramáticas de Lope de Vega en una de las páginas más bellas de la historia del corazón humano. Como modelo de todo esto y por no amontonar citas, nos bastará traer a la memoria de nuestros lectores *La Estrella de Sevilla* refundida por su mal en *Sancho Ortiz de las Roelas*[164].

El maestro Tirso de Molina fue amigo del *Fénix de los ingenios*; vivió en una época animada del mismo espíritu, y sin embargo su filosofía es en general diametralmente opuesta. ¿En qué puede consistir tan extraño contraste? ¿Será que su educación y movimiento le inspiraran forzosamente sentimientos a veces bastardos, al paso que su genio salvaba las distancias para apropiarse las formas y lenguaje de las clases elevadas de la sociedad? No lo sabemos: pero las diferencias son tan claras y marcadas que es imposible dejar de verlas.

---

[164] Una vez más, sorprende la erudición de Gil; sobre la refundición de ambas obras de Lope de Vega, véase René Andioc, en CVC. URL: http://bit.ly/1sP7zKZ .

En sus comedias los afectos se ven casi siempre ajustados al lecho de Procusto del interés individual; el amor se presenta sin idealidad, sin misterio y sin poesía; las relaciones naturales se cambian y alteran: son las mujeres arrojadas, temerarias, vanas y determinadas, atropellando las más de las veces por los respetos de su sexo, al paso que los hombres se muestran débiles, indecisos, con sus puntas de tontos a veces y de todas maneras inferiores en travesura y talento, y por último los chistes rayan no pocas veces en licenciosos sin que sea tampoco el decoro la cualidad que más distingue a su diálogo[165].

A pesar de esto, el nombre del maestro Tirso de Molina es uno de los nombres más populares de nuestra escena, y nunca opinión tan general y extendida estriba en livianos cimientos. En efecto, rara vez se ha visto manejada la ironía con tanto chiste, originalidad y verdad; rara vez la humana malicia ha encontrado tan expresivo y cabal intérprete; y rara vez por último se ha desdoblado con un solo rasgo tan profunda y filosóficamente cualquier defecto, vicio o cualidad recomendable oculta en el más hondo repliegue de nuestro corazón. Además de esto, el genio mismo de la lengua castellana parecía haberse aposentado en la cabeza de fray Gabriel Téllez de manera que, según dice muy acertadamente el señor Durán en los *Apuntes biográficos sobre el Maestro Tirso de Molina*, «no parece sino que es el dueño absoluto de la lengua, y que esta pone a su disposición sin resistencia todos sus recursos y facultades, segura de que el poeta sabrá engalanarla y enriquecerla».

Hemos procurado ofrecer en tan rápido bosquejo más bien el espíritu que anima las producciones del célebre mercedario que no sus formas y proporciones exteriores; en suma le hemos juzgado como poeta

---

[165] Confróntese el párrafo anterior con este en la reseña de Alberto Lista a la misma *Galería dramática*, también en 1839: "Tirso, naturalmente maligno y satírico, o porque no creyese en el amor considerado como una pasión moral, o porque sus relaciones en el mundo no fuesen las más delicadas, pintó siempre las mujeres livianas, inconstantes, traviesas, vanas y caprichosas, separándose del ejemplo que le dio su maestro Lope de Vega, que atribuyó siempre al bello sexo las prendas de la ternura y de la constancia; y quizá debió a esta propensión, hija de su bella alma, gran parte de la celebridad que tuvieron sus comedias, así como el descrédito en que cayeron las de Tirso en el siglo XVII y aun hasta nuestros días, procedió de haber dibujado las mujeres con cierto colorido, que no podía tolerarse en una época caballerosa".

y no como poeta cómico. No que nos falte deseo de acometer tamaña empresa, sino que sería temeridad en nuestra inexperiencia y desaliño ofrecer nuestro dictamen sobre un punto analizado y examinado con criterio tan delicado como profundo en los citados apuntes biográficos. Los límites de este artículo además no lo permitirían.

Este tomo primero del teatro escogido del maestro Tirso de Molina contiene tres comedias, a saber: *La Villana de La Sagra*, *Marta la Piadosa* y *Amor y celos hacen discretos*. Tampoco nos detendremos a analizarlas por la razón que acabamos de exponer, teniendo cada una de ellas a su conclusión un examen siempre justo, razonado y elegante, al cual encaminamos a nuestros lectores. Sin embargo, es tal la admiración que nos causa la facilidad extraordinaria de versificar en el autor de *Amor y celos hacen discretos*, que no podemos negarnos a copiar el pasaje de esta obra en que la duquesa Margarita se apodera de la carta y retrato de la dama de don Pedro de Castilla:

LA DUQUESA

Celos, ya estáis declarados.
En vano son resistencias
donde sobran competencias
y multiplican cuidados.
Propósitos mal logrados,
si os engaña
un nieto del rey de España,
¿qué os lastima?
A su reina llama prima:
contra celos,
coronas, amor, desvelos,
¿qué valor será de estima?
Remedia con su retrato
ausencias doña Leonor;
muerto su competidor,
no será don Pedro ingrato.
Si la industria y el recato
no procura
alejar de su hermosura
valedores,
con tales despertadores,
¿de qué sueño
no resucitará el dueño
de su gusto y mis temores?
Si despierta ¿quién podrá
contra memoria celosa
de española tan hermosa
oponerse? Claro está
que es locura. Si se va,
su mudanza
dará muerte a mi esperanza.
Resistirse,
si se queda, es prevenirse
a tormentos:
¿qué haremos, pues, pensamientos
entre el quedar y el partirse?

Tenemos por excusado todo encarecimiento, pues semejante trozo por sí solo se abona y recomienda.

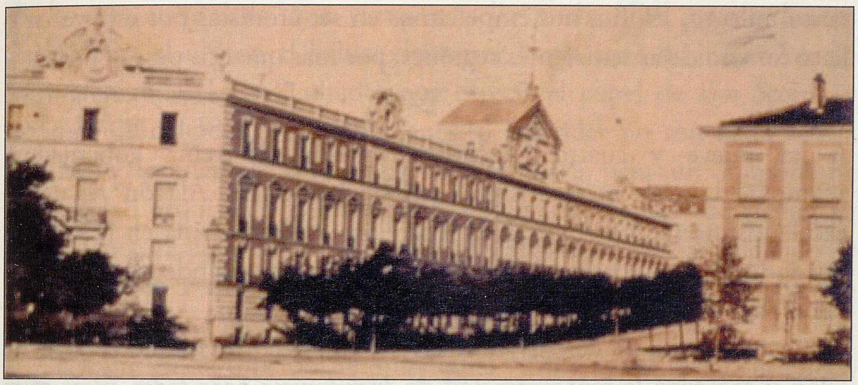
Debemos añadir, por conclusión, que esta publicación debe contar con el apoyo de todos los españoles que sientan latir en su corazón el amor de su país. Además de las seguridades que ofrecen los nombres de los dos literatos que están a la cabeza, la edición en su parte material es de un esmero y gusto tal, que a excepción de los adornos y brillantez de papel que suelen acompañar a las lindas ediciones extranjeras, no dudamos ponerla a su nivel. Cábenos además el gusto de decir a los que se gocen en los adelantos de la industria entre nosotros, que es española en todo y por todo. Finalmente, así su belleza como su moderado coste, la recomiendan a toda persona de gusto.

Hemos cumplido con un deber muy grato para nuestro corazón al hablar en los términos que lo hemos hecho de una obra que, con grave mengua de nuestra cultura y patriotismo, no había visto hasta el día la luz pública.

El Correo Nacional, núm. 518, 19 de julio de 1838

23. *Indulgencia para todos*, de M. E. de Gorostiza

COMEDIA ORIGINAL DE
MANUEL EDUARDO DE GOROSTIZA.
ESTRENADA EN EL
TEATRO DEL LICEO ARTÍSTICO Y LITERARIO
EL 18 DE JULIO DE 1839



Llegó por fin el deseado día, mejor diremos la deseada noche, en que debía estrenarse este bellísimo teatro, primero de su clase en España y que por tantos títulos merece serlo. Muy viva era la curiosidad que había despertado en todas las personas de buen gusto de la capital la anunciada función, así es que la concurrencia fue numerosa y muy escogida. La magnífica escalera del palacio de Villahermosa[166], alumbrada cuidadosamente, estaba alfombrada y guarnecida además por ambas orillas de infinitos tiestos de flores y plantas aromáticas que embalsamaban el aire y preparaban como correspondía la entrada a la lujosa reunión que el salón abrigaba.

Mucho pudiéramos decir de ella si nos hubiéramos propuesto tomar los pinceles y paleta de la poesía en vez de la árida pluma y negra tinta

[166] El Palacio de Villahermosa, edificio neoclásico del siglo XVIII situado en el paseo del Prado, era centro de la vida cultural madrileña, de veladas memorables como el concierto de Liszt en octubre de 1844. Tal y como Gil informa, en su primera planta se inauguró el 18 de julio de 1839 el Teatro del Liceo, con asistencia de la Reina Isabel II. Actualmente es la sede del Museo Thyssen-Bornemisza.

de un pobre articulista; pero de esta vez es nuestra intención escribir para que nos crean, y en tal caso nada podemos emplear que no sea prosa. Y a fe que es lástima grande, porque había tan delicados, tan prendidos, tan seductores semblantes y tan gallardos y airosos continentes (en el bello sexo por supuesto, porque al feo nunca nos dé Dios ganas de alabarle), que todo el esplendor de los espejos, toda la luz de las brillantes arañas y hasta la embocadura misma del teatro, que es cuanta exageración se nos ocurre, desaparecían y se olvidaban delante de tanto milagro. En fin, nos empeñamos en ser cronistas por esta vez y se hace forzoso dejar semejantes regiones, por más que nos pese.

ش

A las nueve y cuarto llegó Su Majestad la reina gobernadora acompañada del excelentísimo señor duque de Alagón y de la excelentísima señora condesa de Torrejón, y fue recibida en la escalera por la junta gubernativa del establecimiento, atravesando en seguida el salón para ocupar el asiento que se le había preparado.

Poco después se descorrieron las elegantes cortinas que servían de telón y comenzó la representación de *Indulgencia para todos*, pieza muy oportunamente escogida para la inauguración de los trabajos dramáticos del Liceo, no porque fuese preciso emplear con ningún individuo de esta sección tan recomendable virtud, sino porque en su modestia no cabe otra clase de sentimientos. Harto clara prueba de esta verdad nos ofreció la ejecución que no dudamos en calificar de superior a lo que se esperaba y que dejó por lo tanto muy agradable impresión en el distinguido auditorio que asistió a ella.

Excusado nos parece hablar de una comedia tan vista y tan juzgada; de consiguiente, nos ceñiremos a la representación. La señorita Peñafiel, encargada del papel de *doña Tomasa*, nos pareció reunir a su figura decoro, naturalidad y fácil comprensión de su papel. La señorita Gallardo manifestó también gracia, desembarazo y facilidad suma en el travieso personaje de *Colasa* y mereció pruebas nada equívocas de aprobación y agrado.

Los hombres hicieron buena muestra también del talento y aplicación que han desplegado en el estudio de sus partes respectivas. El señor Álvarez puso de tan manifiesto al buen *don Fermín de Peralta* que

todo el mundo creía no ver ni oír sino al honrado navarro que tanto gustaba de los buenos vinos, de las mejores cenas y de los yernos con quien poder reñir. El señor Argüelles manifestó también excelentes disposiciones y creemos que contando con su aplicación hay derecho para prometerse algo bueno de su talento. El señor marqués de Palomares estuvo también lleno de verdad y naturalidad en su papel de *Alcalde*, y nada había que pedirle a su traje, continente y acción. El señor Escobar animó y coloró el suyo con tal fuerza que nos ha parecido de lo más aventajado que vimos aquella noche. De intento hemos dejado para el último el hablar del señor Vega, para decir que venció muy bien todas las dificultades que ofrecía el papel de *don Severo*, y decimos dificultades, porque en nuestro entender no son pequeñas la frialdad y palidez de que en general adolece para un hombre de sensibilidad exquisita y delicada fibra. Así y todo es muy de elogiar su desempeño, reservándonos todos los encarecimientos para cuando le veamos hacer a *García del Castañar*[167] o cualquier otra pieza en que puedan encontrar ancho campo sus facultades.

En resumen, la función fue muy igual y muy linda; la concurrencia, brillante y distinguida, y todos salimos más contentos y satisfechos que si a cada uno nos hubiesen dado un destino, cosa que según decía el malogrado *Fígaro*, era el mayor alegrón que se podía disfrutar en España.

❧

No concluiremos sin hacer una ligera descripción de la embocadura del teatro, obra de don Aníbal Álvarez, hijo del célebre don José, una de nuestras primeras glorias artísticas.

Esta elegante embocadura, nueva en su estilo, porque es imposible decir a cuál pertenece, ha resuelto para nosotros el problema que algunos creen sin solución de que se puede hacer una obra hermosa y de ningún modo chocante sin ceñirse estrictamente a ningún estilo determinado, siguiendo solo la inspiración del genio arreglado a los sentimientos del buen gusto.

---

[167] La alusión hace ver que Gil conocía ya la programación del nuevo teatro, donde *García del Castañar* se representa en agosto del mismo año.

La invención de esta obra es caprichosa, llena de formas variadas y sin que haya confusión ni cosa alguna fuera de su lugar; la ejecución corresponde a todo esto, pues está pintada con extrema delicadeza, y los colores, escogidos con acierto, hacen resultar una armonía que impide que nada se destruya.

El telón de boca tiene la misma novedad que lo demás, tanto por su pintura, sumamente caprichosa, como por el modo de correrse; alabamos la idea, no puesta por obra en ninguno de nuestros teatros, de estar partido en dos mitades y descorrerse cada una a su lado, pues de esta manera se presenta la escena y los actores de una manera más puesta en razón. Su color oscuro hace resaltar más y más la elegancia de la embocadura, sin que esta perjudique a su brillo.

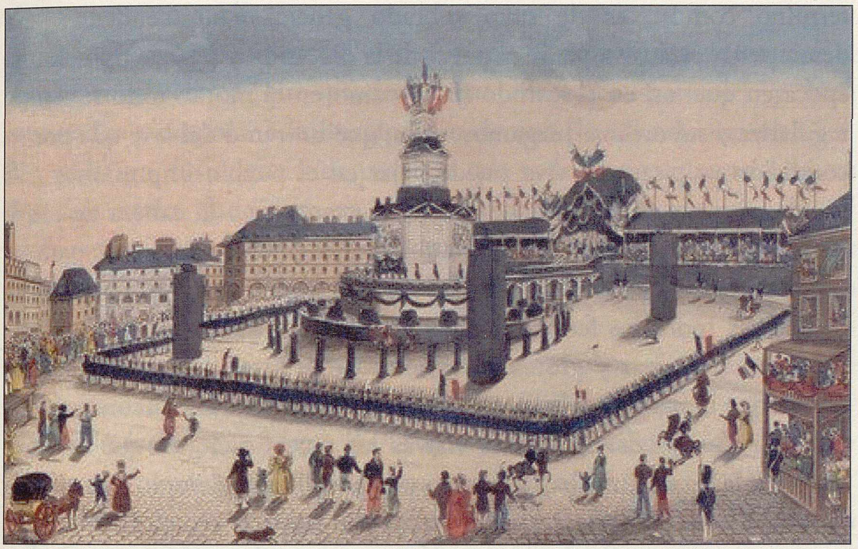
Justos y bien merecidos elogios es preciso tributar al señor Álvarez por la nueva obra con que nos ha hecho ver claramente su genio, aunque no dudábamos de él por los varios trabajos que hemos visto en las exposiciones del año anterior; sentimos que hasta ahora no hayamos tenido motivo de elogiarle sino por meros dibujos. Es verdaderamente sensible que un joven que tantas pruebas está dando de su genio y de sus conocimientos no pueda llegar a conseguir alguna obra positiva en donde pueda desplegar no solo su exquisito gusto, sino sus conocimientos constructivos, pues estamos persuadidos que el que tiene tanta gracia para combinar formas, tanta imaginación para inventar ornatos, no puede menos de reunir en el mismo grado el acierto para la construcción y distribución. Diremos, por último, terminando esta breve reseña de la embocadura del teatro, que se ha hecho también merecedor de no pequeñas alabanzas el señor Rosales cooperando en gran manera a la feliz ejecución de dicha obra.

En las decoraciones se emplean también nombres muy conocidos, y no dudamos que los ingenios del Liceo, animados con tantos incentivos, enriquecerán a porfía la escena española.

El Correo Nacional, n.° 522, 23 de julio de 1839

24. *Juan Dandolo*, de J. Zorrilla y García Gutiérrez

DRAMA EN TRES ACTOS Y EN VERSO,
ORIGINAL DE JOSÉ ZORRILLA Y ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ
ESTRENADO EL 24 DE JULIO EN EL
TEATRO DEL PRÍNCIPE



Días ha que se hablaba entre la gente de gusto de la representación de este drama, y el nombre de sus autores, tan ventajosamente conocido, aumentaba la curiosidad de verlo en escena y de juzgarlo. La circunstancia de verificarse su estreno en la noche del cumpleaños de Su Majestad la reina gobernadora, llevó también mucha gente al teatro, y por primera vez después de muchos días tuvimos el gusto de ver ocupadas todas sus localidades por una concurrencia numerosa, que dio señales muy repetidas de aprobación y contento, así durante la representación como a su fin.

Réstanos ahora saber hasta qué punto fueron merecidas semejantes muestras del público favor, y vamos a averiguarlo lo mejor y más imparcialmente que nos sea dable.

Por excusada tenemos en este punto y ocasión toda exposición de las bases de nuestro criterio dramático, porque en otros artículos hemos

procurado darlas a conocer con precisión y claridad, pero no estará de sobra recordar aquí que el teatro, en nuestro dictamen, está destinado a llevar a su término una no pequeña parte de la generación social, a la cual los pueblos con distintos rumbos y diverso impulso se encaminan. Hemos dicho ya a propósito de esto, y repetimos ahora, que el elemento del sentimiento, único que forma el fondo común de la Humanidad y que acierta a explicar su idéntico origen, sus iguales derechos y su término común, es de suyo sobrado general y trascendente para desempeñar exclusivamente el papel de la diversión y pasatiempo en una época en que, así en el mundo físico como en el moral, todo se reúne, regulariza y subordina. Juzgamos, pues, que un ramo del arte que por su condición palpitante y viva puede dejar en el pueblo impresiones más hondas que otro alguno, debe ponerse justamente a la cabeza de todos los demás y encerrar siempre en sus ficciones enseñanzas para el porvenir. Preciso se hace, por lo tanto, estudiar con profundidad y conciencia todos los fenómenos del corazón, tanto en la parte sublime como en su vulgar y grotesca, firmemente persuadidos de que donde quiera que la pasión o el ridículo se presenten desnudos y acompañados de sus naturales consecuencias (salvas las modificaciones que exige el decoro y la moral), allí hay adelante, porque allí hay ejemplo y lección.

Viniendo ahora al drama arriba mencionado, mal pudiéramos concederle esta condición, primordial en nuestro entender, atendido el actual estado de las luces; pero también es preciso decir que sus autores no tuvieron quizá al escribirlo semejantes pretensiones y de consiguiente sería sobra de rigor el tratar sin indulgencia una obra que en uno de ellos es el primer ensayo que ha pasado por el crisol de las tablas. Debemos, pues, decir que, aunque no se le descubra fin alguno social y filosófico, como no fue esa, sin duda, la intención de sus actores, no está falta de lógica ni de unidad.

El estudio de los caracteres parécenos también un poco ligero y superficial, porque todas las fisonomías se asemejan en gran parte, y apenas hay alguna que tenga el suficiente vigor para representar por sí sola un individuo aparte con todos sus vicios y virtudes. En los personajes de *Juan Dandolo* échase de ver a cada instante una mezcla tan

extraña de honor y de crimen, de amor y de interés, de abnegación y de vanidad, que a duras penas se inclinan el corazón a ninguna de ellos, y de esta suerte se disipa a veces el interés, o cuando menos se entibia. Modo es este de presentar al humano linaje falto de verdad y pobre en resultados, porque no se logra de esta suerte estrechar los lazos de la comunidad social; antes bien, se infunden sentimientos de indiferencia, de desprecio, quizá hacia nuestros semejantes, y el corazón primero se cierra que se ensancha.

Por otra parte, es yerro artístico de no poca consideración el renunciar al efecto que producen los contrastes naturales y bien manejados y despojar a la imaginación de uno de sus mayores placeres. Sin embargo, no se entienda por esto que todos los caracteres de *Juan Dandolo* están fundidos en una misma turquesa, porque el del protagonista presenta rasgos individuales y valientes que si estuvieran en perfecta consonancia con los demás, le hubieran trocado en una figura varonil y llena de vida.

Tampoco se advierte sobrada travesura en el plan ni ingenio notable en su manejo y lances, pues que alguna que otra vez se encuentran escenas más largas y lentas de lo que fuera menester y salpicadas de pensamientos e imágenes que no son enteramente nuevos.

Y sin embargo a pesar de todos estos lunares, el drama arrancó aplausos repetidos, y lo que es más, justos a todas luces, porque son tan numerosos y frecuentes los trozos de poesía escogida y delicada, tan suave y cadenciosa la rima, tan fáciles y sueltos los giros, que no hay oído ni imaginación que se resistan a su hechizo.

Difícil fuera en aquel momento dar lugar en su alma a cualquiera otra sensación que no fuese la de esta música tan natural y tan fluida, realzada con bellas imágenes, fácil y comprensible para todos, y seguramente no es para semejante momento la ingrata tarea de escritor crítico. Preciso es dejar pasar aquel torbellino de impresiones agradables para revestirse entonces de toda la frialdad y rigor necesarios para anatomizar un cuerpo imperfecto, sin duda, pero lleno de frescura y de brillante colorido. De la escena décima del acto segundo copiamos el siguiente trozo para muestra. Quizá los haya más fluidos y sonoros en lo restante de la obra, pero en nuestro entender es de lo más dramático que puede encontrarse en ella, y por eso lo citamos:

MARIANA

¡Santo Dios, muerto mi hermano!

JACOBO

Sal pronto, impostor, de aquí.

MARIANA *(con rabia)*

¿Quién mató a mi hermano, di?

JACOBO *(metiendo mano)*

Sal, pronto o...

BERNARDO *(quitándose la máscara)*

Tente, villano.

MARIANA

¡Ay de mí!

JACOBO

¿Qué es esto, cielo?

BERNARDO

¿No lo adivinas tú solo?
Es que viene Juan Dandolo
a vengar a Caravello.

JACOBO

Pues bien, quien quiera que seas,
uno u otro, vivo o muerto,
que digas al fin te advierto
de una vez lo que deseas.

BERNARDO

De una vez te lo diré:
quiero tu vida o mi honor;
mira tú lo que es mejor,
que sin ambos no me iré.

JACOBO

Ve tú lo que bien te está
y consulta tu ambición.

BERNARDO

Corazón por corazón
y honor por honor me da.
Eso te doy a elegir
y no hay mucho que dudar:
con ella te has de casar
o conmigo has de morir.

JACOBO

¿Y sabes?

BERNARDO

Todo lo sé,
que como el Dux eres noble.
Más sé, aunque es herencia corta,
que tengo honra y tengo hermana,
y pues la tengo villana,
tenerla honrada me importa.

JACOBO

Y ahora en más seguridad,
pues que al fin me casaré,
casa y nombre le pondré
con decoro en la ciudad.

BERNARDO

No lo pienses.

JACOBO

¿Cómo no?

BERNARDO

Guarda tu nombre y tu oro,
que desde hoy con más decoro
sabré guardártela yo.

Después de copiado semejante trozo, parécenos superfluo el insistir en las cualidades que revela.

Finalmente, el drama, en medio de su falta de fin moral y de la sencillez de su trama, revela un fondo privilegiado de poesía y sentimiento, y encubre con su velo resplandeciente sus faltas y lunares. Prenda es esta en verdad de muy alto precio, y quien en tan eminente grado la posee, sin duda podrá llegar en el camino del arte a resultados

ventajosos y fecundos. Así lo esperamos, bien persuadidos de que no formamos castillos en el aire, supuesta la laboriosidad de estos dos jóvenes, cuyos empeños para con el público son notorios después de la acogida que han hallado sus obras.

La representación nos ha gustado de veras, porque desde el principio nos han dado pruebas los actores de la asiduidad y atención con que habían estudiado sus papeles. La señora Lamadrid (doña Teodora) nos ha parecido que justifica la opinión que hemos formado y emitido acerca de sus adelantos, en cuanto a posesión de la escena y a inteligencia de su papel. Solo quisiéramos que alzase la voz algo más y que mirase con más frecuencia a los que la escuchan, porque sesgada como está siempre y hablando tan bajo se le pierden muchas palabras.

El señor Lombía ha desempeñado con verdad y soltura el carácter grave, reposado y enérgico de *Juan Dandolo*, y es uno de los papeles que le hemos visto ejecutar más completamente. El señor Alverá también nos complació más que otras veces, y todos los demás pusieron de su parte el cuidado y esmero posibles. Por último, la función ha sido muy igual, y de desear sería que en las próximas pudiera alabar el público el mismo buen deseo y aplicación que en ésta.

El Correo Nacional, núm. 529, 29 de julio de 1839

25. *García del Castañar*, de Francisco de Rojas

Representado en el Teatro del Liceo artístico y literario en agosto de 1839

Francisco de Rojas Zorrila [1607–1648], discípulo de Calderón y amigo de Quevedo, autor de más de sesenta obras teatrales, publicó en 1650 el drama histórico Del rey abajo, ninguno, y labrador más honrado, García del Castañar, cuyo título Gil ciñe al nombre del protagonista.

No salieron, por cierto, fallidas las lisonjeras esperanzas que nos hizo concebir la primera función que vimos en este hermoso teatro y no tenemos sino muy sobrado motivo para mejorarlas después de la ejecución de *García del Castañar*, pieza notable entre tanto notable como encierra nuestro antiguo teatro. Amantes como somos de sus bellezas y llenos de fe, según estamos, en su tendencia y fin moral siempre que sus autores se lo propusieron por término de sus trabajos, no es mucho que la elección y representación de *García del Castañar* encuentre en nosotros aplausos y cordial acogida. Peligro y no poco de molestar a nuestros lectores correríamos si nos empeñásemos en analizar menuda y prolijamente una obra de todos conocida, y más que conocida, alabada; pero no nos es posible negarnos a notar algunas de sus prendas y bellezas de más bulto.

Los que hayan estudiado con la debida atención las obras del antiguo teatro español, fácilmente habrán echado de ver que más abundan en ellas los destellos de imaginación y el ingenio y travesura de la trama, que no el estudio de los caracteres y la filosofía del pensamiento; cosa bastante fácil de explicar si atendemos a que el público de entonces más se curaba de la diversión y pasatiempo que de la lección y enseñanza que instintivamente va a buscar el de nuestros días en este género de espectáculos.

Mirado desde tal punto el teatro antiguo, cualquiera confesará que *García del Castañar* es una bella y honrosa excepción de su carácter general, y que así su fin moral como el estudio de sus personajes son un modelo de conciencia y de talento. La nobleza del alma, el sosiego y ventura del hogar doméstico, la turbulencia y desafueros de la pasión de un noble, la rectitud de los sentimientos y la lucha de los más puros e hidalgos entre ellos están copiados con rasgos de inimitable verdad y decoro y acompañados de formas elegantes y bellísimas en su expresión.

El carácter de García es una creación a todas luces afortunada, llena de hidalguía y de lealtad, por una parte, y altiva y denodada, por otra, hasta más no poder. Las situaciones en que el autor le coloca son difíciles y erizadas de escollos por donde quiera, y de tan peligrosos crisoles su figura sale más limpia de cada vez y más brillante. Caminar siempre por la senda del respeto, cuando los desmanes de un poderoso lo convierten tan fácilmente en bajeza; encerrarse en el círculo estrechísimo del honor y poner tan duro freno al corazón y a la lengua que ni por accidente lo rompan jamás, tarea es del más terrible empeño y muestra de muy raro y muy privilegiado ingenio. Si a esto se añade que todos los medios de que se ha valido Rojas para desarrollar tan atrevido pensamiento son sencillos, fáciles y verosímiles en sumo grado y tenemos además en cuenta la cabal armonía y perfecta consonancia de sentimientos y sucesos que llanamente y como de la mano van llevando la acción a un desenlace tan bello y de efecto tan cumplido, forzosamente ha de subir de punto nuestra admiración hacia quien tan raras y preciosas cualidades atesoraba juntas.

Ω

Descendiendo ahora a pormenores, ¡con qué rasgos tan individuales y distintos está bosquejada la virtud y el amor delicado, aunque resuelto y pundonoroso de Blanca, al lado de la pasión enérgica y del honor ardiente y fiero de García! ¡Qué noble y moral contraste el del grande, opresor y desaforado con el grande, protector y generoso; y el del desenfreno y del vicio con la santidad del cariño conyugal y la felicidad doméstica!

La tranquilidad de la vida del campo y la turbulencia de los deseos cortesanos difícilmente podrán encontrar tan vigoroso y exacto pincel, ni tampoco pudiera hacer quizá la dignidad humana tan enérgica, honrada y valerosa protesta de sus derechos hollados. La escena del balcón y la de palacio cuando García escucha sus propias ofensas de boca del que tiene por su rey y señor, están concebidas, justificadas y manejadas con un tino, decoro y valentía superiores a todo elogio. Nada hemos hablado de la pureza de la dicción, de la música de los versos, del movimiento del diálogo y del brillante colorido poético que en toda la obra resalta, porque no haríamos más que repetir cosas de todo el mundo conocidas y sabidas de memoria.

Réstanos tan solo hablar de la ejecución, y nos tenemos por muy dichosos, porque en verdad que hay ancho campo para alabanzas tan gustosamente tributadas como justamente merecidas y ganadas. La señorita doña Joaquina Romea se ha dado a conocer de una manera verdaderamente digna de envidia. Su figura es esbelta y linda en las tablas; decorosos y llenos de gracia y dignidad sus movimientos y modales; dulcísima y plateada su voz; suave y lleno de simpatía su acento, y fácil y clara su comprensión. Mucho nos complace poder ofrecer elogios tan imparciales a quien tan aventajadas muestras da de su persona, que bien puede envanecerse con ellas un nombre, con que a su vez, se envanece la escena española. La señorita Gallardo ha justificado las esperanzas que nos hizo concebir en *Indulgencia para todos*, y a todos agradó sobremanera por su viveza, facilidad y soltura.

Por lo que hace al señor Vega, no nos habíamos engañado cuando en nuestro anterior artículo dijimos que nos reservábamos todos los encarecimientos para la presente ocasión, porque en realidad ha desplegado maestría y habilidad suma en la ejecución de un papel de tanto empeño. La escena famosa del balcón, que ya dejamos citada,

quedó profundamente grabada en el ánimo de todos. ¡Con cuánta expresión, con cuán forzado y amargo respeto dijo al que tiene por su monarca!:

> Qué ciego venís, ¡qué ciego!
> Por allí habéis de salir.

En las escenas de palacio también se mostró enérgico y apasionado por extremo. Concluiremos aconsejando al señor Vega que escoja piezas por el estilo en beneficio tanto nuestro como suyo, porque le habemos de quedar muy obligados.

En cuanto al señor Escobar, confesamos que cada vez nos cautiva más, porque no tiene el más ligero resabio de aficionado, y cualquiera diría de él que es un consumado y antiguo artista. También el señor Calvet nos pareció actor muy aprovechado y posesionado del sitio y de su parte respectiva. Los señores Argüelles y marqués de Palomares hicieron más de lo que se podía esperar de sus papeles, casi improvisados, y contribuyeron eficazmente al buen éxito de la función.

La pieza se presentó decorada y servida con el mayor gusto y esmero. Las decoraciones del señor Lucini son ricas y de un efecto y apariencia pasmosos. En la de palacio, linda también y primorosamente pintada, vimos dos retratos al temple de don Antonio Gómez, que nos parecieron bien imaginados y tocados con valentía. En resumen, la función fue muy igual y lucida, y la brillante concurrencia, que de esta vez llenó también el salón, acabó de embellecerla con sus galas y atractivos.

Por nuestra parte preciso es confesar, aunque por ello nos califiquen de ilusos, que salimos llenos de ideas a cual más halagüeñas y agradables; porque el Teatro del Liceo se nos antoja que con el tiempo podrá ser nada menos que el Panteón de nuestros célebres dramáticos, y que gracias a su acción se irá popularizando y extendiendo cada vez más un arte encantador que se ha convertido en la primera necesidad moral de todo pueblo culto[168].

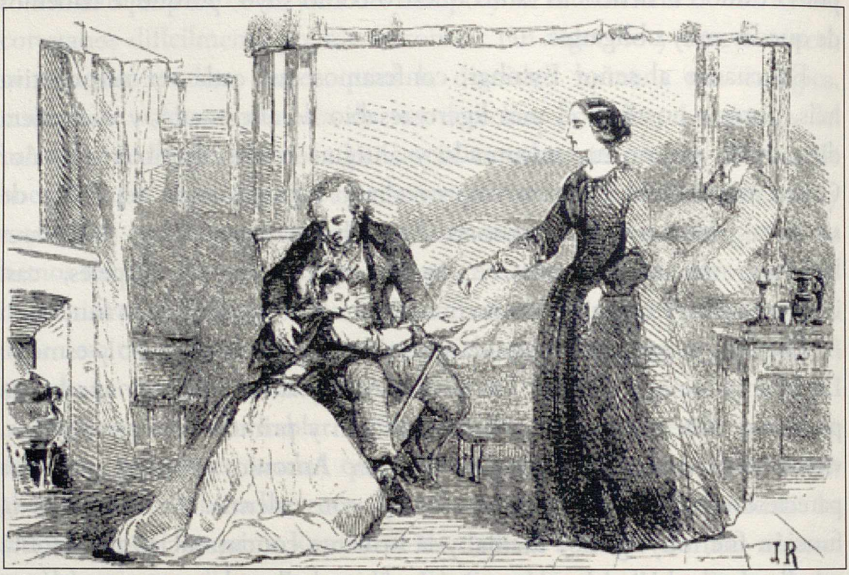
El Correo Nacional, n.° 536, 7 de agosto de 1839

---

[168] *O. C.* (pp. 469-470) incluye aquí un párrafo traspapelado de otro artículo.

26. *El abuelo*, de Laurencin

TEATRO DEL PRÍNCIPE
3 DE AGOSTO DE 1839
PRIMERA REPRESENTACIÓN DE EL ABUELO,
COMEDIA EN DOS ACTOS Y EN PROSA
IMITADA DEL FRANCÉS POR DON ISIDORO GIL[169]



Por grande que sea el ceño con que miramos esa traslación desordenada y confusa de las piezas extranjeras, que tan sin objeto como sin necesidad van invadiendo y enseñoreando nuestra escena, no llega a tanto nuestra ojeriza que neguemos carta de naturaleza entre nosotros a

[169] Posiblemente la obra original sea *Le grand-papa Guerin* [París: Jules Didot l'aîné], comedia-vaudeville en dos actos del dramaturgo y libretista francés MM. LAURENCIN (1806-1890) y A. de Cey, estrenada el 20 de octubre de 1838. González Subías corrobora el dato en *Teoría y crítica literaria en los artículos periodísticos del dramaturgo romántico José María Díaz*, Centro Virtual Cervantes, URL: http://bit.ly/1pADlVl]. ISIDORO GIL (1814-1866) hizo en aquellos años varias adaptaciones o "imitaciones" de sus obras, solo como *Los celos* (1842), o en colaboración con dramaturgos como A. GARCÍA GUTIÉRREZ, en *Juan de Suavia* o *El sitio de Bilbao*. Todos ellos compartían con Enrique Gil círculo de amistades y afinidades literarias en el Madrid de 1839.

las obras dramáticas que, cualquiera que sea su afiliación, se hallen a la altura de la época por su tendencia y moralidad y cumplan la misión que, en nuestro entender, está encomendada en el día a las artes de imaginación.

La comedia de *El abuelo* se acerca bastante a este término, y por lo mismo, la exceptuamos del desabrimiento con que solemos en general acoger esas copias incorrectas y poco esmeradas a veces de costumbres tan distantes de las nuestras, y que por su carácter pasajero y frívolo solo alcanzan a proporcionar un momentáneo pasatiempo, sin dar margen a ninguna seria reflexión ni dejar en pos de sí ideas y enseñanzas provechosas.

Acabamos de decir que la comedia en cuestión reúne algunas de las condiciones que demanda el criterio de la moderna filosofía, y tenemos semejante aserto por fácil de probar en cuanto se medite un poco sobre él. Sin decidir ahora si el fondo filosófico y moral de la mayor parte de los dramas de la escuela moderna se desvía de aquellas ideas fundamentales de virtud y de orden, que forman la base de las relaciones humanas (porque esta es cuestión ardua y profunda por extremo), pocos les han negado hasta ahora aquel espíritu universal, aquel impulso humanitario que se encamina a franquear las barreras que todavía separan por donde quiera a la Humanidad, haciéndole palpables su origen común y la igualdad de sus derechos por medio de la identidad de sus afectos y pasiones y de la analogía de sus necesidades morales.

Las revoluciones que han alterado la faz de las naciones e introducido al pueblo en la posesión y goce de aquellas prerrogativas que el adelanto de las luces y la mejora progresiva de todas las clases sociales reclamaban como necesarias, han trocado las antiguas relaciones y puesto en la literatura un sello de una especie hasta el día desconocida, noble y generoso como su destino, inmenso y fecundo en resultados como el pensamiento de donde naciera.

El pueblo en nuestros días ha menester extenso campo donde colocarse en el panorama de la civilización, porque como dice un atrevido y vigoroso escritor: "La Humanidad ha recorrido la historia del individuo y entra ya en la historia de la familia".

Una rápida ojeada que echemos sobre la historia de la literatura nos pondrá a la vista las pruebas de semejante suposición. Durante el siglo

de Luis XIV las proporciones del drama doméstico, único que por su alcurnia y calidad se acercaba un tanto al pueblo, fueron en general tan diminutas y mezquinas, que aun lo que se llamaba *comedie bourgeoise* apenas reflejaba en su espejo más que las costumbres y ridículos de una clase en extremo reducida y escasa, sin apuntar pensamientos que sobrepujasen tan rigurosos límites y se diesen la mano con otros de más extensa aplicación.

Tampoco se imaginaba propia la tragedia sino de reyes y de héroes, cual si solo las miserias y catástrofes reales mereciesen traer el llanto a los ojos y oprimir el corazón. De sobra estarían aquí los ejemplos cuando todos pueden recordarlos y cuando los nombres de *Tartufo*, del *Avaro* y de tantos otros han quedado proverbiales en el teatro, al paso que la tragedia francesa ha sido bastante poderosa para arrastrar a las demás naciones por la senda de una estrecha y embarazosa imitación.

De todos modos y cualquiera que sea el espíritu y moralidad del teatro en aquellos días, nos libraremos muy bien de calificarlos con dureza, porque entonces, como antes, como ahora y como siempre, la literatura ha sido un mero trasunto de las ideas dominantes; pero ¡cuán inmenso es el camino que desde entonces acá hemos andado! ¡Cuánto no han tenido que ensancharse las formas del teatro para secundar el inmenso desarrollo social y político que ha tenido lugar!

La musa del dolor ha venido a ocupar su verdadero trono, el hogar del pobre, sin abandonar por eso los alcázares del poderoso; y el infortunio ha reunido en su templo todas las clases de la sociedad, que de este modo han podido acercarse y entenderse mejor, leyendo recíprocamente en su corazón. No creemos exagerado suponer que la última madre de la clase más infeliz ha podido ver la madre en Lucrecia Borgia, ni menos que el infortunio doméstico más ignorado deje de comprender la tiranía doméstica en Angelo, y sobrado cierto es, por último, que el ambicioso más oscuro del mundo ha podido tocar en Ricardo Darlington las consecuencias de la ambición desapoderada.

Al par del teatro han caminado las demás artes de imaginación, y al cotejar los trabajos líricos de Voltaire, de Jean Racine y de tantos otros con las canciones inmortales de Béranger, al más escéptico le es imposible dudar del inmenso progreso que ha hecho y va haciendo la emancipación intelectual y material del pueblo. *Les souvenirs du peuple,*

Ce vieux sargent, L'ange exilé y *Les morts de Juillet*[170] son buena, bonísima, prueba de que la poesía es, por lo menos, tan bella en la cabaña del pobre y en el taller del artesano como en el alcázar de los reyes, y más santa en el primer caso sin duda alguna, porque son más las lágrimas que seca.

Algunos quizá calificarán de dislocada semejante digresión, pero por nuestra parte no se nos antoja tal habiendo de juzgar una obra cuyo principal mérito estriba por entero en la filosofía dulce, templada y consoladora, a par que sencilla y común, que compone su fondo.

De intento también hemos ceñido nuestras reflexiones a la Francia por ser esta comedia francesa en su original, y de este modo al paso que son más palpables las diferencias tienen también mayor aplicación. Sea de ello lo que se quiera, y limitándonos al examen de la comedia, se hace forzoso decir que es muy poco dramática en su plan, así por la escasez de acción como por la falta de enredo y por el tardo movimiento que en toda ella se echa de ver; pero preciso será también convenir en que en toda ella se nota un reposo, una armonía y una efusión de alma tal, que la Naturaleza, sin salir de su estado más vulgar, aparece cándida y bella a fuerza de sencillez y de abandono.

Hay escenas salidas del corazón; los personajes si no son nuevos y atrevidos del todo, están presentados con naturalidad y buen concierto, y se nota además extraordinaria suavidad en su dibujo. En una palabra, la comedia de *El Abuelo* es uno de aquellos lindos cuadros flamencos de interior en que la paz y el sosiego del conjunto, la filosofía y verdad de la composición, el dibujo correcto y fácil de los personajes y la propiedad del colorido hacen perdonar cierta frialdad y monotonía que alguna vez se advierte. Por otra parte, el drama pasa entre personas del pueblo, y bajo el techo de aquella pobre casa y a despecho de sus sencillísimos atavíos la virtud y la honradez aparecen interesantes y bellas en sumo grado.

---

[170] El crítico cita cuatro canciones de PIERRE-JEAN DE BÉRANGER [1780-1857], poeta francés, autor de "canciones revolucionarias" muy populares en la época, admirado por Goethe, Chateaubriand o Sthendal, y también por Enrique Gil.

La ejecución fue cabal por parte de la señorita Lamadrid, que comprendió con facilidad el papel de la inocente Luisa. Todavía notamos, sin embargo, cierto descuido en punto al defecto de hablar bajo y de un modo poco inteligible que le acusamos poco ha, y de nuevo le volvemos a aconsejar que ponga en ello el mayor cuidado.

Las señoras Vargas y Casanova nos parecieron esmeradas y llenas de aplicación.

En cuanto a los hombres, opinamos que el señor Luna no comprendió su papel con la misma ventura que otras veces, porque más trabajó por arrancar la risa que no las lágrimas, y en nuestro entender la parte seria sobrepuja la festiva en el anciano Anselmo. Por lo demás tuvo momentos muy felices y el público lo acogió bien.

El señor Alverá no representó sino con mucha naturalidad y viveza su papel de Carlos, y si levantara algo más el tono general de sus modales, no dudamos de que sería mucho mayor el efecto que produjera. Los señores Zafra, López (don Pedro) y Campos estuvieron siempre en su respectivo puesto; el segundo en especial, que cubrió con sentido arranque la debilidad del delirio de Anselmo, que (sea dicho de paso) no nos parece del todo justificado. El tercero no es mucho que lo hiciera bien, porque estaba en la plenitud de sus derechos y muy ancho debajo de la levita del honrado escribano Garduña.

La traducción nos parece de un desempeño merecedor de los mayores elogios, y tenemos tanto mayor gusto en tributarlos cuanto que en conciencia nos vemos obligados a repartirlos con una sobriedad que no es de nuestro carácter en tales ocasiones. La dicción del *Abuelo* es pura y castiza; sus giros, fáciles y sueltos, y hasta las variantes con que el señor Gil ha procurado arraigarlo en nuestro teatro nos parecen bien imaginadas y oportunas.

En conclusión, esta pieza nos parece recomendable por su carácter moral y por la fácil pintura de los personajes, prendas que la realzan y hermosean más de lo que era de esperar de la debilidad de su trama y poca invención en su manejo.

El Correo Nacional, núm. 538, 8 de agosto de 1839

27. Monumento a la memoria de Isidoro Máiquez

MONUMENTO ELEVADO EN GRANADA
POR LOS SEÑORES **ROMEA** Y DOÑA **MATILDE DÍEZ**
A LA MEMORIA DE **ISIDORO MÁIQUEZ**

MONUMENTO DEDICADO A LA MEMORIA DE D. ISIDORO MAIQUEZ

NOTICIA DEL MONUMENTO.

El monumento es de mármol negro desde los cimientos hasta la corona de laurel que lo remata. El sitio que ocupa está al costado del teatro, entre los cafés de D. Pedro Hurtado, el del comercio y las casas de enfrente. Por ornato y defensa tendrá unos calles de marlas y llamos que ocuparán en tres avenidas el espacio total de la plaza del Campillo. Entre los árboles, y sobre candelabros de hierro, se colocarán faroles de reverbero para que de noche ilumine y alegren aquel lugar.

Inscripciones.

EN LA FAJA QUE RODEA A LA COLUMNA:

GLORIA AL GENIO.

A LA MEMORIA
DE
Isidoro Máiquez.

DEDICADO POR JULIAN ROMEA.—MATILDE DIEZ.—FLORENCIO ROMEA.

OTELO.
OSCAR.
CAIN.
HIJOS DE EDIPO.

FENELON.
VANO HUMILLADO.
GARCIA DEL CASTAÑAR.
RICO HOMBRE DE ALCALA.

La mayor parte de los periódicos de la capital han dado ya cuenta de este monumento erigido por eminentes artistas en solemnidad y memoria de otro artista, que a despecho del torrente de amarguras y tribulaciones que arrastró sus últimos días, aparece como un sol caído, cuyos resplandores iluminarán eternamente, aun desde su ocaso, los cielos espléndidos del arte.

Una gran parte de la generación actual ha sentido salir su alma de su centro, arrastrada por el acento poderoso de un hombre que, semejante a Dios en aquel momento, hacía brotar de la nada un mundo de sensaciones y de misterios. A los más jóvenes solo nos es dado palpitar al escuchar las entusiastas relaciones de los más afortunados, y no nos ha cabido otro placer que el de verter una lágrima sobre la tumba oscura y solitaria del gran Máiquez.

Su carrera había sido luminosa y resplandeciente, como la de un astro de gloria; su dominación, inmensa, irresistible y misteriosa como el sentimiento; verdes, frondosos y multiplicados sus laureles como los de un descubridor y conquistador de un universo nuevo; infinitas sus coronas de flores y de oro, y rodeado de tanto esplendor y de tantos triunfos, solo podía embellecer su sien la aureola de la desgracia. La desgracia vino, y deshojó sus guirnaldas, y desgarró sus vestiduras

opulentas, y le precipitó de su trono; pero cuando hoja por hoja volaron las flores de su frente, la estrella del genio relució allí con todo su esplendor; cuando su ropaje cayó despedazado, viéronse sus proporciones bellas y sin igual como las del Apolo de Belvedere, y a falta del antiguo trono se sentó en la cumbre de las montañas y en las ruinas de las ciudades antiguas.

Si para cualquier alma generosa no fuera el infortunio toda una religión, la muerte del gran Máiquez, pobre y desamparado, después de tantos días venturosos, sería bastante para abrir los ojos al corazón más ciego. ¡Cuántas meditaciones no asaltarían su alma de artista en las olorosas y floridas calles del Generalife, bajo las afiligranadas bóvedas de la Alhambra y al murmullo de la fuente de los Leones! La ciudad de los milagros, de las glorias disipadas y de los recuerdos hermosos debía encantar sus soledades con las voces melancólicas y dulces que salen de los palacios trocados en sepulcros, y que traen a la memoria alegrías perdidas como nuestras alegrías, ilusiones marchitas como nuestras ilusiones.

El corazón del triste busca consuelo en las tristezas de los siglos, de la naturaleza y de los hombres, y esa mística hermandad, ese inefable consuelo que encuentra en el campo de las abstracciones, son misterios que al alma le es dado contemplar y saborear, pero que nunca alcanzará la lengua a definir. Grande es Mario, sin duda, sentado sobre las solitarias ruinas de Cartago, contemplando el espectáculo de las propias miserias desde la altura de las miserias antiguas; pero ¡cuánto más sublime es el gran Máiquez de pie ante el sepulcro de los Reyes Católicos, solo con su pobreza, su altivez generosa de artista y su celebridad! El uno era un cometa sangriento que se apagaba detrás de la ciudad, de la muerte; era el otro un sol de mayo que se ponía detrás de las brillantes cimas de Sierra Nevada. Acompañaban al primero en su caída las maldiciones de la mitad del mundo y enturbiábale el vapor de la sangre vertida por su mano, mientras el segundo quebraba sus últimos rayos en ojos bañados en llanto de amistad y se llevaba detrás de sí los corazones que tantas veces había sojuzgado. ¿Cómo la desventura y la muerte pueden igualar almas y destinos tan opuestos?

Los restos mortales del gran Máiquez han descansado largos años bajo una losa humilde y desconocida, que solo ha ido a visitar algún entusiasta, y al lado de los restos de tantos héroes como doblaron la cabeza sobre la almohada de la muerte en la ciudad de Boabdil. Sin embargo, si el honrar a los hombres en cuyos ojos ha puesto Dios un rayo de su gloria es un placer de naturaleza celestial, apenas puede concebirse cómo han pasado tantos días sin levantar más digno templo a una tan santa memoria. ¿Quién sabe?... quizá el alma del gran artista no había podido entenderse con otra alma desde el silencio de la eternidad y aguardaba el momento en que una mano fraternal rompiese su oscura losa para sacar a la luz del sol un nombre que nunca debió verse privado de ella.

Si esto es así, sin duda sus huesos debieron estremecerse de alegría al escuchar las pisadas de los que, herederos de su gloria, iban a libertarle de la soledad y del olvido. A falta de tantas y tan calificadas pruebas como tienen dadas los señores Romea y la linda Matilde de su amor al arte, la presente haría subir de punto su generosidad en tal manera, que no habría elogios con que encomiarla debidamente. Esta delicada muestra de filial ternura dada al inmortal maestro solo puede salir de corazones hidalgos y ser comprendidas por otros tan hidalgos y tan puros como los suyos. Por nuestra parte, fuerza es confesar que ha sido indecible y singular el placer y orgullo con que hemos acogido semejante idea, y creemos que lo mismo sucederá a todo pecho verdaderamente español.

No nos detendremos a trazar una prolija y razonada descripción del monumento de mármol negro erigido con tan loable intención. En esto como en todo miramos más a los impulsos del alma que a las demostraciones de una vana magnificencia, y una cruz de ébano que la religiosidad artística de estos jóvenes ilustres hubiese fijado sobre el sepulcro del grande hombre, hubiese cautivado tanto nuestra simpatía como el costoso y bello monumento que a su desinterés debemos. Siempre ha siso sincera nuestra amistad a sus personas, y extremada la estima en que hemos tenido su talento; pero nunca han rayado tan alto como en la ocasión presente en que los hemos visto tan entusiastas artistas como nobles españoles.

El Correo Nacional, núm. 541, domingo 11 de agosto de 1839

28. *El castillo de San Alberto*, de Rosier

DRAMA EN CINCO ACTOS Y EN PROSA,
ADAPTADO DEL FRANCÉS
POR PEDRO BARANDA DE CARRIÓN,
ESTRENADO EN EL **TEATRO DEL PRÍNCIPE**
EL 14 DE AGOSTO DE 1839

Con alguna desconfianza acudimos al teatro en la noche señalada para el estreno de este drama, porque aun suponiendo toda la buena fe del mundo en los anuncios de la empresa, no nos parece tan irrecusable y calificada su opinión que desde luego subordinemos a ella nuestro dictamen y gobernemos por semejante pauta nuestras esperanzas.

Así es que las ciento cincuenta representaciones que alcanzó en París la obra en cuestión no querían decir para nosotros que hubiese de acogerla en nuestra escena el mismo aplauso y entusiasmo; que tal obra hay que, ayudada de la localidad y demás circunstancias especiales, puede arrebatar o complacer por lo menos sobremanera a un público, al paso que desnuda de semejantes atavíos y realces aparece tal vez descolorida y fría.

Como quiera, y para haber de ser justos, fuerza es confesar que la idea de que *El castillo de San Alberto* era un drama de pasión, nos hizo juzgar como muy honroso el precedente del triunfo por él obtenido en la culta y adelantada capital del vecino reino, porque el sentimiento solo alcanza modificaciones, pero no esenciales mudanzas en los diversos puntos del globo: natural consecuencia del fondo idéntico del corazón humano.

Sin embargo, la impresión que dejaron en nuestra mente los dos primeros actos fue tan somera y leve, que no acertábamos a concertar en nuestra imaginación tan estrepitosa acogida con la escasez de dotes

dramáticas, y sobre todo de la primera de ellas, el interés, que en ambos [actos] se nota[171]. Apenas si al final del segundo comienza a enredarse el nudo de la acción, y aun para llegar a él no sobran, en verdad, ni el movimiento en la marcha general, ni la invención y travesura en los medios que debían reparar y justificar el vario y vistoso panorama que van desarrollando los actos siguientes.

Tal vez a los ojos del público francés, más ansioso de emociones y de efectos teatrales que exigente y detenido en punto a lógica, sea defecto de menor cuantía la inverosimilitud que se nota en la ciega confianza que pone la abadesa de Santa Rosalía en una persona que, si bien escudada con un nombre respetable, no por eso era menos un desconocido; pero nosotros estamos acostumbrados a mayor regularidad y más sólido cimiento en los sucesos dramáticos y no cerramos tan fácilmente los ojos sobre faltas de este jaez. Por otra parte, tampoco aparecen bosquejados los caracteres con la misma distinción y energía que después, y alguno hay además que no manifiesta la debida consecuencia. Tal vez las pruebas y situaciones que los acrisolan son de poca fuerza y novedad, pero lo cierto es que la acción hasta entonces aparece lenta y desmayada.

Esto servirá de explicación a la tibieza y poco apego que mostró el público a estos dos actos, sobre todo habiéndolo de comparar con el vivo interés y ardientes simpatías que los siguientes lograron despertar; interés justo y sobremanera merecido, pues que tan a voluntad del poeta vibraban las cuerdas del corazón de los espectadores. Grande es el crecimiento de inspiración y de numen que en todo lo demás de la tal pieza resalta; y no es mucho que de tal manera suspendiese y cautivase la atención y subyugara los ánimos, porque el conocimiento de las pasiones y el de la escena caminan a un mismo paso.

La escena undécima del acto segundo es de aquellas que al más prevenido arrebatan y encienden al más frío, porque es tan filosófico y palpitante el contraste de situaciones y de afectos que encierra, tan

---

[171] El párrafo es enrevesado. Gil se sorprende de la falta de interés, primera de las dotes dramáticas, en obra tan aplaudida. Cabe recordar que el manuscrito sale directamente de "la árida pluma y negra tinta de un pobre articulista", como afirma el mismo Gil en otra crítica, sin exceso de revisiones o correctores ortográficos automáticos.

fecundos sus resultados y tan abandonada, tierna y sentida la expresión, que no hay prevención ni frialdad que contra tan poderosos impulsos sean defensa bastante. No es el cuarto un dechado de pasión, de profundidad y de filosofía como el que le antecede; pero sobrepújale y no poco en punto a viveza en el diálogo y efecto cómico: los contrastes y vaivenes son numerosos y están bien justificados, el interés crece constantemente y su final deja viva ansiedad en los ánimos.

En cuanto al quinto acto, no es fácil alabarle como merece, porque no nos acordamos de ninguna pieza que más en suspenso haya tenido nuestras facultades ni que más violentamente haga oscilar el corazón entre el temor y la esperanza, entre la compasión y el odio. Los sucesos se complican en tales términos y son tan frecuentes las peripecias, que no sentarían mal en cualquiera de las comedias más enredadas y traviesas de nuestro inmortal Calderón. El lujo de los afectos es, por otra parte, grandísimo y ardiente, y sincera en sumo grado la efusión del alma. En resumen, no creemos que sea fácil labrar más digna corona a una obra de tan relevantes cualidades.

Por filosófica y bien entendida que nos parezca la composición de este cuadro, no por eso dejaremos de notar cierta incorrección y desaliño en alguna de las figuras, como también algo de prolijidad en los pormenores que no hacen otra cosa que apartar la atención del conjunto, desvirtuando por este medio algún tanto el efecto general.

El capitán Flavy parécenos estudiado con poca conciencia y mesura, ni alcanzamos a explicarnos en su condición y a sus años una pasión que se presenta con atavíos de respeto y de pureza; y menos todavía comprendemos la villanía que despliega en el quinto acto, cuando en los anteriores antes aparece ligero, inconsecuente y descomedido, que no pérfido y criminal. Tampoco acertamos a concebir la resolución que toma de perecer en la batalla, cuando la Naturaleza debía alzar tan poderosamente la voz en su corazón, y cuando una ilusión hermosa, pero de la tierra, se veía reemplazada a sus ojos por otra ilusión más pura y de naturaleza divina.

En cuanto a pormenores, los hay que sobran, según dejamos indicado, y para prueba de ello baste citar la conversación en que las dos

escuderos se echan la honra a puñados, y que no nos parece extremada en chiste ni en ingenio, única cualidad que pudiera realzarla y unirla más fuertemente a la acción, de que aparece un poco desatada.

Por último, acusaremos a este drama de falto de un fin moral o político que estuviera a la altura de sus demás bellezas. Cuando se muestra a la Humanidad bajo aspecto tan serio y grave, no está de sobra manifestar el camino por donde marcha o debe marchar. Las artes de imaginación tienen en nuestros días un carácter severo y profundo, y al teatro le toca más quizá que a ninguna secundar las nobles tendencias del siglo.

En cuanto a la traducción, tenémosla por floja y desaliñada, y somos de opinión de que el señor Baranda de Carrión (a quien no tenemos el honor de conocer ni en su persona ni en sus obras) puso en ella más diligencia de la debida.

La representación nos pareció en general excelente. La señora Baus dio muestras muy aventajadas de su sensibilidad y conocimiento en la citada escena del acto tercero, y puede decirse sin riesgo de ser desmentido, que comprendió perfectamente su papel. La señora Lamadrid (doña Teodora) por fuerza tenía que estar muy feliz en el suyo que tan bien cuadra a su carácter. La señora Llorente nos gustó como nos gusta en todas ocasiones.

El señor Luna nos pareció escaso de modales y no tan penetrado de su papel como otras veces.

El señor Lombía nos contentó en gran manera y mereció diversas veces justos aplausos. Los demás también estuvieron oportunos en general y fáciles.

En cuanto a decoraciones y aparato escénico, poco o nada tuvimos que tachar, si exceptuamos los arreos de los convidados de Flavy, que eran notables por su modestia excesiva.

Al concluir, queremos repetir a la sociedad de artistas del Príncipe que echan demasiado en olvido la obligación en que están de desnaturalizar lo menos que puedan los hábitos dramáticos de nuestro pueblo, y que si por ventura le faltaren obras de los modernos ingenios, harto rica y colmada es la cosecha que los antiguos nos dejaron para mirarla con tanto desvío.

El Correo Nacional, núm. 552, 23 de agosto de 1839

LE MANOIR DE MONTLOUVIER

DRAME EN 5 ACTES

PAR M. ROSIER

Nota del editor: Esta crítica de Gil sorprende. En ningún momento se dice el autor de la obra, de la que sabemos que tuvo ciento cincuenta representaciones con gran éxito en París y un protagonista llamado capitán Flavy, y que la trama de *El castillo de San Alberto* sucede en la época de Carlos VII de Francia (1422-1461), bajo cuyo reinado ocurrió la historia de la doncella de Orleáns, Juana de Arco. El protagonista de la obra es, entonces, Guillermo de Flavy, a quien se atribuye la traición que llevó a Juana de Arco a la hoguera.

GRAN FUNCION

PARA EL LUNES 3 DE FEBRERO DE 1840,

en Cádiz.

Beneficio del Sr.

CASTILLO DE S. ALBERTO,

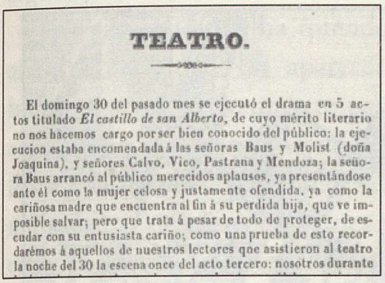
LOS ZELOS DE ZUNILDA,

El título *El castillo de San Alberto* nada nos dice en la actualidad, pero debió de ser muy popular pues en 1839 y en los años siguientes constan numerosas representaciones en teatros de provincias.

Gil no es el único que da por sabido al autor: la revista granadina *El Abencerraje* [7 de julio de 1844, p. 79] publica una crítica firmada por *la redacción* en la que tampoco identifica al presunto dramaturgo francés. Según Menarini, era una práctica habitual, "en infinidad de casos la paternidad de la obra se atribuía, *tout court*, al traductor" e incluso cita a Larra como autor de "traducciones/imitaciones no declaradas".

Es lo que hace *pro domo sua* Pedro Baranda ("a quien no tenemos el honor de conocer ni en su persona ni en

sus obras", dice Gil), quien tampoco menciona al autor, lo que ya es más grave: "Adaptado del francés", reza la portada de la edición en la *Galería dramática* de Hartzenbusch en 1839.



TEATRO.

El domingo 30 del pasado mes se ejecutó el drama en 5 actos titulado *El castillo de san Alberto*, de cuyo mérito literario no nos hacemos cargo por ser bien conocido del público: la ejecucion estaba encomendada á las señoras Baus y Molist (doña Joaquina), y señores Calvo, Vico, Pastrana y Mendoza; la señora Baus arrancó al público merecidos aplausos, ya presentándose ante él como la mujer celosa y justamente ofendida, ya como la cariñosa madre que encuentra al fin á su perdida hija, que ve imposible salvar; pero que trata á pesar de todo de proteger, de escudar con su entusiasta cariño; como una prueba de esto recordarémos á aquellos de nuestros lectores que asistieron al teatro la noche del 30 la escena once del acto tercero: nosotros durante

La obra había sido acogida con "aplauso y entusiasmo" en París, y se consideraba "de mérito literario bien conocido por el público", según *El Abencerraje*, por lo que ha sido atribuida a Victor Hugo y también a Alejandro Dumas.

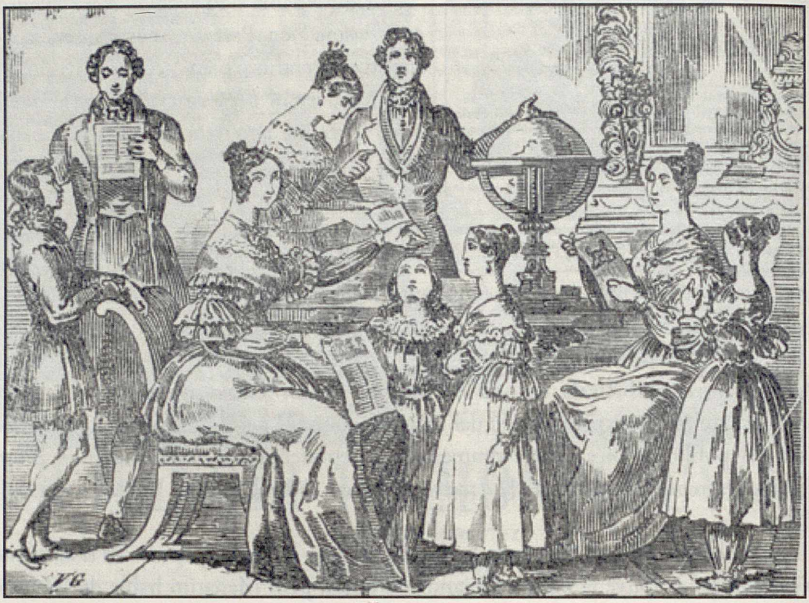
Así, en *El teatre a Mallorca a l'a época romántica* (Joan Mas i Vives, Curial Edicions, 1986) encontramos entre las obras dramáticas que superan las veinte representaciones en el Teatro Principal de Mallorca: "El castillo de San Alberto o Guillermo de Flavy, drama de Victor Hugo, traduit por P. Baranda de Carrión, 24 representaciones a partir del 20-XII-1835" [p. 139]. Carme Morell afirma también la autoría de Hugo: "Victor Hugo es, de tots els autors romàntics de moda al primer terç del segle, el que més perd, amb el pas dels anys, el favor del públic: només quatre dramas i poc representats: *El castillo de San Alberto* arribà a set representacions..." [*El teatre de Serafí Pitarra,* Curial Edicions, 1995, p. 155].

Sin embargo, Raquel Gutiérrez Sebastián [*Retazos del teatro popular en el Santander decimonónico]* atribuye la obra a Alejandro Dumas; pero Menarini habla de "obras de **autores mucho menos conocidos** como *Clara Harlowe, El Castillo de San Alberto...*" [*El problema de la autoría en la prensa romántica*, Centro Virtual Cervantes, p. 759, la negrita es nuestra].

Finalmente, agradecemos al profesor Enrique Rubio Cremades la identificación del autor: "Es obra de JOSEPH BERNARD ROSIER. Su título original es *Le manoir de Montlouvier* (1839) y se estrenó en París, en el teatro de la Porte-Saint-Martin. La traducción al castellano varía sustancialmente. Cambia el patronímico y traduce "manoir" (casa solariega) por "castillo". Así es como aparece en la adaptación de Baranda para el Teatro del Príncipe, el 14 de agosto de 1839, en los múltiples repertorios bibliográficos, *Galerías dramáticas* (como la del *Boletín Bibliográfico Español*), y en las ediciones más conocidas, como la de Yenes (1839) y la de Repullés (1853). En todos estos casos se omite al verdadero autor: Rosier".

ض

29. Revista teatral



Tras finalizar su etapa de crítico teatral en *El Correo*, en agosto de 1839, Gil inició en el *Semanario Pintoresco Español* una serie de tres artículos con el "intento de trazar un rápido bosquejo del estado actual de nuestra literatura dramática". Los dos primeros se publicaron como *Introducción* y *1* en las entregas 43 y 44 del *Semanario* (en las *Obras Completas*, J. Campos los numera como I y II, p. 475 y ss.). El tercer artículo previsto "sobre el drama histórico o tragedia moderna" no llegó a publicarse, y aunque el autor afirma haber "quitado cien veces la pluma de la mano" para evitar ser severo en sus juicios, conviene recordar que en otoño de 1839 Gil estaba bastante enfermo; su hermano Eugenio le visita en Madrid y nota "la profunda y reciente huella de una enfermedad gravísima".

Introducción

Pocas veces habrán visto nuestros lectores ocupadas las columnas del *Semanario* con artículos de crítica dramática y aun no habrá faltado quizá quien atribuya semejante silencio a desvío o indiferencia cuando menos hacia esta bella rama del árbol literario. Muy de ligero nos juzgaría quien de tal modo nos juzgase, porque mal se abrigarían en un mismo pecho el entusiasmo artístico de que creemos haber dado algunas

pruebas y la frialdad por el que, atendido el carácter de la moderna civilización, tiene más importancia, más porvenir y más influjo que otro alguno.

La causa que nos ha quitado cien veces la pluma de la mano es la amarga necesidad de aparecer severos, y de lamentarnos con los hombres sensatos de nuestro país del torcido giro y errada dirección que en nuestros días hemos visto dar al teatro. La tarea de alabar es blanda y llevadera a todas luces, pero triste y desabrida a más no poder la de menoscabar quizá reputaciones ya consolidadas, y disminuir el valor de esfuerzos muchas veces laudables y llenos de conciencia. Tal es la explicación de nuestra conducta, y de cierto erraría quien le buscase otra.

Por fortuna nuestra y de las letras españolas, ocasiones ha habido de algunos años a esta parte en que la musa dramática castellana ha levantado su vuelo libre y audaz, y en que por lo mismo se ha llenado de esperanza el corazón de sus apasionados y admiradores. Parécenos que no estará de más hacer una breve reseña de la marcha del teatro entre nosotros durante este corto período, y de los motivos que han preparado y debido preparar las forzosas alteraciones que ha sufrido.

Si es cierto como tantas veces se ha dicho que las artes revelan el estado de la sociedad que las cría y alimenta en su seno, y que fieles barómetros de su poder y decadencia, cuantos sucesos alteran su fisonomía vienen a sentirse en ellas como un eco, no carecerá absolutamente de fundamento atribuir la muerte de nuestro maravilloso teatro antiguo, atacado ya de consunción en los aciagos días del reinado de Carlos II, a la subida de un nieto de San Luis al trono español, y a la influencia siempre creciente que con tanto menoscabo de nuestra nacionalidad comenzó a ejercer en nosotros la corte de Versalles.

El gran siglo de Luis XIV derramaba a la sazón sus resplandores por Europa entera, y no es mucho que su brillo eclipsase los moribundos destellos de la literatura española. La cuestión de las formas triunfó completamente [sobre la cuestión] de la nacionalidad y, por lo mismo, [sobre] la filosofía de nuestro teatro; y todo lo que fue salirse de la imitación de las obras elegantes, puras y castigadas, pero no pocas veces amaneradas y frías de la escena francesa, hubo de pasar forzosamente por un retroceso a la barbarie.

Lamentable extravío que sin arraigar en nuestro plantel literario una planta exótica, ajena de su suelo y de nuestra simpatía, ponía nuestros ingenios al sueldo y merced de inspiraciones extrañas, apagaba la antorcha de nuestra historia con tanto fruto encendida por los padres de nuestro teatro y reemplazaba los héroes que en Flandes, en Alemania, en Italia, en África y en América llevaban tendida al aire la triunfante bandera española, y que tan hermosos recuerdos habían dejado en nosotros, con los semidioses y personajes fabulosos de la antigüedad, incomprensibles para un pueblo caballeresco y cristiano cuando aparecían en su desnudez y bajo sus formas verdaderas; falsos y de poco efecto cuando nos los mostraban adornados con los palaciegos atavíos y cortesano lenguaje de la corte del *gran rey*.

Y sin embargo, si hemos de ser justos, fuerza es decir que esta intolerancia y estrechez que se introdujeron por entonces en el dogma literario, reduciendo a más escasos límites la esfera de las inspiraciones, evitaron[172] también de este modo la ocasión de los extravíos que después de Cañizares afearon nuestra escena, y que asentando ciertas bases de exacta proporción y recto criterio, devolvieron a la razón su autoridad malamente perdida, e introdujeron aunque en escala harto mezquina las maravillas del orden y las bellezas de la armonía. De este modo, restituyendo los espíritus a senderos ya trillados pero llanos y agradables, y separándolos de la senda incierta y escabrosa en que tan sin cordura se habían empeñado, la escuela de la forma prestó un servicio eminente a las letras, porque introdujo en ellas las ventajas del método.

Desconocer semejantes beneficios no haría honor a nuestra imparcialidad y buena fe.

Como quiera, aquella sencillez griega que predicaba y ponía en práctica no era alimento bastante a un pueblo de imaginación ardiente y desasosegada, regalado con las lozanas bellezas del caballeresco Calderón, con la facilidad, galas y ternura del delicado Lope, o con las malicias atrevidas y picantes del epigramático Tirso de Molina. Así fue

---

[172] El original del *Semanario Pintoresco* es algo desaliñado, plagado de erratas como 'intolerencia' por 'intolerancia' y cientos de ellas más, y de puntuación imposible. En este párrafo, donde el original dice 'evitó ', los editores de las *Obras en prosa* leen 'evitaron' y las *O. C.* 'evitando'. Puesto que "la intolerancia y estrechez [evitaron...] la ocasión de los extravíos", entendemos que la lectura correcta es la de 1883.

que, sin fuerza para plantear su sistema y consolidar el orden, única belleza que tenía en estima, vio invadido el teatro por las inepcias lloronas y sentimentales de Comella, Zabala y comparsa, que para volver a la nada, de donde nunca debieron haber salido, necesitaron nada menos que la ruda y merecida lección que Moratín les dio en su bellísima *Comedia nueva*.

Este ingenio, lleno de laboriosidad y de talento, gran creador de caracteres, consumado pintor de costumbres, y aun consumado hablista, llevó a su apogeo la escuela de las formas entre nosotros, y le dio toda la popularidad de que en nuestro entender es susceptible; pero falto de travesura en sus intenciones, escaso de enredo dramático, y poco enérgico en la pintura de las pasiones y vaivenes del corazón, tampoco pudo volver al teatro español la influencia justa y merecida que en España y fuera de ella alcanzó en tiempos más prósperos.

De todos modos, juzgamos que una vez conseguido el importante fin de atajar desmanes de tanto bulto como los que hallaron cabida antes de su dominación, la escuela de las formas, o sea de la imitación de los antiguos, debió dar ensanche al símbolo de sus doctrinas, y hacer lugar a una época nueva, desnudándose de todo carácter exclusivo y reaccionario, y abriendo finalmente la puerta a una regeneración preparada bajo su influjo y disciplina, y por lo tanto mesurada, prudente y comedida.

Porque en verdad, si hubiera podido prescindir de sus exigencias y pretensiones como partido, fácil le hubiera sido conocer que las bellezas del mundo moral, bien así como las del físico, no consisten únicamente en la regularidad y en el orden, que la imitación es de suyo estéril y angosta, y que las reglas que no tienen por base el orden eterno e incontrastable de las cosas, lejos de servir al genio de estímulo y ayuda, lo traban y embarazan con notable perjuicio de los adelantos generales. Por fortuna son estas flacas ligaduras para el que siente en su corazón aquel destello de la divinidad; y pasado el momento del escándalo, la brillantez del resultado y la nueva luz que ilumina el campo de las ideas, califican el atrevimiento y canonizan el cisma.

Tal debió de suceder con la escuela de las formas cuando su autoridad dejó de ser legítima, cuando reducidos ya los vuelos de la poesía a la esfera de la filosofía y de la razón, se vio que no alcanzaba a

reflejar el estado moral de la sociedad, ni a ser el intérprete de la religión, preocupaciones y principios de los pueblos modernos. Consecuencia natural era esta de su origen y condiciones, porque realmente es imposible que dos sociedades separadas una de otra por el abismo de los tiempos y por la contraria índole de sus religiones encuentren una misma expresión, en que quepan sentimientos y creencias tan diversas. Sin duda que hay afectos y pasiones en el corazón del hombre comunes a todas las sociedades, cualquiera que sea el estado de sus progresos y mejoras; pero no es menos cierto que las edades y las revoluciones modifican de tal suerte este fondo común que su fisonomía llega a cambiar enteramente, y es menester la vista de un filósofo para reconocer las facciones de la infancia en los rasgos desenvueltos y pronunciados de la edad viril.

La escuela de las formas pues (a quien llamaríamos clásica si no fuera de miedo de sacar a la luz una palabra que de puro usada ha venido a gastarse enteramente), estancada en su principio de imitación, y desdeñando como una rebelión toda espontaneidad, se quedó atrás en el movimiento maravilloso de las ideas de medio siglo a esta parte, dejó de ser la expresión moral de la sociedad, y perdió de consiguiente la preponderancia y valimiento que le habían adquirido la fuerza de los sucesos por una parte, y por otra las levantadas obras de distinguidos ingenios.

Este es el secreto de la revolución literaria que ha venido en pos de la política como un preciso y lógico corolario. Los vestidos del niño no venían bien al mancebo, y las nuevas emociones, los nuevos cuidados y las esperanzas nuevas también, que brotaron en el seno de la removida humanidad, hubieron de buscar un medio de manifestarse.

Desgraciadamente roto el orden antiguo y sin bandera especial en que filiarse, porque ningún sistema había bastante robusto y acreditado para atraer a sí las voluntades, caminaron descarriados los ingenios, vivos en su memoria los abusos del poder caído, y aguijoneados los ánimos por el instinto de la curiosidad y por legítimas esperanzas de gloria y nombradía. De este modo, el impulso dado a los espíritus hubo de ser por fuerza reaccionario, y de pasar más allá del límite señalado, convirtiendo en licencia la racional libertad por tan legítimos medios conquistada.

Se notaron de consiguiente en esta reforma los inconvenientes que de ordinario suelen acompañar a todas [las reformas], en especial si no se preparan prudentemente y los sucesos no las van trayendo como de la mano. La forma antigua se reconoció como insuficiente y pobre, y una sociedad pensativa y seria quiso hallar además en el fondo de tales obras pensamientos y hechos morales dignos de su tendencia espiritualista y analítica. Así que las dos cuestiones que componían el problema literario, la del fondo y la de la forma, la del pensamiento y de la ejecución, tuvieron que resolverse de nuevo, y como los términos de semejante problema son por su índole vagos e indeterminados, ha venido a resultar que durante un largo período los ingenios han caminado a tientas por la senda literaria, y que aun cuando en el día, depuesta toda tendencia reaccionaria, se van acercando a un término de limitado y razonable ensanche y de templada y consoladora filosofía, sin embargo, todavía se nota incertidumbre en su marcha, al paso que descuella en sus ideas ese espíritu de escepticismo y discusión que parece ser el carácter más marcado del siglo presente.

1

Afortunadamente para nuestra España, todos los cambios y vicisitudes literarios que tanto han agitado y agitan aún a la vecina Francia se han sentido en nuestro país como un eco más o menos lejano, más o menos sonoro; pero no han brotado de nuestro suelo tan espontáneos y tan violentos como allí, y solo el espíritu fatal de imitación ha podido llevar a alguno de nuestros ingenios a extremos y exageraciones que debieran excusarse, y que no hallaban consonancia ni respuesta en el corazón de nuestro pueblo.

No porque aquí como en otra parte no fuese menester una protesta franca y vigorosa en favor de la libertad del pensamiento; sino porque la supremacía de la escuela de las reglas, no contestada[173] por el mundo erudito y crítico, habíalo sido por el buen sentido del público, en cuyo corazón y memoria se conservaba vivo y poderoso el espíritu galante,

[173] Las ediciones de 1883 y 1954 corrigen "no resistida por el mundo erudito"; restablecemos el original del *Semanario* "no contestada por el mundo erudito".

noble y caballeresco de nuestro antiguo teatro. Así pues, mal pudo echar hondas raíces en el favor de un pueblo entusiasta, religioso y apasionado, y por lo tanto no era menester para descuajarla, en cuanto dictase la razón y la cordura, los mismos esfuerzos y trabajos que se emplearon en otra parte con igual objeto. La acción si bien viva, perseverante y aún pudiéramos decir obstinada, había sido flaca en poder y pobre en resultados, y la reacción por lo tanto no necesitaba salir de los límites de la templanza, introduciendo innovaciones, que repugna la moralidad de nuestras costumbres dramáticas.

Otra ventaja militaba también a nuestro favor, y era que al romper un orden de ideas establecido, podían muy bien volver nuestros ingenios los ojos a otro orden más antiguo y respetado, fundado en un principio más fecundo y más análogo a la sensibilidad de nuestro pueblo. Hablamos del teatro antiguo español.

Sentado dejamos arriba que el principio de la imitación es por su naturaleza estéril y angosto, y de consiguiente no hay por qué creer que lo aconsejásemos a nuestros ingenios, pero entre nosotros, salvas las modificaciones que reclaman el transcurso de los tiempos y el estado de las luces, estaba ya resuelta una de las grandes cuestiones del problema literario: la cuestión de las formas. Ora se atienda a la pureza y movimiento del diálogo; ora a la música de la versificación y a la lozanía de la lengua, ora, por fin, al enredo y travesura del plan, a la feliz invención y hábil manejo de la fábula, lo cierto es que nuestros dramáticos antiguos nada tienen que envidiar a los más encumbrados ingenios extranjeros cuya mayor parte se queda muy atrás.

Los escritores que han roto en Francia el carcomido yugo de las reglas, han tenido que madurar el fondo de sus obras, e inventar o ir a buscar fuera de su país las proporciones que habían de darles: de consiguiente su tarea era más ardua y más escasas sus probabilidades de acierto.

Nuestros modernos dramáticos, al contrario, no tenían otra cosa que hacer sino perfeccionar, si era dable, un instrumento maravilloso, e imaginar obras en que emplearlo dignamente; de modo que para sus creaciones no habían menester más que el estudio profundo de la tendencia de la época así en los caracteres donde debe encarnarse el pensamiento cardinal, como en este mismo pensamiento. La marcha de

las ideas es en el día sobrado universal y humanitaria para circunscribir el estudio del hombre a un solo país o a determinadas costumbres, y no es esta la época en que estén reñidas (si en alguna pueden estarlo) la magnificencia y brillantez de Calderón con la profundidad vigorosa y apasionada de Shakespeare o el escepticismo lúgubre y nebuloso de Goethe.

Esto supuesto, ha sido lamentable el desvío y tibieza con que muchos de nuestros modernos ingenios han mirado el estudio detenido y grave del teatro antiguo, porque a ellos está reservado (y aun deben mirarlo como una obligación) el restituir a nuestra escena la nacionalidad que debe tener según las condiciones del estado actual de la civilización. No es menos de lastimar que la mayor parte de sus esfuerzos hayan ido encaminados a posesionar de nuestra escena creaciones desnudas muchas veces de verdad, hijas legítimas del moderno teatro francés, y símbolo de un orden de cosas o de ideas casi siempre incomprensibles para nuestro pueblo. Estudiar en los libros no es estudiar en la naturaleza, y las inspiraciones que no se beban en este gran manantial corren inminente peligro de salir a luz enfermizas y defectuosas.

Como quiera, obras hemos visto que si bien distintas en el fondo y no menos distintas en las apariencias, han sido parte a consolarnos de estos yerros que tanto nos apesadumbran. Entre ellas nos han parecido las más sobresalientes (dicho sea sin agravio de nadie) el *Don Álvaro* del señor Duque de Rivas, *Doña Mencía* del señor Hartzenbusch y la comedia del señor Zorrilla que acaba de ponerse en escena con el título de *Cada cual con su razón*.

El primero de estos dramas, primero también de la moderna escuela que arrastró victoriosamente en nuestras tablas el escándalo de un cisma literario y todas sus consecuencias, nos parece colosal en su pensamiento, atrevido en su plan, acertado en su manejo y de grandioso efecto en su conjunto y desenlace. Sin embargo, si hemos de decir lo que reclaman de nosotros la franqueza de nuestro carácter y el subido mérito del autor, confesaremos que el pensamiento, ramificación del mismo que ha dictado a *Nuestra Señora de París*[174] (y cuenta que no intentamos rebajarle con esto) nos parece hijo de una filosofía

[174] Victor Hugo, 1831.

desconsoladora y escéptica y de consiguiente poco social y progresiva; y que en los medios y en el desenlace se nos antoja un tanto sujeto a las exigencias de la escuela entonces dominante.

Algo lo alejan estas cualidades del carácter general de nuestro teatro; pero en todo lo demás pertenece por entero a nuestra grandiosa escuela, y apenas puede darse cohesión más íntima que la que reina entre sus personajes y los personajes de la sociedad española. Desde la creación gigantesca y tal vez sobrado fantástica de don Álvaro, hasta las conversaciones de la cocina y de una posada andaluza, todo es verdadero, palpitante y rico de color y lozanía.

Las formas elegantes, puras y castizas de la versificación, el dibujo correcto, severo y atrevido de los personajes, el colorido local, tan preciosamente entendido y manejado, la flexibilidad escogida del diálogo, su viveza, chiste y movimiento, todo revela en este drama el estudio profundo y lleno de conciencia del antiguo, no en el sentido que se da generalmente a esta palabra, sino del antiguo español con su filosofía, sus bellezas originales y ricos atavíos. Creemos que nadie mejor que Don Álvaro hubiera podido abrir la nueva era de libertad literaria.

No con tanta audacia y en escala más reducida, se ha presentado al público el autor de *Doña Mencía*. Este drama del género doméstico, digámoslo así, no manifiesta cualidades tan brillantes como las del anteriormente citado; pero su estudio lo sobrepuja quizá en corrección y esmero: los caracteres están acabados con una laboriosidad y conciencia extremadas, hay calor y arrebato en los afectos, su desenlace es imprevisto y valiente, y la versificación castiza, severa y armoniosa, lleva en pos de sí el oído y el corazón del público. Lo repetimos: *Doña Mencía* no ostenta quizá las mismas galas y los mismos rasgos de imaginación que *Don Álvaro*, pero le excede en profundidad, en verdad y en buen concierto. Ambos dramas se han acercado infinito a la resolución omnímoda y completa del gran problema literario, y en este sentido merecen a nuestro entender el lugar de más preeminencia entre las creaciones de la moderna escuela.

No le sucede otro tanto a la comedia *Cada cual con su razón*, que con tanto éxito hemos visto representada no hace mucho; porque si bien es cierto que supera de un modo brillante y victorioso la dificultad de la expresión, también lo es que el resto de la cuestión de la forma, o sea el

desempeño del drama, no se halla a la misma altura. La trama es endeble en comparación de la lozanía de los versos y de los subidos quilates del diálogo, y en cuanto a pensamiento capital que forme su fondo y le dé la debida importancia, no tiene ninguno. Tal vez el autor se haya propuesto vencer todos los obstáculos de este género difícil en detalle y no en conjunto, y quizá en la publicación sucesiva de trabajos análogos y de mérito creciente de muestras más aventajadas de su propósito: por ahora solo le diremos que si quiso hacer alarde de su facilidad prodigiosa de versificar y de su cabal conocimiento de la flexibilidad y riqueza de la lengua dramática en su bellísimo diálogo, ha logrado su objeto de una manera envidiable. Cuando tan felices disposiciones hay que admirar, no son de tanto valor las alabanzas como los estímulos, y aunque a la laboriosidad del señor Zorrilla pudiéramos ahorrárselos muy bien, no dejaremos de decirle que la patria espera mucho de él, y que haría muy mal en defraudarla de esperanzas tan legítimas.

De intento hemos dejado de hablar en este artículo de los felices ensayos hechos también por nuestros autores contemporáneos en el drama histórico o tragedia moderna, porque siendo tan diverso este género por su índole particular, parécenos conveniente dedicar a su examen un determinado discurso, con el cual habremos cumplido nuestro intento de trazar un rápido bosquejo del estado actual de nuestra literatura dramática.

Semanario Pintoresco Español, 2ª serie, tomo 7, entregas 43 y 44, 27 de octubre y 5 de noviembre de 1839.

30. *Lucía de Lammermoor*, de Donizetti

TEATRO DE LA CRUZ

LUCÍA DE LAMMERMOOR, ÓPERA SERIA EN TRES ACTOS,

MÚSICA DEL MAESTRO DONIZETTI[175]

Fanny Tacchinardi-Persiani as Lucia in the first London production of Donizetti's 'Lucia di Lammermoor' (Her Majesty's Theatre, 5 April 1838): lithograph (1839) by Edouard Morton

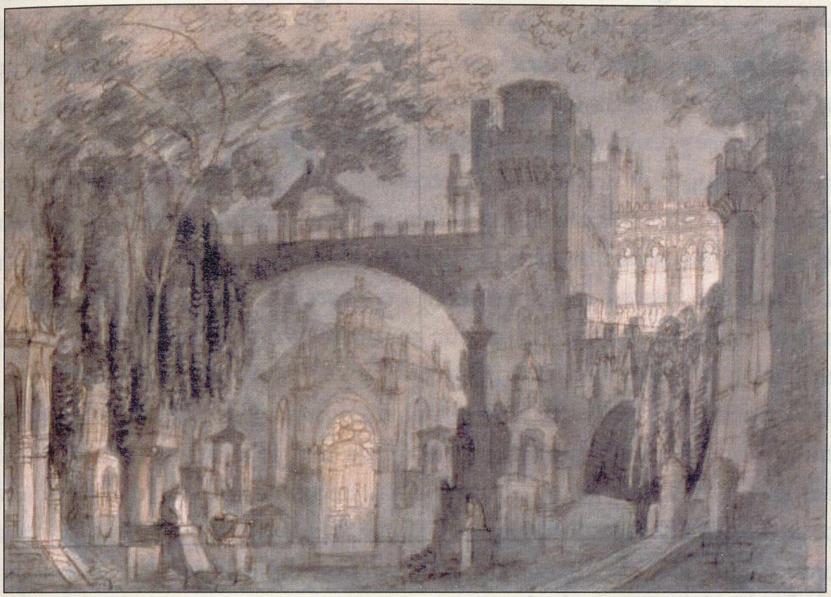
LUCÍA DE LAMMERMOOR, basada en la novela *The bride of Lammermoor* de Walter Scott, a su vez basada en hechos reales. La acción transcurre en el siglo XVII en las montañas de Lammermoor (Escocia), donde la joven Lucía, obligada a casarse contra su voluntad, enloquece de amor, víctima de las intrigas familiares que le rodean. En el trágico final, *el aria de la locura*, Lucía muere y su amante Edgardo se suicida, todo muy al gusto de los tópicos románticos, el amor imposible con fondo histórico y caballeresco.

Lucía de Lammermoor se representó por primera vez el 26 de septiembre de 1835 en Nápoles y llegó a la cartelera madrileña de la mano del empresario teatral Ramón Carnicer [no confundir con el escritor villafranquino] el 2 de agosto de 1837, con Brighenti y Passini en el elenco. La obra de Donizetti fue un gran éxito y constituye un hito en la historia de la ópera, que no pasa desapercibido a Enrique Gil, quien asiste tres años después del estreno a la representación de otra compañía (la cantatriz Mazzarelli, el tenor Género y los bajos Miral y Reger)[176].

---

[175] Esta crítica no figura en las ediciones de 1883 y 1954; la rescata y transcribe Picoche en su tesis doctoral (pp. 1334-1337). No hemos conseguido el original de *El Corresponsal*, pero el estilo es inconfundiblemente giliano y certifica, además, los conocimientos musicales de Gil y su admiración por Walter Scott, por lo que nos parece un texto triplemente valioso. Las ilustraciones proceden de la *Wikipedia*.

[176] En el Madrid de 1840 había dos teatros, el del Príncipe, dirigido por el actor Julián Romea, íntimo amigo de Gil, quien acude a las representaciones con frecuencia, y el de la Cruz, del que se hace eco en esta única crítica. Mientras el teatro del Príncipe era un infecto foco masónico, el teatro de la Cruz pertenecía al Gobierno; Narváez hizo venir de Italia al compositor Espín y Beltrán para dirigir una compañía de ópera. A



Removidos por fin los obstáculos que retardaron algunos días la representación de *Lucía de Lammermoor*, tuvimos el gusto de oír esta magnífica ópera en la noche del 23 y siguientes. Probablemente las dos terceras partes de los concurrentes a ella conocen la novela del mismo nombre, escrita por el famoso Walter Scott, y esta circunstancia avivaría aun mas el deseo de ver sus personajes en la escena lírica y de recordar aquellos montes de Escocia, donde cada bosque es una tradición, cada árbol una reminiscencia fantástica y triste.

Tratábase además de saber si las inspiraciones del músico estaban en armonía con las del poeta: si aquel Ravenswood, tan generoso y fiero a la vez, tan sombrío como la silenciosa torre donde ocultaba la abnegación de un alma ardiente de suyo y apasionada, si aquella ideal doncella, sacrificada a la ambición y víctima de tantos combates, se nos representaban tales como en nuestra mente nos los habíamos figurado, con sus verdaderas tintas de luz y de sombra.

---

este período corresponden las representaciones de *Lucía de Lammermoor* y *Guillermo Tell*, que Gil menciona en el texto [ver José María Marco, *Isabel II y la ópera*, *La Ilustración liberal*, nº 36. URL: http://bit.ly/1zhZrFP].

Para conseguirlo con éxito cumplido, graves inconvenientes debía encontrar Donizetti, porque a cualquier idioma que se traduzcan los caracteres que aquel célebre escritor ha trazado con su pluma creadora y sublime, es necesario un talento privilegiado para dejarlos sin menoscabo y en toda su original belleza. Nosotros consideramos la música como una traducción, a veces y sin disputa la más difícil, por lo mismo que no solo lo es de palabras a signos, sino también de ideas a ideas. Traducciones de esta clase son siempre creaciones y de un valor inapreciable; porque solamente las comprende el que a un tiempo mismo es artista y filósofo, el que reúne corazón y alma de un temple elevado.

A nuestro entender, la fantasía, las lúgubres galas que Scott derramó en su obra adornan también la de Donizetti. No parece sino que este desde la risueña Italia se trasladó a las nebulosas playas de la Escocia para evocar allí el genio de aquel y los espíritus de tan fabuloso país; no parece sino que, obedientes a su voz, bajaron de los aires y abandonaron el fondo del mar y de los montes para cantar en rededor de él y prodigarle inspiraciones.

En esta ópera vemos figuras si no tan melancólicas y acabadas en su línea como las de la novela, al menos de más efecto; porque lloran o maldicen cantando, y la música es el lenguaje del corazón: esta música en particular que con tanta elocuencia le habla que solo con oírla y sin atender a más, basta para darnos a conocer que hay allí dos seres infortunados que el destino aleja uno de otro, cuanto más pugnan por acercarse. Basta para saber que la muerte pone fin a sus penas y abandono; porque las arias de tiple y tenor en el tercer acto revelan la agonía de los últimos instantes y equivalen a estar expresadas en palabras casi del todo inteligibles. No es esto solamente lo que debemos admirar en tan soberbia partición, sino también la inteligencia, el profundo conocimiento con que está combinada y distribuida.

En el primer acto todo es sobresaliente, desde la introducción hasta el dúo final; sin embargo, aparece algo inferior al lado de los otros dos donde hay más animación, y sobre todo una expresión de melancolía y amargura que cuadra perfectamente a la situación en que cada personaje se encuentra entonces. Esto realza todavía más el mérito y la riqueza de la ópera por lo mismo que se debe buscar la verdad y la exactitud para

todo. La música de dicho acto, si bien filosófica y original, es menos triste, porque los sucesos que en él pasan dejan camino a la esperanza y al porvenir. En el segundo ya es más sentida y profunda porque los que esperaban ven cercano el momento de una realidad espantosa; así es que su final expresa elocuentemente la rabia, el amor y el abandono de un corazón ulcerado. No menos fiel es el tercero, donde las pasiones suben de punto y la realidad llega bajo las formas más terribles: las de la demencia y de la muerte por fin. Este acto contiene un dúo lleno de vida y enérgico, hermosos coros y un final sobre todo que no es posible encarecer bastante.

Nosotros creemos que en la brillante colección de óperas debidas al genio de Donizetti, *Lucia di Lammermoor* es acaso el diamante que da más brillo a su corona de artista. Excusamos decir que el libreto desfigurado como los más es una verdadera profanación del original, pero Donizetti dirigió por este su numen y logró comprenderlo.

Veamos ahora si él ha tenido igual fortuna con los cantantes de este teatro. La Sra. Mazzarelli tenía qué lidiar con dificultades harto poderosas para dejarnos tan complacidos como en *Beatrice di Tenda* o en la *Prigione di Edimburgo*. *Lucía* no es la ópera más a propósito para lucirse esta cantatriz, porque su papel requería a veces una voz de tiple *sfogato*, y todos sabemos que la suya no alcanza a tanto. Sin embargo, consiguió neutralizar en parte esta desventaja con el inmenso partido que generalmente saca de sus facultades y cantó algunas piezas con inteligencia y con un sentimiento poco común. Sus laudables esfuerzos para consolidar la buena opinión que se ha granjeado, le hacen acreedora a nuestra gratitud y dan una ventajosa idea de su cariño a la música.

El Sr. Género, que se estrenó aquellas noches después de algunos años que no se le oía en estos teatros, soltó su voz de asombrosa extensión, aunque no de un metal muy dulce. En su canto *sforzato* se advierte alguna aspereza, pero en cambio se dejan ver también sus conocimientos músicos. El Sr. Género en los finales de los dos últimos actos, sobrado fuertes y de ejecución difícil, nos mostró la robustez de su pecho y bastante sentimiento. Anhelando estamos oírle en *Guillermo*

Tell, ópera que le ofrece gratos recuerdos, y en la que indudablemente brillará mas.

Los bajos desempeñaron sus respectivos papeles con bastante fortuna. El señor Miral no podía menos de hacerlo bien, poseyendo tan brillante voz. Si en algunas piezas no cantó con toda la expresión que requerían y que el señor Miral puede darlas, atendidas las apreciables dotes que le adornan, atribuirse debe a que entonces se hallaba aun convaleciente de su indisposición. El público lo sabía de antemano, y si necesaria hubiera sido su indulgencia, no dudamos que se la habría concedido; porque en justicia a ningún cantante enfermo se le debe exigir todo lo que en otras circunstancias puede hacer.

El señor Reguer, cuya voz hermosa, robusta y flexible, hiere algo más que el oído, sostuvo nuestras esperanzas en toda la ópera, pero con especialidad en su aria del acto segundo y más aun en la *cavaleta* de la misma. Los espectadores le escucharon con indecible agrado y al concluirla no se oía otra cosa que elogios con justicia tributados al mérito de este cantante, cuyo nombre sería harto esclarecido como tal, a no adolecer un tanto de esa enfermedad tan general por desgracia en nuestros jóvenes: la inaplicación.

Como quiera, *Lucia di Lammermoor* es ópera demasiado fuerte para que no debamos mostrarnos indulgentes con las faltas advertidas en su representación. Tal vez esta no habrá satisfecho las exigencias de muchos: lo concebimos muy bien, pero creemos que casi llenaría las esperanzas de los más, porque debemos hacernos cargo de lo dicho y de que aun los cantantes más célebres no nos ofrecen un desempeño siempre igual y venturoso.

¿El Corresponsal, núm. 300, 4 octubre 1840?

31. Revista de la quincena: *La rueda de la fortuna, El molino de Guadalajara* y *Gisella*

EL LABERINTO,

PERIODICO UNIVERSAL.

SUSCRICION EN MADRID. | N.° 12. TOMO I.—MARTES 16 DE ABRIL 1844. | SUSCRICION EN PROVINCIAS.

El mes que acaba de pasar no ha dejado de ofrecer sucesos dignos de recordarse, así en el campo de los hechos históricos como en el de los literarios y artísticos. En él se ha puesto la primera piedra del futuro templo de las leyes; en él ha recibido el talento premios lisonjeros y nobles estímulos; en él se ha anunciado la publicación de una obra recomendable por el celo y laboriosidad que supone, no menos que por su alta trascendencia social, económica y política; en él se ha puesto en escena una sublime partitura, y en él, por último, se ha presentado a los ojos del público una célebre bailarina, cuya reputación, extendida y colosal, según con gusto hemos visto, no se fundaba en las ilusiones y caprichos de la moda.

El 10 fue el día señalado para que Su Majestad echase los cimientos del palacio del nuevo Congreso, que ha de levantarse en el solar del antiguo. La ceremonia fue digna de su objeto, digna del culto pueblo de la capital y digna sobre todo de la hija de cien reyes, cuya aurora ha lucido en el horizonte de España, junto con la aurora de la libertad y de las ideas más generosas y progresivas de la época. Su Majestad, que

celebraba su cumpleaños con un suceso de suyo poco común en la serie de los tiempos, dejó admirada a la inmensa concurrencia de la facilidad, decoro y nobleza de su porte y modales, en un todo conformes a la elevación del puesto que la Providencia le ha destinado y a las felices disposiciones que en su carácter se notan.

En los cimientos se enterró una gran caja de plomo con diversas monedas de la época, un ejemplar del código político y un número de cada periódico de los actuales. El acto se verificó con arreglo al programa anunciado, y después de concluido, Su Majestad y Alteza asistieron en el Prado al desfile de las tropas de la guarnición en medio del numerosísimo concurso que las rodeaba y vitoreaba.

La importantísima obra que arriba queda mencionada es el *Diccionario Geográfico Estadístico Histórico de España* del señor Madoz, que tantos desembolsos, trabajos y asiduidad le ha costado, y que, según nos lisonjeamos en creer, producirá el fruto que su autor apetece.

El prospecto que se ha repartido da a entender la sencillez y buen criterio con que está dispuesto el plan, y las condiciones de la suscripción son llevaderas o, por mejor, ventajosas, si se atiende a los dispendios hechos en tantos años empleados en recoger toda clase de datos, a la clase de papel y a la gran cantidad de materia que contiene la impresión compacta y menuda, aunque distinta y clara. Por nuestra parte, lo recomendamos eficazmente.

Los teatros no han estado ociosos durante este tiempo. El del Príncipe ha puesto en escena la comedia de don Tomás Rodríguez Rubí *La rueda de la Fortuna*[177]. Por excusado pudiéramos tener hablar de una composición que probablemente pocos dejarán de haber visto y juzgado

[177] TOMÁS RODRÍGUEZ RUBÍ (1817-1890), destacado dramaturgo y político de larga trayectoria; en estas fechas, colega de Enrique Gil en *El Laberinto*, en el *Semanario Pintoresco Español* y amigo también del actor Julián Romea. Escribe teatro con intencionalidad política: *La rueda de la fortuna* cuenta el ascenso y caída del marqués de la Ensenada como ministro de Fernando VI, pero Rubí se vale de la trama histórica para tratar de la más rabiosa actualidad política en la corte de Isabel II. *La rueda de la fortuna* fue el estreno más popular en la temporada 1843-44 "lo que propició un duro golpe a la comedia bretoniana, a los dramas históricos". Véase Víctor Cantero García, "La rueda de la fortuna", *Castilla, Estudios de Literatura*, núm. 26, 2001, pp. 35-50.

por sí en las dieciocho representaciones seguidas que se han dado, siempre con extraordinaria concurrencia; sin embargo, en joyas de tal clase siempre se detiene la vista complacida, y por otra parte no sería justo que un periódico de esta naturaleza dejase de consagrar un recuerdo a una obra dramática en que la verdad de los caracteres, la gracia, facilidad y cortesano chiste del diálogo, la naturalidad de las situaciones, el hábil manejo de los recursos escénicos y por último la nobleza de los sentimientos, no se desmienten hasta el fin.

El único lunar que en ella se advierte es la inverosímil franqueza y locuacidad de los embajadores; pero este es un escollo que el señor Rubí sabrá evitar diestramente dentro de poco, según fundadamente debe esperarse de sus extraordinarios adelantos. En 1840 se estrenó su primera comedia *Toros y cañas*, y en solos tres años se ha elevado el arte en las manos de este autor, que cuenta muy pocos, a la perfección que revela *La rueda de la fortuna*, síntoma dichoso que nos hace aguardar con confianza la creación, complemento y desarrollo de la comedia española, acomodada a lo que reclaman ya las mudanzas que el embate continuo de los tiempos y de las ideas van introduciendo en nuestra sociedad.

Lisonjero galardón ha sido el del aplauso público y verdaderamente popular para los trabajos de este joven, modesto y estimable poeta; pero la asistencia de Su Majestad, las benévolas palabras con que fue acogido en su real presencia al tener la honra de besarle la mano, y el deseo que la augusta niña manifestó al señor ministro de la Gobernación de "que los estudios literarios del autor fuesen recompensados con la Cruz supernumeraria de Carlos III", seguido del decreto de la *Gaceta* concediéndole esta honorífica distinción, no es el menos verde de sus laureles. Dichosa y fuerte sanción la de los actos del Poder cuando tienen por fianza las estrepitosas manifestaciones de un pueblo que no se cansaba de llamar a la escena al señor Rubí para darle testimonios de su agrado y benevolencia. La ejecución de esta comedia fue esmeradísima, y pocas representaciones pueden verse de un conjunto más regular y armonioso. A todos los actores debe el poeta obligación por la inteligencia y fidelidad con que dieron vida y movimiento a sus creaciones, pero muy particularmente a la señora doña Matilde Díez, cuyo tono de finura, discreción y urbanidad dejó muy poco que desear. Los trajes y decoraciones guardaron proporción con todo lo demás.

Después de tan agradable función, el público ha visto con desagrado, en nuestro entender justo, la comedia de magia titulada *Las Batuecas*, obra de un autor que había levantado este género a una altura desconocida, pero que de esta vez no ha acertado a sostenerse en ella. Las pocas gracias que contiene el diálogo son descoloridas en demasía y de ningún modo compensan lo desordenado de la fábula, la inverosimilitud de los caracteres y situaciones, y la flojedad y desaliño con que marcha a un desenlace preparado con escaso acierto y frío de suyo.

Poca nombradía reportará al autor esta comedia; afortunadamente, su reputación descansa en bases indestructibles, y en manera alguna puede sufrir menoscabo por un momento de escasa inspiración[178]. En cambio, las decoraciones y adornos escénicos son de un gusto y esplendidez verdaderamente notables, y hacen gran honor al talento artístico del señor Lucini, que sin duda es el que más descuella en esta función. El aparato es en verdad su más eficaz recomendación, y naturalmente despertará la curiosidad pública.

ط

El Teatro de la Cruz ha hecho en su local una mudanza que debe alabarse por la comodidad y baratura que ofrece, único modo de poner al alcance de la clase más numerosa los goces cultos y delicados del teatro, que si no mejora las costumbres, sobre todo en esta época, sin duda las suaviza y dulcifica. En vez del antiguo anfiteatro y cazuela, se ha hecho una gradería corrida que proporciona mejor vista y mayor número de asientos que el antiguo repartimiento.

El primer drama nuevo que en él se ha ejecutado después de este arreglo es *El molino de Guadalajara*, del señor Zorrilla, que ha merecido grandes aplausos, hasta llamar al autor a las tablas. Con gusto vemos que el público va cobrando afición a este autor, que si no siempre le ofrece obras de estudio severo y detenido, rara vez deja de ocuparle agradablemente con los vuelos y gallardías de su imaginación y con sus fáciles cuanto armoniosos y sonoros versos.

---

[178] Entre tanto elogio, Gil olvida mencionar al autor, Hartzenbusch. *Las Batuecas*, comedia de magia en siete actos, se estrenó en el Teatro del Príncipe en 1843 con sonoro fracaso y tras siete funciones en la temporada 1843-44, desapareció de los repertorios. [Tatcher, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, 1996, p. 114].

Estas cualidades son las de más bulto en *El molino de Guadalajara*; pero tanto los caracteres como la conducción de la fábula no pasan de la altura de los melodramas comunes. El acto que más interés y atención excita es el tercero, en que el espectador está verdaderamente pendiente de un cabello, pero la degradación de tintas está mal manejada en el cuadro general, y esto es causa de su chocante desentonación. No es fácil que el público poco preparado de antemano se acostumbre a aquella condesa convertida en molinero, y mucho menos pase por alto la inverosimilitud de que un hombre tan adusto, suspicaz y desconfiado como el capitán Marchena tenga a la vista su prisionera y no la conozca, ni siquiera le dé en qué pensar la rara aparición de un extraño en su castillo, cuando un manco y estropeado idiota le causa tantos recelos y sospechas.

El acto cuarto, únicamente destinado a que el horóscopo del supersticioso Marchena no quede por mentiroso, es flojo y lánguido, y el modo de dejar airoso al sabio que lo hizo, un tanto violento. En suma, el autor de *Sancho García* y de *El zapatero y el rey* ha quedado en esta ocasión inferior a los recursos de su conocido y distinguido talento.

La recompensa concedida al señor Rubí se ha hecho extensiva también a este joven poeta, al señor Hartzenbusch y al señor Bretón de los Herreros, con infinito gusto de cuantos aman las bellas letras en esta tierra de Calderón y de Lope. Ya que las desdichas que han aquejado a nuestra Patria y todavía la oprimen nieguen a los ingenios de sus hijos otra clase de estímulos y premios, justo es que el trono y el Gobierno, sobre quien tanto esplendor derraman, tomen a su cargo el agradecimiento público, una vez que ningún conducto más legítimo pudiera buscarse. La representación de *El molino de Guadalajara* dejó mucho que desear. Bueno es que la empresa de la Cruz haga mejoras como las que llevamos dichas en su local, pero no olvide que con la actual compañía no podrá aspirar a ofrecer al público piezas de la altura y popularidad de *Doña Mencía*, de *Sancho García* y otras en que el talento del señor Latorre y doña Bárbara Lamadrid campeaba con gran crecimiento de su crédito y buena elección[179].

---

[179] Este comentario debió merecer alguna queja, pues en la siguiente crónica [la del 16 de noviembre, véase a continuación], Gil añade esta nota: "En el número pasado se

El Teatro del Circo nos ha hecho dos magníficos regalos: la ópera de *El Nuevo Moisés*[180] y el baile de *Gisela o las Willis*[181], en que ha hecho su primera salida la célebre bailarina Guy Stephan. De la ópera poco diremos, pues el nombre de Rossini la abona más que nuestros elogios, pero no queremos callar que los esfuerzos de la empresa se han visto coronados con un éxito cada vez mayor a medida que los cantantes se han ido posesionando de sus respectivas partes.

El color bíblico del asunto está fielmente reflejado en todo el *spartito*, y el efecto de los coros y de todos los trozos concertantes es verdaderamente asombroso. Así es que la mayor parte de las noches ha sido forzoso ceder a las exigencias y aclamaciones del público, repitiendo el magnífico final del tercer acto. El señor Reguer, que nuevamente contratado en este teatro hizo su salida en el papel de Moisés, pareció que en la primera noche estaba algo receloso y tímido, pero la buena acogida del público, merecida a nuestro modo de ver, le ha dado ánimo para lucir la extensión y hermosura de su voz. Los demás, y en particular la señora Basso Bocio, estuvieron atinados y felices en sus partes respectivas.

La aparición de la señora Guy Stephan ha sido un triunfo ruidoso y justísimo. No somos nosotros grandes partidarios de esta clase de espectáculos, en que solo los ojos se recrean, con grave detrimento de los placeres más notables y elevados del corazón y del entendimiento; pero sea cualquiera nuestro desvío, fuerza nos es confesar que la nueva bailarina ha dado en tierra con él. Verdad es que este linaje de baile apenas tiene nada de común con los que hasta aquí hemos presenciado, encaminados casi todos a impresionar y fascinar los sentidos y a no dejar en el ánimo impresiones delicadas y duraderas.

El argumento de *Gisela o las Willis* está lleno de aquella vaga y melancólica pureza de que se revisten la mayor parte de las tradiciones alemanas, cualidad que perfectamente lo acomoda a la escuela noble,

---

deslizó una equivocación involuntaria de la cual pudiera colegir alguno que esta actriz estimable no pertenecía a la compañía de la Cruz. Hacemos esta rectificación con tanto más gusto cuanto que redunda en justa honra de la empresa".

[180] Grande ópera seria, de Antonio Mateis Muñoz.

[181] *Gisella o las Willis*, ballet estrenado en el Teatro del Circo el 24 de octubre de 1843.

candorosa y delicada de la señora Guy Stephan[182]. Difícilmente se aciertan a componer en la imaginación tan exquisito decoro y compostura con la audacia de los movimientos y la rapidez y dificultad de los pasos. Necesario es verlo para comprender hasta qué punto tan difícil descuella un sentimiento puramente moral de idealidad y de belleza en un espectáculo que hasta ahora no había acertado a pintarlo a nuestros ojos.

Para los que no han visto en el extranjero a las Essles, Grisis y Taglionis, las Willis y su protagonista han abierto un nuevo manantial de sensaciones agradables y dulces por extremo, y no seremos nosotros seguramente quien regatee a la señora Guy Stephan, como a otras

---

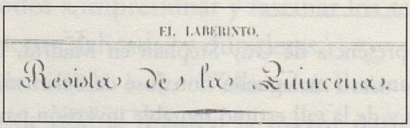
[182] A propósito de la presencia de Guy Stephan en Madrid, Lavaur explica: "Hacia 1843, el ostentoso financiero malagueño don José de Salamanca [arrendatario de los monopolios del tabaco y de la sal] estimó rentable inversión para su personal prestigio regalar a Madrid algo de lo que desesperadamente carencia: un teatro decente". Para ello, compró el jardín de la Casa de las Siete Chimeneas, en la plaza del Rey, y sobre las ruinas del Circo Olímpico construyó el Teatro del Circo, al que Enrique Gil alude en estas crónicas con frecuencia. "En febrero de 1843, Salamanca trajo de París el cuerpo de baile de Mme. Galby". La bailarina que encantó a Gil, platónicamente, no sedujo sin embargo a otros críticos madrileños que la consideraron "la última de las primeras bailarinas de Europa" [*Revista de Teatro*, Madrid, 28 de octubre de 1843]. Sobre Guy Stephan véase Luis Lavaur, *Teoría romántica del cante flamenco,* Signatura ediciones, Sevilla, 1999.

hemos regateado, o por mejor decir negado, el nombre de artistas. Donde quiera que veamos una cosa que se aproxime a aquel tipo eterno de perfección y de hermosura, que más o menos distinto encuentra en el fondo de su alma cualquier persona bien organizada, allí está para nosotros el arte.

Negar a la expresiva y agraciada pantomima y al riguroso cuanto modesto baile de esta joven la facultad de despertar semejantes emociones, sería una injusticia notoria en nuestro modo de ver. En esto consiste cabalmente su superioridad sobre cuantas bailarinas se han presentado en los teatros de Madrid, y por ello damos al del Circo y a la empresa de baile el parabién de tan bella y preciosa adquisición, si alguna duda pudo dejarle en este punto la unánime y espontánea manifestación de la numerosa y lucida concurrencia.

El interés poco común en sus respectivas esferas de los sucesos que acabo de referir nos han obligado a extendernos un poco más de lo que hubiéramos querido y a privar a esta crónica de algunas noticias dignas de ocupar algún lugar en ella. En adelante procuraremos remediar este daño dando cuenta no solo de acontecimientos científicos, artísticos y literarios que entre nosotros ocurran, sino también de los que en países extranjeros llamen la atención del mundo sabio, que por desgracia suelen pasar ignorados de nosotros. De esta manera haremos por contribuir en proporción de nuestras fuerzas a la obra de la ilustración en nuestro país.

El Laberinto, núm. 1, 1 de noviembre de 1843


EL LABERINTO.

Revista de la Quincena.

32. Revista de la quincena: *Finezas contra desvíos, El primo y el relicario* y *El caballo del Rey don Sancho*

[183]

Dos sucesos de gran bulto en el orden histórico han ocurrido en los quince primeros días de este mes; execrable el uno de ellos para cuantos conservan viva en su pecho la santa llama del honor; alegre y de buen presagio el otro además de forzoso en las circunstancias a que habamos venido. Claro está que hablamos del asesinato intentado contra el general Narváez; primer ejemplo de alevosa frialdad y deliberación en la triste carrera de nuestros errores políticos.

---

[183] Este grabado ilustra la crónica *Atentado de la noche del seis de noviembre* a la que luego se refiere Gil, que apareció sin firmar en la misma entrega de *El Laberinto* [núm. 2, p. 27]. Todo indica que la crónica es del propio Gil. Transcribimos como muestra el párrafo final: "Tenemos que deplorar la muerte del malogrado Baseti: acaecida en la madrugada del 10 de noviembre; ¡y que haya entre nosotros hombres capaces de abrigar en su seno tan horrible perversidad! Si pudiéramos desterrar de nuestro espíritu pesadumbre que tan tristes ideas nos causan, compararíamos el desenlace del suceso que hemos referido a la atmósfera cuando se despeja instantáneamente por desprenderse de la condensada nube el rayo destructor que, si hiende la cima de un edificio, ahuyenta acaso la tempestad que hubiera desolado la campiña". Juzgue el lector si es o no el periodista Enrique Gil en estado puro, que ejercía en la revista labores de editor, redactor y editorialista.

La Providencia ha querido sacar a este militar valiente, sano y salvo de tamaño peligro, y levemente herido sobre la sien derecha al joven salvador Bermúdez de Castro, tan conocido como literato de todo el mundo y tan estimado de cuantos le tratan. ¡Ojalá que el invisible escudo que los ha resguardado hubiese cubierto asimismo al desgraciado comandante Baseti, cuyos restos mortales después de grandes padecimientos descansan ya en el lugar de su eterno reposo! Pero sin duda para hacer más odioso el crimen, la suerte dispuso que escogiese por víctima una persona distante aun del rencor mismo de los asesinos.

Así este trágico acontecimiento, como el que con sus pompas y alegría ha venido a distraer los ánimos de tan penosas sensaciones, nos merecen un lugar en esta revista, más por dejarlos consignados en ella que porque pudiéramos darles el que merecen correspondiente. El uno es objeto de un artículo aparte en este mismo número, y del juramento de Su Majestad en el próximo encontrarán nuestros lectores un grabado que representa la augusta ceremonia en el Senado y una relación circunstanciada de este acto solemne, que sin duda hubiera lucido más a no haberse descompuesto el día y alterado con frecuentes chubascos[184].

Sin embargo, por una coincidencia notable el tiempo se sosegó bastante, no bien la segunda Isabel pronunció la fórmula sagrada y permitió a la Regia comitiva un vistoso desfile por los parajes más públicos de la capital, cuajados de gente a pesar de los rigores de la atmósfera. ¡Plegue al cielo que la de nuestra prosperidad hasta ahora tan torva y empañada se despeje de todo punto, en un reinado que comienza con la concordia, y que ha reunido en favor suyo, un raro concierto de voluntades y esperanzas!

ی

Los teatros de verso han presentado novedades que no debemos pasar en silencio. El señor Bretón de los Herreros nos ha regalado la comedia *Finezas contra desvíos*, imitación por desgracia sobrado ajustada de otra de nuestro teatro antiguo harto célebre y conocida, *Palabras y plumas*, del maestro Tirso de Molina. No es menos difícil interesar con imitaciones de esta especie que juntar cosecha abundante en una tierra

[184] En efecto, Gil anuncia la crónica de la siguiente quincena, que se publicará en el núm. 3 de *El Laberinto*, el 1 de diciembre de 1843, véase p. 262.

ya esquilmada, porque la presencia del original desalienta y enfría la inspiración.

Esto cabalmente ha sucedido al poeta que hasta el día ha sabido llevarse casi solo la palma de la popularidad a los ojos de nuestro público. Como quiera, la regularidad de la estructura, la consecuencia de los caracteres y la mayor delicadeza de concepto que se advierten en *Finezas contra desvíos*, nos han hecho ver con gusto que los trabajos del autor en esta ocasión no han sido infructuosos, y que si acierta a dar semejante discusión a su fecunda vena, merecerá bien de la literatura. Estudiando atentamente nuestro antiguo teatro y especialmente a Calderón, en quien todos los dones del ingenio se juntaban en tan maravillosa abundancia y sazón, logrará el señor Bretón dar más consistencia a las fábulas, más interés a su enredo, más verdad a los caracteres y sobre todo se acostumbrará a aquel tono de caballerosidad y elevada cortesía que más de una vez escasea en sus producciones.

Por lo demás, en la viveza del diálogo, en la fluidez de la versificación y en las dotes del estilo en general, casi era excusado que nos parásemos, pues son proverbiales en este autor de todos reconocido, sino como gran dibujante y hábil inventor, por lo menos como inimitable colorista.

La representación fue buena según era de esperarse tomando parte las señoras Díez y Llorente y el señor don Julián Romea, pero el señor Argente nos dejó un vacío muy grande que debe aplicarse a llenar, ya que la suerte le depara tan propicia ocasión con los excelentes modelos que le pone delante.

En este mismo teatro se ha dado de nuevo, a beneficio de su autor, *La rueda de la fortuna*, de la cual, por lo visto, antes nos cansaríamos de hablar, que el público de acudir a ella. El señor Rubí fue acogido como era de esperar y una de las coronas que le arrojaron llevaba, según nos han informado, el nombre de un poeta ilustre, el señor Zorrilla, delicadas muestras de amistad y simpatía que a entrambos hace honor.

ی

En la Cruz han menudeado más las funciones comenzando por la del señor Olona, *El primo y el relicario*, juguete que más gustó por las buenas disposiciones que descubre que no por el mérito que realmente posee. Los lances están más amontonados que distribuidos con

proporción y maestría, y los caracteres se resienten de aquella fatal influencia que en nosotros está ejerciendo la literatura dramática de nuestros vecinos, sobre todo los *vaudevilles*, ramo de suyo el más frívolo y fugaz. El señor Olona hará muy bien en castigar y corregir su imaginación, concertar un poco mejor sus asuntos, trazar sus caracteres con más verdad y distinción y, sobre todo, acrisolar y pulir su estilo que bien lo ha menester. De su primer ensayo se puede esperar mucho si acepta con todas sus condiciones la penosa tarea de escritor dramático. La ejecución de esta pieza fue bastante esmerada y el público salió complacido, como era de esperar.

Poco después los señores Salas y Ojeda han dado en el mismo coliseo dos conciertos compuestos de piezas de música nacional, en que fueron aplaudidos y con notoria justicia, porque a las cualidades generales de buenos cantantes que los adornan, reúnen entrambos especial conocimiento de este género de canto tan rico de armonías, que aun en nuestros oídos acostumbrados a él desde la infancia tiene particular dulzura y agrado. Nos han dicho que estos artistas van a París donde piensan darlo a conocer, determinación que les aplaudimos mucho y que sin duda traerá ventaja a su fama, pues sabido es que la gracia y sentimiento de las canciones españolas se escapan más de una vez a célebres artistas extranjeros, como si solo descubriesen los hechizos de su apasionada melancolía los hijos de la tierra en que han nacido.

ی

Muy recientemente el Teatro de la Cruz nos ha puesto en escena *El caballo del Rey don Sancho*, drama del señor Zorrilla, no tan aplaudido como *El molino de Guadalajara*, pero en nuestro sentir muy superior así en pensamiento como en plan y desempeño. Forma el asunto la acusación de la reina doña Nuña, esposa de don Sancho el Mayor, rey de Navarra, hecha por el príncipe don García su hijo, resentido de no haber alcanzado licencia para montar el caballo del monarca a la sazón ausente.

Esta acusación inconcebible en que se atropellaban las leyes de la naturaleza con tan corto motivo aparece en el drama del señor Zorrilla fundada en un interés más alto y dramático: la ambición. El asunto está noblemente manejado, aunque en su distribución pudiera campear más

maestría y conocimiento de los recursos escénicos. Hay actos como el segundo en que los sucesos se atropellan y parece que no caben; actos como el tercero en que la acción pudiera condensarse un poco más; inverosimilitudes como la de la escena con el centinela, y sobre todo un desenlace lánguido y poco dramático.

Los personajes mismos en general carecen de aquella individualidad profundamente marcada, que descubre desde luego los más recónditos pliegues del corazón; pero a pesar de todos estos lunares *El caballo del rey don Sancho* es una obra que honra a su autor. La elevación moral que en toda ella reina pertenece a aquel linaje de filosofía que alienta al hombre y le engrandece; algunos de sus golpes son verdaderamente teatrales y revelan ciertos instintos de todo punto dramáticos que comúnmente ahoga en el señor Zorrilla la lozanía desmedida de su imaginación, fuente en él de tantas bellezas, pero que (fuerza es decirlo) en el teatro ha sido causa de más errores que de aciertos, cuando no se ha sabido subordinarla a la índole filosófica y profunda del arte. De las galas de la versificación, de las riquezas líricas, de lo atrevido de los pensamientos y de la facilidad a veces excesiva de la expresión, ¿para qué hablar cuando son cualidades que el señor Zorrilla alcanza en grado tan eminente? Si sus dramas hubieran de juzgarse cuando todavía resuenan aquellos ecos en el oído, difícilmente saldrían de la pluma o de los labios sino encarecimiento y alabanzas. La ejecución fue más esmerada y ofreció algo más que elogiar que en otras piezas. Doña Bárbara Lamadrid comprendió su papel como siempre comprende los de esta clase que tan bien cuadran al carácter y aun a su figura. El señor Lombía tuvo también momentos muy felices, sobre todo cuando tomaba el tono del sarcasmo y de la ironía.

El Teatro del Circo no ha estrenado función alguna nueva lírica ni de baile, aunque de entrambos ramos hay anunciados algunas que no dejarán de llamar la atención pública. Entre tanto la señora Guy Stephan no ha dejado de recibir aplausos en las diversas representaciones que van dadas del lindo baile *Gisela*.

La literatura nada ha producido en estos quince días fuera de lo que llevamos ya apuntado.

El Laberinto, núm. 2, 16 de noviembre de 1843

33. Revista de la quincena: *El Gran Capitán, El novio de Buitrago, Honra y provecho* y *La Aurora*

185

Ningún suceso de importancia histórica ha ocurrido en estos quince días, pues no podemos dar semejante calificación a los políticos de mayor o menor cuantía, que, por otra parte, no son de nuestra competencia. Tarea es esta que con gusto abandonamos a nuestros colegas diarios, pues la que sobre nosotros hemos tomado tiene algo más de pacífica y tendría sin duda mucho más de estable si a tanto alcanzasen nuestras fuerzas. Porque somos de opinión que algo más engrandecen a las naciones sus glorias literarias que no sus agitaciones y pasiones políticas; pues, como dice el Cisne del cristianismo, "nadie oye cantar la alondra en los campos de Verona sin acordarse de Shakespeare, al paso que la generación presente ha olvidado ya los nombres de los que allí fallaban el destino de las naciones" [186].

---

[185] *El Gran Capitán recorriendo el campo de la batalla de Ceriñola*, de Madrazo, 1835.
[186] Chateaubriand, El *congreso de Verona*, 1839. [Gil].

Fuerza es confesar que por muchos que sean los males que nuestros trastornos y luchas intestinas nos han ocasionado, los espíritus han recibido un movimiento saludable y los gérmenes comprimidos del talento una noble fecundación. No hace muchos años que se pasaban temporadas larguísimas sin que los teatros diesen muestra alguna de vida, y ahora vemos renovarse las creaciones dramáticas con pasmosa frecuencia.

Desde los tiempos en que el señor Bretón mantenía casi solo y a despecho de la censura el peso de la escena española, los nombres de Zorrilla, Hartzenbusch, Gil y Zárate y Rubí han venido a lustrar nuestros anales dramáticos. El genio ha sabido remontarse a su propia esfera y vivir con su propia vida, sin tener que mendigar el patrocinio de un magnate, y cuando ha recibido fomento y protección, el poder lejos de abatirle se ha convertido en noble órgano de la estimación pública. Cualesquiera que sean las excepciones y por mucho que haya de oropel y engañosa riqueza entre las joyas literarias que continuamente se ofrecen a nuestra vista, de ningún modo pueden alterar la esencia del hecho que anunciamos ni menoscabar el justo envanecimiento que de él debe resultarnos.

ش

Todas estas consideraciones nos ha sugerido el ver que en el corto plazo de medio mes tengamos que dar cuenta de dos obras originales que no merecen pasarse en olvido ciertamente. Es la primera *El Gran Capitán* del señor Gil y Zárate, a quien entre otras glorias cabe la de ir presentando en las tablas, siempre con la verdad de la historia, rara vez sin las galas y arreos de la poesía, las figuras más notables de los anales de nuestro país.

Después de *Guzmán el Bueno*, *Don Álvaro de Luna* y *Carlos II*, estudios todos de prolija severidad y exactitud, ha salido de su pluma un héroe con razón el más popular de su siglo, no ya como capitán hábil y experimentado, no ya como profundo político y estadista, sino como hombre y como caballero. No es muy fácil, sin embargo, reducir a los limites del teatro una figura a quien el transcurso de los tiempos y la imaginación de generaciones posteriores ha despojado en cierto modo de sus contornos humanos para vestirle el manto de los semidioses de la epopeya.

La época en que brilló Gonzalo de Córdoba, sus campañas, los hechos particulares de que fueron teatro, la bizarría y pundonor que animaba a los guerreros, tienen rasgos épicos muy marcados y un cierto sabor de antigüedad. Cuando Cañizares escribió su comedia de *Las cuentas del Gran Capitán* estaban bastantes frescas todavía en la memoria las tradiciones de aquel hombre extraordinario, y por lo mismo, sin chocar en gran manera con las ideas recibidas, pudo trazar aquella viva y animada figura que tanto nos agrada y entretiene. En el día el Gran Capitán ya no es el mismo, porque su horizonte se ha ensanchado y crecido su figura con la ilusión de los años. El análisis mismo de la historia no le ha robado un solo quilate de su grandeza.

Por eso decíamos que el teatro le venía estrecho y de esto provienen, en nuestro entender, los lunares de la obra. Como Gonzalo ocupa casi todo el lienzo, la composición del cuadro ha tenido que reducirse y simplificarse demasiadamente, y de aquí proviene que la fábula tejida por los amores de Elvira y Nemours peque de sencilla y poco enredada, al paso que la necesidad de extenderla para que ocupase el espacio de cinco actos ha venido a ser causa de que a veces se debilite y afloje. El interés por consiguiente no es tan vivo como pudiera ser; defecto de alguna monta en un drama cuya primera condición es la de cautivar la atención y tenerla pendiente.

En cuento a los caracteres y al manejo del asunto, el señor Gil ha tenido que luchar con recuerdos aventajados y parangones difíciles, que ciertamente no ha igualado en cuanto a la energía de la creación ni al relieve de las figuras. Esto resalta muy particularmente en la escena de las cuentas, débil trasunto de la de Cañizares.

En cambio, el asunto todo ha ganado en dignidad entre sus manos y la entonación general del cuadro se aviene mejor con la imagen que de aquel hombre y aquellos tiempos nos formamos en la imaginación. Si se echa de menos falta de brío y atrevimiento en las figuras, en cambio ninguna escasea de verdad y de esmerado dibujo. La de Elvira en especial está tocada con gracia y candor poco comunes. Los detalles todos son muy acabados y perfectos, y apenas hay dicho notable de Gonzalo o de los suyos que no esté bien traído delante del espectador. La escena de la repartición del reino de Nápoles está asimismo manejada con notable habilidad, y todo el acto cuarto, que pasa en el

campamento de Gonzalo, manifiesta gran maestría desde el principio hasta el fin. La elevación moral, la bizarría y espíritu caballeresco de la época han encontrado en el señor Gil un intérprete elocuente y fiel. La versificación es, como suele ser la suya, fácil, armoniosa y correcta; la dicción, pura; el diálogo, cortés y lleno de urbanidad.

En suma, aunque no recomendasen a este drama tantas dotes, siempre debería granjearle elogios la atención y severidad de estudios que supone, y que en el señor Gil viene a ser un verdadero culto al arte, un homenaje de rendimiento sincero al saber y a la verdad y un testimonio irrefragable de honradez literaria.

Bien quisiéramos poder decir otro tanto de la representación, pero de esta vez habremos de interrumpir la para nosotros muy agradable costumbre de elogiar a los actores del Príncipe. La amistad misma que con alguno de ellos nos une nos obliga a usar de franqueza y sinceridad. El modo que tuvo el señor Romea de comprender al Gran Capitán hubiera cuadrado mejor al de Cañizares que no al presente, y el hermoso arranque del cuarto acto no compensa la sobrada naturalidad con que se presentó en los demás.

Los demás actores en general también estuvieron inferiores a sus papeles, defecto que sobresalía mucho más al lado de la envidiable sensibilidad e inteligencia con que supo realzar la señora Díez la delicada y noble persona de Elvira. Difícil es en verdad imaginar más gracia, más ternura, más efusión y más finura de modales que los que esta excelente actriz ha desplegado. Los aplausos que mereció fueron justísimos, y nosotros nos complacemos en ser órganos del voto público en esta ocasión.

ي

Reverso de la medalla ha sido en todo y por todo *El Novio de Buitrago*, representado también en este coliseo, *vaudeville* acomodado más bien a las localidades españolas que no a las costumbres ni caracteres de por acá; obra de hilván y de calco[187] desde el principio hasta el fin, pero graciosa y entretenida a más no poder, a pesar de las extravagancias y caricatura que en toda ella resaltan, y sobre todo ejecutada con una

[187] El original dice 'talco', que no tiene sentido. Campos en *O. C.* lee 'calco', es decir, obra de imitación, mal hilvanada.

BIBLIOTECA DE CASTILLA Y LEÓN

maestría e igualdad sorprendentes. Algunas cosas hay de grueso calibre a propósito de la mujer del escribano; pero en el torbellino de la representación pasan por alto, y aquel diabólico don Rafael, que don Julián Romea representó tan a lo vivo, dando con ello una palpable muestra de la variedad y extensión de su talento, desarmaría al crítico más zoilo del universo[188].

En la Cruz hemos visto la comedia *Honra y provecho*, del señor Rubí, que ciertamente no acarreará al autor tanto de lo primero ni a los actores la mitad de lo segundo que *La rueda de la fortuna*. El *aliquando bonus* del gran Homero[189] podía aplicarse muy bien a este joven poeta en la presente ocasión, pues ni los caracteres, ni el manejo de la acción, ni la verosimilitud de las situaciones pasan de medianos los unos y de dudosa la otra. La facilidad de la versificación y tal cual rasgo oportuno sembrado acá y acullá por la pieza adelante sea lo único que en conciencia pudiéramos atribuirle, si solo por conjeturas hubiésemos de discurrir.

En la ejecución se distinguió el señor Caltañazor, a cuyo beneficio se estrenó la función, en su atortolado y sandio papel. El señor Lombía y la señora Pérez merecen también alguna alabanza. Los demás no acertaron a congraciar al público.

ي

De *Las travesuras de Juana*, de los señores Doncel y Valladares, última novedad de este teatro, no damos cuenta en este lugar por haberse suspendido su representación hasta el día que Su Majestad concurra a este coliseo en las próximas funciones reales. Aunque la excelente acogida que esta comedia ha encontrado en el público la primera y única noche que se ha echado, prevenga en cierto modo nuestro juicio, no por eso dejaremos de emitirle imparcial en la revista próxima. Nada importa que llegue un poco tarde si con él podemos en conciencia premiar la aplicación de estos dos jóvenes autores y convertirnos en eco del público aplauso.

En el Circo ha estado bastante ociosa la compañía lírica, pues en

---

[188] Zoilo: crítico presumido y maligno, por alusión al Zoilo, detractor de Homero.

[189] *Aliquando bonus dormitat Homerus*, alguna vez hasta el buen Homero dormita [Horacio, *Epístola a los Pisones*]. Cervantes hace la misma cita en Quijote, II, 3.

todo el mes que va corrido desde nuestra segunda revista ninguna partitura nueva, ni siquiera nuevamente puesta en escena, nos ha ofrecido, a pesar de que hace mucho tiempo que se está hablando de la *Linda*, de Donizetti.

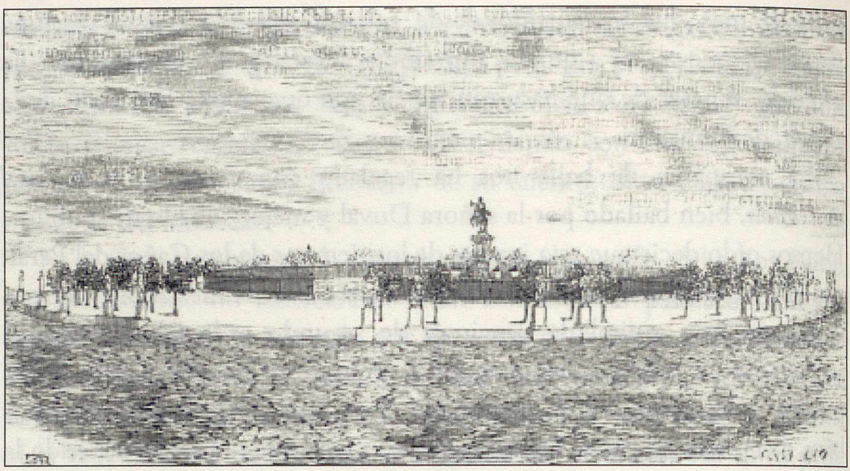
La compañía de baile nos ha regalado con el de *La niña mal guardada*, bien bailado por la señora Duval y mejor silbado del público. Hemos oído decir que esta joya es de los tiempos de los Caños del Peral; tan allá no alcanzan nuestros recuerdos, pero más de diez años ha que lo vimos en una capital de provincia de segundo orden[190]. He aquí el secreto de la pública desaprobación, porque al lado de *Gisela* no es posible tolerar una composición tan fría y escasa de imaginación por bien ejecutada que esté. Hemos visto con gusto que no se ha repetido la función, en lo cual la empresa ha dado una muestra honrosa de deferencia al voto del público. En cambio, las representaciones de *Gisela*, a pesar de lo repetidas que van, no han dejado de estar concurridísimas ni de gustar su protagonista cada día más.

Muy recientemente se ha estrenado en una función extraordinaria la composición titulada *La Aurora*, en que la señora Guy Stephan ha recogido nuevos laureles en su papel, bastante distinto de las Willis. Este baile no tiene ningún género de interés dramático; pero el público estuvo muy entretenido y satisfecho, como lo estará siempre que esta joven bailarina tome parte. La nueva prueba que acaba de hacer de sus facultades realza la opinión que ya merecía, y los aplausos del público lo manifestaron a las claras. Los demás actores estuvieron también muy felices. ¡Así aquel aparato fatal de lámparas y velones que apareció al final de la función no hubiese venido a destruir la ilusión de todo punto recordándonos que todo era artificio de telón adentro! No fue pequeño quebranto, pues sabido es que la última impresión en el teatro debe de ser la más favorable.

ش

---

[190] *La niña mal guardada*, en original *La fille mal gardée* (1789), fue un ballet infantil muy popular, que cuenta los amores desgraciados de Lisette y Colín. La "capital de provincia de segundo orden" donde Gil vio este ballet "más de diez años" antes hubo de ser Valladolid, donde Enrique estudiaba en 1832. [Véase Picoche, p. 27].



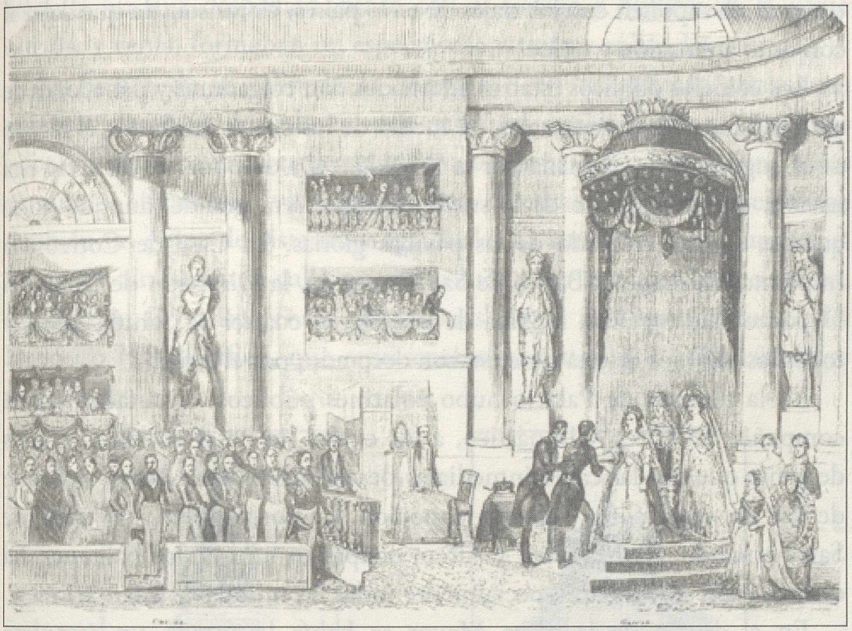
Por fin la hermosa estatua ecuestre de Felipe IV que estaba en lo reservado del Buen Retiro adorna ya el paseo nuevo de la plaza de Oriente. De desear es que la obra entera se acabe pronto, porque entonces tendrá Madrid un lindísimo *square*[191] que, cercano a palacio y al teatro mejor, no podrá menos de venir a ser con el tiempo el barrio de la gente más lucida si las casas se prestan a ello. Lástima es que las estatuas que antes coronaban a palacio no tengan mejores pedestales y punto de vista mejor acomodado a sus dimensiones.

El Laberinto, núm. 3, 1 de diciembre de 1843

ك

[191] El *snobismo* deliberado declara la época anglófila de Gil; en 1843, el admirador de Scott y Byron llevaba algún tiempo estudiando inglés (desde 1840, según Samuels, cit. por Gullón, p. 104). Por el estilo, bien pudiera ser suya, por ejemplo, la traducción de la noticia artística de Bélgica y Alemania "que inserta un periódico inglés", incluida por el propio Gil en el número 2 de *El Laberinto*, justo a continuación de *Revista de la quincena*.

34. Revista de la quincena: *Solaces de un prisionero, Las travesuras de Juana* y *Linda de Chamounix*



192

Las fiestas por la mayor edad de la segunda Isabel han inaugurado esta quincena, y ciertamente nunca ha ofrecido el cielo sin igual de Madrid un cristal más terso, una luz más resplandeciente y una serenidad más completa. De recelar era que, estando la estación adelantada ya y con tantos días bonancibles como habían corrido desde que Su Majestad prestó su juramento en el Senado, la atmósfera desluciese estos públicos festejos; pero el invierno, para más solemnizarlos, ha hecho tregua con sus acostumbrados rigores. Viernes, sábado y domingo, primeros días del mes, han estado las calles, plazas y paseos de la capital de tal modo cuajados de gente que aun en parajes de ordinario excusados había grandes dificultades para andar.

---

[192] Mayoría de edad de Isabel II, ilustración de Gaspar en *El Laberinto*, núm. 3

Las tres cuadrillas de baile dispuestas por el Ayuntamiento discurrían por los sitios más públicos acompañados de música, y en la plazuela de la Villa, en la del Palacio y en la plaza de la Constitución ejecutaron las danzas de sus respectivas provincias: Asturias, Galicia y Andalucía. Iban ataviadas, como es de suponer; con los trajes de estos países, circunstancia que daba al conjunto animación y realce.

Los edificios públicos estaban adornados con colgaduras y pabellones de seda con los colores nacionales, en medio de los cuales campeaba el retrato de la augusta joven llamada por la Providencia a empuñar el cetro de esta nación, que a despecho de la suerte, siempre será grande, aunque no le quedase sino el recuerdo de las pasadas glorias. La Casa de Correos, la Imprenta Nacional, el Banco de San Fernando, la Dirección de Minas, el Depósito Hidrográfico, la Casa de la Villa, el cuartel de Santo Tomás y todos los edificios de esta clase estaban decorados por el estilo.

En la plazuela de Palacio hubo volatines públicos, ejecutados por la compañía del Circo Gimnástico, a los cuales sin cesar acudían oleadas de gente que por las calles inmediatas desembocaban, deseosas, más que de ver un espectáculo sobrado conocido, de contemplar a la nieta de San Fernando. Su Majestad y Alteza ocupaban uno de los balcones del centro, y allí se dirigían especialmente todas las miradas y aclamaciones.

En el centro de la plaza Mayor se había levantado un templete adornado de estatuas alegóricas y con versos alusivos al asunto, destinado para fuente de leche y vino. Otro parecido, aunque no con el mismo objeto y de algo mejor traza, se erigió en la fuente de la calle de la Montera. Como quiera, en ninguno de ellos podría fundar la arquitectura grandes motivos de vanagloria.

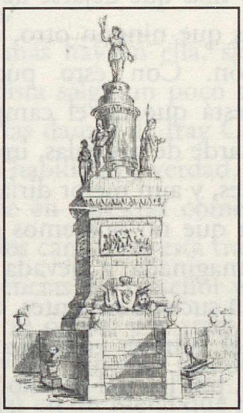
Por la noche hubo artificios de fuego en el jardín nuevo de la plazuela de Oriente, pero la inmensa reunión que llenaba aquellos ámbitos espaciosos no encontró cosa que le pagase los apuros, empellones y pisotones que tenía que sufrir para presenciarlos. La pirotécnica no quedó mucho más lucida que en la aventura de la corte de aquel reyezuelo salvaje africano, que con bastante chispa y originalidad está contada en los viajes de Rolando[193].

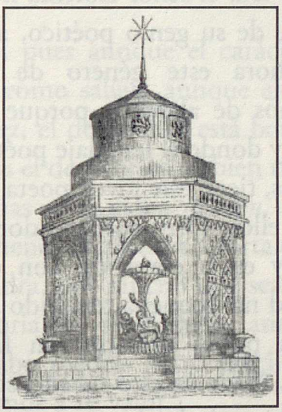
---

[193] *Los viajes de Rolando y de sus compañeros de aventura alrededor del mundo*, de L. J. Jauffret (Madrid, 1804). Arriba, las fuentes descritas por Gil, *El Laberinto*, núm. 4.

En cambio, hubo iluminaciones muy lindas y algunos transparentes de buen gusto. Entre las primeras sobresalió la del cuartel de Santo Tomás, con notable ventaja en nuestro entender, y después de ella la de la Casa de Villa. El centelleo de aquel sin fin de vasos de colores y la trémula luz que despedían, junto con el tráfago y bullicio de la gente que iba y venía, formaban un espectáculo vistoso y animado.

La fuente de la calle de la Montera, con su gallarda copa llena también de vasos de colores, por entre los cuales bajaban cristalinos hilos de agua, y encerrada en medio de aquel templete, cuyos arcos apuntados figuraban vidrieras de las catedrales góticas, presentaba también un golpe de vista muy agradable. La situación que ocupa en el fondo de tan hermosa calle no contribuía poco a su pintoresco efecto. De los demás transparentes, el que más elogio nos mereció fue el del Depósito Hidrográfico, que representaba una marina y producía alegre visualidad.





En el último día corrieron, después de las doce de la mañana, los caños de leche y vino dispuestos en la plaza Mayor. Atenta la autoridad, como debía mostrarse, a que no se enturbiase la pública alegría con riñas ni desazones, estableció un orden riguroso en la distribución de ambos licores; pero esto y los volatines que al mismo tiempo se estaban verificando en el Prado, enfriaron la diversión y disminuyó la concurrencia. Cuanto la plaza perdió, ganó este, donde nunca hemos visto mayor gentío, ni reunión más variada, pues desde lo más humilde que encierra la capital hasta lo más escogido y lujoso, todo se veía mezclado en aquel anchuroso paseo.

Hubo también un árbol de encaña y un globo, después del cual, y ya puesto el sol, toda la población se retiró a su casa con el mismo orden y sosiego que ha reinado durante todas estas funciones, a pesar del desagradable suceso político que está ocupando los ánimos de la nación entera, y del cual no queremos hablar aquí[194].

ي

En el Teatro del Circo no hubo cosa que merezca mención a propósito de estas funciones. En el del Príncipe se repitió la linda comedia del duque de Rivas *Solaces de un prisionero*, acompañada de una loa, *La sombra de Isabel I*, que no excitó grandes simpatías en el concurso. En la Cruz se representó otra del señor Zorrilla con el título de *La oliva y el laurel*, y la comedia de los señores Doncel y Valladares *Las travesuras de Juana*, cuyas representaciones, con buen acuerdo de la empresa, se habían suspendido hasta que Su Majestad concurriera a este coliseo.

En la loa, el señor Zorrilla no ha hecho más que dejarse llevar de la corriente de su genio poético, al cual, más que ningún otro, se presta hasta ahora este género de composición. Con esto pudiéramos excusarnos de alabarla, porque dicho se está que en el campo de la fantasía y donde el lenguaje poético hace alarde de sus galas, imágenes y gallardías, tiene este joven poeta pocos rivales, y aun mejor diríamos que está sin ellos. Otro mérito adorna esta loa que no queremos echar en olvido, y es la elevación con que está imaginada y llevada a cabo, dificultad no pequeña teniendo que aludir a sucesos recientes, con cuya mención podía alterarse tan fácilmente el humor enojadizo de los partidos. Nada de esto sucede, sin embargo, por lo cual el señor Zorrilla merece bien de las letras, cuyo noble destino va algo más allá que las pasioncillas y rencores cotidianos de la política. Esta pieza fue ejecutada por los mejores actores de la Cruz y bien decorada, con lo cual nada faltó a su lucimiento.

ي

[194] Se refiere de nuevo al atentado contra Narváez ocurrido en la noche del 6 de noviembre de 1843, aludido en la segunda *Revista de la quincena* anterior y en otra reseña de *El Laberinto*, núm. 2, de 16 de noviembre.

Nos reservamos para esta revista la crítica de *Las travesuras de Juana* con el objeto de darles cimiento algo más sólido, y nos alegramos de que la justicia no impida, o para hablar con más propiedad, dicte la alabanza en lo principal y censura muy escasa en lo demás. *Las travesuras de Juana*[195], como el título lo dice, es una comedia de enredo escrita con designio particular, y en que todo va dirigido a entretener al espectador más que a conmoverle y darle en qué pensar.

La variedad y la invención son por lo tanto las dotes que más de bulto se ven en ella, y en este sentido bien podemos decir que una de las mayores dificultades que presenta el teatro está victoriosamente superada. Como nosotros aceptamos todas las escuelas, aunque manifestemos predilección marcada a lo que se funda en el estudio detenido y severo de los caracteres y en la verdad de las situaciones, creemos que la gran aceptación de esta comedia es merecida, pues corresponde a su objeto, y el concurso está hasta el último entretenido y suspenso.

Algo más hay en ella, sin embargo, pues aunque el carácter de la protagonista salga un poco de la regla como salían, aunque en diverso sentido, las damas de fray Gabriel Téllez, el del matón está bosquejado con gran habilidad y verdad, y no menos el de Acerico, si bien tiene algo de lo que en nuestras comedias antiguas se llamaba *figurón*. La parte seria de los caracteres está trazada con menos distinción y fortaleza, y las reminiscencias del ruiseñor y de la alondra, por mucho que sea el gusto con que se oigan, por traer a la memoria los desdichados amantes de Verona y su inmortal pintor, son al cabo piedras harto preciosas para engarzadas en un metal que no corresponde a su valor.

Lo que queda dicho de los personajes pudiera aplicarse a la marcha de la acción y el enlace de los sucesos, pues los dos primeros actos, en que campea casi sola la educanda con sus travesuras, son en sí bellísimos y nutridos de accidentes, y sin duda superiores a los dos últimos, en que sucesos y personas, bosquejados con menos amor, vienen a complicar más que ayudar a la acción.

Así y todo, la comedia es un gran paso dado por estos dos jóvenes poetas en la difícil carrera de la escena, y superior ciertamente a todo lo

---

[195] Comedia en cuatro actos, de Carlos García Doncel y Luis Valladares.

que hasta aquí han ofrecido a la censura del público. Reina en el diálogo una frescura, si se nos permite la expresión, que despierta la simpatía y el interés hacia la heroína; los versos son fáciles, los chistes llenos de sal y a un tiempo de tino y de decoro, y toda ella manifiesta una vena espontánea y abundante que promete más para lo sucesivo. Los autores fueron llamados a la escena y el público no estuvo escaso de aplausos.

La ejecución fue excelente y mucho por parte de la señora Pérez, a cuyo beneficio se estrenó la función, y que renovó con creces las agradables memorias de *El pilluelo de París*. Su viveza, su naturalidad y hasta su figura contribuyeron poderosamente al éxito de la función. El señor Lumbreras ejecutó asimismo bien su parte, pues su estilo ordinario, que otras tantas veces le perjudica, de esta le favorecía mucho por la consonancia que con su papel guardaba. El señor Caltañazor [en la imagen] representó muy a lo vivo el cuitado y devoto apocamiento de un mandadero de monjas envejecido en el oficio. En lo restante, la función adoleció de lo que adolecen gran parte de las funciones de este coliseo: de la desigualdad que forzosamente produce lo heterogéneo de su compañía.

5.

Al cabo se ha puesto en escena en el Teatro del Circo la ópera de Donizetti, *Linda de Chamounix*, de que se hablaba hacía ya tiempo. Han tomado parte en ella los principales cantantes, y aunque no ha excitado en el público el mismo entusiasmo que otras del mismo autor, en su desempeño se ha notado esmero y ha ofrecido un conjunto regular.

Por lo demás, el *spartito* muestra a un tiempo las bellezas y lunares que se alaban y tachan en este fácil, tal vez demasiado fácil, compositor. *Linda* no es tan perfecta, sentida ni armoniosa como *Lucía de Lammermoor,* ni tan apasionada y enérgica como *Marino Faliero*; pero, aunque desigual, tiene trozos de valentía y originalidad muy grandes. El dúo de bajos del primer acto gustó mucho por la sencillez severa y religiosa que abunda en todo él y especialmente en la plegaria.

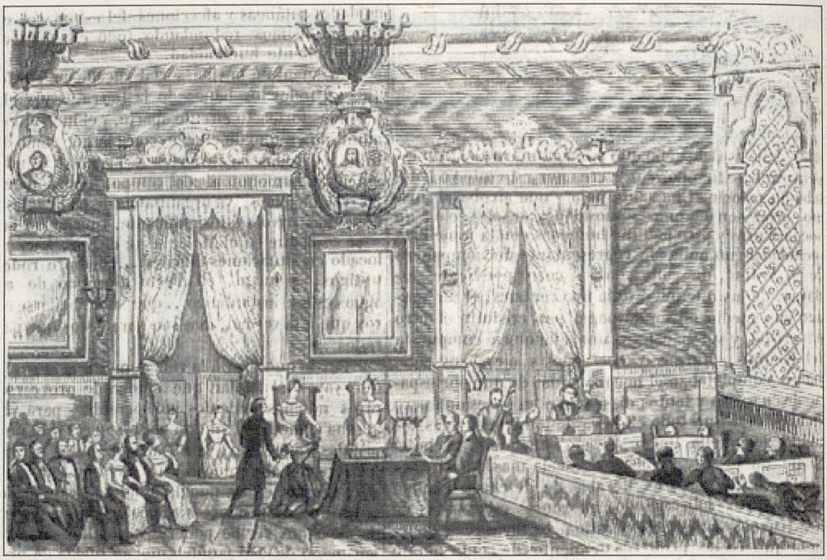
El señor Salvatori se distinguió como siempre, con particularidad en la escena penúltima del segundo acto. La señora Villó y el señor Reguer nos parecieron también acertados en sus papeles respectivos, y el ensayo del señor Becerra en el de marqués ha puesto en claro excelentes disposiciones en este joven actor para el nuevo género y debe animarle en sus estudios.

En los demás teatros se preparan novedades, de que daremos cuenta en el número próximo.

El Laberinto, núm. 4, 16 de diciembre de 1843

ف

35. Revista de la quincena: *Una noche en Burgos* y *La loca de Londres*



196

Justo será que al empezar digamos algo de la función que el Liceo Literario y Artístico de esta corte tenía dispuesta hace mucho tiempo para celebrar la mayoría de Su Majestad y que por fin se verificó el sábado 23 de diciembre. Esta corporación que en tiempos más felices para ella, si no más lucidos que los presentes, celebró con una agradable y linda fiesta en el Jardín de las Delicias el memorable convenio de Vergara, ha juzgado con razón correspondiente al rango, calidad y saber de sus socios, dar una muestra del vivo interés que le ha inspirado un suceso de importancia grandísima, y que por tanto tiempo ha ocupado los ánimos de todos. Algo tardío ha sido el homenaje, pero en cambio nada ha faltado a su esplendor y brillantez.

---

196 "Aspecto que presentaba el salón del Liceo en la noche del día 23 de diciembre, cuando la Reina doña Isabel II distribuía los premios florales", a cuya ceremonia asistió Gil en primera línea. Arrodillada ante la Reina, la poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda que Gil menciona luego. [Dibujo de Piquer, *El Laberinto*, núm. 6].

La mayor parte de los pormenores son ya conocidos, pues nuestros colegas diarios nos han ganado por la mano, y en toda la capital y aun fuera de ella se sabe que Su Majestad y su Augusta hermana, sus tíos, el Serenísimo señor infante don Francisco y su esposa, la mayor parte del cuerpo diplomático y lo más florido y selecto de la capital contribuyeron a realzar la función. Deber nuestro es sin embargo, y ojalá todos fuesen tan agradables de cumplir, consignar un recuerdo del interés con que la soberana protección mira un establecimiento que no por haberse apartado algún tanto de su primitivo carácter deja de estar animado del genio de las artes, ni de ser, ya que no su templo, por lo menos su palacio. Coincidía con la fiesta regia la adjudicación de los premios florales, que ya en otra ocasión recibieron doble valor viniendo de la mano de Su Majestad y ahora de nuevo han servido de lisonjero galardón y noble estímulo a los agraciados.

La ópera *I Capuletti ed i Montechi* tuvo el éxito que era de esperar concurriendo a su ejecución la señora Lema de Vega, la señorita doña Natividad de Rojas, los señores Ojeda y Reguer y otros artistas de mérito.

La oda que leyó en un intermedio la señorita doña Gertrudis Gómez de Avellaneda dedicada a Su Majestad no contribuyó poco a embellecer aquella noche, pues su entonación robusta y verdaderamente poética, los bellos pensamientos que la llenan, la fluidez y gallardía de la versificación y la pureza y elegancia del habla hicieron impresión muy favorable en el concurso y particularmente en el ánimo de Su Majestad que así se lo manifestó a la autora, al darle a besar su real mano. Sentimos que los reducidos límites de esta revista no nos permitan insertar esta notable composición para que sirviese de fundamento al juicio que emitimos y que no puede ser más imparcial en quien, como nosotros, no ha tenido la honra de dirigir la palabra una sola vez a la distinguida poetisa[197]. Finalmente, Su Majestad salió complacida de este ameno y bien dispuesto festejo, y no lo quedó menos de su bondad y expresivo agrado la escogida reunión que poblaba aquellos hermosos salones.

گ

[197] Esta "queja" es sorprendente. La Avellaneda formaba parte del consejo editorial de *El Laberinto*, donde Gil era *factótum* y compartían amistades y allegados. Extraña que no hubieran hablado "ni una sola vez".

Después de esto, y para no apartarnos del todo de tan agradable camino, queremos hacer mención de *Una noche en Burgos o la hospitalidad*, comedia del señor Bretón representada en el Teatro del Príncipe. La idea en ella desenvuelta es la misma de *El hospedador de provincia* del señor Duque de Rivas, publicado en *Los españoles pintados por sí mismos*; pero, salvas algunas inverosimilitudes, está desempeñada con acierto y habilidad. Pasando por lo de enamorarse del retrato, lance más propio de una novela sentimental que no de una comedia de costumbres, lo demás es llano y corriente y la acción marcha fácil y expeditamente hacia un desenlace tan natural como ingenioso.

Sin echar mano de otros medios que los ordinarios y comunes que en mano de los grandes maestros a todo alcanzan y para todo sirven, el autor ha sabido entretener agradablemente al público y eslabonar los incidentes sin esfuerzo alguno. Tantas veces hemos llamado la atención del señor Bretón sobre el poco enlace de sus argumentos, y la escasa maestría en su manejo, que nos tenemos por muy dichosos en poder señalar *Una noche en Burgos* como una honrosa excepción de esta regla.

Los caracteres son, como suelen ser los suyos, un tanto someros, si bien fáciles y poco distintos e individuales. El hospedador se inclina a la caricatura y figurón algo más de lo que fuera menester, y en cuanto al novio dichoso es de una pasta tal que no acierta el espectador a compadecerle por tonto ni a aficionársele por discreto. La criada es la figura más viva y mejor movida de todo el cuadro; pero aunque el poeta, como para darse algo más de soltura, la supone criada en un principio para algo más que tan subalterno oficio, así y todo se sale más de una vez de su camino.

El diálogo está salpicado de chistes no siempre de igual urbanidad y buen estilo, pero su facilidad, viveza y malicia rara vez se desmienten. De la versificación del señor Bretón tantas veces hemos dicho que es buena de toda ley, fluida, espontánea y natural tal vez como ninguna, que tenemos por excusado repetirlo aquí. Verdad es que con una ejecución como la que deparó su buena suerte a *La noche en Burgos*, no puede haber malos versos, ni chistes fríos, ni defectos, en fin, que no desaparezcan. Todos los actores comprendieron bien su papel, pero el lauro correspondió, como muy frecuentemente sucede, a la señora Díez, que figuraba la criada más despierta y taimada que puede presentar el maleante gremio.

Fuera de aquí no hay cosa que poder no ya alabar, sino admitir siquiera, porque *La loca de Londres* es un drama de brocha gorda, inverosímil en los caracteres, inverosímil en las situaciones, mal trabado entre sí y sin más recomendación (si recomendación puede llamarse) que el descubrir la mano de persona versada en el oficio[198]. El cartel nos aseguraba que esta pieza había sido acogida en París con numerosos aplausos; pero, amén de que, como suele decirse, todo el mundo es París, en aquella culta ciudad hay teatros y concurrencias de diversas escalas, y en todos y entre todas, con mucha frecuencia, comisión de aplausos y palmoteadores de profesión. Solo así acertaríamos a explicarnos el éxito de un drama que no han podido salvar los extraordinarios esfuerzos de la señora Díez, por desgracia harto mal empleados.

Como quiera, en *La loca de Londres* hay pasajes de algún efecto, pero en *El ciudadano Marat*, que nos ha ofrecido el coliseo de la Cruz a beneficio del señor Alverá, ni aun ese vislumbre de entretenimiento viene a mitigar el tedio del público. Aventajado escritor llamaba la empresa en los anuncios al autor de este bendito embrión, y a fe que si

[198] *La folle de la cité*, de Charles Lafont, drama en cinco actos, estrenado en París en agosto de 1843, traducido del francés por Isidoro Gil y Antonio María de Ojeda (Madrid, Imprenta Repullés, diciembre de 1843). Isidoro Gil era amigo y compañero de Enrique en *El Laberinto*, pero el crítico insobornable no escatima su desdén.

para adormecimiento del público lo hizo, aventajado y con razón puede llamársele.

Más de una vez se nos ha ocurrido que semejantes avisos pueden ser obra de la buena voluntad del cajero, porque se nos hace duro de creer que los verdaderos directores den una prueba tan mala de buen criterio o supongan tan poco en el público, pero sea de ello lo que quiera, no pueden estar más fuera de sazón. Había entre los espectadores quien desconocía el apellido del dramaturgo, porque por anagrama lo tenían, y de malicia en malicia llegaban a persona muy conocida del telón adentro; pero no es tanto nuestro atrevimiento ni curiosidad, y así, por no cansar al público, repetiremos aquí lo que dijimos en aquella soporífera noche:

—Séale la tierra ligera.

ﷺ

El resto de las funciones que con motivo de las fiestas de Navidad se han puesto en escena participan más o menos del carácter que les imprime esta época, verdaderas carnestolendas de los actores desde tiempo inmemorial. Sabido es que en tales días acude todo el mundo al teatro a reír y a "perdonar las muchas faltas" en gracia de las tonadillas, zarzuelas y entremeses con que se acompaña el dichoso advenimiento del turrón y demás golosinas. Así, pues, dejaremos en paz *Las dos coronas*, *El cabo marino*, *Dos muertos y ninguno difunto*, *Pascual y Carranza*, y toda la caterva de pasatiempos teatrales, que, si lograron hacer más ligera y agradable la noche, "cumplieron su misión sobre la tierra".

Parece que se ha formado y arreglado definitivamente una sociedad a un tiempo mercantil y literaria, destinada al cultivo del arte dramático y compuesta de personas conocidas y estimadas por su carácter y escritos. No podemos menos de elogiar semejante pensamiento, que quisiéramos ver extendido con bondad a los demás ramos de la bella literatura.

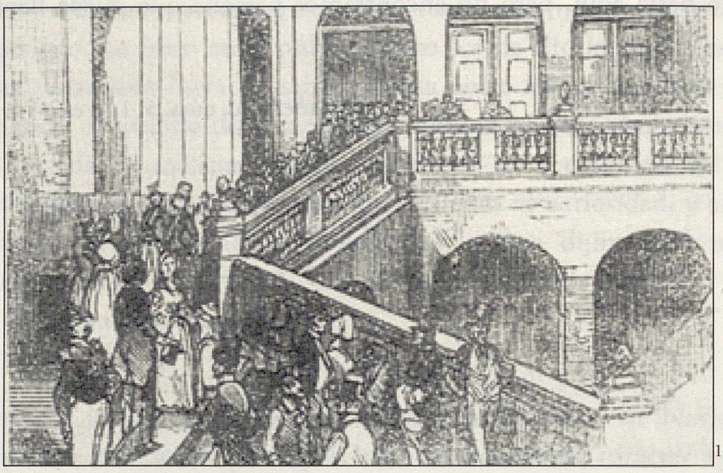
En cualquier tiempo y ocasión sería utilísimo acabar con el monopolio hasta aquí ejercido, pero nunca más oportunamente que ahora, pues la anunciada retirada del señor Romea del teatro podrá cerrar uno de ellos, o cuando no, subordinarlo a una empresa que, por liberal que se muestre, difícilmente podrá compensar los beneficios de la

concurrencia. La resolución del señor Romea parece ser definitiva, pero, por poderosos que sean los motivos que la dictan, siempre la tendremos por deplorable en sumo grado para la escena española. Tal vez con su ausencia podrá formarse una compañía más completa que las que han existido hasta aquí, pero no encontramos persona que pueda llenar su hueco.

El Laberinto, núm. 5, 1 de enero de 1844

ي

36. Revista de la quincena: *Conspirar por no reinar* y *La Abuela*



199

Poco de notable ha ocurrido en los quince primeros días del mes que tenemos que dar cuenta fuera del corto movimiento que han ofrecido los teatros. En otros países la entrada de año ofrece extenso campo a la crítica por el sinnúmero de anuales literarios y artísticos en que los frutos preciosos del talento se engalanan de mil modos, a cual más delicado, elegante y ameno; pero en nuestra cara Patria solo a un glotón o declarado goloso le tocaría de derecho hacer relación circunstanciada del entierro del año y nacimiento del nuevo.

Aguardaremos, pues, con paciencia a que semejantes escenas desenvuelvan en nosotros, cuando se repitan, este nuevo linaje de criterio o a que los turrones, anguilas y demás regalos alternen con *keepsakes* y *etrennes*, en que halle también su ocupación el paladar de la vista y del alma. Mientras tal suceda, nos atendremos a lo que nos ponen a la vista para que sin pasión recaiga en ello nuestro vituperio o alabanza.

---

[199] Escalinatas del Liceo Artístico.

En el coliseo del Príncipe se ha puesto en escena la comedia traducida del francés *Conspirar por no reinar*[200], confiada a los primeros actores de esta compañía, y por lo tanto desempeñada con el acierto y regularidad acostumbrada, tabla de salvación para más de una obra dramática y velo agradablemente engañoso para los ojos del público, con que, si no del todo se cubren, rara vez dejan de disimularse los defectos. No estuvo de más seguramente en esta comedia, donde en los primeros actos faltan todas las cualidades de necesidad más palpable en el teatro, los caracteres y el enredo, si bien el último no deja de redimir semejantes yerros en cuanto a la intriga por lo menos, pues es realmente variado y está lleno de incidentes.

Un poco embrollado anda aquello del trueque de los contratos, y no hay gran verosimilitud en lo de la boda concertada en medio de tan grandes embarazos; pero en cambio el desenlace es bellísimo y cómico a más no poder, y deja en el ánimo una sensación agradable y un sabor como de dulzura.

Los caracteres (si tal nombre puede darse a tan amaneradas y convencionales figuras) no están trazados con distinción, ni menos bien concluidos. El diálogo es vivo y animado, pero muchas de sus gracias son pérdidas para la mayor parte del público español, poco enterado de las costumbres de aquella edad y sus personajes en Inglaterra, y que al oír las alusiones a Babilonia y la jerga puritana del buen lord se queda como si oyese hablar en chino o de los reinos del Preste Juan. En resumen, la comedia es agradable por endeble que aparezca su trama, y a pesar de la ninguna intención que la distingue, la ejecución según dejamos indicado la sirvió de cristal de aumento.

٣

La segunda novedad que ha ofrecido este teatro es la comedia de Scribe, recientemente traducida con el título de *La Abuela*, y que sin duda se aventaja a la que dejamos mencionada. Campean en ella, como en casi todas las de este fecundo ingenio, gran conocimiento de la escena, urbanidad y agudeza en el diálogo, posesión completa en los recursos teatrales y rasgos hábiles y medias tintas de una delicadeza y audacia

[200] Comedia en tres actos y en prosa. Traducida por Isidoro Gil, Imprenta de Repullés, julio de 1843.

extremadas. Fuera de esto, los caracteres se resienten de la prisa y tibio culto al arte de ordinario empleado en el taller de este célebre escritor, y aunque muchas veces están afortunadamente indicados, rara vez pasa la indicación de un rasgo aislado. *La Abuela*, sin embargo, puede pasar sin gran esfuerzo por excepción de la regla, y es un personaje de veras simpático.

La representación fue excelente, como de costumbre en esta clase de piezas, cuyas partes distribuidas casi siempre con acierto, apenas dejan de desear. La señora Díez, con la flexibilidad extraordinaria de su talento, coloreó vivamente el difícil papel de la protagonista y lo presentó en un relieve que de seguro hubiera complacido al mismo autor. Los demás, aunque bien desempeñados, no ofrecían dificultades que vencer.

La traducción, a lo que pudimos juzgar en la representación, nos pareció bien hecha; pero a propósito de ella daremos al traductor[201] y a los demás un consejo que tenemos por acertado: trocar los nombres y contentarse con ello no es ni traducir ni acomodar una pieza dramática al gusto del auditorio. Vale infinitamente más dejar a los personajes y lugares sus nombres de bautismo que no introducir en una sociedad que se quiere hacer pasar por la nuestra usos y costumbres que le son de todo punto ajenos. Harto aprisa corre por el camino de una transición que no sabemos si alabar, para extraviar así el criterio del público y alterar la índole dramática de aquella. Todo esto decimos a propósito del partido que el autor saca del contrato matrimonial, y que el traductor pudo tener por inverosímil o, por mejor decir, falso entre nosotros.

ج

El Teatro de la Cruz solo ha ofrecido de nuevo uno de los varios conciertos que los señores Salas y Ojeda están dando de algún tiempo a esta parte, y en que se distinguieron como suelen en las canciones andaluzas. *La Calesera*, del maestro Iradier, de música bastante original y característica, gustó mucho en boca del señor Ojeda, y la especie de farsa de *La pendencia*, música del maestro Basili, cantada por entrambos artistas y trazada con buen estilo y no común inteligencia del asunto, encontró también lisonjera acogida. Las letras de estos juguetes nos

[201] Ramón de Navarrete.

parecieron también muy graciosas y llenas del donaire y gala que traspira en todas las cosas de "la tierra de Dios"[202].

En el Teatro del Circo se ha estrenado el precioso baile fantástico titulado *El Lago de las hadas* a beneficio de la señora Guy Stephan, que ha venido a excitar en el público madrileño un entusiasmo hace mucho tiempo sin igual, si bien merecido a nuestro entender en rigor de justicia, y fundado en el extraordinario mérito de esta joven, para nosotros sin ejemplo ni punto de comparación. Satisfecha ha debido quedar de la galantería cordial y sincera del pueblo de la capital, y por nuestra parte nos congratulamos mucho de que a su salida de España (por desgracia, harto cercana para sus muchos admiradores) lleve un grato recuerdo de nosotros.

El lago de las hadas pertenece al mismo género que *Gisela*, único que se aviene bien con esta clase de espectáculos que tanto contribuyen a realzar las ilusiones de la fantasía, junto con los encantos de la óptica. Hay pasos hermosos de veras, como son el de la luna, lleno de vaguedad y de invención, y la *galop* de la pandereta, en que rebosa la animación y vivacidad más extremada. En todos ellos la protagonista estuvo felicísima, conquistando cada día de los muchos que se pone en escena esta función nuevos aplausos y laureles.

La señora Duval bailó también con maestría y alcanzó justos testimonios de aprobación, que no fue poco al lado de tan cabal modelo. La función fue exornada con propiedad, así en trajes como en decoraciones, y se conoce que la empresa no quiso quedarse atrás en cortesía tratándose de su más precioso adorno. La luz de la luna estaba muy bien figurada, y lo único que se echó de menos para completar la ilusión fue un poco más de serenidad en su resplandor. La decoración última es también muy fantástica y de hermoso efecto, pero aconsejamos que no corran tan pronto el telón, porque el público no tiene lugar de disfrutarla.

ض

La compañía lírica ha puesto en escena, para beneficio también del señor Smico, la ponderada partitura de Rossini, *Otelo*. De la obra nada

---

[202] Andalucía.

tenemos que hablar, pues ya en conjunto, ya en trozos, de muchos es conocida y con razón grandísima admirada; pero habremos de pasar por el disgusto de decir que la representación no guardó proporción con el estro y valentía que rebosa en este precioso *sparttito*.

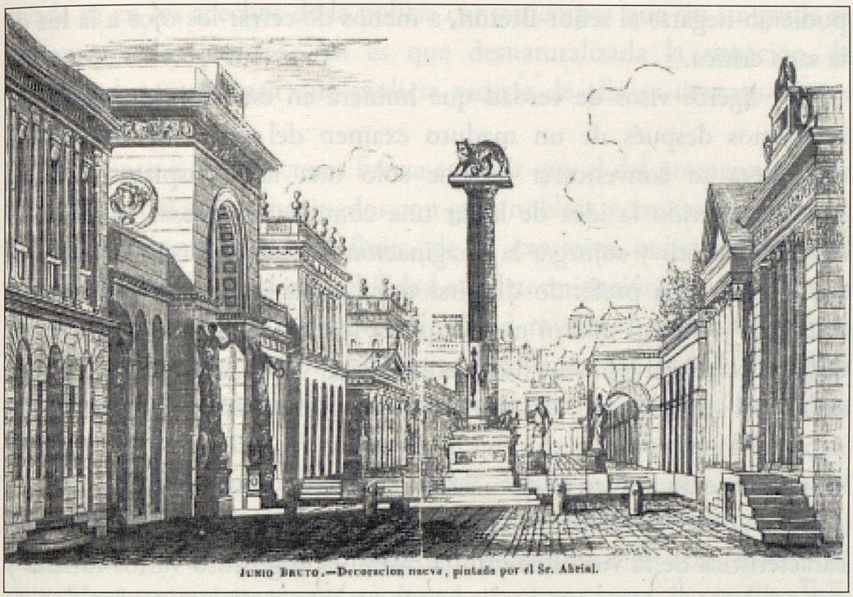
El público se mostró descontento en particular del nuevo tenor y con razón sobrada, pues no sabemos en verdad qué crédito piensa sacar la empresa de adquisiciones semejantes. Bueno será que consulte un poco más el gusto del auditorio, ahora sobre todo que la fatal y repentina enfermedad del señor Reguer le ha privado por ahora de una de sus mejores partes. Deplorable en sumo grado es esta falta, porque la escena española ha resonado con pocas voces más poderosas y de metal más puro que la de este bajo estimable.

Sabemos que don Jacinto de Salas y Quiroga está ocupado en escribir la *Historia del gobierno español en los Países Bajos*. La plaza que ha ocupado recientemente de secretario de la legación de Su Majestad en El Haya durante año y medio, la buena proporción que ha tenido de registrar toda clase de documentos en los archivos públicos y privados de aquel país, y por último su laboriosidad e ilustración nos hacen esperar que quedará lleno el vacío que se advierte en nuestra historia de época tan importante y de una tierra teatro de tan notables sucesos, sobre la cual se han ejercitado ya las plumas inmortales de Schiller y Goethe. Creemos que el público acogerá favorablemente esta interesante obra.

El Laberinto, núm. 6, 16 de enero de 1844

ط

37. Revista de la quincena: *¡La independencia!* y *Junio Bruto*



JUNIO BRUTO.—Decoracion nueva, pintada por el Sr. Abriol.

Estériles han sido los últimos quince días del mes en sucesos de cualquier clase dignos de fijar la atención del público, pues ni la prensa ni los teatros han dado sino escasas muestras de vida y aun esas no muy robustas. En el Teatro del Príncipe, por ejemplo, se ha presentado la comedia en prosa del señor Bretón titulada *¡La independencia!*, que ha encontrado en el público acogida más que fría. Sabida cosa es, a lo menos para nosotros, que el autor de *Marcela* y *No ganamos para sustos* no se distingue ni por el esmerado dibujo de las figuras ni por la inventiva y composición de sus cuadros. A fuer de colorista hábil, sin embargo, la gracia y viveza de sus tintas, la maestría en el claroscuro, la bella degradación de matices y sus risueños fondos hacen olvidar más de una vez o por mejor decir casi siempre los pecados que frecuentemente comete contra los preceptos fundamentales que forman el decálogo del arte.

La fluidez de los versos con que este fácil autor sabe engalanar sus creaciones; la flexibilidad con que se acomodan a las exigencias de su

diálogo, cualquiera que sea la variedad e imperiosas condiciones que le imponga; la posesión de la lengua y el sentimiento íntimo de la armonía en todo lo que pertenece a la expresión, son cualidades que mal pudieran negarse al señor Bretón, a menos de cerrar los ojos a la luz de la sana crítica.

Por ligeros visos de verdad que hubiera en esta opinión, que aquí asentamos después de un maduro examen del genio de este poeta, cualquiera se convencería de que solo una fatal inspiración podía haberle sugerido la idea de hacer una comedia en prosa. El autor ha desdeñado herir y sojuzgar la imaginación del público con la magia de sus colores y ha preferido dirigirse a su razón y arrostrar un examen razonado y frío, ni más ni menos que si Jordán, arrojando su paleta, se hubiera ceñido al lápiz. La lucha era desigual y por fuerza ha tenido que salir mal parado de ella, porque para sostenerla airosamente se necesitaba percepción más clara de la índole filosófica del arte y mayor severidad de estudio en la ejecución.

El público que, arrullado por la música siempre espontánea y característica de la versificación, ha disimulado gustoso varios lunares y aplaudido estrepitosamente otras indisputables bellezas, no ha podido ocultar al autor su desagradable sorpresa viéndose defraudado de una esperanza que con razón puede calificarse de legítima, ni sufrir con ánimo igual transición tan áspera y repentina, pues si el adjetivo de vil que se ha aplicado más de una vez a la prosa en semejantes casos no siempre es justo, le cuadra con cabal exactitud si se compara a la versificación del señor Bretón.

Como en nuestro entender esta circunstancia es la que mejor explica el éxito poco favorable que ha tenido la pieza, por eso nos hemos detenido en ella; por lo demás, no faltan en la comedia otros defectos que señalar, así en cuanto al pensamiento fundamental como en cuanto a los caracteres y la marcha de la acción. Los trabajos que suceden al *independiente* pudieran haber sucedido muy bien a quien no tuviera semejante afición. Otro ridículo más profundo puede hallarse, en nuestro entender, en una idea que, por apartarse del orden natural de las cosas humanas, forzosamente tiene que llevar en sí misma, y sin mezcla de coincidencias irremediables y extrañas, su dosis de contrariedad y de castigo. Cabalmente en el hogar doméstico, que es el campo

cuerdamente escogido por el autor, es donde los independientes encuentran a cierta edad mayor número de percances e incomodidades, y seguramente no era necesario ir a buscar en la infidelidad de una criada ni en los acechos de la policía contratiempos que sin su ayuda se entran por las puertas. Así es que desnaturalizada la situación, la moralidad y enseñanza que pudiera sacarse de ella se desnaturaliza y tuerce también.

En cuanto a los caracteres fuerza es decir que el del protagonista y la doncella Isabel están imaginados con gran nobleza y excitan la simpatía, si bien el segundo dista infinito de la expresiva individualidad del primero y adolece de cierta debilidad e indeterminación, que perjudica a su efecto y aun tal vez a su verosimilitud misma. Así y todo, es una figura llena de frescura y agrado; pero las demás que la rodean, si son verdaderas, se refieren a un tipo que no realza por cierto la naturaleza humana.

Poca afición suele mostrar el señor Bretón a la gente y vida del campo, y de eso no le pediremos cuenta, por más que el amor a la Naturaleza y a la soledad sea muy comúnmente en las artes manantial de nobles inspiraciones; pero no descubrir, ni por acaso, la sencillez bajo la aspereza y el candor bajo la rusticidad, y añadirle además los vicios de la corrupción social, parece que no revela conocimiento muy profundo del corazón humano. Fuera de esto, los ridículos políticos de la época están hábilmente aprovechados, y el ama de gobierno tiene rasgos de admirable maestría y fuerza cómica que harían honor al más eminente poeta cómico. Chistes hay muchos sembrados por toda la pieza, aunque no todos de los mismos quilates, y el diálogo tiene buena y casta dicción. La marcha del argumento, firme y derecha en los dos primeros actos, se debilita y descarría en los dos restantes.

La ejecución no fue tan buena como suele en este teatro, pues si bien el señor Romea, las señoras Díez y Llorente, y aun el señor Fernández, nada dejaron que desear, los demás desigualaron un poco.

ض

En la Cruz ha asistido el público a la representación de la tragedia titulada *Junio Bruto*[203]. Dificultades muy grandes había para hacer interesante un argumento de esta naturaleza, distante de nosotros cuanto puede estarlo de la nuestra la edad a que pertenece, y no era la menor de todas haber de sufrir el parangón con otros poetas ilustres que ya de antemano han tratado el mismo asunto, así es que las más graves han quedado por vencer.

No insistiremos en lo arduo de una empresa que se dirige a resucitar sentimientos muertos con la sociedad que animaban, y que se fundaban en una organización moral y religiosa de todo punto contraria a la nuestra; no insistiremos en la diferencia que presentaba la libertad antigua, hija de la virtud y severidad de las costumbres, de la moderna, que se funda en las luces y la reflexión; por ahora solo queremos dar a entender los obstáculos con que es fuerza tropezar al manejar asuntos de esta clase.

En nuestro modo de ver, la antigüedad solo debe presentarse «clásicamente» poniendo en las formas el cuidado más exquisito, en la ejecución, la severidad más extremada, y en la proporción y disposición de las partes, la más cabal armonía; pues por lo mismo que es ya una estatua inanimada y que los movimientos de la vida no pueden encubrir sus defectos, debe ser su estudio más característico y acabado. Para comunicarle el soplo de la existencia no basta la inspiración del genio por sí sola.

Genios eran Calderón y Shakespeare, pero el Coriolano de *Las armas de la hermosura* es un caballero español del siglo XVI, mientras el Coriolano del dramático inglés, casi fundido en el gran molde de Plutarco, es el verdadero retrato del héroe de Coriola. Dificultad ofrece sin duda el desprenderse de los hábitos de nuestro entendimiento, de la mayor suavidad de nuestras costumbres y de las tendencias espirituales y tiernas que el cristianismo ha impreso en nuestro corazón; pero ¿qué tienen que ver con la índole de la austera y adusta Roma las blanduras

---

[203] JOSÉ MARÍA DÍAZ (1813-1888), dramaturgo progresista (estuvo en la cárcel por sus actividades políticas), amigo también de Espronceda y de Zorrilla, con quien colaboró en *Traidor, inconfeso y mártir*, compartía con Gil la redacción de *El Laberinto*. Autor, entre otras muchas obras, de *Juan sin* tierra y de *Lucio Junio Bruto*, estrenada en enero de 1844. Sigue el modelo de Voltaire y de Alfieri, con quien le compara Gil.

de la moderna poesía? ¿Cómo sentir profundamente cosas que de tal modo se apartan de las que vemos?

Esta es la falta capital, a nuestro juicio, de la tragedia de *Junio Bruto*. Alfieri, con su gran genio, no pudo hacer una obra popular en su *Bruto Primo*, aunque se ciñó infinitamente más que el señor Díaz a la verdad histórica; pero en el monumento del sublime trágico italiano hay tanta corrección y tan noble y elevado artificio, que si el pueblo no se siente inspirado con él, el sabio nada encuentra que echarle en cara.

El señor Díaz, que tan cerca le ha imitado en varias escenas y movimientos teatrales, se le ha quedado muy atrás en esto, pues las líneas de su obra son inciertas, aunque el paisaje muchas veces melancólico y bien trazado que la rodea ayude a disimular el escaso vigor y atrevimiento de sus contornos. Bruto, como padre, está más al alcance del público; como ciudadano, si en sus hechos no, por lo menos en su espíritu apenas tiene semejanza con el cónsul de aquel período de la historia heroica y probablemente fabulosa de Roma.

La acción está bien preparada y conducida, aunque a costa de rebajar un suceso que de por sí solo constituye una tragedia: la muerte de Lucrecia, de que tan noble intérprete ha sido recientemente Ponsard. La introducción de la hija de Tarquinio, resorte ya tocado por Voltaire, está bien traída y se acomoda perfectamente a nuestros hábitos dramáticos. Los dos últimos actos son imitación bastante ajustada de los de Alfieri, y las galas de este poeta están usadas y repartidas con tino. Díganlo, entre otras cosas, aquellos versos de:

> *Altra magione*
> *piú non rimane all'infelice Bruto,*
> *fuorché il foro, e la tomba*[204].

Los caracteres adolecen de cierta languidez, que es el lunar más general de la pieza; pero el del protagonista está trazado con esmero. En una palabra, si la tragedia del señor Díaz no revela gran originalidad ni nervio, si en las formas hay cierto desaliño y la dicción poética decae algunas veces, no falta en ella ni sensibilidad, ni detalles bien sentidos, ni dulzura en la versificación, ni toques delicados, ni instintos artísticos finalmente.

---

[204] "Otro lugar donde vivir / no le queda al infeliz Bruto, / si no es el foro y la tumba" [Vittorio Alfieri, *Bruto Primo*, acto IV, escena II].

La ejecución fue esmeradísima por parte del señor Latorre, cuyo papel se avenía perfectamente con su carácter y hacía más disimulable el defecto de espontaneidad que muchas veces se echa en cara a este actor. La señora Lamadrid (doña Bárbara) también comprendió satisfactoriamente el suyo. Los demás anduvieron bien poco acertados en el desempeño de los suyos.

En la noche del 17, Su Majestad la Reina doña Isabel II y la Princesa, su augusta hermana, honraron con su presencia el baile fantástico de *El lago de las hadas*. Su Majestad prestó la mayor atención durante todo el espectáculo e hizo saber a la señora Guy Stephan por medio del empresario su deseo de que repitiese el paso de la pandereta, que tan espontáneos aplausos ha arrancado siempre a la concurrencia. La graciosa bailarina recibió como una orden la indicación de Su Majestad, según era de esperar del delicado favor que recibía.

Al día siguiente se encontró con un recado de la señora marquesa de Santa Cruz para que pasase a su habitación a enterarse de un mandato de Su Majestad. La señora Guy Stephan, que, a semejanza de la dama del *Ensueño*, de lord Byron, aunque con distinta fortuna, ha sido durante tantas noches la verdadera «reina de un reino fantástico», acudió al llamamiento de la camarera de Su Majestad y recibió de sus manos un magnífico alfiler de brillantes, con que la reina recompensaba el mérito de nuestra primera bailarina, distinción honrosa no menos para la agraciada que para la real munificencia de donde dimana.

No es esta sola la muestra de agrado y benevolencia dispensada a la señora Guy Stephan, pues en el martes 23 la recibió Su Majestad en audiencia particular y le significó lo complacida que había quedado de la representación de *El lago de las hadas*. Su Majestad habló en francés con gran soltura a la célebre *Giselle*, que por su parte le dio las gracias por las pruebas de bondad y distinción que le prodigaba y besó la real mano.

Satisfecha deberá salir de España la famosa bailarina. Si en San Petersburgo el emperador mismo trocaba el ramo de flores de la Taglioni en uno de oro y pedrería, también en España desde las clases más ínfimas de la sociedad hasta la regia persona han competido todos

en prodigar a la señorita Guy Stephan testimonios no solo de la cortesía caballeresca que adorna las páginas de nuestra historia, sino pruebas las más cordiales y sinceras de simpatía. El trono ha venido a dar por último el realce de su brillo al aplauso popular y a poner de manifiesto que si el verdadero mérito pertenece a todos los países, en ninguno encuentra patria más cariñosa que en nuestra dulce España.

ش

También se ha presentado en este coliseo últimamente el drama traducido del francés con el título de *El libelo*. Es una desventurada obra que no merecía los honores de la traducción, aunque con ella nada ha ganado; pero como para que la sirviese de contraveneno, pusieron detrás de ella la piececita de costumbres andaluzas *¡Ya murió Napoleón!*, de don Manuel Santana, joven desconocido al público de la capital y que promete en este vivo y animado género.

La pieza está escrita con facilidad y esmero; el colorido es verdadero, y los incidentes están manejados con tino, si se exceptúa aquello de la cuerda, propio más bien de grosería del entremés que del gracejo del sainete. También hay algo de disonante en ciertos rasgos sentimentales de la maja, poco dramáticos además. Fuera de esto repetimos que se ven felices disposiciones en la primera obra que el público madrileño conoce de este joven autor, cuyo talento es un deber de la crítica el animar. La ejecución de parte de la señora Díez fue como siempre, es decir, llena de gracia y de donaire. Los demás anduvieron también bastante felices, aunque el señor Sobrado caracterizó fríamente el rasgo histórico de *¡Ya murió Napoleón!*, último encarecimiento de la fanfarronada andaluza.

El Laberinto, núm. 7, 1 de febrero de 1844

ي

38. Revista de la quincena: *El guante de Coradino* y *El que se casa por todo pasa*

No parece sino que a medida que se aproximan los alegres días del carnaval las letras van cediéndoles el puesto, como convencidas de su carácter poco mundano y menos bullicioso para terciar en tan destemplados entretenimientos. Decímoslo porque de algún tiempo a esta parte nuestras quincenas han ido decayendo de interés, hasta el punto de que en la presente contados y mucho han de ser los lectores que encuentren cosa con que poder darse no ya por complacidos, sino por distraídos. Tal ha sido la escasez de sucesos literarios o artísticos en el espacio transcurrido entre el último número y el presente, que desde que *El Laberinto* ve la luz del día no se cuenta otra igual.

Aun lo poco que se ha disfrutado, a un solo teatro se le debe, pues en el del Príncipe la enfermedad de su actriz más eminente ha defraudado las esperanzas de un gran número de personas, que aguardaban con

curiosidad el drama de *Doña María Coronel o No hay fuerza contra el honor*[205], sobre el cual hace tiempo que circulan favorables rumores. Deseamos vivamente el restablecimiento de la señora Díez, pues su falta se hace de día en día más sensible en el teatro, donde tan pocos talentos pueden competir con el suyo y donde el público la desea con simpatía cada vez mayor.

Si en este coliseo no hemos visto novedad alguna por tan desagradable incidente, en cambio en la Cruz hemos asistido una noche a *Probar fortuna o Beltrán el aventurero* y *Quiero ser cómica*, y otra a *El guante de Coradino* y *El que se casa por todo pasa*.

De todas ellas la que merece especial mención es *El guante de Coradino*, obra de los señores Doncel y Valladares. Al cabo, *Beltrán el aventurero* no pasa de ser una de las piececitas de hilván destinadas a matar la noche que nos regalan con más frecuencia de la necesaria nuestros vecinos de allende el Pirineo, y que por señas justifica bien poco tu título, porque sobre ser escasas las aventuras del héroe, aun esas tienen poco de nuevo y chistoso, si se exceptúan algunas chispas más o menos lucidas que brotan por el diálogo adelante. La ejecución fue mediana, menos por parte del señor Lombía, que tuvo rasgos bastante felices. La traducción, a lo que pudimos juzgar, corrió parejas con la representación.

ف

La piececita *Quiero ser cómica*, también de los señores Doncel y Valladares, aunque inferior conocidamente al lindísimo juguete que poseemos con el mismo título, si bien aplicado a protagonista del sexo feo[206], halló algo más de gracia a los ojos del público, porque la viva ejecución de la señora Pérez por un lado y por otro la intercalación de algunos trozos y alusiones pertenecientes a nuestro antiguo teatro y a sus lumbreras resplandecientes, mal pueden dejar de oírse con gusto por ningún público español. La señora Pérez dijo, mejor que suele en los

---

[205] Drama en cuatro actos y en diferentes metros, original de Leopoldo Augusto de Cueto, Madrid, 1844.

[206] Se refiere posiblemente a *Quiero ser cómico*, "apropósito-dramático, compuesto por Don Ventura de La Vega, para la primera salida de D. Florencio Romea", publicado diez años antes, en 1834.

papeles trágicos, la bellísima relación de *La niña de Gómez Arias*, capaz de ablandar las entrañas de un risco, y que no movió, sin embargo, las de aquel libertino sin alma que tan vivamente nos pinta nuestro gran Calderón. Tal vez estos adornos y reminiscencias fueron los que de más abono sirvieron a la pieza, pues por lo demás caracteres y trama son endebles.

No sucede así con *El guante de Coradino*, que si no ha sostenido a la misma altura la reputación de los autores de *Las travesuras de Juana*[207], no deja de ser una obra noblemente concebida y escrita con dicción poética, numerosa y pura, y sembrada aquí y acullá de rasgos valientes y bien trazados. El argumento es el suceso de todos conocido con el nombre de *Las vísperas sicilianas*, y que recientemente ha inspirado a Casimir Delavigne una de sus obras más armoniosas y perfectas. La de nuestros jóvenes autores no se distingue por la marcha a un tiempo complicada y regular, rápida y fácil, que distingue su anterior bella comedia, ni está nutrida de incidentes tan vivos y chispeantes; pero en cambio tiene caracteres delineados con pureza, como son los de las dos mujeres y el de Prócida, no muy fácil de trazar, habiendo de arreglarse a la historia, y de cuyas supuestas venas y accesos de locura han sabido sacar los autores partido para la exposición de su drama. Como quiera, el verla hecha por medio de un relato como en las tragedias clásicas, entibia un poco desde un principio los afectos del público, pues como dijo uno de los preceptistas de mejor consejo de la antigüedad:

> *Segnius irritant animos demisa per aurem. Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus*[208].

Fuera de esto, la acción marcha con bastante regularidad, y aunque pudiera reducirse a más angostos límites y aun tener índole y giro más dramáticos, no está alargada a costa de dislocaciones o digresiones desmayadas, ni en el diálogo desmerece de la dignidad del asunto y de la verdad de los caracteres. La situación de la noble, ofendida y arrepentida siciliana, parecida en algo a la sajona de la Ulrica, en el castillo de Frente

---

[207] Gil había reseñado esta obra dos meses antes, en la *Revista de la quincena,* núm. 4 (véase pág. 269). Ambas obras son de Carlos García Doncel y Luis Valladares.

[208] "Las cosas percibidas por el oído interesan menos a los ánimos que las que están sujetas a los ojos fieles" [Horacio, *Ars poética*, v. 180-181].

de Buey del *Ivanhoe*, está bien imaginada, aunque su traza y el punto a que se encamina más propios parecen de la novela, que no de las tablas. La versificación, a lo que pudimos advertir en la representación (porque no habiéndose impreso todavía la pieza no nos ha sido posible haberla a las manos), es en general de gran nervio y expresión. En resumen, esta composición si no es de aquellas en que resplandece la hermosa centella de la creación, es un estudio estimable a todas luces y no desmerece de la opinión de sus autores.

¡Ojalá pudiéramos decir lo mismo de la ejecución!, pero tanto se apartarían nuestros elogios de la justicia como distó el drama de cobrar lustre ni realce alguno al pasar por la crítica prueba. Sentimos decirlo, pero si se exceptúa la señora Lamadrid (doña Bárbara), que era la beneficiada en aquella noche, los demás anduvieron constantemente fuera de su camino, y de ellos los hubo que dieron lastimosos tropezones y traspieses.

El mismo señor Latorre estuvo poco feliz al representar el vengativo y sañudo proscrito siciliano. La señora Pérez, que rara vez acierta a desprenderse en los dramas del donaire y sal cómica propia de otras composiciones festivas, tampoco levantó ni aun a su natural altura el papel de Imogene. De los demás no queremos hablar, porque nunca podría ser en honra suya, tantas fueron las cosas dignas de censura que encontramos. Tampoco la empresa anduvo de lo más acertado en la decoración y aparato, pues el panteón del conde de Lentini tanto tiene de tal como de cualquier otra cosa, si se atiende a su extraña entrada y al tono alegre e iluminado de sus luces, de todo punto desacorde con su objeto y destino.

ض

La piececita *El que se casa por todo pasa* manifiesta gran propiedad de lenguaje y conocimiento de las costumbres y carácter del pueblo andaluz, pero está desleída y marcha con bastante pesadez. Hemos oído decir que es obra de un joven nuevamente conocido[209] y por lo mismo tenemos tanto mayor gusto en advertirle que las muestras de aprobación

[209] La obra es la primera estrenada por RAMÓN FRANQUELO MARTÍNEZ, dramaturgo y periodista malagueño, miembro también del círculo político progresista, varias veces encarcelado por el Absolutismo.

del público fueron merecidas, pero que debe evitar todo entorpecimiento y largas inútiles en una clase de composiciones cuyo mejor adorno es la ligereza y agudeza.

El Teatro del Circo ha puesto en escena el baile de grande espectáculo titulado *Los ingleses en el Indostán*. Las decoraciones y aparato fueron lo que hubo notable en él, y el bailable de la señora Guy Stephan, su mayor mérito. Por lo demás, ya en otra ocasión sentamos nuestra opinión de que semejante espectáculo solo se avenía bien con argumentos fantásticos, y cada día que pasa, y cada función de distinto género que se ofrece, nos confirman en nuestro juicio. Una clase de representación que tanto se aleja de las formas de expresión ordinarias en la vida, y en que la imaginación por consiguiente tiene que hacer grandes concesiones, cuando no suplir la mayor parte, solo se aviene con sucesos propios de su esfera en que reine a fuer de señora absoluta.

ي

Los papeles franceses han traído otra noticia fatal para las letras: la muerte de Carlos Nodier, doblemente lastimosa por seguir tan de cerca a la de Casimir Delavigne, de que ya dimos cuenta en nuestro periódico. Esta pérdida ha sido muy sensible a la Francia, que con razón amaba el noble cuanto amable talento de este apreciable escritor.

A vueltas de esto ya han comenzado en Madrid los bailes de máscara; pero como hasta carnaval no vayan viéndose otras señales de vida, poca brillantez y animación le vaticinamos. Veremos, sin embargo, si los bailes del Liceo reúnen la vistosa y lucida concurrencia que ha llenado otros años aquellos hermosos salones[210].

El Laberinto, núm. 8, 16 de febrero de 1844

ﻝ

[210] Al pie de la firma «Enrique Gil» figura, como se ve, esta viñeta de máscaras.

39. Revista de la quincena: *La perla de Barcelona, Il furioso* y *Doña María Coronel*

211

En tiempo de disfraces hemos andado durante la quincena; pero sin embargo, como no acostumbrados a ver a los autores dramáticos obedecer semejante costumbre en las tablas, nos ha causado novedad no pequeña el traje con que se ha presentado el fecundo Scribe en el Teatro del Príncipe. A él servía de ropaje, si hemos de creer lo que el cartel rezaba, *La perla de Barcelona*, y en verdad que de tal manera le desfiguraba, que ni su misma madre le hubiera conocido. Si el inagotable *vaudevillista* se propuso devanar los sesos a los espectadores, no cabe duda que se le logró por entero su deseo, porque a no haberle puesto el anuncio su rótulo en la espalda como a don Quijote su noble huésped de Barcelona, claro está que hubiese pasado de todo punto «desapercibido», según ahora se dice. Aun así, como nosotros no le vimos quitarse la

---

[211] Este número de *El Laberinto* incluye, en la misma página y bajo la sección *Revista de la quincena,* el texto firmado por Enrique Gil que reproducimos y otra reseña firmada con la inicial «B.», sobre la ópera *El furioso*, representada el 19 de febrero en el Teatro del Circo. En nuestra opinión, el estilo de Gil es inconfundible: "De propósito y con deliberada intención hemos dejado para los últimos renglones el juicio que formamos aquella noche del protagonista Salvatori. Muchas veces al consignar nuestro humilde voto acerca de su mérito, le hemos dicho gran cantante, consumado artista…". Gil había elogiado a Salvatori al hacer la crítica de *Linda de Chamounix* en la *Revista de la quincena* núm. 4 (véase p. 275), donde avisa [el subrayado es nuestro]: "En cuanto a la ópera *Il Furioso* en otro lugar **encontrarán nuestros lectores** noticias, junto con el retrato del señor Salvatori [en el grabado] que tan señalado triunfo ha alcanzado en ella". No parece aventurado suponer que «B.» sea el propio Enrique.

careta, nos queda todavía el escozor de creer, o que no era él la máscara, o que el rótulo destinado a su vestido lo pusieron en otro, y él por descuido o voluntad se lo encapilló sin pararse en barras.

Porque en verdad (y para dejar ya la alegoría de carnestolendas, una vez que estamos en cuaresma), si la firma del autor del *Arte de conspirar* figura al pie del original francés, el resto es de creer que pertenezca a uno de los varios colaboradores que trabajan en su taller, y para mejor despachar el género le ponen el nombre de la fábrica, aunque su calidad sea inferior[212].

¿Cómo explicarnos de otra suerte la ausencia total de aquellos rasgos, a la vez profundos y delicados, con que este autor, eminente a pesar de sus muchos pecados artísticos, sabe bosquejar un carácter de una sola pincelada, y cuando no, mantener viva la atención del público con incidentes tan imprevistos como naturales y bien eslabonados? ¿Cómo atribuir a quien manifiesta de continuo tan felices instintos dramáticos, escenas semejantes a la de la noche de boda, en que salen a plaza cosas que ya santas, ya profanas, ya sublimes, ya ridículas, no deben tener más testigos que los lares y penates?

¿Qué hay de común entre la marcha de *La perla de Barcelona* y la maestría inimitable con que caminan a un desenlace tan bello como inesperado *El vaso de agua*, *La segunda dama duende* y otra porción de comedias que conocemos del famoso escritor?

El diálogo mismo carece en la presente de aquella elegante y culta ligereza que tan agradable luz derrama en la mayor parte de las obras del autor, que no por diferenciarse en gran manera del vivo color que esmalta la conversación española y la peculiar expresión de nuestros sentimientos, deja de ser una prenda segura de alabanza y aceptación a los ojos de cualquier público.

Desposeída de todos estos atractivos *La perla de Barcelona*, y metiéndose además en terreno vedado, solo la excelente ejecución de la compañía del Príncipe ha podido salvarla, si no del desagrado del

---

[212] *La perla de Barcelona*, "comedia en tres actos, tomada de una ópera francesa por don Ramón de Navarrete, representada en el teatro del Príncipe el 15 de febrero de 1844", es una de las muchas obras "atribuidas a Scribe sin razón alguna" [Menarini, *El problema de la autoría en la prensa romántica*, p. 4]. Gil percibe, o está bien informado, que la obra pertenece "a uno de los colaboradores".

concurso, que fue bastante manifiesto, de una derrota estrepitosa. Este fue el puerto donde se abrigó del temporal, para fortuna del autor y aun del traductor; pero ya que no al primero, porque está muy lejos para oírnos, al segundo, por lo menos, le diremos que no es nuestra época la más a propósito para dejarse convencer por argumentos de autoridad, y que un hombre por ilustre que sea no servirá fácilmente de escudo a una pieza desnuda de mérito real y desacorde además con nuestras costumbres.

La piececita en un acto con el título de *La familia improvisada*, aunque cortada por el patrón de las *Tramas de Garulla* y de *Quiero ser cómica*, que tiene fecha muy reciente, pareció algo más viva y original y regularmente arreglada a nuestra escena. Aunque no fuesen de gran empeño, el señor Fernández manifestó en sus cinco papeles variedad y elasticidad de talento.

ط

Repuesta por fin la señora Díez de su dolencia, hemos podido asistir a la representación de *Doña María Coronel o No hay fuerza contra el honor*, primera producción dramática de don Leopoldo Augusto de Cueto.

Este drama merecía sin duda examen más detenido que el que nos permiten los cortos límites de una revista; pero así y todo, emitiremos nuestro juicio sobre sus cualidades de más bulto con la imparcialidad que debemos a una persona conocida ya ventajosamente, si no en la difícil carrera dramática, por lo menos en la república de las letras, y sobre todo en los dominios de la crítica. Nada diremos del argumento fundado en la acción heroica de la Lucrecia cristiana, doña María Coronel, y como tal sobrado conocido, porque su elevación y belleza están al alcance de todo el mundo; solo nos resta saber si en manos del señor Cueto ha decaído de su altura o cobrado esplendor nuevo y si el teatro le ha servido de cristal de aumento.

En cuanto a la heroína, no puede dudarse que el autor la ha colocado en un noble pedestal para exponerla a la admiración del mundo, y no vacilamos en asegurar que tal hubiera parecido aunque la señora Díez no le hubiese prestado la magia de su talento. Doña María Coronel, en sus palabras como en sus acciones, es un retrato puro y verdadero de la virtud femenil, junta con la fortaleza y generoso aliento de los héroes;

pero para que resaltase esta resplandeciente figura no era menester ponerle por fondo una tan negra y horrible como la del rey don Pedro, cuyas facciones de puro feroces y bravías llegan casi a perder la semejanza humana.

El autor nos advierte en el prólogo que va al frente de la pieza que ha querido más bien sujetar el drama a las exigencias lógicas y naturales del arte que no a las minuciosidades de la historia, y semejante libertad antes la aplaudimos que la censuramos; pero en esta ocasión la historia favorecía con su verdad el desarrollo del pensamiento, porque don Pedro con su conjunto de cualidades buenas y malas es sin duda más dramático que la hiena coronada que nos pinta el señor Cueto.

Si doña María triunfase no ya de la fiereza y amenazas de aquel sañudo monarca, sino también de las altas prendas que en medio de sus vicios le adornaban, sin duda su laurel hubiera sido más glorioso y por nuestra parte no hubiéramos visto rebajada de su natural altura una persona tiznada con hartos crímenes verdaderos para no concederle las otras cualidades que poseía, como si el Ser supremo hubiese querido ofrecer en él un vivo ejemplo del estrago de las pasiones y de la desdicha de las turbulencias civiles.

Si Moreto en su *Rico hombre de Alcalá* y Zorrilla en ambas partes de *El zapatero y el rey* han lisonjeado un poco su retrato, en cambio el autor de *Doña María Coronel* ha ennegrecido las tintas de Pero López de Ayala, el cronista apasionado de aquella época. En suma, el carácter del monarca está bien sostenido, pero imaginado de una manera algo incompleta y presentado por uno de sus lados solamente. Los demás que en el drama aparecen son notoriamente inferiores, aunque el del doncel está tocado con una ternura y suavidad verdaderamente simpáticas, y en don Juan de la Cerda hay rasgos que revelan a gran distancia el caballero de aquel tiempo.

La acción marcha a su fin sin estorbos, como que la trama peca tal vez de sencilla y poco enredada. El episodio mismo del nacimiento y pasión de Roger está mejor imaginado que entretejido. Sin embargo, abunda en escenas de gran nervio y valentía, entre las cuales son notables todas las del rey con doña María, la de don Juan de la Cerda en el alcázar de Sevilla, y por último la tremenda y eminentemente trágica en que la heroína abre la caja fatal.

La séptima del acto primero en que el doncel Roger desata y ayuda al desventurado don Juan, no está manejada con igual tino, pues parecía natural que en lance tan extremo el corazón de un padre se entregase a demostraciones que, sin descubrir al joven un secreto tan importante y peligroso, lo diese a entender más claramente a los espectadores. El desenlace mismo, nuevo y dramático en sumo grado, se enfría un poco con las palabras del rey, que sin duda cuadrarían mejor en boca del obispo don Nuño en tono de reconvención amarga, que no en la suya.

Por lo demás, las cualidades literarias de esta obra son tales, tan perfectos y acabados sus pormenores, tan pura la dirección, tan fáciles y armoniosos sus versos, que la crítica más descontentadiza nada hallaría en qué emplear sus filos. En tiempos en que tanto se descuidan las galas del decir y la corrección de las formas, semejante esmero y diligencia son prendas altamente recomendables, sobre todo en quien como el señor Cueto pisa por primera vez la senda escabrosa del teatro.

La ejecución añadió a la corona de la señora Díez un lauro más, lauro que sin gran exageración pudiéramos llamar el más verde y lozano de cuantos la componen. Su hubiéramos de mencionar todos sus felices rasgos, preciso sería seguirla en su papel punto por punto, pero basta que recordemos a cuantos lo oyeron aquel grito espantoso que lanza al descubrir la cabeza de su esposo, y que erizaría los cabellos de una estatua de mármol. Tanta verdad, tanto sentimiento, tanta nobleza y tan simpáticos acentos nunca se han presentado a nuestros ojos ni resonado en nuestros oídos. Esta actriz cada día da nuevos motivos de orgullo a la escena española.

El señor Romea (don Julián) desempeñó con su acostumbrada maestría el papel atroz de don Pedro, prestándole toda la sañuda y profunda intención de que al autor le ha cumplido revestirlo. Su sonrisa, su tono de voz, sus ademanes, revelaban bien a las claras aquel rey cuya presencia helaba la sangre en las venas. Los demás actores hicieron laudables esfuerzos, pero, como era natural, no pudieron mantenerse a semejante altura.

ن

En el Teatro de la Cruz se ha representado la comedia con el título de *La Prensa libre*, original del señor Navarro Villoslada, ingenio también

novel. Con grandes dificultades tendría que luchar quien quisiese encerrar en los estrechos límites del teatro una cuestión de suyo abstracta por un lado, y por otro de tan colosales dimensiones que apenas cabe en los ámbitos de la moderna sociedad. Forzoso era, pues, tratarla de una manera parcial e incompleta, bosquejando sus rasgos más notables y rebajándola por consiguiente de su natural importancia, por felices atisbos que se supusieran en el autor. Esto es lo que el señor Navarro Villoslada se ha visto obligado a hacer; pero como el manejo de tan diversos elementos exigía una maestría que solo la experiencia puede dar, ha venido a suceder que el autor, embarazado con ellos, más los ha confundido que ordenado, resultando de aquí embrollo en la acción, incertidumbre en los caracteres, falta de profundidad en la intención y debilidad en el conjunto.

El deber del crítico, no muy agradable de suyo, sería de todo punto insoportable si en los primeros pasos del ingenio hubiese de cerrarle el camino con importuna severidad; pero la verdad, siempre preciosa, aunque no pocas veces amarga, en ninguna época es más necesaria que al principio de una carrera. Si al señor Navarro Villoslada le parece cuerdo nuestro parecer, le aconsejamos mejor elección en sus asuntos, que pues el teatro se entiende con la imaginación y con el sentimiento antes que con el entendimiento, cuestiones tan complejas y dudosas mal pueden avenirse con su índole, y tanto más eficazmente se lo recomendamos, cuanto que a juzgar por la impresión que la representación dejó en nosotros, su comedia está escrita con esmero y descubre laudable aplicación. La ejecución, aunque de no gran empeño, adoleció de la desigualdad que en este teatro menoscaba más de una vez el buen efecto de sus representaciones.

En cuanto a la ópera *Il furioso*, última función lírica del Circo, en otro lugar encontrarán nuestros lectores noticias, junto con el retrato del señor Salvatori, que tan señalado triunfo ha alcanzado en ella.

Del carnaval, que Dios tenga en su gloria, nada nos ocurre que decir, porque otro más soso y desmayado apenas lo recuerdan los nacidos. Visto está que la condición humana no mejora cosa mayor, y que para sazonar la fruta, no hay como vedarla.

El Laberinto, núm. 9, 1 de marzo de 1844

40. Revista de la quincena: *La ambición, Juan de las Viñas* y *La isla del amor*

No parece sino que los teatros van decayendo a medida que, se acerca el fin del año cómico. ¡Quiera Dios que sean como el fénix y que pasada la época de los ayunos y vigilias renazcan con vida y esplendor nuevo de sus propias cenizas! No vendrá mal en verdad después de los quince días que han pasado y que tal vez son los más desgraciados de la presente temporada. Y no lo decimos porque hayan faltado espectáculos, sino por lo poco calificados que ellos han sido. Las traducciones han hecho el gasto como quiera, y aunque de poca importancia, de esta vez quizá sería mejor hablar de ellas o, por lo menos de una, que no de las dos obras originales que se han presentado.

La ambición, comedia que se representó en el Príncipe a beneficio de nuestro inimitable Guzmán, encontró acogida tan desagradable en el público, que solo una noche ha salido a probar fortuna a las tablas. No lo extrañamos, porque una desaprobación tan explícita pocas esperanzas

puede dejar, a quien quiera que sea, de mejor éxito, y entre nosotros, donde todavía no falta buena fe en la concurrencia, ni está organizado medio alguno de obtener un triunfo facticio, semejantes demostraciones tienen siempre su verdadero valor.

Las gracias de Gedeón es una de las muchas piececitas venidas de allende el Pirineo a las cuales se encuentra gracia una noche por la viveza del diálogo y la caricatura de los personajes; bien representada, como lo son las de su calibre en el Teatro del Príncipe, y que por lo mismo pasó mejor de lo que debiera quizá.

ج

Durante la quincena se ha presentado también en este coliseo el señor Robbio, violinista extranjero y discípulo del famoso Paganini, cuya ejecución pareció digna de aplausos.

Más movimiento y animación ha habido en la Cruz, donde se han representado tres traducciones y la comedia original con el título de *Juan de las Viñas*. De aquellas, la más notable es *Mac-Allan o la dicha en la desdicha*, trasladada a nuestra lengua de la que con título de *Le Laird de Dumbicky* ha visto la luz pública en Francia firmada por Alejandro Dumas. No ha faltado allí quien suscitase dudas sobre su verdadera procedencia, y a decir verdad no nos parecen desnudas de fundamento, porque ni el diálogo ni los caracteres pueden reclamar parentesco con los de *Mademoiselle de Belle Isle*, y mucho menos con otras obras de distinto género que conocemos del fecundo dramaturgo y novelista. La trama misma está más complicada que bien conducida; pero sin embargo es la facción de esta criatura que menos escrúpulos nos infundiría sobre su pretendida paternidad, porque entretiene y revela gran conocimiento de la escena.

La ejecución fue bastante esmerada, como que los papeles en general estaban distribuidos con acierto.

ض

La comedia original en dos actos titulada *Juan de las Viñas* es, como todas las del señor Hartzenbusch, un dechado de locución castiza y pura, y de corrección y esmero en los detalles; dotes siempre recomendables a nuestros ojos, porque son buena prueba de severidad literaria y de amor al arte. En la presente obra son tanto más de estimar

cuanto que el autor de los *Amantes de Teruel* y *Doña Mencía* ha levantado un vuelo muy corto e incierto además. El pensamiento que ha querido desenvolver no se halla competentemente justificado, y los medios de que para lograrlo se vale, no son tampoco más completos, aunque más de una vez produzcan escenas vivas y chistosas. Por lo demás, la lección ofrecida allí a los muchos Juanes que por el mundo abundan es un poco revesada, no ya para ellos, que suelen ser gentes de cortas entendederas, sino para la parte del público mismo, que no participa de su índole bonachona.

La ejecución fue excelente y la más igual, sin duda alguna, que hemos presenciado en la Cruz de mucho tiempo a esta parte. La señora Pérez, que desempeñaba un papel muy análogo a su carácter, lo sacó airoso de la representación. Los señores Lombía, Caltañazor y Azcona también anduvieron muy atinados y oportunos en los suyos, y más de una vez arrancaron aplausos merecidos. Los demás, aunque no del mismo modo, contribuyeron asimismo al éxito de la pieza, y nosotros por nuestra parte aprovechamos con gusto esta ocasión de elogiar con justicia, que no se nos presenta con tanta frecuencia como quisiéramos en este coliseo.

La comedia en un acto *Dumont y compañía* tiene escenas de las que en Francia llaman de *menage*, graciosas y chispeantes, y aunque menos ligera que suelen ser las de esta clase, no deja de oírse con cierto gusto.

A la misma familia pertenece otra igualmente traducida, titulada *Por no escribirle las señas*, que se puso en escena una de las noches en que Mr. Leboeuf ejecutó sus juegos de fuerza. La escuela de este es buena y las pruebas de su fortaleza no peores.

En el Circo se ha ejecutado a beneficio del señor Ferranti el baile titulado *La isla del amor*, que los carteles calificaban de fantástico y que nosotros llamaríamos mitológico si no viéramos en él vapores, gente de corbata y frac y cosas por el estilo. Como quiera, fantástico, o mitológico, vale poquísimo, porque carece de aquel carácter a un mismo tiempo vago, dramático y melancólico que tan agradables y dulces impresiones deja en *Gisela* y en *El lago de las hadas*. Sin embargo, como al talento le está concedido el don de amenizar aun lo más estéril, no ha faltado ni podrá faltar concurrencia a un baile en que la señora Guy Stephan desempeña el principal papel. Parece indudable que todavía

poseeremos otro año esta inestimable joya, y de ello damos el parabién al público madrileño. Este espectáculo estuvo bien exornado, y la decoración última de apoteosis que representa el Templo del Amor, era de muy bello efecto.

Los ánimos están todos ocupados con la venida de la augusta madre de nuestra reina y esperando fiestas lucidas y horas alegres. De suponer es que los teatros no se queden atrás en estas públicas y leales demostraciones.

El Laberinto, num. 10, 16 de marzo de 1844

غ

41. Revista de la quincena: *Bandera negra*

Tantos sucesos se han agolpado en estos quince días, que de haber de darles cabida en este artículo, por fuerza ocuparían la mitad de nuestro número. En otra parte, pues, encontrarán nuestros lectores noticias más circunstanciadas de los festejos y regocijos a que ha dado lugar la entrada de la augusta madre de nuestra reina, correspondiente, sin duda, al alto objeto a que se dedicaban, y que han ofrecido una prueba tan clara como irrecusable de que no es la ingratitud un borrón que pueda echarse sobre este pueblo, desdichado, sí, pero hidalgo y pundonoroso cual ninguno.

Cuanto encierra de ilustre la capital de la monarquía; la nobleza, el talento, la gloría militar, han contribuido al lucimiento y realce de estas leales demostraciones, no menos corteses y delicadas que discretas y bien concebidas en su mayor parte.

Pero lo repetimos, los límites de esta sección no nos consienten reseña alguna, por rápida que sea. Por lo tanto, habremos de ceñirnos a los teatros, que en medio del lento y escaso movimiento literario de la época son los únicos que suelen dar tal cual muestra de vida, y que por eso son de continuo el principal objeto de esta crónica quincenal.

¡Ojalá que siempre pudiéramos destinarle tan agradables materiales como de esta vez, porque de este modo las espinas de la crítica se convertirían en flores tan bellas como olorosas! ¡Ojalá que la escasez de funciones, que otras veces roban todo interés a esta sección, se fundasen en igual motivo, que bien podíamos dar por una comedia como *Bandera negra* toda la facticia animación que en los coliseos de la capital se observa en más de una ocasión!

Semejantes novedades ocupan por hartos días consecutivos la simpatía y atención del público para dar lugar a las de menos valer. ¡Dichosos los autores y actores que tanto alcanzan cuando las creencias literarias, a semejanza de las morales y políticas, sufren tan violentos vaivenes y carecen hasta cierto punto de toda base estable y sólida! Su laurel tiene doble precio y lozanía, porque pueden decir que ha crecido para ellos en un erial inculto y árido.

Todavía no se han acallado los vítores y aplausos de *La rueda de la fortuna* cuando ya el señor Rubí nos hace el rico presente de *Bandera negra*, cuyo éxito y acogida no han sido menos favorables y brillantes[213]. Esto, como era de esperar, ha dado lugar a comparaciones y preferencias infundadas a nuestro ver, pues sobre ser ambas piezas joyas de riqueza igualmente grande en el fondo, hay en entrambas un sello de individualidad y distinción que excluye todo paralelo.

La rueda de la fortuna pertenece a aquel género de creaciones que derivan su interés y animación más de los sucesos que de los caracteres; pero *Bandera negra* descuella más que por lo raro de la trama y lo complicado y revuelto de los acontecimientos, por la verdad de los afectos, la originalidad del pensamiento y lo atrevido del dibujo. La una es el drama que nace, se eslabona y desenlaza fuera de las paredes domésticas; la otra es el drama que brota, se desarrolla y completa de puertas adentro.

La primera es expresión más genuina de esta sociedad en que los intereses y lazos del hogar no bastan a alimentar la actividad inquieta del hombre; pero la segunda es la representación de todas las épocas y de aquellos sentimientos y tendencias que suelen servir de norte el más seguro al corazón por el mar de la vida. Por lo tanto, si en fondo filosófico y profundo se aventaja *Bandera negra* a *La rueda de la fortuna*, también esta la deja atrás en la invención artística de la trama, en la variedad de los sucesos y en la escala de sus dimensiones, pero recíprocamente se completan y dan a conocer a su autor como un ingenio verdaderamente privilegiado para las tareas dramáticas.

---

[213] *Bandera negra*, drama en cuatro actos y en verso, de Tomás Rodríguez Rubí (véase p. 250), se estuvo representando todo el mes de marzo de 1844 y numerosas veces hasta los años 60, con Julián Romea de protagonista (David Tatcher, *El teatro en la España del siglo XIX*, Akal, Cambridge, 1994, p. 231-232).

Cuando estos renglones vean la luz pública, probablemente habrán asistido ya a la función cuantas personas tienen apego a las letras, y además todas las que encuentran recreo en las nobles ficciones de la escena. También la habrán ya juzgado nuestros colegas diarios; de manera que en cuanto al argumento fundado en la conspiración del marqués de Liche, hijo de don Luís de Haro, nos dispensamos de añadir una sola palabra.

Aun de añadir cosa alguna debiéramos tal vez excusarnos, porque en cuestión tan debatida no es fácil que digamos nada nuevo; pero ¿cómo callar, aun a riesgo de repetir lo que otros han apuntado, teniendo la vista fija en una obra donde los pormenores como el conjunto, el enredo, los caracteres y el diálogo guardan todos la más cabal y concertada proporción? ¿Qué le queda a la tarea casi siempre enojosa del crítico si se le quita el placer de elogiar lo bello y elevado y dar al talento el premio de que puede disponer?

Bandera negra es un espectáculo del que salen satisfechos por igual el corazón, la imaginación y el entendimiento de los espectadores; el primero, por la elevación moral de los sentimientos y la viva simpatía que saben inspirar los personajes; la segunda, por lo bien atado del nudo y la invención en el arreglo de los sucesos; el tercero, por la verdad de los afectos y situaciones y la sencilla a par que noble naturalidad del desempeño. Sin pretensiones enseña e inclina al bien; interesa y distrae sin aparato, y sin esfuerzo convence y satisface las exigencias racionales de la escena.

Difícil es en verdad imaginar una exposición más viva y que más en suspenso y excitado deje el ánimo del público, y en cuanto a los demás, la marcha es tan regular y ordenada, las peripecias están tan bien motivadas y distribuidas con tal acierto y el desenlace tiene a la vez tanto de lógico, próspero y agradable, que no parece sino que los sucesos lo traen por sí solo, según lo oculta que anda la mano del autor. En cuanto a los caracteres, ¿quién no se prenda de don Félix cuando detrás de su voluntad de hierro y detrás de su ingenio vivo y agudo que así pueden adornar a un malvado como a un caballero, comienzan a despuntar los destellos de aquel corazón hidalgo y generoso, lleno de una pasión tan desinteresada y pura?

La misma doña Esperanza de Haro, a pesar de su indomable altivez y de sus injusticias, tan noblemente enmendadas por último, es una dama de tal manera bizarra y cumplida, que todos sus yerros se le perdonan con facilidad en gracia de sus altas cualidades. Hasta los criados, aunque a fuer de viejos sean a veces un poco machacas; el buen mayordomo que en su afición a las dueñas parece heredero del mismo Sancho; doña Gómez que posee todos los muchos lunares y las pocas perfecciones de aquel extraño gremio, son exactamente lo que nos figuramos de gente de su ralea, y no se desmienten un punto. Algo desairaban el marqués y doña Inés al lado de unas figuras trazadas con tal originalidad y energía, pero tal vez la proximidad es la que los daña y roba su afecto, amén de que la parte que en la obra les cabe es la principal.

En cuanto a situaciones, pocas pueden concebirse más verdaderamente dramáticas que la escena última del primer acto y las últimas también del cuarto, especialmente cuando don Félix entrega a su amada el perdón de su hermano. Del tono que reina en el diálogo, de la fluidez, armonía y limpieza de los versos, queremos dar una muestra en el siguiente trozo y una prueba al mismo tiempo de lo acertado que ha andado el público en sus aplausos y aclamaciones.

DON FÉLIX
(Aquí está.)

DOÑA ESPERANZA
¿Quién?

DON FÉLIX
Señora..., yo.

DOÑA ESPERANZA
¡Vos!

DON FÉLIX
Yo, sí.

DOÑA ESPERANZA
(¿A qué habrá entrado este hombre?
¡Oh!, no lo alcanzo por Dios.)
¿Buscáis a mi padre?

DON FÉLIX
A vos.

DOÑA ESPERANZA
¡A mí decís!

DON FÉLIX
No os asombre...

DOÑA ESPERANZA
Me admira que mis criados
os hayan dejado entrar.

DON FÉLIX
No lo debéis extrañar,
porque están muy ocupados.
Además, existe en mi...,
ya veis si soy venturoso,
un talismán poderoso
para llegar hasta aquí.

DOÑA ESPERANZA
Debéis saber, caballero,
que no hay talismanes hoy
para entrar donde yo estoy
sin anunciarse primero.

DON FÉLIX

Señora, tenéis razón;
vuestra justa queja admito;
mas... perdonadme el delito
en gracia de la intención.
Hallé este lienzo, señora;
en él vuestras armas vi,
y al punto lo recogí
para entregároslo ahora.

DOÑA ESPERANZA

Me hacéis un gran beneficio
y pues me veis que lo tomo,
yo haré que... mi mayordomo
os pague este buen servicio.

DON FÉLIX

¿Vuestro mayordomo oí?

DOÑA ESPERANZA

Pues eso dije...

DON FÉLIX

Por Dios...,
no os comprendo.

DOÑA ESPERANZA

Ni yo a vos;
¿os agravio?

DON FÉLIX

Mucho, sí.

DOÑA ESPERANZA

Perdone vuestra nobleza
que en este lance impensado
os haya calificado...
y con tanta ligereza.
Caballero, y de los buenos,
quédoos muy agradecida...
ved... por allí es la salida...

DON FÉLIX

Ahora os entiendo menos.

DOÑA ESPERANZA

¿Que no me entendéis...?
A fe que en lo dicho o soy muy ruda,
o no admite mucha duda
mi intención...

DON FÉLIX

Me explicaré.

DOÑA ESPERANZA

Sed breve en lo de explicar,
que el tiempo se va pasando.

DON FÉLIX

Ya os lo estuviera explicando
si me dejarais hablar.

DOÑA ESPERANZA

Os diré que es mucha dama:
la que vos llamáis portento
para haber dado alimento
a vuestra amorosa llama.
Que os aconseja olvidarla,
y os perdona lo que habláis
con tal de que no volváis
otra vez a importunarla.

DON FÉLIX

Eso es lo que no podré
cumpliros; soy porfiado...
puedo haberme equivocado,
pero no desistiré.

DOÑA ESPERANZA

Tanto peor para vos.

DON FÉLIX

Qué queréis, yo soy así.

DOÑA ESPERANZA

Os vuelvo a decir que aquí
no podéis...

DON FÉLIX

Quedad con Dios.
Doña Esperanza de Haro,
pronto a verme volveréis.

DOÑA ESPERANZA

Pues mirad cómo lo hacéis,
que os puede costar muy caro.

DON FÉLIX

No será con tanto extremo,
que esto diga no os asombre,
que yo, señora, soy hombre
que os amo..., pero no os temo.

DOÑA ESPERANZA

Reparad que os exponéis;
que si aquí os vuelvo a encontrar,
de cierto os ha de pesar.

DON FÉLIX

Señora, me encontraréis;
a prueba pondré mi brío.

DOÑA ESPERANZA

De mucho habéis menester,
ya que me osáis proponer
tan singular desafío.

DON FÉLIX

No hay enemigo pequeño:
¿tal vez no oísteis decir...?

DOÑA ESPERANZA

Por Dios, que me haréis reír,
porque vuestro necio empeño
más que ofenderme me alegra.

DON FÉLIX

¿Con que queréis guerra a muerte?

DOÑA ESPERANZA

Sea el campo del más fuerte.

DON FÉLIX

Pues bueno: ¡Bandera Negra!

Como ven nuestros lectores, con estas cuatro pinceladas solamente quedan delineados perfectamente entrambos caracteres, y ciertamente no es muy fácil acertar a hacerlo en menos palabras y con más vigor y decoro al mismo tiempo.

En la representación desigualaron algún tanto doña Teodora Lamadrid y don Florencio Romea, aunque, a decir verdad, no dejaba de ser empresa ardua la de realzar papeles como los suyos al lado de otros tan brillantes.

De los demás, con decir que estaban entregados a los señores Guzmán y don Julián Romea, y a las señoras Díez y Llorente, tenemos hecho cumplido elogio. El segundo de estos en particular ha alcanzado uno de sus más hermosos triunfos, como si quisiera dejar un recuerdo grato al público al despedirse de él por un tiempo que por amor a la escena española desearíamos que fuera cortísimo.

Esta pérdida en nuestro entender irreparable, enturbia no poco la satisfacción que nos resulta de concluir nuestras tareas por ahora, elogiando una creación que nos lisonjeamos en creer que los demás, lo mismo que nosotros, mirarán como uno de los más bellos adornos del teatro nacional.

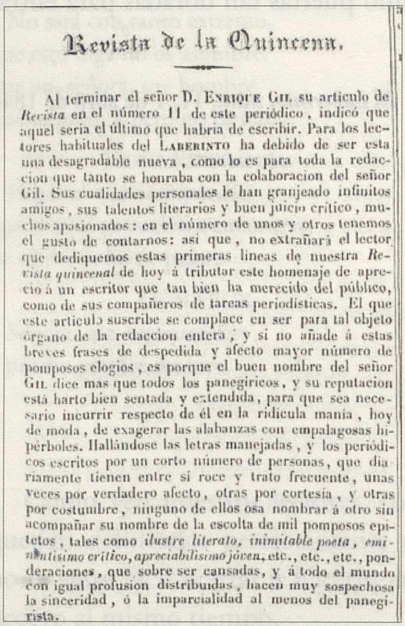
Por una coincidencia singular y no menos placentera, nuestros trabajos quincenales comenzaron con *La rueda de la fortuna* y ahora acaban con *Bandera negra*. No deseamos al que en ellos haya de sucedernos (con ventajas, sin duda) sino puertas tan doradas para entrar y salir[1].

El Laberinto, núm. 11, 1 de abril de 1844

ق

[1] Tras cinco meses escribiendo *Revista de la quincena,* Gil se despide con sencillez y elegancia el 1 de abril de 1844 y muy pocos días después ("a principios de abril", dice Picoche) emprende su viaje a Berlín. En el número siguiente toma el relevo el propio director de *El Laberinto*, Antonio Flores, quien dedica a su dilecto colaborador la despedida que reproducimos en las páginas siguientes.

42. Revista de la quincena: *Despedida a Enrique Gil*



Revista de la Quincena.

Al terminar el señor D. Enrique Gil su artículo de *Revista* en el número 11 de este periódico, indicó que aquel sería el último que habría de escribir. Para los lectores habituales del Laberinto ha debido de ser esta una desagradable nueva, como lo es para toda la redacción que tanto se honraba con la colaboración del señor Gil. Sus cualidades personales le han granjeado infinitos amigos, sus talentos literarios y buen juicio crítico, muchos apasionados: en el número de unos y otros tenemos el gusto de contarnos: así que, no extrañará el lector que dediquemos estas primeras líneas de nuestra *Revista quincenal* de hoy á tributar este homenaje de aprecio á un escritor que tan bien ha merecido del público, como de sus compañeros de tareas periodísticas. El que este artículo suscribe se complace en ser para tal objeto órgano de la redacción entera, y si no añade á estas breves frases de despedida y afecto mayor número de pomposos elogios, es porque el buen nombre del señor Gil dice mas que todos los panegíricos, y su reputacion está harto bien sentada y extendida, para que sea necesario incurrir respecto de él en la ridícula manía, hoy de moda, de exagerar las alabanzas con empalagosas hipérboles. Hallándose las letras manejadas, y los periódicos escritos por un corto número de personas, que diariamente tienen entre sí roce y trato frecuente, unas veces por verdadero afecto, otras por cortesía, y otras por costumbre, ninguno de ellos osa nombrar á otro sin acompañar su nombre de la escolta de mil pomposos epítetos, tales como *ilustre literato, inimitable poeta, eminentísimo crítico, apreciabilísimo jóven*, etc., etc., etc., ponderaciones, que sobre ser cansadas, y á todo el mundo con igual profusion distribuidas, hacen muy sospechosa la sinceridad, ó la imparcialidad al menos del panegirista.

Al terminar el señor D. Enrique Gil su artículo de *Revista* en el número 11 de este periódico, indicó que aquel sería el último que habría de escribir. Para los lectores habituales del Laberinto ha debido de ser esta una desagradable nueva, como lo es para toda la redacción que tanto se honraba con la colaboración del señor Gil. Sus cualidades personales le han granjeado infinitos amigos, sus talentos literarios y buen juicio crítico, muchos apasionados: en el número de unos y otros tenemos el gusto de contarnos, así que no extrañará el lector que dediquemos estas primeras líneas de nuestra *Revista quincenal* de hoy a tributar este homenaje de aprecio a un escritor que tan bien ha merecido del público, como de sus compañeros de tareas periodísticas.

El que este artículo suscribe se complace en ser para tal objeto órgano de la redacción entera, y si no añade a estas breves frases de despedida y afecto mayor número de pomposos elogios, es porque el buen nombre del señor Gil dice mas que todos los panegíricos, y su reputación está harto bien sentada y extendida, para que sea necesario incurrir respecto de él en la ridícula manía, hoy de moda, de exagerar las alabanzas con empalagosas hipérboles.

Hallándose las letras manejadas, y los periódicos escritos por un corto número de personas, que diariamente tienen entre sí roce y trato frecuente, unas veces por verdadero afecto, otras por cortesía, y otras por costumbre, ninguno de ellos osa nombrar a otro sin acompañar su nombre de la escolta de mil pomposos epítetos, tales como *ilustre*

literato, inimitable poeta, eminentísimo crítico, apreciabilísimo joven, etc., etc., etc., ponderaciones, que sobre ser cansadas, y a todo el mundo con igual profusión distribuidas, hacen muy sospechosa la sinceridad, o la imparcialidad al menos del panegirista.

Concluiremos diciendo que si el señor Gil cesa de escribir en nuestro periódico la sección que le estaba destinada, es porque se ausenta a un viaje por el extranjero de que no podrá menos de reportar al público mismo grande utilidad. Los buenos ingenios ganan mucho viajando, y nuestro amigo está justamente en aquella edad, y en aquel estado de conocimientos, más propios para hacer que fructifique su atenta y juiciosa observación; de manera que, sin temor de engañarnos, podemos asegurar nuevas y más cumplidas glorias a las futuras producciones de su pluma.

Quédale al que suscribe el temor de no poder sustituir dignamente al que se ausenta; mas tampoco se atreve a insistir mucho en este punto, lo primero porque harto pronto lo han de echar de ver los lectores, lo segundo porque la afectación de modestia es, entre todos los conocidos, el más fastidioso linaje de hipocresía.

ANTONIO FLORES, director de *El Laberinto*
El Laberinto, num. 12, 16 de abril de 1844

Índice alfabético de títulos

Amor venga sus agravios, Espronceda y Moreno López, *El Correo Nacional,* núm. 237, 4-10-1838

Amor y deber, trad. del francés, *El Correo Nacional,* núm. 281, 23-11-1838

Bandera negra, Rodríguez Rubí, Tomás, *El Laberinto,* núm. 11, *Revista de la quincena* XI, 1-4-1844

Conspirar por no reinar, Gil, Isidoro (trad.), *El Laberinto,* núm. 6, *Revista de la quincena* VI, 16-1-1844

Diana de Chivri, Soulié, F., *El Correo Nacional,* núm. 495, 26-6-1839

Doña María Coronel, Cueto, Leopoldo Augusto de, *El Laberinto,* núm. 9, *Rev. de la quincena* IX, 1-3-1844

Doña Mencía, Hartzenbusch, *El Correo Nacional,* núms. 272 y 274, 14 y 16-11-1838

Dos padres para una hija, Lombía, J. (trad. del francés), *El Correo Nacional,* núm. 514, 15-7-1839

El abuelo, Laurencín, *El Correo Nacional,* núm. 537, 8-8-1839

El astrólogo de Valladolid, García de Villalta, *El Correo Nacional,* núm. 357, 7-2-1839

El caballo del rey don Sancho, Zorrilla, J., *El Laberinto,* núm. 2, *Revista de la quincena* II, 16-11-1843

El castillo de San Alberto, ¿atribuido a Dumas?, *El Correo Nacional,* núm. 552, 23-8-1839

El conde don Julián, Príncipe, Miguel Agustín, *El Correo Nacional,* núm. 469, 31-5-1839

El Gran Capitán, Gil y Zárate, *El Laberinto,* núm. 3, *Revista de la quincena* III, 1-12-1843

El guante de Coradino, Doncel y Valladares, *El Laberinto,* núm. 8, *Revista de la quincena* VIII, 16-2-1844

El molino de Guadalajara, Zorrilla, J., *El Laberinto,* núm. 1, *Revista de la quincena* I, 1-11-1843

El novio de Buitrago, vaudevil, El Laberinto, núm. 3, *Revista de la quincena* III, 1-12-1843

El novio y el concierto, Bretón de los Herreros, *El Correo Nacional,* núm. 398, 20-3-1839

El paria, Delavigne, C., *El Correo Nacional,* núm. 380, 2-3-1839

El primo y el relicario, Olona, *El Laberinto,* núm. 2, *Revista de la quincena* II, 16-11-1843

El pro y el contra, Bretón de los Herreros, *El Correo Nacional,* núm. 41, 29-3-1838

El que se casa por todo pasa, Franquelo Martínez, Ramón, *El Laberinto,* núm. 8, *Rev. de la quincena* VIII, 16-2-1844

Ella es Él, Bretón de los Herreros, *El Correo Nacional,* núm. 4, 19-2-1838

Finezas contra desvíos, Bretón de los Herreros, *El Laberinto,* núm. 2, *Revista de la quincena* II, 16-11-1843
Flaquezas ministeriales, Bretón de los Herreros, *El Correo Nacional,* núm. 257, 30-10-1838
García del Castañar, Rojas, Francisco de, *El Correo Nacional,* núm. 536, 7-8-1839
Gisella, Rossini, *El Laberinto,* núm. 1, *Revista de la quincena* I, 1-11-1843
Hija, esposa y madre, Ancelot, Virginie, *El Correo Nacional,* núm. 2, 15-2-1838
Homenaje a los hermanos Romea y a Matilde Díez, El Correo Nacional, núm. 370, 20-2-1839
Honra y provecho, Rodríguez Rubí, Tomás, *El Laberinto,* núm. 3, *Revista de la quincena* III, 1-12-1843
Il furioso, Donizetti, *El Laberinto,* núm. 9, *Revista de la quincena* IX, 1-3-1844
Indulgencia para todos, Gorostiza, M. E., *El Correo Nacional,* núm. 523, 23-7-1839
Juan Dandolo, Zorrilla, J. y García Gutiérrez, *El Correo Nacional,* núm. 529, 29-7-1839
Juan de las Viñas, Hartzenbusch, *El Laberinto,* núm. 10, *Revista de la quincena* X, 16-3-1844
Junio Bruto, Díaz, José María, *El Laberinto,* núm. 7, *Revista de la quincena* VII, 1-2-1844
La abuela, Scribe, *El Laberinto,* núm. 6, *Revista de la quincena* VI, 16-1-1844
La ambición, Navarrete, Ramón de, *El Laberinto,* núm. 10, *Revista de la quincena* X, 16-3-1844
La Aurora, Ballet, *El Laberinto,* núm. 3, *Revista de la quincena* III, 1-12-1843
La estrella de oro, desconocido, *El Correo Nacional,* núm. 330, 11-1-1839
¡La independencia!, Bretón de los Herreros, *El Laberinto,* núm. 7, *Revista de la quincena* VII, 1-2-1844
La isla del amor, ballet, *El Laberinto,* núm. 10, *Revista de la quincena* X, 16-3-1844
La loca de Londres, Gil, Isidoro y Ojeda, (trad.), *El Laberinto,* núm. 5, *Rev. de la quincena* V, 1-1-1844
La perla de Barcelona, Navarrete, Ramón de, *El Laberinto,* núm. 9, *Revista de la quincena* IX, 1-3-1844
La rueda de la fortuna, Rodríguez Rubí, Tomás, *El Laberinto,* núm. 1, *Revista de la quincena* I, 1-11-1843
La segunda dama duende, Scribe, *El Correo Nacional,* núm. 318, 30-12-1838
Las travesuras de Juana, Doncel y Valladares, *El Laberinto,* núm. 4, *Revista de la quincena* IV, 16-12-1843
Linda de Chamounix, Donizetti, *El Laberinto,* núm. 4, *Revista de la quincena* IV, 16-12-1843
Lucía de Lammermoor, Donizetti, *El Corresponsal,* núm. 300, 4-10-1840
Macbeth, Shakespeare, W., *El Correo Nacional,* núms. 307 y 308, 19 y 20-12-1838
Monumento a la memoria de Isidoro Máiquez, --, El Correo Nacional, núm. 541, 12-8-39-1839

No ganamos para sustos, Bretón de los Herreros, *El Correo Nacional*, núm. 461, 23-5-1839

Pablo el Marino, Dumas, A., *El Correo Nacional*, núm. 483, 14-6-1839

¿Qué dirán? y ¿Qué se me da a mí?, Bretón de los Herreros, *El Correo Nacional*, núm. 287, 9-12-1838

Quiero ser cómica, Doncel y Valladares, *El Laberinto,* núm. 8, *Revista de la quincena* VIII, 16-2-1844

Revista teatral (Introducción y 1), Semanario Pintoresco, núms. 43 y 44, 27-10 y 5-11-1839

Solaces de un prisionero, Duque de Rivas, *El Laberinto*, núm. 4, *Revista de la quincena* IV, 16-12-1843

Teatro escogido de Tirso de Molina, Molina, Tirso de, *El Correo Nacional*, núm. 518, 19-7-1839

Un alma de artista, Scribe, *El Correo Nacional*, núm. 398, 20-3-1839

Un artista, Lasheras, M. A. (trad.), *El Correo Nacional*, núm. 41, 29-3-1838

Un día de campo o El tutor y el amante, Bretón de los Herreros, *El Correo Nacional*, núm. 390, 12-3-1839

Una noche en Burgos, Bretón de los Herreros, *El Laberinto,* núm. 5, *Revista de la quincena* V, 1-1-1844

Una y no más, Lasheras, M. A. y Coll, Gaspar, *El Correo Nacional*, núm. 41, 29-3-1838

ضر

Índice alfabético de autores

Ancelot, Virginie, *Hija, esposa y madre*, *El Correo Nacional*, núm. 2, 15-2-1838

Bretón de los Herreros, El novio y el concierto, *El Correo Nacional*, núm. 398, 20-3-1839

—, *El pro y el contra*, *El Correo Nacional*, núm. 41, 29-3-1838

—, *Ella es Él*, *El Correo Nacional*, núm. 4, 19-2-1838

—, *Finezas contra desvíos*, *El Laberinto*, núm. 2, *Revista de la quincena* II, 16-11-1843

—, *Flaquezas ministeriales*, *El Correo Nacional*, núm. 257, 30-10-1838

—, *¡La independencia!*, *El Laberinto*, núm. 7, *Revista de la quincena* VII, 1-2-1844

—, *No ganamos para sustos*, *El Correo Nacional*, núm. 461, 23-5-1839

—, *¿Qué dirán? y ¿Qué se me da a mí?*, *El Correo Nacional*, núm. 287, 9-12-1838

—, *Un día de campo o El tutor y el amante*, *El Correo Nacional*, núm. 390, 12-3-1839

—, *Una noche en Burgos*, *El Laberinto*, núm. 5, *Revista de la quincena* V, 1-1-1844

Cueto, Leopoldo A., *Doña María Coronel*, *El Laberinto*, núm. 9, *Revista de la quincena* IX, 1-3-1844

Delavigne, C., *El paria*, *El Correo Nacional*, núm. 380, 2-3-1839

Díaz, José María, *Junio Bruto*, *El Laberinto*, núm. 7, *Revista de la quincena* VII, 1-2-1844

Doncel y Valladares, *El guante de Coradino*, *El Laberinto*, núm. 8, *Revista de la quincena* VIII, 16-2-1844

—, *Las travesuras de Juana*, *El Laberinto*, núm. 4, *Revista de la quincena* IV, 16-12-1843

—, *Quiero ser cómica*, *El Laberinto*, núm. 8, *Revista de la quincena* VIII, 16-2-1844

Donizetti, *Il furioso*, *El Laberinto*, núm. 9, *Revista de la quincena* IX, 1-3-1844

—, *Linda de Chamounix*, *El Laberinto*, núm. 4, *Revista de la quincena* IV, 16-12-1843

—, *Lucía de Lammermoor*, *El Corresponsal*, núm. 300, 4-10-1840

Dumas, A., *Pablo el Marino*, *El Correo Nacional*, núm. 483, 14-6-1839

Duque de Rivas, *Solaces de un prisionero*, *El Laberinto*, núm. 4, *Revista de la quincena* IV, 16-12-1843

Espronceda y Moreno López, *Amor venga sus agravios*, *El Correo Nacional*, núm. 237, 4-10-1838

Franquelo Martínez, Ramón, *El que se casa por todo pasa*, *El Laberinto*, núm. 8, *Revista de la quincena* VIII, 16-2-1844

García de Villalta, *El astrólogo de Valladolid*, *El Correo Nacional*, núm. 357, 7-2-1839

Gil y Zárate, *El Gran Capitán*, *El Laberinto*, núm. 3, *Revista de la quincena* III, 1-12-1843

Gil, Isidoro (trad.), *Conspirar por no reinar*, *El Laberinto*, núm. 6, *Revista de la quincena* VI, 16-1-1844

Gil, Isidoro y De Ojeda, A. M. (trad.), *La loca de Londres, El Laberinto,* núm. 5, *Revista de la quincena* V, 1-1-1844

Gorostiza, M. E., *Indulgencia para todos, El Correo Nacional,* núm. 523, 23-7-1839

Hartzenbusch, *Doña Mencía, El Correo Nacional,* núms. 272 y 274, 14 y 16-11-1838

—, *Juan de las Viñas, El Laberinto,* núm. 10, *Revista de la quincena* X, 16-3-1844

Lasheras, M. A. (trad.), *Un artista, El Correo Nacional,* núm. 41, 29-3-1838

Lasheras, M. A. y Coll, Gaspar, *Una y no más, El Correo Nacional,* núm. 41, 29-3-1838

Laurencín, *El abuelo, El Correo Nacional,* núm. 537, 8-8-1839

Lombía, J. (trad. del francés), *Dos padres para una hija, El Correo Nacional,* núm. 514, 15-7-1839

Molina, Tirso de, *Teatro escogido de Tirso de Molina, El Correo Nacional,* núm. 518, 19-7-1839

Navarrete, Ramón de, *La ambición, El Laberinto,* núm. 10, *Revista de la quincena* X, 16-3-1844

—, *La perla de Barcelona, El Laberinto,* núm. 9, *Revista de la quincena* IX, 1-3-1844

Olona, *El primo y el relicario, El Laberinto,* núm. 2, *Revista de la quincena* II, 16-11-1843

Príncipe, Miguel Agustín, *El conde don Julián, El Correo Nacional,* núm. 469, 31-5-1839

Rodríguez Rubí, Tomás, *Bandera negra, El Laberinto,* núm. 11, *Revista de la quincena* XI, 1-4-1844

—, *Honra y provecho, El Laberinto,* núm. 3, *Revista de la quincena* III, 1-12-1843

—, *La rueda de la fortuna, El Laberinto,* núm. 1, *Revista de la quincena* I, 1-11-1843

Rojas, Francisco de, *García del Castañar, El Correo Nacional,* núm. 536, 7-8-1839

Rossini, *Gisella, El Laberinto,* núm. 1, *Revista de la quincena* I, 1-11-1843

Scribe, *La abuela, El Laberinto,* núm. 6, *Revista de la quincena* VI, 16-1-1844

—, *La segunda dama duende, El Correo Nacional,* núm. 318, 30-12-1838

—, *Un alma de artista, El Correo Nacional,* núm. 398, 20-3-1839

Shakespeare, W., *Macbeth, El Correo Nacional,* núms. 307 y 308, 19 y 20-12-1838

Soulié, F., *Diana de Chivri, El Correo Nacional,* núm. 495, 26-6-1839

vaudevil, El novio de Buitrago, El Laberinto, núm. 3, *Revista de la quincena* III, 1-12-1843

Zorrilla, J., *El caballo del rey don Sancho, El Laberinto,* núm. 2, *Revista de la quincena* II, 16-11-1843

—, *El molino de Guadalajara, El Laberinto,* núm. 1, *Revista de la quincena* I, 1-11-1843

—. y García Gutiérrez, *Juan Dandolo, El Correo Nacional,* núm. 529, 29-7-1839

Desconocidos o de autoría dudosa:

Amor y deber, Trad. del francés, *El Correo Nacional,* núm. 281, 23-11-1838

El castillo de San Alberto, Trad. del francés

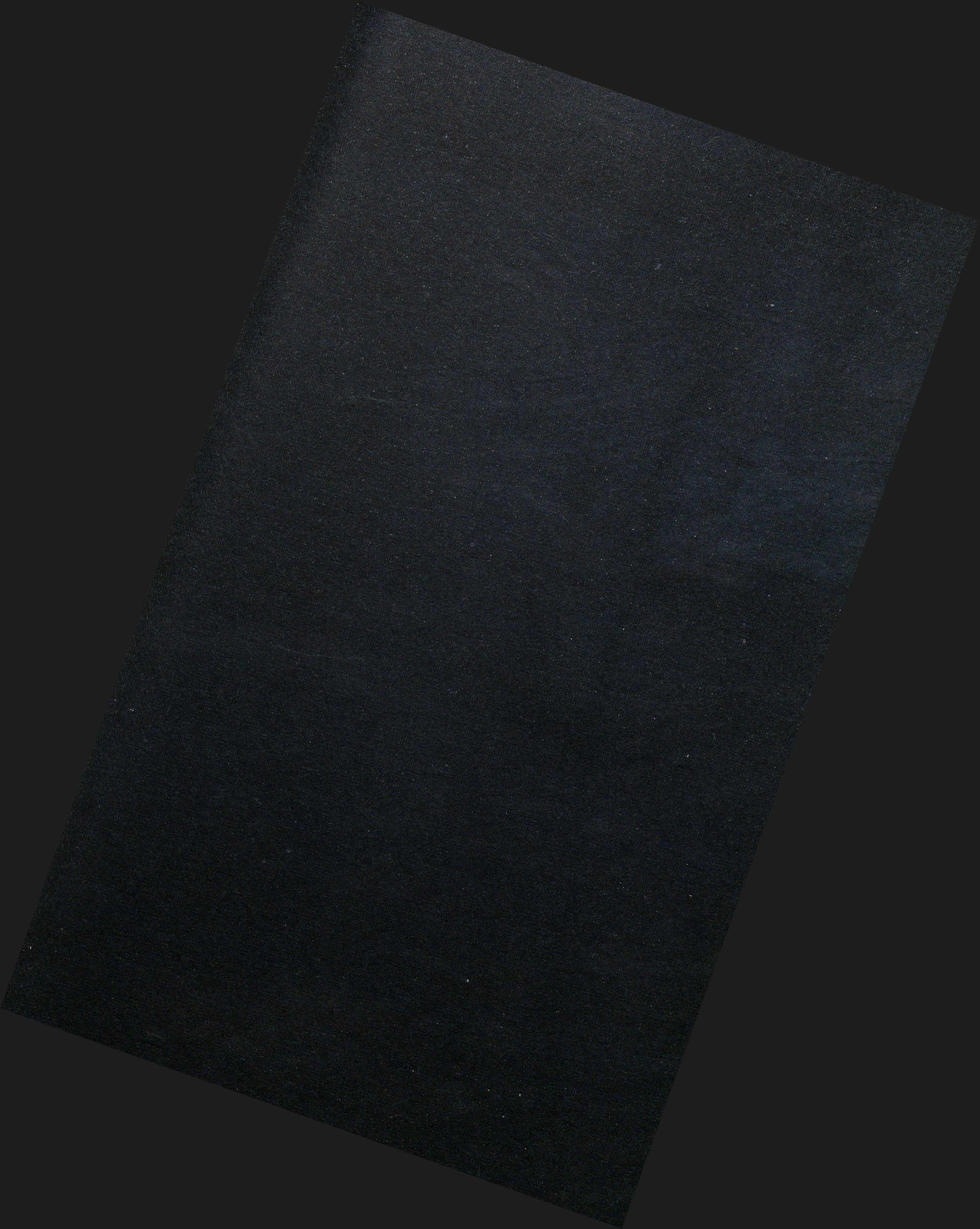
La estrella de oro, El Correo Nacional, núm. 330, 11-1-1839

Índice

Nota del editor 7
Nuestra edición 7
Lecturas 8
***Un hombre de teatro llamado Enrique Gil*, por Miguel A. Varela** 11
1. El mejor crítico teatral de Madrid 13
2. El teatro en tiempos de Gil 18
3. Los teatros que conoció Gil 24
4. El papel del teatro 28
5. Un crítico romántico 32
6. La labor del crítico 39
7. Los mejores actores del momento 48
8. A vueltas con las traducciones 53
9. Gil llevado al teatro 56
Bibliografía esencial: 61
Crítica teatral Enrique Gil 63
1. *Hija, esposa y madre*, de Virginie Ancelot 65
2. *Ella es él*, de Bretón de los Herreros 70
3. *Una y no más – Un artista – El pro y el contra* 74
4. *Amor venga sus agravios*, de Espronceda y Moreno López 78
5. *Flaquezas ministeriales*, de Bretón de los Herreros 86
6. *Doña Mencía*, de J. E. Hartzenbusch 91
7. *Amor y deber* 105
8. *El qué dirán y el qué se me da a mí*, de Bretón de los Herreros 110
9. *Macbeth*, de William Shakespeare 115
10. *La segunda dama duende*, de Scribe 131
11. *La estrella de oro* 137
12. *El astrólogo de Valladolid*, de García de Villalta 142
13. *Homenaje a los hermanos Romea* 147
14. *El paria*, de Casimir Delavigne 151
15. *Un día de campo o El tutor y el amante*, de M. Bretón 156
Plan–Plan 160
16. *Un alma de artista*, de Scribe, y *El novio y el concierto*, de Bretón 162
El novio y el concierto 165
17. *No ganamos para sustos*, de Bretón de los Herreros 168
18. *El conde don Julián*, de Miguel Agustín Príncipe 175
19. *Pablo el Marino*, de Alejandro Dumas 186
20. *Diana de Chivri*, de Federico Soulié 191
21. *Dos padres para una hija* 196
22. Galería Dramática: *Teatro escogido de Tirso de Molina* 200
23. *Indulgencia para todos*, de M. E. de Gorostiza 207

24. *Juan Dandolo*, de J. Zorrilla y García Gutiérrez 211
25. *García del Castañar*, de Francisco de Rojas 216
26. *El abuelo*, de Laurencin 220
27. Monumento a la memoria de Isidoro Máiquez 225
28. *El castillo de San Alberto* de Rosier 228
29. Revista teatral 234
Introducción 234
1 239
30. *Lucía de Lammermoor*, de Donizetti 244
31. Revista de la quincena: *La rueda de la fortuna, El molino de Guadalajara* y *Gisella* 249
32. Revista de la quincena: *Finezas contra desvíos, El primo y el relicario* y *El caballo del Rey don Sancho* 257
33. Revista de la quincena: *El Gran Capitán, El novio de Buitrago, Honra y provecho* y *La Aurora* 262
34. Revista de la quincena: *Solaces de un prisionero, Las travesuras de Juana* y *Linda de Chamounix* 269
35. Revista de la quincena: *Una noche en Burgos* y *La loca de Londres* 276
36. Revista de la quincena: *Conspirar por no reinar* y *La Abuela* 282
37. Revista de la quincena: *¡La independencia!* y *Junio Bruto* 287
38. Revista de la quincena: *El guante de Coradino* y *El que se casa por todo pasa* .294
39. Revista de la quincena: *La perla de Barcelona, Il furioso* y *Doña María Coronel* 299
40. Revista de la quincena: *La ambición, Juan de las Viñas* y *La isla del amor* 305
41. Revista de la quincena: *Bandera negra* 309
42. Revista de la quincena: *Despedida a Enrique Gil* 316

Índice alfabético de títulos 319
Índice alfabético de autores 322



BIBLIOTECA GIL Y CARRASCO
EDICIÓN DEL II CENTENARIO 1815-2015

La BIBLIOTECA GIL Y CARRASCO asume el reto de divulgar la obra completa de Enrique Gil en diez tomos —editados en papel por *Paradiso_Gutenberg* y en epub por *eBooksBierzo*—, que no puede faltar en ninguna biblioteca leonesa.

Un valioso esfuerzo editorial, dirigido por Valentín Carrera, para poner al alcance de todos los públicos la obra completa de Gil en una cuidada edición popular, atractiva y moderna, con documentos e imágenes, prólogos de destacados autores bercianos y artículos de los principales especialistas internacionales.

Estudiantes y profesores encontrarán en www.bibliotecagilycarrasco.com una *Guía de lectura* con actividades didácticas para el estudio del poeta villafranquino, y del Romanticismo, en todos los institutos y colegios, especialmente en los de León y El Bierzo.

I. Poesía
II. El Lago de Carucedo
III. Viaje a una provincia del interior
IV. Crítica teatral
V. Miscelánea
VI. Viajes y costumbres
VII. Último viaje: Diario París-Berlín
VIII. El Señor de Bembibre
IX. Ensayos literarios sobre Gil y Carrasco
X. Enrique Gil y El Bierzo

El mejor crítico teatral de Madrid

El periodista Enrique Gil y Carrasco fue sobre todo un cronista especializado en crítica teatral, género al que dedica cuarenta y un artículos, mientras que apenas escribe doce de crítica literaria y ensayos, que los lectores encontrarán en el volumen V. *Miscelánea*, de la Biblioteca Gil y Carrasco.

La importancia de la *Crítica teatral* de Gil –creador con Larra de la crítica, no sobre el texto escrito, sino sobre el espectáculo escénico representado– requería este volumen monográfico que limpia y ordena por vez primera las cuarenta y una piezas publicadas de 1838 a 1844 en *El Correo Nacional*, *El Semanario Pintoresco Español*, *El Pensamiento* y *El Laberinto*. Todos los textos han sido cotejados con los originales de la hemeroteca y se incluyen cuatro artículos inéditos, con respecto a las ediciones de 1833 y 1954, rescatados por el profesor Jean-Louis Picoche, a quien expresamos nuestra gratitud.

Este denso, extenso y apasionante volumen, en el que los lectores descubrirán un autor ni remotamente sospechado, se abre con un minucioso estudio, el primero que se hace sobre Enrique Gil como crítico teatral, que debemos al esfuerzo del periodista y escritor ponferradino Miguel A. Varela, el hombre que más sabe de teatro, y de otras cosas, a este lado del Manzanal.

Biblioteca Gil y Carrasco presenta esta edición, al cuidado de Valentín Carrera, ilustrada con más de cien grabados e imágenes de época: Alejandro Dumas, Scribe, Espronceda, Bretón, Hartzenbusch, Zorrilla, *Macbeth*, *Doña Mencía*, *Pablo el Marino*, el actor Julián Romea, la bailarina Guy Stephan, la Reina Isabel II y su corte, toda la escena madrileña de la primera mitad del siglo XIX desfilan por estas 320 páginas de lectura inagotable.

Biblioteca Gil y Carrasco II Centenario 1815-2015
www.bibliotecagilycarrasco.com

Paradiso_Gutenberg

9 788494 176234

G 58327

CRÍTICA TEATRAL

GIL Y CARRASCO