



René Andioc

## **Sobre el estreno del Don Álvaro**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

René Andioc

## Sobre el estreno del Don Álvaro

El Don Álvaro del duque de Rivas se estrenó, como es sabido, el 22 de marzo de 1835 en el teatro madrileño del Príncipe. Varios historiadores han intentado de muchos años a esta parte estudiar su alcance, así como la acogida que le dispensaron el público y la prensa contemporánea. A pesar de ello, la bibliografía sobre el duque deja sin aclarar suficientemente unas cuantas circunstancias que los progresos de la metodología nos llevan a considerar básicas, y cuyo análisis, ocioso es decirlo, no pretendo apurar en esta modestísima contribución, limitándome por el contrario a lo más obvio.

No deja de extrañar la falta de concordancia y unanimidad entre los estudiosos en lo que respecta al número de sesiones que logró la obra a raíz de su estreno. ¿Cuántos días permaneció el Don Álvaro en cartel en la temporada de 1834 a 1835? «Azorín» apunta minuciosamente en Rivas y Larra que el drama «se representa desde el 22 hasta el 29 de marzo. El 2 de abril vuelve a ser puesto en escena. Se representa el 2, el 3 y el sábado 4. Nada más. Total, doce representaciones con un intervalo de dos días. Ocho representaciones primero, y luego cuatro»... que en realidad son tres, pues a todas luces se equivocó en la cuenta, a no ser que se trate de una errata de imprenta, cosa a nuestro entender harto improbable, por cierto, pues según advirtió ya Boussagol, no son pocas las inexactitudes de que adolece el comentario de «Azorín». Para E. Allison Peers fueron once las sesiones: ocho del 22 al 29 de marzo, más tres en abril, del 2 al 4 inclusive, según podemos leer en «Rivas: A Critical Study», luego en «The Reception of Don Álvaro», y más tarde en una nota de su Historia del movimiento [64] romántico español, si bien se añade en ella que con otras seis posteriores -en realidad, durante la temporada siguiente- alcanzó el drama de Rivas diecisiete representaciones en 1835, esto es, de marzo a diciembre. Gabriel Boussagol escribe por su parte que

se suspenden las funciones [en el Príncipe] el 23 y el 24 de marzo; se vuelve a representar el drama nuevo el 29 por la tarde en el teatro de la Cruz; hay otra suspensión el 30 y el 31; se repone el Don Álvaro en el Príncipe el 2; no hay función el 3; Don Álvaro se representa el 4 de abril, clausurándose al parecer el año cómico.

A partir de estos datos, el total a que se llega es de ocho representaciones. Al mismo total llega N. B. Adams. Por fin, la Cartelera teatral madrileña, I: años 1830-1839, publicada por el C.S.I.C., tampoco menciona por [65] su parte más de ocho, una el 22 de marzo, seis del 24 al 29, y la última el 2 de abril, debiéndose inferir que a partir del día 3 del mismo hasta el 19, domingo de Pascua de Resurrección, en que empezó la nueva temporada, quedaron cerrados los teatros.

En realidad, no fueron doce, ni once, ni tampoco ocho las sesiones sino «nueve muy concurridas todas y acabadas», según afirma un contemporáneo en un artículo de la Revista española del 12 de abril del 35. Pero si bien Jorge Campos propone implícitamente la misma cifra en su «Introducción» a las Obras completas del duque de Rivas, sin indicación de fuentes, no coinciden exactamente los días que da con los que constan documentalmente: «Al estreno -escribe- sucedieron otras tantas representaciones los dos días siguientes, el día 29 en el Teatro de la Cruz, repitiéndose el 30 y 31; de nuevo en el del Príncipe el 2, 3 y 4 de abril». No fue así: tanto el Diario de Avisos de Madrid como el Eco del Comercio -consultados por los editores de la ya mencionada Cartelera teatral- permiten confirmar la aseveración del articulista de la Revista española, pues en ambos se indica que el Don Álvaro se mantuvo en cartel desde el domingo 22 hasta el 26 de marzo, con una interrupción el 27 de orden de la superioridad por ser viernes de Cuaresma, reanudándose las funciones el 28 en el mismo teatro del Príncipe, y el 29 en el de la Cruz; el 30 se cambia el programa, con la tragedia Juan de Calás en el Príncipe hasta el 1 de abril y en el de la Cruz con un concierto el 30 y la ópera Norma el 31; el 2 de abril se vuelve a poner en cartel la obra de Rivas en el Príncipe, y el mismo día se anuncia en la sección de espectáculos del Eco del Comercio, a modo de referencia a la orden antes aludida: «Aviso: mañana viernes no hay funciones», por lo que tampoco lleva mención alguna de teatros el Diario de Avisos del día 3. Aunque, finalmente, omite el Eco cualquier referencia a la función del 4, sí puntualizan en cambio el Diario y La abeja que la del mismo día en el Príncipe es la «última representación de Don Álvaro o la fuerza del sino».

En total, pues, son nueve funciones las del estreno y días sucesivos, si nos atenemos a la temporada de 1834 a 1835, ya que, según dejamos [66] apuntado, las seis reposiciones mencionadas por Peers a partir de agosto pertenecen a la siguiente, que empezó el 19 de abril. Además, la suspensión de las representaciones de la obra a los nueve días de estar en cartel pierde gran parte de su significación en la medida en que, como suponía Boussagol, coincide con el final de la temporada. Una nota del Diario del 4 de abril anuncia, en efecto, que «se da fin por este año teatral a las funciones de ópera y verso con las de esta noche, y no volverán a darse hasta el próximo domingo de Pascua de Resurrección», ocurriéndole al Don Álvaro lo mismo que a El sí de las niñas unos treinta años antes por sobrevenir la Cuaresma. De manera que si no cabe aventurar la hipótesis de que en circunstancias normales se hubieran dedicado más funciones al drama de Rivas, tampoco, ni mucho menos, podemos considerar las nueve conseguidas, como hace Peers, expresión rigurosamente fiel del estado de ánimo de la compañía frente a las fluctuaciones del concurso de espectadores.

Ahora bien, para interpretar la acogida entonces dispensada al Don Álvaro, sólo se ha atendido hasta hoy, que yo sepa, al número de representaciones conseguidas por el drama y, como es obvio, a los comentarios que suscitó en la prensa a raíz de su estreno, tomándose en consideración por otra parte la duración en cartel de las demás obras teatrales contemporáneas y las reseñas que se les dedicó en los periódicos y revistas de los años 30. Son datos por supuesto imprescindibles todos ellos, pero que convendría tal vez matizar con el examen de las recaudaciones diarias que produjeron unas y otras, para formarse una idea aproximada de la concurrencia del público en cada estreno o reposición. Si bien se puede suponer, en efecto, que los críticos y articulistas no expresaron entonces un parecer estrictamente personal, sino compartido por parte de los aficionados, y que tampoco fue

ajena a las reacciones de los espectadores la permanencia o supresión de una obra determinada, no cabe duda de que las variaciones de la afluencia del público, que traducen las entradas sucesivas, constituyen el testimonio menos sospechoso de la conformidad de una obra al gusto de la mayoría.

Se conservan en el Archivo Municipal de Madrid (Almacén de la Villa) algunos libros de cuentas de los años anteriores al estreno del Don Álvaro, concretamente hasta el final de la temporada de 1833 a 1834. Asimismo se mencionan en los números del Diario de Avisos, y hasta la misma fecha, las recaudaciones producidas por cada representación, con la particularidad de que en el periódico se añade el importe diario de los abonos al de la llamada «entrada eventual», o sea, al total que se ha cobrado efectivamente en la taquilla, mientras que en los citados libros se calcula la suma de ambos productos sólo a final de [67] mes; de manera que aunque convenga descartar la hipótesis de que todos los abonados asistiesen sin falta a todas las funciones, las cifras propuestas por el Diario reflejan mejor la participación diaria del público que las que figuran en los libros de cuentas. Desgraciadamente, según se puede colegir de lo antes expuesto, resulta imposible conocer por ahora, siquiera aproximadamente, dicha participación en los días de estreno de dos de las obras más relevantes de aquellos años, La conjuración de Venecia, de Martínez de la Rosa, y nuestro Don Álvaro, ya que no he conseguido localizar el registro del cobrador de la «Nueva Empresa» particular, la de José Rebollo, que sustituyó en marzo de 1834 (es decir, al empezar el año cómico de 1834-1835) al Ayuntamiento en la administración de teatros, por lo que desaparece desde esta fecha cualquier mención de las entradas en el Diario de Avisos. Además, aunque consta documentalmente la escala de precios de las distintas localidades (palcos, lunetas, galerías, cazuela, etc.), sólo se apunta en las cuentas la entrada diaria global y no la producida por cada clase de asientos, según solía hacerse unos decenios atrás; por tanto, tampoco nos es dable formarnos una idea de las variaciones del atractivo que ejerció una determinada obra sobre los distintos componentes de aquel público, sobre aquellos distintos públicos. A pesar de ello, tratemos de ver en qué medida quedan confirmados o deben matizarse con los nuevos datos de que disponemos los estudios anteriores relativos a las preferencias de los aficionados madrileños en los albores del romanticismo, o mejor dicho, en las temporadas que preceden al estreno del Don Álvaro.

Escribe Mesonero Romanos en su Manual de Madrid de 1831 que en el teatro de la Cruz cabían 1.318 personas, ascendiendo la recaudación máxima, en números redondos, a unos 10.000 reales; en el del Príncipe podían acomodarse 1.236 espectadores, con un producto levemente inferior a 9.700 reales. Las tarifas eran prácticamente idénticas en ambas salas. Dos años después, en 1833, dichos datos siguen sin modificar, según la misma fuente, con la única excepción de que «desde este año [entiéndase: desde el principio de la temporada de 1832-1833] los primeros días de ópera se cobra la tercera parte más en los palcos, lunetas, delanteras y sillones»; esta advertencia de Mesonero se funda en el siguiente aviso publicado por el Diario del 24 de abril del 32:

...Entre los arbitrios concedidos por el Rey nuestro Señor al Excmo. Ayuntamiento en favor de los teatros, lo es uno la subida de la tercera parte del precio de varias localidades en los días de ópera, y que ésta se fije en uno de ellos. La subida sólo la tienen los palcos,

lunetas principales, sillones y delanteras de palco para los que no sean abonados; pero los palcos bajos y principales deben tener el recargo [68] aunque se tomen por abono; los demás asientos del teatro quedan al mismo precio que tenían anteriormente, tanto en las funciones de ópera como en las de verso. En su consecuencia se ha señalado para la ópera por ahora el del Príncipe.

Por eso, la recaudación máxima de 9.700 reales que puede conseguir el Príncipe y la de 10.000 que corresponde al de la Cruz sólo podrán servir de punto de referencia exacto, a partir del año cómico de 1832-1833, en el caso de «funciones de verso», es decir, de representaciones no operísticas. El citado aumento concedido a las de ópera permite teóricamente alcanzar una entrada máxima aun superior a estas cifras, como lo prueba el examen de los productos diarios en el Príncipe, el cual, por otra parte, no conservó el monopolio del drama lírico.

¿Cuáles son pues las obras que, por su mayor o más constante éxito, permiten definir las preferencias del público de aquellos años? Es indudable que como género destacan primero las óperas, pero no todas las representadas desatan el mismo entusiasmo. En 1831-1832 se imponen *La Straniera*, de Bellini, cuyo reestreno alcanza una veintena de funciones, no seguidas, con un promedio diario de unos 7.000 reales; *Il Pirata*, del mismo, también estrenada el año anterior y que en quince sesiones produce una media de 7.600 reales; y *Bianca e Gernando*, nueva, del citado maestro, que dura diez días con buenas entradas. De Pacini, cabe citar *L'ultimo giorno di Pompei*, ya representada en 1830 (10 días; 8.000 reales) y *La Vestale*; por fin, dos estrenos de Rossini: *Semiramide* (4 días escasos, pero con magníficas entradas) y *Otello*. Unas siete óperas, pues, entre las muchas ofrecidas a los madrileños durante aquella temporada, y cuyo éxito nada tiene de efímero, ya que en la siguiente continúan granjeándose los aplausos del público *La Straniera* e *Il Pirata*.

Además de estas dos obras, el año cómico de 1832-1833 es también muy favorable al estreno de *L'esule di Roma*, de Donizetti, que consigue dieciséis representaciones, no seguidas, de las que las seis primeras alcanzan más de 9.000 reales diarios; al de *Ana Bolena*, del mismo; de *I Capuleti ed i Montecchi*, del ya citado Bellini, que se puso unas diecisiete veces en escena aunque con una entrada media algo inferior a las anteriores. Conviene cerrar esta lista con *Il Barbiere di Siviglia*, de Rossini, cuya «reprise» produjo más de 9.500 reales en cada una de las siete representaciones que alcanzó. [69]

La temporada de 1833 a 1834 confirma el atractivo que ejerce la ópera seria, pues a pesar del aumento del precio de ciertas localidades, el estreno de *la Norma*, de Bellini (13 días, 9.000 reales), constituye un éxito innegable. Se reponen la «grande ópera seria» *Semiramide*, *Chiara di Rosenberg*, de Ricci, estrenada el año anterior, y *L'Esule di Roma*; por último, las dieciséis representaciones de *L'Elisir d'amore*, de Donizetti, compensan en cierta medida unas recaudaciones apenas superiores al 55 por 100 de las posibilidades del Príncipe, en parte explicables por la canícula madrileña.

El estreno más importante del año cómico de 1831-1832 es incuestionablemente el melodrama *Jocó* o *el Orangután*, traducido por Bretón de los Herreros, en el teatro de la

Cruz a partir del 28 de julio; la obra se representó veinte días, con 7.600 reales de media, pero no pasó de ocho sesiones en la temporada siguiente, con 5.500 reales diarios, prosiguiendo su descenso hasta el final del período que estudiamos. Las dieciocho sesiones dedicadas a *La expiación*, también «de grande espectáculo», traducida por Ventura de la Vega, alcanzan una media de 6.500 reales durante el año teatral de 1831-1832; en lo sucesivo, empero, el número de funciones que consigue la obra queda muy por debajo de las cifras anteriores, con la consiguiente disminución de las recaudaciones, incluso de las medias diarias. Ocurre lo mismo con *La huérfana de Bruselas* (o *El abate L'Epée y el asesino*), traducida del francés y estrenada ya a principios de siglo, y que produce, al empezar el período que venimos considerando, 7.100 reales por cada una de las ocho sesiones conseguidas.

Pero la obra que destaca soberbiamente durante aquellos años, tanto por el número de representaciones como por las recaudaciones que produce, es el conocido «melo-mimo-drama mitológico-burlesco de magia y de grande espectáculo» de Grimaldi, *Todo lo vence el amor* o *La pata de cabra*, ya puesta en cartel en los años anteriores. La obra alcanza en 1831-1832 doce representaciones con 6.800 reales diarios; en la temporada siguiente, se repone con escenificación nueva, logrando desde mediados de noviembre hasta los últimos días veintiocho sesiones, casi sin interrupción las dieciséis primeras y coincidiendo la mayor parte de las restantes con las fechas de particular disponibilidad del público debido al cese del trabajo, es decir, Navidad y Año Nuevo, o con la última semana antes de Cuaresma. No escasean las entradas diarias superiores a los 9.000 reales, llegando a producir las veinte primeras sesiones, unos 173.000 reales, o sea, un promedio de más de 8.600, equivalente a más del 89 por 100 de la recaudación máxima posible; las veintiocho de la temporada obtuvieron un promedio de más de 8.100. Y si bien mostró el público mucho menos entusiasmo durante el año siguiente, tampoco deja de ser cierto, e iluminativo, que de 1829 a julio de 1833, 123 representaciones de la obra produjeron 965.876 reales, esto es, un promedio de más de 7.850 reales por cada representación (81 por 100 del máximo), lo cual pone de manifiesto una [70] regularidad excepcional en la acogida dispensada a la obra por los madrileños en aquellos años.

Mención aparte merece la tragedia *Edipo*, de Martínez de la Rosa, que obtuvo en 1831-1832 once representaciones con la importante media de 8.300 reales, y seis más, con 6.111 reales un año después, a partir del cual empieza ya un descenso inevitable.

Varias comedias originales o traducidas se granjean también el favor del público. Destácase en 1831-1832, con un total de catorce sesiones, aunque con entradas por lo general medianas, *No más mostrador*, de Scribe, arreglada por Larra, con un argumento que es el de no pocas comedias finas de los decenios anteriores, y que por ende corre la misma suerte que sus semejantes, dejando de interesar de un año para otro; *Marcela* o ¿a cuál de los tres?, de Bretón, con un total de unas quince representaciones y un promedio diario de 7.000 reales, «aplauso que el lector imparcial», según observa no sin acierto Alcalá Galiano, «encuentra difícil, pues no encontrará en ella una sola cualidad que justifique el favor del público». El caso es que durante la temporada siguiente, las siete representaciones que se le dedican ya no consiguen llenar ni la mitad del teatro. En cambio, se estrena entonces la comedia ligera *Los celos infundados* (o *El marido en la chimenea*), de Martínez de la Rosa; la obra alcanza nueve días con un promedio discreto de unos 6.000 reales por

sesión, pero su éxito, como el de las anteriores, es también efímero: por siete días en 1833-1834 ya no se cobra más que un promedio de 4.800. El fecundo Scribe, al que traducen a menudo Bretón y Ventura de la Vega, si bien con bastante mediano aplauso, logra interesar con un vodevil arreglado por Vega, *Hacerse amar con peluca* o *El viejo de veinticinco años* (6.100 reales por cada una de las once representaciones). 1833-1834: *Contigo pan y cebolla*, de Gorostiza (11 representaciones con 5.500 reales de media) y *Un tercero en discordia*, de Bretón (8 días; 5.700), no llegan al nivel de la anterior.

Tampoco carece de interés el que se clausurase la temporada de 1833-1834 en el Cruz con dos series de representaciones dedicadas a sendas obras moratinianas: *La mogigata* y *El sí de las niñas*, hasta entonces «prohibidas por buenas». El 29 de enero, con objeto de destinar el producto de las entradas a la conservación de los establecimientos piadosos fundados por la congregación de actores dramáticos, se repone *La mogigata* en una función que consta además de un «divertimiento de baile», *El payo y el soldado* y el sainete *Las castañeras picadas*. En cinco días, esto es, hasta [71] el 2 de febrero, se cobran 33.266 reales (promedio: 6.653); pero las ocho representaciones de *El sí*, realizadas con el mismo fin el 5 y el 6 de febrero las dos primeras, y en el corto plazo de tres días (tarde y noche del 9 al 11) las seis siguientes, alcanzan la cantidad de 67.200 reales, o sea, una recaudación media de 8.400, esto, al parecer, sin menoscabo de las entradas del Príncipe. Por otra parte, tres de las ocho sesiones producen más de 9.500 reales; cinco de ellas más de 9.000; y la última del día 11 sobrepasa los 8.400. El año teatral de 1833-1834 concluyó pues con dos éxitos: el de *la Norma* de Bellini, y el de la obra maestra de Moratín, aunque se habían de dedicar pocas funciones más a la segunda en los meses sucesivos.

El panorama de la temporada en la que se estrenan *La Conjuración de Venecia* y *Don Álvaro* refleja las preferencias teatrales hasta entonces observadas, pero con la liberalización del régimen, que ya había permitido, como hemos visto, la reposición de varias comedias moratinianas, aparecen ciertas obras antes difícilmente representables debido al rigor de la censura ideológica. Ahora nos faltan, como queda apuntado, las entradas diarias, es decir, uno de los elementos indispensables para una valoración relativamente correcta de la reacción global del público frente a los programas de los teatros, pero no parecerá demasiado aventurado considerar que las obras que alcanzan unas diez o más representaciones lograron el favor de los madrileños.

No extrañará pues que sean las óperas serias las más representadas: *I Capuleti ed i Montecchi* y *la Norma*, de Bellini, estrenada la primera dos años antes y, la segunda, en enero del 34, alcanzan respectivamente diecisiete y dieciséis días; la «première» de *La Sonnambula*, del mismo, con diecinueve sesiones, y la del *Guglielmo Tell*, de Rossini, con dieciocho, dan testimonio de aquel «furor operístico» tan propio de la época.

El arte de conspirar, en cinco actos, de Scribe, traducida por Larra, logra figurar en cartel quince días, de enero a marzo, y sigue interesando al público durante la temporada siguiente.

Vienen luego, bastante rezagadas, dos obras que ya nos han llamado la atención: *La expiación* y *La pata de cabra*; *Marcela*, de Bretón, alcanza aún unas diez representaciones, cuatro de ellas seguidas.

Por último, de las tres piezas que, en opinión de E. Allison Peers, «se destacan en 1834 como representativas de la rebelión romántica en el teatro: La conjuración de Venecia, de Martínez de la Rosa; Macías, de Larra, y Elena, de Bretón», la última fue retirada después de tres representaciones; Macías se mantuvo cinco días seguidos y consiguió otras tantas sesiones en el resto de la temporada; y por último La conjuración, duró quince días [72] seguidos y otros tantos con interrupciones hasta la clausura del año cómico y fue indudablemente la obra que más entusiasmo suscitó.

Valiéndonos de los datos que se acaban de reunir, tratemos ahora de formarnos alguna idea de las preferencias tácita y, a veces, abiertamente formuladas por el público que presenció el estreno de Don Álvaro. En primer lugar, según advierten los mismos empresarios, es la «variedad lo que más agrada al público en materia de espectáculos teatrales, y el único medio de contentar a toda clase de espectadores»; así se observa en el anuncio relativo al próximo estreno de Jocó, «melodrama tan extraordinariamente aplaudido en los primeros teatros de Europa», y cuya «novedad» estriba justamente en que reúne en sí no sólo «los tres géneros cultivados en la escena, declamación, música y baile, sino [...] la singular circunstancia de ser un mono de los conocidos con el nombre de orangutanes el personaje principal de la pieza». Representaba el papel de mono un bailarín francés, Mateo Alard, y tan agotadora debía de resultarle su mímica que tuvieron que suspender las representaciones el día 4 «para el descanso necesario» del actor. La partitura se debía al maestro Alejandro Pichini (sic) y ocioso, es decir que se había puesto mucho esmero en la realización del «aparato escénico». El 22 de febrero de 1832 se vuelve a aseverar que «ha acreditado la experiencia lo grato que son al público las funciones variadas». No se debe, por supuesto, minusvalorar lo que dichas fórmulas tenían de meramente propagandístico: hemos podido averiguar que no pocas obras «que tanto han agradado» en anteriores representaciones no confirman tan halagüeño juicio el día de su reposición. Pero es indudable que la variedad atrae a los madrileños, y tal vez sea ésta una de las causas por las que se cambia de programa con mucha más frecuencia que en los primeros años del siglo: el Diario de 11 de octubre de 1831 anuncia que se ha suspendido la representación de la opereta El califa de Bagdad para «dar lugar a la de El último día de Pompeya»; el 3 de enero del 32 puntualiza el mismo periódico que el domingo anterior se suspendieron las de Marcela, de Bretón, a pesar de su innegable éxito, «para dar lugar a la debida alternativa de la ópera». En efecto, es testigo bastante poco objetivo de los acontecimientos el redactor de la Revista española al afirmar, el 24 de abril de 1835, que «pasó la moda de la ópera», como hemos podido comprobar, pero no carece de interés su reflexión acerca de lo que llamaríamos hoy el carácter escapista del drama lírico. Bajo el absolutismo, escribe, el estreno de una de estas obras constituía un acontecimiento importante porque, no pudiendo la gente ocuparse de política, los únicos temas lícitos de conversación que le quedaban eran el frío, la lluvia, las «intriguillas cortesanas» [73] o el teatro; hoy, añade, «hay cosas que llaman seriamente la atención». Esta última frase, al fin y al cabo, resume con bastante exactitud la impresión que produce la temporada en que se estrenó el Don Álvaro, pues entonces, en medio de la producción habitual, surgen unos temas particularmente «serios» cuyo planteamiento en las tablas era difícilmente concebible dos años atrás. Como quiera que fuese, ni el «bel canto» ni la variedad del espectáculo pierden su atractivo de la noche a la mañana. En dos días, el 3 y el 4 de julio de 1833, la llamada «variada función» compuesta principalmente de una «graciosa comedia» arreglada



por Carnerero, La cuarentena, un baile nacional y el número de un grupo de atletas, consigue en el teatro de la Cruz una media de 7.350 reales; el 6 y el 7, otras dos representaciones de tipo análogo (dos obritas, La heredera y La vieja y los calaveras, con las mismas atracciones que antes) alcanzan unas entradas de 9.660 y 9.360 reales (96 y 93 por 100 del máximo). La fórmula, con algunas variantes, va reiterándose durante los meses sucesivos y sólo en contados casos (uno de ellos, sintomáticamente, la única representación en la que entra Casa con dos puertas, mala es de guardar, de Calderón) cae la participación del público por debajo del 50 por 100. Por ello, y aunque tenemos presente que ninguna obra se representa aislada, no podemos considerar sin reservas como uno de los éxitos de aquel período la comedia de Scribe, traducida por Vega y titulada Las capas, pues las funciones en que figura son verdaderas misceláneas en las que, como en no pocos casos, resulta imposible distinguir la obra principal de las secundarias; lo que sí es cierto es que la «variada y escogida función», en la cual iba incluida la referida comedia, atrajo a muchos aficionados de septiembre a diciembre del 33. Era natural, por lo mismo, que al reanudarse las representaciones el 1 de diciembre, después del paro forzoso de dos meses que ocasionó la muerte de Fernando VII, se pusiese en cartel en cada teatro una función tan «variada» como las anteriores; tampoco faltó una en el teatro de la Cruz durante las fiestas de Navidad. El 1 de enero de 1834 el Diario de Avisos se hacía eco de «la predilección que el público manifiesta por las funciones compuestas de varias piezas que en diferentes géneros han sido antes de su agrado», por lo que a los pocos días se iniciaba en dicho teatro una serie de cuatro en las que entraba Hacerse amar con peluca, estrenada [74] en la temporada anterior. La función se componía de una sinfonía sacada de una ópera; una comedia en un acto, El día más feliz de mi vida; la gran sinfonía de la ópera Guglielmo Tell; el primer acto del referido arreglo de Scribe; un «terceto chinesco»; el acto segundo de Hacerse amar con peluca, al que seguía una «sinfonía bailable», concluyendo la función con el sainete de Ramón de la Cruz, La casa de Tócame Roque.

La pata de cabra, inspirada en Le Pied de mouton, de Martainville, pero para Grimaldi «más original que muchas comedias que se venden por tales», simboliza o, mejor dicho, reúne en una sola obra esa variedad tan apetecida del público madrileño pues se trata, según queda dicho, de un «melo-mimo-drama mitológico-burlesco de magia y de grande espectáculo». La pata de cabra, talismán regalado por Cupido al enamorado Don Juan, permite que éste salga de cualquier apuro, suscitando acontecimientos a cual más portentoso y descabellado que suponen importantes tramoyas, con lo que se ahorra el autor el trabajo de desenredar las situaciones generadas por el tema clásico de la amante huérfana destinada por un «severo tutor» a un pretendiente aborrecido. El «inalterable genio alegre» del galán contamina toda la obra, a pesar de su intento de suicidio tan milagrosa como graciosamente frustrado. Es que, a diferencia de lo que ocurre en las comedias de magia tan gratas a los madrileños del XVIII y principios del XIX, la tonalidad general de esta obra no es dramática, sino francamente cómica, e incluso paródica. A Cupido no le cuesta poco trabajo convencer a su protegido de que una insignificante pata de cabra merece «tanto ruido», esto es: relámpagos, «truenos horribles», llamas, sangre en la luna y en las aguas, y demás manifestaciones de su poder («Pero hombre, ¿a quién se le ocurre?»), y la joven Leonor opina al final de la obra que aquella fue una «idea extravagante». El nombre de Don Simplicio Bobadilla de Majaderano y Cabeza de Buey basta para definir el papel de este figurón burlesco, tan linajudo como cobardón, que queda repetidamente ridiculizado por su valiente rival y por las innumerables malas jugadas de la mágica pata de cabra, provista,

digámoslo así, de una imaginación sorprendente. Hay paseos aéreos, se lucha, se baja a la fragua de Vulcano y de los Cíclopes, aparecen un mago, el cancerbero, un monstruo marino, unos seres se transforman en otros, se bailan jotas (los mismos cíclopes ejecutan una danza «apropiada»), surgen de bajo tierra unos músicos, legítimos «virtuosi», a tocar un «concierto», y por fin se ríe el espectador a carcajadas. Obra ideal para una década ominosa. A pesar de la época en que se desarrolla [75] el enredo (principios del siglo XV, váyase a saber por qué), se busca la complicidad del auditorio por medio de inofensivos alfilerazos a los músicos contemporáneos del estreno, a los cómicos, a los cantantes; un supuesto viaje a la luna, donde «todo está al revés de acá», permite incluso censurar donosamente la afición de los madrileños a lo extranjero «en el comer, en el vestir y hasta en las diversiones públicas» y... ¡la necedad de los autores de comedias de magia! Hasta se alude chistosamente a una de las leyes del género, de resultas de la cual no importa, pese a los «escrúpulos geográficos», que se finja un mar en las cercanías de Zaragoza, pues «no hay magia sin su correspondiente marina».

La patria potestad, en fin, apenas es acatada por una joven, a todas luces simpática en su insolencia burlona y risueña, que se obstina en querer casarse con quien le parezca. La advertencia preliminar concluía con la lúcida y rotunda afirmación: «El autor de La pata de cabra no aspiró con ella a lauros literarios; sólo quiso proporcionar a la Empresa de los teatros medios de llamar gente, y nadie, por cierto, negará que ha logrado su objeto». Efectivamente, en sus Recuerdos del tiempo viejo, cuenta Zorrilla que por estar entonces prohibido a los españoles de provincias venir a Madrid sin una razón justificada, se visaron setenta y dos mil pasaportes por «esta poderosa e irrecusable razón, escrita en ellos a favor de sus portadores: 'Pasa a Madrid a ver La pata de cabra'».

Era muy natural por lo tanto que la prensa, en los días anteriores al reestreno del Edipo de Martínez de la Rosa en 1832, insistiera dilatadamente en la importancia que se daba en esta tragedia a los coros, a la música compuesta por el maestro Saverio Mercadante, autor de óperas -fuera de la acostumbrada sinfonía con que se daba principio a las funciones-, en el «numeroso y vario acompañamiento», y, por fin, en la «decoración de forma desconocida hasta ahora en nuestros teatros»; se añade incluso que «la disposición particular de la escena para esta tragedia no permite agregarla los intermedios de baile y sainete que se acostumbra en las demás funciones». A primeros de julio del año siguiente, se anunciaba una reposición de la obra «con la grandiosa decoración que se construyó al intento» (ibíd).

La ausencia de cuentas relativas a las distintas clases de localidades en los teatros no permite averiguar el crédito que merecen algunos contemporáneos al considerar que los melodramas de Ducange halagaron sobre todo el gusto del «populacho». Lo cierto es que Treinta años o la vida de un jugador o Quince años ha no se pueden contar entre las obras más aplaudidas, [76] ni tampoco, según notó ya Rumeau, las obritas del «inagotable» Scribe. Pero la frecuencia con que acuden a ellos los traductores, si bien se explica en cierta medida por la entonces lamentada escasez de obras originales, también supone una demanda por parte del público. Como quiera que fuese, por su abundancia no podían dejar de influir en el gusto de los aficionados a espectáculos escénicos; por algo las tradujeron abundantemente algunos de los mayores comediógrafos de aquella década; por algo, también, censura Larra en la actuación de un actor en el estreno de Un tercero en discordia,

de Bretón, una manera de declamar carente de naturalidad e impropia de la comedia, y mejor adaptada en cambio a «un melodrama lleno de exclamaciones y asombros».

El desenfado con que se trata en *La pata de cabra* el problema del matrimonio, mejor dicho, el de los derechos de la mujer, dejando que ésta determine más o menos libremente su suerte, suena más a entremés o a farsa que a comedia fina. Bien advertía Larra que Bretón, al menos en *Marcela* y en *Un tercero en discordia*, colocaba a «las mujeres en una posición en que no están en el día en nuestra sociedad: no son ya las reinas del torneo, como en los siglos medios; nadie se sujeta a esos jurados, a esas competencias...». En efecto, la única escena en que Luciana, en la segunda obra citada, se somete a la autoridad del padre en nombre del «amor filial» es donosamente paródica; la joven logra su objeto, que es hacer desistir al padre de su idea de casarla contra su gusto como «esos padres feroces de novelas y romances». Luciana es la que desaira a un pretendiente demasiado celoso, a pesar de haberle dado ya el sí; también rechaza a otro por excesivamente confiado; no admite ni la «esclavitud afrentosa» a que la destina el primero, ni tampoco... la falta de celos o seguridad del segundo, por lo cual se aparta el autor «de la pintura verdadera de la sociedad en que vivimos».

También es la preocupación por la libertad e independencia lo que determina a la heroína viuda y joven de *Marcela* a renunciar al matrimonio con un lechuguino, un poeta y un capitán andaluz que aspiran a su mano; en esta comedia también se rechaza la esclavitud matrimonial y se reivindica el derecho de elegir al consorte. Pero por otra parte, se muestra el autor en ambas obras partidario de un «justo medio», enemigo de «amores inconsolables» y de reacciones de amantes «de novela». Larra considera que el amante elegido por la joven de *Un tercero en discordia*, si bien corresponde a «una muchacha bastante fría como el autor nos la pinta», no [77] convendría para «una mujer sentimental, exaltada, romántica, de pasiones vivas». Esta frase encuentra un eco paródico que la justifica en *Marcela*, más concretamente en la exaltada silva del ridículo poeta despechado al que «en llama voraz Amor le enciende» y que se considera «nuevo Macías», menos de tres años antes del estreno del drama romántico del mismo Larra.

Paródica es también la comedia *Contigo pan y cebolla*, en la que Gorostiza pone en escena una de esas «niñas románticas cuya cabeza ha podido exaltar la lectura de las novelas», quien, al ver que su novio no es pobre como los de las ficciones que ella ha leído, le desama y despide, por lo que éste se finge entonces desheredado por un tío suyo y desairado por el padre de la joven con la complicidad de éste, mostrando una desesperación que despierta la pasión de Matilde. Se realiza el rapto y los amantes, ya casados, sufren todos los inconvenientes de su situación miserable hasta que se descubre la ficción y escarmenta la muchacha. Menos de dos años después se había de producir en el escenario del Príncipe el rapto sangriento de Leonor por el héroe del duque de Rivas...

Otra intriga fingida por personajes que desean escarmentar al prójimo es la de *Los celos infundados*, de Martínez de la Rosa; aquí, gracias a una substitución de identidades, se hace reír a expensas de un marido entrado en años y celoso de una mujer joven, convenciéndosele por fin de que su extravagante temor no se justifica. *Hacerse amar con peluca*, de Scribe, en traducción de Vega, es como la anterior una «piececita de costumbres sin costumbres», según definición de Larra, es decir, que en ella las situaciones cómicas no

nacen de «la naturaleza de las cosas», sino que proceden de una ficción ideada por algunos personajes; en este caso, un galán se disfraza de anciano, haciéndose pasar por el propio tío momentáneamente ausente, para casar con una muchacha cuyo tutor aborrece a los jóvenes pretendientes.

Por una parte, pues, un teatro cómico por lo general discretamente aplaudido y de espaldas al mundo, en cierto modo, con enredos artificiales y gratuitos -cuando los hay-, a veces ideados por los mismos protagonistas, y en los que domina la fórmula. Se divierte al público con el eterno problema, tratado con ligereza, de la libertad de los jóvenes casaderos o de la autoridad paterna o marital, lo cual permite tal vez esquivar u olvidar el más actual de la obediencia y autoridad a más alto nivel. Por otra parte, una boga indudable de la ópera y del «bel canto», escanciadores de ensueño, y una propensión no menos cierta a apreciar, o seguir apreciando, lo aparatoso y efectista tanto en las puestas en escena como en los argumentos, requisitos [78] todos que explican el éxito de las llamadas obras «de grande espectáculo» -incluso tragedias como el Edipo- y el frecuente recurso de los traductores al melodrama de allende el Pirineo, si bien éste, según observa también una nota de la empresa de teatros publicada en *El artista* (19 de julio, 1835) va perdiendo parte de su atractivo; un melodrama que acaba siempre con el castigo de los malvados y que ofrece al pueblo las emociones de la violencia y crueldad relacionando la desdicha con causas no histórico-sociales, sino meramente naturales y morales: una lección de conformismo moral más eficaz, según Nodier, que la del púlpito. Por último, una sed de variedad y novedad que mueve a reunir en una misma función, o incluso en una misma obra, distintos géneros teatrales, según hemos observado, y de la que es buen ejemplo el mismo melodrama, pero también la no menos híbrida *Pata de cabra*. Por tanto, bastante acertado parece el diagnóstico de la empresa teatral según el cual la dificultad de «acertar con los medios de satisfacer las exigencias del público [...] nace principalmente de la inestabilidad de gustos y opiniones que lleva consigo la época de transición en que nos hallamos».

Tales eran las preferencias del público, o de los distintos públicos, de Madrid cuando sobrevino la muerte de Fernando VII el 30 de septiembre de 1833. La consiguiente liberalización del régimen, la abolición de la censura eclesiástica y la del juzgado de protección de los teatros ¿modifican el ambiente en que se ha de desenvolver el año cómico inmediatamente posterior, el del estreno de *Don Álvaro*?

En primer lugar, llama la atención la afinidad de los títulos de las dos obras entonces más representadas, *El arte de conspirar* y *La conjuración de Venecia*. Después de la «ominosa década» no podía dejar de interesar en las tablas la representación de las intrigas encaminadas a derribar un gobierno opresivo. Y el caso es que a este respecto no es inferior la comedia de Scribe y Larra al drama de Martínez de la Rosa, pues son varias en aquélla las facciones de conspiradores, entre los que figuran la misma reina madre y representantes de los distintos estratos de la jerarquía social, no todos desinteresados por cierto, pero sí manejados por un maestro en aquel «arte». Por otra parte, aunque se concede en *El arte de conspirar* menos importancia a la creación de un ambiente y a lo espectacular que en *La conjuración*, no faltan ni los sobresaltos ni las irrupciones del pueblo en armas, ni las escenas de tumulto callejero (en parte relatadas y en parte representadas, [79] es de suponer que con los escasos medios habituales), ni las traiciones. Como en *La conjuración de Venecia* o en varias óperas serias, se está esperando la ejecución de un reo de muerte con el

patetismo propio de tales escenas, y al final, la pareja contrariada en sus amores por socialmente desigual acaba por lograr la dicha que es negada, en cambio, a los héroes de Martínez de la Rosa, de Macías y de Don Álvaro.

Si bien nos sitúa su argumento en una época mucho más reciente que la de *La conjuración de Venecia* o la de *Macías*, el drama de Rivas, en cambio, queda menos inmerso que los anteriores en la coyuntura político-social inmediata. Los conjurados de Martínez de la Rosa, por muchas precauciones que tome el autor para atenuar las consecuencias ideológicas de la rebelión, denuncian y combaten la opresión política; el héroe de Larra desafía a la autoridad tiránica del maestro de Calatrava; Don Álvaro, por el contrario, ejemplifica la obediencia al rey, cuya orden relativa al duelo ha quebrantado a pesar suyo (como el Torcuato de *El delincuente honrado*), y se niega a deber su libertad a una rebelión de sus partidarios. En cierto modo -si exceptuamos el rapto premeditado de Leonor- las infracciones del héroe de Rivas, sus homicidios, son cometidos todos a pesar suyo, o, mejor dicho, debidos al «sino» por el que todo le sale al revés; *La abeja del 10 de abril de 1835* advertía, por su parte, que el autor hubiera escrito una obra más «filosófica habiendo creado y desarrollado un carácter que produjese más efecto, siendo al cabo víctima de su impetuosidad, que no habiendo inventado lances que siempre compelen a obrar de tal o cual modo al protagonista». Rebelde «malgré lui», Don Álvaro busca incesantemente la integración a la clase que le rechaza, primero, por supuesto advenedizo y luego, por homicida, y, durante tres actos, la muerte, sea física o figurada -nos referimos al retiro del convento-. A pesar de la inevitable desgracia final que sufre la pasión del héroe y de Leonor, como las de Macías y del Rugiero de Martínez de la Rosa, el drama de Rivas es más bien la historia de una venganza sufrida por el protagonista que la de sus amores. A diferencia de lo que ocurre en el desenlace de las otras dos obras en que la muerte de los amantes, voluntaria o impuesta por los «malvados», equivale al fin y al cabo ya sea a un triunfo, incluso a un desafío como en *Macías* («Es mía / para siempre...») ya, cuando menos, a una denuncia de tipo reformista-sentimental como en *La conjuración*, la de Don Álvaro es el último de una serie de fracasos: el suicidio, la autodestrucción, es el último acto de un vencido, no el de un rebelde; expresa una falta total de perspectiva. [80]

Por otra parte, el drama del duque de Rivas, más que los de Larra y Martínez de la Rosa, cumplía otros requisitos propios para atraer a los aficionados: las quince o dieciséis decoraciones -ya quedan muy atrás las «cinco decoraciones nuevas en un día, y ¡qué decoraciones!» que entusiasmaban a Larra el día del estreno de *La conjuración*- hacen del Don Álvaro una obra de «grande espectáculo»; así se la califica en el *Diario Mercantil de Valencia* (21 de mayo de 1837). Es más, el drama no pudo estrenarse el 21 de marzo del 35, según el *Eco del Comercio* del mismo día, porque no presentó «el ensayo general que de él se hizo anoche la seguridad que requiere el complicado juego de sus principales escenas». En los días del estreno de *La conjuración* se advertía que excepcionalmente habían de durar los entreactos más de lo que solían debido a los cambios de unas «complicadas decoraciones»; en el caso del Don Álvaro, se publicó el 22 de marzo una nota en el *Diario de Avisos*:

Cada acto de este drama tiene dos o más decoraciones que deben cambiarse a la vista del público. Sin embargo de estos cambios, el uno en el primer acto y el otro en el segundo, no

podrán verificarse sino a favor de un telón supletorio... Esta operación habrá de interrumpir por algunos momentos la acción de los dos actos indicados; inconveniente grave que no hubiera tolerado la empresa a haber encontrado medios de vencer las dificultades que se le han ofrecido en el actual estado de nuestros escenarios.

El drama de Rivas explota sistemáticamente, con la variedad y riqueza de las decoraciones, un medio eficaz de atraer a la multitud. Se le ofrecía al público una serie de cuadros de género animados, por lo que salían al escenario todas las clases y estados, seculares, militares, religiosos; música popular y sagrada; manifestaciones clásicas, por decirlo así, del más allá (truenos y relámpagos); estrépito marcial; escenas multitudinarias (dentro de los límites de la compañía); escenas enteras propias de una comedia contemporánea, o incluso aureosecular; otras, melodramáticas. Si no se nos ofrece un lance sepulcral o un interrogatorio, no faltan, sin embargo, ni el arresto y encierro del reo en el cuarto del oficial de guardia, ni la muerte aparatosa entre el miserere y los truenos, precedida de cuatro homicidios. La obra es pues -según el Eco del Comercio, poco favorable, es verdad- «una linterna mágica donde se ve de todo».

Y no obstante, el Don Álvaro tuvo indudablemente un éxito inferior al de La conjuración o incluso al de la comedia-drama de Scribe, que no se puso en escena con tanto lujo y aparatosidad. «Románticamente romántico», [81] comentaba el Correo de las Damas, por otra parte no muy aficionado a la obra, añadiendo a modo de justificación: «los personajes son muchos, los lugares de la escena varios, los géneros distintos de metros en que está escrito tantos acaso como pueden salir de la acreditada pluma del señor duque». Lo que interesa destacar en este juicio contemporáneo del drama es el valor superlativo de la calificación y la leve ironía que entraña, es decir, algo así como la denuncia apenas velada de cierto formalismo excesivo. Ya observa Marrast que Rivas aprovecha los mismos medios externos de que se valió, «con más moderación y timidez», Martínez de la Rosa. Pero, ¿y La pata de cabra?, se dirá. Esta obra requería en efecto una docena de cambios de decoración -¡menos que el Don Álvaro!- y no pocas tramoyas destinadas a fingir portentos y prodigios; la diferencia, empero, importante en nuestra opinión, es que en ella la inverosimilitud y exageración de los lances eran un requisito indispensable, adecuado a la tonalidad francamente cómica y burlesca del ambiente en que se producen. Los estudios dedicados al Don Álvaro han hecho hincapié en la impresión de extrañeza que cundió a raíz del estreno del drama. Nicomedes Pastor Díaz lo expresa reiteradamente al escribir que el público lo recibió primero «con asombro, después con largos y estrepitosos aplausos. Todos los teatros de España reprodujeron este drama singular, que sigue representándose y excitando siempre la admiración, el interés y la sorpresa»; el Diario Mercantil de Valencia lo calificaba de «tan extraña romántica composición»; Mesonero recuerda en el Semanario Pintoresco de 1842 que «los inteligentes disputaron sobre su enormidad» y que algunos lo miraron como un «monstruo dramático»; la «extrañeza» fue también lo que según Alcalá Galiano caracterizó la reacción de muchos espectadores del estreno, y añade el amigo del duque que al caer el telón «fueron más los desaprobadores que los aprobantes» porque dicha «composición estraña [...] sorprendió al auditorio, poco acostumbrado a espectáculos de semejante naturaleza»; a Cueto le acometió también la «sorpresa» ante las «extrañas formas» de «esta composición singular». Lo que sorprendió en particular, fue cierta falta de

verosimilitud en los lances mismos (la «casualidad» de la muerte del marqués, la vuelta de Don Álvaro en disposición de combatir cuando en la [82] escena anterior estaba en peligro de muerte) y en su concatenación («una reunión de escenas inconexas», dijo uno; «nadie puede inferir de las escenas antecedentes la progresión del argumento», afirmó otro). Se reparó además en la multiplicación -incluso, «exceso»- de los incidentes, que Cueto relacionó con la «imaginación fogosa y productiva» del autor, advirtiendo que el argumento del drama de Rivas «es la reunión de los sucesos más interesantes de la vida de un desgraciado»; también se censuró a menudo la extensión demasiado importante de la obra y en particular la de algunas escenas y diálogos, por lo que el autor, según fueron anunciando los periódicos en los días sucesivos, tuvo por conveniente practicar cortes en el texto. En pocas palabras, el Don Álvaro, por su novedad, por su «monstruosidad», resultaba para muchos inclasificable; por otra parte, de las características que acabamos de exponer se infería que el argumento necesitaba, en opinión del ya varias veces citado Cueto, «para desenvolverse completamente, límites menos estrechos que los de un simple drama»; el periódico La abeja formulaba esta impresión en términos parecidos diciendo que era «más propio para la narración que para el movimiento, esto es, mejor para una novela que para un drama». Estas observaciones, que recuerdan los reparos de los neoclásicos a las comedias «populares» del XVIII, permiten comprender hasta qué punto perduraba en la intelectualidad madrileña, incluso en los medios relativamente favorables a la nueva escuela, la influencia del «buen gusto», o de las «preocupaciones», según decían otros. Pero por lo mismo es lícito pensar que la mayoría de los espectadores, la que no tuvo la oportunidad de expresar sus preferencias por medio de la prensa, aunque lo hizo anónimamente asistiendo a las representaciones, debió de apreciar lo que en otros suscitaba no poca extrañeza e incluso reprobación.

Se suele citar a propósito del Don Álvaro la conocida frase de Menéndez y Pelayo que considera el drama de Rivas, «a no dudar, el primero y más excelente de los dramas románticos, el más amplio en la concepción, y el más castizo y nacional en la forma» (OC, XII [M., 1942], 269; el subrayado es mío). Teniendo en cuenta el contenido particular dado por el ilustre crítico a estos dos conceptos, parece en parte acertado su juicio, pues no pocas escenas del drama de Rivas recuerdan, y a veces incluso tratan de imitar, la comedia aureosecular. No me refiero únicamente a las décimas del famoso monólogo del héroe, que se vienen comparando a las de [83] Segismundo en La vida es sueño, sino más bien a aquellas escenas en que dialogan Don Álvaro y Don Carlos; también a la octava de la jornada tercera, en la que el monólogo del último, con su lucha entre argumentos contrapuestos y su solución de tipo casuístico, nos trae a la memoria uno de los muchos que se dan en las comedias calderonianas; y por último a las escenas finales, en que se oponen Don Alfonso y el protagonista. Y no hablemos de la dialéctica desencarnada del honor y de la venganza tal como la gastan los hijos del marqués de Calatrava, si bien Don Álvaro la califica de «ciega demencia» y Alcalá Galiano de «preocupación», es decir, concretamente, de forma ideológica atrasada. La definición que el amigo del duque nos da de Don Álvaro en una página de la Revista española del 12 de abril, la de un hombre criado entre bárbaros y cuyas pasiones violentas, aún no desgastadas por la vida en sociedad, chocan con las pasiones «frías y racionales e inmutables» de la misma sociedad, aunque evoca el tipo romántico del marginado, no por ello dejaría de convenir para el Segismundo calderoniano, también criado en una «cárcel» y dominado por el «impulso del momento». Y todo esto en una época en que ya no interesan mucho en el teatro las obras del Siglo de Oro, según

hemos comprobado al examinar las reacciones del público de 1831 a 1835: a los pocos días de estrenada *Lucrecia Borgia*, de Víctor Hugo, en julio de 1835, escribía Campo Alange que «las producciones de nuestro teatro antiguo han ido perdiendo su prestigio, hasta el extremo de ejecutarse ya en estos últimos años casi siempre para tan reducido número de espectadores que podían contarse en una ojeada».

Concluye Alcalá Galiano que el héroe de Rivas es «una idea metafísica...; una idea y nada más», valiéndose de una expresión no muy diferente de la que usó Larra al definir a su Macías: «un hombre que ama y nada más»; es decir, que el amigo del dramaturgo se dio cuenta de que, aun considerando la época -no muy lejana sin duda- en que se sitúan las escenas, *Don Álvaro*, a diferencia de un *Rugiero*, por ejemplo, no despedía un eco lo suficientemente audible a las preocupaciones de los madrileños como para que estos se identificaran por completo con él, lo que equivale a decir que carecía, para los mismos, de cierta autenticidad y familiaridad. Escribía Ochoa: «los que analizan el *Don Álvaro* escena por escena, verso por verso, buscando el pensamiento que ha presidido a su composición, se parecen al cirujano que hace la anatomía del cuerpo para buscar el alma»; «es la realización de algún pensamiento profundo de su autor ¿quién sabe?», añade; de ahí a afirmar que no hay ni alma ni pensamiento bien definido, o sea, que la obra es «misteriosa», hay poco trecho: Cueto la consideraba, [84] en *El artista*, «hija de una inspiración cuyo origen no se conoce»; por lo mismo nada tiene de casual el que la *Revista española* sea incapaz de definir el «concepto poético de que es hija la composición». El 25 de marzo, la misma *Revista* trataba de explicar que el héroe estaba «lleno de ideas poéticas, vagas, ambiciosas, oscuras, personificación de ciertos sueños fantásticos: figura de contornos inciertos y vaporosos como son los cuadros de Scheffer». Esto creo que desorientó a parte del público, más, en todo caso, que las «libertades» que censuraron en la obra varios periodistas o escritores fundándose ya en las «leyes del buen gusto» -según Campo Alange- en la verosimilitud, o en la moral. Fue aquel «carácter enteramente fantástico» -indefinible lo llama Cueto, valiéndose de la misma palabra que emplea Ochoa para calificar el drama- de *Don Álvaro*, la «inspiración o demencia consiguiente a este carácter», aunque, muy significativamente por cierto, el actor Luna no logró en la primera representación interpretarlo bien. La rareza del personaje debía de proceder también de su lenguaje, a veces «altivo, figurado», que Alcalá Galiano relaciona con sus orígenes, con su calidad de hijo de una descendiente de los Incas, del «tono declamador y enfático» que censura también el *Eco del Comercio*; *Don Álvaro* debería expresarse, en efecto, según *La abeja* del 10 de abril, «con más sencillez y laconismo». Críticas basadas indudablemente en el «buen gusto» más o menos clásico, opuesto a la intrusión en la poesía dramática de la pompa lírica que, según los partidarios de la obra, correspondía por el contrario al alma superior -además de exótica- que es el héroe del duque de Rivas. Pero una vez más nos quedamos con la impresión de que, si bien «estamos», según escribe Alcalá Galiano, «en 1835 y no en 1820 ni en 1808 ni en 1790», el problema suscitado por el nuevo drama se plantea con términos nada nuevos y que con toda probabilidad no debió de afectar más que a una minoría culta.

*Don Álvaro* no fue, pues, «a stupendous success», pero sí formó parte de las obras originales que descollaron en su época, época de transición e inestabilidad en la que podía escribir Eugenio de Ochoa: «sentimos que nos hace falta algo, pero no sabemos qué; sólo estamos seguros de que esto que nos hace falta no es lo que hemos tenido hasta aquí». La



liberalización del régimen, sin modificar profundamente las preferencias de la mayoría del público, favorecía, e incluso hacía necesaria para algunos, una renovación dramática. Muchas veces se postula, después de Hugo pero tal vez con más superficialidad, la equivalencia romanticismo-liberalismo o cuando [85] menos libertad política. La frecuencia con que se recurría a las traducciones del francés para abastecer los teatros madrileños indujo tal vez a pensar que el género aplaudido a través del Don Álvaro, pero también criticado, era más extranjero que nacional: la empresa teatral publicó el 18 de julio un comunicado en el que afirmaba la necesidad de dar a conocer a los madrileños, por medio de traducciones, las obras maestras de la «novísima escuela francesa», empezando por Lucrecia Borgia, después de observar «con suma atención el efecto producido por Don Álvaro y otros pocos dramas originales escritos en el gusto de la indicada moderna escuela». Lo cierto es que la primera redacción del drama de Rivas iba destinada al público parisiense; también lo es que se presentó al Don Álvaro, y se reaccionó después del estreno, como si se tratara de un género «revolucionario» y, al menos en parte, venido de fuera. Por algo parecen disculpar su «rareza» Alcalá Galiano -si es que de él se trata- y otros que comparten más o menos sus gustos, refiriéndose a «sus resabios de española antigua y sus señales de extrangería moderna»; el amigo del duque añadía que se [86] estaba en presencia de «una cosa en parte imitación de nuestras vegeces, y en parte remedo de estrañezas del día y de tierra estraña», concluyendo con que era, por lo mismo, «una cosa de nuestros tiempos». «Imitación», «remedo»: dos palabras reveladoras, y que lo serían aún más si supiéramos con absoluta certeza que quien las empleó y quien afirma con razón que vio «nacer y crecer» aquel drama fueron una misma persona. Para el público madrileño en su mayoría lo que importó al parecer fue la excepcional variedad y el efectismo de los procedimientos empleados por un autor tal vez más deseoso de ensayar una fórmula que de expresar una filosofía, y cuya libertad formal, a nivel estético, era más aparatosa que el «mensaje» ideológico de su obra, si es que lo hay más que en forma prudentemente general, «incierto» o «metafísica», como dijera Alcalá Galiano. Lo cierto es que el Don Álvaro contribuyó a abrir paso a una literatura dramática que, todo bien mirado, era mucho menos «extranjería» y mucho más «española» -aunque no tan «antigua»- de lo que opinaban algunos contemporáneos, no siempre buenos conocedores de la producción literaria de fines del XVIII y separados de ella por las sucesivas conmociones políticas que sufrió el siglo siguiente.

---

**[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)**

Súmesese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.



**editorial del cardo**