



Ermanno Caldera

**El teatro romántico juzgado por los
románticos. (Itinerario del canon en el
Semanao Pintoresco Español)**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Ermanno Caldera

El teatro romántico juzgado por los románticos. (Itinerario del canon en el Semanario Pintoresco Español)

Università di Genova

Hojeando las páginas relativas al teatro en los primeros 7 tomos del Semanario Pintoresco Español (1836-1842), podemos asistir a la gradual formulación de un canon de la dramaturgia romántica española. Se empieza con genéricas consideraciones acerca del romanticismo, se pasa luego al examen de obras que pertenecen al movimiento -algunas se admiten, otras se rechazan- hasta que, cuando se cree que el romanticismo ha agotado sus fuerzas, se traza un balance definitivo que supone la existencia de una verdadera escuela y conduce a la elaboración de un canon muy articulado de obras ejemplares y de caracteres específicos.

En el primer número, que salió a la luz el 3 de abril de 1836, bajo la rúbrica Teatros, en que se anuncian las próximas reseñas, se hace una alusión algo genérica al movimiento romántico; después de indicar las diversas escuelas literarias que se alternaron en la escena española, concluye el periodista:

[...] por último apareció hace muy poco tiempo la que despertando antiguos recuerdos y amalgamando lo extraordinario y horroroso de las leyendas entretenidas de la época de la resurrección de las letras, con la cultura y filosofismo de la edad presente, forma la que se distingue en la actualidad con el nombre de romanticismo.

(p. 16)

Donde ya sin embargo apuntaba una de las exigencias que a menudo se irán rematando: la de esa «unión de lo pasado con lo presente» que ocho años antes defendiera Durán en su célebre Discurso.

Al año siguiente, el 7 de mayo (n.º 58, pp. 141-142), aprovechando la oportunidad de una reseña de Muérete y ¡verás!, el gran éxito de Bretón de los Herreros, el anónimo autor se detenía en mayores y más pormenorizadas características (reales o auspiciadas) de la dramaturgia romántica. En primer lugar, señalaba la libertad de las reglas: «[...] la nueva secta literaria, que negando la autoridad de las trabas impuestas al genio establece que éste no puede estar limitado más que por sí mismo, y que por lo tanto es libre de volar hasta la altura que le permitan sus alas».

El argumento siguiente, destinado a convertirse en un tópico en todas las disquisiciones sobre el teatro romántico español, es el de las exageraciones e inmoralidad del romanticismo francés, al cual se acompaña constantemente la exaltación de los tonos moderados como exigencia propia del teatro español. «Los apellidados románticos de la escuela francesa», afirma el periodista, han caído en tantas exageraciones que ya se puede definir la tal escuela como «falsa e inmoral». Al contrario, para los dramaturgos españoles, como justamente ha demostrado Bretón en su comedia: «Ha llegado sin embargo el caso de usar moderadamente de la libertad en las formas literarias del nuevo teatro moderno».

Con lo cual queda asentada la teoría de la moderación, alias del «justo medio», y Bretón entra a formar parte de un canon del teatro nacional que se va desdibujando.

La siguiente reseña (n.º 61 del 28 de mayo, pp. 165-166) se refiere al Paje de García Gutiérrez, que el autor no aprueba totalmente por faltarle ese «pensamiento moral», que juzga, «[...] tan indispensable, que sin ello renunciaría la escena a su primera y principal misión que es la de instruir y aleccionar al pueblo».

Que es otra forma de caracterizar al drama español respecto al francés.

Sin embargo lo que quizás más despierte nuestro interés en este artículo sea el reconocimiento del ingreso triunfal en el certamen dramático de una «escogida porción de jóvenes escritores», entre los cuales, a pesar del juicio no del todo favorable, incluye, en un lugar destacado, a García Gutiérrez (es el único que cita): «[...] pocos -afirma- podrán gloriarse de haber excitado la pública simpatía desde los primeros pasos en esta carrera, como el autor del drama que hoy va a ocuparnos».

Que así entra también a formar parte del canon.

Por fin, el 30 de julio, en el n.º 70, sale una reseña dedicada a Doña María de Molina de Mariano Roca de Togores, en la cual aparece por primera vez una explícita y extensa lista canónica.

El exordio contiene ya el abierto reconocimiento de la existencia de una escuela dramática nacional, y, al reanudarse a afirmaciones del artículo anterior, hace más pormenorizada y explícita la alusión a la «escogida porción de jóvenes escritores»: «Al fin el teatro moderno nacional, dignamente representado por una corta, pero escogida porción de jóvenes poetas, toma en mano de éstos aquel carácter original filosófico y profundo que conviene al gusto del país, y a la exigencia verdaderamente grande de la moderna escena».

Los rasgos que caracterizan este teatro se acentúan en los renglones siguientes gracias a una neta contraposición entre la producción romántica francesa y la española, siendo ésta, por el influjo de una tradición dramática fuertemente arraigada, más moral, y por lo tanto más adecuada a la sensibilidad de un pueblo que, según la fórmula duraniana, reconocía en ella «la expresión de sus ideas, de su civilización y de su poesía».

Los nuevos autores, añade el crítico, «[...] vieron, pues, que les precisaba, para cumplir con la justa exigencia del público, al par que con el verdadero objeto de la escena, envolver entre la gala de sus producciones, un pensamiento moral, un hecho histórico, una verdad política de que el pueblo pudiese aprovechar».

Es, precisa, el camino recorrido por *El Trovador*, *Los Amantes de Teruel*, *Muérete y ¡verás!*, *La Corte del Buen Retiro* («drama histórico, poético, original, sucesor fiel de la escena de Lope y Calderón») y por último por esa *Doña María de Molina* que es el objeto de la reseña, del cual drama se ponen de relieve varios aspectos positivos, entre los cuales descuella ese respeto de la verdad histórica, que se convertirá en una de las exigencias fundamentales de la dramaturgia romántica.

La lista canónica comprende pues a García Gutiérrez, Hartzenbusch, Bretón, Escosura y Roca de Togores. No forman parte de ella los padres del teatro romántico español: ni Martínez de la Rosa, ni Larra, ni el Duque de Rivas; y aunque la afirmación no sea tan explícita como en una reseña aparecida en la *Gaceta de Madrid* del 7 de junio de 1837 (donde se afirma rotundamente: «Nosotros tenemos ya también una escuela peculiar nuestra, que el Trovador fundó») es evidente que, citando *El Trovador* por primero, se considera a García Gutiérrez como el iniciador de la nueva escuela.

Pero quizás valga la pena también recordar que *Doña María de Molina* le resulta modélica al recensor sea por la fidelidad a la historia de esa edad media «tan horrendamente desfigurada en manos de imberbes autorcillos», sea «en cuanto a la severidad del pensamiento, en cuanto a la discreta economía de los medios, en cuanto a la gala y valentía de la dicción».

No se puede negar que, después de esta reseña, ya resulte bastante definido el canon de la dramaturgia romántica.

Las que siguen a lo largo del mismo año 1837 poco añaden a no ser por los juicios negativos que envuelven a dos dramas (*Fray Luis de León de Castro y Orozco* y *Carlos II el hechizado de Gil y Zárate*) y a la valoración positiva de *Bárbara Blomberg* de Escosura, que tienen en común la insistencia sobre la exigencia de la fidelidad a la historia.

Las dos primeras obras en efecto despiertan la indignación del recensor que, por lo que atañe a *Fray Luis de León* -obra que realmente desfiguraba de forma absurda la realidad histórica del personaje- se pregunta: «¿Tiene tan amplias facultades un autor dramático que le sea lícito dar a un personaje histórico una vida fabulosa?» (N.º 74 del 27 de agosto, p. 270.)

También se le reprochan las abiertas violaciones de la verdad histórica a Carlos II que por lo tanto no puede pertenecer a la escuela nacional, sino a la tan aborrecida escuela francesa: «Por descontado el drama pertenece entera y completamente a la moderna escuela y de tal suerte, que hay quien le supone escrito para rivalizar con las más exageradas obras de Víctor Hugo y Alejandro Dumas». (N.º 88 del 3 de diciembre, p. 381.)

Si es pues evidente que las dos obras no pertenecen al canon dramático español, muy canónica en cambio es Bárbara Blomberg que posee todas las cualidades idóneas para lograr un juicio muy positivo: «Se ve pues -afirma el periodista- [...] que la acción es interesante, que la verdad histórica no está alterada, que hay situaciones dramáticas, caracteres contrapuestos y bien sostenidos, conocimiento del corazón humano y bella versificación». (N.º 89 del 30 de diciembre, p. 389.)

Podemos sin embargo afirmar que el aspecto que más le satisface al autor (se firma S. el E.) es el respeto de la verdad histórica, ya que en la palabras de introducción había declarado explícitamente: «nosotros preferiremos siempre aquellas composiciones, que ajustándose en lo esencial a la verdad de la historia, sólo concedan al arte la facultad de embellecer y adornar el asunto principal». (Ibídem, p. 387.)

El problema de la verdad, tan importante en la cosmovisión romántica, aunque sólo sea en la perspectiva de la verdad histórica, entraba así a formar parte del canon como elemento discriminatorio entre lo que se interpretaba como romanticismo bueno (es decir español) y el que Durán definirá romanticismo malo, obviamente de marca francesa.

Después de tan comprometidas reseñas del año 37, hay como un claro por lo que se refiere al teatro, que ocupa todo el 38 y parte del 39, y que un artículo publicado el 27 de octubre de 1839 (en el n.º 43, pp. 342-343) se ocupa de explicar. Motivo de tan largo silencio ha sido, confiesa el articulista, Enrique Gil, «[...] la amarga necesidad de aparecer severos, y de lamentarnos [...] del torcido giro y errada dirección que en nuestros días hemos visto dar al teatro».

El «torcido giro» es, como siempre, la exageración de abolengo francés, ya que muy pronto se estigmatiza el que los autores hayan convertido «en licencia la racional libertad por tan legítimos medios conquistada».

El concepto reaparece rematado y ampliado en la continuación que se publica en el n.º 44 el 3 de noviembre (pp. 348-349), donde se reprocha a los autores españoles que se hayan dirigido «con desvío y tibieza» al teatro antiguo, que representaba la tabla de salvación para conseguir un auténtico teatro nacional. En cambio, han introducido en la escena «creaciones desnudas muchas veces de verdad, hijas legítimas del teatro francés»: nuevamente la verdad aparece como la ineludible piedra de toque.

No todo sin embargo le resulta negativo a Enrique Gil, ya que encuentra consuelo en evocar al Don Álvaro, por fin reconocido como «primero de la moderna escuela», en el cual «todo es verdadero, palpitante» y a Doña Mencía, que «no ostenta quizá las mismas galas y los mismos rasgos de imaginación que Don Álvaro, pero le excede en profundidad, en verdad y buen concierto».

A esta lista muy limitada y curiosa por la elección de una obra seguramente no de primer orden como Doña Mencía (con omisiones imperdonables, como El Trovador) el escritor añade en fin también Cada cual con su razón con que Zorrilla hacía su ingreso en las tablas: obra que el mismo reconoce «endable», que empero inserta en la lista seguramente por la ocasión de estrenarse en aquellos días.

Los dos artículos atestiguan un cambio de atmósfera, ya mucho menos favorable al teatro romántico, que quizás se anunciara ya en el número 13 (31 de marzo, pp. 103-104), donde aparece el célebre ensayo de Lista titulado «De lo que hoy se llama romanticismo», que empieza con las palabras tan significativas: «Nada es más opuesto al espíritu, a los sentimientos y a las costumbres de una sociedad monárquica y cristiana, que lo que ahora se llama romanticismo, a lo menos en la parte dramática».

Llegados a estas alturas, no hay pues que extrañar que en los tomos inmediatos (1840 y 1841) ya se hable del romanticismo teatral como de un ciclo terminado y se intente trazar un balance final.

Un claro índice del cambio de rumbo nos lo proporciona José María Quadrado que por primera vez se atreve a reivindicar la grandeza de Víctor Hugo, que considera el maestro de las nuevas generaciones literarias contra los que ven una neta contraposición entre él y los dramaturgos españoles («Víctor Hugo y su escuela literaria», 2.^a serie, t. II, n.º 24, pp. 189-192): «[...] quisiéramos [-protesta-] que [...] no asquearan tanto los horribles dramas del autor francés, los que aplaudían Don Álvaro o La fuerza del sino, y se extasiaban ante el Rey monje o ante Carlos II el hechizado».

Ni tampoco duda en burlarse de los secuaces de cierto «[...] maniqueísmo literario del día, según el que se atribuye al poeta francés cuanto hay de malo y deforme, y cuanto de bueno y perfecto existe se hace proceder de Calderón».

En cambio, de él procede el teatro moderno español «Cinco años ha que nuestra aletargada poesía [...] despertó por primera vez al nombre y a la voz de Víctor Hugo» y la Conjuración de Venecia y Don Álvaro fueron «los primeros que adoptaron las modernas formas».

El carácter de balance conclusivo que posee el ensayo de Quadrado reaparece más explícitamente en dos artículos, más ingenuos pero no por eso menos interesantes, compuestos por Diego Coello y Quesada y titulados «Consideraciones generales sobre el teatro y el influjo en él ejercido por el romanticismo» (2.^a serie, t. 2; n.º 25, pp. 198-200 y n.º 27, pp. 213-215), que empiezan por una constatación más amarga y desilusionada que las del tomo anterior: «El teatro va decayendo por instantes».

Después de atribuir al romanticismo la tarea de la valorización de la edad media y de la religión, y a Hugo la de haber extendido al teatro «la tendencia de la nueva escuela», Coello reconoce a Martínez de la Rosa la función de iniciador de la nueva dramaturgia española: «[...]conoció que una nueva era había llegado para el drama, y bajo el influjo de ese sentimiento escribió la Conjuración de Venecia.

Por último, se pregunta: «¿Qué vino a hacer el romanticismo en la forma dramática?»

La contestación es: «[...] lo mismo que ha dos siglos ejecutó Lope de Vega: romper las ligaduras [...], dar más lasitud, más expansión, más vida y variedad de colorido al cuadro dramático, hacer en fin el drama más novelesco».

Como es fácil de notar, ha desaparecido el compromiso que inspiraba las críticas anteriores y el romanticismo se reduce a cuestiones esencialmente formales. Es que ya no se cree en la distinción de las escuelas y los movimientos: «Tiempo es ya de que abandonemos todas esas niñerías de escuelas, y todos esos sofismas brillantes, y que aprendamos a colocar en una misma línea a Calderón y a Corneille, a Molière y a Moreto».

¿Es una renuncia al teatro nacional tan obsesivamente perseguido en los años anteriores? Parece que no: sencillamente se postula una dimensión nueva, el famoso eclecticismo, que en realidad no significa nada más que una sustancial ineptitud a un serio compromiso: «Unamos, sí, las bellezas de nuestro rico teatro antiguo con las del teatro clásico; no desdeñemos las relevantes dotes del drama moderno creando así un teatro español, nacional, digno del siglo XIX, y que cual hermoso ramillete reúna las bellas y esparcidas flores».

Desde luego, en ese momento de desencanto y desorientación, ha desaparecido, por decirlo mejor, se ha interrumpido, todo intento de formulación de un canon dramático romántico. Las reseñas de obras nuevas se detienen sí en la nómina de sus bellezas o de sus defectos pero las varias consideraciones prescinden de las referencias al romanticismo o a cualquier escuela literaria.

A los tomos de 1841 y 1842 les estaba destinada la tarea de escribir la conclusión. Por supuesto, nosotros sabemos que el romanticismo continuaría su vida azarosa a lo largo de toda la década de los cuarenta, a veces llevando a la escena auténticas obras maestras como el Don Juan Tenorio y Traidor, inconfeso y mártir; pero a la sazón se tenía la impresión de que el movimiento había acabado realmente: «El exagerado drama romántico ha sido una llamarada que sólo ha brillado por un momento», proclamaba, justamente en 1841, Juan del Peral.

Por esto, es decir porque lo sienten como un momento de la historia pasada, los críticos pueden nuevamente intentar la formulación de un canon.

Lo hace primero Revilla («Revista teatral», 2.^a serie, t. III, n.º 1 del 3 de enero de 1841, pp. 2-4), que, al constatar el abandono en que yacen los teatros, evoca, aunque con algún reparo, los tiempos del florecimiento: «Los nombres de los Sres Bretón, Gil y Zárate, Hartzenbusch, Gutiérrez, Rubí, y otros varios aunque avasallados en parte algunos de ellos por una escuela nueva que salió del carril del buen gusto, forman una de las páginas brillantes de nuestra moderna literatura».

Al año siguiente, Mesonero Romanos publica una serie de cinco artículos bajo el título de «Rápida ojeada sobre la historia del teatro español»; el último, aparecido en el n.º 50 del 11 de diciembre, lleva el título de «Época actual» y abarca el período que corre desde el

principio del siglo a fines de 1842; de manera que también los sucesos teatrales de los últimos años aparecen como momentos definidos de una historia literaria.

Lo que impresiona en la parte dedicada a la escuela romántica es la modernidad de los juicios que podrían ser compartidos por cualquier historiador de la literatura de hoy día. Empieza por afirmar que Abén Humeya y La Conjuración de Venecia fueron las primeras composiciones «que inocularon al público español el gusto dominante», en tanto que el Don Álvaro «fue el primero propiamente de la escuela romántica». Señala luego el triunfo del Trovador y de Los Amantes de Teruel, obra caracterizada por «la razón y el buen gusto». Recuerda después «las tumultuosas pasiones» y el «osado colorido» de Carlos II el hechizado y una larga hilera de jóvenes autores, cuyos nombres van seguidos por la indicación de las obras suyas más significativas, acompañadas por sintéticos y valiosos juicios que el tiempo nos obliga a dejar a un lado: Roca de Togores (Doña María de Molina), Escosura (La Corte del Buen Retiro, Bárbara Blomberg), García Gutiérrez (El rey monje), Maldonado (Antonio Pérez y Felipe II), Castro y Orozco (Fray Luis de León), Navarrete (Don Rodrigo Calderón), Díaz (Baltasar Cozza), Romero (Garcilaso de la Vega), Bretón (Don Fernando el emplazado), Gil y Zárate (Un monarca y su privado, Don Álvaro de Luna).

Añade luego una breve lista de autores cuyos dramas «parecen aproximarse a la comedia antigua» nuevamente Rivas (Solaces de un prisionero) y Gil y Zárate (Rosmunda, Matilde), y por último Zorrilla (El zapatero y el rey, Los dos virreyes «y otras varias, que pudieran decirse de la escuela de Rojas y Calderón»).

Sin embargo, a pesar de las alabanzas que acompañan la larga lista, no está satisfecho Mesonero y propone una nueva escuela cuyas características indica como sigue:

«Estudiar las pasiones dominantes, seguir al hombre a la plaza pública, ver allí la lucha de las pasiones desencadenadas, de los recuerdos que se disipan, de las ilusiones que desaparecen; mirar cómo se truecan las antiguas costumbres, los añejos vicios, por otros nuevos [...]; arrancar en fin esta nueva máscara del ser humano, y ofrecerle en la escena el eterno espejo de la verdad [...] esto es lo que [...] cumple hoy más que nunca al escritor dramático».

Con su fina sensibilidad, Mesonero siente pues cumplida la misión del dramaturgo romántico y le indica con una exactitud increíble la nueva senda que efectivamente recorrerán los escritores de la época siguiente: la de la alta comedia.

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

Súmese 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](#).

