

Se estrenó el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla el 28 de marzo de 1844 en el Teatro de la Cruz de Madrid. Dieciocho meses después, el 2 de octubre de 1845, se estrenó en el Teatro del Príncipe *El hombre de mundo* de Ventura de la Vega. Los dos estrenos representan, con matices curiosos e interesantes, el careo de dos actores y de dos teatros, de dos estilos teatrales, de dos corrientes dramáticas, y de dos morales. Carlos Latorre (1799-1851) creó el papel de Don Juan en el drama de Zorrilla. Julián Romea (1816-1868) hizo el de Don Luis, joven marido y reformado calavera, en la comedia de Ventura de la Vega.

Carlos Latorre nació en el penúltimo mes del último año del siglo XVIII. Se presentó al público madrileño por primera vez a principios de la década ominosa del segundo absolutismo de Fernando VII en el papel que había de ser suyo durante muchos años, el *Otelo* de Shakespeare.¹ El comienzo de su carrera en 1824 coincidió con la renovación del teatro en Madrid bajo los impulsos de Juan Grimaldi. Este joven empresario francés había llegado a España con “los cien mil hijos de San Luis” que invadieron la Península bajo el mando del duque de Angulema para poner fin al incipiente liberalismo del Trienio Constitucional.² Grimaldi se quedó en Madrid, conoció a la joven actriz mallorquina Concepción Rodríguez, y se casó con ella. Arrendó los dos teatros de Madrid y se dedicó a promover los talentos artísticos de su mujer y a mejorar las condiciones escénicas de los coliseos madrileños. Hasta el año 1837, cuando fue a París con su mujer, tenía fama de ser el benévolo dictador del teatro de Madrid. Bajo su mando se estrenaron las primeras grandes obras románticas, se fomentó el cultivo del drama histórico, se dieron a conocer las obras más populares del teatro francés, y se alentó la continuación de la comedia moratiniana por parte de Bretón de los Herreros, Gorostiza y Ventura de la Vega.

Julián Romea tenía 17 años menos que Carlos Latorre, pero llegó muy joven a la escena, saliendo por primera vez en el teatro comercial a los quince años el 26 de agosto de 1831. La obra fue *El testamento* de Eugenio Scribe en versión de Ventura de la Vega. Así comenzó una relación entre actor y autor teatral que culminó con *El hombre de mundo* cuando Julián Romea encarnó el papel de Don Luis en que Ventura de la Vega no dejaba de infundir un aspecto de su propia psicología.

Durante los años en que Grimaldi ejercía su fructífero dominio, Carlos Latorre solía hacer los papeles de primer galán. Latorre era entonces un espléndido varón de treinta años. Medía cerca de seis pies de estatura. Según Zorrilla, que le conocía bien unos años después, era “un hombre de notables proporciones y corrección de formas; sus piernas y sus brazos, clásicamente modelados, daban movimiento a su figura con la regularidad académica... de los relieves y modelos de la estatuaría griega...”³

En aquellos años Julián Romea llegó a cumplir los veinte. Era asimismo de aventajada estatura, de aspecto varonil, rostro expresivo, ojos pardos y fulgurantes, y voz suavemente velada (Par, I, 159). Hasta que Grimaldi fue a París en 1837, alejando a su mujer de su patria, Concepción Rodríguez era la tercera persona del triángulo, haciendo de primera dama mientras que Latorre hacía el primer galán y Julián Romea el antagonista. Por ejemplo, en *El trovador* de García Gutiérrez, Latorre era Manrique, Concepción Rodríguez era Leonor, y Romea era Don Nuño, Conde de Luna.

Los dos actores no eran, sin embargo, antagónicos en el estilo de actuar. Es curioso que a estos dos, y especialmente a Carlos Latorre, les tocara crear los grandes papeles del teatro romántico español. Latorre fue el exponente genial de la representación neoclásica. Vivió y estudió en París de joven y consiguió poseer la lengua francesa. También llegó a dominar su oficio. Heredero de Isidoro Máiquez, quien había estudiado con Talma, rechazando la retórica en la declamación y el estilo ostentoso en el gesto, buscaba la verosimilitud en la representación. El resultado es que nos encontramos ante la más interesante situación: el gran intérprete de Shakespeare en su época en España, y la encarnación de los héroes del teatro romántico—Macías, Don Alvaro, Manrique, Diego Marsilla y los protagonistas de los dramas de Zorrilla—es el eminente representante de la escuela galoclásica en España.

El lugar de Julián Romea en el histrionismo español no contrasta con el de Latorre. Este procuraba la verosimilitud; aquél la naturalidad.⁴ Según Alfonso Par, Romea “hizo descender al histrionismo español de su esfera encantada de armonías, reglas, cadencias y convencionalismos, hasta encontrarse con la naturaleza, y hallar en la vida misma el modelo y la inspiración. En este sentido Romea se adelantó a su tiempo...” (Par, I, 157). Años después Zorrilla trataba de explicarle a Romea por qué temía que el actor no representara bien el papel de Don Sebastián en *Traidor, inconfeso y mártir* (1849):

—¿Y qué?—le dijo Romea desdeñosamente.

—Que tú eres el actor inimitable de la verdad de la naturaleza: que tú has creado la comedia de levita, que se ha dado en llamar de costumbres: que puedes presentarte, y te presentas a veces en escena, conforme te apeas del caballo de vuelta del Prado, sin más que quitarte el polvo y sin polvos ni colorete en el rostro: pero en estas escenas copiadas de nuestra vida de hoy, dialogadas por personajes que son a veces copias de personas conocidas, que entre nosotros andan, que con nosotros viven y hablan, ... no estorbas y no pareces intruso...⁵

Ventura de la Vega, autor o traductor de muchas de las “comedias de levita” a que se refería Zorrilla, pertenecía al fecundo grupo que en el Trienio Constitucional estudiaba en el colegio de la calle de San Mateo de Alberto Lista y

después con el maestro en su casa particular de la calle de Valverde. En su primer año en el colegio, cuando contaba catorce años, se distinguió Ventura recitando un poema y un extracto de la *Numancia destruida* de Ignacio López de Ayala.⁶ De este mismo grupo, que incluía a José de Espronceda, surgió la sociedad secreta de los Numantinos que a principios de la ominosa década se entregaba a románticas conspiraciones. Los miembros fueron denunciados y condenados a tres meses de reclusión en diferentes conventos.⁷ Vega pasó los tres meses del verano de 1825 con los padres trinitarios de Madrid. El joven de dieciocho años disfrutó de su estancia y se ganó la voluntad de los frailes de tal manera que ni él tenía prisa en salir ni ellos querían perder la compañía de tan amable chico cuando se cumplió su sentencia.⁸ Parece que el joven, a pesar de las calaveradas que hacía o que haría, llevaba en sí una semilla de devoción que con el tiempo iba a cuadrar bien con la moral burguesa de mediados del xix.

A principios de la década de los años 1830, frecuentaba Vega la tertulia llamada el Parnasillo que se reunía en el Café del Príncipe, vecino al teatro del mismo nombre. Para Grimaldi traducía obras del teatro francés. Hasta quiso hacerse actor, y tenía grandes dotes, pero los amigos influyeron en él para que no abrazara el histrionismo.

En 1836, cuando se acercaba a los treinta años de edad, Vega entró en el ministerio de Gobernación y poco después fue nombrado secretario de una comisión encargada de inspeccionar el Conservatorio de música y declamación de María Cristina. Conoció en el Conservatorio a Manuela Oreiro de Lema, que luego fue célebre en el canto. Vega se enamoró de ella y se casaron. Manuela de Lema era una mujer profundamente devota y llegó a influir mucho en su marido. Del matrimonio escribía Juan Valera: "Vega amó mucho a su mujer, la cual influyó en su espíritu. De volteriano que era en su mocedad vino a hacerse devoto en la edad madura . . ."⁹

Corrían los años 1840. Grimaldi se había ido de España. Carlos Latorre y Julián Romea ya no forman parte de la misma compañía. Latorre trabaja en el teatro de la Cruz, Romea en el del Príncipe. Vega escribe y traduce para este teatro y para Romea. Los dos crean "la comedia de levita" que se convertirá en la llamada "alta comedia" de mediados del siglo. Con la meliflua y expresiva voz que elogiaban sus coetáneos, leía Vega sus obras a sus amigos en casas particulares o a los actores en el mismo Teatro del Príncipe. De estas lecturas el pintor romántico Antonio María Esquivel (1806-1857) nos ha dejado un bello documento en su cuadro *Lectura de Ventura de la Vega en el Teatro del Príncipe* que se supone se refiere precisamente a la lectura de *El hombre de mundo*. Está sentado el autor a una mesa colocada en el mismo escenario y están agrupados en torno actores y actrices. Los varones visten, en efecto, el levitón y el frac, anudándose el cuello con la corbata de tres vueltas; las damas llevan trajes ahuecados de tul, de seda, o de moaré, y en la cabeza anchos volantes contorneados con cinta a varios colores.¹⁰

Esquivel pintó también aquel magnífico *tour de force* de la iconografía del romanticismo español: *Lectura de Zorri-*

lla en el estudio de Esquivel. En el cuadro (reproducido en la página siguiente) el mismo Ventura de la Vega aparece entre el poeta y el pintor con la mano en el respaldo de una silla. Delante del pintor y su caballete está Julián Romea, que es también poeta.¹¹ Así es que el grupo central se compone de Zorrilla, Ventura de la Vega, el pintor Esquivel, y el actor y poeta Romea. Falta Carlos Latorre, quien debía aparecer en la pintura de los actores. En este cuadro el confrontamiento simbólico parece ser entre Zorrilla—el poeta de la España católica, tradicional, legendaria, la España del machismo de Don Juan Tenorio, de Diego Martínez de la leyenda *A buen juez, mejor testigo*, y de Don Juan de Alarcón, joven seductor de *Margarita la Tornera*—y Ventura de la Vega y Julián Romea—representantes de la nueva España burguesa del xix, la España que se viste de levita y chistera (Romea lleva la suya en la mano), la España que se enriquece con la desamortización de los bienes eclesiásticos, que establece la Bolsa de Madrid y construye el barrio madrileño de Salamanca.

Esta es también la España que se confronta en *Don Juan Tenorio* y *El hombre de mundo*. Corría el año 1844. Siete años antes Zorrilla había saltado a la fama leyendo en el entierro de Larra unos versos que había compuesto en honor del suicida, incidente que él recordaba con palabras llenas de hastío romántico:

Broté como una yerba corrompida
al borde de la tumba de un malvado,
y mi primer canto fue a un suicida:
¡agüero fue, por Dios, bien desdichado!¹²

Ahora, en 1844, Zorrilla ha gozado de varios triunfos teatrales. Mientras Vega escribe para el Teatro del Príncipe y su primer actor Romea, Zorrilla escribe para el de la Cruz y el gran Carlos Latorre. La burguesía madrileña acude, sin embargo, al Teatro del Príncipe donde se ve retratado al vivo en la comedia de costumbres, predilecto género de Vega y de Romea. Languidece el Teatro de la Cruz durante una ausencia de Latorre, y al regresar el actor a Madrid, Zorrilla tiene que crear en poco tiempo una obra nueva para él. El resultado fue *Don Juan Tenorio*.

Ventura de la Vega, siempre algo perezoso en el trabajo, tardó año y medio en llevar su contestación a la escena del Príncipe. Sin embargo, el mundillo artístico y literario de Madrid conoció la obra anteriormente cuando el propio autor la leyó en casa de su amigo Patricio de la Escosura y delante de varios escritores: Juan Nicasio Gallego, Nicomedes Pastor Díaz, Juan Donoso Cortés, Mariano Roca de Togores, Bretón de los Herreros, Antonio María Segovia, Cándido Nocedal, Tomás Rodríguez Rubí, Antonio Gil y Zárate. Todos se encuentran en el cuadro de Esquivel escuchando la lectura de Zorrilla. Además habían representado la comedia aficionados de la aristocracia madrileña. En el teatrillo que la condesa de Montijo había construido en su quinta de Miranda en Carabanchel, Vega mismo dirigió su obra, y las hijas de la condesa hicieron papeles: Francisca de Sales, duquesa de Alba, y Eugenia, la que con el tiempo sería Emperatriz de los Franceses.

Al estrenarse la obra en el Teatro del Príncipe, Julián Romea hizo el papel de Don Luis; su hermano Florencio, el



Antonio María Esquivel, *Grupo de poetas románticos en el estudio del pintor*
(MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID)



ANTONIO MARÍA ESQUIVEL: LECTURA DE ZORRILLA EN EL ESTUDIO DE ESQUIVEL
Dibujo explicativo de la pintura reproducida arriba

1. Antonio Ferrer del Río; 2. Juan Nicasio Gallego; 3. Juan Eugenio Hartzenbusch; 4. Antonio Gil y Zárate; 5. Tomás Rodríguez Rubí; 6. Manuel Bretón de los Herreros; 7. Isidoro Gil y Baus; 8. Cayetano Rosell; 9. Antonio Flores; 10. Francisco González Elipe; 11. Patricio de la Escosura; 12. Antonio Ros de Olano; 13. Juan Francisco Pacheco; 14. Mariano Roca de Togores; 15. Juan de la Pezuela; 16. Gabino Tejado; 17. Francisco Javier de Burgos; 18. José Amador de los Ríos; 19. Francisco Martínez de la Rosa; 20. Luis Valladares; 21. Carlos Doncel; 22. José Zorrilla; 23. José Güell y Renté; 24. José Fernández de la Vega; 25. Ventura de la Vega; 26. Luis Olano; 27. Antonio María Esquivel; 28. Julián Romea; 29. Manuel José Quintana; 30. José M.^a Díaz; 31. Ramón de Campoamor; 32. Manuel Cañete; 33. Pedro de Madrazo; 34. Aureliano Fernández-Guerra; 35. Cándido Nocedal; 36. Ramón de Mesonero Romanos; 37. Gregorio Romero Larrañaga; 38. Eusebio Asquerino; 39. Duque de Frías; 40. Manuel Juan Diana; 41. Agustín Durán.

de Don Juan; su mujer Matilde Díez, el de Clara.¹³ El significado de los nombres de los personajes salta a la vista. Don Luis Mejía y Don Juan Tenorio—encarnaciones del machismo de la Europa de Carlos V y de la pintoresca Sevilla del siglo xvi—ya no existen. El Don Juan de Ventura de la Vega es un tenorio de pacotilla de mediados del xix. Llega a Madrid en la Mala (porque el ferrocarril todavía no existe en la España de 1845) con una chica de París. Invade la casa de Luis, su antiguo compañero de juergas juveniles, quien ha sentado cabeza y se ha casado. Clara nos hace pensar en doña Manuela Oreiro de Lema; es una mujer pura y virtuosa como su nombre.

Al concebir su argumento, Vega se olvida del precepto de Moratín—una sola acción—para aprovecharse de lo que aprendió en Eugenio Scribe, creando las complicaciones de una segunda acción entre Emilia, la hermana de Clara, y su novio Antoñito. Don Luis, influido por la presencia de Don Juan y los recuerdos de sus propias calaveradas, llega a creer que a él le engañan Antoñito y Clara, como en un tiempo él engañaba a los maridos de sus amantes, recordando un caso cuando

Todo Madrid lo sabía;
todo Madrid . . . menos él. (I, 8)

La acción complicada y el estudio psicológico de los personajes se dirigen hacia una finalidad, que es el objeto antidonjuanescos de la obra. Con las angustias que sufre, Luis paga sus propios deslices de antaño. Clara expresa la moral de la nueva burguesía de mediados del siglo:

He adquirido
convencimiento profundo
de que el tener mucho mundo
no hace feliz a un marido.
.....
es que tu vida pasada
viene a envenenarlo todo. (IV, 18-19)

Hasta en la decoración se opone *El hombre de mundo* a *Don Juan Tenorio*. Los cuatro actos de la comedia de Vega se desarrollan en un “gabinete elegante en casa de don Luis.” Frente al pintoresquismo del drama romántico—hostería, calle sevillana, convento, cementerio—Vega opone la elegancia de la alta burguesía que vive de sus

rentas, que no trabaja, que—como Don Luis—va al teatro todas las noches. Una decoración parecida va a ser la obligada en la alta comedia de Tamayo, de López de Ayala, de Echegaray; es la decoración que sigue en auge en el “teatro de bulevar” de hoy día. Imita la casa donde el público burgués vive o quisiera vivir.

La burguesía acudía a ver *El hombre de mundo*. Es curioso consultar los datos sobre los anuncios de funciones dramáticas que aparecen en la prensa. En el año 1844 se anunció el *Don Juan Tenorio* para trece representaciones, y parece que no volvió a las tablas ni en 1845 ni en 1846. *El hombre de mundo* se anunció en 1845 para diecisiete representaciones con ocho más durante el año siguiente. En total, entre el estreno y el fin del año 1849 se anunció el *Tenorio* para treinta funciones y *El hombre de mundo* para cuarenta y cuatro, aunque esta pieza se estrenó año y medio después del *Tenorio*. Parece que la popularidad de la obra de Zorrilla no fue inmediata sino que crecía con el tiempo obedeciendo a otras condiciones que no imperaban en la época de su estreno.

El enfrentamiento de estas dos obras teatrales, de sus autores y de los actores, nos lleva también a una conclusión sobre la historia del teatro español en el xix. El drama romántico representa una desviación. La trayectoria central en el desarrollo del teatro va de Moratín a Galdós y Benavente pasando por Gorostiza, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega y los exponentes de la alta comedia. La desviación romántica empieza con *La conjuración de Venecia*, *Macías* y *Don Alvaro* (1834 y 1835) y termina tres lustros escasos después, en 1849 con *Traidor, infame y mártir* de Zorrilla. Este drama lo estrenó, por cierto, Julián Romea, que no desdeñaba un género en que había ganado sus primeros laureles, aunque prefiriera la comedia de levita, género en que llegó al cenit de su creación artística. Aunque parece paradójico, el punto de declinar del drama romántico empieza cinco años antes con la obra más conocida de todas, *Don Juan Tenorio*, precisamente porque Ventura de la Vega contesta con *El hombre de mundo*, contribuyendo así al desarrollo de la alta comedia que va a dominar en el teatro de la segunda mitad del xix.

University of Georgia

¹ Alfonso Par, *Representaciones shakespearianas en España* (Madrid, 1936), I, pp. 63-7.

² Frank M. Duffey, “Juan de Grimaldi and the Madrid Stage (1823-1837),” *Hispanic Review*, 10 (1942), 147-56.

³ Citado por Carlos Guaza y Gómez Talavera y Antonio Guerra y Alarcón, *Músicos, poetas y actores: Colección de estudios crítico-biográficos* . . . (Madrid, 1884), p. 241.

⁴ Si se ha de señalar a un actor que en el estilo personificara el romanticismo, sería José Valero, según el dictado de Alfonso Par, *Representaciones shakespearianas* . . . I, pp. 149, 159, 162. Valero, aunque le faltaban las dotes físicas de Latorre y Romea, seguía las tradiciones de la antigua escuela declamatoria y campanuda; sabía recitar muy a gusto los sonoros versos de los nuevos vates románticos y prodigaba los gestos y actitudes de relumbrón. Además, como todo buen actor, sabía sacar partido de las situaciones dramáticas, poniendo de relieve su verdadera significación.

⁵ José Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo en Obras completas*, ed. Narciso Alonso Cortés (Valladolid, 1943), II, p. 1819.

⁶ Robert Marrast, *José de Espronceda et son temps: Littérature, société, politique au temps du Romantisme* [Paris, 1974], p. 41.

⁷ Marrast, pp. 53-8.

⁸ Juan de la Pezuela y Ceballos, conde de Cheste, “Elogio fúnebre del Excmo. Sr. D. Ventura de la Vega,” en *Obras poéticas de D. Ventura de la Vega* (París, 1866), p. xii.

⁹ Juan Valera, *Ventura de la Vega. Estudio biográfico crítico* (Madrid, s.f.), p. 59.

¹⁰ J. F. Ráfols, *El arte romántico en España* (Barcelona: Editorial Juventud, 1954), pp. 106-12.

¹¹ Ráfols, p. 110, identifica a todos los escritores que aparecen en el cuadro; el dibujo explicativo se reproduce ahora con la venia de la Editorial Juventud. Salvador García Castañeda en “Juan Martínez Villergas y un cuadro de Esquivel,” *Revista de Estudios Hispánicos*, 7 (1973), 179-92, estudia el poema *Cuadro de pandilla* en que Villergas expresa su desprecio porque no fue incluido en el famoso cuadro de Esquivel.

¹² Es la primera estrofa de la “Introducción” a *Recuerdos y fantasías* (Madrid, 1844). Cito de las *Obras completas*, ed. Narciso Alonso Cortés, I, p. 431.

¹³ El reparto en el estreno de la obra se encuentra en *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX*, ed. Pedro de Novo y Colson, prólogo de A. Cánovas del Castillo (Madrid, 1881), I, p. 282. Las citas en el texto se refieren a actos y escenas.