

EL DRAMA ROMÁNTICO FRANCÉS EN MADRID (1830-1850)

ROBERTO DENGLER GASSIN

«La manía de las traducciones ha llegado a su colmo. Nuestra nación, en otros tiempos tan original, no es otra cosa en el día que una nación traducida.» En estos términos se expresaba Mesonero Romanos allá por los años de 1830, levantando la voz, como otros muchos, contra el alud de traducciones que iba sumergiendo la producción nacional.¹ Por lo que respecta al teatro, si reparamos en las carteleras madrileñas entre 1830 y 1850, un hecho resulta palmario: alrededor del 60 % de las obras representadas en los dos principales coliseos de la capital son extranjeras, y por extranjeras se entiende esencialmente francesas. Durante la década 1840-1850, ese porcentaje se reduce ligeramente.²

Resulta interesante observar que, en una época considerada como el esplendor del Romanticismo, las piezas no pertenecen sino en una ínfima parte a dicha escuela. Concretamente, tan sólo se representaron, entre 1830 y 1850, 5 obras de Víctor Hugo y 16 de Dumas, no representándose por otra parte ninguna obra de Vigny o Musset. Los autores franceses en boga por aquellos años en Madrid son Eugène Scribe y sus acólitos, así como dramaturgos como Pixérécourt, Caigniez, Ducange, Bouchardy, y otros autores tan ilustres en su época como olvidados hoy en día. Célebres e ilustres en Madrid, lo mismo que en París y otras capitales europeas.³ Sin entrar aquí en consideraciones sociopolítico-culturales susceptibles todas de explicar ese fenómeno, limitémonos a reproducir la pertinente observación de Maurice Descotes al referirse a los gustos y preferencias del público

1. R. Mesonero Romanos, citado por J. K. Leslie, *Ventura de la Vega and the Spanish Theatre (1820-1865)*, Princeton, 1940, p. 25.

2. *Cartelera teatral madrileña I: 1830-1839*, Madrid, CSIC, 1961. *Cartelera teatral madrileña II: 1840-1849*, Madrid, CSIC, 1963.

3. Véase L. Allard, *La Comédie de moeurs en France de Picard à Scribe (1795-1815)*, París, 1933, y P. Lénient, *La Comédie en France au XIX^e siècle*, París, 1898.

parisiense de aquellos años: «C'est au moment où, par le jeu du recul historique, Hugo ou Vigny semblent être les grands dramaturges que Scribe est, en réalité, le vrai, le seul grand écrivain de théâtre aux yeux de ses contemporains. Hugo, Vigny: de jeunes fous, des rêveurs, capables de susciter, quelques soirs, une sorte d'émeute autour de leurs compositions, vacarme superficiel et passager, dont on peut s'indigner ou s'amuser. Mais le solide, le durable, c'est Eugène Scribe.»⁴

Dicho esto, es innegable que el drama romántico francés, pese a su escaso número de obras representadas en Madrid, tuvo una resonancia en la prensa madrileña digna de recordar.

Cronológicamente, fue *Lucrecia Borgia* (París, 1833) el primer drama de Hugo que se representó en Madrid en versión castellana. Se estrenó en enero de 1836, volviendo a reponerse 6 veces a lo largo del mismo año, 2 veces en 1837 y 5 veces en 1838.

Al leer las reseñas de la época, fácil es percatarse de las tensiones suscitadas por las controversias entre clasicistas y románticos. Estrenos y representaciones dan pábulo a un sinnúmero de comentarios en los que se examinan y discuten los argumentos esgrimidos por una u otra escuela.

La Revista Española, de tendencia marcadamente pro-romántica, dedica varios artículos a *Lucrecia Borgia*, procurando demostrar con hartos detalles el que dicha obra no incurre en ninguno de los defectos reprochados a la nueva escuela: «Hacer ver que en el alma del mayor criminal cabe un sentimiento de virtud y nobleza que le haga interesante, éste ha sido el objeto de Víctor Hugo en su *Lucrecia*, ni moral, ni inmoral, pues que ni da lecciones de virtud, ni recomienda el crimen, presentando de él odiosos ejemplos, un objeto de capricho si se quiere, pero de un capricho que no cabe en menguado ingenio.» Ensalza el comentarista el arte con que Víctor Hugo va perfilando a su heroína conforme se van desarrollando la acción y sus móviles según intachables cánones estéticos y éticos. Todo, según él, queda justificado por las circunstancias, el carácter de los personajes y el enlace lógico de los sucesos: «No huelga una sola palabra», subraya el crítico, demostrando lo falsa que resulta esa acusación de inmoralidad tantas veces dirigida contra la nueva escuela: «El romanticismo presenta el vicio y el crimen, las consecuencias de las pasiones violentas y mal dirigidas; pero las presenta desnudas, tales como son en sí, en toda su fealdad y horror. *Lucrecia Borja* [*sic*] que puede gustar, que arrebatara tal vez por lo bien dibujada y colorida, no será por cierto jamás el modelo que se proponga imitar ninguna mujer. El clasicismo, al contrario, ridiculizando el vicio, y con palabras de virtud, da siempre, a los crímenes no, pero a las culpas, a los deslices, a esas acciones que no se castigan, pero que son contra el decoro

4. M. Descotes, *Le Public de théâtre et son histoire*, París, PUF, 1964, p. 274.

y que forman con su repetición y frecuencia lo que se llama corrupción de costumbres, ciertas tintas y cierto agradable colorido, y hace recaer cierta ridiculez en los que no se atreven a cometerlas, que acaba por fin con hacer perder el respeto y la veneración a la misma virtud que pretende enseñar [...]. En una palabra, el clasicismo que en el primer momento escandaliza a la inocencia acaba por destruirla. La Lucrecia Borja no tendrá una imitadora, y la doña Paquita del *Sí de las niñas* tendrá a quienes haya servido de dechado.»⁵

Interesante también son los apuntes referidos a las reacciones del público ante la famosa escena final del drama en la que Genaro, quien ignora que Lucrecia es su madre, la apuñala, lanzando ella su horrible confesión: «Soy tu madre y muero asesinada por mi hijo», escena que, según el crítico de *La Revista Española*, «ha sido la que más ha movido al público madrileño, al mismo tiempo, la que más le ha disgustado, cuando es una de las que más claro testimonio nos dan a nosotros del gran talento del autor, de su conocimiento de los resortes del corazón humano.»⁶ La revista *El Artista*, por su parte, nota que la obra fue acogida «con más asombro que agrado», por resultar el público poco avezado a esa manera de sentir, de concebir al hombre y la vida que ofrecía el romanticismo.⁷ En realidad habría que hablar de, al menos, dos públicos (amén de los partidarios de la escuela romántica): por una parte, los seguidores del clasicismo, movido por prejuicios o rezagados criterios estéticos y éticos, «no se acuerdan del sueño clásico que durmieron la noche anterior en la luneta ni de las lágrimas que en ésta han vertido, ni de la ansiedad y la conmoción y el interés que el romanticismo les ha inspirado, repiten como el eco: He aquí el romanticismo, atrocidades, horrores!!! Dos escenas de asesinos!!! Dos de envenenamiento, una de contraveneno: cinco atahudes [*sic*] y una duquesa dada de puñaladas!!!»⁸ Por otra parte, el populacho, ese público tan ávido de espectáculos en los que predomina el aspecto meramente visual, espectacular en el sentido lato de la palabra, las famosas comedias de magia y comedias heroicas que se suelen agrupar bajo el epígrafe de «no literarias».⁹ Por lo que concluye con no poca desilusión el articulista de *La Revista Española*: «Así se hace la obra de un genio el delirio de un frenético. Así se hace estéril el fruto del talento, cabalmente en el momento en que acaba de cogerlo.»¹⁰

La segunda obra de Hugo representada en Madrid fue *Angelo*,

5. *La Revista Española*, Madrid, 21.VII.1835.

6. *La Revista Española*, Madrid, 21.VII.1835.

7. *El Artista*, Madrid, 1835, II, p. 34.

8. *La Revista Española*, Madrid, 21.VII.1835.

9. E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1973, tomo 1, pp. 60 y 274.

10. *La Revista Española*, Madrid, 21.VII.1835.

tirano de Padua, a tan sólo cuatro meses de su estreno en París en 1835.

Con motivo de la reseña del estreno en Madrid, el crítico de *La Revista Española* manifiesta su optimismo al vislumbrar por la reacción del auditorio cierta evolución del gusto del público: «Se han repetido los ejemplares: ha ido experimentando el público que son agradables las conmociones; va conociendo que el teatro es toda ilusión; va conociendo que para que haya ilusión no son necesarias reglas ni tampoco disparates, y cambia de gusto, y asiste presuroso cuando se anuncia una obra romántica y calla y pende todo de los labios del actor en el momento de las inspiraciones del poeta, y desaprueba los chicheos que da un partido a Lucrecia, y aplaude a Angelo decidida y unánimemente.»¹¹ El crítico no ve todavía muy próximo el momento en que el romanticismo pueda volar por sus propias alas: «No nos hagamos ilusiones; no hemos obtenido todavía el triunfo, y ese triunfo fuera acaso el del romanticismo francés; ha sido aplaudido "Angelo" [...] hasta otro "Angelo" español hay una escala inmensa de combate, de silbidos y palmadas, de incompletos triunfos, y de terribles derrotas para el romanticismo.»¹² Eso era en 1835. En 1834 ya Martínez de la Rosa y Larra han estrenado sendos dramas románticos, el duque de Rivas y García Gutiérrez no han de tardar mucho. Adelantando las conclusiones de un estudio en curso, ampliando las conclusiones a las que llegó Maryse Bertrand de Muñoz,¹³ podemos afirmar que ciertas coincidencias entre los dramas de los adalides del romanticismo francés y español no son fortuitas, por lo que resultaría difícil negar una influencia de aquél sobre éste.

Tras los estrenos y posteriores representaciones de *Hernani* y de *María Tudor*, en 1836 y 1837, la popularidad de Hugo sufre un manifiesto descenso.

Si bien Hugo gozó y sigue gozando de mayor renombre universal, ateniéndonos a la cronología de la penetración de las obras de Dumas en España y sobre todo al número de representaciones, éste es sin duda alguna el dramaturgo francés de mayor popularidad en España.

En rigor, difícil resulta separar a estos dos autores en España. La prensa, la crítica teatral de la época, los asimilan como dos caras de un mismo prisma. Cuando los disocian comprobamos que Dumas se lleva siempre la palma como dramaturgo. Larra sintetiza en estos términos este juicio crítico compartido de modo unánime por sus contemporáneos: «Hugo es más poeta que autor dramático; no porque el conocimiento del teatro le falte, sino porque su imagi-

11. *La Revista Española*, Madrid, 21.VII.1835.

12. *La Revista Española*, Madrid, 21.VII.1835.

13. M. Bertrand de Muñoz, «Hernani et le Théâtre Romantique Espagnol», *Mosaic. A journal for the comparative literature and ideas*, 1976, pp. 91-102.

nación ahoga siempre en él la voz del corazón y en este sentido, añade Larra, le hemos marcado en el teatro un puesto inferior al que nos parece ocupar Alejandro Dumas.»¹⁴ Del mismo modo que Hugo apareció como el hombre de un sistema dramático que formuló en distintos prefacios a sus obras, Dumas aparece todo lo contrario del hombre de un sistema determinado o predeterminado: «À proprement parler, il n'a point de système, mais un extraordinaire tempérament dramatique. Il n'est pas seulement un homme de théâtre, mais l'incarnation du théâtre», escribe en este sentido Hippolyte Parigot en su estudio sobre el drama de este autor.¹⁵

Dumas se dio a conocer en Madrid en 1835 con su drama *Ricardo Darlington*, drama de la ambición, ese afán de llevar a inmolarse en aras del medro los sentimientos más nobles y a propiciar el crimen más horrendo.

La deuda de Dumas con la estética del melodrama es bien conocida. Quizá fuera ese aspecto el que motivara ese entusiasta fervor con que el público de los populares teatros de «Boulevards» de París acogió esas obras, lo cual explicaría también las reacciones más violentas que despertara entre los críticos ortodoxos. En este sentido, la revista *El Artista*¹⁶ alude a un artículo del periódico *El Eco del Comercio* que acusaba al teatro francés de haberse convertido en una escuela de asesinatos, incestos, violencias y horrores. Según este periódico, entre 10 dramas suman 47 delitos de ese tipo, «lo que matemáticamente hablando salen a 4 y 7/10 partes de delitos por barba. He aquí sin duda alguna por qué son tan malos los susodichos dramas», apunta con ironía la revista *El Artista* que por supuesto rechaza semejante criterio: «este compás para graduar la moral de una obra, no nos parece solamente inexacto, sino hasta ridículo».

A ese reproche se suma la condena moral en el caso de *Teresa*, segundo drama de Dumas representado en Madrid. Los comentarios relativos a esta obra subrayan su carácter moderno algo provocador: «Romántico es el drama *Teresa* con sus puñales, venenos y amores desgraciados, con sus situaciones críticas e interesantes, con su diálogo vivo, animado, pintoresco y desigual como el curso de la vida humana, pero siempre verdadero y sin salir del orden común de esta misma vida», podemos leer en *El Artista*.¹⁷ Por su parte *La Revista Española* dedica a esta misma obra una larga reseña en la que pone de relieve el contraste que hay entre el complejo enredo de las comedias antiguas españolas, las tragedias de Corneille y Racine por una parte y, por otra, la pintura exacta y verdadera de las pasiones humanas tales como se pueden apreciar en esta obra de Dumas, conclu-

14. Larra, *Obras completas*, Madrid, BAE, tomo II, p. 268.

15. H. Parigot, *Le drame d'Alexandre Dumas*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1973, p. 161.

16. *El Artista*, Madrid, tomo I, 1835-1836, pp. 95-96.

17. *El Artista*, Madrid, tomo III, 1835-1836, p. 71.

yendo en estos términos: «El drama moderno, el de Dumas, Hugo [...] es el corazón humano, el cerebro humano, la pasión y la fuerza de la voluntad humana.»¹⁸

Larra, en su reseña de *Teresa* establece un interesante paralelo entre Hugo y Dumas: «Víctor Hugo, más osado, más colosal que Dumas, impone a sus dramas el sello del genio innovador y de una imaginación ardiente, a veces extraviada por la grandiosidad de su concepción y su estilo, dominado siempre por el vigor de las ideas, más político por lo tanto y más florido, más declamador y ostentoso.»

«Dumas tiene menos imaginación, en nuestro entender, pero más corazón; y cuando Víctor Hugo asombra, él conmueve; menos brillante por tanto y aún estilo menos poético y florido; pero en cambio menos redundancia; menos episodios, menos extravagancia; las pasiones hondamente desentrañadas, magistralmente conocidas, y hábilmente manejadas, forman siempre la armazón de sus dramas; más conocedor del corazón humano que poeta, tiene situaciones más dramáticas, porque son generalmente más justificadas, más motivadas, más naturales, menos ahogadas por el pampanoso lujo del estilo. En una palabra, hay más verdad y más pasión en Dumas, más drama. Más novedad y más imaginación en Víctor Hugo, más poesía. Víctor Hugo explota casi siempre una situación verosímil o posible, Dumas una pasión verdadera.»¹⁹

La obra de Dumas que sin duda alguna alcanzó mayor éxito tanto en París como en Madrid fue *La Tour de Nesle* (1832) que García Gutiérrez tradujo bajo el título de *Margarita de Borgoña*, nombre de su protagonista. El título francés se refiere a una de las cuatro torres del recinto construido en París por Felipe Augusto. Cuenta la leyenda que Juana de Navarra, esposa de Felipe el Hermoso y las princesas de Borgoña, Juana, Blanca y Margarita se reunían allí con los hombres que les gustaban y luego los hacían arrojar al Sena.

A partir de estos datos, Dumas centra su drama en torno a la futura reina Margarita de Borgoña y su amante el aventurero Buri-dan con el que tuvo dos hijos a los que nada más nacer abandonó.

«En *La Tour de Nesle* [...] no hay más importancia ni más mira profunda que la de desenvolver una intriga aterradora, por medios aún más aterradores», comenta Larra.²⁰ Uno de esos medios es la «estética del cuadro»²¹ y que permite transportar, arrebatar la imaginación del espectador, dándole las propias alas de la fantasía del poeta. Otro de esos medios es la pintura de una pasión fatal que domina a los protagonistas y no únicamente a Margarita de Borgoña. Más allá de una pura intención literaria, el estilo de Dumas pretende

18. *La Revista Española*, Madrid, 3.II.1836.

19. Larra, *Obras completas*, Madrid, BAE, 1960, tomo II, p. 147.

20. *Idem*, p. 276.

21. P. Frantz, «L'espace dramatique, de *La Brouette du vinaigrier* à *Coelina*» *Revue des Sciences Humaines* 162 (1976), pp. 151-152.

ser la manifestación, la expresión de un grito de desgarró, ira, amor, dolor, pasión, odio, vida y muerte.

Las reacciones ante semejante obra fueron muy diversas. La revista *El Artista* se hace eco de un recién publicado artículo que acusa al teatro francés de haberse convertido en una escuela de inmoralidad, «una escuela que ha tomado el crimen por divisa [...] que se burla de la decencia, ataca los vínculos sociales, y finalmente, que blasona del más profundo desprecio a las leyes del buen gusto y hasta a los preceptos de la gramática». Arremete pues *El Artista* contra esas acusaciones y no vacila en afirmar que «el argumento [...] es realmente atroz, pero está sacado de la historia, y bien considerado, no encontramos que exceda en crueldad al de *Edipo* ni a los de mil otras tragedias griegas tan celebradas por los enemigos del drama moderno. [...] *La Tour de Nesle*, en nuestro concepto, es uno de los buenos dramas que se han hecho en estos últimos tiempos». ²² De hecho, las numerosas reposiciones de las obras de Dumas comparadas con las escasas representaciones de las de Hugo, reflejan las inequívocas preferencias del público.

Si *La Tour de Nesle-Margarita de Borgoña* es un verdadero drama popular, un drama de capa y espada, *Antony* (París, 1831) pieza en cinco actos representada en Madrid en 1836 es según *La Revista Española* el drama que «mejor pudiera explicar [...] la índole de la literatura moderna y su comparación con otros sería el mejor término de señalar la diferencia entre las dos escuelas». ²³ *Antony* es la denuncia de la institución matrimonial, un alegato a favor del adulterio, del amor libre, del hijo natural.

Ante semejante obra la crítica no podía permanecer indiferente. *El Eco del Comercio* en su reseña condena rotundamente los dramas de Hugo y Dumas, censura con rigor esa progresiva decadencia que los conduce «a la decrepitud, a la debilidad y al idiotismo». ²⁴ Más virulento aún es el artículo que Larra dedicó a esta obra: «Antony merece ser combatido con todas las armas», afirma categóricamente, justificando su postura por el estado todavía inmaduro de la sociedad española para poder asimilar semejantes ideas: «La Francia puede contar medio siglo de revolución, cuando nuestras revueltas no tienen siquiera la mitad de esa fecha [...]. Ella sin embargo ha tardado medio siglo en hacer su revolución literaria, y la ha hecho gradualmente; las licencias poéticas han tenido que ganar el terreno a palmos empezando por los teatros del "Boulevard" y por el melodrama de la "Porte-Saint Martin" hasta conquistar el "Teatro Francés"; entre nosotros en un solo año hemos pasado en política de Fernando VII a las próximas Constituyentes, y en literatura, de Moratín a

22. *El Artista*, Madrid, tomo I, 1835-1836, pp. 95-96.

23. *La Revista Española*, Madrid, 24.VI.1836.

24. *El Eco del Comercio*, Madrid, 20.III.1836.

Alejandro Dumas [...]. En una palabra, que estamos tomando el café después de la sopa.»²⁵ En rigor, la reacción de Larra resulta ambigua y poco conforme con el talante progresista que se desprende de sus artículos periodísticos o de su drama *Macías*.

Los juicios sobre las distintas obras de Dumas representadas en Madrid oscilan todas entre el ditirambo y el desprecio más radical, pasando por un intento de comprensión y conciliación como en el caso del citado periódico *El Eco del Comercio*.

Para una apreciación correcta del alcance del drama romántico francés en Madrid habría que tomar también en cuenta un factor como es la censura teatral cuyos criterios éticos coincidirían con una estética rezagada, opuesta por lo tanto a la nueva escuela. Así, entre otras obras, *Ernesto*, traducción del drama de Dumas titulado *Angèle* en el original francés, se retiró a los dos días de estrenarse por supuesta inmoralidad.²⁶

Los años 1836-1837 aparecen como un hito en la boga del romanticismo francés en España. La revista *El Artista* no duda en hablar de «triunfo brillantísimo» y en afirmar rotundamente que «la revolución literaria que empezaba a formarse cuando salió a luz este periódico (o sea en 1836) y que nosotros abrazamos con entusiasmo y convicción, ha sido ya coronada por el más brillante triunfo. A las piecitas de Mr. Scribe, que antes reinaban despóticamente en nuestra escena, han sucedido los dramas de V. Hugo [...], de Dumas y muchas producciones de ingenios españoles. [...] El buen gusto [...] ha hecho progresos evidentes; la afición a ella y a la literatura ha aumentado de un modo casi increíble».²⁷ Se observa, sin embargo, que a partir de 1838 el movimiento pierde algo de su fuerza y arrecian las críticas en contra. Mesonero Romanos dio la señal de esta reacción con su sátira *El Romanticismo y los románticos*. Al propio tiempo va cuajando una tendencia de compromiso la del «justo medio». En 1839, Mesonero Romanos escribe en *El Semanario Pintoresco*: «Nuestros jóvenes autores huyeron de presentar en la patria escena el espectáculo de crímenes atroces, de caracteres excepcionales, e inverosímiles, de monstruos coronados, más o menos históricos, o ideales, de verdugos sentimentales, de asesinos filósofos, de mujeres criminales, y sin embargo, de alma superior. No mancharon en general nuestra escena los Angelos y los Hernanis, las María Tudor y Lucrecia Borgia... Algunos, muy contados extravíos produjo la fatal imitación de la novísima escuela romántica francesa, que vinieron a empañar el halagüeño cuadro que presentaba la nuestra; pasaron como quien dice, desapercibidos, sin dejar rastro en pos de sí.»²⁸

25. Larra, *Obras completas*, Madrid, BAE, 1960, tomo II, p. 186.

26. *El Eco del Comercio*, Madrid, 20.III.1836.

27. *El Artista*, Madrid, tomo II, p. 47.

28. *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 1839, pp. 154-156.

En 1845 Gabino Tejado escribía que ya se podía considerar como definitiva la desaparición de los excesos del romanticismo: «Nadie está tan deseoso de silbidos que intente volver a presentar en nuestra escena las bacanales de Margarita de Borgoña, ni la repugnante perfidia de Lucrecia Borgia, ni la osadía de Antony.»²⁹

29. *El Laberinto*, Madrid, tomo II, 1845, p. 202.

