

ERMANNNO CALDERA

*El teatro español en la época romántica*

Madrid, Castalia, 2001, 276 p.

En el campo del teatro romántico español, Ermanno Caldera es una autoridad. Ya desde su *Il dramma romantico in Spagna* (1974) hasta sus colaboraciones en la *Historia del teatro en España*, dirigida por Díez Borque, supo reivindicar el lugar que ocupa el teatro de la primera mitad del XIX, pero siempre teniendo en cuenta que toda periodización no es un compartimento estanco; es decir, estudiando tanto los precedentes del teatro neoclásico como los logros del teatro romántico que pasarán a épocas posteriores. En este sentido, *El teatro español en la época romántica* supone un esfuerzo de síntesis de toda su trayectoria, la mayor parte en italiano, al tiempo que una completa actualización bibliográfica. Además, Caldera analiza con mayor detenimiento lo que podríamos llamar el «corpus canónico» del teatro romántico (*La conjuración de Venecia, Macías, Don Álvaro, El trovador, Los amantes de Teruel, Don Juan Tenorio...*), pero no por ello pasa por alto una multitud de obras, hoy poco conocidas, que son el verdadero florecimiento del teatro romántico, entendiendo por «romántico» la violación de las reglas aristotélicas, en el plano estructural, y en el plano del contenido «la exaltación del sentimiento, el subjetivismo, el culto de la tradición, el historicismo, la angustia espacio-temporal, el ansia de comunicar, etc.» (p. 8), como indica el propio Caldera en la introducción al libro.

En el primer capítulo el autor analiza la recepción de las obras que se estrenaron durante el periodo romántico (y el número de reposiciones que tuvo cada una), y Caldera confirma con datos algo que hasta ahora sólo se daba por supuesto: que a menudo obras de teatro sentimental («dramones» del tipo *La huérfana de Bruselas*) o de comedia de magia (*La pata de cabra*) tuvieron cuantitativamente más éxito que los propios dramas románticos como *La conjuración de Venecia* o *El trovador*, por decir las dos piezas que mayor número de reposiciones tuvieron. Así, mientras van apareciendo los primeros atisbos románticos, que según Caldera están en la comedia, tenemos un sinfín de obras arregladas a partir de originales franceses: las obras de Ducange, Scribe, Delavigne, Mélesville o Bayard son traducidas por



Juan de Grimaldi, Larra, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega o Nicasio Gallego. Estas obras de origen francés, que según Caldera tienen escaso valor literario, encontraron honda cabida entre el público conservador de la época.

Deberíamos destacar que Caldera defiende la tesis de que existe una «comicidad romántica», en contra de los que piensan que el romanticismo sólo podía dar como fruto obras trágicas, elevadas, tristes, pero esto sería, a juicio del autor, olvidarnos de la universalidad del movimiento, porque «un movimiento que posee un tan fuerte arrebató que le empuja a apoderarse de todas las expresiones de la sensibilidad humana, desde la literatura a la filosofía, al arte, a la música, parece imposible que no conozca la risa, una de las manifestaciones más típicas del hombre» (p. 27). No en vano, señala el crítico como precursora del teatro romántico a la comedia de magia *Todo lo vence amor o La pata de cabra*, estrenada en 1829 y traducida por Juan de Grimaldi, figura que ha sido ampliamente estudiada por David. T. Gies. Esta obra, tanto por el triunfo de las capas más humildes o burguesas por encima de los aristócratas, como por el éxito de la libertad y del amor, abrió al público hacia una nueva sensibilidad. De ahí que diga Caldera que esta traducción de *Le pied de mouton*, de Martainville y Ribié, quizá sea la primera comedia romántica. De *Coquetismo y presunción*, de Flores y Arenas, Caldera destaca los intentos de independización de la comedia moratiniana y la propaganda de un liberalismo democrático. Pero la obra que Caldera sí que se atreve a tildar de primera comedia romántica es *Marcela o ¿a cuál de los tres?*, de Bretón de los Herreros, estrenada en 1831. La obra, inconformista y carente de moralismo (aunque sí que exaltaba tanto la libertad individual como ponía de manifiesto el problema de la incomunicación, típico de las obras románticas), alcanzaba ya ese ideal del justo medio que, bajo el recubrimiento del eclecticismo, recorrerá buena parte de nuestro teatro romántico, todo ello en un molde que es aún clasicista, es decir, con las consabidas tres unidades.

Por otra parte, está el hecho de que cuando dramaturgos como Martínez de la Rosa o el futuro Duque de Rivas asistieron al escandaloso estreno del *Hernani* de Víctor Hugo, se encontraron con el problema de la hispanización del movimiento al cual querían adherirse, ya que, según Caldera, «no habría sido concebible, en otros términos, un romanticismo español que se manifestase sencillamente como una copia del francés o del inglés» (p. 47). La solución por la que muchos optaron (De la Rosa, Bretón) fue acabar de «romanticizar» ese género al que antes nos hemos referido como «teatro sentimental», que ya gozaba de gran aceptación entre el público. Así llegamos al estreno, en 1834, de *La conjuración de Venecia, año de 1310*, primer drama romántico, género al cual Caldera dedica el tercer capítulo del libro. Esta obra aportó de «novedoso» la reconstrucción histórica, la lucha entre libertad y tiranía, y la relación entre amor y muerte; entrecorriamos «novedoso» pues estos elementos

estaban en obras anteriores, pero no de forma tan clara, de ahí que Caldera diga que en esta obra confluyen tradición e innovación. Asimismo, el crítico va a destacar ciertos aspectos que acercan esta obra al teatro sentimental —«la búsqueda de lo sublime horroroso y de lo patético lacrimógeno» (p. 53), en palabras de Caldera, y el uso de la prosa—, aspectos que remiten incluso a la primera obra de teatro lacrimoso española, *El delincuente honrado*, de Jovellanos, si bien es verdad que la obra de Martínez de la Rosa no acaba en «final feliz». Por otra parte, la obra posee rasgos que la asimilan al romanticismo, como la ambigüedad, el misterio y la incertidumbre (carnaval, máscaras, espías), sin olvidar otros temas que son obsesivos en el *corpus* romántico: el tiempo, el destino y la libertad. No obstante, Caldera reconoce que para que la obra se adhiriera completamente al romanticismo, le falta riqueza connotativa al lenguaje y a los personajes. Sí que posee esto último, en cambio, el drama romántico *Elena*, de Bretón de los Herreros, también de 1834, ya que los personajes pasan de ser hieráticos, rígidos a evolucionar a lo largo de la trama.

Sobre el *Macías* de Larra, estrenado por fin en 1834 (la censura prohibió la obra el año anterior porque en los nobles tiranos del siglo XV el público veía alusiones a la política de la época), dice Caldera que es el paso «del neoclasicismo al romanticismo», aunque Larra prefirió que su drama no se tildara de romántico. También añade el crítico que la obra no dejaba de ser una refundición clasicista (pues el tema ya había sido tratado anteriormente, además de que había un riguroso respeto de las unidades y los metros eran tradicionales), «pero la atmósfera, la *Stimmung*, era ya manifiestamente romántica» (p. 70). Una vez más aparecen los temas del amor (enlazado con la muerte<sup>1</sup>), el tiempo (y el plazo, consecuentemente), la incomunicación, el enfrentamiento entre la libertad del yo y la opresión de la sociedad, y la transgresión; ésta última se ve tanto en las expresiones sensuales del héroe romántico, a las que probablemente el público no estaba acostumbrado, como en el hecho de que Macías piense que el amor está por encima de cualquier imperativo social. Por todos estos motivos, *Macías* se convirtió en un modelo a imitar.

*Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas, estrenado en 1835, y *Alfredo*, de Joaquín Francisco Pacheco, también del mismo año, los considera Caldera como «dramas del destino». Tanta importancia adquiere el destino que Caldera no duda en afirmar que es «el verdadero rival de Don Álvaro, en tanto que los Calatrava o los austríacos no son nada más que sus emisarios» (p. 80). De ahí que la única forma que encuentra Don Álvaro para superar el influjo del destino sea suicidándose. No obstante, no debemos olvidar los reiterados temas del amor y la

---

<sup>1</sup> Este amor enlazado con la muerte culminará en el *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, ya que, según Caldera, «la muerte fue uno de los grandes descubrimientos de los románticos: muerte como sublimación de los grandes valores que la existencia infeliz no sabía realizar; muerte como superación del agobio del tiempo y del espacio en el que el hombre romántico se encontraba desesperadamente encerrado. Muerte por tanto no temida, sino deseada, amada en una nueva forma de misticismo laico» (p. 73).

muerte que aquí también aparecen, junto al agobio espacio-temporal y el gusto por los contrastes. Continúa asimismo la connotación en este drama, acompañada del perspectivismo, y, además, hay que recordar que se usa tanto la prosa como el verso (que es polimétrico en este caso) frente a los metros tradicionales del *Macías* que antes veíamos. En esta obra, el Duque de Rivas explotó, más que en los dramas anteriores, los efectos de luces y sonidos, que van desde los truenos y relámpagos hasta el Miserere que entonan los religiosos al final de la pieza, mientras Don Álvaro se hunde en los infiernos. Por todos estos aspectos la obra fue revolucionaria y conmocionó a más de un espectador.

*El trovador*, de García Gutiérrez, se estrenó en 1836, momento en el cual, nos dice Caldera, «el público de la capital de España estaba ya, en su mayoría, orientado favorablemente hacia el romanticismo» (p. 88-89). La obra comparte con las anteriores multitud de cosas que sería vano repetir aquí, de ahí que Caldera hable de ella como «la síntesis». Cita el autor, por último, en este capítulo la obra estrenada en 1835 *Incertidumbre y amor*, de Eugenio de Ochoa, a la cual define como «tragedia burguesa».

Solo quedaría citar las que para Caldera son las «obras maestras» de la dramaturgia tardorromántica: *Don Juan Tenorio*, *El zapatero y el rey*, *Traidor, infanado y mártir*, de José Zorrilla, y *El pelo de la dehesa*, de Manuel Bretón de los Herreros.

Llegados a este punto, hay que señalar que la etapa experimental es para Caldera lo que hasta ahora se ha considerado como el canon romántico, lo cual es una innovación interpretativa. El florecimiento, en cambio, es una multitud de dramas históricos, obras hasta hoy poco conocidas, que manifiestan la realidad de la escena española. Estas piezas, que situaban en el pasado los problemas recientes, seguían con los temas de amores imposibles, etc., que antes hemos comentado, como ocurre en *La corte del Buen Retiro*, de Patricio de la Escosura (aunque no hay que olvidar que en esta obra encontramos no una pasión desbordada sino un amor platónico). Queríamos destacar, por tanto, que el autor ubica el famoso canon en un contexto más variado en cuanto a las preferencias del público, el resto de géneros que se representaron... lo cual da una visión más rica de la teatralidad de la época.

En conclusión, un libro recomendable para el conocimiento de una época teatral muy viva del que quisiera finalmente señalar la amplia bibliografía y el manejo de fuentes, así como esa decisión, de gran utilidad didáctica, que es resumir el argumento de las obras y las críticas que recibió cada una mediante recursos tipográficos como cursiva, recuadros, etc., hecho que sacia la curiosidad tanto del filólogo como del profano.

MARIA PERIS BAIXAULI  
Universitat de València