

Eleazar Huerta

## El teatro romántico



UEDE haber, indudablemente, un teatro de lectura. Es más, podemos reducir a lectura las mismas obras que fueron escritas para ser representadas. Pero el verdadero teatro es tanto espectáculo como literatura y resulta de la síntesis, en fórmulas diversas, de valores dramáticos y escénicos. El diálogo, de por sí, es tan propio de la novela como del teatro. Ahí están Cervantes, Dostoiéwski, Galdós y tantos otros novelistas para recordárnoslo. En la «Celestina», con razón, se ha visto siempre la raíz de nuestra novela y no de nuestra literatura dramática.

Asidos a esta convicción, que para mí no ofrece duda, el teatro romántico resulta sugestivo por más de un aspecto. Y pone a prueba todos los tópicos y lugares comunes sobre el desarrollo de las letras a lo largo del siglo XIX. Desde su principio, el drama romántico, apoyándose en lo imaginativo y legendario, resucitando lo medieval, idealizando, usó un escenario realista:

las decoraciones, el vestuario, la caracterización de los personajes se esforzaban por hacer verosímil lo representado. Por eso, aunque literariamente el drama de 1830 empalma con los clásicos y es una vuelta a la libertad de creación, frente a la preceptiva dieciochesca, en lo escénico significa el triunfo de la lógica y la jubilación del absurdo. Por disparatados, porque resultaban estéticamente inverosímiles, prohibió Carlos III en 1765 los viejos autos sacramentales. «¿Juzgará nadie posible—había escrito Nicolás F. de Moratín—que se junten a hablar personajes divinos y humanos de muy distintos siglos y diversas naciones. verbigracia la Trinidad Suprema, El Demonio, San Pablo, Adán, San Agustín, Jeremías y otros tales, cometiendo horrorosos e insufribles anacronismos?». Ahora bien, no cabe duda de que lo inverosímil escénico, que duró algunos años más, y que con el Romanticismo desaparece, reduciéndose a lo convencional admisible, era un desafío al espíritu racionalista. El otro Moratín, don Leandro, lo criticó por eso ásperamente, como uno de los defectos del viejo teatro, el anterior a Isidoro Maiquez. «La propiedad de los trajes—clamaba—correspondía a todo lo demás: baste decir que Semíramis se presentaba al público vestida a la papillota, con arracadas, casaca de glacé. vuelos angelicales, paletina de nudos, escusalí, tontillo y zapatos de tacón, Julio César con su corona de laurel, peluca de sacatrapos, sombrero de plumaje debajo del brazo izquierdo, gran chupa de tisú, casaca de ter-

ciopelo, medias a la virulé, su espadín de concha y su corbata guarnecida de encajes. Aristóteles (como eclesiástico) sacaba su vestido de abate, peluca redonda con solideo, casaca abotonada, alzacuello, medias moradas, hebillas de oro y bastón de muletilla».

La escena romántica, por su realismo, supone por tanto el triunfo de las ideas ilustradas del período anterior. Larra, nuestro gran romántico, retratará al actor necio e ignorante de «Yo quiero ser cómico» en este diálogo:

«—Por consiguiente, ¿no sabrá usted lo que son trajes, ni épocas, ni caracteres históricos?

«—Nada, nada, no, señor.

«—Perfectamente.

«—Le diré a usted... en cuanto a trajes, ya sé que en siendo muy antiguo siempre a la romana.

«—Esto es: aunque sea griego el asunto».

A no dudar, lo mismo Moratín padre que Moratín hijo, hubieran podido firmar estas líneas de Larra, el revolucionario, el romántico.

«La conjuración de Venecia», estrenada el 23 de abril de 1834, fué el primer gran éxito del romanticismo español. Panteones, escenas de conjurados, caracteres extraordinarios, sorpresas terribles, como la del presidente del tribunal que identifica a su propio hijo en el condenado, he aquí ya al romanticismo. Sin embargo, el mismo Larra la elogió, ante todo, como un prodigio de verosimilitud: «El plan—dictaminó en su crítica—está superiormente concebido, el interés no

decae un solo punto, y se sostiene en todos los actos por medios sencillos, verosímiles, indispensables: insistimos en llamarlos indispensables porque esta es la perfección del arte. No basta que los sucesos hayan podido suceder de tal modo: es forzoso, para que el espectador no se distraiga un momento del peligro, que no hayan podido suceder de otro modo, sentadas las primeras condiciones del argumento».

Identificar romanticismo y libertad de fantasía es, como vamos viendo, uno de los juicios más superficiales y groseros en que puede caerse.

Hay hechos, fuera del teatro, que confirman el realismo de los románticos. En la lírica, por ejemplo, el romanticismo supone el principio del fin para la ficción mitológica y el enriquecimiento del vocabulario con elementos populares; en el periódico, la anotación cuidadosa del costumbrismo y de lo pintoresco; y hasta en la novela histórica, la documentación. Los héroes de Byron y Chateaubriand ya no viajan por países imaginarios, como Liliput o Eldorado. Eso queda para personajes dieciochescos, para Gulliver o Cándido. Pero en el teatro, reforzada la verosimilitud dramática con la de carácter escénico, el caso es doblemente fuerte.

Si la imaginación romántica nos parece más vigorosa y potente que la dieciochesca es precisamente porque ha sido recortada, con vistas a la verosimilitud. Ya no hablan los animales, como en Lafontaine o en Samaniego. Pero el arte, de moralizador, pedagógico,

intelectual y fríamente crítico, vuelve a ser verosímil y, por tanto, emotivo.

Zorrilla, otro romántico, ha expuesto hasta dónde puede llegar la fantasía: ha admitido la leyenda basada en una tradición popular. «Este género fantástico no lo repugna nuestro país, que ha sido siempre religioso hasta el fanatismo». Así dice en el prólogo a «La Pasionaria». Luego añade: «Las fantasías de Hoffmann, sin embargo, no serán en España leídas ni apreciadas sino como locuras y sueños de una imaginación descarriada». Por nuestra parte, podríamos añadir que la mitología germana, viva en las tradiciones y cuentos de Alemania, daba a los artistas de aquel país una mayor libertad para la creación.

Ciñéndonos al teatro, el nuestro del Siglo de Oro había conocido simultáneamente dos clases de espectáculos: el popular de los corrales de comedias y el cortesano del Palacio y el Buen Retiro; el uno pobre, sin escenografía, apoyándose en los valores literarios, confiando a la retórica del autor y a la imaginación del público la evocación de paisajes, muebles y decorados fastuosos; el otro riquísimo, insolente en su pompa, como muestra del poderío regio. «El golfo de las Sirenas», de Calderón, representado en el palacio de El Pardo, costó 16,000 ducados. En el fondo, ambas realidades responden a una misma etapa de infantilismo estético, de fogosidad imaginativa. Se era capaz de imaginar lo inexistente, con el mero apoyo de un verso sonoro y una declamación rítmica, y también de

visualizar lo fantástico, dando por bueno que el lujo borraba el anacronismo o la impropiedad.

La más grande de ambas formas, la que nos ha dejado una herencia de obras geniales, fué la comedia popular, la realizada exclusivamente a base de elementos dramáticos. El autor, como es natural, se sentía allí más a gusto, sin que lo oscurecieran músicos y tramoyistas. «Lo menos que en ella hubo fueron mis versos», comentó Lope de Vega de su zarzuela «La selva sin amor», al ver su brillante representación palatina. Para este pasado, la reforma teatral de Maiquez, la propiedad escénica, supuso recortar la fantasía, como vengo diciendo, pero a la vez volver a hacerla posible. Con los asientos numerados, el local aseado, las ropas y decoraciones apropiadas, el gesto sobrio— que todo esto introdujo Maiquez en los teatros españoles, como su amigo Talma en los franceses— el espectáculo teatral se elevaba en rango, asfixiaba la chacabana interrupción del «mosquetero», creaba la comodidad que es base del placer refinado.

El romanticismo derrumbaba el ridículo concepto de la tragedia francesa, que se decía continuar la griega. Cuando «no se pudo ver en los reyes sino hombres entronizados y no dioses caídos— opinaba Larra—no se comprende cómo pudo subsistir la tragedia heroica aristotélica. Para los pueblos modernos no concebimos esa tragedia, verdadera adulación literaria al poder. Por otra parte, ¿son por ventura los reyes y los príncipes los únicos capaces de pasiones?». La libertad román-

tica es, pues, una afirmación de buen sentido, al democratizar las pasiones. El crítico de entonces ya lo ve así. Pero cuando la superación de la preceptiva viene por otra parte, por el lado escénico, las cosas resultan más difíciles de percibir.

Es un hecho digno de anotarse que con el escenario realista y con la buena caracterización, más bien que por los valores literarios románticos, cesó para siempre, falta de base, la discusión sobre las unidades del arte teatral. En verdad, cuando nos entra por los ojos, gracias al cambio de decoración, que estamos en un paraje diferente al del primer acto, es necio preguntarse si la unidad de lugar resulta indispensable para hacer verosímil la obra. Ha surgido un tipo de verosimilitud tangible por otro lado, que hace innecesario el esfuerzo imaginativo. Del mismo modo, con buena cosmética y variedad de pelucas, subrayados por un ademán propio de la edad representada, el personaje puede tener varios años más en un acto que en el anterior, sin que nadie del público pueda ponerlo en duda.

Con todo, y en relación con el tiempo necesario para los cambios de decoración y vestuario, la última gran conquista del teatro romántico fué lo que podría llamarse «invención del entreacto», suceso que, como otros de excepcional importancia, tiene un autor anónimo, mejor dicho, colectivo. De momento, el entreacto pudo parecer enfadosa exigencia del escenario para el espectador modesto. El público acomodado, de palcos y plateas, no dejó de convertirlo, por su parte, en

vida social. Durante él empezaron a hacerse visitas, a observar los ademanes del de enfrente y a exhibir la riqueza y la distinción propias. Pero sólo en 1859 hay un escritor, Hartzenbusch, que percibe su importancia estética. «Antiguamente—escribe—no descansaban en el espacio de un acto a otro los cómicos ni los espectadores: los entremeses primero y las tonadillas después ocupaban aquellos huecos. Concluía una jornada con una escena de celos o con la tierna despedida del galán y la dama, y un instante después salían al tablado dos o tres figuras grotescas, se insultaban recíprocamente, ya con leve motivo, ya con ninguno; decíanse desvergüenzas de grueso calibre; sacudíanse, en fin, a vejigazos el polvo, se retiraban, y seguía adelante la comedia, de la cual acaso el espectador ya no se acordaba. En las tonadillas, por lo común, no se hacía más que gorgoritear, sabe Dios cómo, un enfadoso altercado de los actores, disfrazados con sus propios nombres, sobre asuntos particulares suyos, tan interesantes para el auditorio como para el Preste Juan de las Indias».

Sin perjuicio de seguir transcribiendo el texto de Hartzenbusch, del cual falta aún lo más interesante, vale la pena fijarse en que, con muy buen criterio, era la falta de unidad del espectáculo, alternándose jornadas de comedia con entremeses y tonadillas, en una función continua, lo que él señala como defecto del teatro clásico. Evidentemente, lo que dentro de la comedia rompía la ponderada unidad de acción aristoté-



lica—o sean, los episodios o el abarcar la vida entera de un personaje—no pudo perjudicar tanto la verosimilitud ni la belleza de una obra. Pero sigamos con Hartzenbusch.

«Estos eran—continúa—los entreactos en el tiempo de las golillas y de las coletas: veamos lo que son en estos tiempos de progreso literario...

«Cae el telón, y una parte de los concurrentes al teatro se marcha al café. Esto no podía suceder por varias razones en tiempo de Lope: principalmente porque no había cafés a la sazón. Entonces, tanto los mosqueteros como los papamoscas permanecían dentro del corral, y mientras atendían a las gracias del veje te o del bobo, se atracaban de avellanas, nueces o limas, guardando las cáscaras con algún pepino o zanahoria de buen tamaño traídos de reserva, para arrojárselos a la cabeza al actor que tuviese la desgracia de merecer la desaprobación del patio. Ahora, aunque el mayor número de los espectadores se queda durante el entreacto ocupando su asiento, charlan allí, miran, ríen, hacen guiños, tararean, duermen tal vez; pero no comen. Apenas ha caído el telón, empiezan a prepararse los violines para regalarnos con una pieza que mil veces hemos oído: el fastidio que va a experimentar el oyente se apodera con anticipación del músico; cada arco parece que arranca un bostezo a las sonantes cuerdas, cada Orfeo se convierte en un dios... Pero este ruido es necesario: el silencio es aún más fastidioso que una sinfonía traqueteada».

No se dió cuenta plena Hartzenbusch, de cómo esa música traqueteada del entreacto terminaba de realizar un milagro. Su cita de Orfeo, el maravilloso músico, se compagina mal con eso de que el silencio sería aún más fastidioso. Pero el milagro del Orfeo romántico, a mi entender, consistió en que esa música sabida, lloviendo monótonamente sobre el salón, rompía el ritmo objetivo del tiempo y devenía un refuerzo de la imaginación para admitir que han podido pasar veinte años o cambiarse la escena al otro extremo del mundo cuando el entreacto termina. Sabido es que la noción de otro día nos la da nuestro sueño, la interrupción de nuestra vida, más que la sucesión objetiva del día tras la noche. Por igual mecanismo psicológico, los breves minutos del entreacto, alargados prodigiosamente por un aburrimiento de buen tono, resolvieron para siempre el pedantesco problema de las unidades. Nunca se ha vuelto a hablar de ellas. Pasaron a la historia.

Como Galdós cuenta galanamente en «La Corte de Carlos IV», cuando se estrenó «El sí de las niñas», de Moratín, allá por 1806, el espectáculo teatral era de un nivel social bajo. Si la gente de la cazuela escandalizaba y comía, los caballeros tampoco se creían obligados a descubrirse, aunque el Reglamento de Teatros lo dispuso así en 1803. La corrección aburrida ha jugado, pues, un papel estético en cierto momento. Y no ha sido el factor más flojo para el gran cambio que observamos, ya logrado, en el teatro romántico.

Bretón de los Herreros, en su obra «La declama-

ción en España», de 1852, vió la cuestión del teatro en toda su amplitud. Según dicho comediógrafo, «el teatro representado siguió en sus progresos al teatro escrito; si bien a muy larga distancia, porque el segundo tiene vida propia, y el primero nunca hubiera salido de su ruda infancia sin el auxilio de otras artes». Si a las artes aludidas—escenografía, caracterización, propiedad en los ademanes, en suma, lo aportado por Isidoro Maiquez a partir de 1801—añadimos el milagroso entreacto educado y aburrido, el juicio es cabal. Y el romanticismo, con su escenario realista, se nos aparece como el momento en que lo teatral verosímil y decoroso se ha igualado con la literatura dramática, adelantada prodigiosa y desproporcionadamente desde los días de Lope. Por primera vez, con un mínimo de convención, había un espectáculo cuya belleza resultaba asequible a todo el mundo, lo mismo al crítico exigente que al pueblo menudo. Por otra parte, este teatro superaba las viejas formas popular y cortesana y era para todas las clases, aunque le daba su sello la clase ascendente, la más fuerte de la época: la burguesía.

Como la vida es cambio incesante, dialéctica, según la terminología creada por Hegel, el equilibrio entre lo dramático y lo escénico, logrado por el romanticismo, no se ha podido mantener después. Y en la segunda mitad del siglo XIX, el realismo creciente, pasando de lo teatral a lo dramático, empezó a minar las convenciones que son la esencia misma del teatro. Se

dudó de que el aparte y el monólogo fueran lícitos y se introdujeron cada vez más escenas y tipos anodinos, a pretexto de ser reales y copia de los verdaderos. Liquidado el pleito de las unidades, surgía otro: el de hasta dónde cabe la imitación de la naturaleza en el teatro. El mismo Bretón, en su obra citada, opinaba así: «No se olvide que entre el traslado artístico y la realidad hay siempre algo de convencional; y téngase muy presente que aún contra la misma verdad, cuya imagen debe el teatro representarnos, se pecará infalible y gravemente si el actor se propone seguirla a todo trance y sin ninguna restricción. La óptica y la acústica del teatro exigen que la voz se esfuerce algún tanto y a la gesticulación se dé un cierto relieve, sin lo cual se pierden muchas inflexiones de aquélla... Cierta solemnidad en la entonación... no daña al que represente personajes muy elevados... Otra circunstancia que algunos desatienden más de lo conveniente es la de dar valor a las bellezas poéticas del diálogo, sobre todo cuando el drama está versificado... ¿A qué seguir? Bien se advierte que a Bretón le preocupaba ya la necesidad de conservar el mínimo de convención teatral indispensable, que la ola sin freno del realismo ponía en peligro.

Algunos aspectos del convencionalismo artístico, tales como la luz artificial y la forma en verso, requieren también su comentario.

En los viejos corrales de comedias del siglo XVII se representó siempre de día. Empezaba la función a

las tres de la tarde, en invierno, y a las cuatro, en verano. Cuando empezaron a actuar compañías extranjeras en Madrid, y como un medio de proteger a las nacionales, se impuso a las primeras— casi siempre italianas—el que representaran de noche, con luz artificial. Se trataba, evidentemente, de que tuvieran mayor gasto y no compitieran con los corrales, a la misma hora. Pero la medida resultó contraproducente, pues la luz artificial es un factor de ilusión artística y de prestigio social y urbano. Por tanto, desde principios del siglo XIX, el teatro nacional empezó a representarse también de noche, o por lo menos siempre con luz artificial. Sin ello, el drama de 1830 no hubiera podido sostenerse dignamente, como espectáculo de moda, frente a la ópera.

El verso ha predominado en el teatro romántico, tras breves vacilaciones iniciales. En el drama histórico, la gran forma, podemos seguir así su historia:

1834. El 23 de abril estrénase el primer drama romántico, «La conjuración de Venecia», de Martínez de la Rosa. Está en prosa, como señalando la continuidad del esfuerzo de liberación respecto a la vieja retórica y tras lo verosímil que suponía el teatro de Moratín. Las obras de éste, prohibidas por la censura durante toda la etapa absolutista—1814-1830—habían vuelto triunfalmente al escenario español, en especial «La Mojigata» y «El sí de las niñas». Larra escribía, en el reestreno de la última: «Hemos reverdecido con nuestras lágrimas los laureles de Moratín, que

habían querido secar y marchitar la ignorancia y la opresión». El liberalismo se siente heredero del despotismo ilustrado y reniega de los años estériles de la Santa Alianza.

1835. El 22 de marzo, acierta plenamente el duque de Rivas con su «Don Alvaro», en prosa y verso. Empieza la reivindicación de éste, así como el manejo del honor calderoniano, de raíz tan castiza.

1836. El 1.º de marzo de 1836, sobreviene el gran triunfo de «El Trovador», de García Gutiérrez, donde se da la nueva nota romántica de que el autor, desconocido del público, es el primero que sale al escenario a recoger las ovaciones de aquél, innovación que aplaudió Larra. A partir de «El Trovador» queda descartada la prosa. Las sucesivas obras de Hartzenbusch, del propio García Gutiérrez y de Zorrilla, están en verso.

El triunfo del verso no es casual; responde a una íntima exigencia. Derrotada la preceptiva dieciochesca, el nuevo drama se acoge a los modelos del teatro clásico, que estaban en verso, por la misma razón que resucita, desde «Don Alvaro», el viejo concepto del honor. La burguesía triunfante, bien nutrida, ociosa, admitió el adulterio entre sus corrupciones y tras esto vinieron el duelo y otras formas aristocráticas como normas de honor. Por tanto, este teatro basado en el lance de caballeros poseía cierta realidad social, aunque sus proyecciones teatrales últimas, en Echegaray, son desmesuradas. Pero inicialmente, en Rivas, García Gutié-

rrez y Zorrilla, el honor es evocación medieval y va unida por eso, como forma, al verso, pues toda convención tiende a apoyarse en otras. El verso de estos autores, a diferencia del de Lope, ya no sirve para suplir la escenografía con sus descripciones. Es esencialmente retórico, evocativo del pasado. Como ha dicho Andrenio, «estos sentimientos, conflictos o creencias generales en que se inspira el teatro pueden... acaso no conformarse exactamente con el estado social. Basta con que sean comprendidos y sentidos por la generalidad». La gente, pues, vivía a medias en el mundo del viejo honor, cosa suficiente para comprenderlo. Y la forma, el recurso literario que permite llenar el hueco entre sentimientos reales y supuestos, lo da el verso con su sonoridad, a ratos sentenciosa, recortada, implacable, como reforzadora del concepto; a ratos desbordada, impetuosa, apta para hacer verosímil la pasión desordenada o el gesto anacrónico.

En el dramaturgo más característico de la segunda generación romántica, en Zorrilla, lo teatral primaba sobre lo lírico. Su teatro vale más visto que leído. Su teatro es superior a sus leyendas, a igualdad de asunto. El mismo definió su lírica, en los «Recuerdos del tiempo viejo», como «el arte de hablar mucho sin decir nada». Lo evidente, tras dicha exagerada confesión, es que en Zorrilla se impone el dramaturgo, para el que la lírica es relleno y divagación, mientras la acción es lo esencial. Ahora bien, en más o en menos, el hecho común a todos los dramaturgos románticos, que

manejan el verso como ornamento retórico y vehículo evocativo, muestra su rasgo de época y su enlace con Zorrilla.

En la comedia, el verso se dió sin vacilaciones, apoyándose en el magno ejemplo de Bretón, que lo empleó sin cesar desde 1824 durante su fecunda vida artística: 146 obras en 1849. «Desde la edad de oro de nuestra literatura dramática... ningún buen escritor escénico había hecho otro tanto». Así opinaba Hartzenbusch. Dicho autor glorioso, arrastró a los demás, impuso el verso a los otros autores de comedias, a Ventura de la Vega, a Ayala, a Tamayo, si bien éste, de época más avanzada, se deja invadir por la prosa. En cuanto a lo que en el propio Bretón significa adoptar el verso, me inclino a considerar un rasgo de moderación, de buen gusto. El donaire es más fino, la frase más graciosa en verso que en prosa. Y la comedia de costumbres, en esa época de adecentamiento de la escena, fué concebida en verso por Bretón para ponerla a la altura de los tiempos. Bretón despreciaba el atraso, lo pueblerino, lo soez. «A Madrid me vuelvo», «El pelo de la dehesa» y tantas otras obras suyas lo demuestran. Quiere burlarse de la afectación ciudadana, pero le molesta mucho más la cerrilidad campesina. Esta es la mejor explicación de que adopte como forma un verso limpio e ingenioso. Por lo demás, en Alarcón, en Moreto y en toda la vieja comedia, el modelo estaba en verso, también.



En resumen: el verso triunfa en el drama romántico como apoyo de la evocación, como retórica del honor; y en la comedia de costumbres, por afición a lo pulcro.

La forma en verso resultó, por otro lado, un medio eficaz para la resurrección del espíritu nacional frente al cosmopolitismo neoclásico que había supuesto la preceptiva francesa, en el siglo XVIII. Aproximaba a los modelos del siglo de oro, a Lope y Tirso, Calderón y Moreto, tanto como defendía contra las traducciones baratas e improvisadas, que resultaban inferiores al producto nacional, de manera visible, debido al cultivo del verso. En este sentido, el teatro, como baluarte de lo nacional, estuvo casi muerto durante la invasión napoleónica y durante la restauración fernandina, hasta 1833, mientras que esta misma época es la de traducciones baratas, en Barcelona y Valencia, de novelas y folletines extranjeros: Chateaubriand, Walter Scott, etc. El teatro romántico sostuvo la hegemonía nacional, no obstante el que algunos autores de primera fila, el propio Bretón, hicieron a veces arreglos o traducciones. Pero sólo con el triunfo total de la prosa, a finales del siglo, el teatro francés y el escandinavo invadirán por completo la escena española. El triunfo de la prosa equivalió al triunfo del doblaje, en el cine actual. Marcó el momento en que la producción nacional es arrollada por la extranjera,

El realismo sin límites, con el lenguaje de la calle por un lado y la invasión cosmopolita por otra, habían

de poner en riesgo el convencionalismo básico del teatro, a la llegada de nuestro siglo. Aun antes de triunfar el cine, como espectáculo competidor, el teatro ya estaba en crisis. Y lo señaló Pérez de Ayala en sus críticas, recogidas más tarde en «Las Máscaras». En Benavente, como autor, y en Morano, como actor, centró Pérez de Ayala su estudio, avinagrado pero certero en el fondo. Veía en ambos el prototipo del realismo rebasado. De ahí que saludara con regocijo la aparición de un nuevo teatro poético, el de Valle-Inclán, y que se quejara de los cómicos que se pasaban el acto con las manos en los bolsillos, porque habían olvidado hasta lo último que debe haber un ritmo en la declamación y en el movimiento escénico. En fin, un ciclo artístico se había completado y, como siempre en tales casos, se planteaba el terrible dilema: «renovarse o morir».