

Montserrat Ribao Pereira

*TEXTOS Y REPRESENTACIÓN
DEL DRAMA HISTÓRICO EN EL
ROMANTICISMO ESPAÑOL*

Anejos de *RILCE*, N.º 29

EUNSA

EDICIONES UNIVERSIDAD DE NAVARRA, S.A.
PAMPLONA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
PRIMERA PARTE. El drama histórico en el romanticismo español.....	11
Capítulo 1. Romanticismo, drama romántico y drama histórico.....	13
Capítulo 2. El Madrid de la Regencia. Innovaciones teatrales.....	19
Capítulo 3. <i>Apuntes</i> y puesta en escena.....	29
3.1. Precisiones teóricas.....	29
3.2. Los <i>apuntes</i> teatrales.....	32
SEGUNDA PARTE. Textos y representación.....	41
Capítulo 1. Temporada 1834-1835.....	43
<i>La Conjuración de Venecia</i>	46
<i>Don Álvaro o la fuerza del sino</i>	57
Capítulo 2. Temporada 1835-1836.....	73
<i>Alfredo</i>	74
<i>Abén-Humeya o la rebelión de los moriscos</i>	87
<i>El Trovador</i>	96
Capítulo 3. Temporada 1836-1837.....	109
<i>Los amantes de Teruel</i>	110
Capítulo 4. Temporada 1837-1838.....	121
<i>El paje</i>	124
<i>La Corte del Buen Retiro</i>	132
<i>Doña María de Molina</i>	145
<i>Carlos II el Hechizado</i>	155
<i>Bárbara de Blomberg</i>	171
<i>Don Fernando el Emplazado</i>	181
<i>El rey monje</i>	195
<i>Don Jaime el Conquistador</i>	205
<i>La vieja del candilejo</i>	215
Capítulo 5. Conclusiones en torno a la pertinencia de los <i>Apuntes</i> en el estudio del drama histórico del romanticismo español.....	227
BIBLIOGRAFÍA.....	237

INTRODUCCIÓN

El drama romántico concede gran importancia a la vertiente espectacular del hecho teatral. Tanto los títulos canonizados (*Don Álvaro o la fuerza del sino*, *El Trovador*, *Los amantes de Teruel*...) como las composiciones hoy consideradas menores coinciden en el cuidado con que sus didascalias prevén la representación de la pieza, precisando para ello los distintos componentes del decorado, los movimientos de los personajes, sus gestos, los efectos de luz y sonido que acompañan, subrayan o enfatizan sus palabras... Pero lo que sin duda resulta innovador en el romanticismo, y a menudo sigue pasando hoy desapercibido para la crítica, es el valor estructural que dramaturgos, empresarios y compañías confieren a un determinado modo de entender los textos dramáticos, así como la relevancia, pertinencia y sistematicidad de los procedimientos utilizados para la puesta en escena de los mismos.

El estudio de la espectacularidad de los dramas románticos permite profundizar en el sentido y trascendencia de las obras, puesto que su escenografía, gestualidad y proxémica se conciben en íntima relación con el discurso mimético en que tienen cabida, refuerzan su significado, sugieren al receptor posibles interpretaciones, e incluso se erigen en actantes de la pieza. Ciertamente es que carecemos de testimonios audiovisuales que informen sobre las representaciones de la época, y que el carácter efímero de la puesta en escena, inherente al género, circunscribe —casi siempre— el análisis del hecho teatral al ámbito textual de las ediciones. Ellas no son, sin embargo, los únicos testimonios con que contamos a la hora de saber cómo se llevaron a escena los dramas históricos que el público de Madrid aplaudió y aclamó en su momento como exponentes de una estética nueva e innovadora, que buscaba la complicidad del espectador, su implicación emocional en la trama, la producción del *efecto* y la *sorpresa*. Existen otros textos, a menudo ignorados, apenas tenidos en cuenta por la crítica, y hasta ahora nunca estudiados de forma sistemática (en el ámbito hispano), que ofrecen información valiosísima sobre las diferentes concepciones espectaculares de que parten los escritores teatrales, sobre los cambios que el engranaje empresarial y actoral de la época opera en los textos inicialmente propuestos a una compañía por los dramaturgos, y sobre pormenores técnicos de la puesta en escena de los que nada dicen otras fuentes. Nos estamos refiriendo a los *apuntes*.

El *apunte* es, como explicaremos, el ejemplar (manuscrito o impreso) de una obra que la compañía utiliza a la hora de preparar la representación de una pieza, y donde el responsable de la puesta en escena anota los datos más relevantes del montaje que está llevando a cabo. Estos textos, intermedios entre el concebido por un escritor y el que presencia el público en la sala, ofrecen información privilegiada sobre la vertiente espectacular de unos dramas, los románticos, concebidos como espectáculos en sí mismos.

Pero la importancia de los *apuntes* va más allá, puesto que su cotejo con las ediciones (coetáneas o actuales) de los títulos a que se refieren refleja la existencia de distintos tipos de escritura dramática por parte de los literatos, y de diferentes modalidades de

edición, circunstancias ambas que, como probaremos, obliga a un replanteamiento cuidadoso de la tradicional concepción monolítica del drama histórico en el romanticismo.

Los impresos con que contamos, y a partir de los cuales estudiamos la estética del género en la época, son el resultado de diferentes concepciones de la escritura teatral. Por una parte, existe un significativo número de piezas que ven la luz en las librerías antes de que una compañía compre al autor un manuscrito de la obra y decida representarla. En este caso, el texto que llega hasta nosotros es el que en su momento concibió literaria y espectacularmente el dramaturgo. Nada sabemos, sin embargo, de los cambios que el engranaje empresarial del momento produce en la pieza durante el montaje de la misma, ni del porqué de dichas modificaciones, cuestiones ambas sobre las que pueden informarnos los *apuntes*.

En otros casos, la edición de un drama parte, precisamente, de los *apuntes* que la compañía ha utilizado previamente en el proceso de transformación de ese texto literario —responsabilidad única de su autor— en espectáculo. En consecuencia, la didascalia que se imprime —y nosotros leemos hoy— no es sólo el conjunto de acotaciones pensadas por el dramaturgo, sino también las notas que los responsables de la puesta en escena añaden a la hora de los ensayos, la previsión de maquinaria o el diseño de los decorados. Del mismo modo, tampoco los diálogos que conocemos son producto exclusivo del genio creador de un literato, sino que pueden proceder de las variantes (adición, sustracción, reescritura) que un actor, un empresario, la censura, el gusto del público o la crítica..., introducen en el texto original del escritor.

El lector de un drama romántico *canonizado* accede en realidad a una versión del mismo, que además ha sido fijada editorialmente a partir de realidades diferentes (la obra tal y como ha sido concebida por el literato, o la que resulta de las modificaciones efectuadas en el proceso de montaje). Esto significa que los diferentes títulos, tal y como las ediciones nos los han hecho llegar, son el resultado de influencias diversas (de tipo empresarial, económico, de censura...) y tienen orígenes distintos, por lo que difícilmente pueden ser estudiados —como lo son habitualmente— de modo global y generalizante. Si además tenemos en cuenta que, de acuerdo con lo expuesto, el escritor romántico no es —en muchos casos— el único productor de su drama, resulta evidente la necesidad de abrir el estudio del drama romántico al ámbito espectacular y extraliterario del mismo, para lo cual, no nos cabe duda, los *apuntes* ofrecen una brecha propicia y una interesante vía de acercamiento.

La constatación de estos hechos nos ha llevado a emprender el estudio comparativo de las ediciones de quince dramas históricos estrenados en Madrid entre los años 1834 y 1838, y sus correspondientes *apuntes*. En lo relativo a las ediciones, salvo en títulos concretos tomaremos como referencia la primera de ellas, ya que ese es el producto del que dispone el consumidor cuando se estrena la pieza correspondiente. Procederemos al análisis de los textos y su representación partiendo de un ordenamiento cronológico de los mismos en temporadas teatrales.

Además de las ediciones y los *apuntes*, tendremos en cuenta los testimonios coetáneos sobre la difusión impresa o las representaciones de los mismos, prestando una especial atención a las críticas que aparecen en la prensa madrileña del momento. Para ello hemos procedido a un despojo sistemático de las publicaciones periódicas correspondientes a los años 1834-1838 que se conservan en la Biblioteca Nacional y en la Hemeroteca Municipal de Madrid, labor que nos ha permitido descubrir artículos poco

conocidos, o sólo parcialmente (y en algún caso de forma sesgada) citados en los estudios actuales sobre el drama romántico.

Como preámbulo al análisis de cada temporada, exponemos un breve panorama de las circunstancias políticas, comerciales, empresariales y sociales que rodearon los estrenos de los diferentes años teatrales. Las continuas desavenencias entre los empresarios y el Ayuntamiento, la precaria economía de las compañías, la configuración de las nóminas de actores, apuntadores, músicos y maquinistas, los cambios en la morfología de las salas, los conflictos de los dramaturgos con los censores o con la Comisión de Teatros..., configuran el telón de fondo en que se gestan los textos y las representaciones de que nos ocupamos, telón que hemos reconstruido, fundamentalmente, a partir de documentos conservados en el Archivo de Villa (Secretaría, Contaduría, Corregimiento) y en el Museo Nacional del Teatro, cuyos fondos sobre el romanticismo permanecen, en su mayoría, inéditos.

Partiendo de todo ello, analizaremos cómo se articula la espectacularidad en los dramas que proponemos, cuál es el papel y la importancia de este parámetro en la poética del género, y hasta qué punto y cómo las ediciones de que disponemos son producto de las variaciones que la puesta en escena ejerció sobre el drama originariamente concebido por el dramaturgo. Como decía V. Hugo refiriéndose a *Hernani*, «Le jour viendra peut-être de le publier tel qu'il a été conçu par l'auteur, en indiquant et en discutant les modifications que la scène lui a fait subir¹». Los *apuntes* arrojan luz sobre ambas cuestiones, y permiten abordar el análisis del teatro romántico desde una perspectiva nueva y ciertamente productiva.

Analizaremos los resortes dramáticos sobre los que el literato articula su pieza, así como las técnicas espectaculares con que cuentan las compañías del momento para dar forma a la representación. Descubriremos cuándo la obra editada que tenemos ante nosotros ha nacido pensando en un consumidor lector, y cuándo es el reflejo más o menos fiel de las incidencias del montaje. Estudiaremos en qué casos el dramaturgo salvaguarda su texto de cualquier influencia espectacular en el momento de proceder a la edición del mismo, y qué razones pueden llevarle a ello. Pretendemos, en definitiva, poner de relieve la variedad de recursos espectaculares que enriquecen los dramas románticos de un período muy concreto, cuya calidad, en palabras de Jesús Rubio, han ocultado en ocasiones la rutina y las generalizaciones abusivas².

¹ V. Hugo, *Hernani*, prólogo y edición de A. Ubersfeld, Paris, Librairie Générale Française, 1987, 12.

² J. Rubio, «Don Juan Tenorio, drama de espectáculo: plasticidad y fantasía», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 1989, nº XV, 5-24.