

# LA VERDAD DE LA NATURALEZA FRENTE A LA POESÍA: ZORRILLA Y SUS MEMORIAS FRENTE AL ACTOR

Ricardo de la Fuente Ballesteros  
Universidad de Valladolid

Siempre que leo las memorias de Zorrilla siento el dolor, la impotencia, la nostalgia, de quien pudo serlo todo y tal vez fue nada –al menos desde ciertos aspectos prácticos de la vida-. Los sentimientos de culpa frente a un padre frío, más preocupado por el aparato del mundo y unas reducidas ideas de lo que la sociedad debe ser sin el palpito amoroso que se debe suponer en un progenitor: la seca justicia incapaz de fijarse en los matices y ciega ante la persona, el magistrado siempre en su papel que no entiende del perdón, ni de atenuantes circunstancias. Frente a él y la historia, el pequeño y viejo poeta que ha sobrevivido a su época y a sí mismo, que lucha por mantener su dignidad, que ha tenido que cambiar la poesía por la prosa de ese prosaico momento en que toma la pluma, y que, mientras ruega por una pensión, escribe en *El Imparcial* estas crónicas para poder comprar unos quilos de garbanzos y un frac con el que presentarse adecuadamente en los bolos que le proporcionarán el chorizo y los complementos para el cocido.



En cualquier caso, al desgranar en sus memorias, no siempre filemente los episodios más significativos de su existencia, revive con luminosidad algunos de sus éxitos escénicos, a la vez que convoca a la galería de sus difuntos y trata de ajustar las cuentas pendientes. Aquí aparecen esos momentos de gloria y trabajo con sus actores, a los que aprecia sobremanera hasta el punto de expresar su cariño por ellos, pues ellos fueron los que conquistaron los laureles para él, como veremos más adelante. Esta relevancia que da al actor, tan importante o más que el propio autor, es una opinión muy peculiar que coincide con la que manifiesta Larra: “Es indispensable, pues, que cada actor dé a su papel el color que no pudo con la pluma prestarle el poeta, y que crea el carácter, copiándole de la sociedad, de la misma fuente de donde aquél le tomó, para lo cual es preciso que el actor

tenga casi el mismo talento y la misma inspiración que el poeta, esto es, que sea artista”<sup>1</sup>. Bretón de los Herreros, teniendo siempre en consideración el difícil e importante trabajo del actor no llega tan lejos como Zorrilla y mantiene, o al menos así lo entiendo, la primacía del escritor, pedaleando arriba del histrión:

“La representación puede añadir, y de hecho añade ordinariamente atractivos al drama, pero no es necesario complemento de él, como algunos acaso imaginan. El cuadro está acabado y perfecto antes que el grabado lo multiplique, la imprenta sólo puede y suele añadir erratas a la obra que reproduce hasta lo infinito; [...] Pueden existir los dramas sin los actores, como lo prueban muchos que no se han representado, y no todos por ser malos [...]

La prioridad que acabamos de establecer entre una y otra arte no tiende a ensalzar a la una a expensas de la otra, sino a poner a cada cual en su verdadero lugar”<sup>2</sup>.

Para el vallisoletano:

54

“Puede un gran poeta desarrollar en ricos versos o en castiza prosa, un gran pensamiento, y dar cima a una gran creación; pero el mejor poeta no puede hacer más que escribir sus palabras; y si el actor no da a cada una de las de su papel una intención, una inflexión, un movimiento y una vitalidad competentes, de la palabra no resulta más que un sonido sin vibración, que excita seca, pálida y fría la idea en ella expresada”<sup>3</sup>.

En fin, Zorrilla se compadece de la fugacidad de la gloria del cómico que, después de su momento, desaparece tras de las bambalinas y con la extinción del aplauso se apagan los últimos rayos del fogonazo de la notoriedad, quedando sólo el silencio y el olvido: “¡Desventura inmensa del actor cuyo trabajo se pierde con el ruido de su voz y desaparece tras el telón!” (1765).

Los *Recuerdos del tiempo viejo* de Zorrilla, aparte de otros valores, nos proporcionan una serie de datos sobre la forma de actuación durante la época del romanticismo, a la vez que nos dan una precisa información sobre las ideas sobre la institución teatral que tenía el poeta vallisoletano. Las páginas que siguen quieren ser un modesto prontuario para adentrarnos dentro de su peculiar cosmovisión dramática.

Aunque el modelo neoclásico y su teoría mimética sigue estando presente en este periodo lo que se impulsa desde los años finales de la centuria anterior es un modelo que busca la emotividad, a través de la expresión de forma vívida de las emociones que recree cada personaje a través de su carácter y las peculiares circunstancias en que le presenta el autor. Se ha de recordar que en la poética romántica frente a la razón se eleva la imaginación, la intuición y la emoción. La autenticidad de un sentimiento revela la verdad interna del autor y salva la obra.

En estas memorias se da cuenta del enfrentamiento que en esas fechas se produce entre dos modelos de actuación que van a chocar en el caso zorrillesco, pues a una forma más expresiva que se acomoda al drama histórico, se superpone un modelo más natural, mimético, si se quiere, más realista, en suma, que se acomoda a otro de los géneros renacidos en esas fechas como es la comedia romántica y que terminará por alumbrar la alta comedia decimonónica y su proyección en el teatro del siglo XX y el dictatorial modelo benaventino, el teatro referencial que se convierte en el enemigo a batir en el primer tercio de siglo XX. Ambas formas de actuación se alternan en función del género o la obra que ha de ser representada, pero en el caso de Zorrilla es el enfrentamiento entre una verdad poética y una prosa realista, entre su actor predilecto, Carlos Latorre, y el nuevo y triunfante dueño de los escenarios nacionales, Julián Romea.

Como resume Rubio, en esta época “se hablará mucho de *sensibilidad* (capacidad de sentir) e *inteligencia* (capacidad de control) como términos claves”<sup>4</sup>. Es decir, la búsqueda de un equilibrio entre una forma de actuación más efectista y otra más natural o realista. Detrás de esto se encuentra toda una serie de ideas tratadas en la poética dieciochesca de base mimética: la imitación de la realidad, la belleza que debe basarse siempre en la representación de aquélla, en la verdad, “lo falso no puede jamás agradar al entendimiento ni parecerle hermoso”<sup>5</sup>, la obra es una ilusión de la realidad y por ello siempre debe estar atenta a la verosimilitud y el decoro<sup>6</sup>. Pero, en cualquier caso, ya el tema de la emoción estaba presente en este modelo dramático, como decía Luzán: “La principal regla en la cual se fundamenta todas las demás es, según Quintiliano y todos los demás mejores maestros, mover primero nuestros afectos

para mover los ajenos”<sup>7</sup>, algo que defiende Diderot en su *Discurso sobre la poesía dramática* y algo que se va a admitir en la poética neoclásica desde el momento en que se admite el tema patriótico como tema de la tragedia<sup>8</sup>.

Zorrilla se dedica al teatro casi de forma casual, tal como nos lo relata a través de su colaboración con García Gutiérrez en *Juan Dáncolo*<sup>9</sup> (1754-1755) –si bien nos narra también cómo durante su estancia en el Seminario de Nobles representaba obras clásicas haciendo de galán-. Animado por el éxito y el fácil dinero recaudado con su primera obra, va desgranando títulos como *Cada cual con su razón*, *Aventuras de una noche* y la primera parte de *El Zapatero y el Rey*. En todas estas producciones destaca sin cesar el trabajo de los cómicos que parecen sacarle del apuro, a pesar de los desatinos históricos que comete con estas obras que como en el caso de la última citada, según su propio juicio, es “el germen de un drama” (1755), de manera que al evaluar su primer año en el teatro lo juzga como sigue: “con asombro de la crítica, atropello del buen gusto y comienzo de la descabellada escuela de los espectros y asesinatos históricos, bautizados con el nombre de dramas románticos” (1756).

56

Los teatros del Príncipe y de la Cruz estaban en esos años empeñados en una guerra: los dramaturgos de renombre entregados al primero de esos coliseos, y Zorrilla con contrato con el Teatro de la Cruz. En sus memorias nos da cumplida cuenta de todo eso, y por ella van a desfilar los actores más significativos del momento, sin que falten tampoco datos sobre escenógrafos como Aranda y la puesta en escena de un buen puñado de piezas zorrillescas. Carlos Latorre es el actor que se lleva la palma en cuanto a informaciones, al igual que en los elogios. De él dice para principiar “era el único actor trágico heredero de las tradiciones de Máiquez y educado en la buena escuela francesa de Talma. [...] Grimaldi, el director más inteligente que han tenido nuestros teatros, había amoldado sus formas clásicas y su mímica greco-francesa a las exigencias del teatro moderno” (1756). Es decir, Latorre que ya era un actor “talludito” –recordemos que había nacido en 1799 y que morirá prematuramente en 1851-, había vuelto a las tablas en 1841, pero con ciertos “amaneramientos” en la dicción aprendidos en la escuela francesa, recordemos que pasó tiempo en Francia –su padre fue uno de los exiliados afran-

cesados-, y allí representó algunas obras de su repertorio-. A pesar de ello, sus grandes cualidades histriónicas, su porte y empaque, le darán en su última etapa como actor grandes triunfos, casi todos conseguidos con la representación de las obras de Zorrilla. Antes de entrar en las características del actor zamorano nos da una de las habituales informaciones del mundo de las tablas: el tópico de la vanidad de los actores. Me refiero a la historia de la representación de la segunda parte de *El Zapatero y el Rey* que, entregada en septiembre, tuvo que esperar el fracaso de una obra arreglada del francés, *La degollación de inocentes* -representada el 23 de diciembre- y representada por el propio actor-empresario del coliseo de la Cruz, Juan Lombía. Había que poner rápidamente una nueva pieza en cartel que pudiese mantener las funciones, de manera que la única que estaba lista en ese momento, a no ser de tirar de una de repertorio, era la de Zorrilla. Los papeles de la obra habían sido repartidos y estudiados por Latorre, Teodora Lamadrid, etc., pero se necesitaba un primer actor para encarnar la figura del Zapatero. Lombía era reacio a esta empresa -al parecer por disensiones con Latorre-, de manera que el joven autor le tiene que convencer hasta que cae en el "lazo" "vencido por mis razones, o viendo que le papel era de aplauso seguro" (1758). Pero veamos las razones a las que alude el autor:

57

"El papel de zapatero era el principal del drama, puesto que se titulaba *El Zapatero y el Rey* y no *El Rey y el Zapatero*: que los maldicientes malquerientes de la empresa, y nuestros enemigos naturales (que eran los del teatro del Príncipe), decían que no se atrevería nunca a presentarse en la escena con Carlos Latorre, y que por eso había dividido en dos la compañía; que yo había escrito el papel de Blas expresamente para él, y que, finalmente, el único modo de salvar el teatro y mi drama, que tras de tantos tumbos y naufragios se iba a hacer a la mar, necesitaba al capitán del buque para cuidar del timón" (1758).

También nos cuenta la nueva costumbre que se instala desde este momento, cual es que el nombre del autor acompañe el anuncio de la obra. El momento era fuerte, pues ante lo que se podía entender por petulancia y egotismo del autor, mucho del "todo Madrid" se iba a presentar al estreno dispuesto a la chifla y a la metedura de pies<sup>10</sup>.

La deliciosa narración de Zorrilla se demora también en esos pequeños detalles del *atrezzo* y la escenografía que son la guinda o la trampa de una representación. Así nos relata la dificultad que supuso la escenificación de la sombra de Don Enrique que debía bajar desde el torreón hasta ponerse enfrente del rey, tal como la acotación de la obra indica. El hecho es que la sombra -a imagen y semejanza del actor Pedro Mate- cabeceaba en el breve viaje que tenía que realizar, desde la altura de la torre hasta las tablas. La noche antes del estreno el problema se allana al encontrar la solución Esquivel -el otro maestro de la obra era Aranda- (1759)<sup>11</sup>. De éste nos dice: "Aranda, malogrado e incomparable escenógrafo, presentó la terraza de la torre de Montiel dos pies más alta que el nivel del escenario; de modo que parecía que los cuatro torreones que la flanqueaban surgían verdaderamente del foso, y que los personajes se asomaban a las almenas; desde las cuales se veían, en magistralmente calculada perspectiva, las blancas y diminutas tiendas del lejano campamento del Bastardo, destacándose todo sobre un telón circular de cielo y veladuras cenicientas, representación admirable de la atmósfera nebulosa de una noche de luna de invierno" (1762). Como es sabido la reforma escenográfica durante el romanticismo es sumamente importante -en esta cita la atención del escenógrafo a la perspectiva-, pues ésta se encuentra íntimamente unida al texto en una búsqueda de un efecto totalizante, con especial atención a la luz y la perspectiva, a la vez que hay un enorme esfuerzo por parte del escritor en el desarrollo de acotaciones kinésicas, proxémicas, paralingüísticas, etc.<sup>12</sup> Un buen ejemplo de todo ello será el escritor vallisoletano, auténtico director de escena, tal como se nos muestra en sus *Recuerdos* en sus interacciones con Latorre y otros actores. No olvidemos que el origen de este cuidado que el autor-director va a tener por la puesta en escena de su obra tiene su origen precisamente en Talma y en dramaturgos como Hugo y Dumas que tratan de hacer un todo compacto de su pieza, entre el texto y los elementos integrantes de la representación, particularmente los que se corresponden con la dirección de actores y los elementos visuales. Este cuidado en la dirección le lleva a hacer un guión, en donde se especificaban todos los pormenores y disposición de los actores en la escena -"Pasóse de papeles mi drama [se refiere a *El caballo del rey Don San-*

cho]; ensayóse cuidadosamente y conforme a un guión, que los directores de escena hacen hoy muy mal en no hacer” (1767)-. De la minuciosidad del asunto da cuenta la siguiente cita:

“Tenían marcado su sitio los pies de los comparsas, los de Juan Pascual y los suyos para la escena penúltima [de *El Zapatero y el Rey*]; y al decir al conspirador que si el cielo se desplomara sobre su cabeza le vería caer sin inclinarla, rugió como un león [Latorre], estremeciendo al auditorio; y al barrer, después de un gallardísimo molinete de su tremendo mandoble, las once espadas de los conjurados, al tiempo que el antiguo zapatero Blas abría tras él la puerta de salvación, el público entero se levantó en pro del rey que tan bien se servía de sus armas, y aplaudió entusiasta la promesa de su vuelta para el acto siguiente. El actor había ganado la primera jugada de una partida a tres. El rey había derrotado el ala derecha del enemigo; el público no había visto jamás un combate tan bien ensayado en los teatros de Madrid” (1762).<sup>13</sup>

Latorre logrará con *El Zapatero* un éxito sin precedentes, pero, como Zorrilla insiste en decirnos, lo logra gracias a su evolución por medio del estudio y de su comunicación con el autor, descubriendo, así, el sentido del papel que había de representar, sin olvidar un punto de vista técnico: su dependencia del modelo de dicción francés –acompañado a los versos largos- y que le abre el triunfo con su entrenamiento en la declamación del verso de arte menor. El escritor vallisoletano era muy consciente sobre cuál era el problema de Latorre, a la vez que su texto se amolda a los recursos versuales para sacar todo el provecho del actor y del auditorio. Pero dejémosle que nos lo explique:

“su declamación de los endecasílabos del Edipo conservaba aún cierto dejo francés, que sólo le haría perder la recitación de los versos de arte menor, y de que las redondillas de mi rey Don Pedro, escritas por un lector y teniendo los aientos estudiadamente colocados para que el actor aprovechara sin fatiga los efectos de sus palabras, le debían de presentar ante el público bajo una nueva faz y como un actor nuevo en el teatro Español, sin reminiscencias del francés, que era el único defecto que el público español alguna vez le encontraba.” (1760).

Más adelante nos dice: “estaba siempre en escena, y ni el aplauso ni la desaprobación le hacían jamás salirse del cuadro ni descomponerse en él” (1781). Algo que estaba en el ambiente en aquellos años, siempre en la búsqueda de una representación verosímil, en ello insiste Larra al reseñar una obra explayándose sobre la exageración en los gestos y griterío de los histriones que termina por llevar a la escena una falta de naturalidad. Las interpretaciones deben ser verosímiles, pues

“El artificio del actor consiste en ocultar su celo y su esfuerzo, y dominar su habilidad hasta reducirla al punto de la verdad imitada. En el mundo no se observa nunca que cada uno quiera hablar, andar, reír y manotear para arrancar aplausos a los que van por la otra acera; todo esto se hace naturalmente, y el no haberlo hecho así es el defecto general que en toda la comedia hemos notado”<sup>14</sup>

60 De igual manera Bretón repite otra vez estos extremos, por ejemplo en su artículo “Arte dramático. De la verosimilitud”:

“Pues faltando a la verosimilitud nada razonable se puede hacer ni decir sobre la escena.

Ni basta que la verosimilitud se encuentre en la acción principal y en algunos de los incidentes más esenciales, como algunos piensan, ya por ignorancia del arte, ya por demasiada indulgencia. Es preciso que las menores acciones representadas en el teatro sean verosímiles para no ser defectuosas; y lo mismo decimos de las palabras.

*...Male su mandata loqueris,  
aut dormiato, aut ridebo.*

No hay acción humana por simple que sea que no esté acompañada de muchas circunstancias que le sean peculiares, como el tiempo, el lugar, la persona, la clase, la dignidad, los designios, los medios, los motivos. Supuesto que el teatro debe ser una imagen perfecta, forzoso es que lo sea la figura entera, y por consiguiente sean verosímiles todas las partes que la compongan”<sup>15</sup>.

Este es uno de los temas más importantes pues lleva a regular hasta el tema de las unidades. Éstas están siempre



supeditadas a la verosimilitud. La verdaderamente importante es la de acción, mientras que las de tiempo y lugar son totalmente secundarias<sup>16</sup>.

De la misma manera, Latorre usa los silencios y no habla hasta que los aplausos han cesado:

“Al empezar el segundo acto, su figura semi-colosal, vestida de ante y de grana, se destacaba sobre el fondo pardo de un telón que representaba un muro de vieja fábrica, reposando perfectamente sobre su centro de gravedad, ligeramente escorzada y en actitud tan intachable como natural: y así permaneció inmóvil, hasta que el público aplaudió tan bello recuerdo plástico del rey caballero a quien iba a representar; y no rompió a hablar hasta que el general aplauso expiró en el silencio de la atención: allí comenzaba el drama” (1761).

Poseído por la inspiración “identificóse con su papel [...]: y cómo dijo aquel actor aquellas palabras, cómo soltó aquella carcajada histérica, y cómo cayó riéndose y estremeciendo al público de miedo y de placer, ni puedo decirlo, ni concebirlo nadie que no lo haya visto” (1762-1763). Éste es uno de los elementos fundamentales de la nueva forma de actuar, tendente a crear una ilusión escénica a la que el espectador otorga el valor de la verdad. La obra romántica es una experiencia vital en la que el espectador participa. Estos personajes introspectivos, ensimismados, no deben responder al público, como hemos visto anteriormente, deben parar la representación cuando los aplausos les interrumpen o pueden dar la espalda al espectador, mucho antes de que André Antoine lo imponga, como sucede en el *Hernani*<sup>17</sup>. Es algo en lo que insisten mucho los críticos de la época, como, por ejemplo, Bretón: “El cómico debe hablar y proceder en la escena como si hubiera una muralla delante de la orquesta; y esta es una consideración que está al alcance del más rudo, pero la suelen perder de vista algunos comediantes adocenados, porque quieren arrancar palmas a cualquier precio”<sup>18</sup>.

Siempre recalca el estudio y la atención de Latorre y Bárbara Lamadrid (a la sazón galán y dama de la compañía). Para poder transmitir a la audiencia un sentimiento, el actor debe profundizar dentro de sí mismo y adentrarse en la complejidad del personaje y revelarlo<sup>19</sup>:

“Carlos Latorre [...] me preguntaba cómo yo había imaginado tal o cual escena, que para él acababa yo de escribir; él me contradecía con su experiencia y me revelaba los secretos de su personalidad en la escena, y daba forma plástica y práctica a la informe poesía de mis fantásticas concepciones: estudiábamos ambos, él en mí y yo en él, los papeles, en los cuales identificábamos los dos distintos talentos, con los cuales nos había dotado a ambos la naturaleza, y .... No necesito decir más para que se comprenda cómo hacía Carlos mis obras, como un padre las de su hijo; yo era todo para el actor, y el actor era todo para mí” (1765)<sup>20</sup>.

Latorre<sup>21</sup> cuidaba extremadamente –y aconsejaba que se hiciera siempre en su *Manual*- las inflexiones de la voz y la gestualidad. Da consejos sobre la modulación en el uso del aparato fonador, el tempo de la dicción y de la fisiología de la respiración. Igualmente el control kinésico y su adecuación y coherencia. Todo según la regla de la verosimilitud, la naturalidad y el equilibrio.

62 Al hilo del *Sancho García* recuerda su relación con Bárbara Lamadrid (1812-1893), semejante en confianza a la de Carlos, y nos dice que ella tenía pavor al monólogo, a la vez que nos da una interesante información sobre los valores de la voz y la omnipresente presencia del apuntador:

“Bárbara acometió su monólogo desesperada, conducida por delante por el inteligente apuntador, y acosada por su izquierda por mí que estaba dentro de la embocadura, en el palco bajo del proscenio. Carlos y yo la habíamos dicho que si no arrancaba tres aplausos nutridos en el monólogo, la declararíamos inútil para nuestras obras; y comenzó con un temblor casi convulsivo, y llegó en el más profundo silencio hasta el verso vigésimo cuarto; pero en los cuatro siguientes, al expresar la lucha del amor de madre con el amor de la mujer, y al decir

*Hijo mío... ¡ay de mí! me acuerdo tarde,*

Hizo una transición tan magistral, bajando una octava entera después de un grito desgarrador, que el público estalló en un aplauso que estremeció el coliseo. Crecióse con él la actriz, entró en la fiebre de la inspiración; hizo lo imposible de relatar; y cuando exclamó concluyendo, con el acento profundo y las cóncavas inflexiones de la más criminal desesperación,

*para uno de los dos guarda esa copa  
de la callada eternidad la llave!,*

quedó Bárbara inmóvil, trémula, inconsciente de lo que había hecho; ajena y sin corresponder con la más mínima inclinación de cabeza a los aplausos frenéticos, que tuvo que interrumpir Carlos Latorre presentándose a continuar la representación, sacando a Bárbara de su absorción con el *¡Madre mía! De su salida*“ (1766).

Uno de los caracteres del teatro español es su constante demanda de obras nuevas, de forma, que, como hemos visto, las obras se ponían en escena sin demasiados ensayos, de manera que una figura como el apuntador que secundaba a Bárbara, es un elemento fundamental. A tal respecto recordemos lo que decía uno de los protagonistas del momento, Bretón de los Herreros:

“El apuntador, cuando no es meramente preventivo, podrá ser un buen auxiliar aun para los actores de más memoria, entendimiento y voluntad, y para los de misa y olla su oráculo, su numen, su providencia; más para el arte es una calamidad. Don Juan Lombía, actor que como tal había merecido bien de la escena española y como director de ella reunía y sabía poner en práctica cualidades no comunes, hizo laudables tentativas para suprimir la viva voz del consueta; su ejemplo se ha imitado recientemente en varias ocasiones; pero como el público español pide sin cesar obras nuevas, y acaso más de las que se puede digerir en calidad y cantidad, no es posible por ahora verificar por completo tan importante reforma”<sup>22</sup>.

63

Por lo que se refiere a la voz, se trata de uno de los puntos culminantes de los tratados de declamación, siendo el recurso clave de la caracterización. A ello se refiere con frecuencia Larra o el propio Romea cuando invoca al francés Talma y su modelo de dicción y como apoyo a su propio modo de actuar: “¿Ve Ud. a ninguno de nosotros levantar los brazos por el aire, estudiar nuestros gestos, tomar actitudes ni afectar aires de grandeza? ¿Nos oye Ud. dar voces descompasadas? Seguramente que no: hablamos naturalmente, como todo el mundo habla, según el interés o la pasión que lo anima”<sup>23</sup>.

Aquí está el otro elemento fundamental para la representación, la gestualidad, presente en el parlamento antes citado de Zorrilla, y caballo de batalla de búsqueda de una representación adecuada, sin estereotipos. Latorre en su tratado de declamación insiste en el control de la voz y de la kinésica. La primera debe obedecer a la situación pasional que se presente, a la vez que huir de la monotonía (por ejemplo, la monodia del “llorón” que es insufrible). Pero veamos el análisis que hace el autor de *Don Juan Tenorio* de la dicción de Matilde Díez (1818-1883) -por cierto, esposa de Romea-, la protagonista de *Traidor, inconfeso y mártir* y su voz de

“Contralto, un poco *parda*, no vibraba con el sonido agudo, seco y metálico de la tiple estridente, ni con el cortante y forzado *sfogatto* del soprano, sino con el suave, duradero y pastoso son de la cuerda estirada que vuelve a su natural tensión, exhalando la nota natural de la armonía en su vibración encerrada. El arco del violín de Paganini, al pasar por las cuerdas para dar el tono a la orquesta, despertaba la atención del auditorio con un atractivo magnético que parecía que hacía estremecer y ondular las llamas de las candilejas: y la voz de Matilde tenía esta afinidad con el violín de Paganini: al romper a hablar, se apoderaba de la atención del público, hería las fibras del corazón al mismo tiempo que el aparato auditivo, y el público era esclavo de su voz, y la seguía por y hasta donde ella quería llevarle, con la pureza de pronunciación que hacía percibir cada sílaba con valor propio [...]” (1820).

64

En contra de esto veamos una crítica del anónimo redactor de *La Iberia* (12 de enero de 1861) al hilo de la puesta en escena del *Simón Bocanegra* de García Gutiérrez, criticar a los actores por su inadecuada declamación y gestualidad:

“Pero si no exigimos que todos [los actores] sean notabilidades, al menos debemos pedir que cada cual utilice sus facultades, y que no las eche a perder con afectaciones de mal gusto y de peor efecto: ese ahuecar la voz de Delgado y esas actitudes de debilidad, que lastimosamente imita el actor Méndez, constituyen un defecto, tanto más censurable, cuanto que uno y otro tienen buena voz y buena presencia. ¿Por qué se empeñan en desnaturalizar esas cualidades con actitudes y salmodias

inaguantables? [...] ¿Por qué arrastran tanto los versos, que parece que las palabras salen destiladas de sus labios?”

Como es sabido hasta que un Real Decreto del 15 de julio de 1830 funde el Real Conservatorio de Música de María Cristina, que empieza a funcionar con una cátedra de declamación el 2 de abril de 1831, lo normal era que los actores aprendieran su oficio dentro del mundo de la farándula, sin más dirección que la de los actores que forman la compañía o dentro de una de las muchas de las familias de cómicos que alimentaban nuestros teatros. Pocos como Máiquez salen al extranjero a estudiar. De manera que desde principios de siglo se insiste en la declamación natural que rompan con esas formas de decir y hacer que rompen con la ilusión de realidad, con la verosimilitud que ha de transmitir la representación, tema conectado con los tratados sobre las pasiones<sup>24</sup> que se van a utilizar para modelar la actuación. En cualquier caso, la teatralidad romántica se origina en varios registros teatrales vigentes a fines del setecientos; es decir, el modelo espectacular –ligado a comedias de aparato, como las de magia, santos o heroicas-, el trágico –que sigue el modelo declamatorio francés- y el drama burgués –la comedia lacrimógena, de naturaleza más naturalista-<sup>25</sup>. En cualquier caso, en el origen de los nuevos modos de representar siempre está Máiquez con su forma realista, su utilización del silencio<sup>26</sup>, el control de la voz, la adecuación a la pieza y a la situación de los sentimientos, y el estudio profundo del papel que lleva al histrión al lirismo efectista o a la comedia de costumbres con su identificación con el realismo.

La rocambolesca génesis (1768 y ss.) de *El puñal del godo* nos ilustra también sobre algunos aspectos de la dramaturgia y puesta en escena de aquellas calendas. La enemistad de Lombía con Latorre hace que solicite para Navidades un drama a Zorrilla, de manera que así trabaje Latorre, pues todos los años lograba salvarse, en tan señaladas fechas, de representar. Por otro lado, había mucho de lógica en esto porque las navidades era el momento en que el género cómico –y Latorre era actor de drama- se enseñorease de las tablas, con sus apropósitos, juguetes, obras infantiles, etc., en suma, de lo que se denominaba obra de Pascuas.

Cuando escribía el drama (en un solo día) no sabía a ciencia cierta lo que iba a escribir, pero cuando imagina a Latorre en el papel todo se facilita (1770-1771). Algo que es práctica común, por cierto, en el mundo de la escena, tan dependiente de actores que puedan llevar a las tablas las ocurrencias de los dramaturgos -mucho de teatro cómico del primer tercio de siglo XX no se puede entender sin imaginar el papel que los Mesejo, Pepe Isbert y compañía tuvieron en él; pero tampoco se pueden olvidar actrices como Lola Membrives o Xirgu, con Benavente o García Lorca-.

66 Pero Latorre escurre el bulto cuando Lombía propone la función de Navidad para el estreno, -es decir con sólo 4 días de ensayo, costumbre bastante habitual en aquellos años el presentar algo sin demasiada preparación, razón por la que el imperio de los apuntadores era absolutamente necesario, al igual que las salidas en sus apuros de los actores con las morcillas-: "Señores, yo no tengo conciencia para poner esto en escena en cuatro días; esta obra es de las más difíciles de representación, y yo me comprometo a hacer de ella un éxito para la empresa, si se me da tiempo para ponerla con el esmero que requiere; mientras que si la hacemos el 24, vamos de seguro a tirar por la ventana el dinero de la empresa; y la obra es la reputación del Sr. Zorrilla." (1771)

De nuevo Zorrilla nos da informaciones valiosas sobre la competencia entre Lombía y Latorre y la existencia de la claqué, ya presente dentro del sistema industrial del espectáculo, de manera que una obra mediocre como *El Molino de Guadalajara* obtiene el aplauso del público gracias al trabajo de los actores y por los gastos extraordinarios que acomete la empresa para que el estreno resulte ser un éxito:

"Corría la temporada cómica del 43 al 44. Carlos Latorre había trabajado en Barcelona y Lombía solo sostenía el teatro de la Cruz con su compañía, para la cual había yo escrito aquel año tres obras dramáticas: *El Molino de Guadalajara*, drama estrambótico y fatalista, en el cual Lombía hizo un tartamudo de mi cosecha: papel erizado de dificultades inútiles, que él superó con una paciencia y un estudio que no sabré yo nunca ponderar ni agradecer, y cuyo tercer acto hicieron él, la Juana Pérez, Azcona y Lumbreras de una manera inimitable; que fue lo que

hizo el éxito de aquella mi extravagante elucubración, forjada con tan heterogéneos elementos.

La Juanita, disfrazada de sobrino del molinero, cantando la canción de Iradier para dormir a Azcona, arrancó aplausos hasta de las bambalinas; pero repito que el éxito de esta obra se debió al esmero con que los actores la representaron, y al gasto con que la empresa la decoró; pagando además las palomas, los versos y las flores que sus amigos, y no el público, me arrojaron la primera noche. Lombía no se descuidaba, y era preciso que las obras que yo para él escribía no tuvieran éxito inferior a las de Latorre" (1799).

Después narra sus relaciones con Romea (1813-1868), su "extraña amistad" con el mismo (1817). En cualquier caso, Romea le pide una obra y Salustiano Olózaga le sugiere que haga algo sobre *El pastelero de Madrigal* y éste será el origen de su *Traidor, inconfeso y mártir*. Mas en el pensamiento de Zorrilla había una cierta desconfianza en la forma de actuar de Romea y de representar el papel del rey Don Sebastián. Según Zorrilla tuvo un diálogo con el actor antes del comienzo de los ensayos, donde se encuentra tal vez el origen de su desafección por el teatro después de esta obra -la más perfecta y la última hasta que retome el género a su vuelta a España muchos años después-. Tal vez aquí se halle el origen -entre otras razones- de su extrañeza de un mundo en el que tanto descolló, pero que es un mundo que desaparece, es de alguna manera el final del romanticismo y el final de una manera de representación que se ve sustituida por otra que se adecuaba mejor al modelo realista que va a terminar por triunfar. Romea no es como Latorre, como le dice Zorrilla: "tú y yo, como actor y como poeta, no somos el uno para el otro" (1818). Y a continuación:

"Tú crees que la verdad de la naturaleza cabe seca real y desnuda en el campo del arte, más claro, en la escena: yo creo que en la escena no cabe más que la verdad artística. Desde el momento en que hay que convenir en que la luz de la batería es la del sol; en que la decoración es el palacio o la prisión del reyo D. Sebastián; en que el jubón, el traje y hasta la camisa del actor, son los del personaje que representa, no puede haber en medio de todas estas verdades convencionales del arte y dentro del vestido de la creación poética, un hombre real, una verdad positiva

de la naturaleza, sino otra verdad convencional y artística; un personaje dramático, detrás y dentro del cual desaparezca la fisonomía, el nombre, el recuerdo, la personalidad, en fin, del actor.

[...]

Tú que 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, tú, que con ellos vives y que eres de ellos conocido, no estorbas y no pareces intruso. Tú eres Julián Romea, y puedes serlo en la comedia actual: pero el drama es un cuadro, es un paisaje, cuyas veladuras, que son el tiempo y la distancia, se entonan de una manera ideal y poética, en cuyo campo jura y se tira a los ojos la verdad de la naturaleza, la realidad de una personalidad: yo necesito un personaje para el papel de mi rey D. Sebastián" (1818).

68

Frente a todo este discurso el comediante le asegura que tendrá su personaje y Zorrilla apuntilla: "Eso, eso quiero; que representes y no te presentes" (1819). Pero "salió Julián; presentó y no representó su personaje" (1820).

Todo lo contrario que sucederá con Matilde y Barroso, ambos se identifican con su personaje. De ella dice que era "la actriz más poética, sentimental y apasionada que hemos conocido en nuestro moderno teatro español" (1820):

"Matilde no se había dejado seducir ni contaminar con el exagerado y revolucionario lirismo de la lectura y recitación salmodiada, que Espronceda y yo dimos a nuestros versos, no; Matilde recitaba sencilla, clara y naturalmente, saliendo de su boca los periodos y estrofas como esculpidas en láminas invisibles de sonoro cristal, y los versos y las palabras como perlas arrojadas en un plato de oro" (1820).

Nos la presenta como quien hizo que la obra triunfara, frente a Romea, siempre en papel de representarse a sí mismo. De esta manera, como se recordará, la presentación del héroe en esta obra se dilata hasta el final del primer



acto, siendo el personaje de Aurora quien tiene mucho que ver con las expectativas ante la salida de Gabriel-D. Sebastián-, así “Matilde hizo y dijo la escena XI del acto primero con flexibilidad, [...]; y al retirarse acompañada de un aplauso general, dejó completa la exposición, prevenido el público a favor de la obra y enflorada con una guirnalda de poesía la puerta del fondo, por la cual iba a presentarse el misterioso protagonista” (1820)

En el segundo acto, en la escena XI, Matilde hace llorar al autor y enternece al público y concluye “Matilde reverberó con tal intensidad, rebotó tan profusamente sobre la verdad de Romea, que envuelta y arrebatada en la poesía de Aurora, concluyó la escena en universal aplauso” (1821).

Ya en el último acto, cuando el inconfeso pastelero se dirige al patíbulo, siente Zorrilla que la verdad de la naturaleza supera a la poesía y que está en duda el éxito de la obra, pero de nuevo la verdad del arte surge cuando Aurora recobra el sentido y la voz; con la anagnórisis final se cierra la obra, cae el telón y tras un momento de silencio el triunfo de la misma; sin embargo, la obra para Zorrilla finalmente no gustó y a los pocos días la quita del cartel Romea. Pero a modo de colofón el poeta vallisoletano nos informa que después de un tiempo Catalina, que estaba en la formación de Romea, forma compañía y al lado de Matilde representa, de nuevo, el drama con extraordinario éxito, quedando de repertorio en provincias y en América (1823).

Tal vez para comprender el desencuentro entre Zorrilla y Romea convenga tener en cuenta el retrato que hacen del actor Narciso Díaz de Escovar y Francisco Lasso de la Vega:

“Sus modales eran sueltos, corrientes naturales, Su declamación no se salía jamás del tono en que se desarrollan las charlas de la vida. Cuando había que exponer una pasión se hacía sin gritos, sin desplantes, sin aporreamientos. [...] Romea lo hacía con portentosa naturalidad, sin prorrumpir en alaridos, sin caer en exageraciones, sin buscar efectos. Porque los efectos salían espontáneamente del arte exquisito de Romea [...]”.<sup>27</sup>

También hay que entender que el paradigma en el que siempre se mueve Zorrilla es en una forma de dicción

opuesta tanto a la neoclásica<sup>28</sup> como a la de Romea, que sus obras necesitan de una mayor aceptación de la convención, y que podemos imaginar por la forma en que el poeta pinchiano recitaba y que tantos éxitos le otorgó: “[...] no podré olvidar los movimientos, la entonación, las inflexiones y la fisonomía del vate, cuya pequeña figura se redoblaba al declamar en formas distintas, oséanse de comediante de la lengua y de buen trágico, varias escenas y diálogos de *Sancho García*, de *Traidor, inconfeso y mártir* y de *El zapatero y el rey*”<sup>29</sup>. Por lo que el propio Zorrilla dice, parece que aparte de una necesaria distancia a la hora de representar sus dramas, también su recitado al que califica de “exagerado y revolucionario lirismo” y tenía algo de “salmodia” (1820), era bastante extremo –achaca a esta novedad también el impacto que supuso su puesta de largo en el mundo de las letras, cuando recita su poema dedicado a Larra el día de su entierro-.

70

El drama romántico, y particularmente el zorrillesco, no se acomoda a una representación naturalista, sino que necesita más bien de cierto énfasis<sup>30</sup>, lo que no quiere decir que no se sienta la dicción como natural y que un actor como Latorre logre dar esa sensación, algo que vemos es reseñado desde el estreno, como es el caso del comentario que transcribo de *El Laberinto*: “hay grande naturalidad en todos sus modales, y los ademanes son los que convienen en todas las situaciones del drama a un hombre noble, altivo, liberalmente arrojado, audaz, emprendedor y dominado por el deseo de desenfrenadamente el ímpetu de sus pasiones. El actor está sentado, habla, escribe, da la carta, razona al hostelero con el mismo aire, tono y ademán que parece habla de hacer todas aquellas cosas el mismo don Juan Tenorio [...] se bosqueja ya el carácter del personaje en la mímica del actor, parte más difícil de su arte”<sup>31</sup>.

Tal vez Fernández Cifuentes da en el clavo cuando habla de “filosofía del espectáculo” en el teatro de Zorrilla y ésta es la causa de su desencuentro con Romea:

“Zorrilla parece recriminar a Romea una falacia filosófica: que desdeñe o pase por alto la diferencia entre el actor y el personaje; es decir, que permita a una supuesta integridad de lo real suplantar a la inevitable fabulación de todo lo teatral. Zorrilla, que ha heredado de Calderón no sólo la noción del gran teatro del mundo, sino sobre todo

la del gran mundo del teatro, entiende sin duda, que en cualquier escenario la identidad es necesariamente problemática: no es que pueda ser objeto de dudas, equívocos, encubrimientos; es que nace como encubrimiento, como máscara. Identidad y disfraz -algún modo de disfraz- son inseparables en el teatro: la impostura es su condición, no una de sus anomalías o de sus aventuras”<sup>32</sup>.

Ese teatro que escribe el vallisoletano conlleva una especial teatralidad que impone su verdad más allá de la realidad y de la historia, es el mundo del teatro que crea un mundo de ficción, un mundo posible engendrado por la imaginación del poeta y enmarcado por el actor, poseído por el papel y que da vida a esa alternativa de la crónica histórica.

En este nuevo *episteme* el elemento verbal deja de tener relevancia, pues se aligera de materiales retóricos y se multiplica el movimiento en la escena; es decir, frente a obras que tratan de convencer y enseñar, otras que lo único que pretenden es representar una historia y crear un impacto emocional en el espectador<sup>33</sup>. Lo que va a suceder tempranamente es que drama y comedia se aburguesan y se cargan de elementos morales, de manera que el modelo patético del drama burgués va perdiendo fuelle, aunque siempre el melodrama y el romanticismo estarán vivos en la centuria.

Hay todo un cúmulo de problemas que cierran la fructífera carrera teatral de Zorrilla que queda en suspenso al salir de España y no regresar hasta muchos años después, una vez terminada su aventura mejicana: el profundo trauma que supone la muerte de su padre, y la convicción de su rechazo, de que nunca le quiso, y las disensiones con su mujer, tal vez la razón fundamental de su alejamiento de Madrid. Recordemos también que la crisis es tan profunda que le es imposible terminar el libro poético *María* y que debe echar mano del escritor venezolano Heriberto García de Quevedo, que es quien lo culmina, pues él está totalmente bloqueado para escribir un verso<sup>34</sup>. Pero, tal vez haya un factor más, cuando a su vuelta a la Corte desde Torquemada, solucionados ya todos los papeles y deudas conectados con la herencia paterna, se encuentra con un cambio radical en el mundo escénico de la capital. Me

refiero a la fundación del Teatro Español, acontecimiento que en sus *Recuerdos* rememora con evidente ironía y dice:

“Bajo la protección y la subvención del Gobierno y bajo la dirección de los más sabios e inteligentes literatos, iban la flor de los cómicos, los maestros viejos y los genios nuevos a dar a conocer e infiltrar en el pueblo de Madrid las obras maestras de nuestros autores y el buen gusto literario, estragado por los excesos de los dramaturgos revolucionarios que le habíamos corrompido” (1855).

Es decir, siente que el ambiente teatral es diferente al que dejó y que esa nueva atmósfera se levanta contra él y contra sus compañeros de generación. La obra que se representa es *El sí de las niñas*, pero por los actores, y lo que se dice en los entreactos, la conclusión que saca es que se trata de una

“Reacción clásica, como hoy de una reacción carlista, y de dar sobre el teatro toda la preponderancia posible a la Academia y a los aspirantes a ella: al elemento estéril de la erudición académica, que nada produce, pero que aspirando a saberlo todo, todo quiere que le esté sometido; y que atento sólo a las teorías, a las reglas y a la forma, que es el círculo en que su improductivo saber se encierra, quiere coartar, dominar y avasallar al instinto innato, a la inspiración espontánea, a la facultad creadora del genio que produce las obras, el estudio de las cuales ha producido las reglas. Esta es la consecuencia natural de todas las revoluciones, así literarias como políticas, y éste es el procedimiento de todas las reacciones” (1856).

Dicho lo cual se demora sobre el valor progresivo de la historia y su carácter providencialista y así interpreta la revolución romántica que, a pesar de todo, fue beneficiosa, concluyendo: “Y así sucedió con nuestra fogosa y desatentada, pero necesaria y espontánea, revolución romántica” (1856); para nada más decir sobre esa reacción clasicista a la que alude. ¿Qué es lo que podemos concluir de estas palabras? Es evidente que no quiere polemizar –de otra manera se habría extendido más por menudo sobre el asunto–, pero también, que la espina sigue clavada en él, a pesar de los años transcurridos. Es como si aquello hubiese sido la última gota que colma el vaso y se viniera a sumar a los otros problemas personales antes aducidos. La

vuelta clasicista es la muerte del drama romántico –al menos así lo interpreta él–, el final de una época que fluye hacia el realismo agudo, un teatro dominado por Romea y donde la poesía ya no tiene lugar, sólo la verdad de la naturaleza<sup>35</sup>. Sobran los Latorre y también sobran los Zorrilla<sup>36</sup>. De aquí el nomadismo de nuestro poeta, es su forma de rebelión, su no renunciar a quien es, aunque renuncie en verdad al teatro y casi a la poesía. Su exilio, es una movilidad que se enfrenta al estatismo de su patria y su control –la imposición de nuevo de las reglas–, es, como Don Juan, un ser apegado a un antifaz, y errante, por definición.

NOTAS

<sup>1</sup> Mariano José de Larra. *Escritos sobre teatro*. Madrid: Edicusa, 1976: 61-62. Ed. de José Monleón.

<sup>2</sup> Manuel Bretón de los Herreros. *Obras escogidas*. París: Baudry, Imp. de E. Thunot y C<sup>a</sup>, Librería Europa, 1853: I, 2.

<sup>3</sup> José Zorrilla. *Obras Completas*. Valladolid: Santarén, 1943. Ed. Narciso Alonso Cortés, vol. II, pp. 1777. Todas las citas de los *Recuerdos del tiempo viejo* se hacen por esta edición.

<sup>4</sup> Jesús Rubio Jiménez. "Los tratados de declamación y las enseñanzas teatrales en los siglos XVIII y XIX". *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 92 (2002): 125. También del mismo autor "El arte escénico en el siglo XIX", en Javier Huerta Calvo (dir.). *Historia del teatro español*. II. *Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2003: 1803-1852.

<sup>5</sup> Félix Enciso Castrillón. *Ensayo de un poema de la poesía en tres cantos*, Madrid: Imprenta José López, 1799: 10.

<sup>6</sup> Sobre estos aspectos vid. los trabajos de José Checa Beltrán. "Verosimilitud y maravilla en la poética española dieciochesca" *Anthropos* 154-155 (1994): 32-38; "Notas sobre el concepto dieciochista de belleza: Luzán". AA. VV., *Estudios Dieciochistas en Homenaje al Profesor José Miguel Caso González*. Oviedo: Universidad de Oviedo-Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1989): I, 181-194; y *Razones del buen gusto (poética española del neoclasicismo)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología, 1998. Asimismo, Joaquín Álvarez Barrientos. "Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español". *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXXVIII (1990): 219-245 y "Problemas de método: la naturalidad y el actor en la España del siglo XVIII". *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane* 25 (1996): 5-21. Igualmente imprescindible es el libro de José Luis González Subías. *El actor convencional frente al actor naturalista. Reflexiones en torno al arte de la declamación en España*. Madrid, Edit. Visión Net, 2003.

<sup>7</sup> Ignacio Luzán. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies (Ediciones de 1737 y 1789): Con las memorias de la vida de don Ignacio Luzán escritas por su hijo*. Introducción y notas por Isabel M. Cid de Sirgado. Madrid: Cátedra, 1974: 213.

<sup>8</sup> Vid. Jesús Rubio Jiménez. *El teatro en el siglo XIX*. Madrid: Playor, 1983: 177-178.

<sup>9</sup> José Zorrilla. *Obras Completas*: 1754-1755.

<sup>10</sup> Parece que el pateo de una obra no era la norma, pero sí había frecuentes desórdenes, pues, aparte de alusiones en las críticas, en el reinado de Fernando VII la autoridad tuvo que imponer sanciones para evitar escándalos, como se puede leer en el Bando Real de 1826 que reproduce David Th. Gies. *Theatre and politics in nineteenth-century Spain; Juan de Grimaldi as empresario*

*and Government agent*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988: 191-194. También Fernando Fernández de Córdoba habla de la violencia de las manifestaciones del público en *Mis memorias íntimas*, Madrid Atlas, 1966: II, 307.

<sup>11</sup> No todos elogiarán el efecto, como Nicomedes Pastor Díaz que, en un artículo publicado en *El Conservador* el 14 de octubre de 1837 dice: “Otros defectos hay que resultan de lo que pudo ser recelo de la empresa al poner en escena una obra cuyo éxito ignoraba. Pudiéramos citar algunos, pero nos contentaremos con advertir que la sombra de don Enrique en el tercer acto hubiera podido ser ridícula, sin el talento y los esfuerzos de Latorre. Hay en el día otros medios de ejecutar esas apariciones con ilusión y grandeza. Afortunadamente el espectador no ve la sombra de don Enrique en el lienzo iluminado. Donde ve aquel fantasma, donde se aparece, donde se debe ver y pintarse es en el semblante del actor”, en *Obras Completas* (Madrid: Atlas, 1969); I, 117-118, ed. de José María Castro y Calvo.

<sup>12</sup> También hay que tener en cuenta en relación a esto los libretos que se conservan con los apuntes destinados a la representación. *Vid.* al respecto Monserrat Ribao Pereira. *Textos y presentaciones del drama histórico en el romanticismo español*. Pamplona: EUNSA, 1999. También su artículo “Acerca de los Apuntes y sus posibilidades en el estudio del teatro romántico español”. *España contemporánea: Revista de literatura y cultura* 12-2 (1999): 67-86.

<sup>13</sup> Bretón en “De los acompañantes” también muestra su preocupación e interés por el movimiento de los actores: “Ordenar la colocación de los actores cuando se representa un drama, y disponer previamente cuándo y cómo deban mudar de posición, ya individual, ya simultáneamente, según lo exijan las diferentes vicisitudes que en su progreso origina la fábula, es operación que parece estar al alcance de cualquiera; y sin embargo para desempeñarla con acierto se necesita no vulgar talento, y más que mediana práctica de escena” (*Obra dispersa*: 88). Un trabajo sobre las ideas actorales de Bretón es el de Joaquín Álvarez Barrientos: “Sobre la teoría del actor en Manuel Bretón de los Herreros”, en José Carlos de Torres Martínez y Cecilia García Antón (eds.), *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*. Madrid, CSIC, 1998: 148-155.

<sup>14</sup> *Escritos sobre teatro*: 319-320.

<sup>15</sup> Manuel Bretón de los Herreros. *Obra dispersa*. “*El Correo Literario y Mercantil*”. Edición y estudio de J.M. Díez Taboada y J.M. Rozas. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1965:153-154. Sobre este tema *vid.* el trabajo de Pau Miret. *Las ideas teatrales de M. Bretón de los Herreros*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2004: 115-140 y particularmente la diferencia entre “verosímil” y “verdadero” 116-117.

<sup>16</sup> Por otro lado, en Zorrilla es habitual el mantenimiento de las mismas, particularmente las de tiempo y acción en sus comedias, si bien la primera como mimetización de la comedia de capa y espada aurisecular, como señalo en "Aspectos de la teatralidad romántica: las comedias de Zorrilla". Ana Sofía Pérez-Bustamante, Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (eds.). *Historia y crítica del teatro de comedias del siglo XIX: ...Y la burguesía también se divierte*. El Puerto de Santa María, Fundación Muñoz Seca-Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 1995: 237-251. En relación a Bretón, *vid.* la obra citada de Miret: 96-114.

<sup>17</sup> Carlson Marvin. "Hernani's Revolt From the Tradition of French Stage Composition". *Theatre Survey* XIII-1 (1972): 1-27.

<sup>18</sup> *Obra dispersa*: 106. Esta es la razón que este mismo autor ponga en cuestión el uso de apartes y monólogos. *Vid.* al respecto los trabajos citados de Miret (pp. 185-189) y Álvarez Barrientos, "Del pasado al porvenir...".

<sup>19</sup> También aquí y como complemento del estudio del personaje está la perfecta caracterización del mismo, donde la investigación artística, la documentación y el vestuario son elementos fundamentales. Zorrilla nos conserva este documento de la *performance* de Latorre: "presentó la figura del rey como un modelo de estatuaría; apoyado el brazo izquierdo en el respaldo de un sillón blasonado de castillos y leones, y el derecho en una enorme espada de dos manos. Vestía un jubón grana con dos leones y dos castillos cruzados, bordados en el pecho; un calzón de pie, antea-do y ajustado, sin un arruga, borceguíes grana bordados y con acicates de oro, y gola y puño de encaje blancos; tocando su cabeza con un ancho aro de metal, que así podía tomarse por birrete como por corona; de debajo de la cual, asomando sobre la frente el pelo, cortado en redondo y cayendo por ambos lados las dos guedejas rubias, encuadraban un rostro copiado del busto del sepulcro del rey Don Pedro en Santo Domingo el Real" (1761).

<sup>20</sup> Carlos Latorre hubiese dicho lo mismo, como consta en su obra sobre la declamación, pues el actor está tan "estrechamente unido al autor, que colocándose el primero en lugar del personaje que representa, debe completar el pensamiento del segundo de quien es intérprete", en *Noticias sobre el arte de la Declamación que puede ser de una grande utilidad a los alumnos del Real Conservatorio*. Madrid: Imprenta Jenés, 1839: 6.

<sup>21</sup> De Latorre dice Luis Calvo Revilla que evitaba "siempre en la representación de la tragedia todo lo que tiene empaque clásico y enfático para dar a los tipos un sentido humano actualizado, cuyo verismo borrarase el tópico literario de la pasión abstracta propio de lo consagrado por los cánones académicos", en *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español, siglo XIX: Manera de representar de cada actor. Anécdotas y datos biográficos*. Madrid: Imprenta Municipal, 1920: 32.



<sup>22</sup> Bretón. *Obra escogida*: 62-63.

<sup>23</sup> *Ideas generales sobre el arte del teatro y Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid*. Madrid: F. Abienzo, 1859.

<sup>24</sup> Por ejemplo el tratado de Fermín Eduardo Zeglirscosac. *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, con un discurso preliminar en defensa del ejercicio del cómico* (Madrid: Sancha, 1800). Vid. el trabajo sobre esta obra de F. Doménech Rico. "Zeglirscosac desvelado o el abogado sensible". *Dieciocho* 27-2 (2004): 219-232.

<sup>25</sup> Cfr. Javier Vellón Lahoz. "El injusto medio del actor: Isidoro Máiquez y sus teóricos". Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.). *Del oficio al mito: El actor en sus documentos* (Valencia: Universidad de Valencia, 1997): II, 311-338; "Isidoro Máiquez y Dionisio Solís: en actor en la evolución de la dramaturgia en el siglo XIX". Ana Sofía Pérez-Bustamante, Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (eds.), *Historia y crítica del teatro de comedias del siglo XIX: ...Y la burguesía también se divierte* (El Puerto de Santa María: Fundación Muñoz Seca-Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 1995): 370-376; y su ed. de Andrés Prieto. *Teoría del arte dramático* (Madrid: Fundamentos, 2001).

<sup>26</sup> "Para coronar su obra creó también una manifestación suprema del arte del actor; el arte del silencio", en Enrique Funes. *La declamación española (bosquejo histórico crítico)*. Sevilla: Díaz y Carballo, 1894: 504.

<sup>27</sup> *Historia del teatro español. Comediantes-escritores-curiosidades escénicas*. Barcelona: Montaner y Simón, 1924: 111.

<sup>28</sup> No voy a entrar en el modo de escenificar y el movimiento de los actores, etc. en el XVIII. Un útil y completo trabajo sobre este tema se encuentra en Pierre Peyronnet. *La Mise en scène au XVIIIè siècle*. París: A.-G. Nizet, 1974.

<sup>29</sup> *Doctor Thebussem* (pseudónimo de Mariano Pardo de Figueroa), en *Thebussianas*, Narciso Alonso Cortés. *Zorrilla. Su vida y su obra* (Valladolid: Santarén, 1943): 917.

<sup>30</sup> La poética de Zorrilla se acomoda a estas palabras de Pablo Alonso de la Avecilla "¿Es poeta romántico el que dotado de una imaginación volcánica todo lo anima con su voz, a todo da vida y movimiento y manda a la naturaleza, y domina los cielos, nos habla al corazón, y nos arrebatada como un torrente, con sublimes imágenes, con robusta entonación, con lenguaje profético y sencillo? [...] Esto es la poesía" (*Poética trágica*. Madrid: Imprenta que fue de Bueno, 1934: 56).

<sup>31</sup> *El Laberinto*. 16-IV-1944: 128.

<sup>32</sup> Luis Fernández Cifuentes. "El teatro de José Zorrilla". Víctor García de la Concha (dir.). *Historia de la Literatura Española*. Guillermo Carnero (coord.). Siglo XIX. I. Madrid: Espasa-Calpe, 1997: 376.

<sup>33</sup> A este respecto *vid.* el trabajo de Ermanno Caldera. “De la tragedia neoclásica al drama histórico romántico: por qué y cómo”, en E. Caldera y R. Frolidi (eds.). *Entre Siglos 2*. Roma: Bulzoni, 1993: 67-74.

<sup>34</sup> Para este tema *vid.* el artículo de J. Dowling y Russell P. Sebold. “Las singulares circunstancias de la publicación de la María de Zorrilla”. *Hispanic Review* 50 (1982): 449-472 y mi introducción a José Zorrilla, *Antología poética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.

<sup>35</sup> En el año 1853 Eugenio de Ochoa dice: “La verdad material, tal cual la ve todo el que tiene ojos en la cara, no es la verdad que se busca en el arte; más diremos, es incompatible con él. Por eso en todas las bellas artes, incluso la declamación, somos tan decididamente adversarios de la escuela llamada *naturalista*” (“Revista dramática”. *La España*. 8-V-1853).

<sup>36</sup> Con esto no quiero decir que el movimiento romántico no siga existiendo, pues, además debemos recordar cómo este paradigma recorre todo el llamado realismo, como acaba de recordar un reciente trabajo de Denise DuPont (*Realism as Resistance: Romanticism and Authorship in Galdós, Clarín, and Baroja*. Lewisburg: Bucknell UP, 2006). También en la forma de actuación el modelo expresivo seguirá en funcionamiento con actores como José Valero y después Antonio Vico.