

MOTIVOS ROMANTICOS EUROPEOS EN "EL TROVADOR" DE GARCIA GUTIERREZ

ADOLFO RUIZ DÍAZ

El estreno de *El trovador* se produce en un período particularmente turbulento de la historia española. Los bandos y las facciones se multiplican y hay momentos en que el país se desgarró en la anarquía. Por lo demás, todo lo que ha transcurrido del siglo XIX ha sido difícil para España. Invasión napoleónica, independencia de las posesiones americanas, retorno de Fernando VII sembrado de levantamientos y represiones, intervención francesa de los Cien mil hijos de San Luis son otros tantos acontecimientos que han desgastado al parecer definitivamente el poderío español y han hecho perder a la nación su rango de potencia europea.

El romanticismo tiene en España indudables concomitancias políticas. La situación exige un perentorio programa de reformas económicas y sociales para impedir que el país continúe su curva de decadencia. Hay que tratar de lograr para España un lugar en la Europa que ya se orientó al gran capitalismo industrial y en la cual Inglaterra desempeña el papel dominante. La misión de alertar a las clases medias sobre las reales condiciones de vida imperantes parece corresponder en parte no desdeñable a la nueva literatura. El romanticismo coincide en una revisión de valores encaminada a proscribir formalismos envejecidos y a colaborar en un despertar de la conciencia nacional para una tarea a tono con la urgencia de los tiempos.

En España como en otros países, la nota más patente del romanticismo es el carácter decididamente nacional que se atribuye

a la literatura. Esta, expresión del "espíritu de los pueblos" no ha de responder ya a puntillosas preocupaciones de círculos letrados, sino que ha de buscar resonancias colectivas amplias. La gran bandera romántica es la libertad en las ideas, la autonomía creadora del escritor, el acento fiel a lo popular que confiere autenticidad a las obras. Larra manifestará estas convicciones en una fórmula muy conocida que, tomada probablemente de Víctor Hugo, asume no obstante una significación particular para España. Proclama Larra que hay que sostener un liberalismo en la literatura, así como se sostiene un liberalismo en política. Más difícil es precisar qué se entiende por tal liberalismo. En general, puede aceptarse un rechazo de la uniformidad racional y jerárquica en favor de la empresa tanto individual como colectiva. Son los derechos de cada uno a ser como es y, frente a las distinciones precisas, se aboga por la corazonada valiente, por los impulsos en que el hombre manifiesta su contacto con las fuerzas profundas de la vida.

En principio, pues, el romanticismo preconiza lo que hoy llamaríamos, con rótulo un tanto gastado, una literatura "comprometida". Un esfuerzo deliberado del escritor por contribuir a cambiar las condiciones imperantes. A una literatura de solaz y reflexión apacible, vagamente moralizante y teñida de didactismos, se quiere que suceda otra, peleadora y abierta a los vientos que sopian en Europa, vientos innovadores que entusiasman a los jóvenes con sus lemas de reivindicación social y justicia y, por añadidura, que abren brechas para una expansión económica que promete muy buenos negocios para los que sepan aprovecharlos. Porque pese a sus vociferaciones idealistas, el romanticismo no oculta su simpatía por el lado contante y sonante que un comercio libre de trabas promete a Europa y a la joven América.

¿Hasta qué punto cumplió el romanticismo español con estos ambiciosos y un tanto difusos programas? En rigor, muy parcialmente. Faltó, por lo pronto, el escritor o el grupo intensamente combativo y de real fibra política. Abundaron los rebeldes, pero el afán revolucionario no llegó a fraguar con un mínimo aceptable de efi-

cacia. Con excepción de Larra, que muere joven, suicida y desencantado, el romanticismo español se resuelve en un tono patriótico y exaltado más que efectivamente luchador. Tampoco la literatura como tal parece haber tenido una influencia capital en los acontecimientos, que siguen más bien los juegos de intrigas cortesanas, las componendas y choques parlamentarios y, sobre todo, los pronunciamientos castrenses. La literatura romántica despierta, sin duda, fervores. Pero su acogida está muy lejos de constituir para España algo análogo a lo que fue para Alemania, para Francia, para Italia, para Polonia.

En lo que al teatro se refiere, el romanticismo español abarca unos quince años de producción realmente innovadora. Es erróneo suponerlo efímero. El lapso compone la presencia cronológica normal de una generación en su etapa de imposición a la circunstancia. Por lo demás, las prolongaciones y ecos románticos se extenderán en lo que falta del siglo y encontrarán, como fase final, una versión ecléctica, efectista y bastante ramplona, en la obra despereja y desprolija, aplaudida o denigrada de Don José Echegaray, para no hablar de sus émulos y seguidores.

Con todas las salvedades que se quiera, el teatro romántico español no tuvo que vencer demasiados obstáculos para obtener la aprobación del público. No hay en España ninguna batalla a lo *Hernani* y los relatos de contemporáneos que dejan suponerlo son otras tantas exageraciones incitadas en parte por el modelo francés y en parte por la nostalgia de quienes, ya maduros, escriben sus memorias. En España, fuera de pasajeras insolencias, no hay pelea generacional de calvos contra barbudos. Y es que las condiciones del teatro reflejaban las de la nación; lo que ocurría en las tablas no tenía mayores ulterioridades fuera de la sala.

En primer lugar, como signo inocultable, Madrid no cuenta más que con dos teatros y bien pobremente dotados. Las comodidades que ofrecen más parecen apropiadas para disuadir al público que para atraerlo. Las compañías no disponen de recursos que garanticen algo más que una medianía escenográfica hartó modesta. El vestuario

apenas alcanza, en el mejor de los casos, a un decoro tolerable. Basta repasar las crónicas de Larra para convencerse. Además, y esto es lo decisivo, no cabe afirmar que el teatro sea popular en sentido propio. Su público es burgués, pero de una burguesía más bien pobretona y la aristocracia no asiste con asiduidad notable. El pueblo prefiere otras diversiones. Por supuesto, nadie lo ignora, los toros, o los bailes improvisados o los juegos aun campesinos que no han perdido su favor en ese Madrid provinciano y simpático, burocrático y callejero, donde la vida no es fácil, aunque se trabaja, a la verdad, muy poco.

El número bastante corto de representaciones para cada obra impide arriesgar dinero en una empresa sobremanera azarosa. Las necesidades de variar a menudo el cartel impedían estudios y ensayos muy cuidadosos. Se estaba librado en buena medida al instinto de los actores, a la facilidad de improvisación y, por descontado, a la benevolencia de un público no demasiado exigente. Y, además, el teatro lírico es en estos años un rival muy difícil de enfrentar para los dramas y las comedias. La ópera atraía mucha más gente y se permitía mayores despliegues. Madrid era melómano, operístico. Interesaba la música —Bellini, Rossini, Donizetti...— interesaban los cantantes rodeados de una popularidad discutidora y bullanguera, y cuyos caprichos y extravagancias calentaban las imaginaciones y alimentaban los chismes. Al ocuparnos del teatro romántico, al comentar *El trovador*, no olvidemos el medio poco alentador en que se desenvuelve la vida cómica. Los adjetivos encomiásticos del éxito deben ser rebajados a la verdad de las cosas. Nada se pierde con quitar un poco de romanticismo a este mundillo romántico. Todo lo contrario. La gracia de lo real es siempre superior a las ficciones y las ilusiones.

El estreno de EL TROVADOR

El drama caballeresco de García Gutiérrez tiene el lugar que merece en el juicio literario. Su lectura descalifica cualquier intento revisionista, su ingenuidad calurosa lo salva de la sonrisa piadosa.

Hoy su título nos evoca más las fáciles melodías de Verdi que un conflicto pasional de amores y venganza. Más de una vez, al correr de las páginas, en nuestro interior percibimos el acompañamiento de la orquesta italiana, los trinos de una Leonor más bien robusta, el triunfal do de pecho que el belicoso Manrique profiere al disponerse a rescatar a su madre. Y esto es menos superficial de lo que pudiera creerse. Más que valores de análisis, *El trovador* gusta por su convicción melódica, por una construcción dramática que se desarrolla con fluidez y cuyas inverosimilitudes desaparecen o se atenúan en el brío de una acción que, como quería el viejo Horacio, corre con gallardía al desenlace.

En el momento de estrenarse *El trovador*, el romanticismo teatral había traspasado en Madrid su lapso estrictamente novedoso. Queremos decir que el terreno ya estaba preparado para que una obra consagrara sin demasiados prejuicios de rebeldía o defensa de la tradición, lo que el movimiento tenía de cabal repercusión en un público que no va al teatro para la polémica sino para divertirse o llorar a gritos. Cuando *El trovador* sube a escena, ya se han representado *La conjuración de Venecia*, del atildado Martínez de la Rosa, *Macías*, de Larra, la obra más próxima en espíritu y forma a la de García Gutiérrez, y *Elena* del ocurrente Bretón de los Herreros, en 1834. El año siguiente han pasado con alguna pena y alguna gloria, *Don Alvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas, sin duda la obra maestra de este teatro, *Alfredo* de Juan Francisco Pacheco, *Incertidumbre y Amor* de Eugenio de Ochoa, el excelente cronista. Muy importante para esta preparación y conquista del ambiente son las traducciones y adaptaciones. Víctor Hugo y Dumas no son desconocidos y Scribe, el copioso Scribe, es familiar de las carteleras con su oficio habilísimo y su calidad escasa. El éxito de *El trovador*, en suma, ha de entenderse, repitamos, menos como un feliz golpe revolucionario que como la aceptación de una modalidad escénica ya sin excesiva virulencia.

La clave del éxito de *El trovador* reside en este acierto de oportunidad. La obra de García Gutiérrez no aportaba mucho nuevo,

seguía las pautas del drama romántico francés, hablaba de un pasado aceptablemente castizo y heroico, quizá suscitara el encono de los hermanos enemigos una reflexión acerca de las divisiones que herían a España. Nada menos justo que establecer parangones con los modelos extranjeros o cotejos valorativos con las obras precedentes. A los solos fines de aclaración, veremos en qué hay una coincidencia con el *Macías* de Larra o el *Don Alvaro* del Duque. También están las aproximaciones de rigor con los modelos franceses. Pero lo haremos sin ánimo de sumas y restas, porque *El trovador* no se reduce a un mero calco de fórmulas manejables. Mucho más señalable que toda esta información nada ardua es el hecho tanto literario como sociológico. García Gutiérrez ha compuesto su drama para el público de su ciudad y por ello se ha beneficiado con la intuición feliz de lo que este público deseaba. Así lo entendió la gente que en una noche consagró al muchacho que cumplía su servicio militar y le dio un lugar entre los despeinados jefes de la escuela joven.

En *El trovador* el público madrileño aplaudió la obra que le faltaba. Con perspicacia de periodista, Larra nos cuenta lo ocurrido y se suma al beneplácito colectivo. Las precisiones y reparos que desliza quedan diluidos en la fuerza seductora del acontecimiento. *El trovador* es noticia y desde las dos crónicas —excelentes— de Larra se respira el aire de la partida ganada. Al día siguiente del estreno ya empieza a circular el anecdotario del muchacho pobre que de un brinco trepa a la gloria y que sale al escenario con un capote prestado y desafiando los reglamentos de la milicia. García Gutiérrez es ya figura madrileña y la ciudad le agradece la ocasión de sentirse por un rato decididamente romántica.

Los triunfos precoces se pagan. La carrera que ahora se abre al dramaturgo es a fin de cuentas engañosa. García Gutiérrez, a pesar de otras noches aplaudidas, será desde el 1 de agosto de 1836 el autor de *El trovador* y pasará a la historia por esta sola obra. Hay en su abundante producción posterior otras de mejor factura y que encierran aspectos que en *El trovador* asoman esquemáticamente. Por ejemplo, la preferencia por el motivo de la venganza.

Y aun en este éxito hay un equívoco. La obra que adoptará el público como la versión romántica por antonomasia, que enriquecerá a empresarios de España y América, que permitirá el lucimiento de actores hasta la emulación mitológica, será otro triunfo juvenil: Don Juan Tenorio, de Zorrilla, quien se pasará la vida renegando de este hijo precoz que para colmo de males no lo sacó a él, al autor, de la pobreza.

La época elegida es un vago siglo XV caballeresco, sin mayores alardes de color local y para cuya reconstrucción escénica sólo se requerían conocimientos elementales. La fuente puede haber sido, como no ha dejado de señalarse en diversos estudios, la *Crónica de Juan II* de Hernán Pérez de Guzmán, aunque entre la trama escénica y los sucesos históricos la relación es laxa. Aragón y en especial Zaragoza gozaban de prestigio literario, en particular para los franceses. Está vinculada la ciudad al recuerdo de Carlomagno y, más estrechamente, a Victor Hugo, a través de *Hernani*.

El ambiente es novelesco, lo mismo que el modo de desenvolver la trama. *El trovador* tiene un aire nada casual de novela de Walter Scott y el protagonista frecuenta uno de los temas preferidos del romanticismo arcaizante y evocativo.

La figura del trovador es una de las tantas versiones en que se corporiza la concepción de la poesía popular, opuesta por el romanticismo a la culta o erudita. La voz del trovador es la leyenda, el canto unido al paisaje y en el cual se escucha la vibración del pueblo. El trovador reivindica, con sus oscuros orígenes, los derechos al amor de los desposeídos encarnados en una existencia errabunda, sin lazos jurídicos claros y muy próxima a la atractiva personalidad del bandolero, otro personaje típico del romanticismo. El trovador quiere ser el sentimiento puesto en canto que, si bien se manifiesta en acentos agresiva o dolorosamente individualistas, se considera en su protesta como trascendente a las contingencias particulares. El lirismo romántico, en suma, llevado a su modulación pintoresca y atrayente, coloreado por la pasión y la aventura. En el trovador se escucha la gran voz cósmica, la música de la tierra devuelta a sus

raíces anónimas y que por eso mismo comunica a sus portadores una fuerza que los eleva por encima de las convenciones instauradas por los hombres con olvido de las leyes fundamentales, de la pureza primitiva.

El aedo, el bardo, el trovador, el cantor criollo desde Santos Vega a Martín Fierro son figuras que salen del mismo impulso de estilo. Todavía hacia 1920, para citar un solo ejemplo anacrónico y elocuente, Belisario Roldán estrena *El puñal de los troveros*, drama en verso que cuenta la cruzada liberadora de un gaucho cantor, Julián, que se levanta como caudillo contra la opresión del estanciero, Don Castro, señor de la pampa y dueño de un castillo medieval. Julián se ha enamorado, era inevitable, de la hija de Don Castro, Margarita, y muere derrotado por la tropa de línea después de exhalar su amor y sus protestas de libertad ante su amada. El afán del amor y el afán de libertad, proclama Julián, son indestructibles y él, son sus palabras, retoma la misión del "trovador de otras tierras y otra edad" en la gran esperanza redentora.

En otro sentido, distinguible pero afín con el expuesto, el trovador encuentra en los románticos oportunidad de una denuncia más concreta. Es el artista, el poeta que no tiene un lugar en la sociedad y dentro de la cual sólo le cabe un ademán de rebeldía. El trovador compone el elenco de acusadores de la sociedad en general y, particularísimamente, de la sociedad burguesa que proscribe los sueños. El poeta quiere ser libre y anda errante, cantando las verdades frente al conformismo egoísta. El consuelo que es a la vez conflicto está en que suele enamorarse y ser correspondido por alguna mujer angelical que pertenece a ese mundo que denuncia y combate. De este modo el escenario medievalizante de *El trovador* no es más que una proyección simbólica, efectiva y simplificadora, de una instancia general que los románticos señalan y que, con reiteración, muestran triunfante en la propia época. El personaje del trovador es así el perseguido, el hombre marcado por un destino que desde la soledad defiende los sagrados derechos del arte contra el materialismo y el poder. Como el mendigo, la ramera, el bandolero, el poeta pertenece

a un linaje "maldito". El trovador se reconocerá, ya en las truculencias de un Baudelaire, como la criatura que arrastra su desgracia, pero sin caer en exageraciones morbosas, es también el bohemio que en la gran ciudad se atrinchera en la buhardilla para dominar desde lo alto, frágil, pero indestructible, a los opresores. El aspecto de crítica social casi inseparable del romanticismo, encuentra, pues, en *El trovador* una coyuntura favorable para explayarse. No obstante, su prédica es mucho más lírica que política. Protesta sin propuesta revolucionaria o modificadora. Queja conmovedora que llega al corazón de los propios acusados, pero que no les quita el sueño una vez que ha caído el telón y se ha apagado el rumor de los aplausos.

Los románticos contaron con la realidad para componer esta figura, a su vez abundantemente nutrida de literatura. Todos los países tuvieron héroes de esta laya, de diversa estatura y variada categoría. El errante por excelencia fue Lord Byron, el inglés seductor y temible que supo encontrar una muerte abnegada en su consagración a la lucha por la libertad de los griegos.

El parentesco más manejado de *El trovador* es el *Macías* de Larra. Hay sin duda, empezando por el protagonista, coincidencias evidentes, procedimientos escénicos comunes, un modo análogo de eyocar la Edad Media, a la vez sentimental y pronto a los desahogos brutales¹. Sin embargo, y sin entrar en estos pormenores sobre los cuales sería difícil señalar nada nuevo después de los análisis de N. Adams, el tono de ambas obras es diferente. Hechas las salvedades, *El trovador* es una pieza más lograda, de eficacia escénica mucho más rotunda, aunque Larra sea superior en algunos pasajes líricos.

"... en el *Macías* se presentaba ya una pareja de enamorados que morían, uno de ellos suicidándose y el otro víctima de un pérfido asesinato; no obstante, entre las dos obras hay una diferencia esencial: los personajes de Larra eran históticos, mientras

1 NICHOLSON B. ADAMS. *The Romantic Dramas of García Gutiérrez*. Nueva York, Instituto de las Españas, 1922.

que los de García Gutiérrez, aunque se mueven en un fondo histórico, son completamente imaginarios. Esta diferencia, precisamente, era la que, teniendo en cuenta la idea todavía predominante de aquellos tiempos de que la tragedia tenía que ser siempre de tipo histórico, hacía dudar a García Gutiérrez impidiéndole desarrollar la idea de su drama. Fue necesario que el duque de Rivas echara por tierra aquella rigurosidad pragmática para que García Gutiérrez decidiese finalmente convertir *El trovador* en realidad ².

Hay que precisar que la diferencia es verdadera en un plano exclusivamente documental. En cambio, en lo que a consistencia histórica se refiere y en el plano estético, ambas obras están en el mismo temple. La reconstrucción histórica es nada más que un soporte o una vestimenta, y tanto el trovador gallego de Larra como Manrique son personajes de imaginación que sólo muy vagamente viven en fechas decisivas para las respectivas personalidades escénicas. En fin, ya que en puntualizaciones estamos, la suerte corrida por *Don Alvaro o la fuerza del sino* no era precisamente alentadora.

“... las noticias periodísticas no nos dan la impresión de un triunfo absoluto de la nueva escuela. Pensemos que el famoso *Don Alvaro*, cuyo estreno se parangona con el de *Hernani*, de Víctor Hugo, no se representó, en 1835, más allá de diez o doce veces. *El Correo de las Damas* lo acusó de inmoral. La crítica da una sensación de perplejidad. Esto en Madrid. En provincias, la cosa fue peor. En Sevilla *Dan Alvaro* fue pura y simplemente silbado” ³.

Tampoco fue lo que se dice un éxito *Macías*. Estrenado el 24 de setiembre de 1834, el drama fue retirado después de ¡cinco! representaciones. Repuesto en la temporada, las cifras siguen siendo

² JOSÉ, HESSE. Prólogo, en la edición de *El trovador*, Madrid, Aguilar, 1964, p. 28-29.

³ GUILLERMO DÍAZ-PLAJA. “Teatro en el Madrid romántico” en *Los Monstruos* y otras literaturas, Barcelona, Plaza y Janés, 1967, p. 83.

flacas. La primera reposición, tres funciones (7, 9 y 10 de noviembre) y la segunda sólo dos: 15 y 16 de diciembre.

Otro punto es la relación o deuda de ambos dramas con el teatro español del siglo de oro. Lomba y Pedraja la señala, sin aportar detalles, junto con la influencia francesa, de la cual diremos algo con el aporte de unas ilustraciones acaso de mayor interés que un análisis más amplio.

“...Algo sin embargo hubo, y no de menor interés que las relaciones entre sí de ambos dramas, conocido perfectamente por la crítica coetánea, y fue lo que ambos debían al teatro español del siglo XVII y a los dramaturgos románticos franceses, especialmente a Alejandro Dumas el padre y a su obra *Henri III et sa cour*”⁴.

¿Qué es lo que en rigor debían ambas obras a la gran época del teatro español? Es sabido que no hay nada más cómodo y fácil que hablar de influencia de los clásicos. En mi opinión, la presencia de los autores del siglo XVII es apenas la normal tanto en *Macías* como en *El trovador*. Algunas sugerencias de ambiente, coincidencia en motivos, por otra parte, universales, como el amor imposible o la venganza o el hijo de padres desconocidos que suscita una trama cargada de sorpresas y de amenazas. Por esto, a la espera de estudios que lo puntualicen debidamente, creo que lo más prudente es por ahora dejar esta gravitación del Siglo de Oro en una dimensión difusa. Influencia o presencia tradicional, en suma, en el cabal sentido del término.

Los modelos franceses

Henri III et sa cour es, cronológicamente, el primer drama romántico y su importancia ha sido algo oscurecida por el anecdotario suscitado por el estreno de *Hernani*. El estreno, 10 de febrero de 1829,

⁴ JOSÉ R. LOMBA. En *Prólogo a Clásicos Castellanos*, nº 65, Madrid, 1958, p. 10.

coincidió con las tensiones políticas que llevarían a corto plazo a la caída de la rama mayor de los Borbones y a la instauración del régimen aburguesado de Luis Felipe. La acción se desarrolla en torno a los amores de la duquesa de Guisa con Saint-Mégrin, amores que se quedan en el prefacio, ya que advertido el duque se venga en la primera cita asesinando a su rival. Este es el cierre del drama. El duque y la duquesa de Guisa, Saint-Mégrin, Catalina de Médicis son los únicos que desempeñan un papel serio en la trama. Dumas ha preferido trazar un cuadro de la corte de Enrique III, tal como el título lo promete y ha poblado la escena de cuantos personajes había en esta época allegados al monarca y multiplicado el número de comparsas. Es una obra de espectáculo, un despliegue de trajes y cuadros de conjunto.

Las fuentes de que se valió Dumas son fáciles de filiar y se reducen sustancialmente a *L'Esprit de la Ligue* de Anquetil, al famoso *Journal* de Pierre de L'Estoile, y, más difusamente a Walter Scott y Schiller, aunque puede señalarse en la primera escena del cuarto acto una utilización evidente de la cuarta escena del segundo acto de *Don Carlos*. La obra tuvo éxito, aunque provocó algunas críticas ensañadas. Es de notar que el duque de Orleans asistió al estreno y Dumas en sus Memorias se complace en recordar, con su acostumbrada chispa, como logró esta concurrencia principesca:

Henri III et sa cour no fué representada en España; pero García Gutiérrez, pudo haberla leído con facilidad, ya que circuló impresa. Piñeyro⁵ ha señalado la influencia de este drama en el *Macías* de Larra, aunque el autor negara deber nada a Dumas, y ello autoriza a suponer que los rasgos a su vez señalables en *El Trovador* pueden tener origen o incitación en la ya notada influencia de Larra en la pieza de García Gutiérrez. Por lo demás, García Gutiérrez, según recuerda A. Peers tradujo varias obras dramáticas de

⁵ Citado por E. ALLISON PEERS, en *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1964, I, p. 386.

Dumas y el mismo crítico señala las reminiscencias que se deslindan en *El Paje de La Tour de Nesle*.

En Dumas se trata, llevada a un arrebatado ensañamiento, de una venganza conyugal contra el enamorado Saint-Mégrin, venganza cuyos hilos maneja la calculadora Catalina de Médicis. Muy diferente, pues, de la oscura venganza de Azucena contra el Conde de Luna. Hay, sí, en cambio, un efecto en la escena final, efecto que, por lo demás, no es ni mucho menos obligatorio que García Gutiérrez haya tomado de Dumas.

La escena es la siguiente. A pesar de sus obligaciones, de su amistad con el rey y de las advertencias del astrólogo y del alquimista Ruggieri, Saint-Mégrin acude a la cita que, obligada por su marido, le ha dado la duquesa. Cuando los asesinos hacen ruido a las puertas, Saint-Mégrin obtiene de la duquesa la confesión de su amor y se apresta a combatir con sombría alegría. El abnegado paje de la duquesa le proporciona a Saint-Mégrin una cuerda que le permite desaparecer por la ventana. Pero no hace sino caer en poder de los asesinos que lo esperaban, mandados por Mayenne. El duque, que ha forzado la puerta de la cámara, se apodera de su mujer y la arrastra hasta la ventana. Se oye gritar que Saint-Mégrin, malherido, respira todavía. Entonces el duque, con ensañamiento, le arroja el pañuelo de la duquesa a Mayenne:

“—Y bien, apriétale la garganta con este pañuelo; la muerte le será más dulce, lleva las armas de la duquesa de Guisa!”

Otra influencia de Dumas, igualmente vaga y que poco aclara sobre la elaboración propiamente dicha del drama de García Gutiérrez, y también derivada de la venganza, ha sido indicada por Navas-Ruiz. Se trata de *Cathérine Howard*, estrenada en 1834 y ofrecida en España en 1836, en versión de Narciso de la Escosura. Dumas ha desplegado en este drama histórico todos los recursos de su imaginación desbocada y, ayudado por el ambiente tenebroso que atribuye a la corte de Enrique VIII de Inglaterra urde una trama inverosímil en la cual, se nota a simple vista, exhibe su co-

nocimiento de Shakespeare y especialísimamente de *Romeo y Julieta*. Drama más de ambición que de amor, su fisonomía está bastante lejos de *El trovador* y no autoriza, salvo mejor opinión, a aproximaciones satisfactorias.

Pasemos a Víctor Hugo. Aquí sí es perfectamente lícita la aproximación y las diferencias que apuntaremos enseguida proporcionan contrastes en la técnica de ambos dramaturgos.

En *El trovador*, en la primera escena de la primera jornada, que se desarrolla en el palacio de Aljafería en Zaragoza, Jimeno ha contado la historia de la muerte del hijo del conde y el hallazgo de restos infantiles en la hoguera en que ha sido quemada la madre de Azucena. Toma la palabra entonces Guzmán y se refiere a hechos más recientes: comenta la pasión de Don Nuño de Artal por Leonor de Sesé, la hermosa dama al servicio de la reina y que, como acota Fernando,

“...está tan enamorada de aquel trovador que en tiempos de antaño venía a quitarnos el sueño por la noche con su cántico sempiterno”.

Guzmán cuenta con el indispensable aire misterioso lo ocurrido la noche anterior. El Conde de Luna, acompañado por él, ha entrado en la habitación de Leonor

“JIMENO. — ¡Cómo!... ¡En palacio!... ¿Y se atrevió al fin?

GUZMAN. — Entró, efectivamente; pero en el momento mismo, cuando, lleno de amor y de esperanza, se le figuraba que iba a tocar la felicidad suprema, un preludio de laúd del maldito trovador vino a sacarle de su delirio.

FERNANDO. — ¡Del trovador!

GUZMAN. — Del mismo; estaba en el jardín. ‘Allí, dijo don Nuño con un acento terrible, allí estará también ella’. Y bajó furioso la escalera. La noche era oscurísima. El importuno cantor que nunca pulsó el laúd a peor tiempo, se retiró creyendo, sin duda, que era mi amo algún curioso escudero. A poco rato bajó la virtuosa Leonor, y equivocando a mi señor con su amante, le condujo silenciosamente a lo más oculto del jardín. Bien pronto

las atrevidas palabras del conde la hicieron conocer con quien se las había... La luna, hasta entonces prudentemente encubierta con una nube espesísima, hizo brillar un instante el acero del celoso cantor delante del pecho de mi amo. Poco duró el combate; la espada del conde cayó a los pies de su rival, y un momento después ya no había un alma en todo el jardín".

Cabe discutir si es un acierto o un despiste de García Gutiérrez el haber atenuado en forma narrativa esta escena de directa sacudida dramática que le hubiera facilitado la presentación de los dos rivales con un enfrentamiento frente a la mujer disputada y con la ayuda siempre servicial para los románticos de las sombras de la noche y el revelador reflejo de la luna en el noble acero de Manrique. De todos modos, las posibilidades vocales para un fuerte trío no escaparon al libretista de Verdi, Giuseppe Cammarano que aprovecha la acción en las escenas tercera, cuarta y quinta que cierran el primer acto de la ópera. Otro acierto de Cammarano es haber suprimido la presencia de Guzmán, cuya única justificación está en habilitarlo para la narración de marras⁶

En *Hernani* (acto II, escena II) las cosas se desarrollan en forma directa. Medianoche en Zaragoza, bajo el balcón de doña Sol. Don Carlos se anticipa a Hernani, en la esperanza de apoderarse de la muchacha. Esta responde a su llamado y, cuando advierte su error, le hubiera sido imposible escapar al raptor sin la intervención de Hernani. Los hombres del noble bandido han reducido a la impotencia a los acompañantes del rey, imprudentemente apartados por su señor. El monarca queda solo frente al justiciero, pero rechaza reanudar el duelo (cf. acto I), ahora que sabe que el adversario es un bandido.

6 Un estudio interesante y que tengo en vías de realización es el cotejo entre la obra de García Gutiérrez y su adaptación por Cammarano. En general, la mayor habilidad del libretista italiano es notable, para no hablar de la plasticidad comunicativa que adquiere el drama gracias al talento de Verdi.

La escena tiene a su favor el brillo de la versificación de Hugo y el prestigio del rey que ofrece por amor su reino. Carlos es en *Hernani* un personaje sin los rasgos odiosos del Conde de Luna.

DOÑA SOL, au balcon. —Est.— ce vous Hernani?

DON CARLOS, à part. —Diable! Ne parlons pas!

(Il frappe de nouveaux des mains).

DOÑA SOL. — Je descends.

(Elle referme la fenêtre, dont la lumière disparaît. Un moment après, la petite porte s'ouvre, et doña Sol en sort, une lampe à la main, sa mante sur les épaules).

DOÑA SOL. — ¡Hernani!

(Don Carlos rabat son chapeau sur son visage et s'avance précipitamment vers elle).

DOÑA SOL, laissant tomber sa lampe. —Dieu! ce n'est point son pas!

(Elle veut rentrer. Don Carlos court à elle et la retient par le bras).

DON CARLOS. — ¡Doña Sol!

DOÑA SOL. — ¡Ce n'est point sa voix! ¡Ah! ¡malheureuse!

DON CARLOS. — ¡Eh! quelle voix veux-tu qui soit plus amoureuse? C'est toujours un amant, et c'est un amant roi!

DOÑA SOL. — ¡Le roi!

DON CARLOS — ¡Souhaite, ordonne, un royaume est à toi!

Car celui dont tu veux briser la douce entrave,

C'est le roi ton seigneur, c'est Carlos ton esclave!

DOÑA SOL, cherchant à dégager de ses bras.

—¡A secours, Hernani!

DON CARLOS. — ¡Le juste et digne effroi!

¡Ce n'est pas ton bandit qui te tient, c'est le roi!"

Lo curioso es que, si García Gutiérrez tomó esta escena de la equivocación de la enamorada del drama de Victor Hugo, no hizo sino devolverla a su patria de origen. Porque entre las fuentes que se han señalado a *Hernani* está *El tejedor de Segovia*, comedia de capa y espada que encierra una situación análoga. No es improbable que en esta elección del mejicano, aparte de contar con el pre-

cedente archiconocido de *Le menteur* de Corneille, hayan influido los estudios de un erudito injustamente arrumbado que contribuyó en mucho a la revelación del teatro español entre los jóvenes románticos. Me refiero a Philarète Chasle (1799-1873).

La escena mencionada de Alarcón pertenece a la segunda parte de la comedia y es la VI del primer acto.

“(TEODORA a la ventana. EL CONDE, FINEO; CRIADOS; después, DON FERNANDO).

TEODORA. — ¿Quién es?

FINEO. — Chichón.

(Quítase TEODORA de la ventana).

CONDE. — Esto es hecho.

El rostro tendré cubierto

Tú lo puedes disponer

sin que me de a conocer. (Rebózase).

FINEO. — Es cordura. Ya han abierto.

CONDE. — Entremos, pues.

(Sale TEODORA con un candil, y DON FERNANDO en cuerpo, con espada y broquel, a lo valiente).

TEODORA. — ¡Ay de mí!

¿Quién es?

FINEO. — No os alborotéis;

que amigos son los que veis.

DON FERNANDO. — ¿Y qué pretendéis aquí, / caballeros, a tal hora / teniendo dueño esta casa?

CONDE. — Ya la cólera me abrasa. (Ap.).

FINEO. — Que dejéis sola a Teodora.

DON FERNANDO. — Por Dios hidalgos, que vienen / de mí muy mal informados.

Adviertan, si son honrados, / la poca razón que tienen; / pues aunque me hubiere hallado / acaso aquí, me obligara, / teniendo barba en la cara / y ciñendo espada al lado, / la ley del mundo a no hacer / semejante cobardía.

Pues si esta mujer es mía / y si mi esposa ha de ser, / ¿cómo la puedo dejar / sin morir primero yo?

Etc.”.

A simple lectura resulta evidente que la proximidad entre Alarcón y Hugo es mucho mayor que la que hay entre ambos y García Gutiérrez. En el contexto de las tres obras, la función de la escena dista mucho, por otra parte de ser la misma. En este sentido no carece de importancia señalar un acierto, voluntario o no, de García Gutiérrez en este efecto nocturno y que hoy, habituados a las intenciones simbólicas, nos resulta mucho más patente que a los contemporáneos del drama.

Como veremos más adelante, uno de los motivos que entreteteje *El trovador*, por lo demás el más ilustre en cuanto a antecedentes literarios, es el de los hermanos enemigos. El lazo fraterno que une a Manrique y el conde Luna sólo se revela con el grito final de Azucena y es la culminación horrible de la trama que, de un enfrentamiento por rivalidad amorosa, se convierte en fratricidio.

En el *Romance cuarto* de los dedicados por el Duque de Rivas al Conde de Villamediana cabe, sin demasiada similitud, establecer otra variante de la escena. El dramatismo consiste aquí en una cuestión de honor: el rey, sospechando la traición de su esposa, llega en las sombras hasta la reina. Esta lo toma por el Conde, si bien con astucia y presencia de ánimo trata de reparar su error con un juego de plabras. El rey no se deja engañar y la reina comprende que está irremediabilmente descubierta.

El romance, muy bien construido, de notable aliño verbal, ha aprovechado muy bien todos los elementos de la escena. Es de particular acierto la sugestión nocturna de los versos que sitúan el triste encuentro y el movimiento teatral que asume el relato.

“...Sin rumor y de puntillas,
 como fantasma o espectro,
 en el corredor entróse
 la parte oscura siguiendo,
 un hombre embozado: llega
 por detrás en gran silencio
 a la reina, que, de espaldas
 estando, no pudo verlo,

*y le tapa el noble rostro
con dos manos como hielo;
pero delicadas manos
que agita un temblor ligero.*

*¿Quién pudiera aproximarse
a dama de tal respeto,
sino el amante dichoso
con tan inocente juego?*

*Así lo pensó ella misma,
pero aunque el primer momento
de sorpresa lanzó un grito,
pronto sobre sí volviendo:*

*"Déjame, conde —prorrumpe
con dulces, lánguidos ecos—;
no es ésta ocasión de burlas,
pues es de infortunios tiempo.*

Déjame, y escucha, conde".

*Libre la dejan en esto
las manos que la cegaban,
y se encuentra sola, ciegos!
... con su marido, que arroja
por los ojos rabia y fuego.*

..... etc."

Los *Romances históricos* de Rivas aparecieron editados en París por Salvá en 1841. Por consiguiente, unos cinco años después del estreno de *El trovador*. Si se acepta la aproximación textual de ambas obras, queda por averiguar si Don Angel de Saavedra recibió alguna inspiración del drama, lo cual es perfectamente verosímil, o si, al revés, por alguna vía anterior a la edición, García Gutiérrez pudo conocer el romance o, al menos, el artificio que nos interesa. En fin, por qué no, también cabe citar entre las fuentes o estímulos del poema la escena de Hernani que hemos examinado. Es probable que un examen circunstanciado de la tradición literaria ofrezca nuevas muestras y facilite nuevos cotejos. En este irremediable carácter siempre provisorio está, por lo demás, el atractivo de las pesquisas de la literatura comparada. Queda el tema propuesto a quien le atraiga.

El acierto está en que al tomar un hermano por el otro en las sombras de la noche, en un aire de misterio y revelaciones, Leonor sugiere el parentesco que, por sospecha, ya está en el ánimo de los espectadores. La escena sugiere que la enemistad tiene algo de monstruoso y profundo que conjuga muy bien con la maquinación de Azucena, el espíritu al parecer débil y que, sin embargo, en posesión del secreto, mueve los sucesos con vistas a su venganza. Es, por lo demás, una escena donjuanesca que resulta negativa para los propósitos del seductor. Muchas de las burlas de Don Juan son realizadas con la treta de hacerse pasar por otro, de encubrir la propia personalidad y aprovecharse del engaño. Queda con esto insinuado que también en el drama de Tirso pudo encontrar inspiración García Gutiérrez y oponer así una pasión sensual, violenta, como la del Conde de Luna, al verdadero amor, amor romántico indudable que une a Leonor y Manrique.

Otra de las semejanzas propuestas ⁷ está en la primera escena de *Lucrece Borgia*. Se trata de una aproximación apenas justificable. Apenas por el hecho de que como introducción se informa a los espectadores, en un ambiente de fiesta en Víctor Hugo, de guardia nocturna en García Gutiérrez, de diferentes sucesos, por lo general siniestros, indispensables para la comprensión de la obra. Poca materia hay aquí para el comentario y solo un alarde de ingenio podría llevar a prolongar el cotejo.

En cambio y con el drama recién citado de Hugo, uno de los más truculentos que se le ocurrieron al semidiós del romanticismo, hay otra afinidad de carácter o de psicología que pudo servir a García Gutiérrez sino de modelo, tal vez de estímulo. Me refiero al personaje epónimo del drama de Hugo y el personaje de Azucena, el más complejo, el más interesante de *El trovador*.

También el carril de *Lucrece Borgia* es la venganza. Pero aquí se trata de un individuo errante, soldado de fortuna, Gennaro, que

⁷ RICARDO NAVAS-RUIZ. *El Romanticismo Español*, Salamanca, Anaya, 1970, p. 220.

quiere vengar a su madre —a la que cree su madre— contra la poderosa Lucrecia, a quien odia. El punto de relación entre ambas está en el estilo de cariño, apasionado, malsano, con un toque sanguinario, que siente la depravada protagonista por su hijo Gennaro, que, por supuesto, sólo se entera del parentesco en el grito de la mujer a quien apuñala para vengar a sus amigos, la famosa escena de los féretros, uno de los delirios escénicos más mortíferos urdidos por Víctor Hugo y que reduce el final de *Hernani* casi a una apacible escena de familia.

"DONA LUCREZIA, se débattant et lui retenant le bras.

—¡Grâce! ¡grâce! ¡Encore un mot!

GENNARO. — ¡Non!

DONA LUCREZIA. — ¡Pardon! ¡Ecoute-moi!

GENNARO. — ¡Non!

DONA LUCREZIA. — ¡Au nom du ciel!

GENNARO. — ¡Non!

Il la frappe.

DONA LUCREZIA. —¡Ah!... tu m'as tuée —¡Gennaro! Je suis ta mère".

Para cerrar este capítulo conjetural de las influencias, adelantemos que, a propósito de los personajes, arriesgaremos otras aproximaciones, ambas respecto de Azucena. Se trata de Ulrica, la vieja princesa sajona de *Ivanhoe* de Walter Scott y de Triboulet, el bufón de *Le roi s'amuse*, de Hugo.

Trama y motivos

García Gutiérrez ha preferido el desarrollo un tanto escueto de la acción al análisis en profundidad de las pasiones o al perfil singular de un destino. Basta comparar *El trovador* con *Don Alvaro* o aun con *Macías* entre las obras españolas para advertirlo. La eficacia inmediata y algo epidérmica del drama caballeresco que nos ocupa reside en haber optado por un ritmo que se impone al espec-

tador sin requerirle mayores esfuerzos. A partir de una exposición narrativa, la trama, como dijimos al principio de nuestro estudio, se encamina sin vacilaciones de peso hacia el horrendo desenlace. Las situaciones forzadas o inverosímiles, ya señaladas por Larra, además de pertenecer al lenguaje del teatro romántico, aparecen más a la reflexión y al examen crítico que durante la representación misma. En ésta, tales exorbitaciones quedan absorbidas por el ritmo general de la pieza y funcionan sin mayores molestias. Insistamos: son como las endeblesces de orquestación en una melodía pegadiza que, en ocasiones, hasta contribuyen a destacarla. Para un balance no demasiado prolijo, *El trovador* es una obra bastante bien construida y que por la claridad de sus líneas no se aparta mucho de los cánones clasicistas. Está más cerca de las obras de un Delavigne que de los abandonos de un Dumas o un Hugo. También en este fondo a fin de cuentas conservador reside, probablemente, la aceptación pronta y aplaudida de la obra de García Gutiérrez.

Desde Larra suele señalarse la trama compleja de *El trovador* y la destreza del joven autor para organizarla. Destreza un tanto externa, sin duda, pero no por eso menos evidente. García Gutiérrez se ha apropiado de las recetas preferidas del drama romántico y las ha aplicado sin vacilaciones. Con entusiasmo, aunque con mesura. No llega a la coherencia alucinante en el disparate que seduce en *Angelo* o en *La Tour de Nesle*, los diálogos carecen de sugestión poética, faltan los pasajes de frenético lucimiento para los actores especialistas en convulsiones y rugidos a la manera del gran Frederick Lemaître o de la improvisación conmovedora, al estilo de la Dorval. Compárese el final de *El Trovador* con el de *Lucrece Borgia* y se percibirán las distancias. Se trata de una obra, si cabe la expresión en esta clase de teatro, de tono medio.

La acción se apoya en dos motivos principales y un tercero que, aunque subordinado, es un ingrediente que no cabe relegar sin perjuicio de la comprensión total de los acontecimientos y, sobre todo, de la cabal gravitación de los personajes. El primer motivo, el más patente, que surge desde la primera escena y llega a su fuerza

máxima en la exclamación final de Azucena, es el de la venganza. Motivo en el sentido literal y preciso: los sucesos se encarrilan y adquieren su sentido dinámico desde el suplicio de la madre de Azucena y la consiguiente misión de venganza que la víctima encomienda a su hija. El segundo motivo elabora una versión, nada novedosa, del amor imposible por diferente condición social de los enamorados. Tanto en el motivo de la venganza como en el de la imposibilidad amorosa aparece, con discreción y sin rebasar la anécdota, la crítica a la sociedad aneja casi inevitablemente al teatro romántico. En el primer caso, la opresión del débil, las vejaciones y abusos que sufre una raza despreciada. En el segundo caso, las arbitrarias diferencias de rango impiden la consumación de las verdades del sentimiento.

Queda la rivalidad de los dos hermanos, enemistados por su respectiva militancia política y retratados de acuerdo con el recurso de los caracteres contrapuestos. Este último motivo funciona de manera más difusa y, por lo común, apoyado en el segundo, en la disputa amorosa de la misma mujer con la ventaja social y antipática a favor del Conde de Luna. La atenuación o aparente debilitamiento de este tercer motivo obedece a la obvia razón de que los hermanos ignoran el parentesco. Por debajo de los choques visibles late un misterio cuya depositaria es la gitana Azucena. No obstante, la hondura cabal del drama no permite rebajar este motivo a mero complemento intensificador, a rasgo sombrío al alcance de cualquier culinaria de horrores elementales. La pasión enconada lleva a Nuño de Artal a ordenar la muerte de Manrique y este impremeditado fratricidio contribuye en mucho a redimir al conde de su condición tosca de villano de melodrama. La revelación de la gitana lo aproxima a una personalidad más digna. Al conocer que ha matado a su hermano, Nuño de Artal se vuelve juguete del destino, reviste la condición tan gustada por los románticos de héroe fatal que lleva consigo la desgracia y que involuntariamente comete atrocidades. El Conde de Luna, en el recuerdo de los espectadores, queda más como un maldito que como un malvado. La gitana se sirve de

él para cumplir su venganza y el golpe de efecto revelatorio exaltado por la caída final del telón comunica un resplandor trágico a la supervivencia de Don Nuño. El drama de la pasión deja paso a un vertiginoso remordimiento.

El drama culmina en un reconocimiento que en vez de resolver los conflictos los agrava. El drama romántico manejó con complacencia el recurso de la ignorancia de los personajes acerca de su filiación verdadera. Está a la base de incontables tramas complicadas y pierde eficacia por su abuso: el espectador está en el secreto desde el primer acto y participa muy a medias de las angustias y los equívocos.

La tragedia griega conoció y recomendó el procedimiento. Pero si en Eurípides el reconocimiento sirve para desenredar las situaciones y llevar las tensiones a su aquietamiento, en Sófocles encontramos una mayor afinidad con el drama romántico. Sin embargo, en el caso más ilustre de equívoco, el de Edipo, que al matar a su padre y casarse con su madre deja una maldición sobre su linaje que se traducirá en la enemistad doblemente fratricida de Eteocles y Polinice —versión notoria del motivo encontrado en *El trovador*— le queda al personaje la ayuda acaso compasiva de los dioses. Tal ocurre en la última pieza de la trilogía, *Edipo en Colonos*. El procedimiento funciona, pues, en un contexto religioso que lo aparta de excesivas coincidencias con el drama que estudiamos y, en general, de una aproximación incondicionada a los módulos románticos. En cambio, la complejidad del enredo, la acumulación de acciones cuyo sentido es otro que lo supuesto por los actores, más bien aproxima estos engranajes dramáticos a la comedia griega de un Menandro y a sus derivaciones latinas. Es interesante apuntar que la mezcla de géneros sustentada por la preceptiva romántica alcanza aquí una de sus proyecciones. En la comedia grecolatina se busca mediante el reconocimiento la obtención de efectos reideros o sentimentales. Ya sabemos cuales son los blancos a que el drama romántico apunta. De todos modos, la inversión de propósitos no llega a ocultar, lo cual está de acuerdo con las normas románticas, una

casí siempre innegable posibilidad ridícula o, mejor, grotesca, en las escenas culminantes.

El drama romántico, sin duda, tomó estos ingredientes del melodrama y de la novela que ya en el siglo XVIII se mostró inclinada a esta suerte de complicaciones. Piénsese en el uso burlesco que hace de ellas la cabeza fría de Voltaire en *Cándido*. De todos modos, tenemos, lo que es de pareja importancia, uno de los tronques del romanticismo, harto señalados y estudiados, con la comedia isabelina y el Siglo de Oro español.

Ya hemos observado de paso que en la enemistad de los hermanos pudo verse una alusión política. España estaba dividida en luchas de facciones y las guerras carlistas escindían la Península hasta una situación de anarquía. Las peripecias más o menos retratadas por García Gutiérrez en el fondo histórico del drama adquieren así alusiones contemporáneas. No obstante, al igual que la crítica social, el aspecto político resulta en *El trovador* bastante diluido. En general los testimonios contemporáneos no parecen haber atendido al hecho de que los hermanos enemigos aragoneses sugerían los males de las discordias civiles. Una vez más, la intención inmediata de la trama encubría o borraba tales proyecciones.

Algo más cabe decir de esto de los hermanos enemigos. Aparte de que los caracteres contrapuestos aparecen en varias comedias de Calderón, no resulta improcedente recordar la presencia indudablemente fuerte en Víctor Hugo de este motivo y que ha sido rastreada por Charles Baudoin⁸.

Para empezar, en la ya mencionada *Lucrece Borgia*, la protagonista en el objeto del amor incestuoso de sus dos hermanos. El origen de Gennaro se complica con un intenso sentimiento morboso de pecado que, a su vez, imprime a las relaciones de Lucrecia con este hijo que ignora serlo, que la odia y acaba matándola, un cariz de

8 CHARLES BAUDOIN. *Psychanalyse de Victor Hugo*, Ginebra. Editions du Mont Blanc, 1943. También puede verse, del mismo autor, *Psicoanálisis del arte*, trad. de Marcos Fingerit, Buenos Aires, Psique, 1955.

atracción ambigua. Hugo empezó una pieza en verso, *Los gemelos*, sobre el hombre de la Máscara de Hierro —que también tentó a Dumas— sacrificado para permitir que su hermano Luis XIV reinara sin coparticipación de nadie. El motivo reaparece en *Los Burgraves* y con particular intensidad en un poema. *La conscience*, incluido en *La légendedes siècles*, analizado por Baudoin.

Quizás esta propensión a una conciencia escindida se deba en Hugo, en esto como en muchas otras cosas cabal representante de su generación, a las relaciones anómalas que tuvieron con sus padres los franceses que vivieron su infancia en el período de las guerras napoleónicas. Sea como fuere, no solo en Hugo el motivo se manifiesta claramente. Dumas, además del ejemplo citado del infeliz hermano de Luis XIV, propone lo suyo en *Los hermanos corsos*. Se trata de un relato ágil, de notable figura descriptiva, y en el cual no hay enemistad, sino contraposición de caracteres y una unión misteriosa a distancia de los personajes. El motivo se endereza a otra posibilidad, en la cual la hostilidad posible se objetiva: es el motivo del hermano vengador, merecedor sin duda de un tratamiento extenso.

En la tradición legendaria y teatral española hay una muestra nada desdeñable en la enemistad de Pedro el Cruel y Enrique de Trastámara que, aparte de las elaboraciones del Siglo de Oro, llega con brillo al romanticismo con *El zapatero y el rey* de Zorrilla. Por fin, para cerrar estas notas y como mera incitación a un rastreo detallado, mencionaré al truculento poema *El vértigo* de Núñez de Arce, obra en la cual no se ha ahorrado ningún resorte de la maquinaria romántica, verdadera antología en que un epígono diestro acumula en décimas que conmovieron a nuestras bisabuelas la más desafortada explotación del motivo.

*“En tan solemne momento
lucha Tabares a solas
con las encontradas olas
de su propio pensamiento.
¿Qué busca? ¿Cuál es su intento?”*

¿Triunfará Dios o Satán?
 Nunca los hombres sabrán
 por qué en el cerebro humano,
 como en el hondo Océano
 las olas vienen y van

.....
 Cuando su manto repliega
 la triste noche sombría,
 tres muertos alumbra el día
 en la solitaria vega:
 don Luis, que en sangre se anega
 y yace en tranquilo sueño,
 don Juan, cuyo torvo ceño
 muestra su angustia final,
 y el lebrél, noble y leal,
 tendido a los pies del dueño.
 ¡Conciencia, nunca dormida,
 mudo y pertinaz testigo
 que no dejas sin castigo
 ningún crimen en la vida;
 La ley calla, el mundo olvida;
 mas ¿quién sacude tu yugo?
 Al Sumo Hacedor le plugo
 que a solas con el pecado,
 fueses tú para el culpado
 delator, juez y verdugo".

Venganzas y Vengadores

Como se ha dicho más arriba, García Gutiérrez mostró una predilección indudable por el motivo de la venganza. En *El trovador* se ocupa de la venganza individual, en *Venganza catalana* (1864), otro de los grandes éxitos populares y de crítica del autor, lo hace sobre la colectividad, sobre toda una nación ultrajada. Se trata de una versión de *Roger de Flor y la heroica gesta de los catalanes en la Grecia medieval*⁹. También la venganza es eje de obras como *Samuel* (1839), *El tesorero del rey* —situada en tiempos de Pedro el

9 NAVAS-RUIZ, ob. cit., ed. cit., p. 220.

Cruel—, *Un duelo a muerte ...adaptación bastante personal de "Emilia Galotti" de Lessing...*¹⁰.

La inclinación de García Gutiérrez no hace sino plegarse a una notoria preferencia romántica. Por razones fáciles de advertir, el romanticismo frecuentó esta idea arcaica de justicia, por lo demás activa todavía en muchos núcleos del Mediterráneo.

La idea de venganza está unida a la idea de linaje. Es una reparación de una afrenta en que un grupo, sea colectiva, sea individualmente, cobra a otro grupo o individuo el daño hecho al honor, en el sentido amplio del término. La forma típica de la venganza es la de lavar el daño inferido al buen nombre, tomar como obra justa la desaparición de lo que constituye una vergüenza para la sangre.

A los románticos tenía que seducirlos, tanto por sus posibilidades dramáticas y novelescas, como por el color primitivo, marginal a las leyes formales, la venganza, y, sobre todo, la figura del vengador. Este se erige en ejecutor de una misión sagrada y consagra su vida al fiel cumplimiento de ella. Tal idea de venganza está unida elocuentemente al ademán de rebeldía. El vengador profesa su misión desde el convencimiento de que la sociedad no ejercitaría la justicia debida con el culpable. La justicia se tiñe así de un fuerte color individual y su cumplimiento erige a su portador en héroe frente a los demás hombres, indiferentes al agravio o interesados, por una u otra causa, en amparar al culpable.

Un rasgo esencial para el interés de estas tramas y figuras vengadoras está en que el encargado de la misión reparadora está en situación de inferioridad frente al ofensor. El caso de Azucena es clarísimo. Una pobre gitana, miembro de una raza desdeñada y perseguida, toma a su cargo la venganza de su madre nada menos que contra el poderoso linaje de los Condes de Luna. Valor, simulación, astucia, tenacidad, son los medios que pone en juego. Otras veces, el débil, por azares de la fortuna, se trueca en poderoso, pero

10 NAVAS-RUIZ, ob. cit., ed. cit., p. 222.

la índole misma de la venganza lo obliga a tomar caminos oscuros y complicados. Tal la personalidad de Edmundo Dantés a quien su conocimiento con el abate Faria en la prisión de If a donde lo han arrojado sus enemigos le permite entrar en posesión de un tesoro fabuloso y pasa a ser el enigmático Conde de Montecristo, que premia y castiga según haya sido el comportamiento que con él se haya tenido en el momento de su desgracia. Montecristo ilustra muy bien el papel *providencial* que cumple el vengador y que, a través de la novela de Dumas, gracias a su inteligencia servida por el dinero, adquiere las dimensiones de un poder inexorable.

La venganza puede ser el vehículo concreto para denunciar y castigar una opresión multitudinaria. Una especie novelesca de definida filiación romántica, las historias de piratas, ennoblecen con este medio las atrocidades que cometen sus actores. El Corsario Negro, que es por otra parte un noble señor italiano, quiere vengar la muerte de sus hermanos, y el culpable es Wan Guld, un flamenco al servicio de España. Pero el movimiento de la serie folletinesca está encaminado a censurar y castigar la potencia opresora de España en América y los piratas asumen el papel de liberadores. En esta línea piratesca, pero con caracteres peculiares de ficción científica, está el capitán Nemo, el comandante del *Nautilus*, héroe de *Veinte mil leguas de viaje submarino* y que reaparece como oculto bienhechor de los naufragos de *La Isla Misteriosa*. Nemo es un príncipe indio que ha actuado en la insurrección de los cipayos y que su fortuna y su saber —notar las analogías y diferencias con Montecristo— al servicio de los oprimidos y a la lucha contra el imperalismo británico. Desempeña así la función de providencia de pueblos desvalidos sometidos a la rapiña europea y continúa en la segunda de las novelas citadas su misión de providencia encarnada. Tanto en la ayuda material que proporciona a los naufragos que llegan a la isla como en su defensa de ellos contra los piratas¹¹. Tanto en la comedia isabelina como en el teatro español del Siglo de Oro contaron los románticos con un amplio material de venganzas y vengadores. En este cuadro, el personaje de Azucena ofrece

algunas perspectivas atraerentes. Por lo pronto, la transferencia del conflicto que, de acción externa o venganza propiamente dicha, pasa a instalarse en el ánimo de la gitana y constituye una profundización psicológica en que se ha querido ver una mezcla de amor maternal y de impulsos incestuosos.

Azucena

Para estudiar el personaje de Azucena conviene deslindar una doble perspectiva posible. Por un lado, está el personaje concebido de acuerdo con los cánones románticos y tal como lo vieron los contemporáneos de García Gutiérrez. Por otro, lo que se acaba de decir pocas líneas más arriba. Esto es, analizar el personaje como carácter y en vez de ceñirse a su función en la obra reconstruirlo en su complejidad y en sus complejos.

Probemos, con brevedad, una incursión en la primera vía. Por lo pronto, Azucena representa en la trama la presencia más viva y siniestra del pasado. En ella adquieren consistencia los agravios y los crímenes y a través de su astucia y su encono el motivo de la venganza arrastra a los demás personajes.

Azucena pertenece a la galería de los personajes grotescos que el romanticismo puso de moda y que defendió doctrinariamente. Desde el *Discurso sobre la poesía* de Friedrich Schlegel (1800) hasta Víctor Hugo, pasando por las aportaciones de Jean-Paul Richter, lo grotesco asume un papel inimitable en una concepción literaria que deja de lado el equilibrio de la belleza en favor de las intensidades expresivas. Y no solamente, por supuesto, en la literatura. W. Kayser ha estudiado con agudeza y minuciosidad la función de lo grotesco y ha demostrado la necesaria correlación de sus aspectos literarios con sus alcances pictóricos. Baste mencionar la profusión de cuadros y grabados que acompañaron la letra romántica y contribuyeron a fijar sus imágenes.

11. He estudiado, desde un punto de vista más general, el papel del Capitán Nemo en mi artículo *Los robinsones de Julio Verne*, Revista de Literaturas Modernas, nº 10 Facultad de Filosofía y Letras, U. N. C., Mendoza, 1972.

"Sólo en su carácter de antípoda de lo sublime lo grotesco revela toda su profundidad. Pues así como lo sublime —a diferencia de lo bello— dirige nuestras miradas hacia un mundo más elevado, sobrehumano, así ábrese en el aspecto de lo ridículo —deforme y monstruoso— horroroso de lo grotesco un mundo inhumano de lo nocturno y abismal"¹².

La gitana no aparece en persona hasta la jornada tercera. Su aparición es de feliz inspiración escénica y su demora en presentarse a los ojos de los espectadores contribuye a que, al levantarse el telón y verla junto a una hoguera, cantando, la obra adquiere un aire de irrealidad, un soplo de potencias oscuras que retoman la narración nocturna de la primera jornada. Es una lástima que le haya faltado a García Gutiérrez el indispensable vigor poético para sacar todo el partido debido a esta bien planteada escena. Recordemos el cuadro.

"ESCENA PRIMERA. — Interior de una cabaña.

MANRIQUE y AZUCENA. — Azucena, sentada cerca de una hoguera, canta. MANRIQUE, a su lado, de pie.

AZUCENA. — Bramando está el pueblo indómito
de la hoguera en derredor;
al ver ya cerca la víctima,
gritos lanza de furor.
Allí viene; el rostro pálido,
sus miradas de terror
brillan de la llama trémula
al siniestro resplandor.

MANRIQUE. — ¡Qué triste es esa canción!

AZUCENA. — Tú no conoces esta historia, aunque nadie mejor que tú pudiera saberla".

Después de reprochar a Manrique el haberla dejado para correr desde muy muchacho fortuna, la gitana narra la muerte de su

12 WOLFGANG KAYSER. *Lo grotesco*, trad. Ilse M. de Brugger, Buenos Aires, Nova, 1964, p. 67.

madre. Hay un frenesí creciente en su relato que adquiere una sugestión evocadora casi mágica. Azucena revive la horrible escena y olvida que Manrique está a su lado. En un trance pasa del relato directo al sueño de donde surge, otra vez, acrecentada, la voz de la venganza. El estímulo ha sido la hoguera que arde a su lado y que, para usar la retórica romántica, simboliza el fuego de su venganza, nunca apagado, siempre instando a Azucena con la visión de la agonía y la muerte de su madre, acusada de bruja.

AZUCENA. — Yo la seguía de lejos, llorando mucho, como quien llora por una madre. Llevaba yo a mi hijo en los brazos, a ti; mi madre volvió tres veces la cabeza para mirarme y bendecirme. La última vez, cerca del suplicio. Allí me miró haciendo un gesto espantoso, y con una voz ahogada y ronca me gritó: “¡Véngame!”. ¡Aquella palabra! ... No la puedo olvidar. Aquella palabra... se grabó en mi alma, en todos mis sentidos, y yo juré vengarla de una manera horrorosa.

MANRIQUE. — Sí, y la vengasteis... ¿Es verdad? Tendría un placer en saberlo, mil crímenes, mil muertes no eran bastantes.

AZUCENA. — Pocos días después tuve ocasión de conseguirlo. Yo no hacía otra cosa que rondar la casa del conde que había sido causa de la muerte de aquella desgraciada... Un día logré introducirme en ella y le arrebaté el niño y dos minutos después estaba yo en este sitio, donde tenía preparada la hoguera.

MANRIQUE. — ¿Y tuviste valor...?

AZUCENA. — El inocente lloraba y parecía querer implorar mi compasión... Tal vez me acariciaba... Dios mío, yo no tuve valor... ¡yo también era madre!... (Llorando).

MANRIQUE. — ¿Y en fin...?

AZUCENA. — Yo no había olvidado, sin embargo, a la infeliz que me había dado el ser; pero los lamentos de aquella infeliz criatura me desarmaban, me rasgaban el corazón. Esta lucha era superior a mis fuerzas, y bien pronto se apoderó de mí una convulsión violenta... Yo oía confusamente los chillidos del niño y aquel grito que me decía: “¡Véngame!” Pero de repente, y como en un sueño, se me pusieron delante de los ojos aquel suplicio, los soldados con sus picas, mi madre desgredada y pálida, que con un paso trémulo caminaba despacio, muy despacio, hacia la

muerte, y que volvía la cara para mirarme, para decirme "¡Véngame!" Un furor desesperado se apoderó de mí y, desatentada y frenética, tendí las manos buscando una víctima; la encontré, la así con una fuerza convulsiva y la precipité entre las llamas. Sus gritos horribles ya no sirvieron sino para sacarme de aquel enajenamiento mortal... Abrí los ojos, los tendí a todas partes... La hoguera consumía una víctima, y el hijo del conde estaba allí. (Señalando a la izquierda).

MANRIQUE. — ¡Desgraciada!

AZUCENA. — ¡Había quemado a mi hijo!

MANRIQUE. — ¡Vuestro hijo! ¿Pues quién soy yo, quién?... Todo lo veo.

AZUCENA. -- ¿Te he dicho que había quemado a mi hijo?... No... He querido burlarme de tu ambición... Tú eres mi hijo; el del conde, sí; el del conde era el que abrasaban las llamas... ¿No quieres tú que yo sea tu madre?"

La sumersión en el delirio está marcada por la creciente pérdida de realidad que invade a Azucena, estimulada por el hecho —hábil— de ser el lugar donde narra la muerte del niño el mismo en que ocurrió el sacrificio. Todos los elementos contribuyen así a envolver la situación en una bruma de fantasmagoría, a provocar una suerte de reaparición del pasado. El relato cobra las dimensiones de una segunda consumación de la escena y Manrique es su víctima. Ahora no sabe ya quién es él y a pesar de la argucia de la gitana al contestarle por qué le ha mentado, tiene que quedar en el joven la duda acerca de su verdadero origen. Simbólicamente, Azucena se ha sacrificado a si misma, se ha sustituido en cierto modo a su madre al matar a su propio hijo. Pero al mismo tiempo el impulso maternal se desvía, y en vez de odiar al hijo del conde, lo adopta y lo cría como si fuera suyo. Una turbia mezcla afectiva persiste. Azucena odia en su hijo el llamado de la sangre que lo hace aproximarse al mundo de los condes y a buscar su amada en un miembro de la clase que la detesta y en la cual se resume el objeto de su venganza. No se ha reparado bastante, creo, en el aire de rivalidad que late en Azucena respecto de Leonor, la muchacha

noble por la cual Manrique la abandona. Los amores de Manrique transcurren completamente al margen de Azucena y ésta en ningún momento interviene en la ilusión de su hijo de unirse con su amada. Más aun, y siempre en un plano simbólico, cuando Manrique parece que va a lograr su felicidad después del éxito de haber raptado a Leonor, le llega la noticia de que su madre ha sido apresada por el conde y que la amenaza, también a ella, la muerte por la hoguera. Manrique no vacila, y pese a las instancias de Leonor, a la premonición de ésta de que corre a su perdición, Manrique, después de manifestar a Leonor su temor de que su oscuro origen sea una traba para la unión, va en auxilio de la gitana. Esta se ha interpuesto entre Leonor y Manrique y el fuego destructor sigue cumpliendo su obra de venganza.

La rapidez del desarrollo que se precipita a partir de este momento al desenlace atenúa un tanto la inverosimilitud psicológica de Manrique a partir de la ambigua revelación de Azucena. García Gutiérrez ha dejado completamente de lado, demasiado, la posibilidad hamletiana, digamos así del personaje. El trovador pareciera haber aceptado literalmente la inverosímil razón de la gitana. Acepta ser su hijo y no rechaza la evidente fragilidad del subterfugio de Azucena que no puede haber inventado la horrenda escena de la muerte de su propio hijo como sola censura para la conducta de Manrique. Aunque sí vale la pena subrayar algo ya dicho. Que sea esa la razón que se le ocurra a Azucena para encubrir el sentido de su relato manifiesta muy bien el resentimiento de mujer abandonada en que la gitana se debate.

Es posible que estos matices anímicos se pierdan en la representación de la obra por una tradición escénica. A la gitana se la representa, por una inclinación a marcar los aspectos siniestros del personaje, como muy vieja. Es, en el sentido de la trama, un error. Azucena probablemente no cuenta más de cuarenta años y el personaje ganaría si se lo representara de acuerdo con esta edad y no como la vieja aderezada de brujería, abalorios, harapos y mugre hecha para asustar a los chicos. Sea como fuere, el propio García

Gutiérrez no parece haberse puesto muy en claro tampoco. La escena final exhibe una mujer presa de una consunción senil, un cadáver viviente que sucumbe por sus achaques y sombriamente se alegra de que la muerte defraude el encarnizamiento de sus verdugos.

"AZUCENA. — No temas... ¿A qué llorar por mí? No, no tendrán el placer de tostarme como a mi madre; siento que mi vida se acaba por instantes, pero quisiera morir pronto. No es verdad que se llenarán de rabia cuando vengan a buscar una víctima y encuentren un cadáver, menos que un cadáver... ¿un esqueleto- ¡Ja, ja, ja!... Quisiera yo verlo, para gozarme en su desesperación. Cuando vean mis ojos quebrados, cuando toquen mi mano seca y fría como el mármol..."

El personaje de Azucena se sitúa entre los vengadores que hemos esbozado hace unas páginas. En cuanto tal, su interés es escaso. Se trata, obviamente, de la venganza de un ser débil, de una raza despreciada, contra señores orgullosos y dueños de vidas y haciendas. Protesta social, muy poca. Apenas la denuncia implícita en esta clase de argumentos y sin ninguna acentuación que trascienda la anécdota. Por eso no creo impropio establecer un breve cotejo con dos personajes, uno teatral cuyos nombres han sido ya anticipados, Triboulet y Ulrica.

Le roi s'amuse, pieza de intención mucho más decididamente política que *El trovador* apunta a mostrar el envilecimiento de la adulación en la vida cortesana y, concretamente, la opresión de un hombre, Triboulet, que solo es visto como un instrumento de diversión de los poderosos. Sin embargo, la figura del bufón encarna, a su modo, el desquite del pueblo o, por lo menos, hace oír la voz de todos los oprimidos en medio de las diversiones y las intrigas palaciegas. Triboulet, seguro de la protección del rey, se ensaña en denigrar con su lengua a esos señores a quienes todos rinden pleite-sía y que son, sin embargo, poco más que él: individuos atentos a los caprichos reales y ansiosos cazadores de gracias y prebendas,

Triboulet no ahorra sus sarcasmos a estos nobles y se sabe odiado por ellos.

El cuerpo deforme de Triboulet le sirve a la vez de protección y de medio de vida. El contraste grotesco y conmovedor está en que el bufón ama a su hija, a la cual trata de mantener en la ignorancia de la condición del padre y a la que hace llevar una existencia recluida para ampararla de las asechanzas de la corte.

La aproximación con Azucena puede hacerse en el plano de la condición inferior de ambos personajes y en que el conflicto los hiere en sus respectivos hijos. Ambas venganzas son individuales, pero ambas complican en una suerte de confuso y equívoco desquite a opresores y oprimidos. En particular, tanto Azucena como Triboulet se ven castigados en el logro mismo de la venganza. De manera patente y directa Azucena, que sacrifica a Manrique para que el conde de Luna se entere, ya en una situación irreparable, que ha matado a su propio hermano. Triboulet, mediante los servicios de un asesino profesional, urde la muerte del rey, pero su hija, verdaderamente enamorada de su seductor, se sustituye al monarca y recibe la puñalada que le estaba destinada. En la famosa escena final, Triboulet creyendo que el cadáver del rey está en la bolsa que le ha entregado el espadachín le dirige sus vituperios y explyea su odio contra esos poderosos depravados. Como en *El trovador*, la obra se cierre con la anonadante revelación: el bufón ha hecho matar a su propia hija.

Por la combinación de los ingredientes enumerados, miseria física, fuertes pasiones, amor que tiende a purificar en el hijo la miserable vida de los padres, tragedia final de horrores acumulados, no es improbable que, no como influencia sino como un estímulo para la invención, *Le roi s'amuse* debe figurar entre los materiales aprovechados por García Gutiérrez.

Aunque de hábil textura teatral, hay en *El trovador* una clara disposición narrativa. Podría sin esfuerzo alguno llevarse el argumento a una novela histórica en la cual la diferente técnica literaria permitiría desarrollar elementos, como el color local, que la acumu-

lación de peripecias escénicas impide o entorpece. En este sentido, es más que probable que entre los autores frecuentados por García Gutiérrez haya tenido un lugar importante Walter Scott. No se ha estudiado debidamente, creo, la precedencia narrativa que tuvo en España el teatro romántico y, en la imposibilidad material de emprender ahora el trabajo, propongo una alusión de análogo alcance al breve cotejo antecedente de Azucena con el bufón Triboulet.

Se ha observado que Walter Scott eludía las intensidades pasionales, en especial las eróticas. Sus personajes, a pesar de desenvolverse en ambientes rudos, valen más como ingredientes a veces un tanto desvaídos en una trama atrayente que como caracteres fuertemente perfilados. Por eso resalta con particular relieve en *Ivanhoe* (1820) la tétrica imagen de Ulrica, la princesa sajona que luego de vivir envilecida en contacto con los conquistadores normandos, quiere morir de acuerdo con su sangre. Ulrica es una vieja siniestra que habita el castillo de Frente de Buey y alimenta largos años su idea de vengarse. La ocasión le llega cuando los proscritos atacan el castillo y su contribución a la derrota de los odiados normandos consiste en pegar fuego a la fortaleza y solazarse con la agonía del castellano abandonado por los suyos. El fuego desempeña aquí una función purificadora y las llamas comunican a Ulrica una fuerza demoníaca en que resurgen las memorias antiquísimas. Muere en lo alto de una torre recitando un himno de venganza, muestra de poesía "primitiva" que debe de haber regalado agradables escalofríos a los lectores contemporáneos.

El Trovador en Buenos Aires

El drama de García Gutiérrez llegó pronto a Buenos Aires: fue estrenado el 9 de junio de 1838 y creo que merece cerrar este estudio con algunas notas de aquel estreno rodeado de circunstancias agitadas para el minúsculo ambiente teatral de Buenos Aires ¹³.

13 Véase RAÚL H. CASTAGNINO, *El Teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1944.

En 1837, la gran figura de la escena porteña es Antonio Casacuberta. Actúa como cabeza de compañía en el *Coliseo* y en setiembre representa por primera vez *Los siete grados del crimen*, dramón que no tuvo el éxito esperado y provocó una consecuencia desagradable. La empresa, angustiada, decide rebajar los sueldos. Los actores se dividen en dos grupos y Casacuberta queda al frente de los que transigen con esta disminución monetaria. Asistimos así a una primera huelga de actores que, como era de esperar, tiene sus derivaciones políticas. El grupo intransigente expone su posición en un manifiesto en el cual, con discutible oportunismo, pretende ganarse las simpatías del gobierno. Los firmantes son, recordemos Joaquín Culebras, Felipe David, Juan Ródenas, Manuel Cossío, Juan A. Viera, José Rodríguez, Hilarión Uriarte, Cecilio González, José Gil, Trinidad L. de Guevara, Alejandra Pacheco, Angustias González, Josefa Funes y Gregorio Gutiérrez. El conflicto tiene sus vaivenes. Hay desertores entre los huelguistas, hay nuevos elementos llegados de Montevideo que se suman al grupo acaudillado por Casacuberta quien, denodadamente, sigue adelante con la temporada. *La Moda* comentó estas peripecias con una salutación patriótica. Es de rigor en estos tiempos de iniciación romántica el proclamar los ideales nacionales de la literatura y la ocasión era oportuna para aprovecharla.

“Después de haber deplorado la triste desavenencia ocurrida en la Compañía Dramática, tal vez tengamos que felicitarnos adelante de estos acontecimientos. La Empresa ha perdido todos los actores extranjeros. Puede ser que esta pérdida llegue a ser una ganancia, sea cual fuere, por otra parte, el rango de éstos. En su lugar se han colocado actores argentinos, y la Compañía se compone hoy de puros jóvenes compatriotas, presididos por un solo talento: el señor Casacuberta... Una de las condiciones, por otra parte, de la nacionalidad del teatro, es la nacionalidad de los actores, que deben hallarse penetrados del espíritu del pueblo cuyas pasiones están destinadas a expresar sobre las tablas”.

Los actores huelguistas aceptan de frente el combate. La ayuda les viene de un verdadero mecenas, don José Rodríguez, que decide nada menos que construir una nueva sala. Se procedió con una celeridad loable. Rodríguez adquirió el terreno, situado a seis cuadras de la plaza, en la calle Victoria, entre Tacuarí y Bernardo de Irigoyen (entonces Buen Orden) y, obtenido el permiso correspondiente, se levantó, desde diciembre de 1837, el edificio de acuerdo con los planos del arquitecto Santos Sartorio. Recibió el nombre de *Teatro de la Victoria* y fue inaugurado el 24 de mayo. Buenos Aires podía estar orgullosa: dos teatros. La nueva compañía fue bautizada *Sociedad Dramática* y la integraban Trinidad Guevara, Matilde Diez de Quijano, Alejandra Pacheco, Josefa Funes, Ana Campomanes, Rosa Culebras, Felipe David, Antonio González, Joaquín Culebras, Manuel Cossio, Juan Villarino, Fernando Quijano, Juan A. Viera, José Rodríguez, José Hilarión Uriarte y José Gil.

El Coliseo cambió su nombre por el de Teatro Argentino, con el concurso de Casacuberta reúne el mejor elenco posible y lo denomina *Compañía Porteño - Dramática*. La temporada se inicia el 15 de abril con *El arte de conspirar* versión de Larra de la obra de Scribe, estrenada en Madrid en 1835 y con apoyo apreciable: veintiséis veces en nueve meses. Los del Victoria aceptan el reto y debutan con la misma obra en la fecha inaugural ya citada, 24 de mayo. Dos teatros en pugna, Casacuberta frente a la Guevara.

Por fin, el 21 de agosto, el *Teatro de la Victoria* juega una gran carta. Anuncia la aparición de José Lapuerta, avalado por su categoría de "primer actor de los teatros de España". La obra elegida para esta ocasión es *Oscar, hijo de Ossian*, de Arnault, tragedia con pormenores tremebundos que ya tenía unos cuantos años. Había sido estrenada en París, en el Teatro Francés el dos de junio de 1796. El 23, *El trovador*, el 25 *Otelo*; para su beneficio, el 1 de setiembre, *Macías*, de Larra.

El resultado del enfrentamiento de las dos compañías suscita banderías. De la división da cuenta Alberdi, en una nota firmada con su seudónimo *Figarillo* en *El Liberal* de Montevideo.

“Pasó la guerra política, ahora estamos en la literatura. Acaba de estallar en el teatro, terreno más vasto, más accesible, más inflamable, más popular. Aquí tienes el sentido nacional de la presente división dramática del país, en *casacubertistas* y *puertistas*...”

Aquella temporada, aquellos años quedaron en la memoria de los contemporáneos. En medio de malos tiempos, de enconadas enemistades, el teatro ponía su ilusión y abría algunas horas para el ensueño. Así Vicente Fidel López escribe en su *Autobiografía*:

“Todo esto tenía, pues, lugar cuando yo era académico de derecho y miembro activo y asistente del Salón Literario, donde pasaba la primera parte de la noche, para terminarla en lo de Lozano, hasta las 11 o las 12. En el palco de la familia he visto la primera representación de *Marino Faliero* de Delavigne, dado admirablemente por Casacuberta; la *Teresa* de Dumas, el *Arlington*, etc. También en el nuevo teatro Victoria, calle de este nombre, se estrenó Lapuerta con el *Macías* de Larra y *El trovador* de Gutiérrez.”