

Gil y Carrasco, crítico teatral

ENRIQUE RUBIO CREMADES
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

ABSTRACT: Gil y Carrasco ofrece, al igual que otros grandes escritores del Romanticismo, una obra poliédrica, configurada tanto por la creación literaria como por la crítica. En el presente trabajo se analiza su visión del teatro, su actitud frente a las diversas modalidades teatrales del momento y las concomitancias existentes entre el propio Gil y la crítica de la época. De igual forma se aborda también las tendencias literarias de las publicaciones periódicas en las que se publicaron sus artículos de crítica teatral.

El 20 de diciembre de 1838, Gil y Carrasco en su artículo de crítica teatral dedicado a *Macbeth* de Shakespeare ofrece una lección de universalidad e inteligencia. Su aserto, su reflexión es digna de encabezar estas páginas dedicadas a su crítica teatral: “El lazo más firme, más duradero y más social de los pueblos entre sí es el conocimiento universal de las obras maestras que esclarecen su literatura respectiva” (2014: IV: 76). Dos años después de la muerte de *Fígaro* aparecieron una serie de críticas teatrales en la prensa madrileña firmadas por un novel escritor que por su contenido y conocimientos de la escenografía y estética teatral le abrirían las puertas de las revistas literarias más señeras del Romanticismo, su nombre: Enrique Gil y Carrasco. Desde la aparición de su primer artículo en *El Correo Nacional*¹, 17 de febrero de 1838, hasta su último artículo publicado en *El Laberinto*², 11 de abril de 1844,

¹ *El Correo Nacional* empezó a publicarse el 16 de febrero de 1838 y cesó el 15 de junio de 1842. Periódico monárquico en el que colaboraron célebres escritores y políticos, como Antonio Alcalá Galiano, Andrés Borrego, Juan Bravo Murillo, Ramón de Campoamor, Juan Donoso Cortés, Francisco Navarro Villoslada, Antonio de los Ríos y Rosas, Luis Sartorius y Antonio María de Segovia, entre otros. El último artículo de crítica teatral de Gil se publicó el 23 de agosto de 1839.

² *El Laberinto. Periódico Universal*. Quincenal. Con grabados. Empezó a publicarse el 1 de noviembre de 1843 y cesó el 20 de octubre de 1845. Antonio



median un periodo de tiempo que a pesar de su brevedad es de por sí harto enjundioso, maduro y de gran valor. Su obra, salvo su novela *El Señor de Bembibre*, publicada por el más importante empresario y editor del segundo tercio del siglo XIX, don Francisco de Paula y Mellado (Rubio Cremades: 2013), apareció en las publicaciones madrileñas más señeras de la época, e, incluso, en algunas de las capitales de provincia de gran trascendencia también en el mundo del espectáculo, como en el caso de su artículo publicado en el *Diario de Comercio, Artes y Literatura* de Sevilla. Artículo referido al teatro musical que por aquel entonces gozaba de un gran prestigio, especialmente en la época que Gil publicaba sus artículos de crítica teatral. Cabe recordar que la ópera italiana –Rossini, Bellini y Donizetti- ejercía una gran fascinación entre un selecto público de la época. Incluso muchas óperas fueron adaptadas con mayor o menor fortuna y sus reposiciones se representaron con no poca asiduidad, especialmente *Norma*, de Bellini, interpretada en Sevilla el 21 de agosto de 1842, y enjuiciada por Enrique Gil³.

Lo más granado del corpus crítico referido al teatro se publicaría en específicas revistas de marcado matiz literario o de carácter misceláneo. A la ya citada publicación *El Correo Nacional* habría que añadir el *Semanario Pintoresco Español*, cuya primera colaboración titulada *Fragmento* se publica el 16 de diciembre de 1838, y la última, la decimosexta y póstuma, en 1853. Esta última recogerá una excelente composición poética titulada *En sus días*, no editada por ningún crítico ni colector de la obra de Gil⁴. Evidentemente su último artículo de crítica teatral nos remite a la publicación de *El Laberinto*, fechado el 11 de abril de 1844, año que marca un nuevo rumbo en su carrera profesional como Secretario de Legación para visitar Prusia a fin de reivindicar el reconocimiento de Isabel II (Gil: 1855; Gullón: 1951).

Flores y Antonio Ferrer del Río fueron sus directores. Cfr. Logan (1934), Piudo Moreno (1971), Rubio (1977).

³ *El Gratis. Diario Pintoresco de Avisos para Madrid y provincias* reproduce en su número correspondiente al 9 de noviembre de 1842, un artículo de E. Gil publicado en el *Diario de Comercio, Artes y Literatura de Sevilla*, en el que refiere y analiza la ópera *Norma* de Bellini representada en Sevilla el 21 de octubre de 1842. Dicho artículo figura en la Sección de Teatros. Al final del artículo publica también un soneto –“No bastan flores par ornar tu frente”- que nunca ha figurado en las ediciones de sus obras.

⁴ Composición poética de Gil ausente en las ediciones clásicas de la obra de Gil, como *Obras de Enrique Gil* [1873] y *Obras Completas de Enrique Gil y Carrasco* (1954).



A su llegada a Madrid en septiembre de 1836, tal como se constata en el Archivo General de la Universidad Central de Madrid (Picoche: 1978: 31), continúa sus estudios jurídicos, compaginándolos con publicaciones literarias de la época y reuniones o tertulias cuyo protagonismo lo ocupaba la literatura, las bellas letras y las artes. Eugenio de Ochoa, Antonio Ferrer del Río o Mesonero Romanos, contertulios y amigos de Gil dan probada muestra de esta temprana vocación literaria y periodística. Eugenio de Ochoa afirmará que “en medio de sus ocupaciones poéticas y periodísticas ha dado remate a su carrera de Leyes [1839]” (Ochoa: 1840: II: 31) y A. Ferrer del Río, director conjuntamente con A. Flores de *El Laberinto*, lo definirá en su *Galería de la Literatura Española* de esta forma: “Talento pensador, analítico y minucioso cuyo natural centro es Alemania, donde a la sazón reside, y de donde parece oriundo por su rubia cabellera y la blancura de su rostro [...] escribía la crítica teatral con buen acierto” (Ferrer del Río: 1846: 317). Ferrer del Río, su compañero de redacción en varios periódicos, amigo personal y contertulio en los principales cafés del Madrid de la época, lo define de forma precisa, concisa, al igual que Mesonero Romanos en *Memorias de un setentón*. En el epígrafe *Episodios literarios. El Parnasillo* aparece una joven generación literaria llena de inquietudes, de proyectos: Hartzenbusch, García Gutiérrez, Zorrilla, Roca de Togores, los hermanos Asquerino, Enrique Gil, Campoamor, Rubí... Enrique Gil es también una figura señera en todas las sociedades científicas, literarias y artísticas que con los nombres de Ateneo, Liceo, Instituto y Academia Filarmónica surgieron en la época en la que Gil permanece en Madrid. Mesonero engarza el buen quehacer periodístico y literario de Gil para hablar de *El Liceo* y el *Semanario Pintoresco Español*. Época fecunda en el sentir de Mesonero, plagada de ingenios como Bretón, Zorrilla, Espronceda, Gil y Carrasco... “campeones de la literatura y del arte” (Mesonero Romanos: 1994: 501, *passim*.), que desde la lontananza, el recuerdo, rememora en sus memorias una época floreciente en la que proliferaron grandes escritores y periodistas cuyo principal mentor entre esta joven generación es Larra.

Su llegada a Madrid coincide con el triunfo y asentamiento del drama romántico, reponiéndose no solo piezas claves de dicha dramaturgia – *Don Álvaro o la fuerza del sino* y *El Trovador*, fundamentalmente- sino también mediante estrenos de obras consideradas hoy en día clásicas del Romanticismo, como *Los amantes de Teruel*. Experiencia inicial en Madrid que le permitirá conocer a *Fígaro*, el gran crítico de teatros más famoso del momento, temido por sus críticas y exigente con empresarios



y legisladores a fin de reformar tanto la legislación en materia de teatro como de los defectos que adolecía, desde la falta de originalidad hasta la abundancia de malas traducciones y adaptaciones. Gil leyó casi con toda seguridad la celeberrima colección de artículos de Larra, la primera en su género, publicada por el gran impresor Repullés en 1835. Artículos de crítica literaria y de costumbres publicados en una época en la que Gil no residía en Madrid, pero que a partir de dicha edición le pondrían en contacto con lo publicado por Larra en las páginas del *Pobrecito Hablador*, la *Revista Española* y *El Observador*, artículos que se completaban con los publicados por *Fíguro* en *El Español* desde el 5 de enero de 1836 hasta el 20 de enero de 1837, época en la que Gil residía ya en Madrid. A raíz de la muerte de Larra, el 13 de febrero de 1837, Gil y Carrasco asiste al entierro junto a sus compañeros y contertulios del *Parnasillo*. Galdós en sus *Episodios Nacionales* describe este episodio trágico con maestría, primor y sutileza, engarzando a Gil y Carrasco entre dos grandes maestros de la literatura española de proyección universal: Espronceda y Larra. Gracias a la ficción epistolar entre Miguel de los Santos Álvarez y Fernando Calpena, protagonista de la tercera serie, nos encontramos con la muerte de Larra, un cadáver de rostro frío, de color y pasta de cera:

[...] boca ligeramente entreabierta, el cabello en desorden. Junto a la derecha, el agujero de entrada de la bala mortífera [...] No podía vivir, no. Demasiado había vivido; moría de viejo, a los veintiocho años, caduco ya de la voluntad, decrepito, agotado. Eso pensaba yo, y salí como te digo, suspirando, y me fui a ver a Pepe Espronceda, que estaba en cama con reuma articular, que le tenía en un grito. Entré en su alcoba y le hallé casi desvanecido en la butaca, acompañado de Villalta y Enrique Gil que acababan de darle la noticia. El estado de ánimo del gran poeta no era el más a propósito para emociones muy vivas, pues a más de la dolencia que le postraba, había sufrido el cruel desengaño que acibaró lo restante de su vida [...]. Villalta y Enrique Gil se fueron porque tenían que dar infinitos pasos para organizar el entierro de *Fíguro* con el mayor lucimiento posible y me quedé solo con el poeta, el cual, de improviso, dio un fuerte golpe en el brazo del sillón diciendo: ¡Qué demonio! Ha hecho bien (Pérez Galdós: 1971: 36)⁵.

⁵ La amistad entre Gil y Carrasco y Espronceda fue fraternal, entrañable. Fue Espronceda el que dio conocer a Gil en el Liceo, al leer una composición suya, *Una gota de rocío*, que más tarde se publicaría en *El Español*, 17 de diciembre de 1837. Estrecha amistad que está presente también en la poesía que le inspiró



Amistad y admiración por el principal periodista y crítico teatral de la época, Larra, cuya influencia y vigencia ha llegado hasta nuestros días. Gil se nutre de su periodismo, de su concepto de crítica. No olvidemos que son dos escritores que fueron conocidos por su constante presencia en los periódicos de la época, de ahí que más de un historiador del periodismo los incluyera en sus páginas por considerarles, eminentemente, críticos literarios, reservando la obra creativa para los historiadores de la literatura. Durante su permanencia en Madrid a Enrique Gil se le identificaba como crítico literario, a la par que poeta, aunque la faceta más conocida o divulgada por el gran público fuera la primera. Así lo vio, una vez más, Galdós en el episodio nacional *Bodas*

la muerte de Campo Alange. Gil es un eslabón esencial del grupo esproncediano, tal como se constata en celebraciones o reuniones cuya finalidad era homenajear a una determinada persona vinculada a la cultura, al espectáculo o, simplemente, para intercambiar reflexiones de claro matiz literario. Incluso, en obras, como en *Bosquejo de un viaje por una provincia del interior*. Amistad corroborada por la prensa de la época, como en el entierro de Espronceda. Por ejemplo, en *El Correo Nacional*, 25 de mayo de 1842, aparece una reseña necrológica relativa a Espronceda en la que se especifica que Enrique Gil recitó unos versos ante el féretro de su íntimo amigo. También se indica que los señores López, marqués de las Navas y González Bravo, pronunciaron unas breves palabras. Participó también en estas exequias el célebre actor Romea, que leyó los últimos versos de *El Diablo Mundo*. Suponemos que se refiere el crítico a los versos que encabezan el corpus poético pronunciado por el poeta: *Sí, levántame, sí; sobre las alas/cabalgue yo del huracán sombrío [...]*. En *El Eco de Comercio*, 25 de mayo de 1842, publicaría la célebre poesía dedicada a su amigo –*A Espronceda*–, escritor que con anterioridad había sido también analizado a raíz de su estudio sobre su obra, tal como se constata desde las páginas del *Semanario Pintoresco Español*, 19 de julio de 1840, en la reseña crítica “La poesía de don José Espronceda”, recogida por primera vez en *Obras en prosa de don Enrique Gil y Carrasco* (1883: II: 76).

Cabe recordar que El estudiante de Salamanca fue analizado por grandes críticos y escritores, como se aprecia en las reseñas llevadas a cabo por Diego Coello y Quesada, *El Corresponsal*, 27 de mayo de 1840; Antonio de Iza Zamácola, *El Entreacto*, 20 de agosto de 1840; José García Villalta, *El Labriego*, 7 de octubre de 1840 y la del propio E. Gil en el *Semanario Pintoresco Español*, 19 de julio de 1840. De todas ellas la mejor reseña llevada a cabo es, en opinión personal, la de Gil, pues supo captar con precisión la utilización del verso en su adecuación con los sentimientos expresados por el poeta. Diversidad métrica realizada con ingenio y fantasía de difícil superación. Reflexiones que años más tarde asume el propio Alberto Lista en su elogio al poema *El Diablo Mundo* (1844: II: 84-85).



reales, cuando describe la tertulia de la viuda de Navarro. Gil es ya un reputado crítico teatral, puntual analista de todo lo que se estrena en Madrid, contertulio y amigo de dramaturgos, especialmente de los hermanos Asquerino, y testigo presencial de todo suceso o hecho relacionado con el teatro⁶.

Tanto sus relatos breves como sus poesías, artículos de costumbres, crónicas de viaje y artículos de crítica literaria y dramática pueblan las páginas de la prensa periódica de la época. Colaboraciones insertas también en las revistas literarias de más prestigio y difusión. *El Español*⁷, *No me olvides*⁸, *El Correo Nacional*⁹, *El Liceo Artístico y Literario*¹⁰,

⁶ Serían, por ejemplo, los artículos referidos al mundo del teatro, de los actores, como los titulados “Homenaje a los hermanos Romea. Comida celebrada en obsequio de los distinguidos actores D. Julián y D. Florencio Romea y de la señora Matilde Díez antes de su marcha a Granada”, *El Correo Nacional*, 20 de febrero de 1839. Crónica de sociedad que, como bien apunta Miguel A. Varela (2014: 147, nota 141), es harto significativa para resaltar la importancia de Gil en los medios teatrales. Artículo reproducido por primera vez en la edición de las obras completas de Enrique Gil y Carrasco publicada en 2014 (BIBLIOTECA GIL Y CARRASCO).

⁷ Enrique Gil y Carrasco colabora en la primera época de *El Español*, de formato ligeramente más pequeño que el de posteriores tiradas llevadas a cabo a partir del 31 de diciembre de 1837. Periódico dirigido por personas que más tarde se convertirían en amigos y compañeros de tertulia, como Andrés Borrego, Juan Esteban Ízaga o José García de Villalta. Como es bien sabido Larra fue asiduo colaborador, formando parte de la redacción desde el 5 de enero de 1836 hasta el 29 de enero de 1837. Cabe recordar que entre los redactores estaba González Bravo, el principal valedor de Gil en su carrera profesional como diplomático cuando fue nombrado Presidente de Gobierno en 1843. También figuraba Manuel Pérez Hernández, abogado y amigo de Gil. Consejo de redacción que aparecería, igualmente, en el periódico *El Correo Nacional*, pues dejó de publicarse *El Español* en febrero de 1838, reiniciando su andadura periodística el 1 de junio de 1845.

⁸ Publicación dirigida por Jacinto de Salas y Quiroga. Fue una publicación romántica, fundada justo en el año que Gil llega a Madrid. Acababa de fenecer la mejor revista romántica, *El Artista*, de ahí que Gil colabore en *No me olvides*, semanario romántico que duró escaso tiempo, desde el 7 de mayo de 1837 hasta el 11 de febrero de 1838. Publicación en la que Gil coincidiría con Jacinto de Salas y Quiroga, Eugenio de Ochoa, Pedro Luis Gallego y con jóvenes literatos y artistas que con el tiempo serían grandes maestros de la literatura y la pintura, como Zorrilla y Pedro Madrazo, respectivamente (Cabañas: 1946).

⁹ *El Correo Nacional* (1838-1842). Periódico monárquico-constitucional. Fue fundado por Andrés Borrego, contertulio de *El Liceo* y compañero de redacción



*Semanario Pintoresco Español*¹¹, *El Entreacto*¹², *La Legalidad*¹³. *El Piloto*¹⁴, *El Iris*¹⁵, *El Corresponsal*¹⁶, *El Eco de Comercio*¹⁷, *El Herald*¹⁸,

de E. Gil. En dicho periódico compartiría Gil redacción con Alcalá Galiano, Bravo Murillo, López Pelegrín, Campoamor, García Tassara, Navarro Villoslada, Donoso Cortés, Luis Sartorius, Ríos y Rosas, Antonio María Segovia, entre otros. Redactores que también figurarían en diversos periódicos en los que Gil colaboró, fundamentalmente, en el *Semanario Pintoresco Español*.

¹⁰ Periódico fundado en 1838. Su director fue José Fernández de la Vega (Simón Díaz: 1947). Mesonero Romanos en *Memorias de un setentón* (1994: 499-502) da cumplida noticia de las reuniones y certámenes literarios del Liceo Artístico y Literario, vinculando a Gil con los principales escritores de la época. Diplomáticos, políticos, célebres pintores y actores afamados configuran este elenco de personas.

¹¹ Empezó a publicarse el 3 de abril de 1836 y cesó el 20 de diciembre de 1857. Gil y Carrasco colaboró con un total de catorce publicaciones misceláneas, a las que habría que añadir dos póstumas: *Una visita al Escorial* (1852) y *En sus días* (1853). La primera se publicó con anterioridad en *El Pensamiento*, 23 de septiembre de 1841. La segunda vio la luz por primera vez el 23 de octubre de 1853, en la época en que Ángel Fernández de los Ríos era director del *Semanario Pintoresco Español*. Composición poética no incluida en ningún repertorio bibliográfico sobre la obra de Gil, salvo por Simón Díaz (1946: 118). Colaboraciones que atañen tanto a la crítica literaria y cuadros de costumbres como a la crónica de viajes y poesía.

¹² Gil colaboró en *El Entreacto* (1839-1840) al principio de su fundación, el 4 de abril de 1839. Sus directores, Juan del Peral y José María Díaz, reunieron a un elenco de escritores dedicados al teatro, tanto creadores como críticos, de ahí la presencia de García Gutiérrez, Gil y Zárate, Roca de Togores y el propio Gil, entre otros. Sus colaboraciones fueron *A.F.O. Y A la memoria del General Torrijos*, esta última publicada el 30 de junio de 1839.

¹³ Periódico fundado por su buen amigo y mentor Luis González Bravo en una época en la que todavía quedaban resabios de un progresismo exaltado que se acentuaría en sus tiempos de redacción en *El Guirigay* con el seudónimo *Ibrahim Clarete*. *La Legalidad* cesó antes de cumplir un año, pues fundada el 8 de agosto de 1839 cesaría el 23 de marzo de 1840. La primera publicación de Gil –*A Blanca*– corresponde al 17 de agosto de 1839; la segunda y última –*La palma del desierto*– al 5 de noviembre de 1839.

¹⁴ Duró un año aproximadamente, desde el 1 de marzo de 1838 hasta el 13 de marzo de 1840. En el consejo de redacción figuran compañeros de Gil que habían publicado sus artículos en revistas y periódicos ya citados, especialmente en el *Semanario Pintoresco Español* –Alcalá Galiano, Donoso Cortés, Antonio María de Segovia...–. Leopoldo Augusto de Cueto sería el redactor más importante en materia de teatros.



*El Pensamiento*¹⁹, *El Sol*²⁰ y los ya citados periódicos *El Laberinto*,

¹⁵ Publicación fundada y dirigida en 1841 por Francisco de Paula Mellado, impresor y editor afamado en su época que editaría, precisamente, la novela de Gil, *El Señor de Bembibre*, en 1844, en la colección denominada *Biblioteca Popular*.

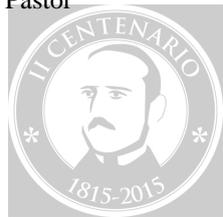
¹⁶ *El Corresponsal* (1839-1844), diario de ideas monárquicas-constitucionalistas, dirigido por Buenaventura Carlos Aribau. Cabe recordar que Aribau, nacido en Barcelona (1798) fue redactor del trascendental periódico *El Europeo* (1823-1824) que introdujo las figuras de Schiller, Scott, Byron, Manzoni... Los artículos de López Soler, redactor de *El Europeo*, influyeron en Enrique Gil. Su eclecticismo, la disección y reflexiones sobre el neoclasicismo y el romanticismo concuerdan en gran manera entre estos dos escritores. Desde las páginas de *El Corresponsal*, Gil coincidiría de nuevo con redactores que habían formado parte de anteriores publicaciones, como Ignacio Escobar y Julián Manzano.

¹⁷ *El Eco de Comercio* (1834-1839) fue un diario progresista, fundado por Ángel Iznardi y dirigido por Francisco Mendialdua. Iznardi firmaba sus artículos con el seudónimo *Darsino Daltico*. Estuvo preso en el año 1841 por ser un político liberal. Mesonero Romanos lo recuerda en reiteradas ocasiones en sus *Memorias de un setentón* (1994: 385-387, 505). El mismo impresor Boix, sería también quien editará *Los españoles pintados por sí mismos*, obra colectiva en la que participa Gil. A diferencia de otros periódicos el consejo de redacción no guarda vinculación con Gil desde el punto de vista literario. Son redactores que sí figuran en publicaciones misceláneas, de contenido político e ideológico, pero no literario, aunque alguno de ellos apuntaba ingenio literario, como el célebre autor de novelas históricas-folletinescas Florentino Parreño. La única colaboración de Gil fue la *Elegía a la muerte de Espronceda*, publicada el 25 de mayo de 1842, fecha que coincide con la publicación de la misma composición en *El Correo Nacional* (*Veinticuatro diarios*: 1970: II, 125).

¹⁸ *El Heraldo* (1842-1854). Tanto el director, Luis Sartorius, como parte del consejo de redacción –Nicomedes Pastor Díaz, Ignacio Escobar, García Luna, Río Rosas, entre otros- eran compañeros de Gil en anteriores publicaciones periódicas y en las reuniones del Liceo Artístico, especialmente Luis Sartorius, amigo y contertulio de Gil en el célebre Parnasillo, tal como constata Mesonero Romanos (1994: 413, 502, 506, 521, 525).

¹⁹ Empezó a publicarse el 15 de mayo de 1841 y cesó en octubre de dicho año. Aparecía los días 15 y último de cada mes. Existen dos colecciones. Como es bien sabido Gil publicó en dicho periódico su artículo *Un visita al Escorial*.

²⁰ Diario de escasa duración, pues empezó a publicarse el 19 de noviembre de 1842 y cesó el 29 de abril de 1843. Periódico fundado por Río Rosas, político moderado de probada elocuencia y honestidad según la prensa de la época. En el equipo de redacción figuraba García de Tassara, poeta, diputado y diplomático. Tanto él como Gil asistieron juntos a las mismas tertulias y compartieron redacción en numerosos periódicos madrileños. En el mismo caso estaría Pastor



Diario de Comercio, Artes y Literatura de Sevilla y *El Gratis* configuran el corpus periódico en el que figuran obras. Con razón Blanco García en su enjundiosa y, en ocasiones, parcial visión de la literatura, sitúa a Gil en el epígrafe *La crítica literaria en este periodo. Una generación nueva*. En esta relación de Blanco, publicada en el último tercio del siglo XIX, aparecen los críticos más afamados: Alcalá Galiano, Larra, E. Gil, Pastor Díaz, Gil y Zárate, Ochoa, Ferrer del Río, Escosura, Molins y Pidal. Gil y Carrasco forma parte de ese elenco de críticos que supieron analizar con precisión las obras estrenadas en su tiempo, discerniendo entre las nefastas piezas teatrales aplaudidas en su tiempo y las de excelente factura artística y literaria censuradas por el público:

Aquel joven malgrado llegó a sobreponerse a tan corruptoras influencias por una educación rápida y progresiva, que se debió a sí propio y al estudio de otras literaturas distintas a la francesa. Al estrenarse en el teatro del Príncipe el *Macbeth* de Shakespeare, por la traducción en verso de D. José García Villalta, censuró Gil con energía la incalificable conducta del público que silbó la tragedia, y a este propósito expone su opinión sobre el gran dramático inglés, inspirado en Chateaubriand (Blanco García: 1891: 425)²¹.

Blanco destaca de Gil rasgos de gran importancia y trascendencia: la literatura como reflejo de la sociedad y expresión intelectual a través de su temperamento. Conceptos que la generación posterior a la de Gil plasmaría en sus escritos, especialmente en la encrucijada entre el Realismo y el Naturalismo.

A través del engarce de periódicos en los que colaboró Gil se puede reconstruir sus pasos literarios, sus amistades, sus contactos con la Administración, la política. Compartir un consejo de redacción era también participar del credo ideológico y literario de las publicaciones. De esta forma Gil se incorpora al periodismo literario con paso preciso, pues sus conocimientos de la escena y su formación libresca temprana

Díaz, poeta, político y contertulio en las reuniones celebradas en El Liceo. Gil y Carrasco publicó en varias entregas –desde el 3 de febrero de 1843 hasta el 27 de abril de dicho año– *Bosquejo de un viaje a una provincia de interior*.

²¹ En su análisis sobre el corpus literario crítico de Gil, Blanco García elogia la calidad de sus escritos, pues sus “artículos consagrados a las poesías de Zorrilla y Espronceda valen más, aunque tuvieran menos resonancia que los de Lista, y encierran en breve espacio consideraciones originalísimas y fecundas” (Blanco García: 1891: 425). Elogia también la censura de Gil al aluvión de traducciones francesas, consciente de que sus hábitos y costumbres difieren de los del teatro y gusto de la sociedad española.



posibilitarían su incorporación en las revistas literarias más importantes de la época. Cabe apuntar que Gil nunca quiso participar como periodista político, aunque su adscripción a un credo ideológico fuera evidente y manifiesto. Su templanza, conocimientos y también la amistad con González Bravo le valdrían para hacerse hueco en la diplomacia. Item más: había cursado la carrera de Derecho, condición *sine qua non* para la carrera diplomática, tal como señalan los compañeros de generación de Gil y, posteriormente, Juan Valera.

La aparición o publicación de los artículos de crítica teatral en la prensa madrileña se adecua perfectamente a las directrices o gustos del público en materia de teatros. En la década de los treinta la propiedad literaria era casi inexistente, aunque en teoría se creara en el año 1813. Las traducciones acampaban sin respeto por todos los teatros de la Corte y provincias. La influencia de dramaturgos franceses, desconocidos incluso en su propio país, se hacía patente en la escena española. Los teatros madrileños tampoco hacían gala de exquisitez y buen gusto, y los actores, mal pagados, lo mismo servían para la interpretación de un melodrama truculento, plagado de crímenes, que para una comedia sentimental o de magia. De hecho, los artículos de Gil recorrerán un espectro amplio de corrientes, desde las refundiciones de piezas clásicas del teatro áureo español hasta las traducciones y adaptaciones de dramones y vodeviles tan del gusto de la época. Las llamadas comedias del desengaño y de carácter son también objeto de atención por parte de Gil, aunque despachadas sutilmente o rechazadas por su falta de originalidad. Rechazo también en sus artículos a las piezas señeras del teatro musical, especialmente las estrenadas en los coliseos del Príncipe y de la Cruz. Los precedentes más inmediatos a la llegada de Gil a Madrid en cuanto a teatro musical se refiere se encuentran en el Teatro del Príncipe, en el momento de creación o formación de compañías que despertaban la admiración del público, tal como constata Mesonero Romanos en numerosos artículos, especialmente el titulado *La Filarmonía*, publicado el 22 de marzo de 1833 en la *Revista Española*²².

²² En su artículo *La Filarmonía*, perteneciente al *Panorama Matritense*, desgrana *El Curioso Parlante* la influencia de la ópera en España, su gradual incorporación en la Corte y la entrada de compañías extranjeras, fundamentalmente italianas. La exigencia del público fue tal que las empresas tuvieron que contratar a los cantantes más afamados del momento, las célebres Corri, Césari, Albin, Lorenzani, Tossi y Meric Lalande. También se contrataron a los más renombrados tenores –Maggioroti, Piermarini, Galli, Passim...-. Todos ellos representarán las obras más célebres y clásicas, desde Rossini,



La llegada de Gil a Madrid coincide con la aparición de una forma nueva de entender el drama histórico, plagado de situaciones inverosímiles, truculento y carente de veracidad histórica y verosimilitud. No es que Gil desdeñe las piezas señeras de la dramaturgia romántica, las que cimentaron en España el triunfo del Romanticismo, sino las burdas imitaciones plagadas de clichés nada originales y sin propósito alguno. El tipo de drama histórico que se estrena en Madrid durante y después de la llegada de Gil a Madrid, año 1838, sigue la estela trazada por los dramas histórico-legendarios –*Macías*, *Don Álvaro* y *El Trovador*-. Sin embargo, se trata de un cambio más aparente que real, pues el desplazamiento del núcleo narrativo hacia una mayor historicidad se cumple parcialmente, ya que si bien es verdad que se eligen personajes históricos reales, el dramaturgo les asigna caracteres o hechos deformados, lo que contribuye al restablecimiento del tono legendario. También, por regla general, los dramaturgos intentan ceñirse a la descripción auténtica y real de la época en la que se desarrolla la acción, aunque la Edad Media está descrita con genéricas acotaciones carentes de originalidad y harto convencionales.

El mundo de ficción que subyace en los dramas defiende los anhelos de libertad más que los caracteres o rasgos esenciales del personaje histórico llevado a las tablas, de ahí que Gil apele siempre a la veracidad, al eclecticismo, al hermanamiento entre el hecho histórico y la reacción del personaje en función de su condición de ser humano. Del conjunto de piezas teatrales, Gil incluye en sus críticas numerosas refundiciones, adaptaciones, traducciones y obras tanto de índole romántica como costumbrista. Época en la que Gil recoge los frutos del carácter innovador e indeleble de *Fígaro*, pues gracias a sus escritos publicados en la *Revista Española* conseguiría del Gobierno una reforma total en los teatros, un proyecto de ley sobre los derechos de los escritores dramáticos y mejoras de los espectáculos.

En 1834 se perciben nuevos aires en el panorama teatral gracias a la abolición de la censura eclesiástica y de los temidos “jueces protectores” encargados de vigilar la moral cristiana de forma harto parcial, que en su día prohibieron que determinadas comedias fueran representadas por atentar contra la moral pública, como en el caso asombroso de suspender

Pacini, Meyerbeer hasta *Mercadante*, *Morlachi*, *Donizzeti* y *Bellini*. Este aluvión de interpretaciones operísticas produjo un notable número de aficionados en la década de los años que precedieron a la entrada de Gil en Madrid, de ahí que entre sus críticas dramáticas encuentre el lector actual numerosas reflexiones del propio Gil sobre el teatro musical.



la comedia moratiniana *El sí de las niñas*. Todo este panorama teatral se produce en la víspera de la llegada a Madrid de Gil y Carrasco. La ausencia de las reivindicaciones de *Fígaro* en los artículos de Gil es evidente, porque también es incuestionable que el contexto histórico es distinto, aunque no la forma de tejer la crítica y analizar la obra recién estrenada. Gil adoptará en sus escritos el característico análisis de *Fígaro*, aunque no su peculiar forma de dirigir sus dardos censorios. Sus conocimientos en materia teatral y apego a la verdad de los hechos, así como las censuras o elogios a los traductores y actores serán, entre otros aspectos, nexos de unión entre estos dos grandes críticos teatrales.

En el primer artículo de Gil ofrecido a la prensa se percibe con nitidez lo expuesto en estas líneas, esgrimiendo específicos argumentos en favor o en detrimento del traductor, de la puesta en escena de la obra recién estrenada y adecuación de las situaciones que se dan en el argumento de la obra en función de los gustos del público español que, evidentemente, mantiene tonos discordantes con el francés. No falta en su crítica el acierto o desacierto de los actores y actrices en el papel correspondiente a la obra recién estrenada. Todos estos aspectos los constata ya el lector en la lectura de su primer artículo de crítica teatral, la obra de Virginie Ancelot, *Hija, esposa y madre*, estrenada en el teatro del Príncipe el 15 de febrero de 1838. Obra que también se representaba con el título *Las tres épocas: hija, esposa y madre*, aunque Gil prefiera el primero de los citados. La obra corresponde a la escritora francesa Virginie Ancelot que se presentaba por segunda vez al público de Madrid con esta pieza teatral traducida por Pedro Ángel de Gorostiza y Cepeda. Obra cuyo título original era *Marie ou Trois époques* (1836). Con anterioridad Bretón de los Herreros había traducido de dicha autora su drama en tres actos *Un an ou le mariage d'amour* en el año 1832, con el título *Un año o El casamiento por amor*, aunque se representaba también con el nombre *Un año de matrimonio o...* Escritora cuya obra mantiene un cierto decoro y respeto entre el público, elogiándose su obra en líneas generales en detrimento de la labor del traductor, como de hecho sucedió en las restantes obras de V. Ancelot estrenadas en Madrid: *La Hija del Abogado* (*Clémence ou La fille de l'avocat*, 1839) comedia traducida por G. F. Coll en 1841; *Isabel o Dos días de experiencia* (*Isabelle ou Deux jours d'expérience*, 1838) traducida por J. de la Escosura; *El Tío Marcelo*, 1844 (*Le Père Marcel*, 1841) y *Las dos emperatrices* (*Les deux Imperatrices, ou Une petite guerre*, 1842) traducida por C. García Doncel, L.



Valladares y Garriga. Gil y Carrasco insta al traductor²³, Pedro Ángel de Gorostiza, a que suavice determinadas expresiones cuyas connotaciones pueden herir la susceptibilidad del espectador. Con detenimiento Gil analiza el trasfondo filosófico del drama, su moralidad y ajuste de ambos conceptos a través del comportamiento de los personajes. *La Gaceta de Madrid*, una semana más tarde, 24 de febrero de 1838, analiza la presente obra con tintes o matices distintos, calificándola de comedia sentimental y contraponiéndola a la célebre obra *Anthony* como ejemplo perverso de la conducta humana. Críticas que se complementan y explican el éxito de la obra.

En los artículos de crítica teatral aparece, en ocasiones, un corpus literario de difícil identificación, pues Gil y Carrasco no ofrece un material noticioso sobre la autoría de la obra y se limita solo y exclusivamente al análisis y pertinencia del argumento con el momento social existente. Se trata de piezas teatrales, como las tituladas *Una y no más*, *Un artista*, *Amor y deber*, *Dos padres para una hija*, *El castillo de San Alberto...* Así, por ejemplo, en su breve reseña sobre *Una y no más* no indica la autoría de la misma, ni al traductor o persona que se responsabilizó de su estreno en Madrid. Gil oculta todos estos datos, aunque hoy en día pueden ser desvelados gracias al análisis de las carteleras teatrales o bien de colecciones sobre el teatro del siglo XIX, como la *Galería dramática de Delgado* (1835-1845), *Repertorio dramático. Colección de las mejores obras del teatro moderno extranjero y moderno español* (1839-1840), *Museo dramático* (1840-1870), *Museo Dramático Ilustrado* (1836-1864), *Museo dramático o Colección de Comedias del teatro extranjero* (1842-1844) y colecciones facticias, como la denominada *Colección G*, compuesta por ciento sesenta y tres volúmenes con unas dos mil obras correspondientes a dramaturgos que

²³ Pedro Ángel de Gorostiza y Cepeda, hermano del célebre Manuel Eduardo, aparece por primera vez en el mundo literario de Madrid en agosto de 1833 bajo el pseudónimo de *Ángel de Cepeda*, seudónimo con el que firmó el opúsculo *Defensa de la comedia intitulada Contigo pan y cebolla*, criticada por Larra en la *Revista Española* el 9 de julio de 1833. Fue también traductor del célebre drama *Lucrecia Borgia*, la primera obra de V. Hugo representada en España, en el teatro del Príncipe, 18 de julio de 1835, muy alabada por la prensa periódica de la época, especialmente por *La Abeja*, 24 de julio de 1835, y *La Revista Española*, 20 julio de 1835. Cfr. González Subías (2005: 153-154), Saura Sánchez (2007: 97-120) y Menarini (2010).



por regla general son autores de escaso número de obras, auténticas rarezas bibliográficas²⁴.

Es evidente que esta ausencia de datos sobre la autoría de una obra estrenada en el teatro del Príncipe como en el de la Cruz, fundamentalmente, puede obedecer a múltiples causas, desde la premura periodística, la urgencia de enviar la crónica a la redacción para ser publicada y conocida por un determinado público atento a la reflexión del crítico, hasta la falta de identificación o noticias referidas a la procedencia de dicha obra puesta en cartel, como una especie de anonimía a la que el público estaba acostumbrado. Lo importante, tal como censuraron Larra y Mesonero Romanos en numerosas ocasiones era especificar que la obra procedía de Francia o que había sido aplaudida con furor inusitado en París. Con este marbete se estrenaron en esta época a la que nos referimos cientos de obras y solo unos pocos escritores, como en el caso de Delavigne, Dumas, Scribe, entre otros, ocuparon un lugar señero en la cartelera teatral. Del resto solo ligerísimas referencias o silencio total, tanto en las reseñas breves aparecidas en los periódicos como en el enjundioso análisis que Gil realiza en sus artículos de crítica teatral, pues solo menciona a los tres escritores franceses citados en estas líneas.

A pesar de esta anonimía o escasez de datos sobre la autoría del drama analizado por Gil, hoy en día podemos identificar a sus autores, incluso, a los traductores no citados y que la pluma de Gil dirige sus dardos críticos o elogios. Así, por ejemplo, la obra *Una y no más* corresponde a la traducción-arreglo que G. F. Coll y M. A. Lasheras llevaron a cabo de dicha obra, estrenada en el año 1838 aunque editada en 1837. Incluso, podemos identificar y entender mejor el párrafo en el que Gil, tras las saluciones pertinentes a la empresa, indica lo siguiente:

[...] el público halló bastantes puntos de contacto entre esta producción francesa y la tan conocida con el título *Las Capas*; más no por esto dejó de soltar la carcajada a cada empacho del personaje representado por el actor Guzmán, el cual, aunque se hallaba algo indispuerto, sostuvo su nítida interpretación y alcanzó un nuevo triunfo (2015: IV: 75)

Gil da por hecho que el público de la época versado en teatro identificaba la obra que, transcurridos unos pocos años y con la llegada

²⁴ La relación de autores se puede consultar en la monografía *Teatro español. Catálogo abreviado de una Colección dramática española desde fines del siglo XIX y de obras relativas al teatro español* (1930: 104-108)



de una nueva corriente estética o cambio generacional, nadie recordaría. Pero esto es la crónica periodística, realizada al calor de los hechos para que no pierda vigencia y sea útil al espectador atento a los nuevos estrenos de los teatros del Príncipe y de la Cruz, fundamentalmente. Sin embargo, el crítico, historiador de la literatura, debe indagar sobre el referente de la obra que Gil no cita, pues solo así puede enjuiciar y cotejar con objetividad el artículo de crítica teatral. De esta forma sabemos que la comedia citada por Gil, *Las Capas*, es una copia de la titulada *Les Manteaux* de E. Scribe, H. Dupin y A. Verner, una comedia en prosa y dos actos estrenada por primera vez en 1833, y traducida por Ventura de La Vega. Otro tanto sucede con su análisis referido a la comedia titulada *El Artista* en la que si bien Gil elogia a un determinado personaje, en su conjunto la obra adolece de varios defectos:

Sentimos que el traductor haya desfigurado algún tanto el original, introduciendo alusiones políticas que no podían estar en él, y variando nombres a su antojo sin motivo plausible. En nuestra opinión, hubiera procedido con más acuerdo aligerando algún tanto las primeras escenas, para que la exposición no fuese tan minuciosamente desenvuelta, y cuidando con más esmero el lenguaje, pues en una obra escrita en homenaje de las artes, parece muy mal que la parte literaria no contribuya con todas sus fuerzas a asegurar el éxito (2015: IV: 75)²⁵.

Varapalo literario dirigido a M. A. Lasheras, autor de la traducción de la comedia francesa *Le chef-d'ouvreur inconnu* de C. Lafont, editada en el año 1837 y estrenada en el teatro del Príncipe el 24 de marzo, tal como constata Gil en su crónica publicada en *El Correo Nacional* el 29 de marzo de 1838. Entre otros varios ejemplos de anonimía habría que citar la famosa obra de Joseph Bernard Rosier, titulada *Le Manoir de Montlouvre*, estrenada y representada en numerosas ocasiones en el teatro de La Porte Saint-Martin en París, y estrenada en Madrid, en el teatro del Príncipe, el 14 de agosto de 1839, con el nombre *El castillo de San Alberto*. Al igual que la obra *El Abuelo*, comedia en dos actos y en prosa de M.M. Laurencin y A. Cey, representada en varias ocasiones e imitada y arreglada con mayor o menor acierto por los profesionales del ramo, especialmente por I. Gil y Baus. En algunos repertorios se confunde dicha obra con la titulada *El abuelo bondadoso (Le bon papa*

²⁵ Gil y Carrasco propone a este traductor anónimo que tome como ejemplo a Ventura de la Vega, traductor que actuó con acierto en su versión al castellano de Tasso (2015: IV: 75).



ou *La proposition du mariage*), de E. Scribe y Mélesville, traducida por J. M. Huici.

La presencia de traducciones y adaptaciones configura un sustancioso material crítico que de por sí ofrece un corpus específico, bien diferenciado de las críticas referidas a obras originales y artículos o a su concepción del Romanticismo y al engarce del teatro en dicha corriente estética. Es decir, sus reflexiones, su ideario estético. Este primer grupo de obras –traducciones y adaptaciones de comedias o dramas extranjeros– se completaría con las reseñas críticas realizadas a las versiones de obras debidas a celeberrimos comediógrafos franceses, como G. Delavigne –*El Paria*, A. Dumas –*Pablo el Marino*–, E. Scribe –*La abuela*, *La segunda dama duende*, *Un alma de artista*–, F. Soulié –*Diana de Chivri*, *El novio de Buitrago*–. Epígrafe en el que se podría incluir la célebre obra *Macbeth*, de W. Shakespeare. Grupo cuyo protagonismo lo ocupa, fundamentalmente, los escritores franceses citados. Huelga toda reflexión sobre ellos, pues han corrido ríos de tinta sobre su influencia durante finales del primer tercio del siglo XIX y albores del segundo tercio del mismo siglo.

Gil y Carrasco es exigente con ellos y desgrana con exactitud los pormenores de la obra, desde la validez de la traducción llevada a cabo, plan de la obra y pertinencia del argumento en su engarce con la sociedad del momento, hasta la reacción del público, decorados y valoración de los actores. Es en cierto modo un planteamiento que remite a los artículos de *Figaro* desde los inicios mismos de su incorporación al periodismo, precisamente con un artículo publicado en *El Duende Satírico del Día* en el que analiza la obra de Ducange titulada *Treinta años o la vida de un jugador*, 21 de marzo de 1828. En este artículo estarían ya de forma embrionaria los rasgos esenciales que predominan en sus artículos de crítica teatral, configurándose de forma definitiva en sus posteriores artículos publicados en *El Pobrecito Hablador*, *La Revista Española*, *El Correo de las Damas*, *El Observador*, *Revista Mensajero* y *El Español*. Incluso Larra analizaría la vida teatral de Madrid como lo haría Gil más tarde desde las páginas de la publicación *El Laberinto*, mediante crónicas semanales en la sección *Espectáculos Públicos. Revista Semanal* que figuraba en *El Correo de las Damas*. En el caso de Gil sus puntuales críticas en *El Laberinto* –*Revista de la Quincena*– cumplían la misma misión: ofrecer un panorama crítico de las piezas teatrales estrenadas en el Madrid de la época.

Respecto a las críticas sobre las traducciones de célebres escritores franceses destacaríamos la realizada por Gil a raíz del estreno de la obra

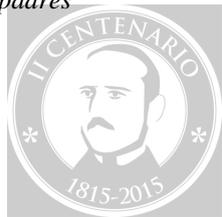


de C. Delavigne –*El Paria*–, traducida por García de Villalta. Durante la década de los años treinta y posteriores se estrenaron en los coliseos de Madrid numerosas obras de Delavigne, como las tituladas *Actividad e indolencia o El bachiller de Salamanca* (*Le bachelier de Salamanque*), *El diplomático* (*Le diplomate*), *Don Juan de Austria o La vocación* (*Don Juan d'Autriche ou Le vocation*), *Luis onceno* (*Louis XI*), *Marino Faliero* (*Marino Faliero*), *La Nieve* (*La neige ou Le nouvel Equinard*), *No más muchachos o El solterón y la niña* (*Le vieux et la petite fille*), *Paulo el Romano* (*Paulo Romano*), *La Popularidad* (*La popularité*) y *Las Vísperas Sicilianas* (*Les vêpres siciliennes*). La década de los años treinta fue la de mayor popularidad de Delavigne, autor que compartía autoría con Scribe en numerosas ocasiones. *El Paria*, publicada en francés en el año 1821 y editada en español en 1838, se estrenó en el teatro del Príncipe el 23 de febrero de 1839. Gil, en la amplia digresión que figura al principio de su artículo, incide en la poca o nula novedad que supone el argumento –poder religioso *versus* poder civil– y en el cumplimiento de la norma fundamental de la tragedia moderna que debe convertirse en la expresión de ideas

que se ha procurado encarnar, digámoslo así, para presentarlas a los ojos del pueblo comprensibles y materiales en cierto modo, intentando aleccionarle por medio del sentimiento, ya que la presente organización social solo permite a las clases acomodadas el completo desarrollo de sus facultades morales por medio del estudio y de la ciencia (2015: IV: 152).

Evidentemente, la obra, pese a ser representada en el año 1839, fue publicada en francés en 1821. Gil, a pesar de no conocer la fecha de la edición francesa, en opinión personal, percibe sutilmente la vetustez de su argumento, pues la tragedia, él la denomina drama, aunque cumple con la preceptiva aristotélica, debe perseguir una función ético-docente y, evidentemente, una función social. Ello no se lleva a cabo, de ahí la diatriba contra la obra, pues la tragedia debe destinarse a la enseñanza y no al entretenimiento del pueblo. Es evidente que Gil tiene un conocimiento pleno de la preceptiva de Luzán, aplicando en no pocas ocasiones buena parte de la normativa neoclásica, especialmente en lo que respecta a la función ético-docente y verosimilitud²⁶. Si estos

²⁶ La falta de verosimilitud, la ausencia del concepto ético-docente o la omisión del fin moral en detrimento del modelo ejemplar del ser humano en los dramas analizados por Gil actúan siempre en perjuicio de la obra, como en el caso de *Pablo el Marino*, de A. Dumas; *El castillo de San Alberto*, de Rosier; *Dos padres*



conceptos no se cumplen, Gil censura la obra, como en el caso presente, pues no se ajusta a las condiciones de la tragedia y su plan, según sus propias palabras, es mezquino y pobre en demasía.

Lo que trasciende en las crónicas sobre las traducciones de autores franceses es la escasa verosimilitud de los argumentos, la nula adecuación de situaciones tanto sentimentales como de índole social entre el texto francés y su versión española. Esto se percibe en *El castillo de San Alberto* de Rossier o en *Dos padres para una hija* en el que se muestra fervoroso defensor de nuestros dramaturgos del Siglo de Oro. Gil conoce perfectamente la literatura francesa, sus modelos y escritores en boga. Sabe quiénes triunfan en el famoso teatro de París La Porte Saint-Martin. Sus críticas sobre el celeberrimo Scribe, que firmó conjuntamente con Delavigne parte de las obras citadas con anterioridad, son dispares. Por un lado censura la obra *La segunda dama duende*, adaptada por Ventura de la Vega, horrorosa adaptación en la que los españoles parecen turcos en la época de Felipe IV y, a despecho de Calderón y Moreto, “los hidalgos mesurados, graves y galanteadores de aquella época se explican con la misma ligereza, frivolidad y donaire que los elegantes de los boulevards y son de tan buen tono y tan amenos que en nada chocarían en la más escogida *soirée*” (2015–IV: 132). En parecida línea estaría la crítica de Gil a la obra de Scribe *Un alma de artista*, cuyo argumento podrá tener defectos, pero también grandes aciertos debidos a la habilidad de Scribe como dramaturgo, como escritor que maneja con maestría y gran destreza los recursos escénicos. Reflexiones que se complementan con lo dicho en su artículo *La segunda dama duende*, al ofrecer al lector con inteligencia, ingenio y razón los motivos del triunfo de Scribe:

¿Qué tiene entonces –nos preguntarán- esa pieza que tanto se celebra, que anda en boca de todos y a cuya representación se agolpa todas las noches numerosísima y lucida concurrencia? – Esta pieza –responderemos- posee en un grado maravilloso una cualidad que ha sido y será siempre el alma del género dramático: el interés. Si Scribe al concebirla tuvo la idea de ofrecer una obra del género de Calderón en cuanto a los pensamientos, galas y colorido, preciso es confesar que se ha quedado muy atrás del término de su viaje; pero sí, como parece, fue su objeto dar a conocer la contextura y trabazón dramática de este prodigioso ingenio, fuerza es declarar que su ensayo ha sido altamente

para una hija, de Aniceto-Bourgeois, Dumanoir y Brisebarre; *Flaquezas ministeriales* y *Doña Mencía*, de Bretón de los Herreros; *Juan Dándolo*, de J. Zorrilla y García Gutiérrez, entre otras.



ventajoso, que el mismo modelo no lo desecharía (2015–IV: 132-133).

En la extensa digresión que aparece en su reseña crítica a la obra *El abuelo*, de Laurencin, Gil y Carrasco emite sus reflexiones sobre la comedia burguesa francesa, la tragedia y comedia neoclásicas de Molière, sus rasgos esenciales, su discurrir hasta el tiempo presente. Analiza también otros géneros literarios de gran relevancia en la cultura francesa, como la poesía de Voltaire, Racine, Béranger... Gil y Carrasco engarza en sus escritos sobre el teatro citas y epígrafes de escritores universales. Costumbre arraigada en todos los costumbristas de la época, desde Larra y Mesonero Romanos hasta sus discípulos. A pesar de la censura que *Fígaro* llevó a cabo en su artículo *Manía de citas y epígrafes*, él mismo las prodigó en sus escritos. Gil no se anda a la zaga, de suerte que la literatura francesa está presente en sus artículos con no poca profusión, como sus referencias a Chateaubriand, Balzac, Sand, Racine, Corneille, Descartes, Molière... Otro tanto sucede con la obra de escritores universales, citados por Gil a fin de refrendar sus opiniones o reflexiones sobre una obra determinada, de ahí que el lector encuentre entre sus escritos referidos al teatro los nombres de autores de literatura clásica, como Aristófanes, Virgilio, Horacio.

Otro tanto ocurre con sus citas sobre el teatro áureo español, abundantes y pertinentes siempre. Lope, Calderón, Tirso de Molina, Cervantes, Moreto y Rojas serán sus preferidos, quienes ocupen un lugar preferente en sus citas incrustadas en los artículos de crítica teatral. Dante, Alfieri, Schiller, Milton, Otway y Shakespeare son también un claro referente de sus lecturas, de su educación libresca, nacida en época temprana y cimentada durante su permanencia en la Biblioteca Nacional. Precisamente su artículo *Macbeth*, de Shakespeare, no es solo una señal de respeto hacia este escritor universal, sino también una prueba de interés por el teatro inglés y español desde la perspectiva de la obra de Cervantes y de Shakespeare. Gil comienza su artículo de forma preventiva, consciente de la universalidad del escritor inglés: “Difícil cosa es la situación de un escritor crítico, que haya de conciliar el respeto que se debe al público con el respeto que el genio reclama de fuera [...]” (2015–IV: 115). Respeto hacia su persona que discurre a través de apuntes autobiográficos y de ambiente teatral referidos a la época de Cervantes y Shakespeare. Descripciones detalladas, engarzadas con reflexiones y razonamientos que transmiten un equilibrio, un eclecticismo en consonancia con los críticos más señeros de la época, como en el caso de Larra. Eclecticismo que recuerda el artículo de *Fígaro*, *De Literatura*,



al incluir la obra de arte fuera de donde fuere o de épocas distantes en un lugar privilegiado, en una especie de Olimpo en donde solo la calidad literaria es la puerta de acceso. *Macbeth* es una obra de arte y su autor, Shakespeare, un escritor que proyecta los sentimientos de sus personajes universalmente. El conocimiento de las obras nacidas del ingenio es fundamental para la humanidad, pues sirve de reflejo, de modelo, para conocer el peculiar comportamiento de los diversos países. El conocimiento universal de las obras maestras que esclarecen su literatura respectiva puede “ir modificando los gérmenes del individualismo y del aislamiento que separan todavía a las naciones; solo de este modo podrá acercarse más cada día el linaje humano al término de descanso, de paz y de unión que le aguarda al fin de su trabajada y dolorosa carrera” (2015–IV: 125).

Un segundo corpus de crítica teatral estaría compuesto por obras originales, aunque de contenido diverso. No debe olvidarse que frente al drama romántico histórico, legendario, surge una serie de obras cuyo marbete anunciador nos remite a un tipo de comedia, comprometida, de costumbres, de carácter, simbólico-filosóficas, de magia... Así, por ejemplo, Gil reseña la comedia de magia *La estrella de oro*, de F. Manzano Oliver, un dramaturgo cuyas obras pueden considerarse auténticas rarezas bibliográficas, fundamentalmente las tituladas *Pizarro el Conquistador* y *Espanoles nada más*²⁷. Cabe recordar que Gil no cita en su artículo al autor de la obra, al igual que otros críticos de la época. *La estrella de oro*, publicada también en el año 1838, al igual que su comedia *Dos granaderos*, representa la pervivencia del teatro de magia en pleno Romanticismo. Obras como el *Mágico de Salerno*, *Marta la Romarantina*, *Juana la Rabicortona*, *El Genio Azor o El protector*, *El diablo verde o Lo necesario y lo superfluo*, entre otras muchas comedias fantásticas, entusiasmaron al público español a lo largo del siglo XVIII y primera mitad del XIX. *La estrella de oro*, estrenada el 7 de enero de 1839 en el teatro del Príncipe, es enjuiciada por Gil en consonancia con sus conocimientos sobre dicha tendencia teatral. No olvidemos que la

²⁷ Ambas comedias se publicaron en el año 1859, en Madrid, por la editorial de Vicente Lalama. Casi con toda seguridad fueron escritas con anterioridad a la fecha de publicación tanto por el estilo como por la versificación. Como es bien apunta González Subías “cualquier lector –incluso avezado estudioso– que se asomara a sus polimétricos versos creería encontrarse ante unas composiciones escritas al menos quince años atrás, en pleno apogeo del Romanticismo en España” (2010: 42). Obras que tampoco figuran en la cartelera de Madrid, tal como se constata en la monografía de Vallejo y Ojeda (2001).



comedia de magia, especialmente *Todo lo vence el amor o La pata de cabra*, estrenada diez años antes, se representó más de doscientas setenta veces entre 1829 y 1850 (Gies: 1988: 26-29, *passim.*; Caldera: 2001: 28-31; Ribao: 2006). El mismo Mesonero Romanos en sus *Memorias* ya citadas, nos informa que *La pata de cabra* –traducción-adaptación muy libre de la obra francesa de Martainville y Ribié titulada *Le pied de mouton*, estrenada en París en 1806– hacía furor entre el público madrileño²⁸. Recordemos también que Hartzbusch popularizó, de igual forma, por estas fechas la comedia de magia, como *La redoma encantada*, *Los polvos de la madre Celestina* y *Las Batuecas* (Ayala: 2003).

Gil y Carrasco utilizó un estilo desenfadado, como si estuviese contagiado en su crítica del humor que subyace en *La estrella de oro*. Tras diseccionar su argumento de forma cumplida y un tanto humorística se dirige a sus lectores con una afabilidad y confianza que no hemos encontrado en otros artículos de crítica teatral: “Ahí tienen ustedes, si no la comedia, el esqueleto por lo menos, salvo alguna vértebra o tendón que haya destruido la mano poco hábil del anatómico, y a fe que el que no haya pasado el rato divertido con ella debe ser un hombre de un humor diabólico” (2015: IV: 139). Para Gil la comedia de Manzano Oliver es redonda y cumple a la perfección con los rasgos de la comicidad romántica. Gil entiende a la perfección el teatro de magia, con sus peculiares argumentos y recursos escénicos. Está persuadido de que la escuela romántica no solo trata de temas tristes, apasionados, plagados de duelos. Gil representa una generación nueva, consciente de todas las expresiones de la sensibilidad humana, desde el arte, la pintura, la música, hasta la literatura. La risa, la comicidad, es una de las características más visibles del ser humano, de ahí que Gil represente una generación que se adueña del espacio y del tiempo, que reivindica su autonomía en el plano moral que, justamente, el romanticismo aspira a representar en su totalidad. Desde esta perspectiva hay que interpretar el

²⁸ Mesonero Romanos se refiere a Grimaldi con toda suerte de elogios. Respecto a la adaptación de la obra *Pied de mouton* afirma lo siguiente: “¿Qué pensar de un extranjero que, además de los innumerables chistes castizos típicos de que salpicó esta producción, llegó a imponer a su protagonista el gráfico y popular nombre de don Simplicio Bobadilla de Majaderano y Cabeza de Buey? Grimaldi, que con este verdadero triunfo de su gran talento consiguió despertar el apetito del público español y atraerle al teatro por espacio de meses, de años enteros [...] (1994: 419).



artículo de Gil, que engarza también con su idea del drama maravilloso o fantástico por su capacidad de cimentar la armonía entre la sociedad:

¿Quién sabe si por este medio podría una inteligencia privilegiada apoderarse de alguna de esas ideas generales y profundas que flotan en el día entre la abstracción de la metafísica, materializarla y encarnarla, digámoslo así, a la vista del pueblo y cimentar con más firmeza de este modo la armonía entre los hombres mostrando la armonía y la homogeneidad de sus facultades morales? Los autos sacramentales de nuestro inmortal Calderón, el *Fausto* de Goethe y el *Caín* de Byron serán ejemplos de algún peso para los que duden de la importancia que este género puede llegar a adquirir (2015–IV: 141).

El resto de la producción crítica atañe, fundamentalmente, al análisis del drama romántico y a la comedia bretoniana. En el primer grupo se podrían, especialmente, englobar *Amor venga sus agravios*, de Espronceda y Moreno López; *El conde don Julián*, de Miguel Agustín Príncipe; *El astrólogo de Valladolid*, de García Villalta; *El caballo del rey don Sancho* y *El molino de Guadalajara*, de Zorrilla; *El Gran Capitán*, de Gil y Zárate; *Las travesuras de Juana*, de García Doncel y Valladares; *Solaces de un prisionero*, del duque de Rivas... Gil en su análisis a la obra de Espronceda se muestra un tanto parcial. Alaba la obra por tratarse de una pieza original, por el esfuerzo que ello representa. El público, frío, pero favorable al estreno. Desgrana el argumento, acto por acto, a fin de analizar el mismo que, a simple vista, desde la perspectiva del crítico, adolece de defectos, de situaciones inverosímiles, de enredos absurdos que indican con claridad que estamos ante una obra plagada de artificiosidad y expresividad.

Es evidente que si dicha obra no se debiese a la pluma de Espronceda, en colaboración con Moreno López y firmada con el seudónimo de *Sendra y Palomares*, habría caído en un completo olvido. Precisamente esta falta de verosimilitud también fue señalada en el *Eco del Comercio*, en su crónica teatral fechada el 29 de septiembre de 1838. Manierismo que se percibe también en el discurso o parlamento de sus personajes, en las situaciones arquetípicas del drama romántico: duelos, enamoradas que deciden ingresar en un convento al saber que sus amantes han muerto, aunque en realidad solo son muertes aparentes, encuentros amorosos en la celda de un convento, desmayos y finales truculentos donde no faltan el veneno y la muerte violenta. Defectos señalados por la crítica coetánea, calificando el drama con calificativos harto negativos, como si se tratara de algo extraño, incongruente, excéntrico, como en el diario satírico *Nosotros*, cuyos célebres redactores, *Abenámar* –López Pelegrín– y *El*



Estudiante –Antonio María de Segovia- arremetieron contra el drama. Censuras que también se perciben con nitidez desde las páginas de las publicaciones del diario de anuncios *El Indispensable* o desde el célebre periódico satírico *Fray Gerundio*. El primero al calificar la obra de extensísima, plagada de intermedios y leguaje inapropiado, exagerado; el segundo, denunciaría también los defectos de la obra, arremetiendo contra ella desde múltiples frentes. En *Fray Gerundio* se censura la configuración del drama, su estructura, definiéndolo como

[...] un tomo en cuarto de escenas, al cual tomo llaman un drama, dividido en cinco jornadas de diligencia, que denominan actos, y además otros cuatro días de marchas regulares, a que dan el nombre de cuadros: es decir que el viernes en el teatro del Príncipe estuvimos ahogados en drama nueve días reunidos en una noche, al cabo de los cuales nos echó el agua fuera. El público decía: no quiero más drama; y el drama respondía: pues yo si quiero más público (Lafuente: 1838: 9)²⁹.

A pesar de sus defectos evidentes el drama es elogiado por Gil, especialmente en cuanto al carácter de determinados personajes, como el de don Álvaro; sin embargo, el escritor berciano haciendo gala de una gran honestidad como crítico censura el pensamiento filosófico que subyace en el drama, pues es de desaliento, melancólico, incompatible como tendencia social en su opinión. Reflexiones que subyacen en numerosas críticas de Gil, tanto en adaptaciones o refundiciones como en las obras originales:

Aquella fatalidad que persigue a la triste doña Clara a través de todos sus sacrificios y virtudes parecenas verdadera y quizá más pronunciada que en *Don Álvaro o la fuerza del sino*; pero la fatalidad no puede producir sino escepticismo y dudas, y esto,

²⁹ Modesto Lafuente define también la obra con calificativos censorios, humorísticos, cargados de una bis burlesca en consonancia con su peculiar forma de sentir la sátira: “Parecía un drama clásico, un drama-sanguijuela que según iba chupando paciencia al público... Parecía la agonía del ministerio Ofalia puesta en escena y adornada con decoraciones (1838: 9-10). Lafuente se burla del argumento, de las situaciones ridículas que pueblan el drama. Se chace de los comportamientos de los personajes, de las situaciones ridículas y recursos escénicos inverosímiles y absurdos, de ahí que el público reaccionara de forma harto negativa ante la representación de la obra: “Tal gritería se levantó en el teatro, y tales golpes y silbidos, que aquello parecía las tinieblas y la plaza de toros todo junto” (1838: 13).



aunque sea por desdicha un reflejo exacto de nuestra época, no nos parece fecundo ni progresivo (2015–IV: 84)

A pesar de sus censuras, predominan en su reseña crítica las notas encomiásticas, de aprobación. Los caracteres de los personajes del drama están, en opinión de Gil, bien delineados. Los referidos a don Álvaro de Mendoza son excelentes, pues están “valientemente dibujado al hombre de voluntad, escéptico y calculador (2014–IV. 79). Ninguna censura en lo que respecta a su amante, Clara, cuyo carácter está bien pergeñado y cumple a la perfección el papel de mujer enamorada. Escenas censuradas y ridiculizadas por la crítica hasta la saciedad pasan desapercibidas ante los ojos de Gil y sutilmente justificadas. Es evidente, en este caso, la admiración de Gil por Espronceda, pues a pesar de los desaciertos del drama su amistad y fascinación por su persona hizo posible que sus reflexiones críticas sobre el drama carecieran de la objetividad deseada. Testimonio de amistad, de fraternidad con Espronceda que se mantuvo hasta el momento de su muerte³⁰.

Por regla general, Gil analiza los dramas históricos desde múltiples ópticas, sin desdeñar nunca la importancia del argumento en su engarce con un contexto histórico determinado. Sirva como botón de muestra el drama en cinco actos y en verso *El astrólogo de Valladolid* que, en puridad, debería llamarse comedia, pues ofrece un desenlace feliz. En el artículo analiza Gil la corte de Castilla, la turbulencia política en la época de Enrique IV, la figura y vergonzosa privanza de Beltrán de la Cueva, el desenfreno de los nobles... Elementos imprescindibles para todos los asuntos de imaginación y, especialmente, para el drama. Digresión sobre el periodo histórico a fin de analizar los aciertos y desaciertos del drama, pues como buen conocedor de las fuentes históricas, tal como desgrana Picoche en su monografía (1978), no le sería difícil cotejar la ficción con la realidad misma del personaje creado por el autor. Esto sucede también en su análisis a las obras históricas, sean de carácter histórico o

³⁰ La prensa de Madrid reseñó profundamente el entierro de Espronceda. Siempre Gil y Carrasco aparece en un lugar privilegiado, recitando versos o pronunciando palabras de intenso dolor por la muerte de su amigo, como en el caso de *El Correo Nacional* –25 de mayo de 1842– en el que junto al marqués de las Navas, González Bravo y el celeberrimo actor Romea pronunció sentidos versos en homenaje a su persona. Recuérdese también al periódico progresista *Eco del Comercio* que el 25 de mayo publicó la célebre poesía de Gil *A Espronceda* y en *El Corresponsal*, publicación de principios monárquico-constitucionales, que incluyó entre sus páginas dicha composición en la misma fecha con el título *Elegía a la muerte de Espronceda*.



legendario, como en el caso de las obras *El conde don Julián*, *El astrólogo de Valladolid* o la propia *Doña Mencía* o *Juan Dándolo*.

Como periodista de teatros, Gil tuvo que analizar numerosos dramas y comedias de muy distinta calidad literaria. Su ideario estético, su concepción del ideal ecléctico que armoniza la finalidad ético-docente y la verosimilitud con los postulados que configuran el Romanticismo es patente en sus críticas. De igual forma, la literatura es la manifestación genérica del sentimiento, el reflejo de la sociedad, la única que nos puede servir de guía. Un excelente documento para desgranar y entender el ideario estético y las múltiples razones o reflexiones que subyacen en sus escritos de crítica teatral las encuentra el lector en su análisis a la obra de Hartzenbusch, *Doña Mencía*, y en las dos entregas publicadas en el *Semanario Pintoresco Español* en 1839 bajo el epígrafe *Revista Teatral*.

En *Doña Mencía*, Gil y Carrasco reflexiona en una extensa digresión sobre la finalidad de la literatura desde los orígenes mismos hasta la encrucijada de civilizaciones, religiones y creencias. El drama, el teatro, bajo su aspecto social, es el único medio para dirigir y moralizar las masas, pues la discusión parlamentaria, la prensa periódica perdida entre los debates y enconos de partido “no inculca el germen del sentimiento en el corazón del pueblo” (2015–IV: 93). Ni siquiera la enseñanza o el púlpito son capaces de cumplir esta misión. En opinión de Gil el sentimiento es lo único que hay en común entre las personas. Las teorías que a él no se refieren, y los intereses

[...] jamás podrán ofrecer en medio de su choque y perpetua movilidad un sólido cimiento a la reconciliación y fraternidad universal [...] No son las pasiones a nuestros ojos otras tantas aberraciones de la humana naturaleza como a los de algunos ceñudos moralistas, sino los impulsos, los movimientos que Dios ha depositado en nuestras almas, y que desenvolviéndose en un medio heterogéneo, como ha sido hasta el día el medio social, se corrompen o se apartan de su primitiva dirección (2015–IV: 93).

Es evidente que para Gil el sentimiento, las pasiones, son indelebles al ser humano, su fuerza. De ahí que si convergen en una misma dirección se podrán obtener resultados incalculables.

En su extenso estudio sobre la obra de Hartzenbusch, Gil ofrece un modelo inteligente, profundo y lúcido sobre lo que debe aportar el teatro, el drama, a la sociedad. Desde el principio al final el crítico recoge en sus reflexiones doctas teorías que revelan unos conocimientos proverbiales sobre el teatro, pues justifica sus teorías literarias con argumentos bien explícitos y con conocimientos impropios para la edad en que los asume.



Madurez literaria en su exposición y en su escrutinio sobre el argumento de *Doña Mencía*, desgranando tanto los aciertos como los desmayos literarios que subyacen en ella. En su análisis elogia a los personajes femeninos, la pasión, los caracteres, el desenlace. Predominan en gran manera los aciertos de la obra, pero con especial relevancia el referido al tema, al asunto: la nacionalización del drama, su engarce con el contexto histórico de la España de los Austrias, de ahí que inste a Hartzenbusch a que imite a Calderón.

Se podría afirmar que lo más granado, lo más sustancial de la crítica teatral de Gil se encuentra en los artículos citados. Sin embargo, el mayor número de colaboraciones periódicas dedicado al teatro de la época nos remite a la comedia bretoniana. Sus censuras son manifiestas y menos *El novio y el concierto*, comedia zarzuela en un acto, el resto de la producción ofrece a su juicio más desaciertos que aciertos. El motivo, el asunto de la comedia, no le subyuga, no le hace reflexionar como en anteriores ocasiones. Así en su comedia *Ella es él*, analizada por la prensa desde múltiples perspectivas (Ballesteros: 2013: II: 475-486), si bien no desdeña el asunto de la comedia –crítica a los *gurruminos*– y alaba los diálogos y versificación, no cumple, aunque él no lo diga, ese propósito ético-docente que Gil directa o indirectamente demanda al género comedia.

Esto sucede también en *El pro y el contra*, censurada y pésima en caracteres, en *Flaquezas humanas*, comedia en la que todos los personajes son medianías, vulgares, y sus referencias a determinadas situaciones familiares inapropiadas, como las notas ridículas que figuran en su análisis sobre las viudas. Por regla general Gil y Carrasco elogia la versificación, los diálogos y la presencia de determinados personajes que rememoran al teatro áureo, como la presencia del figurón de la comedia *El qué dirán y el qué se me da a mí*. Comedia ligera, viva, chispeante, que desafortunadamente desliza alusiones políticas picantes y de gran efecto, innecesarias para buscar el aplauso, pues para Gil otros son los recursos que el buen comediógrafo debe utilizar. Es, en cierto modo, la actitud que adopta ante el estreno de la comedia *Un artista*, de C. Lafont, adaptada por M. A. Lasheras, pues su traductor introduce alusiones a la política que no figuran en el original. El caso de Bretón es más personal, pues Gil y parte de su generación se sienten aludidos por sus comentarios. Censuras también a la comedia bretoniana *Un día de campo o El tutor y el amante*, semejante a los cuadros de costumbres publicados en la prensa de la época. Para Gil los defectos son múltiples: acción lenta, personajes mal delineados, confusos, desproporcionados, diálogos inapropiados...



Comedia pálida que no se adecua al concepto que Gil, como ecléctico, como amante del buen gusto y equilibrado, debe cumplir toda comedia: provocar la reacción del espectador desde el punto de vista moral, como si el teatro fuera la escuela de las buenas costumbres, en sintonía con el teatro moratiniano. Por ello es por lo que la califica de comedia irreflexiva, carente de verdad, de provecho. Para él la máxima horaciana de la *Ars Poetica* –*Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*–, la unión de lo útil con lo divertido, no se cumple, por regla general en sus comedias, de ahí que sus reflexiones lleven el mismo sesgo crítico y censorio.

En idéntica línea estaría su obra *La Independencia* analizada desde las páginas de *El Laberinto* y enjuiciada de igual forma, pues a pesar de la gracia, habilidad y facilidad versificadora está muy lejos de sus dos grandes obras *Marcela* y *No ganamos para sustos*, las únicas que a su juicio cumplen los preceptos fundamentales que forman el decálogo del arte. Como es bien sabido su comedia costumbrista *Marcela o ¿a cuál de los tres?* (1831) marca un nuevo y definitivo rumbo de su producción, pues su obra se aparta de la influencia moratiniana en gran medida y aparece un nuevo sesgo en su producción que dará sentido al epígrafe *comedia bretoniana*. La opinión de Gil cambia por completo cuando analiza la obra *No ganamos para sustos*, comedia en tres actos, la única del repertorio analizada que cumple con las exigencias del crítico, pues está influenciada por el teatro áureo español, guarda el interés de la fábula, enseña y descubre la fisonomía del pensamiento de los españoles en consonancia con nuestro legado histórico, pues el medio de enseñar y moralizar un pueblo es el de mostrarle palpitante y vivo su verdadero carácter.

El teatro, como todas las artes de imaginación, indica Gil, tiene que sustentarse forzosamente en la verdad y en el sentimiento si ha de ofrecer lo que exige el carácter del momento. Sencillez argumental y verosimilitud, de ahí el acierto de Bretón: “[...] en una palabra, que su intención era combinar en lo posible la lozanía e ingenio de Calderón con la verdad de Moratín” (2015–IV: 170). Esta es, a su juicio, la nueva senda que ha de adoptar Bretón de los Herreros. Reflexiones claras, taxativas que convierten a Gil y Carrasco en uno de los adalides más importantes del eclecticismo literario.

A Gil lo que realmente le interesa son los aciertos descriptivos de Bretón en asuntos sociales, el retrato de la sociedad desde una óptica real a fin de conocer con exactitud los comportamientos y usos sociales de la época, de ahí que desde las páginas de *El Herald* Gil y Carrasco utilice



el marbete de maestro indiscutible en la creación de cuadros sociales extraídos de la realidad cotidiana para definir a Bretón. Caracteres de género son la pintura de las costumbres de la época, en especial de la clase media, presentándolas en lo que tienen de ridículo y cómico, como en el caso de su crítica a la obra *Medidas extraordinarias o Los parientes de mi mujer* en donde se cotejan dos estilos de vida diferentes: el de las costumbres campesinas y el referido a las incongruentes costumbres sociales del Madrid urbano. Por ello es por lo que en su análisis afirma que *Medidas extraordinarias* nos retrata “escenas de las que diariamente presenciamos, y cuyos lamentables y visible contratiempos están tocados con tanta chispa y habilidad en este fresco y animado cuadro. En este género tan acomodado a la índole especial de su ingenio difícilmente encontrará rivales el Sr. Bretón, porque no es pequeña tarea la de igualar su colorido vivo lleno de efectos, e imaginar situaciones tan naturales y bien motivadas” (*El Heraldo*: 6 de diciembre de 1842)

No falta en este corpus periodístico las puntuales críticas al teatro musical de la época. Es evidente que en las décadas de los años treinta y cuarenta la ópera italiana ocupa un lugar de primer orden en los teatros de Madrid (Rubio: 2010), aunque ya no se centre solo y exclusivamente en el repertorio de Rossini, sino también en las obras de Bellini y Donizetti. Es previsible que Gil asistiera a numerosas representaciones operísticas tanto en la década de los años treinta como cuarenta, pues entre los amantes de la literatura, la música era el complemento perfecto a sus reflexiones artísticas tanto en la vida privada como en el debate periodístico, convirtiéndose la ópera en un divertimento para la burguesía e, igualmente, para un sector de la sociedad que defendía a ultranza este género musical.

La primera incursión fidedigna de Gil y Carrasco en el campo de la crítica referido a la ópera nos remite al 21 de octubre de 1842. Sin embargo, Picoche (1972: 1334-1337) incluye en un primer lugar una reseña sobre la ópera *Lucía de Lammermor*, de Donizetti, estrenada en el Teatro de la Cruz en 1840 y publicada en *El Corresponsal*, nº 300, 4 de octubre de 1840. Dicha reseña nunca fue citada ni reproducida en las *Obras en Prosa* (1883) y en las *Obras Completas* (1954). La referencia a dicha crítica es equívoca, pues el nº 300 de *El Corresponsal* lleva en su cabecera la siguiente fecha: jueves, 26 de marzo de 1840. El ejemplar consultado contradice, pues, la existencia de esa inicial crítica de Gil, de ahí que iniciemos la relación de artículos sobre el teatro musical con el publicado en el *Diario de Comercio, Artes y Literatura de Sevilla* y reproducido en *El Gratis. Diario Pintoresco de Avisos para Madrid y las*



provincias, 9 de noviembre de 1842. Artículo que no figura en ninguna colección colectiva ni en sus obras completas publicadas hasta el momento presente. La crítica se inserta en la sección de teatros y analiza la ópera *Norma* de Bellini. La representación tiene lugar en Sevilla y Gil ofrece un material noticioso en sumo grado interesante, pues demuestra ser un gran aficionado al teatro musical y admirador de la soprano Villó a la que le dedicará un soneto al final de su artículo. A tenor de la citada reseña, Gil tuvo la ocasión de admirar la voz de la cantante con anterioridad, en el año 1840, en Sevilla:

Los amantes de las glorias nacionales que sienten latir el corazón al recordar la antigua época de su esplendor, debieron recibir un placer tan puro el que nosotros experimentamos al oír la noche del 21 [octubre, 1842] la nunca bien ponderada *Norma* en boca de la señora Villó, premiada y distinguida artista española. Animado aspecto ofrecía el teatro: ni una sola localidad vacía, ni un solo rincón donde no reinase el más profundo silencio al comenzar la hermosa sinfonía que anunciaba la pronta y deseada aparición de tan aventajada artista. Llegó por fin este momento y los estrepitosos aplausos con que fue recibida aun antes de despegar los labios, prueban mejor que nada, cuantas esperanzas y noticias de adelantos iba a realizar con su voz. Y así fue en efecto, porque cuando hace dos años tuvimos el gusto de oír a la señora Villó en este teatro, no creíamos que pudiese llevar más adelante sus facultades ya entonces colosales (*El Gratis*, 19 de nov. de 1842).

Cabe recordar que en el Romanticismo las sopranos, como en el caso de la celeberrima Villó, eran consideradas como ángeles etéreos capaces de inmolarsse por cumplir su destino de hacer tangible el ideal de la humanidad, pues en su ascensión vocal arrastraban tras sí los espíritus de los oyentes. De hecho eran veneradas como sacerdotisas sagradas del culto laico a la Belleza. Las actuaciones de la soprano Cristina Villó tanto en Madrid como en el resto de España provocaron una serie de encendidas efusiones indescriptibles.

Tal vez la más representada en la época que Gil ejerce la crítica sea *Norma*, analizada en su artículo ya citado y publicado en el *Diario de Sevilla de Comercio, Artes y Literatura*. Reflexiones también sobre *Gisella* de Rossini y *Linda* de Chamounix, publicadas en *El Laberinto*, al igual que *Il furioso*, de Donizetti, reseñada también en dicha publicación, y *Lucía de Lammermoor* analizada en las páginas de *El Corresponsal*. Las citas a los acontecimientos relacionados con la ópera y el ballet pueblan las páginas de *El Laberinto*, a pesar de que Gil no era muy partidario de la danza clásica a pesar del furor que causó la celeberrima



Guy Stephan en el baile *Gisela o las Willis*, ballet estrenado en el teatro del Circo el 24 de octubre de 1843.

Lo más enjundioso de la crítica teatral se encuentra, fundamentalmente, en las páginas de *El Correo Nacional* y *El Laberinto*, publicación, esta última, excelente que reunió a los críticos más importantes del momento a raíz de la venta del *Semanario Pintoresco Español* por parte de Mesonero Romanos a Gervasio Gironella por diez mil reales. A raíz de dicha venta la mayoría de los críticos se pasaron a la publicación *El Laberinto* y Gil, redactor y colaborador del *Semanario*, no fue una excepción, pues gracias a su reputación como crítico teatral ejercería dicha crítica al lado de los más afamados periodistas: Antonio Flores, Ferrer del Río, Pérez Calvo y Cayetano Rossell. Sin embargo, el material noticioso ofrecido en *El Laberinto* es más diverso, pues no atiende solo y exclusivamente a los estrenos de un determinado teatro madrileño, sino a cualquier tipo de espectáculo o noticia de carácter literario, artístico o, simplemente, relacionado con las Bellas Artes. Evidentemente, las crónicas teatrales son más escuetas, más sucintas, aunque dan cumplidísima noticia de la vida teatral de mediados de siglo.

Noticias que en nada difieren de su concepción del Arte, del teatro, de su credo estético, de su eclecticismo manifestado en años anteriores desde las páginas de *El Correo Nacional* o el *Semanario Pintoresco Español*, publicación esta última que recoge en época temprana su ideario estético, manifestado de forma tenue o leve en sus inicios literarios. Recuérdese, tal como se constata en el libro *Ramón de Mesonero Romanos. El Curioso Parlante. Trabajos no coleccionados publicados por sus hijos en el centenario del natalicio del autor* (1903-1905) que Gil forma parte de la redacción, tenía remuneración fija por artículo publicado y figuraba ya, tal como consta en el material noticioso referido a la primera época del *Semanario Pintoresco Español* como crítico teatral. La crónica teatral publicada en dos entregas –27 de octubre y 3 de noviembre de 1839– en dicho semanario es una enjundiosa visión de la historia del teatro español, de su desazón como crítico por la torpe andadura del teatro de su época y por la dura labor del crítico. Desgrana el teatro áureo español, sus aciertos, sus temas, motivos y caracteres. No desdeña la tragedia, ni comedia neoclásica, pero sí las ineptas comedias sentimentales de Comella o Zabala censuradas por Moratín en su obra *La Comedia Nueva o El Café*. Gil refrenda con matices muy tenues lo expuesto por R. López Soler en su excelente artículo *Análisis de la cuestión agitada entre románticos y classicistas* publicado en *El Europeo* (1823). No desdeña la pragmática de Luzán, la enjuicia con tolerancia, tal como la concibió



Luzán en 1737 y no con las adendas añadidas por Llaguno en 1789, y expone con precisión las sucesivas corrientes estéticas europeas, especialmente las francesas. No es intolerante, sino ecléctico y consciente del valor que el teatro tiene en la sociedad. Es consecuente con sus ideas y claro defensor de la dramaturgia áurea, cuyos ingenios –Calderón, Lope y Tirso de Molina– fueron representantes universales en el nacimiento del romanticismo europeo. Sus preferencias por la escuela romántica son manifiestas, evidentes, y aplaude el resurgimiento de nuevas glorias literarias en España.

En su conjunto la crítica teatral de Gil no desdeña ningún asunto o motivo relacionado con la escena, con el teatro. El material noticioso referido a actores, dramaturgos, traductores, adaptadores... es abrumador. Tampoco prescinde, al igual que Larra, de aspectos relacionados con la escenografía, con los tics caracterizadores o inapropiados de actores y actrices que afean la escena española. Afición por el teatro en la época que le correspondió vivir a Gil que se proyectó no solo a la vida familiar, mediante la celebración de comedias caseras, sino también a instituciones oficiales, como en el Liceo, fundado en 1837, y en el que actuaban, según las críticas de Gil, actores no profesionales, como el marqués de Palomares, Escobar, Vega, Peñafiel, Gallardo... Incluso desde las páginas de *El Laberinto* el lector parece encontrarse ante una especie de crónica de sociedad, pues el teatro acoge las celebraciones más significativas de la época, como la celebración de la mayoría de edad de Isabel II en el teatro del Liceo.

Gil, al igual que Larra, insta a los actores y actrices a que actúen con naturalidad, que se muevan en el escenario con espontaneidad y no permanecer quietos, rígidos o con posturas inapropiadas: “Si no se enojase, sin embargo, habíamos de aconsejarle [Latorre] que trocara lo que le sobra de postura y actitudes académicas por lo que le falta algunas veces de naturalidad y de abandono, cosa en la cual ganaría mucho” (2015: IV: 155)³¹. Críticas también a determinados actores y actrices con mala dicción, al igual que Larra, pues no debemos olvidar que tanto el

³¹ Gil critica los queiebros en la voz, los parlamentos o intervenciones de los actores que impiden la comprensión de sus frases entre el público: “La señora doña Bárbara Lamadrid ha estado también sentida y verdadera en su papel [...] Un defecto no obstante advertimos que quisiéramos que se remediara [...] Son tan frecuentes los queiebros de su voz en los pasajes de algún empeño, que se le pierden muchas palabras, y los espectadores pierden con ellas el hilo de la representación” (2015: IV: 155).



uno como el otro son conscientes de que la comedia, el teatro, es un modelo de buenas costumbres, un reflejo del buen hacer, de ahí que sea imperdonable que los actores cometiesen distorsiones sintácticas, vulgarismos o toda suerte de faltas o palabras incorrectas: “Quisiéramos que el Sr. López cuidase más de la ortografía y no empañase su hermosa voz y su buen modo de decir, con faltas que no se le perdonarían a un colegial de quince años” (2015: IV: 76).

Gil no se arredra en ningún momento. Sus críticas, dictadas con delicadeza, sin acritud y virulencia dicen con claridad lo que es pertinente o no en toda ejecución teatral. Por ejemplo, arremete contra los actores que no estudian su papel, que impiden por dicho motivo que la obra recién estrenada no sea juzgada en su auténtico valor: “En la ejecución de esta pieza [*Ella es él*, de Bretón de los Herreros] notamos el mismo defecto que en la de *Una y no más* [de Coll y Lasheras], es decir, poco estudio de los papeles y, por consiguiente, poca viveza en el conjunto” (2015–IV: 77). Los actores más representativos de la época son objeto de la sutil crítica de Gil, en ocasiones, elogiosa; en otras, crítica. Lo mismo da que sean actores o actrices afamados, admirados por el público. Gil no se arredra por nada ni por nadie. Si, por ejemplo, los celeberrimos actores Latorre, Luna o Romea son elogiados, cuando el momento lo requiere, también son censurados cuando su actuación no se ajusta a lo que se demanda de ellos, señalando los defectos, pero también sus aciertos:

El señor Latorre y el señor Luna, que eran, sin duda, los más agraciados en la repartición, desempeñaron los suyos de un modo admirable [...] El segundo nos ha parecido una personificación completa de un hombre demostrador, despejado y bueno, si bien algo frío y matemático. El señor Romea (don Florencio), encargado del difícil papel de Lambert, no ha estado tan feliz como suele, y la señora Lamadrid (doña Bárbara), luchando quizá con una dificultad parecida, nos ha parecido inferior a otras veces (2015–IV: 108).

Cabe señalar, finalmente, que no faltan las referencias críticas a la adecuación o no de la escenografía puesta en escena, como su elogiosa crítica a raíz del estreno de *Macbeth* en el teatro del Príncipe. De igual forma se fija en los vestuarios, en adecuación a la época en la que acontece la acción. Alaba la riqueza de los mismos cuando la ocasión lo requiere, las censura cuando son inapropiados, inexactos o deslucidos, como en las adaptaciones de algunos dramas áureos. Gil ofrece datos sobre los empresarios, tramoyistas, traductores, copistas, remedadores de comedias... Analiza, de igual forma, las reacciones del público, como en



el caso de *Fígaro* y arremete contra él cuando lo considera injusto, como en el caso del estreno de la citada obra de Shakespeare, silbada por el público y elogiada con energía por el propio Gil. La fama que gozó Gil como crítico teatral posibilitó que se le conceptuara en vida más como crítico teatral que como poeta o escritor costumbrista. Su fama como periodista desaparecería con no poca celeridad, mientras que su poesía y su novela acrecentarían su proyección literaria. Pero no olvidemos su labor crítica y recordemos una vez más a Galdós, que lo introduce en su episodio *Bodas reales* como un hombre ligado al mundo del teatro.

Bibliografía

- ANCELOT, Margarite-Louse-Virginie. (1836). *Marie o Trois époques, comédie en trois actes, en prose, par...* Paris. Magasin Théâtrale.
- AYALA, M^a. de los Ángeles. (2003). “Una manifestación del teatro popular en la primera mitad del siglo XIX: la comedia de magia. El caso de Juan Eugenio Hartzenbusch”. *Actas del Congreso Internacional “La lengua, la academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos (Homenaje a Alonso Zamora Vicente)”*. Alicante. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante. 553-561.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel. (2012). *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*. Logroño. Instituto de Estudios Riojanos.
- BLANCO GARCÍA, Francisco. (1891). *La Literatura Española en el siglo XIX*. Madrid. Sáenz de Jubera Hermanos, editores.
- CABAÑAS, Pablo. (1946). *No me olvides (Madrid, 1837-1838)*. Madrid. Instituto “Nicolás Antonio” del CSIC.
- CALDERA, Ermanno. (2001). *El teatro español en la época romántica*. Madrid. Castalia.
- Correo Nacional, El*. (1838-1842). Madrid. Imprentas de la Compañía Tipográfica y en la de *El Correo Nacional*.
- Corresponsal, El*. (1839-1844). Madrid. Imprenta de la Compañía Tipográfica.
- Eco del Comercio, El*. (1834-1839). Madrid. Imprenta de *El Eco del Comercio* y en la de J. Boix.
- Entreacto. Periódico de teatros, literatura y artes, El*. (1839-1849). Madrid. Imprenta de *El Entreacto*.
- Español, El*. (1835-1848). Madrid. Imprenta de *El Español* y en la de la compañía tipográfica a cargo de C. Wood.



- FERRER DEL RÍO, Antonio. (1846). *Galería de la Literatura Española*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de D. Francisco de Paula y Mellado.
- Galería dramática de Delgado*. (1835-1845). Madrid. Imprenta de Delgado.
- GIES, David T. (1988). *Theatre and Politics in nineteenth century Spain: Juan de Grimaldi as empresario and government agent*. Cambridge- New York, Cambridge University Press.
- GIL Y CARRASCO, Enrique. [1873]. *Poesías líricas*. Madrid. Casa Editorial de Medina y Navarro.
- . (1883). *Obras en prosa de...* Madrid. Viuda e Hijo de Aguado.
- . (1954). *Obras Completas de Enrique Gil y Carrasco*. Jorge Campos (ed.). Madrid. BAE.
- . (2014-IV). *Obras Completas*. BIBLIOTECA GIL Y CARRASCO, volumen IV. *Crítica teatral*. Edición y notas de Valentín Carrera. Estudio preliminar de Miguel A. Varela. A Coruña. Paradiso_Gutenberg.
- GIL, Eugenio. (1856). “Un ensueño”. *Biografía*. León. Viuda e Hijos de Miñón.
- GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis. (2005). *Catálogo de estudios sobre el teatro romántico español y sus autores. Fuentes bibliográficas*. Madrid. Fundación Universitaria Española.
- . (2010). “La pervivencia del Romanticismo en el teatro español de 1850 a 1868”. *Decimonónica*. 7. 2. 31-49.
- Gratis. Diario Pintoresco de Avisos para Madrid y provincias*. (1842-1843). Madrid. Imprenta de *El Gratis* y de la Compañía Tipográfica.
- GULLÓN, Ricardo. (1951). *Cisne sin lago. Vida y obra de Enrique Gil y Carrasco*. Madrid. Ínsula.
- Heraldo. Periódico de la tarde. Político, religioso, literario e industrial, El*. (1842-1854). Madrid, Imprenta de *El Heraldo*.
- Iris. Semanario enciclopédico, El*. (1841). Madrid. Establecimiento Tipográfico, calle del Sordo.
- Laberinto. Periódico Universal, El*. (1843-1845). Madrid. Imprenta de J. Boix.
- LAFUENTE, Modesto. (1838). “Capillada 79”. *Fray Gerundio. Periódico Satírico de Política y de Costumbres*. Madrid. Imprenta de P. Mellado. 2 de octubre.
- LALAMA, Vicente de. (1840-1870). *Biblioteca dramática*. Madrid. Imprenta de Vicente Lalama.



- . (1867). *Índice general, por orden alfabético de cuantas obras dramáticas y líricas han sido aprobadas por la Junta de censura y censores de oficio*. Madrid. Imprenta de G- Alhambra.
- LARRA, Mariano José de. (1835). *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres publicados en los años 1832, 1833 y 1834 en el Pobrecito Hablador, la Revista Española y el Observador*, por... Madrid. Imprenta de Repullés.
- Legalidad. Periódico político, científico, literario y comercial, La*. (1839-1840). Madrid. Imprenta de *La Legalidad*.
- Liceo Artístico y Literario Español. Periódico mensual, El*. (1838). Madrid. Imprenta de la Compañía Tipográfica.
- LISTA, Alberto. (1844). *Ensayos literarios y críticos*. Prólogo de José Joaquín de Mora. Sevilla. Calvo-Rubio, editores. II.
- LOGAN, Dawn (1934). "An Index of *El Laberinto*, a Spanish Literary periodical: 1843-1845". *Bulletin Hispanique*. XXXVI. 157-179.
- LÓPEZ SOLER, Ramón. (1834-1824). "Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas". *El Europeo. Periódico de Ciencias, Artes y Literatura*. Barcelona. Torner. I. 7. 207-214 y 8. 254-259.
- MENARINI, Piero. (2010). *Al descorrerse el telón... Catálogo del teatro romántico español: autores y obras*. Rimini. Panozzo Editore.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de. (1903-1905). *Ramón de Mesonero Romanos- El Curioso Parlante. Trabajos no coleccionados publicados por sus hijos en el centenario del natalicio del autor*. Madrid. Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández.
- . (1994). *Memorias de un setentón*. José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos (eds.). Madrid. Castalia.
- Museo Dramático Ilustrado. Colección de comedias escogidas y escritas por los principales antiguos y modernos, nacionales y extranjeros*. (1836-1864). Barcelona. Vidal y Cía. Imprenta Narciso Ramírez.
- Museo Dramático o Colección de Comedias del teatro extranjero, representadas en las principales (sic) de la Corte*. (1842-1844). Madrid. Imprenta de D. F. Suárez.
- No me olvidés. Periódico de Literatura y Bellas Artes*. (1837-1838). Madrid. Imprenta de *No me olvidés*.
- OCHOA, Eugenio de. (1840). *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y en verso*. Paris. Baudry, Librería Europea. II.



- Pensamiento. Periódico de Literatura y Arte, El.* (1841). Madrid. Imprentas de D. F. Suárez. Plazuela de Celenque, 3.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. (1971). *Obras Completas. Episodios Nacionales. La Estafeta Romántica.* Madrid. Aguilar. III.
- PICOCHÉ, Jean-Louis. (1972). *Un romantique Espanol: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846). Thèse présenté devant l'Université de Paris IV le 11 mars 1972.* Lille. Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 2 vols. XI. 1524 pp.
- . (1978). *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846).* Madrid. Gredos.
- Piloto, El.* (1839-1840). Madrid, Imprenta de T. Jordán.
- PIUDO MORENO, María. (1971). *El Laberinto (Madrid, 1843-45). Colección de Índices de Publicaciones Periódicas.* Madrid, CSIC.
- Repertorio dramático. Colección de las mejores obras del teatro moderno extranjero y moderno español.* (1839-1840). Madrid. Imprenta de Boix.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat. (2006). *De magia, manuscritos y ediciones: Todo lo vence amor o La pata de cabra.* Vigo. Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.
- RUBIO CREMADES, Enrique. (1977). *Costumbrismo y folletín. Vida y obra de Antonio Flores.* Alicante. Instituto de Estudios Alicantinos - Patronato "José María Cuadrado" del CSIC. I. 35-128.
- . (2005). *Periodismo y Literatura. Ramón de Mesonero Romanos y el Semanario Pintoresco Español.* Alicante. Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- . (2010). "Entre España e Italia: siglo XIX". *Ínsula.* 757-758. 24-28.
- . (2013). "Hispanoamérica y España a mediados del siglo XIX: el editor Francisco de Paula y Mellado y la Revista Española de Ambos Mundos". *Anales de Literatura Española.* 25. 317-339.
- SAURA SÁNCHEZ, Alfonso. (2007). "Acercamiento literario y biográfico a Pedro Ángel de Gorostiza y Cepeda". *Literatura mexicana Revista semestral del Centro de Estudios Literarios, Inicio.* 18. 2. 97-120.
- Semanario Pintoresco Español.* (1836-1857). Madrid. Imprenta de Jordán y al final de su publicación en la de Gómez.
- SIMÓN DÍAZ, José. (1946). *Semanario Pintoresco Español (Madrid, 1836-1857).* Madrid. CSIC.



—. (1974). *Liceo Artístico y Literario (Madrid, 1838)*. Colección de Publicaciones Periódicas. Madrid. Instituto “Nicolás Antonio” del CSIC.

Sol. *Diario político, religioso, literario e industrial, El*. (1842-1843). Madrid. Imprenta de *El Sol*.

Teatro español. Catálogo abreviado de una Colección dramática española hasta fines del siglo XIX y de obras relativas al teatro español. (1930). Madrid. V. e H. de Jota Ratés.

VALLEJO, Irene y Pedro OJEDA. (2001). *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*. Valladolid. Universidad.

(1970). *Veinticuatro diarios (Madrid, 1839-1900). Artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX por el Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad y Letras de Madrid*. Madrid. CSIC. Instituto “Miguel de Cervantes”.

Enrique Rubio Cremades



Catedrático de Literatura española en la Universidad de Alicante, profesor visitante en las Universidades de Austin (Texas, USA), Universidad Internacional de La Florida (USA), Bielefeld (República Federal Alemana), Universidad Estatal de Milán (Italia), Nantes (Francia), Santiago de Chile (Chile), Toulouse-Le Mirail (Francia) y Pau et des Pays de l'Adour (Francia). Ha editado a los costumbristas más representativos del siglo XIX (Larra, Mesonero Romanos, Valera, Fernán Caballero, López Soler) y a Gil y Carrasco, de quien publicó la meritoria edición de *El Señor de Bembibre* (Cátedra, 1986, 2014, 14ª edición).

