

Enrique Gil ante los estrenos teatrales de su tiempo: puntos en común y desencuentros con otros críticos

ANA ISABEL BALLESTEROS DORADO
UNIVERSIDAD CEU-SAN PABLO

ABSTRACTS: En las mismas fechas en que Enrique Gil escribió sus críticas teatrales, otros escritores publicaron las suyas en diferentes periódicos y revistas, entre ellos Segovia, Cueto, Lafuente o Coello. Las diferencias de formación, de gustos literarios y de criterios de juicio se advierten al comparar la selección de obras reseñadas por cada uno, el espacio dedicado al dictamen de cada pieza, la estructura seguida en los artículos o los aspectos examinados. Igualmente, se advierte el tipo de relaciones personales adquiridas por los críticos y los autores, como así mismo queda claro que muchos artículos se escribían como respuesta a otros previos y suscitaban a su vez nuevos comentarios.

By the same time Enrique Gil was writing his theatre criticism, other writers published their own in various newspapers and magazines, as Segovia, Cueto, Lafuente and Coello. Differences concerning education, literary tastes, judgment criteria are noted when comparing the selection of works reviewed by each of them, the space devoted to each opinion, the structure followed in the articles or the aspects examined. Similarly, relationships acquired by the critics can be seen through their reviews, as it is clear that many articles were written in response to previous ones, and in turn, they provoked new comments.

Keywords

Crítica teatral, prensa decimonónica, *El Correo Nacional*, Enrique Gil, José de Espronceda

Theater criticism, press in Nineteenth-Century, *El Correo Nacional*, Enrique Gil, José de Espronceda



La historia de la crítica teatral aparece cargada de circunstancias ajenas a los espectáculos objeto de su valoración: en los años treinta y cuarenta del siglo XIX, incluso los reseñistas españoles que entendían su misión como función pública y procuraban en la medida de sus posibilidades juzgar los estrenos teatrales con imparcialidad, redactaban unos artículos condicionados, entre otros factores, por la situación social y política, por su personal momento vital, por su relación con los demás críticos y con el público, por su vinculación con los escritores y sus obras, como también por su propia formación cultural y sus propios gustos, y hasta, en algunos casos, por la influencia de las obras estrenadas más o menos recientemente o las que acompañaban a una en particular en los repertorios en el momento de representarse.

Por otra parte, los comentarios de crítica y público suscitaban reacciones tanto en los autores, como muchas veces en los espectáculos mismos, pues con frecuencia estos se modificaban según los dictados de tales orientaciones, y así mismo provocaban la réplica o la aquiescencia de otros críticos. De ahí la importancia de la crítica ejercida en aquellos tiempos y también la necesidad de estudiar cuanto rodeó a un hecho teatral y a una reseña de estreno para apreciar de modo completo su sentido.

La cultura de Enrique Gil, su formación literaria y sus gustos, las amistades establecidas con otros escritores desde su llegada a Madrid, se manifiestan ostentosamente en sus artículos de crítica, explicados con detenimiento por los profesores Flitter y Rubio en este mismo volumen. Llama en ellos la atención la mesura en el tono y los fundamentos de sus afirmaciones. En todos sus comentarios de estrenos aporta una visión que lo caracteriza, lo identifica y lo diferencia del resto de críticos que en los mismos años publicaron en otros diarios y revistas, y sirve como prueba de la variedad de criterios y gustos de quienes ejercían la crítica en aquellas fechas tanto como del público que asistía a los teatros. Si se pudiera sintetizar su postura crítica en pocas palabras, cabría afirmar que manifestaba una suerte de eclecticismo que le permitía admirar la literatura áurea y el acierto en los remedos contemporáneos que la tomaban por modelo; eclecticismo que le abría a las novedades románticas en todo lo que traían consigo de verdad de la interioridad humana, pero que también le conducía, al igual que a los neoclásicos, a solicitar verosimilitud, decoro escénico y verbal, ajuste de las obras al género al que pertenecieran, así como a requerir una enseñanza o conclusión aceptable en cada pieza.



Debe reconocérsele la ventaja a Enrique Gil de haber sido de los primeros, y desde el principio de su labor crítica, en demostrar tal eclecticismo, en el que pocos meses después “todos fundan grandes esperanzas” (cfr. Gil: 1839: 53) para resolver los debates y tenerlo en cuenta no solo a la hora de enjuiciar las obras, sino también a la hora de concebirlas. Así, cuando Bretón de los Herreros, en *No ganamos para sustos*, demostró también ser de los primeros en aplicarlo, Enrique Gil lo aplaudiría sin las reservas y faltas que había señalado en artículos anteriores, aunque tardaría más en hacerlo que el crítico de *El Entreacto* y que V. de L. (cfr. Ballesteros: 2012-II: 637-646).

En el momento en que Enrique Gil inicia su actividad como crítico teatral en *El Correo Nacional*, una decena de revistas y periódicos en Madrid publicaban reseñas de estrenos. Algunos permanecieron en los años siguientes y desarrollaron su labor paralelamente a la de Gil, otros fueron dándose a conocer más tarde.

Por orden de antigüedad, en el diario progresista *Eco del Comercio*, con sucesivos críticos de identidad velada, se venían comentando las novedades teatrales desde el primer número, de mayo de 1834. Enrique Gil compartía varios amigos con sus redactores, en los que desde siempre se habían advertido unos criterios estéticos más cercanos al clasicismo que los de muchas publicaciones moderadas, pues se habían declarado partidarios de la libertad en política, pero no en literatura (Ballesteros: 2015). Con todo, por cierto sentido de la confraternidad, manifestaban mayor tolerancia hacia los excesos románticos de dramas debidos a escritores progresistas como Hartzenbusch, García Gutiérrez, Espronceda o García de Villalta, aunque no por eso dejaban de declarar sus defectos. Sin ambages, en cambio, señalaban los de las comedias de Bretón de los Herreros¹ -como antiguo enemigo suyo que había sido desde las páginas de *La Abeja-*, aunque sin ensañarse y reconociendo también su originalidad y comicidad. Estas circunstancias explican ciertos puntos en común en sus críticas con las de Enrique Gil, que respetaba al comediógrafo por su veteranía, sin dejar de advertir también –más

¹ Véanse juicios como el siguiente respecto a *Flaquezas ministeriales* “...la comedia tiene bastantes chistes, señaladamente en los dos primeros actos; y digámoslo francamente, este es su único mérito” (1838c: 1). No obstante, también a veces reconocían sus articulistas reírse en extremo con sus comedias, como ocurrió al estrenarse *El ¿qué dirán?* y *el ¿qué se me da a mí?*: “Esta obra como todas las de su fecundo autor hace reír un par de horas (...) a pesar de la escasez de su plan, creemos que agrada muchos días al público, como nos ha divertido a nosotros” (1838d: 1).



delicadamente que el *Eco del Comercio*– los puntos de sus obras con los que su gusto no concordaba². En cambio, el apoyo de Enrique Gil a dramas románticos como *Amor venga sus agravios* y *Doña Mencía* se debe a sus gustos estéticos y, en el caso de la primera obra, a su amistad con los autores.

Con menor asiduidad, también cabía leer críticas en el *Semanario Pintoresco Español* (Rubio: 1995) y cuando faltaban se debía, igual que en *Eco del Comercio*, a haber adoptado la costumbre de no enjuiciar más que las obras dignas de figurar en la historia literaria, como el propio Gil se apresuró a explicar a propósito de su participación en esta revista (Gil: 2014–IV: 234-235), pese a que su gusto estético favorable a una línea de Romanticismo coincidente con la de Espronceda contrastara tanto con el del fundador de esta publicación, Mesonero Romanos.

Por su parte, en el diario *El Mundo*, nacido con el mes de junio de 1836, no se prodigaron las críticas teatrales, aparte de que su aparición no parece obedecer a criterios estéticos y no se encomendaron a un redactor fijo. Las opiniones sobre aquellas obras que también criticó Enrique Gil resultan coincidentes con las de este, aunque generalmente no pasan de ser reseñas descriptivas y a los juicios valorativos no acompañan ejemplos ni argumentos como los del crítico de *El Correo Nacional*. V. de L., por ejemplo, felicitó a Bretón por haber entrado en un nuevo género con mayor meditación del plan dramático en *No ganamos para sustos* (1839: 3) como venía pidiéndole Enrique Gil en varios artículos referentes a obras anteriores, motivo por el cual no podía sino sumarse a las felicitaciones, (Gil: 2014-IV: 170).

En cuanto a *La España*, diario para el que había escrito sobre estrenos Mariano Roca de Togores en 1837 (Ballesteros: 2002), en 1838 había confiado las reseñas a un desconocido B. M., que no parecía ostentar el menor interés en ponerse del lado de ninguno de los autores por amistad o compañerismo, ni de Espronceda y Moreno cuando su drama *Amor venga sus agravios* se silbó, ni de Bretón de los Herreros, de ahí la alternancia

² De *Flaquezas ministeriales*, por ejemplo, deploró la lentitud de la acción, la falta de unidad y trabazón, la mediocridad de los personajes, carentes todos de interés, la escasa trascendencia y profundidad de la idea, algún que otro recurso de sainete, la poca delicadeza con ciertos personajes y la vulgaridad de algunas intervenciones de otros, aparte de no gustarle la lección moral que podía obtenerse. Semejantes fallas encontró en *El ¿qué dirán?* y *el ¿qué se me da a mí?* o *Un día de campo*, aunque también elogiara diversos aspectos de estas tres comedias (Ballesteros: 2012: II, 556-568; 573-586; 588-603).



de elogios y vituperios en su crítica de *Flaquezas ministeriales* (1838b: 1).

De un medio a otro, Antonio María Segovia, *el Estudiante*, colaborador tanto de *El Mundo* como de *El Correo Nacional* y luego de *El Estudiante*, en 1838 reseñaba estrenos en el satírico *Nosotros*, fundado junto con Santos López Pelegrín, y al año siguiente lo haría en *El Estudiante* y en *Abenámar y el Estudiante*. Gil y Carrasco no coincidía muchas veces en su valoración de los estrenos con el punto de vista de Antonio María Segovia, por ser mucho más renuente este a estimar las novedades escénicas y románticas, más proclive a condenarlas usando criterios neoclásicos, y también muy “cócora”, como terminó llamándose a sí mismo.

Curiosamente, sin embargo, el eclecticismo de Enrique Gil le facilitaría resultar más concreto que Segovia a la hora de definir la importancia cultural del cuadro de costumbres -como hizo al enjuiciar *Un día de campo* de Bretón de los Herreros-, por constituirse como dato histórico para los tiempos venideros, y de ahí que, en su sentir, su elaboración exigiera un rigor que no se precisaba en otros géneros. No obstante, precisamente por ese motivo, Enrique Gil solicitaba de las creaciones costumbristas no solo verosimilitud, sino verdad y además apariencia de naturalidad, lo cual suponía un precedente de la posición realista, que justamente en ese mismo año estaba empezando a estimarse en Francia, pero que tardaría aún mucho tiempo en cultivarse como tal en España.

El que, con todo, la posición realista todavía estaba muy lejos de constituir una base de crítica en Enrique Gil se aprecia, por ejemplo, en que en esta última pieza mencionada, *Un día de campo*, como en otras del mismo autor y de acuerdo con las reglas clásicas, censuró la falta de decoro lingüístico de los personajes, que se suponían de la clase media y culta y sin embargo se permitían algunas vulgaridades. Además, como igualmente había hecho en otras ocasiones, tachó por ser de circunstancias ciertas alusiones a Antonio María Segovia y a Lafuente que se permitían los personajes (Gil: 2014–IV: 156-158), lo cual, por cierto, puede resultar contradictorio respecto al hecho de estimar la literatura de costumbres un documento histórico para el futuro: la mención a aquellos dos satíricos que tanto se reían con las comedias de Bretón indicaba un cierto compadrazgo o al menos cierta empatía y similitud de gustos en estas tres figuras y suponen hoy una suerte de documento. Aludiendo a ellos en el diálogo de los personajes no solo hacía reír al público, por lo inesperado de ver romperse la distancia entre



el escenario y la sala con la presencia en aquel de una circunstancia de actualidad, sino que también correspondía al modo como *El Estudiante* y *Fray Gerundio* empleaban las piezas de Bretón de ejemplos a veces para sus respectivos artículos políticos (Ballesteros: 2012-II: 600-601).

Precisamente por su verismo político aplaudió especialmente *La rueda de la fortuna* Modesto Lafuente en *Fray Gerundio* (1843), periódico que venía publicando en Madrid desde 1838, y como solo en ocasiones excepcionales opinaba sobre los espectáculos teatrales, cada una de estas veces resulta especialmente significativa. Lafuente con su prosa burlona y festiva simulaba un talante similar al de Bretón de los Herreros, y disfrutaba con lo que las comedias de este podían ofrecer sin requerir lo que no pretendían abarcar. Le irritó, por el contrario, la representación de *Amor venga sus agravios* por contrariar decididamente su formación, su sentido de la decencia y sus gustos estéticos, y Enrique Gil contestó a sus denuestos, como se verá más adelante.

También desde el 29 de marzo de 1838 cabía leer reseñas en la sección “Álbum” de *El Panorama*. Frente a lo observable en estas, Enrique Gil argumentaba las suyas procurando aplicar a cada obra el baremo de la escuela o tendencia literaria a la que perteneciera o dentro de la cual pudiera encasillarse, tratando de encontrar los fundamentos de su concepción dramática y sus rasgos, aunque también proyectara en ellas la falsilla de sus personales convicciones estéticas y a veces ideológicas.

Por este motivo, las críticas de Gil y Carrasco se distancian mucho también de las que cabe leer, entre el 29 de agosto y el 8 de noviembre de ese mismo año, en el diario *El Indispensable*, donde se dedica un considerable espacio a la presentación del argumento y suele reducirse a uno o dos párrafos el juicio de los redactores (1838a; 1838e).

Más razonador en sus afirmaciones referentes a estrenos se manifestó también Enrique Gil que Agustín Alfaro, Eusebio Asquerino y otros colaboradores en *El Alba* -que optaron por unas reseñas sobre todo descriptivas-, y que José María Díaz, Juan del Peral y otros críticos de *El Entreacto*, decididos partidarios del Romanticismo como él estos últimos y pertenecientes a la misma generación, pero menos exigentes con el mantenimiento de ciertos criterios neoclásicos de que siguió haciendo uso Enrique Gil. En cambio, el menor bagaje de conocimientos escénicos por parte de Gil frente al de aquellos poetas de ya iniciada y luego larga trayectoria escénica no podía dejar de verse en determinados párrafos de sus respectivas críticas.

Igualmente, cabe establecer puntos en común entre algunas de sus opiniones y las de su estricto coetáneo Leopoldo Augusto de Cueto,



ecléctico en diversa medida y de distinta forma que Gil, pues su eclecticismo suponía desde luego admiración por el teatro áureo, pero se inclinaba mucho más a enaltecer las técnicas románticas que las neoclásicas y propugnaba, con mayor ahínco que Enrique Gil, la independencia y la tolerancia en el arte. En sus respectivas críticas de las mismas obras, como *La rueda de la fortuna*, ambos celebraron la verosimilitud, los diálogos y el manejo de los recursos escénicos (Gil: 2014–IV: 251), pero en esta ocasión Cueto, partidario de la alta comedia frente a la comedia política por la que se interesaban sus contemporáneos, valoró además en Rodríguez Rubí haber sabido combinar acertadamente rasgos de varios géneros, a saber, los de la comedia de enredo, la de carácter y la de costumbres (cfr. Ballesteros: 2007b: 273). Debe tenerse en cuenta, en cualquier caso, que hacía bastantes días que se había estrenado la obra y había alcanzado gran éxito cuando Enrique Gil pudo introducir su artículo sobre ella gracias a que Antonio Flores contó con él como redactor de *El Laberinto*, de modo que su dictamen carecía del mismo objetivo de otras ocasiones, como mediador y guía ante los lectores.

No compartió Gil muchos análisis de piezas con otro crítico cinco años más joven que él, Diego Coello y Quesada, quien sin embargo se manifestó igual de contrario a las tendencias pesimistas, al desaliento vital, al escepticismo y al positivismo que le rodeaba y que parecía un rasgo identificador de los jóvenes de su misma generación. No obstante y pese a presentar los aspectos concretos que en su eclecticismo seleccionaba como ejemplares en el teatro de distintas épocas, Coello entendía que el género de comedia creado por Molière era el único posible en su tiempo y deseaba ver en el teatro dramas verdaderos, reflejo de las costumbres contemporáneas y llenos de una filosofía social entusiasta y esperanzadora (Ballesteros: 2007a: 248). Coello admiraba a Bretón de los Herreros más que Enrique Gil y también admiraba a Rodríguez Rubí, cuyos comienzos conoció. Seguramente, sin embargo, no habrían estado de acuerdo respecto a *Doña Mencía*, puesto que en su valiente análisis de este drama, Enrique Gil afirmó, en la línea del romanticismo esproncediano, que lo único que compartían los seres humanos de todas las épocas eran los sentimientos, no los razonamientos, y consideraba que había que basarse en ellos para crear una obra de arte duradera (2014–IV: 93). Por eso abogaba por el Romanticismo, que apelaba en escena no al entendimiento del público, sino a sus emociones y sentimientos. En cambio, Coello deploraba el rumbo tomado por el



teatro en su tiempo, más preocupado por llegar a los sentidos que al entendimiento (Ballesteros: 2015).

Un análisis comparado más detenido de las críticas de unos y otros referentes a las mismas obras permite ver cómo se entretejía la vida de los círculos literarios y teatrales y la algo más amplia de la recepción de estrenos. Como ejemplo, pueden examinarse, por su interés, los artículos que acompañaron a la primera crítica sobre un estreno teatral en que se leen las iniciales de Enrique Gil³, la relativa a *Amor venga sus agravios*, de José de Espronceda y Eugenio Moreno, crítica ya empleada en otra ocasión, aunque no estudiada en profundidad (cfr. Ballesteros: 2000: 62, 128, 211, 226-227; 2003: 122-123).

Amor venga sus agravios se había estrenado el viernes 28 de septiembre de 1838 y el periódico *El Indispensable* fue el primero en sacar, el día 30, una reseña anónima, la mitad de ella dedicada a la exposición del argumento. En otros dos párrafos, sintetizó el mismo dictamen que Segovia y Lafuente iban a glosar: dictaminó sobre su excesiva extensión, el escaso dinamismo de la acción, el exagerado e innecesario número de personajes, escenas y actos, la mezcla de rasgos sublimes y escenas ridículas. Pero en esta reseña se elogió igualmente lo bien sostenido y original del personaje de don Álvaro de Mendoza, y se añadieron alabanzas a los actores y al empresario por la cuidada puesta en escena, con lo que se eliminaba de ellos cualquier sospecha de

³Aunque se han atribuido a Enrique Gil las críticas de estrenos publicadas en *El Correo Nacional* el 17 y 19 de febrero de 1838 y el 28 de marzo del mismo año (Gil: 2014– IV: 65-77), lo cierto es que no aparecen identificadas con su nombre. No firmar los artículos de teatros formaba parte de las costumbres periodísticas desde el siglo anterior y antes de morir Fernando VII. Las razones en general residían unas veces en que se escribían mancomunadamente y otras en que la identidad de los escasos reseñistas existentes era bien conocida de los lectores precisamente por el menguado número de publicaciones periódicas en España y por el bajo número de redactores. Sin embargo, al aumentar las licencias para su fundación desde finales de 1833, la ausencia de firma muchas veces significó el intento de proteger la independencia de los críticos (Ballesteros: 2015). En caso de que las críticas mencionadas fueran redactadas por Enrique Gil, faltan datos para saber los motivos de haberlas publicado como anónimas y haber cambiado de actitud a partir de la cuarta de ellas. No obstante, no ser esta la única señalizada como propia impide atribuir una intención especial a tal hecho. De lo que sí pueden extraerse diversas conclusiones es del decidido apoyo de Enrique Gil a este drama, contra el que se manifestaron casi todos los otros críticos, como así mismo la fecha de su publicación resulta también significativa.



culpabilidad por lo “tenazmente silbado” que había sido el drama (Anónimo: 1838: [2]).

Al día siguiente, esto es, el 1 de octubre, tanto el articulista del *Eco del Comercio* como Antonio María Segovia en *Nosotros* publicaron sus comentarios, los de *el Estudiante* coincidentes con los de *El Indispensable* y también, en diversos aspectos, con las opiniones de Modesto Lafuente, cuya burlona, extensa y negativa crítica salió el día 2 de octubre. El que *Semanario Pintoresco Español* no aludiera al estreno suponía un signo de no considerarlo digno de ser presentado en sus páginas. Tampoco lo insertaron en sus secciones de espectáculos ni *El Mundo*, ni *El Panorama* ni *Revista de Madrid*, tal vez porque, no siendo estos dos últimos periódicos diarios, habiéndose representado solo tres noches y quizás no juzgando una injusticia la recepción, prefirieron reseñar otros espectáculos.

Gil y Carrasco no publicó su comentario hasta el 4 de octubre, esto es, seis días después del estreno y ya retirado del cartel el drama. De haber sido un entusiasta partidario de la pieza, probablemente no habría tardado tanto en dar a las prensas su artículo: Gil debía gratitud a Espronceda, a quien ya había dedicado alguna de las composiciones poéticas publicadas en *El Correo Nacional* y debía gratitud también a Eugenio Moreno por haberle este publicado varias composiciones poéticas en *El Español*, como ha recordado en este mismo congreso la profesora Alonso Seoane (2015: 357-358).

Pero, de haber pensado, para corresponder a sus valedores, en animar al público posible a asistir a la representación con un artículo encomiástico, lo lógico habría sido tenerlo escrito desde antes del estreno por haber asistido a los ensayos o haberlo leído, y así que saliera publicado el día 29 o el 30 de septiembre. Como no ocurrió de este modo, cabe preguntarse si Enrique Gil no se veía ante una cierta necesidad moral de salir en defensa de Espronceda y Moreno tras la suma de vituperios sufridos, pues su crítica supone en algunos puntos una réplica tanto a *El Indispensable* como a los cuestionamientos de Antonio María Segovia y Modesto Lafuente. No obstante, su artículo no salió a la luz cuando todavía estaba la obra en cartel, sino cuatro días después, lo cual también podría entenderse como un intento de llevar a su justa medida los dictámenes de la obra, dejando a un lado cualquier pretensión de ganar público para ella.

Los argumentos principales de Enrique Gil para defender *Amor venga sus agravios* fueron dos: realismo e historicismo presentes en el drama. A ellos añadió, como colofón de su crítica, su estilo castizo, su carácter



nacional y su originalidad, tres aspectos solicitados perpetuamente por los críticos y por los que esta obra se diferenciaba de las siempre denostadas traducciones del francés. Pero merece también la pena desgranar los argumentos de índole secundaria esgrimidos por Gil y Carrasco y la estrategia empleada.

El Indispensable, Lafuente y Segovia solo habían aludido a los silbidos del público, a su impaciencia para que terminara el drama después de cuatro horas, nueve intermedios y pasada la medianoche, y quizás los mencionaron porque ellos mismos habían formado parte de ese público descontento. Solo el crítico del *Eco del Comercio* se atrevió a aludir también a algunos aplausos en determinados momentos, sin especificar cuáles, aunque reconocía que de nada valían “cuando no se ha podido vencer la gran dificultad que consiste en formar un todo proporcionado, verosímil, interesante, y que no choque abiertamente con las costumbres de la escena para donde se escribe (1838b: 3).

Enrique Gil, en cambio, al iniciar su crítica refiriéndose a la gran atención que aquel estreno había despertado, “ora en sentido favorable, ora en adverso”, estaba desdiciendo a los articulistas anteriores: su aparente pretensión de equilibrar de modo imparcial la recepción de la pieza, escondía un intento de presentarla de modo favorable. En cambio, su repetida alusión a los momentos concretos en que el público había protestado y la ausencia de mención a aplauso alguno en ninguna escena, indican exactamente lo fuerte y reiterado de los silbidos y la mínima aquiescencia recibida.

Enrique Gil replica a la cuestión del disgusto del público asegurando que en la segunda y la tercera representación se había recibido el drama “de otro modo”, sin especificar cuál, y como prueba de “la belleza artística del drama” aportó los escasos asientos que habían quedado libres. Naturalmente, tal argumento resulta falaz, pues lo concurrido de la sala podía deberse a la curiosidad generada por la polémica suscitada o por la intriga respecto a los nombres, velados, de los autores o por circunstancias de cualquier otra índole. De hecho, no permanecer en cartel y no reponerse la pieza en las temporadas siguientes supone para la posteridad un signo inequívoco de la auténtica recepción.

Así pues, Enrique Gil procuró presentar al público dividido en su veredicto y más favorable después de la sorpresa recibida la primera noche, con lo cual el lector podía considerar que tal vez se trataba de un drama que rompía con lo esperado y había provocado un cierto rechazo inicial pero luego había sabido aceptarse, que era exactamente lo que había ocurrido al estrenarse *Don Álvaro o La fuerza del sino* (Caldera:



1995: 22-35), drama al que Enrique Gil se refiere también en el cuerpo de su artículo y por eso no se recuerda aquí por casualidad. Pero Enrique Gil no comentó, en cambio, como sí se había hecho respecto a *Don Álvaro* (Caldera: 1995: 27), la cantidad de intervenciones aligeradas para la segunda y tercera representación de *Amor venga sus agravios*, conducentes sin duda a abreviar el tiempo de representación y también a evitar nuevos silbidos, eliminaciones que pueden verse en los manuscritos conservados⁴.

Por otro lado, Enrique Gil procuró aminorar la importancia de las muestras desfavorables de los asistentes, refiriéndose eufemísticamente a “una porción del público”, una vez más sin concretar la proporción, y a esa porción vino a insultarla por su supuesta falta de conocimientos culturales, como por añadidura vino a insultar a Lafuente, que formaba parte de tal público a la vista de palabras suyas como estas:

Es una niña que ya, ya. Siendo una mocosa de dieciséis años⁵ no se contenta con citar a Periquito Figueroa, su amante, a la reja del jardín a medianoche, sino que, como aquel que no quiere la cosa, le dice al mancebo con una desenvoltura que encanta: “La llave de esta reja está en mi poder. Una doncella enteramente mía nos espera en mi gabinete dispuesta para cualquier aviso. Mi tutor

⁴ En los manuscritos empleados aparecen en un recuadro que solía emplearse para señalar pasajes de los que iba a prescindirse en alguna representación, todos y cada uno de los fragmentos que habían sufrido algún tipo de censura por parte del conjunto de los críticos. Cabe establecer una diferencia muy clara entre estos fragmentos recuadrados y las frases tachadas, que parecen proceder de un censor, pues aluden a aspectos eróticos considerados inaceptables en la época o bien podían entenderse como irreverentes. La casi totalidad de las partes eliminadas se encuentran en los cuadernillos cuarto y quinto, correspondientes a los actos cuarto y quinto. Aparte de las coincidentes con las partes silbadas (mss Tea 1-7-12B: cuad. 4, 20r, 21r, 22r; cuad. 5, 6r, 11r, 12r-v, 13r, 15r, 30r), muchas de las supresiones afectan al personaje de Teresa, dueña de la protagonista (mss Tea 1-7-12B: cuad. 4, 11r, 12v.), a las intervenciones de la abadesa, también criticada por inoportuna (mss Tea 1-7-12B: cuad. 4, 16v.), algunas de la orgía, aparte de las condenadas por los críticos (mss Tea 1-7-12B: cuad. 5, 16r-v). Igualmente en el quinto acto se acortó la extensión de los soliloquios de doña Clara (mss Tea 1-7-12B: cuad. 5, 17r, 18r, 21r-23v), se aligeró la escena entre Clara y Teresa (mss Tea 1-7-12B: cuad. 5, 19-20), como así mismo la final entre Clara y Mendoza (mss Tea 1-7-12B: cuad. 5, 24v-30r).

⁵ En realidad, en el drama Mendoza le atribuye dieciocho (Senra: 1838: 12). Se cita por esta primera impresión de la obra cuando no es necesario recurrir a los manuscritos por ofrecerse en estos la misma lectura.



duerme, la casa está en silencio” y diciendo y haciendo, le abre la reja de par en par. Ya ven ustedes que la muchacha promete (Lafuente: 1838: 10-11).

Gil y Carrasco reconocía que también el público había manifestado en esa escena su “grande desaprobación”, pero a tal público y, por consiguiente, implícitamente también a Lafuente les reconvino con las siguientes palabras: “El que no tenga bastante buen juicio para distinguir siquiera las épocas, bien pudiera conocer el ridículo a que se ve expone dando un voto a todas luces incompetente”, porque situaciones de esta índole aparecían en el teatro de Tirso y se explicaban por la diferencia de costumbres habida en el siglo XVII respecto al XIX, siglo este último en el que resultaba mucho más fácil a hombres y mujeres verse (cfr. Gil, 2014-IV: 81-82).

De lo que no pareció percatarse Enrique Gil, en su empeño de abogar por la obra de Espronceda y Moreno, que en su sentir tenía un gran “estudio de la época, lleno de conciencia y esmero” (2014-IV: 83), fue que los autores habían cometido algunos deslices muy visibles en ese supuesto estudio de los años 1623 y 1624 en que quisieron ambientar los hechos, pues, por ejemplo, para referirse a su aposento o “estrado”, espacio femenino que permaneció en las casas españolas del siglo XVIII, habían puesto en boca de doña Clara la voz “gabinete”, tal y como se lee no solo en la crítica de Lafuente, sino en los manuscritos (mss Tea 1-7-12A, B y C: cuad. 1, 26v.) y también en la primera impresión de la obra (Espronceda y Moreno: 1838: 15). Esta voz, introducida en el diccionario de Autoridades en 1734, denominaba un espacio no empleado en España hasta la llegada de la dinastía borbónica (cfr. Martínez Medina: 1995).

Tampoco debieron de informarse de que el parque del Retiro, donde sucede la primera escena del drama, no solamente no se había abierto al público hasta la época de Carlos III, sino que hasta 1630 no había existido sino como finca del conde duque de Olivares y sin ese nombre. De este modo, el argumento a favor de ambos escritores se volvía contra ellos, por no ajustarse ni al espacio de Madrid ni al lenguaje propio de la época en que habían situado la acción.

Igualmente ofensivo en su denodada defensa del drama se mostró Enrique Gil con el público escandalizado hasta “el colmo” en otra escena que discurría en la celda donde doña Clara, ya monja, citaba y dialogaba con su amado don Pedro: recurrió a Milton para señalar el paralelismo entre una de las intervenciones de la Eva de su paraíso perdido y doña Clara, cuando decía que lejos del mundo y de los hombres disfrutarían de todos los deleites de la naturaleza, de la brillantez del día y respirarían los



aromas de la tarde, palabras muy similares a las pronunciadas por esa Eva miltoniana antes del pecado original –fragmento que, por supuesto, desapareció en las siguientes representaciones (mss Tea 1-7-12b: cuad. 4, 20r)-. De nuevo aprovechó este paralelismo para denostar la incultura de ese público: “De modo que la rechifla de ciertas gentes ha ido a desvanecerse en el sagrado laurel que cada generación ha hecho reverdecir en la venerable cabeza del mayor poeta épico de Europa” (2014–IV: 82).

No obstante, también había reconocido lo inadecuado de la actitud de Clara, “no es cosa de alabar una esposa de Jesucristo que se entregue a un amor mundano, por puro que sea”, y el abandono “a las fascinaciones del amor”, cliché eufemístico de la época para referirse a unas relaciones íntimas imposibles en escena en aquellos tiempos, pero que todo el mundo salido de la edad de la inocencia entendía como implícitas. De ahí que Lafuente, con su habitual socarronería, ironizara sobre que si no habían tenido lugar era solamente porque “estábamos nosotros viéndolo todo, y no les dejamos medrar a los pobrecillos, así es que tuvieron que contentarse con jarabe de pico; pero gracias a que estábamos nosotros allí, que por lo demás buen caso hacían ellos de una Virgen de la Soledad que había” (1838: 11).

Pero, aún así, resulta claro el interés de Enrique Gil por vindicar a la protagonista, doña Clara, acusada de “liviana” por Lafuente con más ironías aún, como “Eso de decirle la niña a las barbas de la Virgen al otro guapo: ‘Tú te irás. Nadie sabrá que has penetrado hasta aquí y todas las noches vendrás a ver a tu esposa’ tiene intrínquilis” (1838: 11) o, más adelante, cuando comenta el momento en que piensa matar a don Álvaro Mendoza afirmando lo contrario de lo que da a entender al lector: “presenta un cuadro lleno de unción y de piedad, es un modelo de noble venganza en cuanto joven y amante, y un ejemplar de ascetismo en cuanto religiosa” (1838: 14). Al definirla Gil y Carrasco como mujer “con toda la abnegación y la firmeza de una mujer enamorada”, respetuosa con su tío y tutor decidido a casarla contra su voluntad, pero también fuerte en procurar reivindicar su libre albedrío para tomar estado, convertía en virtud lo mismo que había sido tachado de defecto por parte de Lafuente, y al aclarar el motivo por el que citaba a su amado Figueroa por la noche, que era el plazo de un día puesto por su tío para casarse con Mendoza, justificaba la iniciativa censurada por el autor de *Fray Gerundio*. También procuró justificar su llamamiento a Figueroa a la celda del convento donde había profesado de religiosa, atribuyéndolo a “una pasión mal extinguida y más poderosa que ella” (Gil: 2014–IV: 80),



de modo que “la situación de aquella mujer es excepcional de todo punto y la pureza de sus sentimientos y sus combates no dan tan arrastrada idea de su virtud” (Gil: 2014–IV: 82).

Abogó por el realismo en cuanto a que tal era la pasión, sin ella el teatro no existiría y la poesía y las bellas artes serían una cosa “incompleta y manca”. Enrique Gil podría haber recurrido al ejemplo de la protagonista de *El trovador*, también religiosa profesa para evitar un matrimonio no deseado, que se fugaba luego con el protagonista sin que el público gritara sino para aplaudir y llamar al autor a escena. Pero la diferencia estribaba en los parlamentos de los personajes y en su comportamiento escénico, los cuales provocaban también reacciones diferentes en el público (v. gr. Ballesteros: 2000: 212). Más aún, la suma de elementos favorables de *El trovador* seguía animando a los espectadores, dos años después del estreno y durante bastantes temporadas más⁶, a aceptar las decisiones de Leonor y el trovador, y la acumulación de elementos rechazables en *Amor venga sus agravios* a lo contrario.

Ya se ha explicado en otras ocasiones que, frente a Enrique Gil, que conceptuó exagerada la repulsa de la concurrencia a que Figueroa se escondiera en un arcón para salvar la reputación de doña Clara, el público en aquel caso se ajustó a los criterios románticos, contrarios a ver a un héroe escondido voluntariamente (Ballesteros: 2000: 212, 428; 2003: 112). Para colmo, después, al ver la desazón de doña Clara cuando le sacaba del arcón ya muerto por asfixia, ese público se había reído, lo cual era justo, según *El pobre diablo*, por entender que esa catástrofe no suponía un castigo para nadie, sino que resultaba violenta y fría (cfr. 1838: 3).

Segovia había reprochado también a los autores su nulo diseño del plan de personajes y lo innecesario de algunos de ellos, como el padre Rafael: “no solamente es un personaje superfluo, pegadizo, sin relación alguna con la acción, sino que además la interrumpe y estropea siempre que se presenta en la escena” (1838: 2), opinión que concordaba con la de Lafuente (1838: 16-17). Pero, además, idear tal figura resultaba inadecuado, dado el feroz anticlericalismo de la época (Ballesteros: 2005), añadió *El Estudiante*:

Aun prescindiendo de este buen religioso en particular, quisiera yo preguntar a los que sacan frailes y monjas a las tablas: ¿Han

⁶ En Madrid, por ejemplo, se representó cuarenta y cuatro veces desde su estreno hasta 1844 (cfr. Barba Dávalos: 2013).



calculado bien sobre el efecto que hace allí el hábito, el lenguaje y las costumbres de las órdenes religiosas? ¿No consideran que su vista produce en los espectadores movimientos de efectos encontrados, que parte del público les profesa un odio ciego y brutal, que otra parte los mira con veneración fanática y que entre estos extremos ha de naufragar forzosamente el poeta? (1838: 2).

Enrique Gil, aunque admitió, sin mencionar ni a Lafuente ni a Segovia, que el drama no requería de la existencia del padre Rafael, tachó de innecesaria la dureza con que había sido enjuiciado, por estimar su misión “santa y respetable” y sus máximas “puras y evangélicas”. Respecto a la última pregunta retórica de Segovia, se apresuró a responder Enrique Gil, aquí sí de modo explícito, que le parecía muy plausible tal opinión, pero que el arte no debía resentirse de las irritadas pasiones del momento, y tal parecía preocupación propia de las empresas teatrales y de los librerías, pues el arte debía ser una religión “y los mártires no hacen sino engrandecerla”, con lo que acababa por atribuir la palma del martirio a Espronceda y Moreno.

Por otro lado, estimaba que un drama ambientado en la época de Felipe IV quedaría incompleto sin una figura religiosa, que, además, “ni rebaja ni desdora el brillo de la religión con su proceder”, aunque en el siguiente párrafo Enrique Gil reconoció no haberse logrado el efecto de sorpresa procurado con la inesperada aparición, en la orgía de Mendoza, del padre Rafael, “que pegaba en aquel banquete como un borracho en un coro de cartujos. Y como su aparición era tan inoportuna como escusada, no le sirvió sino para que aquella gente se mofara de él, y le echara de allí entre insultos y casi a puntillones”, según Lafuente (1838: 17).

Lo único elogiado del drama unánimemente fue la creación del personaje de don Álvaro de Mendoza: para el crítico de *El Indispensable*, “está ingeniosamente imaginado y magistralmente sostenido” (1838: [2]), para Lafuente era un personaje “en el que no dejan de hallarse golpes muy cómicos, que harían mucho efecto si hubiese siquiera en la pieza algún personaje noble con quien contrastar” (1838: 16). También le sirvió a Segovia para reconocer que “el que es capaz de imaginar y dibujar un carácter como el don Álvaro de Mendoza, mucho puede hacer en el teatro, y causa admiración ciertamente que en todo el drama no haya siquiera uno que en cien leguas le asemeje” (1838: 2).

Los rasgos de este personaje, por otra parte, concuerdan con los de otros similares en estos años del siglo XIX y quién sabe si parecía en algo a los propios autores: se trataba de un hombre que había evolucionado hacia el escepticismo en cuestiones amorosas y hacia el cálculo en



cuestiones vitales. Al emplear Gil y Carrasco en su comentario del personaje la expresión “convenimos en que el carácter de don Álvaro es notablemente superior a todos los demás” se trasparenta una respuesta casi explícita a una censura de Segovia no respecto a este personaje, sino respecto a la falta de equilibrio con los demás. En este punto, Enrique Gil demostró su perspicacia al señalar que

un hombre de voluntad solamente, con los ojos fijos siempre en un objeto, y sin vaivenes ni combates, tiene una fisonomía propia y peculiar, distinta de la mayor parte de las de los demás hombres, impulsados por diversos motivos y contrariados por otros respectos. Las pasiones tienen matices delicados y casi imperceptibles al lado de sus notas más fuertes y vigorosas y más fácil es perderse en sus desvanecimientos que en las determinaciones secas y sencillas de una voluntad enérgica (2014-IV: 81).

Por el contrario, Figueroa y doña Clara ostentaban personalidades menos determinadas.

Enrique Gil recogió también, como aval, una frase del resto de los críticos, todos los cuales habían encontrado en aquel drama bellezas entre los defectos. También él encontraba defectos, porque, hechas las alabanzas, expuso una idea en conformidad con lo moderado del periódico y con la propia imagen que venía transmitiendo con el conjunto de su obra, una idea que muy probablemente se debió de atrever a exponer al propio Espronceda, tan distinto a Enrique Gil, y puede que motivo para no haberse adelantado a ser el primero en ofrecer a los lectores un parecer favorable de la obra: el pensamiento filosófico de *Amor venga sus agravios* le parecía melancólico y desalentador –como recuerdan en este mismo volumen Flitter y Rubio Cremades–, la fatalidad que perseguía a doña Clara solo podía provocar en el público escepticismo y dudas, y por eso él no podía aprobarlo “como tendencia social” por no resultar fecundo ni facilitar el progreso, aun cuando le pareciera, en cambio, un “reflejo exacto” de su época. Esta reflexión halla su correspondencia en una de las polémicas de la época en torno a si el teatro era o debía considerarse modelo de la vida y las costumbres o si, por el contrario, era reflejo de estas. La actitud de Enrique Gil parece orientarse a defender este drama como reflejo de vida y costumbres, pero a lamentar al mismo tiempo las consecuencias de su posible influencia en los espectadores y a negarle la ejemplaridad exigida por los cánones neoclásicos.



La repetida búsqueda de conclusiones morales y sociales en los distintos estrenos supone uno de los rasgos caracterizadores de Enrique Gil: también cuando se estrenó *Flaquezas ministeriales* iba a lamentar un mes después “la sensación amarguísima de duda y desaliento” (2014-IV: 89) que despertaba respecto a la libertad de que se disfrutaba desde la llegada del liberalismo. En *Un día de campo* no encontró ataque a ningún vicio social importante (2014-IV: 158), y en cambio sería *Anagrama*, en *Nosotros*, quien esgrimiría un argumento que parecía tomado de la misma línea de pensamiento de Gil, al encontrar una moral antisocial en esta comedia, porque el tutor, a la vista de dos matrimonios contrastados, decidía evitar casarse.

Continuando con *Amor venga sus agravios*, Enrique Gil no contestó al crítico del *Eco del Comercio*, quizás por concordar con él. Allí el articulista encargado de cubrir el estreno había sentenciado:

Se descubre talento en el autor o autores, porque hay quien dice que es de dos ingenios, pero en seguida se nota una vulgaridad, una ridiculez o una falta de decencia; y una impresión neutraliza la otra. Todo lo que no sea hacer una cosa donde sea mucho más lo bueno que lo malo, y aun lo mediano, es no lograr el título de poeta dramático.

Vulgaridad también señalaría Enrique Gil en las críticas a otras obras. Prefirió callar respecto a esta. Debía lealtad a sus amigos, pero no pensaba como ellos y esa disparidad de opiniones no podía sino manifestarse en su crítica, incluso en sus silencios.

Por otro lado, también se mostró generoso con las decoraciones y los actores, especialmente con Matilde Díez y Florencio Romea en sus papeles de Clara y Pedro de Figueroa, aunque en este asunto declinó desmentir a Lafuente, que había notado la impropiedad del actor en el papel del padre Rafael, por faltarle la tonsura y llevar barbas de capuchino con hábito de monje bernardo (1838: 16). Por su parte, Segovia había tachado de pésima la actuación del actor que hacía de Felipe IV, a la sazón José Díez, un actor secundario⁷.

Con el largo artículo de Enrique Gil no se terminó la crítica en torno a este drama, sino que también él provocó sus correspondientes reacciones. Al día siguiente, esto es, el 5 de octubre, el crítico de otro periódico moderado, *La España*, reconocía verse ante una gran dificultad para hablar de un drama cuyo fracaso no ocultó con eufemismos, porque en

⁷ Sobre este actor véase el libro de Ballesteros (2012: II, 706).



caso de respaldarlo se enfrentaría a la mayor parte del público, y en caso de atacarlo

ya estarán otros llamándole a boca llena y con semblante compasivo, ignorante, lamentándose del atraso general de las ideas que hay en España, atribuyendo a falta de conocimientos las señales inequívocas de desaprobación con que fueron recibidas ciertas escenas (B. M.: 1838a: 1),

palabras con las que sin duda aludía a Enrique Gil, pero también a otros a quienes debió de oír “exclamando con cierto aire de grandeza que también Victor Hugo fue silbado por el idiota público de París”. Con todo, se mostró de acuerdo con Lafuente, el crítico del *Eco del Comercio* y Segovia para contraponerse a Enrique Gil al considerar que las costumbres españolas rechazaban con horror ciertos crímenes y situaciones, y que el público no iba a aplaudirlas nunca aunque estuvieran muy bien escritas, frase esta última que supone una clara réplica al “estilo castizo” aplaudido por Gil y Carrasco:

El público silbará siempre a un hombre que entre y salga en un convento como Pedro por su casa; a una monja que con un puñal en la mano respire solo deseos de venganza, pensamientos libidinosos; a una orgía en que se le presente la disolución en su extremo más despreciable, a un fraile que sin ton ni son venga siempre con sus discursos impertinentes a destruir la acción de un drama (B. M.: 1838a: 2).

Y tenía razón: cuando años después, aunque sin gran frenesí, empezó a ovacionarse *Don Juan Tenorio*, un personaje de la tradición literaria que entraba y salía de los conventos como Pedro por su casa, que alardeaba de su disolución, esta no se ostentaba escénicamente. A su favor estaba su carácter extraordinario, el ser perseguido por la justicia y el sufrir la amonestación de su padre ya en la primera parte del drama. Doña Inés no era una monja con deseo de venganza alguno, pese a ver morir a su padre a manos de su amado y verse abandonada de este. Y Zorrilla, en vez de inventar un fraile inoportuno, justificaba las lecciones dadas a don Juan por venirle de su propio padre y de un posible suegro que no dudaba en romper el compromiso al cerciorarse del comportamiento de don Juan.

Por otra parte y a diferencia de Enrique Gil, B. M. sí señaló alguno de los fragmentos eliminados. Porque el drama en el estreno terminaba, de modo paralelo a *Don Álvaro*, con un grupo de monjas arrodillándose ante los cadáveres encontrados en la celda de doña Clara y pidiendo al cielo misericordia, desenlace que se suprimió en las dos representaciones



siguientes, en las que ya no salieron las monjas⁸, y a lo cual atribuyó el crítico de *La España* la diferencia de recepción (B. M.: 1838a: 2).

También demuestra el articulista de *La España* cierto conocimiento del teatro por dentro, porque deplora el no haber aprovechado los autores “las duras lecciones que habían precedido a su representación” (B. M.: 1838a: 2).

Para terminar con la polémica, *El pobre diablo* el día 8 de octubre publicó un artículo más meditado en *Eco del Comercio*, en el que no solo se refirió a *Amor venga sus agravios*, sino al conjunto de dramas mal recibidos por el público aquella temporada, pese a los esfuerzos del empresario, a la sazón Luis María Pastor, que había delegado la elección de los estrenos en una junta de lectura (cfr. Ballesteros: 2012-II: 530-552). Se hizo eco de una situación de confusión y desaliento para todos los interesados en la cuestión teatral. No examinaremos aquí su análisis de la situación sino en lo que se relaciona con Enrique Gil y con este drama de Espronceda. Porque *el pobre diablo*, sin citar a Gil y generalizando respecto al porqué del fracaso de los dramas, afirmó que el gran fallo de la llamada “escuela infernal” estaba en “Hacer la guerra que hace, con intento o sin él, al entusiasmo, a la fe, a la inocencia, y en una palabra, a la ignorancia sencilla”. De otra manera y empleando el ejemplo de Fausto y Margarita, repitió el mismo sentir que Enrique Gil: “La cuestión actual perpetua del mundo entero, aquí sangrienta, allá confusa, más allá reprimida, pero en ninguna parte aclarada, se cifra en descubrir qué puede ser más útil a la humanidad, si el saber o la ignorancia” (1838a: 2).

Y redondeó además esta idea con un ejemplo de *Amor venga sus agravios*:

Hay entre el hombre que sabe vivir, hombre de mundo, inteligente, y el ignorante de esta ciencia, un purgatorio de agudas penas para la virtud, y si al primero se le deja que se burle de todo airoosamente, en un drama, imposible es conseguir aquel fin de unidad, belleza y sublimidad que ha de excitar las simpatías del público; y mucho menos si el castigo que se le impone es nada más que la muerte, ocasionada por una catástrofe violenta y fría (1838a: 2).

Según él, Pedro de Figueroa era un ignorante entusiasta de amor y de honor, que en su última entrevista con Mendoza recibía una lección de mundo; el padre Rafael predicaba un sermón ridículo al llegar a la orgía.

⁸ Así se observa, en efecto, en los manuscritos (mss Tea 1-7-12B: cuad. 5, 30r).



Ridículas también resultaban las palabras de consuelo de la abadesa y su piedad mal entendida.

En cualquier caso, el mayor elogio de este drama no lo recibieron Espronceda y Moreno de Enrique Gil, sino de *El pobre diablo*, quien llegó a afirmar que a pesar de todos los defectos señalados por él mismo, aquel y los otros dramas estrenados en los últimos tiempos eran también los mejores dramas románticos escritos en España, porque los mismos dramas que tiempo antes se habían aplaudido no se habrían recibido igual en aquellos momentos: “Mucho han perdido de su valor los dramas que antes se creyeron buenos” (1838: 2). Ciertamente, las representaciones de *Don Álvaro* habían caído en 1837 y 1838, pero no así las de *El trovador* y *Los amantes de Teruel*, aunque se haría mucho más querido otro drama de Hartzenbusch que iba a representarse solo unas semanas más tarde que este y que llevaba por título, *Doña Mencía*.

Referencias citadas

- ALONSO SEOANE, María José. (2015) “El contexto literario de las publicaciones de Enrique Gil en la prensa periódica”, en *Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo. Actas del Congreso Internacional*, en este volumen, pp. 387-410.
- ANÓNIMO. (1838a) “Teatros. *Amor venga sus agravios*.- Drama original en prosa estrenado antes de anoche en el teatro del Príncipe”. *El Indispensable*. 30 de septiembre. [2].
- . (1838b) “Teatros”. *Eco del Comercio*. 1 de octubre. 1614. 2-3.
- . (1838c) “*Flaquezas ministeriales*. Comedia en cinco actos, en verso”. *Eco del Comercio*. 1644. 1.
- . (1838d) “*El ¿qué dirán? y el ¿qué se me da a mí?*, comedia en cuatro actos verificados por el señor Bretón de los Herreros”. *Eco del Comercio*. 10 de diciembre. 1684. 1.
- . (1838e) “Teatros. Príncipe. Primera representación de *Flaquezas ministeriales*”. *El Indispensable*. 56. [2].
- B. M. (1838a) “Folletín. *Amor venga sus agravios*, drama original en cinco actos y nueve cuadros, en prosa, representado por primera vez en el teatro del Príncipe la noche del 8 [sic] de septiembre”. *La España*. 5 de octubre. 460. 1-2.
- . (1838b) “Folletín. Primera representación de la comedia en cinco actos y en verso titulada *Flaquezas ministeriales*, verificada la noche del 31 de octubre último en el teatro del Príncipe”. *La España*. 489. 1.



- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel. (2000) *Imaginación y percepción sensible del drama romántico español*. Madrid. Universidad Complutense.
- . (2003) *Espacios del drama romántico español*. Madrid. CSIC.
- . (2007a) “Diego Coello y Quesada”. *Doscientos críticos literarios del siglo XIX*. Frank Baasner y Francisco Acero Yus (coords.). Madrid. CSIC. 257-251.
- . (2007b) “Leopoldo Augusto de Cueto López, marqués de Valmar”. *Doscientos críticos literarios del siglo XIX*. Frank Baasner y Francisco Acero Yus (coords.). Madrid. CSIC. 272-279.
- . (2012) *Manuel Bretón de los Herreros. Más de cien estrenos en Madrid*. Logroño. Instituto de Estudios Riojanos. Tomos I y II.
- . (2015) “La crítica teatral entre 1833 y 1868”. *La crítica teatral en España*. Fernando Doménech Rico y Eduardo Pérez-Rasilla (coords.). Madrid. Centro Dramático Nacional. Tomo I (en prensa).
- BARBA DÁVALOS, Marina. (2013) *Cartelera teatral romántica (1834-1844)*. Madrid. Universidad Autónoma.
- CALDERA, Ermanno. (1995) “La polémica sobre el *Don Álvaro*”. *Crítica Hispánica*. XVII. I. 22-35.
- ESPRONCEDA, José de y Eugenio Moreno. (1838) *Amor venga sus agravios*. Madrid. Repullés.
- . *Amor venga sus agravios*, mss. 1-14-9. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Apuntes A., B., C.
- ESTUDIANTE, EL [Antonio María Segovia]. (1838) “Teatros. *Amor venga sus agravios*. Cosa original en prosa, representada en el teatro del Príncipe”. *Nosotros*, 1 de octubre. 205. 1-2.
- FLITTER, D (2015) “Enrique Gil y Carrasco, crítico romántico” en en *Congreso Internacional ENRIQUE GIL Y CARRASCO Y EL ROMANTICISMO El Bierzo, 14-18 de julio de 2015*. 45-56.
- GIL. (1839) “Teatro del Príncipe. Primera representación de la comedia en tres actos titulada *No ganamos para sustos*, original de D. Manuel Bretón de los Herreros”. *El Entreacto*. 16 de mayo. 14. 53-54.
- GIL Y CARRASCO, Enrique. (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. Edición digital para Kindle en eBooksBierzo.
- LAFUENTE, Modesto. (1838) “*Amor venga sus agravios* o a quien no quiere caldo taza y media”, *Fray Gerundio*, 1 de octubre. 9-17.



- (1843) “*La rueda de la fortuna*”. *Fray Gerundio*. 10 de octubre. 24. 1-13.
- MARTÍNEZ MEDINA, A. (1995) *Espacios privados de la mujer en el siglo XVIII*. Madrid. Dirección General de la Mujer, Horas y Horas la editorial feminista.
- POBRE DIABLO, El. (1838) “Crisis teatral”. *Eco del Comercio* 8 de octubre. 1621. 1-3.
- RUBIO CREMADES, Enrique (1995) *Ramón de Mesonero Romanos y el Semanario Pintoresco Español*. Alicante, Universidad de Alicante. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/periodismo-y-literatura-ramon-de-mesonero-romanos-y-el-semanario-pintoresco-espanol>.
- . (2015) “Enrique Gil y Carrasco, crítico teatral”, en *Congreso Internacional ENRIQUE GIL Y CARRASCO Y EL ROMANTICISMO El Bierzo, 14-18 de julio de 2015*. 431-468.
- V. de L. (1839) “Variedades. *No ganamos para sustos*. Comedia original en tres actos y en verso, por D. Manuel Bretón de los Herreros”. *El Mundo*. 18 de mayo. 952. 3-4.

Ana Isabel Ballesteros Dorado



Profesora Titular de Literatura Española Contemporánea en la Universidad CEU-San Pablo. Doctora en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Autora, entre otros libros, de *El teatro de Rafael Mendizábal* (Madrid, Julia Verdugo, 1994), *Espacios del drama romántico español* (Madrid, CSIC, 2003), *Larra, Bretón de los Herreros y otros escritores anticarlistas* (Palma de Mallorca, Calima, 2005) y *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid*, 2 Vols., (Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2012).

