

EL TEATRO DE BÉCQUER

Muchos tópicos, a la vez que carencias, nos encontramos en lo que concierne al estudio de la obra dramática de Gustavo Adolfo Bécquer. Está claro que sus nueve obras teatrales firmadas con sus seudónimos (una comedia y seis zarzuelas¹, cuatro de ellas arreglos o adaptaciones) y la breve pieza inserta en *El Contemporáneo* del 16 de marzo de 1862, titulada *Un drama. Hojas arrancadas de un libro de memorias*, junto con su versión trágica de *Hamlet*, nunca van a emular cuantitativa ni cualitativamente su producción poética. Razón de más para que su teatro se vea, de una vez por todas, alejado de las continuas comparaciones que lo desvalorizan respecto a su creación lírica.

De todos es conocido que la leyenda de Bécquer, iniciada con los escritos de sus amigos al editar sus obras en 1871, ofrecía como resultado de la mezcla de su biografía y su poesía «una imagen del poeta que todavía perdura, que presenta su vida como una sucesión de desgracias e incomprendimientos, haciendo de él un *ángel desterrado*, que encontraba alivio solamente en sus ensoñaciones de *huésped de las nieblas*» (Rubio Jiménez: 1997:134). Afortunadamente, la crítica becqueriana moderna ha ido pacientemente desentrañando lo novelesco y apócrifo de lo estrictamente histórico, teniendo especial relevancia, en este sentido, las obras de Rica Brown (1963) y de Robert Pageard (1990), ya clásicas en la bibliografía becqueriana.

No obstante, la revisión del Bécquer dramaturgo está necesitada de una nueva óptica ya que sigue vigente la insistencia en ciertos aspectos que han coadyuvado a enjuiciar peyorativamente su obra, provenientes en la mayoría de los casos de unos prejuicios y tópicos al no tomar en consideración el entorno histórico adecuado. Me refiero en concreto a tres acusaciones que abundan reiteradamente en gran parte de los estudios que hasta ahora se han realizado en torno al teatro de Bécquer, y que trato de rebatir a continuación:

¹ A partir del descubrimiento de Javier Urbina (2010) sobre la colaboración de Bécquer en los cantables de la zarzuela *El Alférez*, letra de Juan Antonio Viedma con música de Lázaro Núñez Robres (Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1858), podríamos hablar de siete zarzuelas, pero me atengo aquí a las firmadas con sus seudónimos Adolfo García y Adolfo Rodríguez, ambos de sobra conocidos en los ámbitos literarios en que se movía Bécquer, y que llevan el segundo de sus nombres de pila «Adolfo».

1^a.- Se ha acusado a su obra teatral de haber sido escrita exclusivamente por interés económico, frente a lo que fue una auténtica y temprana vocación teatral. En este sentido los estudios más recientes se encaminan hacia la desmitificación del poeta puro en una imagen distorsionada de Bécquer que se impuso durante un siglo.

2^a.- El empleo de seudónimos y la colaboración, también han sido esgrimidos como signos de vergüenza y ocultamiento por parte de Bécquer, sin tener en cuenta que ambas eran dos costumbres teatrales del momento, y aún a pesar de las declaraciones que en una ocasión el mismo poeta hiciera para hacer frente a una alevosa crítica sobre la zarzuela que más éxito obtuvo, como veremos más adelante.

3^a.- El hecho de que sus obras dramáticas sean adaptaciones y arreglos del teatro francés o italiano ha sido considerado un demérito, sin tener en cuenta que fue lo usual tanto en el teatro lírico como en el declamado en autores de primera y segunda fila desde los inicios de siglo.

AUTÉNTICA Y TEMPRANA VOCACIÓN TEATRAL

Uno de los prejuicios con el que topamos en la valoración crítica de la obra dramática de Bécquer es que su acercamiento al teatro sólo se produjera por pura supervivencia, «pro pane lucrando», lo cual puede ser tan cierto como poco indicativo para juzgar su valor literario, ya que esta realidad sería extensible a toda su obra, incluidas sus etéreas *Rimas*. Sus colaboraciones periodísticas y sus creaciones literarias fueron siempre una lucha por abrirse camino en el mundo del arte, a la vez que medio de subsistencia. Recordemos las palabras de su amigo Ramón Rodríguez Correa (1871: I, 21), en su prólogo a las *Obras completas de G. A. Bécquer*: «A fin de poseer el sustento, escribió mucho y en géneros diferentes, como zarzuelas, traducciones...».

Obviamente el teatro como fuente de ingresos era una de las posibilidades prometedoras que se le ofrecían a cualquier escritor de la época; sin embargo, es fácilmente demostrable el interés y la afición de Bécquer por el teatro: sus primeros contactos con la creación literaria fueron con la escritura dramática: *Los Conjurados* y su versión del *Hamlet* así nos lo indican. En este sentido llama la atención la temprana vocación dramática de Bécquer, tan temprana que no es susceptible de ser sospechosa de ánimo lucrativo alguno ya que se plasmó en una obrita que no conservamos, *Los conjurados*, escrita con su amigo Campillo cuando contaban diez y once años respectivamente. De «espantable y disparatado drama» califica el mismo Campillo esta pieza, fruto de la amistad que desde su infancia lo unía con Bécquer y de su coincidencia con el poeta en el colegio de huérfanos de San Telmo donde la compusieron (Nombela: 1976: 211).

El estudio y edición del *Libro de cuentas* (Romero Tobar: 1993) con la versión, en prosa y en tres actos, del *Hamlet* Shakespeariano, nos muestra un Bécquer preocupado por el sometimiento moderado del drama a las normas de las preceptivas clasicistas, y sus comentarios nos revelan un joven escritor amante del género literario dramático, en el que intenta, lográndolo, unir estudio y reflexión con inspiración propia. Su espíritu creativo dentro del género dramático se percibe en sus comentarios, los cuales «no son una adaptación del tema de Shakespeare, sino una nueva tragedia inspirada en él, ya que altera radicalmente

el modelo incluso en la selección y ordenación de las situaciones» (Rubio Jiménez: 1995: 84). El mismo Gustavo Adolfo fue quien orientó sobre los personajes de Shakespeare a su hermano Valeriano cuando éste tuvo que pintar para el marqués de Valmar una serie de cuadros con las más célebres tradiciones teatrales de occidente para su biblioteca de Deva.

Siguiendo esta secuencia de datos que nos acercan a la vocación teatral de Bécquer, que tratamos de reivindicar desde su más juvenil iniciación como escritor, tenemos el drama, hasta ahora sin aparecer, basado en la novela de Víctor Hugo *Notre Dame de Paris*, que escribieron Nombela, García Luna y Bécquer, titulándolo *Esmeralda* en la primavera de 1856. La historia de la negativa del censor a su representación, así como su avatar editorial con Juan de la Puerta Vizcaíno y Don Alonso Gullón, la cuenta Julio Nombela pormenorizadamente (Nombela: 1976: 877; Brown: 1963:74).

Pero no sólo dejó constancia Bécquer de sus inquietudes dramáticas, que precedieron a las obras que veremos a continuación, fruto de su pasión por el teatro, sino que abrigó grandes proyectos según testimonio de su amigo y colaborador Rodríguez Correa, que desgraciadamente no se pudieron realizar por su temprana muerte, y que son enumerados en el famoso prólogo de éste a la primera edición de las obras de Bécquer: *El cuarto poder*, comedia; *Los hermanos del dolor*, drama; *El duelo*, comedia; *El ridículo*, drama; *Marta*, poema dramático; *¡Humo!*, poema dramático. No menos interés por lo teatral por parte de Bécquer denota su tarea de crítico y cronista de espectáculos en los que se explaya manifestando sus opiniones acerca de los estrenos, o respecto a la interpretación de actores, en la prensa en la que colaboró, especialmente en *El Porvenir* y en *El Contemporáneo*, en cuyas crónicas se percibe un amor y afición por todo lo concerniente a la escena, como por otra parte era propio de una persona que mantuviera, aunque fuera mínima y en el caso de Bécquer no fue tan mínima, una vida de sociedad en los círculos literarios y artísticos (Rubio Jiménez: 2008).

SEUDÓNIMO Y COLABORACIÓN

El seudónimo y la colaboración como formas de autoría en las que escribió y dio a conocer Bécquer sus zarzuelas han sido también fruto de muchos anatemas, ya que, como es sabido, escribió en colaboración con su amigo García Luna, sus cinco primeras obras utilizando el seudónimo de Adolfo García, y las dos restantes, con su no menos amigo Ramón Rodríguez Correa, con el segundo seudónimo Adolfo Rodríguez².

Este seudoanimatorio ha sido frecuentemente considerado por la crítica como muestra del «bochorno» o «pudor» de Bécquer (ambas palabras utilizadas por el mismo Gustavo Adolfo para defenderse en la prensa como veremos más adelante) ante estas piezas a la vez que la colaboración como algo a lo que fue arrastrado por sus amigos, pero que no salió de su voluntad, y de ahí el interés por que no se diera a conocer su nombre. Nada más ajeno a la realidad que las suposiciones de Joaquín Casaldueiro (1972: 273-290), cuando al afrontar el estudio de su obra dramática (por otro lado con sugerentes análisis) realiza afirmaciones como las siguientes:

² En colaboración con García Luna escribió: *La novia y el pantalón*, *La venta encantada*, *Las distracciones*, *Tal para cual*, y *La cruz del valle*. Con Ramón Rodríguez Correa, *El nuevo Figaro* y *Clara de Rosemberg*.

¿Cómo tratar de encontrar lo específico becqueriano en el fruto de una colaboración, emprendida además con propósitos prácticos? [...] Bécquer siente bochorno ante esa tarea [...] También es curioso que no se dedicara a ella ni espontáneamente ni solo. Tenía que ser solicitado, alguien debía llamarle a la colaboración [...] la amistad (se entiende entre sus colaboradores) haría quizás más insoportable las horas de convivencia en una creación, que, a Bécquer debía contrariarle, mientras que a García Luna y a Rodríguez quizás les divertía³.

Referirse en esos términos en relación al hecho de la colaboración es pasar por alto todo un capítulo de la autoría dramático-lírica del siglo XIX. Basta echar una ojeada a los catálogos de libretos para confirmar lo extendido de este uso, que ya a fines de siglo, llegó a ser casi obligado. Mencionemos, tan sólo como muestra, los nombres de insignes dramaturgos, anteriores y contemporáneos de Bécquer, que se acogieron a esa costumbre de escribir obras dramáticas en colaboración, y especialmente los libretos de ópera o zarzuela: José Zorrilla, Antonio García Gutiérrez, José de Espronceda, Luis de Eguílaz, Luis Mariano de Larra, Narciso Serra, Ventura de la Vega, Juan Eugenio Hartzenbusch, Bretón de los Herreros...etc. escribieron obras dramático-líricas en colaboración.

La utilización de los seudónimos era asimismo una costumbre teatral, que fue incrementándose a partir de estas fechas, y que en el fin de siglo llegó a ser algo usual entre los libretistas. A veces se mantenían sólo de cara al estreno, y dependiendo del éxito o del rechazo del público, se divulgaba el nombre del verdadero autor o autores. Aunque hay que decir que en los círculos dramáticos y artísticos en general, se sabía a quien pertenecían las obras en cartel, por lo tanto funcionaban como tales seudónimos tan sólo a medias⁴.

Precisamente queda patente el uso de esta costumbre teatral, junto con la avalancha de traducciones y arreglos de obras francesas, en la famosa carta que Don Juan de la Rosa González, Director de *La Iberia*, escribe a propósito de *La cruz del valle*, «zarzuela en tres actos y en verso, arreglada a la escena española por Adolfo García» estrenada en el Teatro Circo, el 22 de octubre de 1860 con música de Antonio Reparaz. En ella se acusa a su autor de seguir la costumbre, «tan frecuente en el momento, de convertir en zarzuela todo ese inmenso repertorio francés que durante muchos años ha estado corrompiendo el gusto de nuestro público», achacándolo a la «invasora y moderna musa del tanto por ciento» y continúa: «Hay además otra costumbre, y es la de ocultar los arregladores su verdadero nombre, poniendo en los carteles otro cualquiera, para reservarse el derecho de tronar cuando llegue el caso contra semejantes abusos» (Pageard: 1954: 408-414). Como vemos la acusación a los autores que encubría el seudónimo Adolfo García es triple: por una parte, les recrimina recurrir a los arreglos o adaptaciones del teatro francés, pervir-

³ También Alfredo de la Guardia, siguiendo a Tamayo, abunda en esta opinión: «fue sin duda este paisano (García Luna), quien propuso a Bécquer iniciar una colaboración destinada a los escenarios matritenses (*La novia y el pantalón*) [...] y más adelante fue él con seguridad quien resolvió estampar en el manuscrito de *La novia y el pantalón* el seudónimo de A.G... Era el mejor disfraz» en BAAL, XXXVI, 1971. «Gustavo Adolfo Bécquer, autor teatral»: 277-292. Asimismo, Isabel Román Gutiérrez se hace eco de estas opiniones en «El teatro como recurso. Introducción a *Dos Obras teatrales de G. A. Bécquer*». Sevilla. 1985. 7-49.

⁴ Tenemos el ejemplo de Luis Martínez de Eguílaz, quien adoptó el pseudónimo de *Escribe*, por no citar los conocidos pseudónimos de Larra.

tiendo así el gusto del público, seguidamente el hacerlo por motivos lucrativos, y en tercer lugar, ocultar su autoría bajo el seudónimo.

La denuncia en esta carta del director de *La Iberia* saca a relucir tres temas esenciales en el teatro del momento: el teatro como fuente de ingresos, es decir capaz y responsable de fomentar «no sólo valores espirituales sino también beneficios materiales», en palabras de Rodríguez Rubí en un discurso para la Real Academia, lo que supondrá un enfoque totalmente nuevo para el teatro en la segunda mitad del siglo (Gies: 1996: 325), y que en el último tercio, se hará norma en la mayoría de los escritores teatrales tanto del teatro lírico como del declamado. A este respecto, la sentida respuesta de Bécquer a de la Rosa venía a resumir que desde su juventud se intentaba ganar la vida honradamente a través de las letras, poesía, prosa, y ahora, con el teatro. Estas declaraciones de Bécquer han perjudicado mucho la atención que su obra dramática hubiera requerido por parte de la crítica en el siglo xx, y por supuesto han coadyuvado a la infravaloración y menosprecio de la misma con el temor y prejuicio de que empañara su imagen excelsa de poeta puro. Es evidente que, como aduce Javier Urbina (2010: 13) respecto a la anónima colaboración de Bécquer en la zarzuela *El Alférez*, que el poeta no tiene gran interés en dar su nombre en una obra de tan poca monta, y evidentemente era muy consciente de la relativa importancia de estas obrillas lírico-dramáticas. Eso no equivale a decir que despreciara su quehacer dramático-lírico y que no tuviera ilusión –que la tenía y mucha– en triunfar en el mundo teatral de su momento. Respecto a sus palabras en la famosa carta a de la Rosa, de que «se tapaba la cara» con los seudónimos y que estas obras «le producían rubor», no pueden extrapolarse, en mi opinión, más allá de lo que pretendían: la defensa de su reputación ante alguien poderoso en el mundo de la prensa. En todo caso es evidente que la opinión del artista sobre su obra no puede condicionar la valoración que de ella pueda estimar la crítica literaria posterior.

TRADUCCIONES Y ADAPTACIONES FRENTE A ORIGINALIDAD

En cuanto a las lamentaciones de la invasión del teatro francés en nuestro país, es tema tan manido en la prensa por dramaturgos y críticos del momento, como indefectiblemente cometidos por unos y otros. En el caso de la zarzuela decimonónica, en cuyas traducciones los dramaturgos de mediados del siglo xix, tanto tuvieron que respetar la tradición dramática y escenográfica, los gustos y la moral social...etc. del público español, queda patente que cuando hablan de «traducción», o cuando la califican de «adaptación», «imitación» o «arreglo a la escena española» nos hallamos ante interpretaciones del texto fuente con el objeto de desplazar el texto extranjero hacia la cultura y la lengua de destino. De hecho el estudio comparativo de textos de las zarzuelas con las óperas cómicas y vodeviles franceses que nuestros dramaturgos trasladaron reconvirtiéndolas en zarzuelas nos descubre una labor mucho más allá que la escueta traducción, sino una verdadera recreación escénica de la obra, como dramaturgos que eran, además de traductores (Espín Templado: 2006: 115-128).

Bécquer comienza a estrenar sus obras dramáticas en 1856, tras su fallido intento con *Esmeralda*, en un Madrid teatral invadido por el teatro lírico. El predominio que la ópera

italiana venía ejerciendo desde toda la primera mitad del siglo, y aún anteriormente, sobre el espectáculo lírico, había logrado el nacimiento, si no de la tan ansiada ópera española, sí al menos el renacimiento de nuestro teatro lírico popular, la zarzuela, que tras acerbadas polémicas había adoptado este antiguo nombre con el que nuestros autores del siglo de oro habían denominado al teatro que alternaba las partes declamadas con la música y el canto.

A mediados de la década del cincuenta la zarzuela empieza, precisamente en su afán de parangonarse con la ópera, a gozar de sus verdaderos éxitos, amplía el número de sus actos, y compositores y autores dramáticos se van involucrando en este género para el que se construye un teatro ex profeso: el de Jovellanos o de la Zarzuela, inaugurado en octubre de 1856, precisamente el año en que Bécquer estrena su primera obra dramática, un juguete cómico en un acto, *La novia y el pantalón*. Su única comedia sin música, original en verso, estrenada en el Teatro Variedades el 15 de noviembre del 56.

De nuevo hay que considerar, como en otras ocasiones he insistido, que muchas lacras de las que adolecen los libretos de la zarzuela decimonónica son en cierto modo paralelas a las obras del teatro declamado, y sobre todo en estos primeros tiempos del triunfo del teatro lírico, mediada la centuria, en que pocos dramaturgos de la época se resistieron a la tentación de escribir alguna zarzuela: desde la plana mayor de la generación romántica por excelencia (García Gutiérrez, Larra, Zorrilla o Patricio de la Escosura), sin omitir al representante de la comedia costumbrista por antonomasia, Bretón de los Herreros, y continuadores, Narciso Serra, hasta los creadores de la alta comedia, Ventura de la Vega, Manuel Tamayo y Baus, y Adelardo López de Ayala...etc. (Espín Templado: 1996: 57-72).

Una de estas «lacras» y la cuestión que más se criticará en la autoría de libretos de zarzuela, al igual que sucederá en el teatro declamado, será el problema de las traducciones, adaptaciones o arreglos de piezas italianas o francesas, especialmente estas últimas, la gran invasión contra la que todos claman, pero de la que ninguno se escapa (recuérdese el caso de Larra, de Bretón de los Herreros y de Ventura de la Vega por citar tres autores de primera línea).

Bécquer se defiende de este ataque, por otro lado tan injustificado, ya que sería ilusa pretensión que su hacer teatral fuera una excepción, y siguiendo la norma al uso, «arregla», «adapta», su primera pieza lírico-dramática *Las distracciones*, «zarzuela en un acto arreglada al teatro español por Adolfo García. Música de D. A. Gordón», que se estrenó en el teatro de la Zarzuela, el dos de marzo de 1859. Según reseña Cotarelo «el asunto tomado del vaudeville *Les absences de Monsieur*, era ya muy conocido por haberlo traducido ya Olona y representado muchas veces Manuel Catalina con el título *La cabeza a pájaros*, con música de Antonio Gordón». También traducción o adaptación española de una obra francesa: *La tete de bronze ou Le deserteur hongrois*, fue la última pieza escrita por Bécquer en colaboración con García Luna: *La Cruz del valle*, «Zarzuela en tres actos y en verso arreglada a la escena española por Adolfo García. Música de A. Reparaz», precisamente la obra que quizá tuvo más éxito de público y la que motivó la famosa carta del Director de *La Iberia*.

El nuevo figaro y *Clara de Rosenberg*, sus dos últimos estrenos teatrales, en colaboración con Rodríguez Correa, fueron asimismo, dos adaptaciones de sendas obras extranjeras.

LAS OBRAS TEATRALES DE ADOLFO GARCÍA

Obras originales:

La novia y el pantalón. Comedia en un acto, original y en verso.

Tal para cual. Zarzuela en un acto, original y en verso.

La venta encantada. Zarzuela en tres actos y en verso.

Obras adaptadas:

Las distracciones. Zarzuela en un acto, arreglada al teatro español.

La cruz del valle. Zarzuela en tres actos y en verso, arreglada a la escena española.

El análisis literario y dramático de las obras teatrales de Bécquer en cuanto a fuentes, desarrollo de sus argumentos, personajes y métricas ha sido tratado ocasionalmente por diversos estudiosos que se han interesado por el teatro becqueriano. El más extenso hasta la fecha es el realizado por Juan Antonio Tamayo en 1949 que, partiendo de lo ya aportado por Cotarelo, editó sus obras teatrales con un enjundioso estudio introductorio, que no obstante su validez, necesita ser puesto al día a la luz de otros descubrimientos posteriores acerca de sus autores. (Cotarelo y Mori: 1935-36/2001. Tamayo: 1949).

Abordamos aquí el estudio a las obras de Bécquer y García Luna firmadas bajo el pseudónimo de Adolfo García: tres obras originales, (un juguete cómico, y dos zarzuelas (una de inspiración cervantina y otra a la manera del teatro clásico español con resonancias calderonianas) y dos zarzuelas, adaptaciones de sendas obras francesas, un melodrama y un vodevil.

La novia el pantalón

«Comedia en un acto original y en verso. Representada por primera vez con grande éxito en el Teatro de Variedades el día 15 de noviembre de 1856. Madrid, Imprenta de Vicente Lalama, 1856».

Se trata de un breve juguete cómico, su primera colaboración con García Luna, que ambos autores dedican al primer actor de la compañía Francisco Javier de Coria. Tamayo (1949: XXVIII) la sitúa en la línea de la comedia costumbrista moratiniana continuada posteriormente por Bretón de los Herreros, Gorostiza y Eguílaz entre otros. En mi opinión se encuentra más cercana al juguete de enredo cómico con un *quid pro quo* tipo vodevil, que irá frecuentando nuestro teatro traducido del francés desde el segundo tercio del siglo y que luego abundará y constituirá un subgénero en el teatro breve que triunfará a partir de la revolución de 1868. De hecho, Robert Pageard (1990:155) dice de esta obra: «Estamos muy próximos al *vaudeville* parisino. Se adivina que las *Escenas de la vida bohemia*, de Henry Murger, publicadas en 1851, han sido leídas por el público y los autores».

El juguete consiste en catorce escenas de un único acto que transcurre en una buhardilla madrileña «pobrememente amueblada» en la que vive Alfredo, pintor, como se deduce del caballete con un cuadro de un bodegón sin concluir. La situación precaria de Alfredo le hace renegar de su condición de artista:

Reniego de mi destino
y del primer tarambana
que tuvo la infausta idea

de ser artista en España.
Aquí el talento es artículo
de puro lujo... (Esc. I)

Sin embargo, está implícita en sus palabras la categoría intelectual que supone dicha condición de artista ya que tilda de «prosaica» y «vulgar» a su prima porque «no tiene sueños de artista» (Esc. II), y Brígida, personaje que ridiculiza el amor de la vieja criada por su joven amo, se siente, en un raptó de empatía con él, igual de artista cuando exclama de sí misma: «¡Es mi alma tan artista!» (Esc. III).

Pero si la penuria económica del pintor Alfredo le obliga a no poseer más que unos pantalones, no se queda a la zaga el escaso sustento de su amigo Roberto, poeta, quien se queja de que no sean suficientes para hacer callar el hambre «sonetos y madrigales...es preciso algo más sólido».

...De ilusiones
dicen que viven los vates,
mas mi estómago se obstina
en no creerlo... (Esc. V).

La descripción de su «vida artística» la resume Alfredo en recibir, leer, hacer esgrima y pintar:

y en ilusiones vagando,
y objetos reproduciendo,
logro estar siempre leyendo
y a todas armas jugando. (Esc.VI)

Los dos amigos, el pintor Alfredo, y el poeta Roberto, sueñan salir de su pobreza mediante sendos quehaceres artísticos, así sueña el poeta Roberto:

y entre epístolas, sonetos,
dramas..., tragedias..., un plan...
de seguro formarán
cinco millones completos
de versos, que a cuatro reales,
y echo la cuenta por poco...
suman, si no me equivoco,
veinte millones cabales. (Esc. XX)

Esta valoración económica de los escritos literarios conformará el estereotipo del artista bohemio de finales del siglo XIX en concomitancia con la dimensión de mercancía que adopta la obra de arte durante dicho siglo, tema que estará presente en la realidad de la vida de todos los escritores y artistas de ese momento histórico. (Romero Tobar: 1993: 40). En este sentido, la pobreza como eterna acompañante del arte se repite una y otra vez en la piececita:

¡Ay! ¡Qué vida tan amarga
y tan llena de disgustos
es la del pobre! ¡Qué malas
están las artes! ¡Qué poco
se premia el genio y cuál andan
los discípulos de Apeles!... (Esc. VII)

Sin ánimo de interpretar la breve comedia de Bécquer como trasunto fiel de sus penurias económicas abriéndose camino, en ese mismo año, en Madrid como artista (poeta-pintor), al igual que los dos amigos protagonistas de la pieza teatral, no podemos por menos de mencionar la concomitancia cronológica del fenómeno bohemio considerado «como una forma emblemática de la tensión generada entre el individuo creador de belleza y la valoración económica que suscitaba su trabajo en el medio social en que se insertaba» (Romero Tobar: 1993: 31) como queda patente en las varias alusiones económicas en relación a ganarse la vida con el fruto de su arte, sea pictórica o sea literaria.

El tema, tan real en ese momento de la vida de Bécquer, del hambre y la penuria económica de los artistas, y su obligada bohemia, es recurrente en la ambientación irónica y humorística de la pieza, aunque el verdadero *quid pro quo* en que se basa la comicidad es la repetida confusión de un personaje por otro: Roberto cree que su amigo Alfredo se ha enamorado de la vieja criada Brígida por las palabras que ésta le dice, y las que el propio Alfredo pronuncia refiriéndose a su amada Enriqueta, ocasionando este equívoco diálogos hilarantes. El segundo *quid pro quo* explícito como tal en la obra (Esc. X) es que Roberto encuentra a su amada Luisa en casa de su amigo Alfredo, donde está hospedado, y cree que su amigo le ha quitado además de los pantalones, pues los suyos no llegaban de la tintorería, a su novia Luisa, cuando ésta sólo había ido a la buhardilla a recoger el retrato que Alfredo le había hecho. Por fin llega Enriqueta, novia de Alfredo, con el pantalón de éste, y culmina el enredo con la presencia de Don Pantaleón, padre de Enriqueta, que cree su honor ultrajado al encontrar allí a su hija, a Luisa y a la maritornes Brígida confesándose novia de Alfredo. El enredo se aclara y se deciden las bodas de ambas parejas, pidiendo un aplauso en la vieja tradición de la comedia.

Como se ha dicho (Tamayo, Pageard, Brawn) la salida a escena en calzoncillos de ambos protagonistas masculinos, las confusiones de un personaje por otro, y las ironías acerca de la pobreza de los artistas, y alguna puya contra la política (Esc. XI), que al censor Escobar pasó inadvertida el 23 de septiembre de 1856, fecha en que se aprobó el texto, hacen de la pieza algo divertido en su intrascendencia, pues considero exagerada la intención que alguna crítica ha podido observar de «satirizar el melodrama y los recursos de la comedia de capa y espada...convirtiéndola en una auténtica parodia de una comedia del siglo de oro» (Román Gutiérrez: 1985: 22-23).

Sí me parece muy acertada, sin embargo, en el citado estudio de Isabel Román el recordar que no es sólo en esta pieza cómica teatral sin grandes pretensiones donde Bécquer, en su parte de colaboración que le corresponda, saca a relucir la relación obra de arte/remuneración económica, sino que «la misma idea y el mismo humor amargo aflora en la rima XXVI:

Voy contra mi interés al confesarlo,
 No obstante, amada mía,
 Pienso cual tú que una oda sólo es buena
 De un billete del banco al dorso escrita.

La versificación, redondillas y romances, traslucen, en ocasiones, en mi opinión, inequívocos dejes becquerianos como este final de la escena IX:

¡Ay! quién diría
 que la que tanto amor así juraba
 juramentos y amor olvidaría.

Por su parte, Alfredo de la Guardia (1971: 277-292) señala que la pluma de Bécquer está presente en los versos siguientes:

Lauros de la juventud
 Que antes de tocar las frentes
 Los marchitan inclementes
 La envidia o la ingratitud.

Y también:

En el oro brillador
 Tan sólo ves la valía
 pues qué, ¿no se premia hoy día
 la gloria de un escritor? (Esc. VI)

Las distracciones

«Zarzuela en un acto arreglada al teatro español por Don Adolfo García. Música de Don Antonio Gordón». Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1859.

Si seguimos un orden cronológico de estreno del teatro de Adolfo García, le corresponde ocupar el siguiente lugar a *Las distracciones*, zarzuela en un acto, representada por primera vez en el Teatro de la Zarzuela el dos de marzo de 1859, aunque los autores habían escrito antes *La venta encantada*, obra que no fue autorizada hasta octubre de ese año, y que no será representada por la razones que expondremos más adelante, hasta después de que murieran ambos autores Bécquer y García Luna.

Según reseña Cotarelo «el asunto tomado del vaudeville *Les absences de Monsieur*, era muy conocido por haberlo traducido ya Olona y representado muchas veces Manuel Catalina con el título *La cabeza a pájaros*, con música de Antonio Gordón» (Cotarelo: 2001: 138).

La comicidad de la pieza estriba en las continuas equivocaciones del protagonista, desmemoriado hasta límites extremos, que le llevan a olvidar que estaba casado, confundir a un viejo amigo, compañero de caza, con un joven acompañante galanteador de su es-

posa, a quien entrega el dinero con que desea sobornar a la criada para chantajearla amorosamente...etc.

La Época y *El Diario Español* se hicieron eco del éxito que obtuvo este juguete cómico lírico estrenado en el Teatro de la Zarzuela, resaltando en ambas reseñas la ejecución del «dúo cómico de las botellas, que mereció los honores de la repetición». Sin embargo, Rica Brown (1963:135) señala en la crítica del *Mundo pintoresco* del 6 de marzo del 1859, la peyorativa frase de que sus autores la «habían producido en un momento de distracción» y concluye con su juicio más que negativo sobre la pieza: «*Las distracciones* carece de interés», exceptuando la frase, que según Brown es la única que «se sale del ambiente cursi (sic) de la obra en general: “¿Y... llora?...No. Esta es de las mujeres cuyas lágrimas en vez de asomarse a los ojos, caen gota a gota sobre el corazón». (Esc. VI).

Alfredo de la Guardia afirma no advertir en los versos de los cantables la vena becqueriana y opina que «todo parece allí confiado a la *vis cómica* de Vicente Caltañazor, muy popular entonces, para quien fue compuesta la breve zarzuela, que se aplaudió, sin duda por virtud de sus dotes festivas». (1971: 281).

En efecto, la zarzuelita tuvo su éxito porque en estas piezas era esencial la representación a cargo de ciertos actores y actrices muy populares como fue en esta ocasión, y así consta en la reseña del estreno «la ejecución fue buena, tanto por parte de la Murillo y de la Fernández, que hizo muy bien su papel de «pollo seductor», como por la de Caltañazor y Calvet». Téngase en cuenta que eran frecuentes los papeles masculinos representados por actrices, lo que daba un especial morbo al espectador de la época ver a una mujer vestida de hombre. Otras reseñas nos dan fe del éxito: «La entrada casi un lleno». (*La Época*, 4 de marzo, 1859). También se representó durante ese mes los días 7,13, y 21, el 2 de abril, el 4 de mayo y el 3 de junio, según datos de I. Vallejo y P. Ojeda (2002: 118-124).

Es evidente que el tono paródico sobre el D. Juan de Zorrilla, supera la obvia ironización que se ha señalado en el personaje Pepito Tenorio (Casalduero: 1972: 405) entrando totalmente, desde mi punto de vista, en el terreno de la parodia en lo que respecta a dicho personaje, ya que la figura del seductor se autoparodia en la presentación de sí mismo:

Pepito: «heme al fin solo. Tenorio, medita tu triunfo ... ¿Qué te falta para vencer? Casi nada. Esa pobre mujer será tu víctima. ¡Infeliz! Quiere presentarse seductora a mis ojos...¡Como si la hermosura ejerciera algún influjo en mi gastado corazón...! ¡como si el amor no fuera en mí un recurso para este eterno fastidio que me consume...! ¡un anhelo de hallar emociones fuertes en las lágrimas de una inocente víctima, o en la desesperación de un marido confiado...! ¡Soy tan inmoral...! ¡Tan perverso...! Y a veces procuro corregirme...¡Imposible! ¿Quién detiene al caballero que se desboca, al huracán que se desata? Yo llevo la corrupción en el nombre. El ilustre don Juan me legó la fascinación de su mirada, la seducción de su acento...Luego, el mundo..., el abuso de los placeres..., las decepciones...».

Y «con entonación enfática» según reza la acotación, culmina en la paráfrasis de los famosos versos de Zorrilla cambiando los treinta años por los quince:

¡Malditos quince años!
¡Funesta edad de amargos desengaños! (Esc.V)

Sin embargo, de la lectura del vodevil francés *Les absences de Monsieur*⁵ se observa que los autores españoles, Bécquer y Luna, parten del tema del enredo y de la caracterización de los personajes franceses, pero el «arreglo» al teatro español es bastante libre. Las acotaciones se simplifican del original francés al texto español de la siguiente manera:

La scène à trente kilomètres de Paris, chez Jouvenel. Un salon de campagne. Au fond, une porte conduisant au dehors. A gauche, autre porte ouvrant sur le jardin. Portes à droite et à gauche. Cheminée, table garnie, etc.

La escena en una casa de campo inmediata a Tembleque.
Sala amueblada con decencia. Puertas laterales y en el fondo.

Si nos detenemos en los cantables, donde, en opinión de Tamayo (1949: LII-LIII) parece ser que intervino con más detenimiento la pluma de Bécquer⁶, observaremos la libre adaptación del texto español en el que el brindis de Policarpo y Mena nada tiene que ver con el que cantan los franceses. Dice así el famoso brindis con el que festejan su reencuentro los dos amigos Jouvenel y Blondeau y que da lugar al dúo cantado siguiente cuya procedencia musical viene señalada en cursiva en el texto: «Refrain de *La loupe de Galathée*»

Buvons, ami, buvons encore...
Au souvenir de nos amours!
Et puisse un reflet de l'aurore
Dorer le couchant de nos jours !...
Buvons, ami, buvons encore...
(Jouvenel et Blondeau, trinquant ensemble.)

Cantable que en la traducción española pasa a ser:

Policarpo: ¡Arriba, voto al chápíro!
un vaso, y otro más;
que a cada vaso huyen
un año y un pesar.
Mena : Si a cada nuevo vaso
un año ha de volar,

⁵ *Les absences de Monsieur*, comédie-vaudeville en 1 acte, par MM. N. Fournier et Laurencin, auteurs du texte. Paris, Michel Lévy frères, 1856. Bibliothèque dramatique. Théâtre moderne.

⁶ «La obra está escrita en prosa, caso único en el teatro becqueriano, y no carece de gracia. Por esto nos inclinamos, dentro de lo inseguro de este terreno hipotético, a creer en una intervención mayor en ella de García Luna que de Bécquer. La aportación de éste nos parece, en cambio, segura en los cantables, uno de los cuales, el correspondiente a la escena II, fue el dúo muy cómico que se hizo repetir, según Cotarello....cuya versificación es agilísima...».

me quito hoy de los míos
lo menos la mitad.

Los dos:

Ajajá.
Otra gotita más.
Ajajá.
Ahora a brindar.
Que choquen los vasos
y suene el cristal;
la vida es el goce
y el goce el trincar.
Del son de los cantos
llevando el compás,
que choquen los vasos
y suene el cristal.
¡Ajajá: tin tan.
Ajajá: tin, tan! (Esc.II)

Salvo el vocablo «trincar» que utilizan los autores españoles igual que en el texto fuente, la letra de los cantables está absolutamente transformada, y adaptada al público español como puede observarse en las estrofas siguientes:

¿Recuerdas, Policarpo,
la noche de San Juan,
cuando testigo mudo
la puerta de Alcalá,
bebíamos en ronda
Juana la del lunar,
la Pepa y otros cuantos
amigos de trincar? (cursiva mía) (Esc.II)

Acabando con el gracioso final que culminaba el éxito de este aplaudido dúo:

No me fue del todo mal
puesto que pasé la noche
vaso viene, y beso va. (Es.II)

Más fiel al vodevil francés es la estructura de la obra que sigue el original en la secuencia de escenas, con la misma presencia e igual o muy parecido orden de personajes, y similares acotaciones:

Scène première: «Blondeau, puis Victoire. Blondeau entre par le fond, a droite ; il est en costume de voyage et de chasse ; casquette, par-dessus, carton à chapeau, carnassière, fusil dans son etui, poire à poudre, etc ; il ferme son parapluie en entrant. S' arrêtand au fond et regardant ».

Escena primera: «Juana con un plumero, limpiando los muebles; poco después, Mena, que entra por el fondo en traje de cazador, con el paletó al hombro, una escopeta, un paraguas, una maleta, y una caña de pescar».

Scn.II : «Les mêmes, Jouvenal. Jouvenal, paraissant à la porte du fond ; il est en robe de chambre et coiffé d'un bonnet grec, il tient un parapluie ouvert ».

Esc.II : «Dichos. Policarpo, de bata y gorro, con el paraguas abierto».

Sc.III: «Les mêmes, Victoire, puis Carolina».

Esc.III : «Dichos. Juana y a poco Carolina».

En cuanto a la opinión de los críticos sobre esta pieza de Bécquer en colaboración, observamos que en general no la entienden como lo que era, una pieza cómica dentro del género vodevil, llegando al extremo de ciertas opiniones sujetas a unos prejuicios morales y estéticos fuera de lugar como la siguiente:

La obrita tiene ciertos momentos cómicos, que quizás los actores pueden explotar con provecho. Lo que interesa es su soporte moral, que como corresponde a su época, es mezquino. Compárese con *El hombre de mundo*, Juan Lorenzo, Consuelo. Esta mezquindad se nota aún más en las «audacias» sexuales. Todo nos revela el ínfimo nivel espiritual e intelectual del público. (Casalduero: 1949: 406).

Isabel Román (1986:30) destaca con acierto el empleo de algunos recursos retóricos con intención cómica como la rima esdrújula, tan utilizada en el Romanticismo en general, y en concreto por Bécquer en sus Rimas y en otra obra dramática *La venta encantada*.

Policarpo: Perverso sátiro,
vejete impúdico,
amigo pérfido,
torpe galán:
¿deseos lúbricos,
vehementes ráfagas,
tu mente estólida
puede abrigar? (Esc.VII)

Para concluir diremos que esta pieza, como tantas de este género, un juguete cómico lírico traducido de un vodevil francés, está escrita con la sola intención de hacer reír, objetivo que logró plenamente como demuestran las críticas y sus varias representaciones en un momento en que las obras eran continuamente cambiadas en cartel por la mucha demanda del público. La adaptación al español que realizan García Luna y Gustavo Adolfo Bécquer, si bien sigue argumento, escenificación y secuencia escénica con bastante fidelidad, precisamente en los cantables es totalmente original con referencias y adecuaciones al público español. Las partes musicales del vodevil francés fueron adaptaciones de músicas de otras obras líricas como así consta en las acotacio-

nes⁷ y el texto de ellas nada tiene que ver con las intervenciones musicales del juguete español.

No parece muy pertinente comparar, como hace Casaldueiro, una pieza teatral de este tipo con obras como *El hombre de mundo* de Ventura de la Vega, iniciadora de la alta comedia o con *Juan Lorenzo* y *Consuelo* de García Gutiérrez, pues nada tiene que ver con ellas en pretensión e intenciones.

Este teatro breve, de carácter cómico, culminará con el triunfo del juguete cómico y cómico-lírico en un acto que se impondrá una década después con el sistema del teatro por horas del género chico, con o sin música, entre 1870 y 1910. La breve pieza en un acto, que siempre gozó de popularidad en este siglo, aventajará en las preferencias del público a la zarzuela extensa de tres actos más en auge en las décadas del 50 al 70 en las que nuestra zarzuela pugnaba por convertirse en la «ópera española»; en el caso de obras no originales, traducciones, inspiraciones o adaptaciones como la obrita que nos ocupa, estas piezas breves fueron en su mayoría adaptaciones de vodeviles franceses, que alternaron o se reconvirtieron en sainetes, los cuales, eran de antigua procedencia en la tradición teatral hispana y se caracterizaban por otro aire castizo y costumbrista en su comicidad y personajes. (Espín Templado: 1995).

Tal para cual

La colaboración de Bécquer con García Luna en obras breves de un acto cuenta con otra zarzuela titulada *Tal para cual*, «Zarzuela en un acto, original y en verso. Letra de Don Adolfo García. Música de Don Lázaro Núñez-Robres». Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1860.

Estrenada al año siguiente de *Las distracciones*, esto es en 1860, asimismo en el teatro de La Zarzuela, el cinco de octubre, había sido aprobada por el censor Antonio Ferrer del Río el 20 de septiembre. Dedicada a Don Vicente Caltañazor, es calificada de «juguete literario» por «el autor» en dicha dedicatoria. Obra de corte clásico que Cotarelo equipara en su asunto con la de Calderón Herir por los mismos filos, aunque aventura «cosa que quizá ignorase Bécquer» (Cotarelo: 1949: 272). Los criados que se hacen pasar por amos fue tema frecuentado en las comedias del Siglo de Oro. Así sucede en *El amo criado* o *Donde hay agravios no hay celos*, de Rojas Zorrilla, obra que seguirá representándose a lo largo del siglo hasta el triunfo del teatro por horas con una adaptación de Tomás Luceño. Sin olvidar el conocido sainete de Ramón de la Cruz *La pradera de San Isidro*, o como recuerda Alfredo de la Guardia, las obras del teatro clásico francés *Las preciosas ridículas* y *El juego del amor y del azar* de Molière y de Marivaux.

No creo que la falta de éxito de la zarzuela de Adolfo García se deba, como afirma Tamayo (1949: LVI), a lo viejo y repetido del tema sino por otros azares de estreno y público como sucede a menudo en la vida teatral, o quizá, como sospecha A. de la Guardia a causa de una endeble música. Lo que sí es cierto es que el esmero literario con el que

⁷ Vienen indicados en los cantables las siguientes acotaciones: Esc.1: air: *Quelque regret qu'on ait, ma belle...*; Esc.II: Refrai de *La loupe de la Galathée*; Esc.III: air: *Un homme pour faire un tableau*; Esc.IV: air de *La chasse du jeune Henri*; Esc.: VIII *Les Écossais*; Esc.X: *Final de Comte Ory*; Esc.XVIII: air de *Teniers*.

fue escrita esta comedia de corte clásico no casa con el juicio de Cotarelo (2002: 272): «La música *también* (subrayado mío) era mala, y la obra fue siseada y murió al nacer».

La acción de *Tal para cual* sucede «en el Real Sitio de San Ildefonso en tiempo de Felipe V» y en su enredo se parece a otras comedias del siglo xvii: intriga de enredo amoroso entre dos parejas de amo/a y criado/a: Dña. Leonor de Guzmán/Laura, y Don Juan de Saavedra/Andrés. Los criados se disfrazan de señores aspirando realizar aventuras amorosas con personas de alcurnia hasta que se descubre la suplantación del travestismo que había despertado celos en los respectivos amos.

Rica Brown (1963: 136) tilda incomprensiblemente de «casi imbécil» (sic) esta obra de Adolfo García, que sin embargo Tamayo aprecia en su cuidada versificación como la de mejor factura de Bécquer y García Luna afirmando de ella que

tanto la letra de los cantables como los diálogos están escritos con verdadera pulcritud. Por lo que se refiere a los primeros, brilla en ellos la indudable maestría de Bécquer [...]. En la parte dialogada, además de los metros usuales -romances y rondallas-, se utilizan las quintillas, y lo que es menos corriente, las seguidillas, estrofa que fue muy usada en el siglo xviii, en el que transcurre la acción (Tamayo: 1949: LVII).

En la escena segunda, Bécquer y García Luna emplean las mismas imágenes que Calderón utiliza en *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, (Esc. I, Acto I) jugando con la atracción que siente el galán por su dama en comparación con la que siente el imán al acero, y las flores al sol.

Difícilmente pudiera
conseguir, señora, el sol
que la flor del girasol
su resplandor no siguiera;
Difícilmente quisiera
el norte, fija luz clara,
que el imán no le mirara
y el imán difícilmente
intentara que obediente
el acero le dejara.
Si el sol es vuestro esplendor
girasol la dicha mía;
si norte vuestra porfía,
piedra imán es mi dolor;
Si es imán vuestro rigor,
acero mi ardor severo;
Pues ¿cómo quedarme espero,
cuando veo que se van
mi sol, mi norte y mi imán
siendo flor, piedra y acero?

En la zarzuela Bécquer y García Luna sintetizan la alegoría en los siguientes versos:
 Como sigue el imán al acero,
 Como siguen las flores al sol,
 Permitid, piedra y astro, que os siga
 Un amante de acero y en flor.

Creo, contrariamente a lo que Tamayo (1949: 499, nota 3) considera como una simple «reminiscencia calderoniana» venida al azar a la pluma de los autores dramáticos⁸, que hay un intento deliberado de que toda esta escena II, al igual que la escena XI (que de nuevo el crítico interpreta como una clara parodia de los diálogos amorosos de la comedia clásica calderoniana) y creo que en general toda la obra es una rememoración explícita del teatro de Calderón, al que Bécquer y Luna «parafrasean» haciendo un guiño al espectador, como se puede ver, en el hecho de mencionarlo en los versos anteriores, y en este ejemplo, glosa de *La vida es sueño*, que sigue a continuación en la misma escena:

Andrés: Por eso, como el que ausente
 de la que adora, se empeña
 en verla en un sueño ardiente,
 y cree soñar lo que siente
 y cree sentir lo que sueña,
 yo no me creo un truhán
 que sueña que noble es,
 sino que al verme galán
 pienso...que soy un don Juan
 que al dormir se torna Andrés.

Esta rememoración o recreación de Calderón en la zarzuela coincide plenamente con la visión que tiene Bécquer del mundo a la manera de dramaturgos como Shakespeare o Calderón de quien cita varios dramas, y en especial *La vida es sueño* (Rubio Jiménez: 2008:175-206). Las menciones a Calderón son frecuentes y no debidas a un recuerdo fortuito de unos versos del dramaturgo barroco, hasta en la escena final sale a relucir el modo de hacer comedia el dramaturgo, cuando el criado Andrés se disculpa del atrevimiento de haberle suplantado, le echa en cara que si se hubiera comportado como mandan los cánones del teatro clásico, en el que el amo no tiene secretos para con el lacayo, no se habría producido el equívoco:

Andrés: Ese pecado
 es venial.
 De mis hábitos añejos
 ni un momento me olvidaba

⁸ «Los autores al escribir los versos de su cantable advirtieron que, sin intento deliberado probablemente, les había venido a los puntos de la pluma una clara reminiscencia calderoniana y, un poco en broma, anotaron a continuación: Purito Calderón».

y el lacayo no se hallaba
 estando del amo lejos.
 Dije un día: pues del hombre
 me privó la providencia,
 algo es usar en su ausencia
 de su ropa y de su nombre.
 Y pues con esto acredito
 mi inocencia y buen deseo,
 y es mi Leonor según veo
 una Leonor que es un mito,
 sacamos en conclusión,
 don Juan que a poco te estrellas
 porque no sigues las huellas
 del ilustre Calderón.
 ¿Qué galán, si no es un payo,
 cuando el niño amor le inflama
 sabe el nombre de la dama
 y no lo dice al lacayo?
 Con esa fórmula usada
 no pudiera haber habido
 para un Saavedra fingido...

Laura: Una Guzmán imitada.

La zarzuela finaliza con el final feliz de ambas parejas, a la manera de la comedia áurea.

Estamos ante un modelo de zarzuela en un acto que será prototipo dentro del género chico o teatro breve del último cuarto de siglo; aquí cobra especial protagonismo la presencia del coro, inexistente en la anterior pieza de muy distinta factura, cuya procedencia era un vodevil francés y cuyo heredero el «juguete cómico» o «cómico-lírico» tampoco tendrá coros. Esta zarzuela, sin embargo, se inicia con el diálogo entre el coro y Andrés (el criado que se disfraza de amo) y durará toda la primera escena y la mitad de la segunda. En mi opinión hay que considerar esta pieza como un pequeño homenaje a Calderón de la Barca, autor que tanto fascinó a Bécquer como queda plasmado en multitud de citas a lo largo de su obra, y como, por otra parte, había entusiasmado a todo el movimiento romántico precedente. También hay que decir que esta zarzuela, junto con la cervantina *La venta encantada*, se sitúa en la línea de dignificar el género dramático-lírico español, y de dotar a la renaciente zarzuela moderna, o romántica como es denominada por los musicólogos, de asuntos de tradición hispana frente a la cada vez más acuciante acusación de inspirarse en traducciones y arreglos o adaptaciones del teatro francés.

La Cruz del Valle

«Zarzuela en tres actos y en verso, arreglada a la escena española por don Adolfo García, música de don Antonio Reparaz. Representada en el Teatro del Circo el día 22 de octubre de 1860». Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1860.

Las dificultades previas al estreno de *La Cruz del Valle* las cuenta Tamayo en su estudio preliminar a la edición del teatro de Bécquer, tomándolas a su vez de Cotarelo, y se resumen, según la información aparecida en el periódico *El Arte Musical* del 23 de octubre, en la inasistencia a los ensayos de la Srta. Murillo, secundadas por el Sr. Serra, director de la orquesta, que por amistad, hizo causa común con ella. La tiple Luisa Santamaría sustituyó a la Murillo, y su hermana Ángela Moreno y el maestro Onofre Comellas ocuparon sendas vacantes. El estreno, al parecer:

fue afortunado, a pesar de que *el asunto no ofrecía novedad*, sin embargo la música despertó mucho interés, porque era buena y aún excelente, compuesta de melodías agradables, con graciosos motivos preparados con habilidad y de frases musicales bien señaladas. Hay gran originalidad en casi todas las piezas, lo cual no es pequeño mérito. Los coros, que abundan en la obra, están desarrollados con tino, y hasta se observa con sorpresa que el autor intenta hacerles modular las frases, dando a este cuerpo musical más importancia de la que se le solía conceder en otras obras. La instrumentación es rica en detalles, sin faltar a una sencillez elegante y profunda, y a veces toma colorido sin exceso de adornos. (Cotarelo: 2002: 401).

Sigue Cotarelo afirmando que su representación tuvo buena acogida y que ciertas romanzas o números musicales causaron el deleite del público, pero cuando llega a comentar el libreto, se limita a decir «su argumento está tomado del antiguo melodrama *La Cabeza de bronce* o *El desertor húngaro*, que era muy conocido en todo mundo». Tamayo apostilla a esto:

Sin embargo, no hay noticia de que *La cabeza de bronce* haya sido representada después de 1817, en que lo fue los días 6-21 de noviembre en el teatro del Príncipe, según noticia del *Diario* y a continuación, se pregunta: «¿Qué cabeza de bronce y qué desertor húngaros eran éstos? El ilustre autor de *Iriarte y su época* no lo dice. Se trata de una adaptación española de autor que hoy no podemos precisar, de la obra del escritor francés Jean Baptiste Hapdé, titulada *La tête de bronze ou le deserteur hongrois*». (Tamayo: 1949: LXII y nota).

Desconozco hasta el momento la traducción de la que parten Bécquer y García Luna para su adaptación a la escena española, pero se trata seguramente de la antigua versión a raíz de su estreno en España en 1817⁹, «arreglada» por Adolfo García, aunque se menciona como autor de dicho «arreglo del francés» solamente a García Luna según reza la reseña del 24 de octubre de 1860 del diario moderado *La España*, es decir dos días después de su estreno: «Se ha estrenado en el teatro del Circo con éxito regular la zarzuela

⁹ E.Caldera (2001 :264), en las fuentes bibliográficas de las obras teatrales citadas maneja una versión española de esta obra que consta como «Anónima», editada en Barcelona, Piferrer, 1820. ¿Sería esta traducción de la que parte Adolfo García? R. Pageard (1990 :278) afirma que *La tête de bronze ou le déserteur hongrois* (1808), «se había traducido ya y representado en España en 1817 antes de imprimirse en Valencia en 1819».

en tres actos titulada *La Cruz del Valle*, cuyo libreto ha sido arreglado del francés por el señor G. L. y la música compuesta por el señor Reparaz»¹⁰.

Por esto me ciño en mi estudio paralelo con el texto fuente, según la obra de M. Augustin, seudónimo de Jean-Baptiste Hapdé, existente en la Biblioteca Nacional de París, en edición de 1813, y en cuya portada se anuncia como «Melodrama en tres actos y de gran espectáculo, representado por vez primera en París en el Teatro de la Alegría, el primero de octubre de 1808»¹¹.

De esta obra, Caldera (2001:14-15) tiene constancia de veintidós representaciones en los años que van entre la fecha del estreno, en este caso la fecha de la primera traducción a la escena española, parece ser en 1817, hasta 1849. Nos sorprende constatar que entre los años 1854 a 1864, no consta ninguna representación de esta obra en Madrid, salvo las reseñas citadas de los días siguientes al estreno (Vallejo.Ojeda: 2002). De todo ello deduzco que cuando Bécquer y García Luna deciden estrenar este melodrama, más bien desempolvan un antiguo melodrama que, por las palabras de Cotarelo «que era muy conocido de todo el mundo», podríamos suponer un conocimiento quizá desde la lectura, ya que de su representación en las tablas hacía casi medio siglo, exactamente 45 años.

Del estudio comparativo entre este melodrama francés de M. Augustin de la primera década del siglo XIX, con la obra de Adolfo García destaca su aligeramiento en extensión, número de personajes y densidad de elementos melodramáticos, dejando, sin embargo los rasgos esenciales de su carácter romántico, y por supuesto dotándolo del elemento musical del que carecía el primitivo francés que tan sólo contaba con una canción y danza en la segunda escena del acto II. En ésta, un gran número de pescadores y pescadoras ocupan el escenario, unos lanzan un gran gavilán desde la cumbre de la roca, mientras que otros preparan sus redes. Es en este ambiente distendido cuando Robert, mensajero-correo de palacio canta una «ronda» que ha aprendido nueva, titulada *La Pêcheuse du Danube*

Sur le bord du Danube un soir
Pechait la gentile Claudine;
.etc.

la cual corea el resto de pescadores dando comienzo a un baile, que queda interrumpido por los lejanos cañonazos provenientes de Presburgo avisando de la huida del

¹⁰ *Veinticuatro diarios (Madrid, 1830-1900). Artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*. Madrid, C.SIC. (1968-1975), p. 280, entrada 6673 correspondiente a Luis García Luna. También vienen en la misma página otras dos reseñas de la zarzuela correspondientes a los dos días siguientes al estreno: en *La Época*, 1860-X-23: «La zarzuela que se estrenó anoche en el teatro del Circo con el título *La cruz del valle*, obtuvo un éxito regular», y en *La Iberia* 1860-X-24: «*La cruz del valle*, zarzuela. El libro arreglado de un antiguo drama: *La cabeza de bronce*». Estas dos reseñas no constan en la cartelera de Vallejo, I.- Ojeda, P. a pesar de tratarse de fechas y periódicos comprendidos en su investigación.

¹¹ «*La tête de bronze ou Le déserteur hongrois*, Mélodrame en trois actes et a grand spectacle par M. Augustin : Représenté, pour la première fois, a Paris, sur le Théâtre de la Gaieté, le 1 Octobre 1808. Paris Chez J. N. Barba, Libraire, Palais - Royal, 1813» .

desertor según reza la acotación: «Ballet. Les danses sont interrompues tout-à-coup par le bruit de plusieurs coups de canon dans l'éloignement».

El argumento principal sigue siendo el mismo: El príncipe de Presburgo (Adolphe en el melodrama francés) pretende casarse con la condesa Adelaida (Floreska), que ya está secretamente casada con Federico, oficial del ejército real, quien, al saber el propósito de la boda principesca con la que ya es su esposa, se convierte en desertor para acudir clandestinamente a palacio e impedirlo. Allí es ayudado por Herman (Hermann), intendente del palacio y cómplice de los esposos, pues sabía que Federico (Frederic) fue fruto de un amor juvenil del príncipe con M^a Luisa, mujer de origen humilde, a la que conoció en una de sus cacerías, y que se había encargado de su educación, guardando el secreto por razones de Estado. Los esposos huyen después de haber sido descubierto Federico por Dryn (Drink, valet, frotteur du palais) al abrirse, casualmente mientras limpiaba una estatua de bronce, una trampa accesible a un sótano donde Herman había escondido a Federico. Finalmente, tras una persecución, y cuando estaba apunto de ser fusilado Federico, acusado de desertión al ejército, el príncipe se entera de que es su hijo, y de que había sido educado ocultamente por razones de estado por el fiel Herman. Con el perdón real y el reconocimiento de su hijo, todo termina felizmente.

Muchas peripecias del melodrama francés se simplifican en la versión española, como los orígenes de bella aldeana Luisa, huérfana y recogida por la anciana campesina Anna, tía abuela de Drink, y madre adoptiva de Luisa. El personaje de Louisa en el original francés no existe más que en la narración de Anna, la anciana que la había adoptado y que cuando recibe al príncipe en su refugio de la montaña, le cuenta cómo la joven Louise se murió de pena al haber sido abandonada por un personaje noble de palacio tras haberla seducido en su ausencia. Al morir dos años después la joven y enamorada Luisa le había entregado una carta a su anciana madre adoptiva en la que se daba cuenta de su desgracia. La vieja Anna desaparece sin embargo en la zarzuela española y es la propia Luisa, la que confiesa al príncipe que Federico, oficial al que persigue, es hijo de ambos. La cruz del valle que da nombre a la zarzuela es pura invención de la versión española, así como muchos momentos de la acción, especialmente de las partes cantadas, inexistentes en el melodrama francés.

Otras anécdotas del original francés suprimidas en la versión española (Floreska es noble polaca y huérfana, heredera por tanto de grandes dominios en Polonia que aspira a compartir con su amado Federico, un vez que logren escapar de la persecución del príncipe alemán) hacen más ágil la versión española de su fuente, un melodrama más antiguo y mucho más lento en su desarrollo escénico. Adolfo García, o el anónimo traductor del que partiera su adaptación, lo aligera (cada uno de los tres actos del melodrama francés tiene XXI escenas, mientras que la obra becqueriana se compone de doce, trece, y once escenas respectivamente en cada uno de los tres actos) al tiempo que lo moderniza adecuando la música a numerosos cantables de bellos versos totalmente originales.

Especialmente interesantes son los espacios en los que se sitúa la acción ya que la escenografía es bastante complicada siendo en esto fiel al original de «gran espectáculo». Son los siguientes:

Acto Primero: Le théâtre représente une salle riche; au fond, un portique ouvert; à droit du public, l'entrée des appartemens de Floreska; à droite et à gauche, des pièdestaux portant des bustes de guerriers, en bronze.

En la zarzuela: Un parque, un pabellón con puertas y escalinata practicables, al final de la cual dos estatuas de bronce de tamaño natural, cuyos trucos en el caduceo y escotillones se explican pormenorizadamente en la acotación.

Acto Segundo: Le théâtre représente une campagne. Au fond de la scène, un rocher escarpé s'avance sur le Danube; en de cà, à droite des spectateurs, un sapin isolé et élevé; un banc de bois au pied. Au-delà du sapin, à gauche, une chaumière; du même côté, au premier plan, un buisson .

El tercer acto vuelve a representar un escenario interior, pero esta vez, en lugar del palacio, el humilde refugio: l'intérieur d'une chaumière; au fond la porte détreñée et deux grandes fenêtrés ouvertes, laissant voir au loin dans la campagne...

La zarzuela cambia el escenario interior del acto primero por un parque al que dan escalinatas que conducen a un pabellón. En el acto segundo convierte la simple acotación de «campiña» en un valle y añade la presencia de «una cruz de piedra rodeada de follaje», que sustituye al «abeto aislado» de la pieza francesa, cruz que dará pie además de a la denominación de la pieza, a cantables importantes y simbología de la obra. Se respeta, sin embargo, el paisaje del río y la roca escarpada («por entre las quebraduras de dos grandes rocas pasa un río; en el fondo montañas») añadiendo las montañas y un puente «de piedra a piedra un puente rústico de madera», escenario que, junto con la tormenta, dará lugar a una escena de factura totalmente romántica, incluso con alguna remembranza de lo que será la última del Don Álvaro de Rivas. El acto tercero sucede en el interior del refugio de la montaña, literalmente «una choza», que pasa a ser en la adaptación española una quinta, «la quinta de Luisa».

Frente a la ausencia de música en el melodrama francés, salvo la canción y baile ya señalados, en la versión española de las 36 escenas de que consta la zarzuela, 13 van acompañadas de elemento lírico, lo cual supone algo más de un tercio de la zarzuela. Toda ella está versificada a base de romances y redondillas, cuyo esquema métrico ha sido pormenorizadamente analizado por Tamayo (1949: LXIV y LXV, nota 1).

Respecto a las discutidas atribuciones de Bécquer en esta zarzuela llama la atención el encuentro entre los esposos Federico y Adelaida en el primer acto, de indiscutible tono becqueriano:

Adelaida: ¡Oh! Vuelve a mis brazos,
Que aún creo al mirarte
Que soy el juguete
de un sueño falaz.
¡Oh! Vuelve alma mía,
que quiero estrecharte,
que quiero en tus ojos
mis ojos clavar

Federico: Tu gozo presente
no es vana quimera;
quien te habla y respira
tu aliento soy yo.
.....(Esc. V, Act.1º)

O en la siguiente escena (VI), las palabras del príncipe en las que la mayoría de los comentaristas hemos coincidido en sus resonancias becquerianas:

Tú eres perla, que la concha
guarda fiel como un tesoro
y yo soy el rayo de oro
que chispea sobre el mar,
Si ambicionas luz que vaga
tornasole tu alba frente,
ven a mí; ven, que un torrente
de oro y luz te puedo dar.

Asimismo el estribillo de la esc. XI, acto 2º que cantan los esposos Herman y Adela:

Los dos: «Amor», cuando tiendes tus alas inmensas,
te llaman los cielos y el mundo señor,
que tú en un instante de gozo compensas
un siglo de angustias, de llanto y dolor.
Herman: Espíritu inmenso que cruzas las nubes
en alas del rayo, del trueno al fragor,
escucha piadoso mi humilde plegaria,
protege, Dios mío, protege su amor.

Alfredo de la Guardia (1971: 288) cree encontrar trazos del pesimismo de Bécquer en el soliloquio de uno de uno de los personajes:

Judas, apóstol traidor,
en su avaricia insensata,
por treinta piezas de plata
puso en venta a su Señor.
Dicen que hoy somos mejores
cien libracos embusteros;
¡hoy! que por treinta dineros
se encuentran treinta traidores. (Esc. III, Act. II)

El segundo acto supone el clímax romántico de esta bella zarzuela adaptada a nuestra lengua con maestría y cuyo lirismo de los versos, sumado a los aciertos de la excelente partitura del maestro Reparaz, al decir de Cotarelo, junto con la alternancia de partes dramáticas y cómicas, encarnadas estas últimas fundamentalmente en el personaje Drink, tu-

vieron como resultado el éxito de la pieza. Sin embargo este éxito ocasionó un episodio algo penoso en la biografía de Bécquer ya que tuvo que escribir una carta a Juan de la Rosa González, en contestación a la crítica que éste había hecho de *La cruz del valle* en *La Iberia*, en la que se acusaba a los autores de realizar «arreglo de otro arreglo de un drama antiguo, que fue arreglado a nuestra escena por un arreglador cuyo nombre ignoramos» (Pageard: 1954:408-414).

La venta encantada

«Zarzuela en tres actos y en verso. Letra de Don Adolfo García. Música de Don Antonio Reparaz. Madrid, Imprenta de José Rodríguez. 1859».

Esta zarzuela de inspiración cervantina ocupa el segundo lugar en la producción conjunta de Bécquer y García Luna, en cuanto a su escritura y composición musical, pues se imprimió en 1859, en la Imprenta de José Rodríguez¹², sin embargo no se representó hasta después de la muerte de Bécquer, en 1871. El conocido, respetado, y ya veterano dramaturgo Ventura de la Vega había prometido a los jóvenes autores no sacar a la luz una obra teatral que había escrito tiempo atrás también inspirada en *El Quijote*, al conocer que éstos habían presentado *La venta encantada* al teatro de la Zarzuela para su representación. Adolfo García dedica la obra a Ventura de la Vega haciendo pública su promesa, evidentemente para comprometer más su cumplimiento, cosa que no sucedió, ya que D. Ventura estrenó su drama cervantino escrito en 1831, *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena*, convertido en zarzuela, a pesar de la promesa de no hacerlo, titulándolo simplemente, *Don Quijote de la Mancha*, con música de Asenjo Barbieri. La obra de Vega y de Barbieri se estrenó en 1861, el 23 de abril, fecha en la que se conmemoró la muerte de Cervantes. *La venta encantada* de Adolfo García fue representada por vez primera el 21 de noviembre de 1871, once meses después de la muerte de Bécquer sin que ninguno de sus autores pudiera por tanto disfrutar de su estreno, ya que García Luna había muerto tres años antes, el 25 de diciembre de 1867 (Rodríguez Sánchez: 1994: 253).

El primer drama en tres actos y en prosa de Ventura de la Vega, escrito en 1831, se representó al año siguiente, sin ser impreso, aunque se conservan de él cuatro manuscritos (Tamayo: 1949: XXIV, notas 3 y 4). La versión zarzuela se imprimió en Madrid, Imp. J. M^a Ducazal, el mismo año de su estreno. Barbieri nos informa del estreno de esta zarzuela (legado Barbieri, Ms.14079) en el Teatro del Príncipe, y de los números musicales que hizo para ella (Casares: 1994: 244).

La obra lleva a escena el tema de los amores de Dorotea-Cardenio y Luscinda-Don Fernando, y comprende las anécdotas quijotescas de la primera parte de la obra de Cervantes desde el capítulo XXV, permanencia de D. Quijote en Sierra Morena, al XLVII, en el que se procede a su encantamiento para que vuelva a casa, exceptuando la historia del Curioso Impertinente (capítulos XXXIII, XXXIV y parte del XXXV).

La zarzuela de Bécquer y García Luna, no es una adaptación o versión de la obra cervantina, en el sentido de traslación textual, ni siquiera aproximada, del texto original de *El*

¹² Formaba parte de la galería dramática «El Teatro» del editor Gullón, pero los autores no enajenaron la propiedad de su obra.

Quijote, sino una recreación de la misma, fantasía de nueva creación literaria basada en los pasajes que acabamos de mencionar. Es por ello que la considero como obra teatral original, no adaptada, de Adolfo García. Es más, ni el lenguaje tan característico de Don Quijote y objeto de tantas imitaciones en otras comedias cervantinas que continuaron a lo largo de los siglos XIX y XX, tratan de imitar los autores en esta comedia, salvo en algunos rasgos y contadas expresiones lingüísticas: Act.II, esc. IV: «osados malandrines», «ahora veredes» etc.

La acción es doble: por un lado la historia de los amores desencontrados de las dos parejas Cardenio-Luscinda (Lucinda en la obra de A. García) y Fernando-Dorotea, y por otro la «caza y captura» de Don Quijote por parte de Ambrosio (pastor), el cura, y el barbero, y por supuesto con la ayuda de Sancho, para convencerle de su regreso a casa, lo que consiguen, como en la novela cervantina, tras el engaño del encantamiento. El punto de confluencia de ambas acciones es la colaboración en el engaño de don Quijote al que se prestan los infelices enamorados, Cardenio y Dorotea.

Los espacios en los que los autores sitúan la acción se detallan pormenorizadamente en su aplicación escenográfica. Dentro de las coordenadas espacio-temporales del teatro romántico, el paisaje del primer acto es abrupto y escarpado coincidente con el retiro de Don Quijote en Sierra Morena. Así, el primer cuadro se desarrolla

en uno de los puntos más *escabrosos* de Sierra Morena. En el fondo *montañas* practicables, *quebradas* y unidas entre sí por un puente rústico. Perdiéndose en lontananza y cerrando el paisaje, los *picos de la cordillera*, que se prolonga a lo lejos. A la izquierda del espectador, una cabaña con puerta también practicable y parte de los rediles. Empieza a amanecer¹³

En el segundo acto el espacio se traslada al «patio de una venta en la Mancha» y la acción comienza con una escena de carácter costumbrista en la que estudiantes, ventero, arrieros, mozos y mozas de la venta en corro beben y bailan «al son de un guitarrillo». Todo este acto es el de menor estro poético y el de mayor dinamismo en la acción: secuestro de Lucinda, caballeros embozados, cuadrilleros, enfrentamientos de capa y espada entre Cardenio y Fernando), desprecio melodramático de Fernando hacia Dorotea (Esc. XI). El enredo culmina en la escena XII con los gritos de Don Quijote y postración ante Dorotea, el desmayo de ésta al verse rechazada por su amante Don Fernando, quien con sus embozados atacan a los cuadrilleros, que a su vez le persiguen, oyéndose dentro ruido de disparos y choque de armas. Lucinda, Cardenio, el cura y el barbero ante el grito de desmayo de Dorotea acuden en su auxilio, junto con la demás gente de la venta. Todo sucede ante la estupefacción de Don Quijote, el desencanto de Sancho y el coro de mozas que canta en la última escena, dando fin al acto II

Gritos...¡espadas!
¡qué confusión!
Todo el infierno
se desató (Esc. XIII)

¹³ Cursivas mías para destacar lo abrupto y escarpado del paisaje típicamente romántico.

El tercer y último acto tiene lugar en el campo cerca de la venta, y se inicia con el diálogo cómico entre Sancho y el coro de caballeros que lo asedian a preguntas acerca de la gente y sucesos de la venta. Don Fernando corrobora con su gente (el coro de caballeros) que Cardenio recibió su carta, y acudirá a su cita antes de rayar la aurora. Llega Dorotea, disfrazada de hombre, y Fernando la confunde con Cardenio, que es a quien espera para batirse con él. Cuando Dorotea descubre su disfraz, Fernando se debate entre su amor y su orgullo de venganza que por fin cede ante la amenaza de muerte de Lucinda y Cardenio si Fernando obstaculiza su amor. Resuelto el conflicto amoroso de los cuatro jóvenes, la zarzuela concluye con la ceremonia de procesión para el encantamiento de D. Quijote que se explica en la siguiente didascalia:

Comienza a desfilar una procesión de fantasmas, vestidos de blanco y con hachas encendidas. El barbero, disfrazado también, los precede y dirige, llevando el compás de su canto, y detrás de todos, sobre unas andas y dentro de una jaula de madera, traen a Don Quijote. Maritornes y el ventero, y algunos otros se asoman con candiles a las ventanas de la casa. Sancho, al decir los últimos versos, monta en el rucio y sigue a su señor sollozando.

Las versiones escénicas de la novela cervantina han sido muy abundantes en la historia del teatro a partir de la publicación de *El Quijote* hasta nuestros días, pero en el siglo XIX la zarzuela de Bécquer y García Luna habría sido la primera en presentar la versión musical de la obra de Cervantes dentro de una larga sucesión de obras teatrales cervantinas en las que se alternan lo cantado con la declamación¹⁴, si Don Ventura de la Vega, de una manera bastante deshonesto, no se hubiera adelantado en 1861, con el estreno de su obra ya mencionada.

La zarzuela de Adolfo García, a partir de su segundo acto, es pura invención (la lucha de Cardenio y Fernando, la intervención de los cuadrilleros, el secuestro de Lucinda), apartándose de la novela cervantina, de cuyos capítulos XXXII a XXXVI de la 1^a parte se extraen algunos pasajes. A pesar de que Tamayo acusa estas escenas de «poco cervantinas», y muy al uso de la comedia de capa y espada, lo cual es cierto, creo que la zarzuela resuelve muy bien el desenlace introduciendo esta acción de capa y espada en la más fiel tradición de nuestro teatro clásico visto desde el punto de vista romántico.

El personaje que sin duda encarna el lirismo más acusado en la comedia y en boca del cual se ponen la mayoría de los versos de clara factura becqueriana es Cardenio; la semejanza de algunas rimas becquerianas con sus intervenciones en la comedia ya han sido señaladas por diversos estudiosos además de Tamayo (Espín Templado: 2000: 59-66).

¹⁴ Véase al respecto: F. Pérez Capo: *El Quijote en el teatro. Repertorio cronológico de 290 producciones escénicas relacionadas con la inmortal obra de Cervantes*. Barcelona, Ed. Mills, 1947; M. Muñoz Cabranes: «Cincuenta años de teatro cervantino» en *Anales Cervantinos*, XXVIII, 1990, pp. 155-190; Torres Negrera: «Don Quijote en el teatro español del siglo XX» en *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 7. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico. Ministerio de Cultura, 1992 y Espín Templado, M^a P. «*La venta de Don Quijote*, una original comedia lírica de Carlos Fernández Shaw y Ruperto Chapí». Madrid, Ministerio de Cultura, 2005, pp. 21-31.

Asimismo Jesús Rubio Jiménez (2000: 169-183) ha señalado la presencia de *la serenata*, o composición poética que se canta a la persona amada, tan frecuente en la poesía romántica, en los versos en la escena cuarta del primer acto, donde Cardenio, según aparece en la acotación, «figura cantar acompañado de un bandolín al pie de una ventana», la de su amada, en paralela situación a las rimas XVI y XXVII:

Cardenio: Reina el silencio en torno;
 nace la luna, y sus balcones baña
 de fantástica luz; ella me espera,
 me espera palpitando
 de impaciencia y amor; auras suaves
 llevad con el perfume
 de las nocturnas flores,
 llevad hasta sus verdes celosías,
 envueltas en suspiros
 estas canciones mías.

Y a continuación, Cardenio canta los versos que para Tamayo constituyen la primera «protorima» anterior a la rima nº XIII, aparecida en la publicación *El Nene* en 1859, puesto que la comedia data de 1857:

¿Ves esa blanca luna que se eleva tímida?
 blanca es su luz;
 pero aun más blanca que sus rayos trémulos
 blanca eres tú.

No sólo éstos sino muchos más versos de esta zarzuela de inspiración cervantina, como señalo en mi citado artículo, proceden de la pluma de Bécquer, y me atrevería a afirmar que la totalidad de los actos 1º y 3º están escritos por él, como así lo constata la grafía del manuscrito. La zarzuela emana un indiscutible sabor romántico en la lectura del Quijote, sobre todo en lo que Casalduero define como «la sentimentalización del amor» de Fernando y Dorotea en los que el «agravio, el despecho, la dignidad en forma de orgullo, el deseo de reconciliación pero la incapacidad por parte de los amantes de que uno de ellos sea el que dé el primer paso son los elementos morales que forman el drama amoroso tal y como lo siente el autor de las rimas» (Casalduero: 1972: 336-337) .

El nuevo Fígaro y Clara de Rosenberg

Sus dos últimos estrenos teatrales, en colaboración con Rodríguez Correa, fueron dos adaptaciones de sendas obras extranjeras: *El nuevo Fígaro*, «zarzuela en tres actos y en verso arreglada del italiano por Adolfo Rodríguez. Música del maestro Ricci», se estrenó en el teatro de la Zarzuela en 1862, y Cotarelo nos dice de ella que «el tema está inspirado en la ópera derivada de la conocida comedia de Beaumarchais. Los adaptadores, al ensanchar la obra de dos a tres actos han ido privándola del carácter de ópera bufa, ope-

reta o zarzuela, para acentuar el aspecto de comedia o juguete cómico, pero para esto el asunto carece de interés y los personajes de todo valor humano». (Cotarelo: 1936: 61).

Su último estreno teatral, *Clara de Rosenberg*, también en colaboración con Rodríguez Correa, «zarzuela en dos actos, estrenada en el Teatro de la Zarzuela en 1863», fue una adaptación esta vez de una ópera extranjera con música de Ricci y libreto de Pietro Generali, de asunto muy conocido pues se había estrenado en 1836 como drama en verso y en cinco actos. Tamayo (1949: LXXVII) se pregunta si Adolfo Rodríguez conoció solamente el libreto de Pietro Generali, o también tuvo noticia del drama.

Como vemos Bécquer y sus colaboradores se encuadran en un modo de hacer teatro musical en boga en esos años: óperas italianas, operetas y vodeviles franceses nutren los argumentos de las zarzuelas, que cada vez despiertan más el interés del público, al que bien poco le importa que en ellas «parte del asunto esté tomado de una comedia de Collé: *La partie de Chasse de Henri IV* (La cacería real, de García Gutiérrez, música de Arrieta), o «esté arreglada a la escena española» de una escrita en francés por Mm. de Rosier y de Leuven, como el caso de *El secreto de la reina*, zarzuela en tres actos de L. de Olona, música de Gaztambide, Hernando e Incenga, o «inspirada en el pensamiento de una obra francesa», que en muchas ocasiones no se especifica como *Los pajes del rey...* (1876) de Luis Mariano de Larra, y el maestro Oudrid etc., ya que la casuística de «arreglos», «inspiraciones» o «adaptaciones» es inacabable (Espín Templado: 2006:115-118).

Por otro lado, los contactos con músicos y compositores de Bécquer son intensos en esos años de frecuentar círculos y amistades, en concreto el salón de los Espín. Joaquín Espín y Guillén, director de los coros del Teatro Real entre otros puestos de relevancia en el mundo operístico y musical, fue compositor de prestigiosa carrera, casado con Josefina Pérez de Colbrand, sobrina de la gran cantante madrileña Isabel Colbrand, primera esposa de Rossini. La casa de este matrimonio, padres de Julia, era punto de encuentro entre los músicos y libretistas de la época. Joaquín Espín fue quien compuso la música de la hasta ahora extraviada adaptación de la obra de Victor Hugo de Bécquer. Al salón de los Espín, donde Bécquer acudía con el incentivo de la presencia de Julia, a quien no sólo admiraba por su belleza, sino por sus aficiones y cualidades artísticas del *bel canto*, y por la pasión que ambos sentían por la música.

Los conocimientos y aficiones de Bécquer por la música han sido tratados en diversas ocasiones y en sentidos diferentes: desde su temprana afición a la ópera en sus años sevillanos, y luego en Madrid, conocedor y admirador apasionado de Donizetti y Bellini, cuyas óperas, si creemos el testimonio de sus amigos y biógrafos sabía e interpretaba al piano de memoria (Gerardo Diego: 1975).

El estudio de los textos dramáticos de Bécquer a la luz de las últimas investigaciones realizadas por musicólogos revelan que el poeta conocía perfectamente el lenguaje musical, que adapta al lenguaje verbal en los cantables, donde, como ya apuntaba Juan Antonio Tamayo, se adivina la inspiración lírica del poeta evidenciando su tarea en la colaboración que desmiente la antigua opinión de que Bécquer apenas había puesto su mano en ellas.

En resumen, aunque Bécquer haya pasado a la posteridad como poeta universal, sintió desde siempre su vocación teatral que no pudo llevar a feliz culminación por su tem-

prana muerte, y que no hay que minimizar cual si fuera un desdoro para su personalidad y para su obra, ya que los seudónimos, las colaboraciones, y las traducciones o arreglos a la escena española de obras extranjeras eran algo común en el teatro de la época, así como la escritura dramática de zarzuelas, el género que amplió el espectro del público teatral de la época a la clase media y que fue cultivado por nuestros dramaturgos más eximios. Sólo después de habernos despojado de estos prejuicios podremos captar la pericia escénica de las obras, su versificación, su vis cómica junto con la belleza poética de la mayoría de los cantables versificados por Bécquer, como así lo revelan el estudio a fondo de sus zarzuelas, y como estos versos de la Escena X de *El nuevo Fígaro* nos muestran:

Música. Andrés y Victoria (Aquél arrodillado ante ella)
 Tu palabra es como un filtro
 que a tus pasos me encadena;
 tu mirada, que enajena,
 dulce encanto de amor es.
 Ni la muerte a separarnos
 bastará con su poder.

Escena VIII: Música

Valmor, solo: Ensueños del amor,
 volved de nuevo al alma;
 suceda a mi dolor
 la dulce calma.
 De tu inocencia fúlgido
 el sol torna a brillar;
 al fin podré tus lágrimas
 con besos enjugar, buscarte, repetirte
 de nuevo el amor mío.
 Oír: «¡Yo te amo; te amo!
 ¡Sólo mi bien ansío!».
 De horribles dudas víctima
 ya no seré jamás.

A modo de conclusión

Una vez más Gustavo Adolfo Bécquer nos sorprende cuando seguimos profundizando en la investigación sobre su obra y su vida. El olvido de la crítica por el Bécquer autor teatral corre paralelo a su infravaloración como dramaturgo debido en parte al desconocimiento, y en parte a la proverbial imagen del poeta como ser etéreo y *huésped de las nieblas*, ajeno al mundo material y de intereses en los que se movía el teatro de la época. Afortunadamente, y gracias a los estudios llevados a cabo en los últimos años, especialmente en los boletines *El Gnomo*, la figura y la obra de Bécquer van cobrando nitidez cada vez más ajustadas a la realidad y a la comprensión total de su arte.

Sería un error seguir estableciendo comparaciones entre su lírica y su labor como dramaturgo o como crítico teatral que supongan una infravaloración de esta última faceta de su obra, algo que se ha venido haciendo con frecuencia. Por ello, en este estudio, sin

ánimo de exhaustividad, se pretende un avance en el conocimiento de un Bécquer casi ignorado, o al menos poco estudiado e infravalorado por la crítica: el autor dramático sólo o en colaboración, sus opiniones y avatares dramáticos, sus proyectos, muchos de los cuales no pudieron realizarse por su temprana muerte. Poco a poco, y gracias a la bibliografía más reciente, se va cubriendo lo que era tarea pendiente en los estudios becquerianos: una revisión del teatro de su tiempo, en cuanto a cartelera y obras de más éxito de estreno, escenografía, crítica teatral, la vida y obra de los colaboradores con los que escribió zarzuelas. Todo ello nos descubre un Bécquer apasionado por el teatro, como crítico y como autor, y cuya obra dramática, ni mucho menos exenta de belleza lírica ni de aciertos escénicos, por fin podrá ser enjuiciada en su justa dimensión, dentro del contexto de su época.

M^a PILAR ESPÍN TEMPLADO
UNED

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES DEL TEATRO DE BÉCQUER

- (1949). *Teatro*. Edición, estudio preliminar, notas y apéndices de J. A. Tamayo. Madrid, CSIC.
- (1949). *Obras completas*. Madrid, Col. Paradilla del Alcor.
- (1985). *Dos obras teatrales de G. A. Bécquer*. Ed. de Isabel Román Gutiérrez. Sevilla.
- (1993). *Autógrafos juveniles*. Ed. de Leonardo Romero Tobar. Barcelona, Puvill Libros.
- (1995). *Primeros escritos, Teatro, e H^a de los templos de España*. Vol. I, Edición de Ricardo Navas Ruiz. Madrid, Biblioteca Castro, Turner.
- (1999). *Libro de los gorriones*. CD Tesoros de la Biblioteca Nacional. Madrid, Biblioteca Nacional. Actualmente accesible en la web de la BN.
- (2000). *Rimas. Otros poemas. Obra en prosa*. Ed. de Leonardo Romero Tobar. Madrid, Espasa Calpe, Biblioteca de Literatura Universal.
- (2004). *Gustavo Adolfo Bécquer. Obras completas*, Madrid, Cátedra, Edición de Joan Estruch Tobella.

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA EN RELACIÓN CON EL TEATRO DE BÉCQUER Y SU ÉPOCA

- ALONSO, Celsa (1996). «Imágenes del teatro romántico. La información gráfica teatral entre 1836 y 1871». *El Gnomo. Boletín de Estudios Becquerianos*, 5. 71-122.
- (1998). *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

- ANDURA VARELA, Fernanda (1992). «Del Madrid teatral del siglo XIX la llegada de la luz, el teatro por horas, los incendios, los teatros de verano», *Cuatro siglos de teatro en Madrid*. Madrid, Consorcio Madrid, Capital Europea de la Cultura, 85-115.
- BALBÍN, M^a Concepción (1960). «Dos artículos desconocidos de Bécquer», *Revista de Literatura*, 18, oct.-dic, pp. 249-256. [Dio a conocer «Crítica literaria» (23-VIII-1859) y «El maestro Herold» (14-IX-1859)].
- BALBÍN, Rafael de (1967). «Bécquer y Calderón», *Atlántida*, V, n. 28, 1967, pp. 365-370.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2003). *Espacios del drama romántico español*. Anejos de la *Revista de Literatura* 57. Madrid CSIC-Instituto de la Lengua Española.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1859). «Crítica literaria». *La Época*. 23-VIII- 1859.
- (1863). *El Espíritu*. 14-XI, XIV-XII [Crítica teatral firmada por Adolfo García].
- (1870). «Circo de Madrid», *La Ilustración de Madrid*, 12-VI-1870. 16
- (1885.) *Obras de Gustavo Adolfo Bécquer*. Tomo III, Madrid, Librería de Fernando Fe. (Cuarta edición).
- (1949). *Teatro*. Ed. de Juan Antonio Tamayo, Madrid, CSIC.
- (1995). *Primeros escritos, Teatro, e Historia de los templos de España*. Madrid. Biblioteca Castro. Turner.
- (1993). *Autógrafos juveniles*. Ed. de Leonardo Romero Tobar, Barcelona. Puvill Libros.
- (1999). *Libro de los gorriones*, CD Tesoros de la Biblioteca Nacional. Madrid. Biblioteca Nacional. Actualmente accesible en la web de la BN.
- (2000). *Rimas. Otros poemas. Obra en prosa*. Ed. de Leonardo Romero Tobar. Madrid, Espasa Calpe, Biblioteca de Literatura Universal.
- BÉCQUER, Julia (1932). «La verdad sobre los hermanos Bécquer. Memorias de Julia Bécquer», en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, año IX. XXXIII. Enero. 1932. 76-91.
- BENÍTEZ, Rubén. (1961) *Ensayo de bibliografía razonada de Gustavo A. Bécquer*. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires.
- BROWN, Rica. (1963). *Gustavo Adolfo Bécquer en dos tiempos*. Barcelona. Aedos.
- CALDERA, Ermanno (1974). *Il dramma romantico in Spagna*. Pisa. Università.
- (2001). *El teatro español en la época romántica*. Madrid. Castalia.
- CALDERA, Ermanno., y CALDERONE, Antonietta (1988). «El teatro en el siglo XIX (1808-1844)». *Historia del teatro en España, II*. Madrid. Taurus. 377-624.
- CAMPILLO, Narciso (1871). «Gustavo Bécquer». *La Ilustración de Madrid*, 15 de enero, n° 25.
- CANALEJAS, Francisco de Paula (1876). «La poesía dramática en España». *Revista Europea*. 119. Madrid 4-VI. 547.
- CAÑETE, Manuel (1860). *Discurso sobre el teatro español leído en el Ateneo de Madrid en 1852*. Madrid. Ateneo.
- CASALDUERO, Joaquín (1969/1972). «El teatro de Bécquer» en *Revista de Filología Española*, LII. 1969 393-408 y en *Estudios sobre el teatro español*. Madrid. Gredos. 1972 273-90.
- CASARES RODICIO, Emilio (1994). *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre y el creador*. Madrid. ICCMU.

- CATALÁN MARÍN, M^a Soledad (2003). *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- CÉSPEDES, D. D. (1998). *El toque de ánimas*, zarzuela en tres actos y en verso, letra de música de D. Emilio Arrieta. Imprenta, librería y litografía del *Diario de Córdoba*. [Un breve análisis en CORTIZO, M^a Encina (1998). *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid. ICMMU. 332-334].
- COTARELO Y MORI, Emilio (1935-1936). «Ensayo histórico sobre la Zarzuela», *Boletín de la Real Academia Española*. Tomos XXII y XXIII. [Edición facsímil 2001, *Historia de la zarzuela*. Madrid. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Director Emilio Casares Rodicio].
- CUMMINGS, Philip H (1937). «Gustavo Adolfo Bécquer as a Journalist A Study in Particular of his Editorial Work in El Museo Universal during 1866». *Hispania*. XX. 35-36.
- DÍAZ, José Pedro (1971). *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*. Madrid. Editorial Gredos.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso y LASSO DE LA VEGA, Francisco de P. (1924). *Historia del teatro español. Co-mediantes. Escritores. Curiosidades escénicas*. Barcelona. Montaner y Simón. Vol. II.
- Diccionario de la zarzuela* (2003). Director y coordinador general Emilio Casares Rodicio. Madrid. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Fundación de la Zarzuela Española.
- DIEGO, Gerardo. (1975). *Bécquer y la música*. Valladolid. Casa-Museo de Zorrilla. 41-61.
- DÍEZ TABOADA, Juan M^a. (1973) «Bibliografía sobre Gustavo Adolfo Bécquer y su obra». *Revista de Filología Española*, LII (1969). 651-695, y Suplemento 46-49.
- ESQUER TORRES, Ramón (1965). «Reminiscencias de nuestros clásicos en Bécquer». *BRAE*. XLV. 185-201.
- ESPÍN TEMPLADO, M^a Pilar (1995). *El teatro por horas en Madrid (1870-1910). Subgéneros que comprende, autores principales y análisis de algunas obras representativas*. Madrid. Instituto de Estudios Madrileños. Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- (1996). «Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX, lo autóctono y lo extranjero». Madrid. SGAE. *Cuadernos de Música Iberoamericana. Actas del Congreso Internacional La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y Periferia, 1800-1950*.
- (1998). «El teatro de Gustavo Adolfo Bécquer a la luz de una nueva perspectiva crítica la escena madrileña del momento», *XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid [Inédita].
- (2000). «Poesía y teatro en Bécquer». *Romanticismo* 7, Bologna, 59-68.
- (2006). «Inspiración y originalidad en los dramaturgos de nuestro teatro lírico respecto al teatro francés». *Traducción y traductores del Romanticismo al Realismo*. Berna. Peter Lang, AG. International Academia Publishers. 115-128.
- FOURNIER, Narcisse y LAURENCIN (sic como «autre auteur du texte») (1856). *Les absences de Monsieur*, comédie-vaudeville en 1 acte, par les auteurs du texte. Paris. Michel Lévy frères, Bibliothèque dramatique. Théâtre moderne.
- GAMALLO FIERROS, Dionisio (1947). «Bécquer y sus zarzuelas cervantinas, I-IV». *La Comarca* (Ribadeo). 10. 17. 31-VIII y 7-IX.
- (1948). *Gustavo Adolfo Bécquer Páginas abandonadas*. Ensayo biocrítico, apéndices y notas por G. F.
- (2006). *Estudios sobre Bécquer*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza. Edición de Jesús Rubio Jiménez.

- GIES, David. T (1982). «Imágenes y la imaginación románticas», *Romanticismo I*, Génova. 49-59.
- (1984). «Juan de Grimaldi y la máscara romántica», *Romanticismo II*. Génova. 133-140.
- (1990). «Notas sobre Grimaldi y el *furor de refundir* en Madrid (1820-1833)», *Cuadernos de Teatro Clásico*. 5. 111-124.
- (1996). *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge. University Press.
- GÓMEZ REA, Javier. (1974) «Las revistas teatrales madrileñas (1790-1930)». *Cuadernos Bibliográficos*. 31. 65-140.
- GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis. (2004) *Un dramaturgo romántico olvidado José María Díaz*. Madrid. Fundación Universitaria Española.
- GUARDIA, Alfredo de la. (1971) «Gustavo Adolfo Bécquer, autor teatral». *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. XXXVI. 277-292.
- HAPDE, Jean-Baptiste-Augustin,(seud. Augustin) (1808). *La tête de bronze ou Le déserteur hongrois*, Mélodrame en trois actes et a grand spectacle. Représenté, pour la première fois, a Paris, sur le Théâtre de la Gaieté, le 1 Octobre 1808. Paris. Chez J. N. Barba, Libraire, Palais-Royal. 2ème edition.
- HARVEY, L. Jonhson (1953). «Bécquer´s *Un drama*». *Hispanic Review*. XXI. 150-154.
- (1954). «Cinco dramas inspirados en las rimas de Bécquer». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. VIII. 176-184.
- IGLESIAS FIGUEROA, Fernando (s. a.) *Páginas desconocidas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid. I. 13-27.
- LECIÑENA LEIZU, Aránzaz. (2001). «Una controversia en torno a Bécquer. Notas sobre su faceta dramática». *La ópera en España e Hispanoamérica*. Madrid. ICCMU. Vol. II Col. Música Hispana. Textos. Estudios. Ed. Emilio Casares y Álvaro Torrente. 293-300.
- (2004). «Dos romanzas de Gustavo Adolfo Bécquer en su primera zarzuela». *Intermedialidad e hispanística*, Angélica Rieger ed. Frankfurt/Mainz, Peter Lang.
- MATAS, Julio (1963). «Bécquer en el teatro». *Universidad de la Habana*. 159.71-86.
- (1979). «Bécquer entre la poesía y el teatro». *La cuestión del género literario*. Madrid. Gredos.125-174.
- MONNER SANS, José M^a (1947). Introducción y ed. de *Las rimas y otras páginas* de G. A. Bécquer. Buenos Aires. Clásicos Castellanos 8.
- MORENO MENGÍBAR, Andrés (1994). *La ópera en Sevilla (1731-1992)*. Sevilla. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento (Colección Biblioteca de temas sevillanos).
- (1997). «La formación operística de Gustavo Adolfo Bécquer los años sevillanos (1848-1854)», *El Gnomo*. 6. 59-89.
- (1998). *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.
- MONTESINOS, Rafael (1977/2005). *Bécquer. Biografía e imagen*. Barcelona. Editorial R. M. 1977 y Sevilla. Fundación J. M. Lara 2005.
- (1992). *La semana pasada murió Bécquer*. Madrid. El Museo Universal.
- MUÑOZ, Matilde (1953). *Historia del teatro dramático en España*. Madrid Ed. Tesoro.
- NOMBELA, Julio (1880). *Bases de una escuela especial del arte teatral*. Madrid. Imprenta del Hospicio.

- (1909-1911). *Impresiones y recuerdos*. Madrid 1909-11. 4 vols. [Reed. Madrid. Tebas. 1976 con Prólogo de Jorge Campos].
- PAGEARD, Robert (1954). «Bécquer et *La Iberia*». Burdeos. *Bulletin Hispanique*. LVI. 408-414
- (1990). *Bécquer. Leyenda y realidad*. Madrid. Espasa-Calpe.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio (1967). *España desde la ópera a la zarzuela*. Madrid. Alianza Editorial. Ed. y prólogo de E. Rincón.
- PICOCHÉ, Jean Louis (1970). Edición de *Los amantes de Teruel. Introduction, édition critique et synoptique précédées d'un étude sur le monde du théâtre à Madrid entre 1833 et 1850*. París. Centre de Recherches Hispaniques. 2 vols.
- (1995). «Dramaturgias románticas». *Historia de la Literatura Española. El siglo XIX* (Jean Canavaggio dir.). Barcelona. Ariel. vol. V. 77-96.
- REPARAZ, Gonzalo de (1936). «A mi buen amigo Gustavo Adolfo Bécquer. Recuerdo y homenaje a su memoria». *El Sol*, Madrid. 26 de febrero.
- RIBAO PEREIRA, Monserrat (1999). *Textos y representación del drama histórico en el Romanticismo Español*. Pamplona. Universidad de Navarra.
- RIBBANS, Geoffrey. W. (1952). «Una nota sobre el teatro de Bécquer». *Revista de Filología Española*. XXXVI. 122-126.
- RODRÍGUEZ CORREA, Ramón (1871). *Prólogo a las Obras completas de G. A. Bécquer*. Madrid, Fernando Fe. (Novena edición).
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás (1994). *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- ROGERS, Paul Patrick (1939). «Bécquer Some pseudonyms and pseudonymous plays», *Hispanic Review*. VII. 62-68.
- ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel (1985). «Introducción» a *Dos obras teatrales de G. A. Bécquer*. Sevilla. 7-49.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1993). «En los orígenes de la bohemia Bécquer, Pedro Sánchez y la revolución de 1854», *Bohemia y Literatura* (De Bécquer al Modernismo). Universidad de Sevilla. Serie Filosofía y Letras. Núm. 146.
- (1994). *Panorama crítico del Romanticismo español*. Madrid, Castalia.
- (2000). *Introducción, edición y notas a Rimas. Otros poemas. Obra en prosa*. Madrid. Espasa Calpe.
- (2001) «Amor y muerte El absoluto romántico», en *Amor y muerte en el Romanticismo*. Madrid. Ministerio de Educación. Cultura y Deporte. 111-124.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1983). *El teatro en el siglo XIX*. Madrid. Playor.
- (1984). «La censura teatral en la época moderada 1840-1868. Ensayo de aproximación». *Segis-mundo*. 39-40. 193-231.
- (1990). *Los Bécquer en Veruela, un viaje artístico*. Zaragoza. Ibercaja.
- (1992). (ed.) *Actas del Congreso Los Bécquer y el Moncayo* celebrado en Tarazona y Veruela, sept. 1990. Tarazona. Centro de Estudios Turiasonenses. Institución Fernando el Católico.
- (1995). «Bécquer y Hamlet». *El Gnomo*. 4. 79-100.
- (1997). «Gustavo Adolfo Bécquer y Julia Espín los álbumes de Julia». *El Gnomo*. 6. 133-271.
- (2000). «Serenatas románticas. Una aproximación» en *Romanticismo* 7. Bologna. Il Capitello del

- Sole. 169-183.- (2003) «El arte escénico en el siglo xix». *Historia del Teatro Español. Del siglo xviii a la época actual* (Javier Huerta Calvo dir.). Madrid. Editorial Gredos. Vol. II. 1804-1852.
- (2008). «Estrenado con gran aplauso». *Teatro español, 1844-1936*. Marsha Swislocki y Miguel Valladares (eds). Madrid. Iberoamericana-Vervuert. 175-206.
- Ruiz Albéniz, Víctor (*Chispero*) (1953). *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Editorial Prensa Castellana, S. A., Madrid.
- SEBOLD, Russell P. (ed.) (1985). GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER. Taurus Ediciones S. A. Serie El escritor y la crítica. Madrid.
- SIMÓN DÍAZ, José (dir.) (1968-1975). *Veinticuatro diarios* (Madrid, 1830-1900). *Artículos y noticias de escritores españoles del siglo xix*. Madrid. CSIC. 4 vols.
- Schneider, Franz. (2006). *Vida y obra de Gustavo Adolfo Bécquer*. Zaragoza. Diputación de Zaragoza. Traducción y edición de Robert Pageard.
- TAMAYO, Juan Antonio. (1949). Edición, estudio preliminar, notas y apéndices de *El Teatro de Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid, CSIC. LXXXVIII.
- (1951). «Una obra cervantina de Bécquer» en *Anales Cervantinos*. I. 295-324.
- URBINA, Javier. (2002). «Tres artículos no conocidos de Bécquer en La Época (1)», *Ínsula*. 661-662. enero-febrero. 12-17.
- (2003-2004) y RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. «La correspondencia de Narciso Campillo en la Biblioteca Nacional. Documentos relacionados con G. Adolfo Bécquer y su entorno». *El Gnomon*, 12-13. 11-92.
- (2010). *Bécquer y El Alferez. Zarzuela en un acto*. Madrid. Edición personal.
- (En prensa) y RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Luis García de Luna, Gustavo Adolfo Bécquer Dos vidas paralelas separadas por el genio literario*.
- VALLEJO, Irene y OJEDA Pedro (2002). *El teatro en Madrid a mediados del siglo xix. Cartelera teatral (1854-1864)*. Valladolid. Universidad de Valladolid.
- YOUNG, Caroline (1965). «The cantables of Bécquer's theatre». *Romance Notes*. VI. 126-130.
- YXART, José. (1987, ed. facsímil de 1894-1896). *El arte escénico en España*. Barcelona. Alta Fulla.