



EL TROVADOR

DRAMA CABALLERESCO, EN CINCO JORNADAS, EN PROSA Y VERSO

SU AUTOR DON ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ

Con placer cogemos la pluma para analizar esta producción dramática, que tanto promete para lo sucesivo en quien con ella empieza su carrera literaria, y que tan brillante acogida ha merecido al público de la capital. Siganle muchas como ella, y los que presumen que abrigamos una pasión dominante de criticar á toda costa y de morder á diestro y siniestro, verán cuán presto cae de nuestras manos el látigo que para enderezar tuertos ajenos tenemos hace tanto tiempo empuñado.

El autor del *Trovador* se ha presentado en la arena, nuevo lidiador, sin títulos literarios, sin antecedentes políticos: solo y desconocido, la ha recorrido bizarramente al son de las preguntas multiplicadas *¿Quién es el nuevo, quién es el atrevido?* y la ha recorrido para salir de ella victorioso: entonces ha alzado la visera, y ha podido alzarla con noble orgullo, respondiendo á las diversas interrogaciones de los curiosos espectadores: *«Soy hijo del genio, y pertenezco á la aristocracia del talento.»* ¡Origen por cierto

bien ilustre, aristocracia que ha de arrollar al fin todas las demás!

El poeta ha imaginado un asunto fantástico é ideal, y ha escogido por vivienda á su invención el siglo xv; hálo colocado en Aragón, y lo ha enlazado con los disturbios promovidos por el conde de Urgel.

Con respecto al plan no titubearemos en decir que es rico, valientemente concebido y atinadamente desenvuelto. La acción encierra mucho interés, y éste crece por grados hasta el desenlace.

Sin embargo, no es la pasión dominante del drama el amor; otra pasión, si menos tierna, no menos terrible y poderosa, oscurece aquélla: la venganza. No hace mucho tiempo tuvimos ocasión de repetir que es perjudicial al efecto teatral la acumulación de tantos medios de mover; en *El Trovador* constituyen verdaderamente dos acciones principales, que en todas las partes del drama se revelan á nuestra vista rivalizando una con otra. Así es que hay dos exposiciones: una enterándonos del lance concerniente á la gitana, que constituye ella por sí sola una acción dramática; y otra poniéndonos al corriente del amor de Manrique, contrarrestado por el del conde, que constituye otra. Y dos desenlaces: uno que termina con la muerte de Leonor la parte en que domina el amor; otro que da fin con la muerte de Manrique á la venganza de la gitana.

Estas dos acciones dramáticas, no menos interesantes, no menos terribles una que otra, se hallan, á pesar de la duplicidad, tan perfectamente enclavijadas, tan dependientes entre sí, que fuera difícil separarlas sin recíproco perjuicio; y en el teatro sólo así daremos siempre carta blanca á los defectos.

De aquí resultan necesariamente tres caracteres igualmente principales, y en resumen ningún verdadero protagonista, por más que refundiéndose todos esos intereses encontrados en el solo Manrique, pueda éste arrogarse el título de la obra exclusivamente. Pero si nos preguntan cuál de los tres caracteres elegimos como más importante, nos veremos embarazados para responder: el amor hace emprender á Leonor cuanto la pasión más frenética puede inspirar á una mujer: el olvido de los suyos, el sacrificio de su amor á Dios, el perjurio y el sacrilegio, la muerte misma. Hasta aquí parece difícil que otro carácter pueda ser el principal: sin embargo, la gitana, movida de la venganza, empieza por quemar su propio hijo, y reserva

el del conde de Luna para el más espantoso desquite que de su enemigo puede tomar. Don Manrique mismo, en fin, movido por su pasión, por el amor filial y por el interés de su causa política, no puede ser más colosal, ni necesitaba el auxilio de otros resortes tan fuertes como el que le mueve á él para llevarse la atención del público.

¿Diremos al llegar aquí lo que francamente nos parece? Todos los defectos de que la crítica puede hacer cargo al *Trovador* nacen de la poca experiencia dramática del autor: esto no es hacerle una reconvención, porque pedirle en la primera obra lo que sólo el tiempo y uso pueden dar, sería una injusticia. Ha imaginado un plan vasto, un plan más bien de novela que de drama, y ha inventado una magnífica novela; pero al reducir á los límites estrechos del teatro una concepción demasiado amplia, ha tenido que luchar con la pequeñez del molde.

De aquí el que muchas entradas y salidas estén poco justificadas: entre otras la del proscrito Manrique en Zaragoza y en palacio, en la primera jornada; la del mismo en la celda de Leonor en la segunda, su introducción en la celda de Leonor en la tercera, cosa harto difícil en todos tiempos, para que no mereciera una explicación. Tampoco es natural que el conde don Nuño, que debe desconfiar mucho de las proposiciones tardías de una mujer que ha preferido el convento á su mano, la deje ir al calabozo del Trovador, y más cuando no es siquiera portadora de ninguna orden suya para ponerle en libertad, sin la cual seguramente no puede bastar ni servir de nada la concesión lograda. No somos esclavos de las reglas, creemos que muchas de las que se han creído necesarias hasta el día son ridículas en el teatro, donde ningún efecto puede haber sin que se establezca un cambio de concesiones entre el poeta y el público; pero no consideremos tales justificaciones como reglas, sino como medios seguros de mayor efecto; evitemos por su medio, siempre que la verosimilitud lo exija, que el espectador tenga que invertir en pedirse razón de los sucesos el tiempo que debería atender á las bellezas del desempeño; y todos convendrán conmigo en que es indispensable preparar y justificar cuanto pueda dar lugar á la menor duda.

La exposición es poco ingeniosa, es una escena desatada del drama; es más bien un prólogo; citaremos, por último, en apoyo de la opinión que hemos emitido acerca de la inex-

perencia dramática, los diálogos mismos; por más bien escritos que estén, los en prosa semejan diálogos de novela, que hubieran necesitado más campo, y los en verso tienen un sabor en general más lírico que dramático: el diálogo es poco cortado é interrumpido, como convendría á la rapidez, al delirio de la pasión, á la viveza de la escena.

Pero ¿qué son estos ligeros defectos, y que acaso no lo serán sólo porque á nosotros nos lo parezcan, comparados con las muchas bellezas que encierra *El Trovador*? Las costumbres del tiempo se hallan bien observadas, aunque no quisiéramos ver el *don* prodigado en el siglo xv. Los caracteres sostenidos, y en general maestramente acabadas las jornadas; en algunos efectos teatrales se halla desmentida la inexperiencia que hemos reprochado al autor: citaremos la linda escena que tan bien remata la primera jornada, la cual reúne al mérito que le acabamos de atribuir una valentía y una concisión, un sabor caballeresco y calderoniano difícil de igualar.

De mucho más efecto aún es el fin de la segunda jornada, terminada con la aparición del Trovador á la vuelta de las religiosas: su estancia en la escena durante la ceremonia, la ignorancia en que está de la suerte de su amada, y el cántico lejano, acompañado del órgano, son de un efecto maravilloso; y no es menos de alabar la economía con que está escrito el final, donde una sola palabra inútil no se entromete á retardar ó debilitar las sensaciones.

Igual mérito tiene el desenlace del drama, que tenemos citado más arriba; y en todos estos pasajes reconocemos un instinto dramático seguro, y que nos es fiador de que no será éste el último triunfo del autor.

Como modelos de ternura y de dulcísima y fácil versificación, citaremos la escena cuarta de la primera jornada entre Leonor y Manrique.

¿Quiérese otro ejemplo de la difícil facilidad de que habla Moratín? Léase el monólogo con que principia la escena cuarta de la jornada tercera, en que el poeta además pinta con maestría la lucha que divide el pecho de Leonor entre su amor y el sacrificio que á Dios acaba de hacer; y el trozo del sueño, contado por Manrique en la escena sexta de la cuarta, si bien tiene más de lírico que de dramático.

Diremos en conclusión que el autor, al decirse á escribir en prosa y en verso su drama, adoptaba voluntariamente una nueva dificultad; es más difícil á un poeta escribir bien en prosa

que en verso, porque la armonía del verso está encontrada en el ritmo y la rima, y en la prosa ha de crearla el escritor, pues la prosa tiene también su armonía peculiar; las escenas en prosa tenían el inconveniente de luchar con el sonsonete de las versificadas, de que no deja de prendarse algún tanto el público; y luego necesitaba el poeta desplegar aún tino en la determinación de las que había de escribir en prosa y las que había de versificar, pues que se entiende que no había de hacerlo á diestro y siniestro.

Tanto esta libertad como la frecuente mudanza de escena no las disputaremos á ningún poeta, siempre que sean, como en *El Trovador*, indispensables, naturales y en obsequio del efecto. Sólo quisiéramos que no pasase un año entero entre la primera y la segunda jornada, pues mucho menos tiempo bastaría.

En cuanto á la repartición, hála trastocado toda en nuestro entender una antigua preocupación de bastidores; se cree que el primer galán debe de hacer siempre el primer enamorado, preocupación que fecha desde los tiempos de Naharro, y á la cual debemos en las comedias de nuestro teatro antiguo las indispensables relaciones de dama y galán, sin las cuales no se hubiera representado tiempos atrás comedia ninguna. Sin otro motivo se ha dado el papel del Trovador al señor Latorre, á quien de ninguna manera convenía, como casi ningún papel tierno y amoroso. Su físico, y la índole de su talento, se prestan mejor á los caracteres duros y enérgicos: por tanto le hubiera convenido más bien el papel del conde don Nuño. Todo lo contrario sucede con el señor Romea, que debiera haber hecho el Trovador.

Por la misma razón el papel de la gitana ha estado mal dado. Esta era la creación más original, más nueva del drama, el carácter más difícil también, y por consiguiente el de mayor lucimiento; si la señora Rodríguez es la primera actriz de estos teatros, ella debiera haberlo hecho, y aunque hubiese estado fea y hubiese parecido vieja, si es que la señora Rodríguez puede parecer nunca fea ni vieja. El carácter de Leonor es de aquellos cuyo éxito está en el papel mismo; no hay más que decirlo: una actriz como la señora Rodríguez debiera despreciar triunfos tan fáciles.

Felicitemos, en fin, de nuevo al autor, y sólo nos resta hacer mención de una novedad introducida por el público en nuestros teatros: los espectadores pidieron á voces que saliese el

autor; levantóse el telón, y el modesto ingenio apareció para recoger numerosos *bravos* y nuevas señales de aprobación.

En un país donde la literatura apenas tiene más premio que la gloria, sea ese siquiera lo

más lato posible; acostumbrémonos á honrar públicamente el talento, que esa es la primera protección que puede dispensarle un pueblo, y esa la única también que no pueden los gobiernos arrebatarse.

LAS FRONTERAS DE SABOYA

Ó EL MARIDO DE TRES MUJERES

EL ÚLTIMO BUFÓN

COMEDIAS NUEVAS TRADUCIDAS

Tenemos motivos para creer que no nos han de faltar en lo que de temporada nos falta novedades dramáticas. Asustados nosotros con esa perspectiva, queremos reunir varias en un solo artículo. Temerosos de que nuestros artículos no sean mejores que las comedias, no queremos que salga el público á artículo por comedia.

Desde luego el traductor de *Las Fronteras de Saboya* ha tenido brava elección; si es del ingenioso y fecundo Scribe, tanto peor para Scribe. ¡Qué títulos y qué analogía entre los dos títulos! *Las Fronteras de Saboya*, ó *el Marido de tres mujeres*, vale tanto como si dijéramos: *El Peñón de Gibraltar*, ó *el Buey suelto bien se lame*. Vamos á ver: ¿qué han hecho *Las Fronteras de Saboya*? ¿Qué pasión dramática las acucia, ó á qué exceso reprehensible se han propasado? ¿Qué lección útil de moral van á sacar las demás fronteras de los otros países del chasco que sus vicios ó sus ridiculeces han acarreado á las de Saboya?

Nada de eso; la comedia se titula *Las Fronteras de Saboya* porque en ella se habla de pasar las susodichas y cada vez más inocentes fronteras; de suerte que á cualquier otra frontera le están sucediendo todos los días multitud de chascos por ese estilo.

El marido de tres mujeres es un buen especiero que ha tomado su pasaporte para pasar la frontera; una señora, á cuyo marido andan buscando para prenderle, hurta el pasaporte al especiero, dándole en cambio el de su marido, de donde resulta que prenden al especiero y le quieren hacer creer que es marido de la señora; él está además casado con su mujer, como suele suceder á todo marido, y por un *quid pro quo* inverosímil, otro personaje de la comedia, tan preciso como las fronteras, cree que el es-

peciero está casado en secreto con su novia. Pero era preciso que fuese el marido de tres mujeres, porque con una mujer ó una frontera menos, ya el título no llamaba bastante gente. Adornan la piececita multitud de sandeces acerca de los especeros, que en el original son gracias, porque la clase de los especieros en Francia hace el mismo papel que en Grecia hacen los beocios; es decir, que tienen una fama que les es peculiar, y que da motivo á alusiones locales.

En conclusión: *Las Fronteras de Saboya*, ó no debían haberse traducido, ó debían haberse traducido bien, ó debían haberse silbado. Desgraciadamente ni se han silbado, ni se han dejado de traducir ni se han traducido bien. Siempre se deduce de la comedia una importante verdad, á saber: que en *Las Fronteras de Saboya* no se debe ser especiero, porque allí siempre hay un marido á quien quieren prender, y que le hurta á uno el pasaporte, de resultas de lo cual queda uno casado con tres mujeres; escarmiento el más atroz que puede ofrecer una comedia, puesto que aun el hallarse casado con una sería castigo muy suficiente para la imprudencia de ser especiero. Todo lo cual no sucede en ninguna otra frontera del mundo.

El último Bufón es muy superior á *Las Fronteras*. Véase sino. Todo el mundo sabe que una de las cosas más degradantes para la humanidad, después de los príncipes que tenían asalariados bufones, eran los bufones asalariados de los príncipes. Rigoletti es el último bufón, sin contar con el autor y el traductor de la piececilla, que son posteriores á él. Parece que un gran duque de Baden quiso resucitar la loable costumbre de mantener un bufón, y tiene al efecto en su corte á Rigoletti, que es por lo tanto su privado. Rigoletti tiene un protegido,

joven barbilampiño y capitán. El gran duque quiere hacerlo coronel, con tal que se case con una baronesa de quien su alteza está ya cansado, y quiere casarse él mismo con la condesa Laura, huérfana y pupila suya, á pesar de las intrigas del embajador de Hesse-Cassel, que quiere casarlo con la hija de su rey. Pero el capitán Alfonso está enamorado y es correspondido de Laura. Se va á dar un baile de corte en los salones de palacio, donde hacen la guardia unos soldados de no sé qué regimiento de infantería con el fusil al hombro, que debe de ser costumbre allí en Baden. A este tiempo se entra con franqueza en el cuarto del soberano un famoso ladrón, amigo antiguo de Rigoletti, el cual se viene al baile, porque si anduviera por la calle le prenderían. Rigoletti, para que no le vean, le encierra en una cámara del gran duque. El soberano se lo encuentra, y en vez de mandarlo á la horca, le da la delicada comisión de sacar de los bolsillos de todos los concurrentes al baile cuanto traigan. El soberano es una alhaja. El ladrón lo hace como se lo encargan: el gran duque averigua por ese medio ingenioso los amores de su rival, y se queda con las alhajas de sus convidados: parece que en Baden los réyes no son tan ricos como en España, y se industrializan para vivir. Su alteza

quiere perder á su rival, pero á este tiempo Rigoletti descubre que antes de ser bufón era hombre, y por lo tanto podía tener hijos: ahora bien, uno de esos hijos que podía tener es Alfonso, y lo tuvo fuera de legítimo matrimonio en la hermana del gran duque. Parece que en Baden no tiene el diablo por dónde desechar á la familia real; de consiguiente si Rigoletti no es precisamente cuñado del gran duque, Alfonso es indudablemente su sobrino: el soberano, en vista de eso,

Y por temor de alguna carambola,
Tapa sus indecencias con la cola,

calla, casa á Laura con Alfonso, y se casa él generosamente con la princesa de Hesse-Cassel, lo cual dice en voz alta á los señores comparsas, que son la corte, y que en el vaudeville original son el coro; porque los traductores ni siquiera han caído en la cuenta de que esas comparsas numerosas del original son una exigencia forzada del canto; lo cual no existiendo en la traducción, y siendo casi siempre de mal efecto aquella aglomeración de personajes mudos y ridículamente ataviados, puede y debe las más veces suprimirse.

En fin, *El último Bufón* es el vaudeville traducido por el último traductor.

DE LAS TRADUCCIONES

DE LA INTRODUCCION DEL VAUDEVILLE FRANCÉS EN EL TEATRO ESPAÑOL

LA VIUDA Y EL SEMINARISTA—LOS GUANTES AMARILLOS

PIEZAS NUEVAS EN UN ACTO

Varias cosas se necesitan para traducir del francés al castellano una comedia. Primera, saber lo qué son comedias; segunda, conocer el teatro y el público francés; tercera, conocer el teatro y el público español; cuarta, saber leer el francés, y quinta, saber escribir el castellano. Todo eso se necesita, y algo más, para traducir una comedia, se entiende, bien, porque para traducirla mal, no se necesita más que atrevimiento y diccionario: por lo regular el que tiene que servirse del segundo, no anda escaso del primero.

Sabiendo todas estas cosas, no se ignora que el gusto en teatro es variable; que en tanto hay

efectos teatrales, en cuanto se establece entre el autor y el espectador una comunidad de afectos y de sensaciones; que de diversidad de costumbres nace la diferente expresión de las ideas; que lo que en un país y en una lengua es una chanza llena de sal ática, puede llegar á ser en otros una necedad vacía de sentido; que un carácter nuevo en Francia puede ser viejo en España; no se ignora en fin que el traducir en materias de teatro casi nunca es interpretar: es buscar el equivalente, no de las palabras, sino de las situaciones. Traducir bien una comedia es adoptar una idea y un plan ajenos que estén en relación con las costumbres del

país á que se traduce, y expresarlos y dialogarlos como si se escribiera originalmente: de donde se infiere que por lo regular no puede traducir bien comedias quien no es capaz de escribirlas originales. Lo demás es ser un truchimán, sentarse en el agujero del apuntador, y decirle al público español: *Dice M. Scribe*, etcétera, etc.

Esto con respecto á la comedia; por lo que hace al drama histórico, á la tragedia, ó cualquiera otra composición dramática cuya base sea un hecho heroico, ó una pasión, ó un carácter célebre conocido, estos ya son cuadros igualmente presentables en todos los países. La historia es del dominio de todas las lenguas; en este caso basta tener una alma bien templada y gusto literario ejercitado para comprender las bellezas del original; no se necesita ser Víctor Hugo para comprender á Víctor Hugo, pero es preciso ser poeta para traducir bien á un poeta.

La tarea, pues, del traductor no es tan fácil como á todos les parece, y por eso es tan difícil hallar buenos traductores; porque cuando un hombre se halla con los elementos para serlo bueno, es raro que quiera invertir tanto trabajo sólo en hacer resaltar la gloria de otro. Entonces es preciso que sea muy perezoso para no inventar, ó que su país tenga establecida muy poca diferencia entre el premio de una obra original y el de una traducción, que es precisamente lo que entre nosotros sucede.

Nuestro teatro moderno no carece de buenos traductores. Entre todos se distingue Moratín: nótese cómo en *El Médico á palos* españoliza una comedia, producción no sólo de otro país, pero hasta de una época muy anterior: hace con ella el mismo trabajo que Molière había hecho con Terencio y Plauto, y que Plauto y Terencio habían hecho sobre Menandro. No era Marchena tan superior en este trabajo, porque no era Marchena poeta cómico, pero merece un lugar distinguido entre los traductores. Gorostiza fué menos delicado, si tan buen traductor, porque alcanzó un tiempo en que era más fácil revestirse de galas ajenas; y así, sin que queramos decir que siempre fué plagiarlo, muchas veces no vaciló en titular originales sus piraterías.

Posteriormente la traducción fué entre nosotros una necesidad: careciendo de suficiente número de composiciones originales, hubo de abrirse la puerta al mercado extranjero, y multitud de truchimanes con el Taboada en la

mano y valor en el corazón se lanzaron á la escena española.

El vaudeville, género de composición dramática puramente francés, fué una mina inagotable: género complejo, verdadero *melodrama* en miniatura, así participa de la ópera como de la comedia: hijo de las costumbres francesas, bástale su diálogo diestramente manejado y erizado de puntas epigramáticas; esto, y algunos casos monótonos que giran casi siempre sobre temas semejantes, bastan á adornar una idea estéril que pocas veces produce más de una ó dos escenas medianamente cómicas. El pueblo francés, tan cantor como mal músico, se paga de eso, y tiene razón, porque no le da más importancia que la que tiene, y porque rico el teatro de cómicos excelentes, el juego mímico y la perfección del arte prestan interés del otro lado de los Pirineos á la composición más desnuda de mérito y originalidad.

Pero aquí donde el vaudeville empieza por perder la mitad de su ser, es decir, la parte música, aquí donde no es la expresión de las costumbres, aquí donde el público ha menester de composiciones más llenas, de más ingenio y enredo, su introducción debía de ser muy arriesgada, y sólo se le podía admitir en cuanto á comedia, y á cuenta de comedias. Son sólo admisibles, pues, en la escena española aquellos vaudevilles que giran sobre un argumento y un enredo cómico de algún bulto, y aquellos en que queda material para llenar una pieza en un acto aun después de suprimida la música, y eso sin darle grande importancia, sin tratar de llenar con ellos una función entera. La empresa que todavía tiene los teatros comprendió esto, y trató de sustituirles á nuestros sainetes, piezas verdaderamente cómicas nacionales y populares, pero cuya muerte era próxima desde que los ingenios se desdñaban de componerlas, y que, por lo repetidos y sabidos que están ya del público, apenas podían ser ya de utilidad. Otra mira se llevó en esto: los sainetes tienen el inconveniente de halagar casi siempre las costumbres de nuestro pueblo bajo, por los términos en que están escritos, en vez de tender á corregirlas y suavizarlas, poniéndolas en ridículo; todo lo que fuese proponerse ese fin sustituyendo á los palos, á las alcaldadas y á las sandeces de los payos, rasgos agudos y delicados de ingenio, era laudable.

Pero esto no podía conseguirse sin revestir los *vaudevilles* de la misma nacionalidad y popularidad de que aquellos gozaban: sólo así se