

EDICIÓN  
JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS

# *Piezas breves*

TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL  
DEL SIGLO XIX

VOL. 2

MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS  
VENTURA DE LA VEGA  
ANTONIO GIL Y ZÁRATE  
CARLOS GARCÍA DONCEL  
LUIS VALLADARES Y GARRIGA  
JOAQUINA VERA  
MARIANO PINA Y BOHIGAS  
MANUEL FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ  
ANTONIO MARÍA SEGOVIA  
JOSÉ MÉNDEZ DE ÁLVARO  
RAFAEL MÁIQUEZ  
MIGUEL PASTORFIDO  
JUAN DE LA PUERTA VIZCAÍNO



PUNTO DE VISTA EDITORES

Colección ÓMNIBUS TEATRO, 24

© De la introducción y las notas, José Luis González Subías, 2025

© De esta edición, Festina Lente Ediciones, SLU, 2025

Todos los derechos reservados.

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Cultura



Primera edición: febrero, 2025

Publicado por Punto de Vista Editores

C/ Mesón de Paredes, 73

28012 (Madrid, España)

[info@puntodevistaeditores.com](mailto:info@puntodevistaeditores.com)

[puntodevistaeditores.com](http://puntodevistaeditores.com)

[@puntodevistaed](#)

Director de la colección: Felipe Díez

Coordinación editorial: Miguel S. Salas

Diseño de cubierta y de colección: Joaquín Gallego

ISBN: 978-84-129012-6-9

Thema: DSG, DD, 3MN

Depósito legal: M-302-2025

Impreso en España – *Printed in Spain*

Artes Gráficas Cofás, Móstoles (Madrid)

Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser efectuada con la autorización de los titulares, con excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com)

## Sumario

INTRODUCCIÓN. LA DIMENSIÓN DEL TEATRO BREVE EN EL ROMANTICISMO ESPAÑOL	11
BIBLIOGRAFÍA	135
CRITERIOS DE LA EDICIÓN	141
OBRAS	
<i>El plan de un drama, o La conspiración</i> de Manuel Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega	145
<i>Pascual y Carranza</i> de Manuel Bretón de los Herreros	177
<i>El fanático por las comedias</i> de Antonio Gil y Zárate	219
<i>Quiero ser cómica</i> de Carlos García Doncel y Luis Valladares y Garriga	247
<i>Dos amos para un criado</i> de Joaquina Vera	281
<i>No más secreto</i> de Mariano Pina y Bohigas	313
<i>Con poeta y sin contrata</i> de Manuel Fernández y González	363
<i>¿Cuál de los tres es el tío?</i> de Antonio María Segovia	401
<i>Juan Garduño el artillero</i> de José Méndez de Álvaro	435
<i>¡Mal de ojo!</i> de Rafael Máiquez	477
<i>El rey por fuerza</i> de Miguel Pastorfido	505
<i>El maestro de esgrima</i> de Juan de la Puerta Vizcaíno	543

## NOTA BENE

Aunque este libro tiene entidad propia y absoluta autonomía para ser leído como una obra unitaria, forma parte de un proyecto mucho más amplio, destinado a descubrir, profundizar, analizar y hacer asequible a un amplio público —incluidos los especialistas— una muestra del ingente caudal escénico producido en España en el siglo XIX, con la finalidad de devolver esta rica tradición teatral, hoy desconocida y olvidada —incluso, en ocasiones, despreciada—, al honroso lugar que le corresponde tener en la historia de nuestra dramaturgia, acercándola a ese teatro hoy denominado «clásico» del que, en justicia, debería formar parte. Precedida de un primer volumen dedicado a la comedia<sup>1</sup> —natural complemento de este—, la nueva entrega que el lector tiene en sus manos está destinada al estudio y edición del teatro breve de aquel tiempo, un tipo de obras que representan aproximadamente la tercera parte de una producción escénica integrada por decenas de miles de textos, escritos en el siglo en el que nace y se desarrolla la industria teatral. Pasen y disfruten de sus páginas.

JLGS

<sup>1</sup> José Luis González Subías (ed.). *Teatro clásico español del siglo XIX (I). Comedias*. Madrid: Punto de Vista Editores, 2024.

INTRODUCCIÓN

*La dimensión del teatro breve  
en el Romanticismo español*

## ÍNDICE

- El plan de un drama, o La conspiración* (1835), improvisación dramática de Manuel Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega p. 17
- Pascual y Carranza* (1843), comedia en un acto de Manuel Bretón de los Herreros p. 30
- El fanático por las comedias* (1844), comedia en un acto de Antonio Gil y Zárate p. 38
- Quiero ser cómica* (1844), comedia en un acto, arreglada a la escena española por Carlos García Doncel y Luis Valladares y Garriga p. 49
- Dos amos para un criado* (1844), Comedia en un acto, traducida libremente del francés por Joaquina Vera p. 57
- No más secreto* (1847), comedia en un acto y en verso, original de Mariano Pina y Bohigas p. 68
- Con poeta y sin contrata* (1847), juguete cómico en un acto y en verso, por Manuel Fernández y González p. 77
- ¿Cuál de los tres es el tío?* (1851), comedia original en un acto y en prosa, por Antonio María Segovia p. 89
- Juan Garduño el artillero* (1853), juguete cómico en un acto y en verso, por José Méndez de Álvaro p. 98
- ¡Mal de ojo!* (1853), comedia en un acto, original de Rafael Máiquez p. 105
- El rey por fuerza* (1853), comedia en un acto y en verso, original de Miguel Pastorfido p. 115
- El maestro de esgrima* (1855), comedia en un acto y en prosa, original de Juan de la Puerta Vizcaíno p. 126

La vida teatral española es inseparable de unas formas de teatro breve que, desde el siglo xvi, han recorrido y animado —desde el ámbito popular y la intención cómica de que se nutren— la historia de nuestra dramaturgia, acompañando en su largo camino a unos hermanos mayores en los que han influido y de los que, en justa reciprocidad, se han alimentado. Partiendo del entremés barroco y otras manifestaciones teatrales cercanas a esta, la proliferación de piezas breves se acentúa en un siglo xviii que adopta la forma del sainete como género más adecuado para la expresión del costumbrismo y la comicidad popular; y durante el Romanticismo, en los albores del mundo contemporáneo, continuará esta tradición teatral, que los escritores nacidos de la revolución burguesa enriquecerán con nuevos motivos y personajes, y a la que aportarán su peculiar forma de entender la realidad.

Si bien son numerosos los estudios que han abordado y difundido la existencia de este género en ediciones modernas, con especial atención al Siglo de Oro (Huerta Calvo, 1985, 2001; Rey Hazas, 2002; Arellano, 2005...), pero también el siglo xx (Pérez-Rasilla, 1997; Peral Vega, 2001...), mucho menor ha sido el interés por el teatro breve de otras épocas —con honrosas excepciones, como es el caso de Sala-Valldaura (2010) con la centuria ilustrada—; especialmente, de manera incomprendible, un siglo xix en el que las formas breves acapararon buena parte de la producción teatral. Al hablar de la comedia y de la tradición teatral cómica, en el volumen previo a este (González Subías, 2024), ya aludía al aluvión de piezas menores o breves que inundó los escenarios españoles en el siglo xix, cuyo número las convierte en el género teatral más cultivado en aquel tiempo.<sup>2</sup> Ya fueran originales, refundiciones de

2 Si nos atenemos a los miles de textos teatrales que fueron publicados en España entre 1808 y 1868, las piezas en un acto superan el 35 % de las obras editadas, frente al 30 % aproximado de las estructuradas en tres actos. Muy por debajo se hallan las obras divididas en dos, cuatro o cinco actos, las cuales no alcanzan respectivamente, en ningún caso, el 10 % de la producción; al igual que el resto de variopintas estructuras formales del periodo, que tampoco llegan a alcanzar, en conjunto, un 10 % del total (González Subías, 2010a).

obras previas o traducciones de piezas francesas; a veces acompañando a composiciones extensas, otras veces representándose junto con otros textos menores, las obras en un solo acto constituyen un componente imprescindible del espectáculo teatral decimonónico. Sin embargo, en consonancia con el abandono y desinterés que existe respecto a la dramaturgia española del siglo XIX en general —y su consiguiente desconocimiento—, resulta hoy prácticamente imposible encontrar ediciones de piezas breves de este periodo, asequibles y actuales; salvo en el caso de algún autor concreto, como Bretón de los Herreros, que ha sido objeto de estudio predilecto del catedrático Miguel Ángel Muro Munilla (1999, 2000).

El presente volumen pretende subsanar en parte esta carencia, ofreciendo a los lectores una variada muestra de textos en un acto, lo bastante representativa del tono, la temática y los rasgos del género en los años centrales del siglo. Se trata de un total de doce obras, seleccionadas en virtud no solo del éxito que llegaron a tener en su tiempo, o de su singularidad por motivos diversos, sino también atendiendo a su originalidad y su calidad literaria, y muy especialmente a su potencialidad escénica; teniendo en cuenta que el fin último de su publicación, junto con el de las restantes piezas que componen la serie de volúmenes destinados a dar visibilidad a este teatro, es provocar el interés de quienes podrían devolverlo a la vida —dándole así su merecida condición de teatro clásico español— haciéndolo llegar a los escenarios.

Los textos elegidos fueron todos estrenados y publicados entre 1835 y 1855, de ahí el título que hemos querido dar a este estudio introductorio y las alusiones a un Romanticismo que constituye el referente estético, e incluso ideológico, en que se miran —con frecuencia desde la caricatura y el humor—<sup>3</sup> la sociedad y la cultura decimonónicas. En las páginas siguientes encontraremos autores familiares para el es-

3 Contrariamente —y de forma paralela— a la imagen de un romanticismo trágico, durante el Romanticismo se cultivó mucho el humor, con frecuencia cargado de ironía y de sátira. Los dramaturgos románticos españoles tuvieron la capacidad de rebajar el componente trágico de la vida con una buena dosis de comicidad, reconocible en el cultivo mayoritario de la comedia y de otras formas afines; lo que convierte al siglo XIX en un periodo mucho menos gris y dramático de como normalmente se percibe. Véase al respecto los artículos recogidos en el volumen colectivo *Romanticismo 5. Actas del V Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico (Nápoles, 1-3 de Abril de 1993). La sonrisa romántica (sobre lo lúdico en el Romanticismo hispánico)*, Roma, Bulzoni, 1995.



pecialista y el lector cultivado en estos terrenos, como Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega, de quienes ya publicamos sendas comedias en el volumen primero de esta serie de textos teatrales del siglo XIX, así como una extensa información tanto sobre estas como sobre sus autores (González Subías, 2024); pero será incluso de mayor interés el hecho de dar a conocer a otros dramaturgos del periodo que, en el mejor los casos —con exclusión de los escasos especialistas en la materia—, probablemente no sean más que el vago recuerdo de algún nombre lejano visto en alguna ocasión —quizá en alguna calle—, cuando no, en su mayoría, meras referencias anónimas, hasta ahora desconocidas; al igual que sus textos, nunca vueltos a editar —salvo la pieza de Bretón elegida— desde hace casi doscientos años. Por su edad y el momento en que estos autores hacen su aparición en escena, en su mayoría pertenecen a uno de los episodios menos estudiados y conocidos de la dramaturgia decimonónica, el correspondiente a unas décadas centrales del siglo en las que el Romanticismo alcanza su plenitud y declive o transformación, para abrir las puertas de la contemporaneidad al teatro. Junto a Manuel Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega, el lector podrá acercarse a la figura y la obra de Antonio Gil y Zárate, Carlos Doncel, Luis Valladares y Garriga, Joaquina Vera, Mariano Pina y Bohigas, Manuel Fernández y González, Antonio María Segovia o Miguel Pastorfido; pero hemos querido incluir además, entre estos, nombres aún menos conocidos, como los de José Méndez de Álvaro, Rafael Máiquez y Juan de la Puerta Vizcaíno, distinguidos soldados de tropa en el ejército de las letras,<sup>4</sup> representativos de esa miríada de autores que nutrieron la muy rica actividad teatral de la España del siglo XIX.

Aunque las obras teatrales en un acto no son exclusivas del ámbito cómico —también existen dramas en un acto y, en mucha menor medida, tragedias con esta extensión—,<sup>5</sup> a la comedia, en sus múltiples

4 Permítasenos esta metáfora castrense, utilizada ya en la época para referirse a la categoría y reconocimiento de sus escritores. En 1845, el periódico satírico madrileño *El Cínife* (n.º 2: 2-4) publicaba un curioso e ilustrativo «Regimiento de literatos españoles» donde clasificaba a un buen número de los más conocidos entonces según el escalafón militar. «Soldado de fila», llamó Mesonero Romanos a José María Díaz (González Subías, 2004: 37), un destacado dramaturgo que en la escala citada se presentaba con el grado de cabo segundo (González Subías, 2004: 284).

5 Es el caso, por ejemplo, de *Sofronia*, tragedia en un acto de José Zorrilla estrenada en el Teatro de la Cruz, el 7 de marzo de 1843, en una función a beneficio de la primera actriz Bárbara Lamadrid.

variantes y denominaciones (Espín Templado, 1995; González Subías, 2010a), pertenecen los miles de piezas breves publicadas y estrenadas en la centuria romántica; entre las que debemos incluir un importantísimo número de obras líricas, también de un solo acto, que desembocarían en la creación de un género singular, distintivo de la escena española: el género chico; al que prestaremos la atención debida en un posterior volumen dedicado al teatro lírico. Las piezas aquí incluidas adoptan la denominación tradicional de «comedia» en su mayoría; y, salvo en el caso de la excepcional «improvisación dramática» con la que abrimos la edición —*El plan de un drama, o La conspiración*—, modelo de metateatralidad y metaficción que culmina con un brillante recital de composiciones líricas de un grupo de afamados poetas de su tiempo, observaremos que no existe diferencia alguna en la construcción, planteamiento dramático, o características temáticas y formales en general de aquellas, con los muy extendidos juguetes cómicos, de los que traemos a nuestra edición un par de muestras: la obra de Manuel Fernández y González *Con poeta y sin contrata*, y *Juan Garduño, el artillero*, rareza bibliográfica original de José Méndez de Álvaro. La realidad es que la única distinción entre comedias y juguetes, cuadros, sainetes, divertimentos, humoradas, entremeses, apropósitos, caprichos, disparates, escenas, locuras, piezas, pasillos y otras ocurrentes denominaciones, se debe exclusivamente a la voluntad del escritor al concederles tal denominación, no existiendo para ello, por regla general, razón alguna más allá del capricho.

Tampoco existe, más allá de las obligadas diferencias fruto de la limitada extensión de estas obras —que repercute en el número de personajes y en el respeto natural a las unidades de lugar y tiempo—, gran diferencia con los temas, el tratamiento de los conflictos dramáticos y los recursos de comicidad empleados en las comedias mayores: enredos amorosos, oposiciones paternas, confusiones de identidad, engaños y disputas matrimoniales, prejuicios de clase, personajes graciosos, remedos de figurones... y una amplia variedad de conflictos —reflejo de una condición humana vista sin acritud, desde la comprensión y la parodia— donde el amor y el interés están muy presentes. En general, es fácil percibir en esta tradición escénica la herencia de la comedia áurea española, con el añadido de la comedia burguesa de orígenes dieciochescos, la impronta moratiniana y el magisterio de Bretón.

Hemos querido incorporar a nuestra selección una amplia muestra de autores de aquel periodo, entre los que, como hemos señalado, se hallan nombres totalmente desconocidos y olvidados; pero también dar visibilidad al teatro escrito por mujeres entonces, entre las que hemos escogido a una autora de relieve como fue Joaquina Vera. Por gusto estrictamente personal, varias de las comedias elegidas abordan temas ligados a la escena —*El plan de un drama*, *El fanático por las comedias*, *Quiero ser cómica*—, y abunda en estas un componente metateatral, muy presente en la dramaturgia cómica del periodo, que será el fiel reflejo de una sociedad donde el teatro ocupó un lugar privilegiado de la vida pública.

*EL PLAN DE UN DRAMA, O LA CONSPIRACIÓN (1835)*, IMPROVISACIÓN  
DRAMÁTICA DE MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS Y VENTURA  
DE LA VEGA

Inauguramos nuestra selección con una verdadera joya del teatro menor en España, firmada por los dos comediógrafos probablemente más importantes de todo el siglo XIX; nada menos que Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega, cuya notoriedad y relevancia en la dramaturgia del periodo abordado explica que sus nombres aparecieran asimismo entre los cinco autores elegidos como representantes de la comedia española decimonónica, en el volumen previo a este (González Subías, 2024). *El plan de un drama, o La conspiración* fue estrenada la noche del 22 de octubre de 1835, en el madrileño Teatro de la Cruz; exactamente siete meses después del estallido romántico en la escena española con la presentación, en el Teatro del Príncipe, de *Don Álvaro o La fuerza del sino*, y transcurridos ya dos años desde el inicio de la primera guerra carlista, motivo que inspiró la escritura de un texto nacido para representarse en una función dispuesta por la empresa de los teatros de la Corte «para aplicar su producto a las urgencias de la guerra». La misma finalidad que condujo a la creación y el estreno, el 5 de diciembre del mismo año, de un «bosquejo político profético» en dos jornadas, titulado *1835 y 1836, o Lo que es y será*,<sup>6</sup> escrito de nuevo por

6 No existe constancia del contenido de esta obra, cuyo texto no ha llegado hasta nosotros, salvo que fue escrita para una función destinada a «atender los gastos de la guerra de Navarra» (*Diario de Avisos de Madrid*, 5-XII-1835).

ambos dramaturgos con la colaboración en esta ocasión de un tercer autor; nada menos que el célebre empresario Juan de Grimaldi, esposo de la actriz Concepción Rodríguez y amigo íntimo de Ventura y Bretón desde los tiempos en que aquel inició su andadura al frente de los teatros madrileños, cuando en 1824 los invitó a escribir y traducir obras para el Teatro del Príncipe (Gies, 1986: 18).

La escritura de textos en colaboración fue una práctica bastante extendida en el siglo XIX, como lo será en los siglos venideros, que suele manifestar una cercanía personal, normalmente amistosa, entre quienes se prestan a ella y, con frecuencia, unos intereses literarios —en este caso, también ideológicos— comunes. Aún era un niño Ventura de la Vega (Buenos Aires, 1807-Madrid, 1865) cuando Manuel Bretón de los Herreros (Quel, Logroño, 1796-Madrid, 1873), siguiendo el magisterio de Moratín, escribe su primera comedia, *A la vejez viruelas* (1817); obra que compartiría escenario con la primera pieza —en un acto— escrita por el joven y prometedor poeta bonaerense afincado en Madrid desde hacía años, *Virtud y reconocimiento, o La entrada del ejército francés en Madrid*, estrenada junto a la comedia de Bretón en el Teatro del Príncipe, el 14 de octubre de 1824 (Montero Alonso, 1951: 33). A partir de este momento, y a pesar de la diferencia de edad, la vida de ambos escritores transcurre de forma paralela, compartiendo amigos e intereses profesionales, e incluso un posicionamiento ideológico, de sesgo liberal, semejante.<sup>7</sup>

Como tantos otros literatos de su círculo —Espronceda, Gil y Zárate, Hartzenbusch, García Gutiérrez, Patricio de la Escosura—, tras la muerte de Fernando VII, Ventura y Bretón encontraron en la reina niña Isabel, y en su madre, la viuda reina María Cristina —responsable de la amnistía que, en octubre de 1832, permitió el regreso a España de los exiliados liberales—, la esperanza de alcanzar la anhelada libertad y renovación del país por la senda de la monarquía constitucional. Es por ello que, tras el alzamiento carlista, abrazaron la causa isabelina o cristina, a la que contribuyeron como mejor podían; haciendo uso de su talento literario.

En lo más duro de la contienda fratricida, transcurridos apenas dos años de su inicio, los dos amigos liberales deciden colaborar con una

7 Puede encontrarse más información sobre ambos autores en el volumen primero de esta serie sobre el teatro clásico español del siglo XIX, dedicado a la comedia.

pequeña pieza de circunstancias en la función extraordinaria dispuesta en el Teatro de la Cruz, para el 22 de octubre de 1835, por la empresa que dirigía los teatros de la Corte, cuyo producto sería agregado al fondo de la suscripción abierta por el comercio de Madrid para contribuir a las urgencias de la guerra. La «improvisación dramática» que lleva por título *El plan de un drama, o La conspiración* fue el broche final de una generosa función que se inició con la comedia en un acto traducida libremente del francés por el mismo Bretón de los Herreros, con el título de *La familia del boticario*;<sup>8</sup> a la que siguió la «ópera española», también en un acto, *El califa de Bagdad*,<sup>9</sup> en la que intervinieron, entre otros célebres intérpretes de la época, las actrices Bárbara Lamadrid y Matilde Díez; la primera de las cuales fue la encargada de cantar a continuación, junto con el barítono Francisco Salas, el dúo de tenor y bajo de *El barbero de Sevilla*, de Rossini; para, finalmente, ser esta también una de las participantes en la improvisación de Ventura y Bretón, en la que, además de recitarse varias composiciones poéticas y cantarse una jota aragonesa escrita para la ocasión, la cantatriz sevillana interpretó una canción andaluza «alusiva a las circunstancias» compuesta por Estanislao Ronzi (*Diario de Avisos de Madrid*, 22-X-1835). La función, que contó con la presencia de la regente María Cristina, lo que «puso el colmo al júbilo de los espectadores, júbilo que se convertía en un verdadero delirio cada vez que se aludía en la nueva pieza a aquella reina inmortal», en opinión del redactor que escribió la reseña del acontecimiento en *El Artista*,<sup>10</sup> «dejará un recuerdo profundo en el alma de todos los buenos españoles» (1835, II, XVII: 204).

Si bien se trataba de una composición de circunstancias, escrita ex profeso para la citada función, *El plan de un drama* no es en absoluto una obra baladí, como demuestran las varias representaciones seguidas que tuvo la pieza tras su estreno —cuatro en total, hasta el 25 de octubre— y sus posteriores reposiciones tanto el 1 de noviembre como los días 19, 20 y 22, «en celebridad de los días de la Reina nuestra

8 La obra había sido estrenada antes, en el Teatro del Príncipe, el 13 de mayo de 1832.

9 Resulta curioso que denominaran de este modo en la prensa la conocida ópera cómica francesa de François-Adrien Boïeldieu, con libreto de Claude Saint-Just, que había sido estrenada por primera vez en España, en el coliseo del Príncipe, el 4 de julio de 1801. Su traducción española fue obra de Eugenio de Tapia, e impresa en Madrid en 1801.

10 Revista emblemática del Romanticismo español, fundada y dirigida por Eugenio de Ochoa entre 1835 y 1836.

señora Doña Isabel II» (*Diario de Avisos de Madrid*, 19-XI-1835); siempre en el Teatro de la Cruz, donde volvería a ponerse en escena el último día del año en una función gratuita para «los valientes del 4.º regimiento de infantería de la Guardia Real» (*Diario de Avisos de Madrid*, 31-XII-1835). El 2 de febrero de 1837, en una función patriótica ejecutada «a beneficio de los héroes de Bilbao y del ejército libertador», volvió a representarse la obra por varios miembros de la tercera compañía del primer batallón de la Milicia Nacional de Madrid, en el Teatro de la Sartén (*Diario de Avisos de Madrid*, 2-II-1837); y al menos volvió a reponerse el 18 de junio de 1838 —durante tres días consecutivos—, esta vez en el Teatro del Príncipe, en una nueva función extraordinaria «en celebridad del aniversario de la solemne promulgación de la Constitución de la monarquía española» (*El Eco del Comercio*, 17-VI-1838; *Diario de Avisos de Madrid*, 18-VI-1838). También sabemos que la obra se representó fuera de Madrid; al menos así se hizo en una función patriótica celebrada en el teatro de Sevilla, en diciembre de 1835, con el fin de recaudar fondos para la guerra (*El Español*, 18-XII-1835).

No sabemos con seguridad cuál fue el reparto de la función el día del estreno. Habría merecido la pena ver actuar a Ventura de la Vega y Bretón de los Herreros, autores y personajes principales del drama, representándose a sí mismos;<sup>11</sup> pero no hemos localizado mención alguna al respecto. Cabe la posibilidad de que fuera Bárbara Lamadrid la actriz que interpretara a Joaquina, el único personaje femenino entre los principales de la pieza; la misma que intervino interpretando una canción andaluza en esta, así como en otras partes previas de la función, tal y como hemos señalado anteriormente. Entre los intérpretes masculinos de la improvisación, casi con toda seguridad se encontraban José García Luna y Juan Lombía —quienes ese día formaron parte del elenco que representó la obra con que se inició la función, *La familia del boticario*—, pues sus nombres figuran, junto con los de los Sres.

11 Idea en absoluto descabellada. Bretón fue un gran conocedor del arte de la interpretación —al menos teórico, como demuestran sus muchos escritos al respecto en la prensa, pero especialmente su obra *Progresos y estado actual del arte de la declamación en los teatros de España* (Madrid, Mellado, 1852)—; y Ventura de la Vega, en palabras de José Montero Alonso, fue «un actor consumado, un verdadero profesional de la declamación y de la acción escénicas» (1951: 72). Este llegó incluso a representar el papel de don Luis en la función de *El hombre de mundo* (1845) que se representó en el teatrillo de la finca de la condesa de Montijo, en Carabanchel, antes de su estreno público en el Teatro del Príncipe.

Pacheco y G. Pérez,<sup>12</sup> en el reparto de la reposición del 19 de noviembre de 1835; correspondiendo a la actriz Jerónima Llorente, en esta ocasión —quizá también en el estreno del 22 de octubre—, el papel femenino protagonista.

Desde su propio título, *El plan de un drama, o La conspiración* plantea una situación dramática que conjuga la metateatralidad con un tema, más allá de las circunstancias que inspiran el texto, muy del gusto romántico. Las tramas secretas en contra del poder establecido son habituales en la dramaturgia romántica; y Bretón de los Herberos y Ventura de la Vega, si bien desde un posicionamiento cómico que permite a sus autores parodiar al mismo tiempo ese romanticismo ya triunfante en la literatura —y la sociedad— española, utilizan el asunto como resorte dramático que guía asimismo la acción, en una ingeniosísima mixtura con el proceso de construcción paralelo de una pieza dramática. Un mecanismo teatral que añade, a la modernidad de su planteamiento, la incorporación de los dos autores de la obra como personajes protagonistas del drama, en un original juego *autoficcional*. También resulta un notable acierto escénico la disposición del espacio en dos mitades separadas por un tabique, que nos permite observar al unísono cuanto sucede a un lado —una sala, con puerta de acceso al zaguán o vestíbulo— y otro —el gabinete donde se hallan Bretón y Ventura— del escenario, unidas por una puerta que, llegado el momento, se abrirá para que todos los personajes se encuentren.

Si los apartes han sido tradicionalmente un excepcional recurso humorístico en teatro, por el contraste ofrecido entre lo que se dice u oyen los personajes que se hallan en escena y lo que se piensa realmente a sus espaldas, este se multiplica en un texto donde todo cuanto sucede en el gabinete es interpretado erróneamente por quienes escuchan en la sala contigua, en un permanente «aparte» donde se reacciona —cómicamente a los ojos del público— ante lo que se cree entender. Y lo que se cree sucede al otro lado del tabique donde Manuel y Ventura expresan en voz alta el argumento de un drama que están planificando es que se está urdiendo una conspiración de carlistas.

12 En 1835 trabajó en Madrid un actor llamado A. Pacheco, del que no dispongo de más datos. Por su parte, G. Pérez, cuyo nombre figura frecuentemente junto al del actor Pacheco, podría tratarse de un actor proveniente de Valencia, de nombre Gabriel Pérez, que en la temporada de 1833 a 1834 formó parte de la compañía de verso de los teatros de la corte (Sepúlveda, 1888: 495-496).

El equívoco o malentendido —recurso por excelencia de toda la comedia clásica, y reiteradamente empleado en la comedia española desde el Siglo de Oro— es el sustento argumental y humorístico de una breve pieza en prosa, organizada en siete escenas, en la última de las cuales se incorpora un nutrido grupo de poemas —en su mayoría de Bretón de los Herreros, junto con sendas composiciones de Antonio Gil y Zárate, Mariano Roca de Togores, Espronceda y Ventura de la Vega— más una canción final —una jota—, baile incluido, con la que concluye el drama y finalizó asimismo la función patriótica celebrada el día de su estreno.<sup>13</sup>

Son cinco los personajes principales de esta «improvisación dramática»; los dos autores mismos, como señalábamos, sobre quienes recae un papel protagonista; Joaquina, el único personaje femenino con texto en la obra, propietaria de la casa donde transcurre la acción, situada en un barrio «extraviado» al que los dos poetas han acudido buscando un poco de soledad y aislamiento para poder hacer su trabajo sin interrupciones; más un celador —policía— de barrio y un oficial de la Guardia Nacional; a quienes se suma un número indeterminado de guardias nacionales, miñones<sup>14</sup> y vecinos de ambos sexos.

El tono chistoso y distendido de la pieza se observa desde el instante mismo en que principia la acción, con la burla que los dos poetas dedican a la propietaria del habitáculo donde han ido a componer su obra, haciendo uso de un lenguaje enfáticamente misterioso, altisonante y críptico, capaz de desconcertar y atemorizar a la buena de Joaquina, quien, desde su simpleza, recela que sus huéspedes traman algo turbio o la están —utilizando sus propias palabras— «chuleando» (escena I):

JOAQUINA. ¡Señores! ¡Señores! ¿Me quieren ustedes perder?...  
¿Qué es esto?

VENTURA. Esto es que vamos a hacer...

MANUEL. Que vamos a ordenar...

JOAQUINA. ¡Qué...!

13 Entre las composiciones que se leyeron se hallaban unas octavas del poeta José María Díaz que no fueron incluidas posteriormente en la edición de la obra (González Subías, 2004: 39); y quizá algunas otras, como se deduce de la mención en *El Artista* (1835, II, XVII: 204), además de las citadas, a «todas las composiciones en fin que tantos y tan justos aplausos arrancaron al público».

14 Soldados de tropa ligera, que estaban destinado, entre otras funciones, a perseguir delincuentes o contrabandistas. Se trataba de una milicia de carácter policial.



VENTURA. A organizar...

MANUEL. A confeccionar...

JOAQUINA. ¡Dios mío!

VENTURA. A urdir...

MANUEL. A tramar...

JOAQUINA. ¡Ay! ¡Yo estoy muerta!... ¿Qué cosa?

VENTURA. Un drama.

JOAQUINA. ¡Ay! ¿Qué viene a ser eso?

MANUEL. Un drama terrible...

VENTURA. Histérico...

MANUEL. Espasmódico...

VENTURA. Contemporáneo.

MANUEL. Análogo.

VENTURA. Anónimo...

MANUEL. Romántico.

JOAQUINA. Señores, vamos claros. ¿Me están ustedes chuleando, o qué es esto?

Es este un magnífico ejemplo de las habituales caricaturas, vertidas en los años treinta, de un lenguaje romántico al que el propio Bretón de los Herreros —este diálogo parece llevar su sello— había ridiculizado ya previamente en algunos pasajes de su comedia *Marcela, o ¿A cuál de los tres?* (1831); como lo hará más tarde Gorostiza en su célebre *Contigo pan y cebolla* (1833), y volverá a hacerse de nuevo en este texto, que anticipa, como los anteriores, la intención de la conocida sátira de Mesonero Romanos «El romanticismo y los románticos», publicada en el *Semanario Pintoresco Español* (10-IX-1837) en pleno auge del movimiento en nuestro país.

Pero el temor de Joaquina no es fruto de una imaginación proclive a idear confabulaciones, sino de una amenaza posible, real, dado el clima de tensión que se vive en la ciudad, en el contexto de una guerra civil, y el extendido rumor de que esa noche «andan haciendo prisiones en el barrio...» (escena I); y aunque conoce a Manuel y Ventura desde niños, y sabe de su bonhomía y probidad, no las tiene todas consigo hasta que los dos poetas —profesión que la simple señora desconoce y Manuel le aclara se trata de «un empleo que no agobia los presupuestos, ni tiene el

honor de figurar en las listas electorales» (escena I)— le explican su intención de escribir, en ese lugar apartado, una composición teatral; lo que para Joaquina viene a ser un sainete, las piezas escénicas —otro rasgo que delata su baja extracción social— que más le gustan.

La simpleza de Joaquina, reconocible especialmente en sus comentarios y en su incorrecto uso del lenguaje —«porque yo siempre los he querido a ustedes... así... por una antipatía natural...» (escena I), «Mi marido fue meliciano» (escena VI)—, es utilizada por los autores como recurso de una comicidad, basada en la mofa, muy habitual en la comedia de todos los tiempos; como lo es la ridiculización de un personaje a causa de su cobardía,<sup>15</sup> reconocible en el celador que trata de hacer pasar su temor por prudencia, al negarse a entrar en el gabinete sin refuerzos: «¡Ya! Son carlistas... pero son cincuenta. No aventuremos el lance» (escena IV).

Pero el principal mecanismo de comicidad de la pieza, como ya hemos señalado, le corresponde al permanente equívoco que se produce, por parte de los guardias y miñones que han acudido a esa dirección —también equivocadamente— para atender la denuncia de una conspiración carlista, en la interpretación de las palabras pronunciadas en voz alta por Manuel y Ventura desde su gabinete mientras planean la composición de un drama romántico donde se urde asimismo una conspiración. Al equívoco le acompaña asimismo la parodia; recurso que será utilizado por los dramaturgos —me refiero a los reales— no solo como fuente de humor, sino especialmente para verter una ingeniosa sátira sobre la moda de una dramaturgia romántica —en su vertiente más patética, luctuosa y rimbombante— muy presente en la escena española desde hacía algún tiempo.

Nada tiene que envidiar el «drama político-mecánico-pirotécnico-epiléptico-tenebroso, dividido en cuadros y escrito en diferentes prosas y versos» (escena II), imaginado por los ficticios Ventura y Manuel, al «drama romántico natural, emblemático-sublime, anónimo, sinónimo, tétrico y espasmódico, original, en diferentes prosa y versos, en seis actos y catorce cuadros», que el arrebatado sobrino de El Curioso

15 Paradigma de este tipo de personajes, en el siglo XIX, es el don Simplicio de la célebre comedia de magia *Todo lo vence amor, o La pata de cabra* (1829), de Juan de Grimaldi; al que podríamos sumar algún otro, como el criado Bruno en *Contigo pan y cebolla* (1833), de Gorostiza; piezas incluidas en el volumen de teatro clásico español decimonónico previo a este, dedicado a la comedia (González Subías, 2024).

Parlante, siguiendo la moda de su tiempo, compuso para el teatro (Masonero Romanos, 1837: 283). Con su «pompa subterráneo-misteriosa», «fatídica ceremonia», «súbitos alaridos», «Agitación. Sobresalto. Terror», «puñales», «mortíferos brebajes» y «suicidio» (escena II), el drama que planean Manuel y Ventura responde a todos los clichés de ese género furibundo hacia el que emblemáticas publicaciones teatrales de la época, como *El Entreacto* o la *Revista de Teatros*, sin dejar de ser románticas, proclamaron su rechazo (González Subías, 2004: 132).

La tensión sube por momentos al otro lado del tabique que separa a los poetas del grupo de miñones y guardias nacionales congregados para detenerlos; y solo la aparición de aquellos, que abren la puerta alarmados por el tumulto y son inmediatamente reconocidos por el oficial al mando de la patrulla de nacionales, apacigua a sus asaltantes. La explicación ofrecida por Manuel —Bretón de los Herreros— de cuanto expresaban en voz alta en su gabinete sirve para describir asimismo, en una ingeniosa mixtura entre la realidad y la ficción, no solo el contenido e intención del drama que están planeando, sino el sentido de la pieza escrita realmente por estos para la función que está siendo representada en ese mismo instante ante el público que los ve y escucha:

[...] estábamos componiendo un drama patriótico, cuyo asunto era los padecimientos de los liberales y el restablecimiento de nuestras leyes fundamentales debido a la magnanimidad de la augusta Reina Gobernadora y al esfuerzo de los patriotas.  
(escena VI)

El drama finalizaría «con el completo triunfo de la libertad» y, exactamente como añade Ventura —de la Vega—, «con diferentes composiciones patrióticas, nuestras y de nuestros amigos, alusivas a las presentes circunstancias» (escena VI). Y de este modo se da paso, tanto en la realidad como en la ficción, tanto en el texto como en la escena, al grupo de poemas con que se cierra la obra y con los que finalizó la función teatral de ese 22 de octubre de 1835, leídos por los actores que intervinieron en esta.

La oda con que principia esta parte, «A la libertad», obra de Antonio Gil y Zárate, es una auténtica arenga que anima a combatir a los carlistas en Navarra, en defensa de Isabel II y de la libertad que esta representa. Escrita en una singular forma de lira sextina —llamada

también, en alguna ocasión, sextina romántica (Lapesa, 1979: 102)—, sin rima en los cuatro primeros versos y concluyendo en pareado, el poema es uno de los más extensos de la pieza, con un total de veinte estrofas y 120 versos. La combinación de versos endecasílabos y heptasílabos y el tipo de estrofa —a pesar de su peculiar estructura 11, 7, 11, 11, 7, 11— conecta la composición con un neoclasicismo cuyos ecos aún resuenan en su cadencia rítmica y en su formularia y enfática expresión, a pesar de que el apasionamiento con que se aborda el tema, el tema mismo —un canto a la libertad y a su defensa— y el campo semántico empleado por el poeta son inequívocamente románticos. Resulta interesante la advertencia que vierte en sus palabras, avisando del peligro de desunión entre las filas liberales a causa de quienes no se conforman con lo alcanzado y desean más —lo que denomina «excesos» de la libertad—, y apelando a la unidad de todos los españoles para luchar juntos contra el verdadero enemigo, el infante don Carlos y sus seguidores. Gil y Zárate está aludiendo —y posicionándose a un tiempo— a la escisión ya declarada entre los liberales, visible en las revueltas del verano de 1835, que llevaron a la sustitución del moderado Martínez de la Rosa al frente del gobierno por el progresista Mendizábal, apenas un mes antes de la composición del poema y del estreno de *El plan de un drama* en el Teatro de la Cruz.

Le sigue a la oda de Gil un soneto de Mariano Roca de Togores —años después, marqués de Molins—, escritor de sesgo claramente moderado, que, con el título de «Isabel 1.<sup>a</sup> y Cristina», vuelve a ensalzar la figura de ambas, y cuya calidad hizo que fuera escogido entre las dos únicas composiciones de la función publicadas por *El Artista* en la reseña que dedicó al acontecimiento (1835, II, XVII: 204).

Tras este, Bretón de los Herreros incorpora otro soneto, «El liberal y el carlista», cuyo título explicita el contenido de una composición en la que se contraponen la «inocencia pura» de la reina niña Isabel frente a «la saña de un tirano», de «un déspota feroz». En un requiebro de corte cortesano y caballeresco, el poeta invita a proteger «la orfandad» y «la hermosura», para concluir su composición con dos excelentes versos, a la altura de quien es justo considerar uno de nuestros más grandes poetas dramáticos del siglo XIX:

Quien tal borrón impone a su memoria,  
ni es *justo*, ni *español*, ni *caballero*.

Son de Bretón asimismo el grupo de siete quintillas dedicadas «A la inocente y amada reina de España, Isabel II» por «El miñón aragonés», tras cuya tosca expresión —adecuada a la escasa cultura de un personaje de raigambre visiblemente popular— se muestra la valentía y nobleza del pueblo llano, simbolizado en este; a las que siguió una de las composiciones más llamativas del conjunto, también del autor riojano, que tuvo el privilegio de ser publicada por *El Artista* —junto con el soneto de Roca de Togores— como muestra escogida de los poemas leídos en tan solemne función: una «Letrilla patriótica, jocosa», que, «en su género, es a nuestro parecer de lo mejor que ha compuesto este fecundo poeta» (*El Artista*, 1835, II, XVII: 204).

Dirigida en tono burlesco contra los carlistas, la ácida composición de Bretón de los Herreros —maestro de la sátira—, en la línea de las mejores letrillas de nuestros autores barrocos, arremete sin piedad y con chusca mofa contra los que llama absolutistas reacios y serviles, «canalla maldita»; a la par que lanza sus más duros dardos contra el clero, al que identifica con la reacción y la tiranía. Así, mostrará su desprecio y atacará con saña a la Inquisición —«oficio del infierno»—, a la abadesa que espera a su «Mesías» —el pretendiente don Carlos— o al «fraile gaznápiro» que espere dominar de nuevo la voluntad de los españoles. A todos ellos les dedica sus más entusiastas «Tres bemoles».<sup>16</sup>

A continuación se alza la voz nada menos que de José de Espronceda, quien escribió para la ocasión una de sus composiciones poéticas más divulgadas y conocidas, la cual se publicaría por primera vez en la edición de esta pieza (Madrid, Imp. de Repullés, 1835), antes de ser recogida definitivamente para la posteridad en su volumen de *Poesías* de 1840 (Madrid, Imp. de Yenes). Se trata de un poema, al que *El Artista* calificó de ditrambo<sup>17</sup> (1835, II, XVII: 204), que adopta una singular estructura: una pequeña silva, a la que siguen cinco octavillas agudas heptasilábicas<sup>18</sup> y un sexteto, enmarcados por dos cuartetos situados

16 Locución empleada coloquialmente para ponderar lo que se tiene por muy grave o dificultoso (*DRAE*). En la letrilla, la expresión adquiere un tono ofensivo, a la par que jocoso, que no requiere explicación alguna.

17 Composición poética, comúnmente de carácter laudatorio, a semejanza del ditrambo griego (*DRAE*).

18 Tanto la silva como la octavilla fueron formas métricas muy empleadas por Espronceda. Podemos encontrar la última en textos tan populares como la «Canción del pirata», si bien en versos octosílabos en este caso. El poeta utilizó la silva en su «Himno al Sol» y en la introducción de «El diablo mundo», por ejemplo.

al inicio y al final de la composición respectivamente, con un total de sesenta y nueve versos heptasílabos y endecasílabos. Un verdadero modelo de lírica romántica española, en el que observamos las más visibles y llamativas características de esta corriente literaria, junto con el estilo inconfundible de su autor: el tono exclamativo habitual en sus textos, la musicalidad y el énfasis emanados tanto de la sonoridad de las palabras elegidas por el poeta como por la cadencia de medidos y calculados encabalgamientos, y el reiterado empleo de una contundente rima aguda lanzada como un dardo más allá del texto.

¿Oís? Es el cañón. Mi pecho hirviendo  
El cántico de guerra entonará,  
Y al eco ronco del cañón venciendo  
La lira del poeta sonará.

[...]  
Al grito de la patria  
Volemos, compañeros,  
Blandamos los aceros  
Que intrépida nos da.  
[...]

¡Al arma! ¡Al arma! ¡Mueran los carlistas!  
Y al mar se lancen con bramido horrendo  
De la infiel sangre caudalosos ríos,  
Y atónito contemple el Océano  
Las olas combatidas  
Con la traidora sangre enrojecidas.

Truene el cañón; el cántico de guerra,  
Pueblos ya libres, con placer alzado.  
Ved, ya descende a la oprimida tierra  
Los hierros a romper la libertad.

Sintagmas nominales que recogen la obligada presencia de un adjetivo junto a un sustantivo al que normalmente preceden («orgullosa frente», «insolente tiranía», «bramido horrendo», «traidora sangre»), pertenecientes a campos semánticos ligados al dolor, la muerte o la lucha; aliteraciones de fonemas consonánticos rotundos, impactantes por su contundencia sonora, como la vibrante múltiple alveolar «r» («guerra», «terror», «rumor», «ronco», «retiemblan»), acompañados de fone-

mas oclusivos sordos —/p/, /b/, /t/—, sin vibración pero golpeantes, que constituyen, junto con el empleo de vocales graves —especialmente la «o», pero también la «u»—, un extenso campo fónico que dota de una característica musicalidad —alimentada asimismo por el empleo de gerundios («hirviendo», «venciendo», «lidiando», «tronando»)— a los textos, son las características más apreciables de un lenguaje romántico en su apogeo, del que Espronceda es máximo exponente. La musicalidad en este caso, como es propio asimismo del que fuera llamado «Byron español» (Valbuena Prat, 1965: 457), está destinada a impulsar el aliento bélico que recorre todo el poema; en realidad un himno, una arenga destinada a insuflar el ánimo de lucha contra los carlistas, al grito de patria y libertad.

Al belicoso son del ditirambo esproncediano le siguió una nueva «Letrilla político-jocoseria, improvisada», de Manuel Bretón de los Herreros, de tono y tenor muy semejantes al de su anterior letrilla, donde los «Tres bemoles» del estribillo han sido sustituidos por un efectivo y sentencioso «Ya te lo dirán de misas»,<sup>19</sup> en la que vuelve a desplegar su espectacular capacidad satírico-burlesca y su dominio del lenguaje, remedando incluso con singular acierto y desenfado al propio Quevedo en el uso del calambur, al aludir al «sa-cerdote Merino» y a un «conde de conde-nación».

El último de los poemas leídos en el contexto de la pieza en que se insertan es obra de uno de sus dos autores, Ventura de la Vega, cuyas quintillas, bajo el título de «La revelación», constituyen un encendido elogio hacia la regente María Cristina, a quien describe como una «ninfa hermosa» llegada desde Pirineo para librar a los españoles de sus cadenas. Frente a los dicitos contra el pretendiente Carlos V, que compite con su homónimo predecesor «en lo tirano»,<sup>20</sup> no en grandeza, el poeta no escatima requiebros destinados a ensalzar la «beldad sobrehumana» de un ser de «mágico poder», una «sirena», que identificará con la Libertad misma.

19 Expresión coloquial hoy poco usada, empleada para advertir a alguien que pagará en la otra vida lo mal que obre en esta o que pagará en otro tiempo lo que obre mal en el presente (DRAE).

20 La demonización de la figura de Carlos V, así como la de su hijo Felipe II, forma parte de la leyenda negra vertida sobre la historia de la España imperial, que los liberales románticos asumieron y divulgaron en sus obras, identificando a los antiguos monarcas españoles con el poder autoritario y despótico que combatieron en su tiempo, personificado en la figura de Fernando VII y más tarde de su hermano, el aspirante al trono Carlos María Isidro de Borbón.