

La polémica del romanticismo en Manuel Eduardo de Gorostiza

Felipe Reyes Palacios

En la polémica del romanticismo hispánico, *Las costumbres de antaño* (1819), comedia de Manuel Eduardo de Gorostiza, ataca de manera más directa las bases doctrinales de dicho movimiento que *Contigo pan y cebolla* (1833), como intentaré demostrar, además de ser anterior en más de una década. Y así como ésta parecía anunciar la aparición “oficial” del romanticismo en la escena matritense (con el estreno en 1834 de *La conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa), para la historia del teatro mexicano debe tomarse en cuenta el estreno de la primera en el Teatro Principal en 1833, como si también presagiara satíricamente los dramas románticos de Fernando Calderón e Ignacio Rodríguez Galván.

Y en cuanto al aspecto teórico, no se han tomado en cuenta, para la adecuada ubicación del comediógrafo hispano-mexicano en la historia de los movimientos literarios, sus afinidades ideológicas y estéticas con José Joaquín de Mora, uno de los primeros polemistas antirrománticos españoles y amigo íntimo suyo. Dichas afinidades se harían patentes *in extenso* en la serie de cuatro artículos, escritos en inglés, “On the Modern Spanish Theatre,” que Gorostiza publicaría en Londres, durante su destierro, los cuales han sido notoriamente desatendidos hasta ahora, lo mismo que otros escritos en español complementarios de ellos.¹

En efecto, Mora fue uno de los primeros opositores de J. N. Böhl von Faber, difusor en España de la doctrina que en Alemania preconizaban los hermanos Schlegel, profetizando “una vuelta a las tradiciones españolas, a través de una literatura que reflejaría los ideales populares, que sería heroica, monárquica y cristiana en carácter, y que estaría por lo tanto en la tradición de la literatura del Siglo de Oro,” según glosa Derek Flitter (13). Mora replicaba a esto haciendo referencia a “las reglas eternas del gusto” (entiéndase *clásico*), lamentando su abandono y, exasperado, calificaba al

género de literatura propuesto por Böhl como “detestable,” se llamara como se llamase, *romancesco* u otra cosa, dado que el adjetivo *romántico* no se había fijado aún en español hacia los años en que Mora fue editor de la *Crónica Científica y Literaria* (1817-1820), periódico en el que también colaboraba Gorostiza. Continuando la polémica con Böhl,² en un artículo publicado el 29 de mayo de 1819 Mora simplificaba la cuestión e insistía en que “el Siglo de las Luces representaba el pináculo de los logros humanos, y veía la supuestamente heroica y poética Edad Media como un periodo durante el cual el único interés de los hombres consistía en darse de porrazos” (Flitter 20). Si su amigo había renegado así, escuetamente, de la edad caballescica, el año mismo en que Gorostiza estrenó y publicó *Las costumbres de antaño*, él no se quedaría atrás al revisar en Londres la historia de la literatura y el teatro españoles, explayándose:

Sabido es que nuestros nobles estuvieron empeñados por espacio de ocho siglos en reconquistar la herencia del imprudente Rodrigo y también lo es, que cuando se permitían de tiempo en tiempo alguna tregua contra los invasores era únicamente para lidiar entre sí y disputarse avariciosos la presa que alcanzaran valientes. Su educación, pues, tuvo que ser adecuada al género de vida que les esperaba; y hasta en sus entretenimientos se advierte cierto espíritu guerrero. Fatigar un caballo, hacer astillas una lanza, vencer a su contrario en la lucha o en la carrera, perseguir fieras por entre peligrosos matorrales, ése y no otro era el goce de los “infanzones,” y con lo que se solazaban cuando tomaban aliento en sus erizadas fortalezas. Familiarizados desde su más tierna edad con el peligro, miraban con menosprecio todo aquello que no los llevara a robustecerlos. ¿Qué influencia podían entonces ejercer las tímidas Artes sobre tales ganapanes? Así fue que prostituidos en los juegos feroces, nunca tendieron a suavizar sus costumbres tan ásperas.

Sólo la poesía heroica logró en su favor una honrosa excepción. (Gorostiza 1959, 415)

Así pues, una porción de los escritos londinenses parecería estar dedicada a explicar y justificar la visión de la Edad Media que Gorostiza había presentado en su tercera comedia original. Por ello, y por su consecuente defensa del clasicismo y el pensamiento ilustrado, se hace necesario recoger los principales puntos teórico-críticos que estos escritos plantean, en torno a la polémica que nos ocupa.

Que en efecto conocía los postulados románticos se hace evidente en el escrito intitulado “Reflexiones sobre el antiguo teatro español,” que al parecer quedó inédito. En él, Gorostiza acepta primero la idea *romántica* de que “el teatro particular de cada pueblo tiene que diferenciarse más o menos a medida que se apartan sus hábitos e inclinaciones” (Gorostiza 1959, 409) de modo que, entre más pronunciada sea la fisonomía cultural o espiritual de cada uno, tienen un teatro “que les pertenece exclusivamente, porque en él se retratan facciones que les son propias, con colores que también les son peculiares” (*idem*), como ocurre entre los ingleses, alemanes y españoles, quienes por lo mismo habían encumbrado a Shakespeare, Schiller, Lope de Vega y Calderón.

Sin embargo, le parece incontrovertible la existencia y validez de un teatro “cosmopolita” o universal cuyo máximo exponente en España no podía ser otro que Leandro Fernández de Moratín:

No por eso creemos, sin embargo, que deja de haber un teatro clásico, o lo que es lo mismo, un teatro cosmopolita que pertenece a todos los pueblos, y que está sujeto en todo a las mismas reglas o convenciones, por girar únicamente alrededor de una sola órbita. Ésta no es otra que la censura de los vicios generales, y el insomnio [*sic* por *encomio*] de aquellas virtudes que aseguran el bienestar de los demás hombres, aun cuando sea a expensas de su propia conveniencia [en la tragedia]. Un embustero, un avaro, un hipócrita, son personajes cómicos de todas las edades, porque sus ridículos son inherentes a la fragilidad humana, y no dependen del refinamiento o atraso de la sociedad. Así, Molière pudo muy bien aclimatar en su tiempo un carácter bosquejado mucho antes por Plauto, sin que por eso perdiera su frescura, y hemos visto también en nuestros días que el inimitable Moratín ha sabido sacar partido para su *Mojigata* de algunos rasgos de Terencio. (*idem*)

Al teatro de las últimas décadas del siglo XVIII, y primeras del XIX, está dedicada precisamente la tercera entrega de los artículos en inglés (*NMMLJ*, 1824, XI, 87-92), donde contrasta al “inimitable Moratín,” por una parte, con la antigua escuela de dramaturgia española, esto es, con Lope y Calderón, el *romanticismo* nativo postulado por los alemanes. Y por otro lado, con los autores españoles característicos de los géneros populares de tendencia melodramática: la comedia militar o heroica, la comedia lacrimosa o sentimental y el melodrama propiamente dicho, géneros todos ellos prerrománticos à *grand spectacle*. Aunque las “Reflexiones” en español

sugieren adicionalmente cierta intención de reivindicar a Lope y Calderón,³ no debe olvidarse que el propio Gorostiza se había atrevido ya a “mejorar” una comedia del segundo (*Bien vengas, mal, si vienes solo*, refundida con el título *También hay secreto en mujer*; en 1821), tratando de someterla a las “reglas” clásicas, particularmente en lo que toca a las famosas tres “unidades.”⁴ De modo que, para comenzar, la comparación entre Moratín y la escuela tradicional, le ha hecho merecedor, a los ojos de Gorostiza, del título de *regenerador* del teatro nacional (1824, 92), al corregir la ruta que había seguido ésta.

Y en cuanto a los comediógrafos de los géneros preferidos por el vulgo a causa de su espectacularidad, Gorostiza se ocupa únicamente de Luciano Francisco Comella, famoso por haberse convertido en el blanco de la sátira que Moratín enderezó contra ellos en *La comedia nueva* o *El café*. A pesar de llevar a cabo, en la mencionada entrega, una simpática viñeta de Comella,⁵ su juicio final acerca de él es lapidario: *Yet has Comella written nothing better, in fact, than miserable rapsodies and tawdry romances thrown into dialogue* (1824, 88).

Romances de oropel o bisutería puestos en diálogo, como los ridículos episodios por los que pasa don Pedro Risco, protagonista de *Las costumbres de antaño*.

Escrita por pedido, o “de orden superior” del propio rey, como aclaraba Gorostiza al publicarla en 1822 para hacer patente que se trataba de una obra *de circunstancias*, con ella se festejó en octubre de 1819 el tercer matrimonio de Fernando VII, con María Josefa Amalia de Sajonia. La visión grotesca que presenta de una edad supuestamente heroica quedaría contrabalanceada, en la loa final dedicada al himeneo real, con el enaltecimiento de la Ilustración, “el pináculo de los logros humanos,” como se verá a continuación.

Siendo don Pedro un hombre que a los sesenta años de edad elogia a cada momento las costumbres de antaño, denigrando las de su propio tiempo, tiene ya verdaderamente hartos a sus dos sobrinos, hombre y mujer (don Félix e Inés), a quienes ha comprometido para casarse entre sí, pero no se decide a efectuar su unión hasta no asegurarse de que se tengan un amor apasionado a la altura de los tiempos heroicos. La tendencia que sería normal en otros “ancianos” como una “chochera,” en él se exhibe ya como un “desvarío” (1899 II, 312), como una “manía” insoportable (*ibidem*, 366), tal como le explican a un amigo de la familia, don Juan, quien será testigo de calidad, en nombre de la cordura, de lo que aquí ocurra.

La obra se apoyará entonces, aparentemente, en la intencionalidad didáctico-moralizante de la comedia moratiniana, ya que se propone dejar en ridículo un vicio o error común en la sociedad. Pero el maestro del neoclasicismo español relacionaba tal conducta viciosa con un carácter verosímilmente definido, y eso es lo que no hallaremos aquí. Al igual que el don Severo de *Indulgencia para todos*, que apenas muestra su severidad, don Pedro no ejercerá en absoluto su manía nostálgica. Son los otros personajes quienes hablan de ella, y la erigen por lo tanto como una premisa indeclinable.

El castigo del vicio, que en la comedia de corte clásico sobreviene al final, cuando la conducta viciosa es exhibida públicamente (don García en *La verdad sospechosa* recibiendo los reproches de todos los afectados por sus mentiras), ocupa aquí toda la extensión de la comedia – si aceptáramos que se trata, efectivamente, de un vicio moral. Con el objeto de curar a don Pedro de su manía los sobrinos le han preparado una representación del pasado remoto que tanto añora, involucrándolo a él como si fuese el presente. Al despertar de su siesta vespertina, y en la sala de su propia casa, comenzará a vivir en el siglo XIII, se dice primeramente, aunque después alguien apunta que se trata del año 1430. Para ello, se han agenciado, en la iglesia y donde han podido, el mobiliario más antiguo que han encontrado, y han contratado los servicios de unos cómicos de la legua que pasaban por el lugar, aprovechando sus dotes histriónicas y los trajes de época que éstos traían.

Sin que hayamos visto, pues, su nostalgia del pasado, comienza don Pedro a confrontarse con él, resintiéndose primero de sus incomodidades en el ámbito doméstico. No hay poltronas, sino asientos duros de alcorcho; no existe el chocolate, puesto que aún no se ha descubierto América; y le atormenta la ropa con que le visten unos pajes y el escudero. Su primera impresión es que está siendo víctima de una conjuración demoniaca. Pero aunque se resiste, no puede exorcizar a los diablos porque está visto que “en no hablándoles latín/ se hacen los desentendidos” (II, 326).

Sus resistencias dan pie a que se le suponga enfermo y se le amenace con sangrías y demás métodos de la medicina antigua. Pero ante la posibilidad de que se trate más bien de “dolencias del espíritu,” se le ofrece aliviarlas con los “regocijos” de la época. Mas don Pedro no sabe danzar, ni jugar cañas, ni correr liebres, ni cabalgar, ni lancear en torneos, “únicos placeres/ a los nobles concedidos” (II, 343). Todo ello es opuesto al sentido común y al pragmatismo del terrateniente que en realidad es, únicos rasgos que en verdad lo identifican, sin que exhiba ningún atributo psicológico adicional.

En el contraste, y no en el carácter, está la dinámica que provoca la comicidad, oponiendo la rudeza del mundo medieval que le era desconocida a don Pedro, con la suavidad de costumbres de su propia época que ahora añora. La situación se le complica más al protagonista. No sólo ausencia de teatros bien concurridos, ni corridas de toros, ni visitas ni paseos, diversiones seguras todas ellas; sino que ahora se le aparece una doncella en desgracia, rogándole matar a un tirano que la acucia, su propio tutor. Y luego, tendrá que acudir al llamado del rey a sofocar una sublevación de nobles, para culminar con un ataque de moros que se aprovechan del desorden que priva en el reino. Le colocan a don Pero Pérez de Hita – su nuevo nombre de romance – una armadura con la cual no puede ni caminar, cae en la escalera a causa del susto y se desmaya.

Hasta aquí la parte jocosa que, alejándose de una caracterización cómica que admitiera matices, se valía de los violentos contrastes derivados de una situación falsa, esto es, de la intriga para escarmiento a que apeló Gorostiza en casi todas sus obras originales. Comicidad esta que en España provenía de la llamada comedia de figurón, más que de la tradición clásica renovada por Fernández de Moratín, como bien lo advirtió en su momento Marcelino Menéndez Pelayo, siguiendo muy de cerca a Larra:

En Gorostiza son triviales las moralidades, figurones sin consistencia los caracteres, y la acción tan pobre, que en un repertorio tan reducido, no más que de cinco piezas originales, ha encontrado el autor modo de repetir cuatro veces el mismo recurso dramático, que es por cierto de los más artificiales y contrarios a la verosimilitud, el de introducir una comedia dentro de otra, haciendo que varios personajes se pongan de acuerdo para dar una broma o una saludable lección al protagonista. (Menéndez Pelayo 116)

Elaborada precisamente sobre el *contraste* con el mundo caballeresco de la comedia de capa y espada, y alimentada con el repertorio risible de “figuras de entremés,” la comedia de figurón se había orientado durante más de un siglo a presentar una visión *grotesca* del cortejo, al menos desde Rojas Zorrilla hasta Cañizares. Desaparecido aquel mundo y desplazado de la escena este motivo que se había repetido hasta el infinito, los recursos del figurón sobrevivieron. Y fueron adoptados por algunos comediógrafos como Gorostiza que, manteniéndose, hasta cierto punto, dentro de la respetabilidad ilustrada del didactismo y la moralización, procuraban al mismo tiempo satisfacer el gusto del público mayoritario. Se trataba de una fórmula de compromiso que a veces lograba pasar por el tamiz de la crítica erudita.

Y en cuanto al compromiso con un rey que después lo desterraría por razones políticas, su salida procura ser airosa también, evitando, en la loa final, el panegírico de virtudes personales en la pareja real, y haciendo que ellos representen, emblemáticamente, los logros del Siglo de las Luces en el campo jurídico, el conocimiento científico, el orden social y las costumbres urbanas, y por último, en la literatura. Conducido don Pedro al jardín después de su desmayo, ahí le revelan el engaño de que lo han hecho víctima, con el propósito último de provocarle un placer. ¿Cuál placer? El de comparar la experiencia que ha vivido con las aspiraciones de perfección de una sociedad ilustrada:

DON FÉLIX:

Lo encontraréis, comparando
el bien que estáis disfrutando
con el mal que antes hubisteis;
recordad del ya pasado
tiempo lo poco seguro,
lo agreste y desaliñado,
lo incierto, pobre y cansado,
lo ignorante, tosco y duro.
Y ved luego la presente
sociedad tan baldonada
cual camina diligente
hacia el estado inminente
de perfección deseada. (1819, 84-85)

Sátira del romanticismo histórico de cepa reaccionaria propugnado por Böhl von Faber, y reafirmación de convicciones ilustradas, *Las costumbres de antaño* estaría señalándole, entonces, a Fernando VII la oportunidad que todavía tiene en 1819 de asimilar las tendencias modernizantes de la época, así fuese dentro del anterior modelo del monarca protector del progreso. En ese sentido, la lectura política de esta comedia debería complementarse con las opiniones expresas que, en tal terreno, Gorostiza manifestaba en los artículos periodísticos que por entonces publicaba.⁶

En la versión mexicana, que es la más conocida, la loa final fue sustituida por una escena nueva, obligadamente. En ella no se le revela al protagonista que ha sido víctima de una confabulación aleccionadora. Después de su caída en las escaleras, se le devuelve al tiempo presente haciéndole creer que todo ha sido una pesadilla, lo cual provoca en él de todas maneras

la enmienda, permitiendo entonces la boda de sus sobrinos. De este cambio deriva el subtítulo que Gorostiza le dio en tal ocasión, *La pesadilla*.⁷

En cuanto a la obra de Gorostiza que es considerada como una de las más notables *sátiras* del romanticismo, *Contigo pan y cebolla*, constataremos que, desde el punto de vista formal, comparte con *Las costumbres de antaño* los recursos propios del figurón y el tipo de trama que es su origen, esto es, la trama falsa o intriga para escarmiento, todo lo cual la acerca a la farsa por su tono grotesco. Pero por lo que se refiere al objeto de la sátira, precisaremos que éste no es el *romanticismo doctrinario*, sustentado ideológica y estéticamente, sino el romanticismo dable más superficial entendido apenas como una moda derivada de la novela sentimental.

La protagonista de la comedia, la señorita doña Matilde de Lara es, al igual que lo será Emma Bovary, una inmadura lectora de novelas sentimentales; o para no parecer anacrónicos citando a Flaubert, una lectora que quiere sustituir la realidad con las ficciones novelescas, como don Quijote.

Inspirada por los códigos de conducta propuestos por la novela *prerromántica*, como *Pablo y Virginia* (1789), del francés Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre,⁸ Matilde cree en el amor idealizado, el que se mantiene firme y floreciente en medio de todas las adversidades posibles, las pecuniarias principalmente, a pesar de ser ella una jovencita casadera de clase burguesa, tan mimada como puede suponerse siendo hija única. Ampliamente conocida como lo es esta comedia, ahorrará detalles anecdóticos para referirme solamente a dos o tres eventos que muestran la caracterización de su protagonista. Primero, su fuga con el novio descolgándose de una ventana en la noche, como en sus novelas – pudiendo salir por la puerta sin ningún impedimento –, para casarse en secreto. Ello a pesar de que su padre ha sido el primer interesado en que este matrimonio se efectúe, después del novio se entiende, quien por su parte ha condescendido con las extravagantes novelorías de Matilde, porque ha ideado la típica lección saludable para ella, que consiste en hacerla vivir en carne propia algo de lo que ha leído en sus novelas. Y luego, en el primer día de su boda, viviendo ahora en “un cuarto muy miserable,” su decepción de las nociones idealizadas que de la pobreza tenía como condición ideal para el verdadero amor. Ello a consecuencia de que se ha visto obligada a conversar, a la puerta de su cuartucho, primeramente con una vecina bastante vulgar que le ofrece su amistad y, después, con una excompañera de colegio que había compartido con ella su afición por lo

sentimental, ante quien ahora se avergüenza; además de tener que enfrentarse por vez primera a la ejecución de las tareas domésticas.

Refiriéndose a semejante tipo de eventos en ocasión del estreno de esta comedia, y después de elogiarla en parte, la crítica de José Mariano de Larra se detenía en el aspecto de la caracterización:

Quisiéramos equivocarnos, pero el carácter de la protagonista nos parece, por lo menos, llevado a un punto de exageración tal, que sería imposible hallar en el mundo un original siquiera que se le aproximase. Estas niñas románticas, cuya cabeza ha podido exaltar la lectura de las novelas, no reparan en clases ni en dinero [...] Por la misma razón, si tratan de escaparse y no tienen otro recurso, se arrojan por una ventana; mas si tienen la puerta franca, aquel paso ya no es ni medio verosímil. Esta exageración hace aparecer a Matilde loca las más veces; quiere ser el don Quijote de las novelas. Pero acordémonos de que Cervantes, para huir de la inverosimilitud que de la exageración debía resultar, hizo loco realmente y enfermo a su héroe, y una enfermedad no es un carácter. Si la comedia pedía un carácter, era preciso no haber pasado los límites de la verosimilitud, pues pasándolos, Matilde no resulta enamorada, sino maniática; por eso en varias ocasiones parece que ella misma se burla de sus desatinos: lo mismo hubiera sucedido con don Quijote si no nos hubiera dicho Cervantes desde el principio: *Miren ustedes que está loco.* (Larra I, 251-52)

Larra juzgaba a Gorostiza con el propio rasero de éste, los criterios de la escuela clásica, exigiendo *verosimilitud* en la comedia, y señalando en consecuencia la conducta exagerada, maniática, de Matilde, que parecía guiada por una *idée fixe* y no podía corresponder a un carácter verdadero. En seguida Larra se remitía a la causa, una debilidad en la construcción dramática que ya había señalado en otras ocasiones:

Peca además el plan por donde los más del mismo poeta: ya en otra ocasión hemos dicho que estos lances en que varios personajes finguen una intriga para escarmiento de otro son incompletos y conspiran contra la convicción, que debe ser el resultado del arte.

En Molière y en Moratín no se encuentra un solo plan de esta especie: el poeta cómico no debe hacer hipótesis; debe sorprender y retratar a la naturaleza tal cual es [...]. (*idem*)

Tal es la reprobación que Menéndez Pelayo parece simplemente repetir; pero éste añade la muy importante observación relativa a la

ascendencia teatral de donde proviene el tipo de caracterización usual en Gorostiza, el figurón, como hemos dicho, con el contraste, la exageración y el tono grotesco que le son propios. Los orígenes del figurón, por su parte, se remontan hasta el entremés, como resulta claro por tratarse de un término derivado de la expresión “figuras de entremés,” cuyo radio de acción delinea Eugenio Asensio en su estudio sobre el género:

[F]igura designaba primariamente una apariencia estrambótica, una exterioridad provocante a risa. Pero su campo semántico se dilataba en la esfera moral y social abarcando desde el vicio a la monomanía, desde el amaneramiento hasta la aberración, desde la exageración de las modas en el lenguaje y el vestido hasta el rasgo especial de carácter arraigado en el humor dominante. Propendía a subrayar el aspecto cómico de las pretensiones y vanidades que impulsan a los hombres a tomar actitudes falsas, a simular realidades vacías. (84)

Actitudes falsas como la del sentimentalismo por pura convención social, y monomanías como la del viejo anticuario. Pero en Menéndez Pelayo el término figurón está usado en sentido absolutamente peyorativo, razón por la cual el erudito santanderino ubica a *Las costumbres de antaño* entre las “farsas y juguetes” de Gorostiza (115). *Juguetes* seguramente por la intrascendencia que les atribuye, y *farsas* porque el tipo de comicidad recurrido se hurtaba no sólo a la tradición clásica, sino también a las buenas costumbres de la sociedad española decimonónica. Sólo una burguesía consolidada y más abierta, como la francesa, pudo haber hecho de la farsa un momento culminante del teatro de boulevard con autores como Labiche, Sardou y Feydeau.

No resultará gratuito, entonces, que residiendo ya en México, y desempeñándose como empresario del Teatro Principal, Gorostiza se dedique a traducir obras del teatro francés de la época, muy principalmente las de Eugène Scribe y otros autores de su escuela, representantes de la dramaturgia conocida como la *pièce bien faite*, la cual le abría camino a la farsa posterior. Era ésta, más bien, otra muestra de su indiferencia, o desdén, hacia el romanticismo. Pero por lo pronto resulta relevante que en 1833, en el año mismo de su llegada a México, se decida a estrenar en la capital no sólo su reciente sátira del sentimentalismo, sino también la que mucho tiempo antes había dedicado al romanticismo doctrinal.⁹

Si como dramaturgo Gorostiza no resintió ninguna influencia estimable del romanticismo, cabe puntualizar que, en su última obra original conocida, precisamente *Contigo pan y cebolla*, sí usó de los espacios de

libertad formal conquistados por ese movimiento. Las libertades que ahí se toma en el manejo del tiempo y el espacio – tres o cuatro días transcurridos en la trama y dos escenarios distantes entre sí – hubieran sido inconcebibles en su etapa madrileña, cuando se ajustaba estrictamente a las “unidades” y corregía a Calderón en ese aspecto.

En lo que siempre persistió fue en el propósito moralizador, inclusive por razones de índole familiar, según se sabe por uno de sus biógrafos. De acuerdo con José María Roa Bárcena, quien recogió esta información directamente de los deudos de Gorostiza, junto con muchos datos más, *Contigo pan y cebolla* fue escrita, en Europa, para hacer desistir a su hija mayor de un casamiento que él no aprobaba, ya que el prospecto era “cierto joven español de buena cuna y brillantes cualidades, pero emigrado y sin recursos para establecerse” (Roa Bárcena 139). El mejor remedio para algún caso desesperado, una comedia.

Instituto de Investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México

Notas

¹ Vicente Llorens fue quien primero dio noticia de los artículos londinenses en *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, que data de 1954, destacando el “espíritu liberal y transigente,” antidogmático, que los anima (362-365). Algunos estudiosos de Gorostiza no hacen sino referirse a ellos meramente a través de la breve glosa de Llorens. Complementarios de dichos artículos son dos textos en español publicados por Armando de Maria y Campos (Gorostiza 1959), quien obtuvo sus manuscritos en el archivo de Gorostiza que obraba en poder de sus descendientes. Como De Maria y Campos no conoció los artículos londinenses, no pudo saber que el artículo intitulado “Culteranismo” corresponde casi íntegramente al primer artículo de la serie de cuatro, subtítulo en inglés “Decline of the Ancient Theatre”; en consecuencia, él fantasea y da como un hecho que estos escritos formaban parte de una proyectada *Historia del teatro español*. Poco riguroso, por lo demás, en cuestión de datos, lo más probable es que la fecha que consta al final de “Culteranismo” (Londres, 1822) sea una interpolación suya, pues Gorostiza no se hallaba todavía ahí. Tres años antes, De Maria y Campos había publicado estos documentos en la revista *Cuadernos Americanos* (1956, 149-78).

² Ésta había dado comienzo en 1814 con la publicación, por parte de Böhl von Faber, de un artículo intitulado “Reflexiones de Schlegel sobre el teatro, traducidas del alemán,” donde aquél recogía algunos fragmentos de las conferencias de Viena de August Wilhelm (1808-1809) y los aplicaba a la reivindicación de Calderón. Pronto aparecería la réplica de Mora, en una polémica que se extendería a lo largo de toda esa década (Flitter 8-38).

³ Rechazando la posición de los clasicistas dogmáticos como Luzán, Gorostiza proponía: “Veamos ahora si existe algún teatro que sin ser clásico, porque no obedezca al pie de la letra las severas instrucciones de los preceptistas, alcanza sin embargo el primordial objeto que se atribuye al arte dramático, esto es, el de instruir deleitando, y si lo encontramos, bastará ese hallazgo para responder victoriosamente

a los que han pretendido cercenar su mérito, apellidando monstruosa bastardía a lo que sólo era ingeniosa innovación. “Tal es el blanco a que se dirigen las presentes reflexiones [...]” (1959, 412), las cuales por desgracia quedaron incompletas en la versión que reproduce De Maria y Campos, y no resuelven por lo tanto la cuestión planteada.

⁴ En el artículo “Un arreglo neoclásico de Calderón por Gorostiza” (Reyes 69-80), me he ocupado en comparar ambas versiones, la original y su “refundición.”

⁵ Dicha viñeta es excepcional, sobre todo si se compara con el severo proceder de Moratín: *He well understood the mechanical portion of his art, whether in the distribution of scenes or the gradual development of the plot. Endued with some share of sensibility, he occasionally, and perhaps unconsciously, presented situations allied to genuine emotion, and optical exhibitions that might affect for a moment those who care but to gratify their eyes. Honourable in his private character, he always rendered homage, as a writer, to misfortune and to virtue. Accordingly, in every subject he selected, we meet with a spotless victim, persecuted by a vicious potentate, suffering with exemplary patience throughout the play, and recompensed precisely at the last lines of the last act. In all events there is some wrong supposed to be redressed by a magnanimous prince, some traitor punished, or some unhappy love-smitten girl restored to the kindness of her parents, from whom she had fled with the favourite of her heart, to escape a detested match with another man, rich, of course, and silly and deformed. Subjects of this popular stamp entered into ready combination with the sentimental jargon of the period, and were sure to please with the addition of a few trite maxims of morality, and the support of some pretty actress; a Spanish audience being always especially indulgent to the latter sex* (1824, 88-89). En el punto del *sentimentalismo*, Gorostiza no puede menos que advertir también su presencia en *El sí de las niñas*; pero en este caso lo justifica como un logro: *A most happy combination of wit and sensibility runs throughout it, and (however the critics may possibly condemn such an union) compels, in a preeminent degree, the approbation of the spectator, who laughs and weeps alternately, and goes away delighted with this double excitement* (*ibidem*, 91).

⁶ Luis Monguió destaca la posición liberal moderada de Gorostiza como director de periódicos en Madrid (1966), quedando sorprendido por su “inocencia política” ante Fernando VII, como al cabo se vería; su inocencia se vería sustituida, muy pronto, por un activismo de oposición que lo hace finalmente acreedor al destierro.

⁷ No obstante lo que dice la portada de la edición mexicana, José María Roa Bárcena asegura que la refundición de esta comedia fue hecha en Londres (180). La foliación de mis citas corresponde a la edición de Victoriano Agüeros en la Biblioteca de Autores Mexicanos, con la excepción de la loa final.

⁸ Publicada en francés en 1789, para 1833 la novela de Saint-Pierre, traducida por José Miguel de Alea (1798), había alcanzado la notable suma de doce ediciones en español.

⁹ En vista de que el estreno de *Contigo pan y cebolla* se efectuó el 5 de diciembre de 1833, el de *Las costumbres de antaño* tuvo que ser anterior.

Bibliografía

- Flitter, Derek. *Teoría y crítica del romanticismo español*. Trad. Benigno Fernández Salgado. Cambridge: The University Press, 1995.
- G. [Gorostiza]. “On the Modern Spanish Theatre.” *New Monthly Magazine and Literary Journal* X (1824): 328-333, 502-507; XI (1824): 87-92, 186-92.
- Gorostiza, Manuel Eduardo de. “Culteranismo,” en *idem*: 98-407.
- _____. *Las costumbres de antaño*. Comedia original por don... Madrid: imprenta de Repullés, 1819.

- _____. *Las costumbres de antaño o La pesadilla*. Comedia en un acto, en verso, refundida por el autor para el Teatro Principal de México, y dedicada a don José María de Bocanegra. México: Miguel González, 1833 (referencia de Roa Bárcena, José María, 180).
- _____. “Las costumbres de antaño o La pesadilla.” *Obras II*. México: imp. de V. Agüeros, editor, 1899 (Biblioteca de Autores Mexicanos, 24).
- _____. “Reflexiones sobre el antiguo teatro español.” En María y Campos, Armando de. *Manuel Eduardo de Gorostiza y su tiempo. Su vida. Su obra*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1959: 408-15.
- Larra, Mariano José de. “Primera representación de la comedia nueva de don Manuel Gorostiza titulada *Contigo pan y cebolla*,” en *Obras I*. Ed. y est. prel. Carlos Seco Serrano. Madrid: Atlas, 1960 (Biblioteca de Autores Españoles, CXXVII): 250-53. Publicado originalmente en la *Revista Española*, 9 de julio de 1833.
- Llorens, Vicente. *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*. 2ª. ed. Madrid: Castalia, 1968 (España y Españoles).
- María y Campos, Armando de. “Obra inédita de Manuel Eduardo de Gorostiza.” *Cuadernos Americanos*, LXXXIX, 5 (sep.-oct., 1956): 149-78.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de la poesía hispano-americana*. Ed. Enrique Sánchez Reyes, t. I. Santander: Aldus, 1948 (Obras completas, XXVII): 107-17.
- Monguió, Luis. “M. E. de Gorostiza, director de periódicos en Madrid, 1820-1821,” en *Homenaje a Rodríguez Moñino*. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos, t. I. Madrid: Castalia, 1966: 413-27.
- Reyes Palacios, Felipe. “Un arreglo neoclásico de Calderón por Gorostiza” *Tramoya*, 2ª. ép. Núm. 76 (jul.-sep., 2003): 69-80.
- Roa Bárcena, José María. “Discurso pronunciado en la sesión que en honor de don Manuel E. de Gorostiza celebró el Liceo Hidalgo, el 17 de enero de 1876,” en *Relatos*, selec. y pról. de Julio Jiménez Rueda. México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1941 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 28): 119-81.