«LARRA, CRITICO TEATRAL»

Enrique Rubio Cremades
Universidad Alicante

De la vigente actualidad de Larra hablan por sí solos los repertorios bibliográficos dedicados a la obra y vida de Larra. No pocos acontecimientos biográficos han sido comentados desde distintas perspectivas; en ocasiones, con acalorado fervor hacia su persona; en otras, las menos, con cierta animadversión hacia la figura de *Fígaro*. En el presente momento se escudriña sobre la vida y obra del autor mediante documentos bien explícitos que ayudan a comprender y conocer mejor la dimensión del escritor. Su polifacética tarea —poeta, novelista, dramaturgo, adaptador, traductor y periodista— le circunscribe como figura típica del romanticismo, participando indistintamente en los géneros anteriormente aludidos. Sin embargo la justa fama de Larra la protagonizan sus artículos aparecidos en la prensa periódica del momento, en especial los etiquetados o rotulados de *costumbres, políticos* o de *crítica literaria,* aplicándose en función de ellos un ingente material de estudios por parte del crítico actual. Quedan, por el contrario, olvidados con cierta frecuencia sus artículos o reseñas periodísticas dedicados a los principales acontecimientos teatrales del momento, material que lejos de ensombrecer el resto de sus artículos le proyectan como profundo conocedor de la escena. El cuidado y la atención que Larra prestó a estos artículos lo demuestra la inclusión de no pocos artículos de crítica teatral en la edición hecha en vida del autor (Repullés, 1835-37), criterio que no ha sido seguido en posteriores ediciones, postergándose cada vez más la selección realizada por el propio *Fígaro*.

Sus críticas teatrales son documento imprescindible para conocer *in situ* los estrenos del momento. No sólo se vierte el sentir o la actitud de

Larra frente a la pieza recién estrenada, sino también una serie de disquisiciones acerca de nuestro teatro, actores, adaptaciones, traducciones, decorados, etc., etc. que ayudan a conocer el estado real de nuestros escenarios. Sus críticas en nada se parecen a las de aquellos gacetilleros convencionales prestos a halagar a los malos actores o elogiar la escasa originalidad de nuestros dramaturgos. Ni siquiera observamos desmayos en su quehacer periodístico, salvo muy raras excepciones (1) Larra no escribe precipitadamente o al menos no deja ver esa premura periodística tan corriente de la época. Sus artículos están enriquecidos con sabias digresiones que lejos de restar atención al lector le inducen a meditar profundamente. Otro tanto ocurre en sus críticas positivas respecto a ciertas obras; su criterio ha sido corroborado con el correr del tiempo, de suerte que sus apreciaciones críticas sobre escritores noveles del momento son hoy realidad —recuérdese el caso de Hartzenbusch o García Gutierrez—. Del mismo modo su censura a ciertas obras también el tiempo ha dado la razón a Larra, permaneciendo estas obras arrinconadas y olvidadas en su mayoría.

El comienzo de sus artículos de crítica teatral lo protagoniza el periódico *El Duende satírico del día.* El artículo tenía como objetivo el analizar la obra de Ducange titulada *Treinta años o la vida de un jugador.* Ya en este artículo observamos las coordenadas típicas de Larra ante la pieza recién estrenada. En primer lugar, la digresión; en segundo lugar, noticia cumplida del argumento y, por último, comportamiento del público, valoración positiva o negativa de los actores, decorados y éxito o fracaso empresarial.

En lo que respecta a la digresión Larra no hace sino utilizar un recurso común entre los escritores costumbristas. La mayor parte de su obra periodística va precedida de una digresión a guisa preparatoria del tema que se va a abordar. Recurso característico del escritor costumbrista. El abuso de la digresión en pluma menos afortunada que la de Larra provocaría cansancio en el lector, legión hay de escritores costumbristas que agotan la atención del más paciente lector con digresiones que nada tienen que ver con el tema o asunto tratado. En el caso concreto de nuestro autor la digresión está en relación directa con la peripecia argumental de la obra o con la personalidad del autor de la obra reseñada. En cualquier caso su opinión demuestra que *Fígaro* conoce no solamente el tema o personaje histórico tratado sino también al autor de la pieza recién estrenada. Sería el caso de sus artículos *Treinta años o la vida de*

(1) Vid, por ejemplo, las reseñas realizadas en torno a las obras de Scribe *Siempre* y *Carolina.*

un jugador, Hacerse amar con peluca, o el viejo de veinticinco años, Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena, Un año o el casamiento por amor, La fe de bautismo, El sí de las niñas, Tanto vales cuanto tienes, etc., etc. Por ejemplo la representación de la conocida obra de Moratín, *El sí de la niñas,* nos habla del sistema educativo del XVIII, de la presión ejercida por tutores o progenitores autoritarios, de jóvenes coaccionados que se ven obligados a contraer matrimonio en contra de su voluntad. Otro tanto ocurre con la figura del autor, ofreciendo Larra los datos biográficos más interesantes del mismo. De igual forma reseña la escuela dramática a la que pertenece, estudiando el posible capítulo de influencias habidas en él. En lo que a este respecto se refiere Larra no adopta un criterio uniforme. Si el autor es conocido por el público no insistirá en proporcionar datos biográficos acerca de su persona. Sería el caso de Bretón de los Herreros, Martínez de la Rosa, Scribe, etc. Ahora bien si el autor es desconocido por el público el material noticioso será mucho mayor que el anterior, circunstancia, suponemos, que vendría muy bien al lector del periódico sumido ante el continuo aluvión de traducciones extranjeras —en su mayoría francesas— que invadían la escena española.

Otro aspecto de la digresión de *Fígaro* lo protagonizaría el perfil histórico del personaje llevado a la escena. Por ejemplo su artículo *Catalina Howard* en el que se indica la especial fascinación que este personaje ha tenido en los ámbitos literarios. Como el propio *Fígaro* afirma «la vida de Enrique VIII de Inglaterra, hombre extraordinario por la influencia que sus ardientes e indómitas pasiones estaban destinadas a ejercer en aquella nación preponderante, ha sido una mina inagotable para el teatro» (2).

En otras ocasiones será la figura de un autor desaparecido quien motive las ásperas denuncias de Larra. Nos referimos a la actitud de ciertos escritores que buceando en la historia literaria eligen para las tablas un autor harto conocido por el público. No siempre aciertan en sus enfoques y lejos de ofrecer una visión detallada y objetiva del mismo nos lo ofrecen totalmente desfigurado y desprovisto de su auténtica personalidad. Es el caso del artículo *Copiar al hombre por mejorarle o el casamiento de Molierè* en donde la visión del adaptador es tan ineficaz como errónea. La denuncia no se hace esperar, de tal suerte que Larra vituperará desde las páginas del periódico la actitud de dicho adaptador:

«Nos ha pintado un Molierè necio y orgulloso, que no nos habla sino de su gloria y de sus enemigos como pudiera un fatuo de sus conquistas

(2) C. Seco, *Obras de D. Mariano José de Larra,* BAE, Madrid 1960.

amorosas; un Molierè, en fin, indigno del alto nombre de que goza» (3).

Otro aspecto reiterativo en los artículos de crítica teatral realizado por Larra sería el de la exposición argumental de la obra recién estrenada. Podríamos afirmar que casi la totalidad de sus artículos hablan del contenido de la obra, pormenorizando en ocasiones hasta en los detalles más insignificantes. No sólo se limita a exponer la peripecia argumental con detenimiento, sino que también nos informa del posible capítulo de influencias habidas en la misma. Cuando Fígaro no ofrece el argumento es obvio que la obra es lo suficientemente conocida por el público como para no insistir en ello. Tal sucede en la representación de *El sí de las niñas* o en *La mogigata,* donde el argumento de las mismas brilla por su ausencia. A modo de guisa explicatoria nos dice, por ejemplo, que *«La Mogigata»* era conocida y sabida ya de memoria de todo el mundo» (4), palabras que no solamente testimonian la personal admiración de Larra por Moratín sino también la vigencia de la comedia neoclásica en los años presentes.

De la exposición argumental se desprende en más de una ocasión el ideario de Larra, introduciendo breves notas que dejan ver cual es su actitud frente a los estrenos del momento. No sentirá pudor en afirmar lo funesto de nuestro teatro, ni tampoco se nos mostrará menguado a la hora de enjuiciar los aciertos de la obra. Tras el resumen Larra enjuiciará el comportamiento del público y en especial la actuación de los actores, estudiando su comportamiento detenidamente, corrigiendo sus fallos e indicando lo acertado de su actuación.

Indicábamos al principio que los artículos de *Fígaro* eran documental imprescindible para conocer el teatro de la época. Prueba evidente de ello es el copioso material que se nos ofrece a través de estos artículos. Noticias acerca de los actores, tanto de los ya consagrados como de los noveles. Noticias también sobre el decorado, la vestimenta, problemas administrativos de los teatros, mundo empresarial y un largo etcétera que trataremos de desmenuzar.

En lo concerniente al mundo de los actores Larra demostró a lo largo de todos sus artículos de crítica teatral una gran preocupación. Una mala interpretación podía dar al traste una buena obra y, de igual forma, una comedia mediocre podía ser fervorosamente aplaudida por la actuación de los actores. Lo cierto es que Larra se nos muestra como persona profundamente preocupada por el comportamiento de los mismos, censurando y alabando cuando la ocasión así lo requería. Es cu-

(3) *Ibíd.,* I, p. 286.
(4) *Ibíd.,* I, p. 341.

rioso observar como en sus artículos reserva siempre un final para los actores y aunque el artículo en cuestión sea una breve nota gacetillera el presente estamento no falta nunca.

En el capítulo de censuras encontramos no pocos artículos. Así en el titulado *La vuelta de Stanislao,* obra de Scribe y traducida por Ventura de la Vega, Larra critica a la actriz Lamadrid por no saber accionar convenientemente:

«¿Nos atreveríamos a suplicar a la señora Lamadrid que afectase menos sencillez y candor y diese menos torrente a sus inocentes dedos, que no tienen la culpa de las situaciones en que puede hallarse su dueño? Ya nos figuramos que el manejo de los brazos y las manos es una de las cosas más difíciles para un actor; pero por eso mismo debe cuidarse mucho de variar su juego lo más posible, abandonando toda muletilla o costumbre viciosa en la acción» (5).

En la tragedia de Quintana titulada *Pelayo* muestra su total desencanto por los actores que representaron dicha obra, lanzando una triste y lacónica frase: «Tenemos muchos actores, pero malos».

En en el artículo titulado *El espía* censura al actor Luna por no haber captado y entendido la obra de Cooper. Otro tanto sucede con los actores Galindo y Ramón López, poco afortunados en sus salidas. Al primera por su artificio en sus exclamaciones de dolor y al segundo por su concepto erróneo de la declamación. Es curioso observar su actitud agria por los actores en las fechas que van del 18 de junio de 1833 —*El Pelayo*— hasta el 2 de julio del mismo año. Precisamente en esta última fecha publica en *La Revista Española* el artículo *No lo creo* que es una auténtica diatriba contra los actores. En la misma tonalidad estaría su artículo *Numancia* censurando al actor Latorre por su enfática declamación. Larra insiste en la naturalidad, arma que todo buen actor debe esgrimir en el escenario.

Preocupación también por la vestimenta de los actores. Larra conocía perfectamente el mundo de la farándula hasta en sus más recónditos entresijos. Sabía la monomanía de tal o cual actor o actriz en lo concerniente a la vestimenta. No dudaban en utilizar aditamentos anacrónicos con tal de ver beneficiada su figura, produciéndose así un auténtico conglomerado de épocas que herían los ojos del más ferviente admirador. Esto demostraba la escasa preparación del actor; de ahí que las palabras de Larra traten, en más de una ocasión, de corregir estos defectos, afirmando que el actor debe conocer a la perfección los usos de la época y no guiarse por gustos personales. De igual forma echa en falta

(5) *Ibíd.,* I, p. 172.

la ausencia de un director de escena capaz de imponer su recto criterio en estos aspectos, pues desgraciadamente ignoraban los juicios o consejos del autor de la obra. Todo esto producía en más de una ocasión un auténtico jeroglífico en el que el crítico debía adivinar las correspondientes piezas que formaban la vestimenta del actor.

Prueba evidente de ello lo tenemos, por ejemplo, en el artículo *Los dos hermanos a la prueba* en donde llega a afirmar lo siguiente:

«Agrégese que se ha vestido por los más de los actores de mojiganga y moharracho: levitas del día, casacas antiguas, sombrero redondo, polvos y bolsa... Todas las épocas, todos los trajes y todos los países han sido puestos a contribución para realzar esta pobre farsa, y la escena, a este paso, se nos vuelve prendería» (6).

Cuando la actriz sacrifica su figura en pro de una mayor realidad histórica Larra, por el contrario, elogia su actitud:

«La señora Rodríguez ha sido también la única que en medio de la escasez de datos que hay acerca de nuestros trajes antiguos ha sabido acercarse a la verdad histórica. Y si el traje que ha sacado no es agradable ni agradecido tanto más hay que alabarla; pocas actrices quieren sacrificar su buen parecer a la exactitud y verdad escénica. Esto supone amor al arte y gran deseo de agradar, más que como mujer, como actriz» (7).

Insistencia por parte de Larra en prescindir de disfraces que puedan provocar cierta inmovilidad en los gestos y movimientos de actor. Sirva como botón de muestra las palabras del artículo *Retascón, barbero y comadrón:*

«¿Podríamos advertir al señor Luna que las frentes y las narices postizas tienen el inconveniente de quitar al semblante toda movilidad? ¿Podríamos recordarle que al hablar de la representación de *Don Quijote en Sierra Morena,* y en otras muchas ocasiones, hemos dado ya cuantas razones hemos creído del caso contra esa ridícula costumbre de nuestros actores españoles?» (8).

Sus artículos dedicados a las obras *Amnistía, Los guantes amarillos, Un bofetón* —por citar algunos ejemplos representativos— ponen en entredicho la formación de los actores. Las palabras de *Fígaro* enmendaron a más de un actor, pero a fuer de ser sinceros la escena española continuó por estos derroteros algunos lustros más.

No todo es censura en la pluma de *Fígaro,* pues de la misma forma

(6) *Ibíd.,* I, p. 220.
(7) *Ibíd.,* I, p. 240.
(8) *Ibíd.,* II. p. 24.

que denuncia los desaciertos de nuestro teatro, elogia también los aciertos del mismo. Ahora bien sus consejos para el actor que inicia su carrera manifiestan con toda claridad que debe existir un magisterio ejercido por personas de reconocida valía (9). Actitud un tanto reiterativa en Larra ya que esta postura no se da solamente en sus artículos de crítica teatral sino también en más de un artículo de costumbres.

Existen no pocas páginas de Larra en los que el elogio afluye con total espontaneidad y regocijo. Daríamos una visión parcial del autor si sólo citásemos los artículos mencionados con anterioridad, pues no son pocas las ocasiones en que Larra alaba el ejercicio acertado de los cómicos. Sus palabras expresadas con motivo de los estrenos *Hacerse amar con peluca, o el viejo de veinticinco años, No más muchachos, Gabriela de Vergi, Contigo pan y cebolla, La loca fingida, Un novio para la niña o la casa de huéspedes* y *Catalina Howard* son una prueba evidente de ello.

Tal vez lo más interesante de Larra en cuanto al capítulo de actores se refiere sea su apreciación y consejo para la consecución de una aceptable representación. Por ejemplo en *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena,* de Ventura de la Vega dirá:

«No pierdan jamás de vista los actores que todo lo que es cubrirse con calvas, caretas u otros afeites la frente donde se presentan los afectos del ánimo, o cualquier punto del rostro, impidiendo su juego a los músculos, es imprimir a su cara la frialdad del mármol, la inmovilidad de una estatuta y toda la fealdad de la mentira y de la afectación; y es dar sobre todo al espectador la clave del artificio con que se trata de conducirle a la ilusión» (10).

O aquellos otros consejos que intentan corregir defectos muy generalizados en la época, como sucede en el artículo *La extranjera:*

«No sabemos por qué razón ciertos actores, si no los más, en habiendo de representar en drama serio, encandilan los ojos, arquean y fruncen las cejas, ahuecan la voz, rodean y aspan los brazos, y se dibujan continuamente en la escena. ¿Creerán, por ventura, que los grandes señores o los grandes pícaros, no son hombres y no sienten como los demás? Si alguna cosa hay en el mundo que iguale las clases es la pasión; el corazón, pues, y el sentimiento son la fuente donde ha de beber el actor su inspiración; la verdad es el primer medio que debe emplear, sea príncipe o pechero, noble o villano. Ese tono afectadamente sublime de algunos actores y esos *acentos* eternamente llorones de algunas actri-

(9) Vid. su artículo *El testamento,* I, p. 211.
(10) *Ibíd.,* I, p. 169.

ces, no van al corazón del espectador; son pellas de nieve que, arrojadas contra una pared, se deshacen en tocándola, sin siquiera humedecerla» (11).

Es frecuente en los artículos de *Fígaro* el especial detenimiento y estudio del actor que pisa por primera vez un escenario. Cabe pensar, por las conclusiones del artículo *Los dos hermanos a la prueba,* que el buen actor debe tener expresión, flexible musculatura, voz clara y distinta pronunciación, buen juego escénico, conocimiento del arte y poca tendencia a las caricaturas y ademanes chocarreros. Estas son las apreciaciones hechas por Larra con motivo de la aparición del joven actor Castillo, persona que al reunir todas estas condiciones auguraban un porvenir alagüeño.

Larra no se limita a denunciar simplemente, sino que ofrece el ejemplo de ciertos actores que hacen gala de un excelente comportamiento. Ahora bien cuando estos actores no dan el debido rendimiento o no están a la altura del papel que les corresponde representar, la voz de *Fígaro* surge de nuevo para censurarlos.

Otro dato digno de reseñar sería el correspondiente al escenario. Larra presta especial atención a los decorados, destacando en más de una ocasión la pobreza de los mismos. El mismo Fígaro es consciente de la dificultad que esto entrañaba por las fuertes sumas que se debían pagar al Ayuntamiento como administrador oficial de los teatros y que en definitiva redundaba en la calidad de los escenarios. Sus ataques no son, pues, tan frecuentes como los protagonizados por los actores, consciente de la presión burocrática a la que estaba sumida la escena española. Sí denuncia, por el contrario, la utilización de decorados impropios, secuela de una mala educación artística y literaria, como en el caso de la representación del drama titulado *El espía:*

«Con respecto a la representación, es muy de celebrar una decoración de adornos góticos en los Estados Unidos, adonde nunca alcanzó la arquitectura de esta especie; decoración vieja, muy vista y tan maltratada como casi todas las comedias a cuya representación contribuye» (12).

O en la comedia *Un tercero en discordia,* de Bretón de los Herreros:

«Con respecto a la representación, empezaremos por decir que la decoración no decoraba, sino que afeaba la escena. Debía ser una sala, y era una chufería de lujo» (13).

---

(11) *Ibíd.,* I, p. 184.
(12) *Ibíd.,* I, p. 242.
(13) *Ibíd.,* I, p. 329.

Ahora bien, páginas hay en las que el tono irónico o mordaz desaparece para dar paso al elogio, como por ejemplo su artículo con motivo del estreno de *La venganza sin castigo* de Agustín Moreto.

No podía faltar dentro de este círculo protagonizado por autores y actores la presencia del público asistente a los teatros. Cabe preguntarse si la actitud de Larra fue compartida enteramente por el público o si éste, por el contrario, ignoró los defectos de nuestro teatro. Larra da por descontado que si la obra es hija de un célebre autor el público debe aplaudirla. Sería el caso de las comedias moratinianas reseñadas por el propio *Fígaro* —*El barón* y *El sí de las niñas*—. O aquel otro de piezas originales sin hacer distingos de escuelas literarias, en las que se elogia la comedia costumbrista a lo Bretón de Los Herreros como los dramas románticos de García Gutiérrez o Hartzenbusch. Pero si la pieza se resiente de auténticos caracteres, verosimilitud o falta de interés y el público adopta una actitud pasiva, Larra clama al cielo. Unas veces afirmará que nuestro público no se atreve a silbar una obra que meses atrás había sido aplaudida hasta la saciedad en París. En otras denunciará la poca exigencia y el poco entendimiento del público que se contenta con la representación de traducciones y adaptaciones extranjeras. Tónica, por otro lado, reiterativa tanto en sus artículos de costumbres como en los de crítica teatral. Fiel reflejo de esta pasividad y negligencia en su artículo con motivo del estreno *Todo por mi padre:*

«El público no silbó esta comedia; consecuencia positiva: que se les puede dar impunemente comedias malas y de escandaloso ejemplo» (14).

Si en ocasiones la coincidencia de pareceres entre Larra y el público es obvia, en otras el criterio es totalmente dispar. Sucede que con cierta frecuencia la representación estaba plagada de escenas violentas, fuerte aparato eléctrico, asesinos, patíbulos, duelos, traidores (15), etc., etc., escenas que embelesaban al espectador y que por el contrario horrorizaban a Larra. Melodramas folletinescos que hacían las delicias de un público poco exigente y degradaban la escena española. Ante el uso insistente de estos elementos o ingredientes Larra pretende demostrar al público que el buen autor no debe seguir estos procedimientos:

«Conmover con sangre no es la obra grande del poeta: un carnicero

(14) *Ibíd.*, II, p. 301. En idéntica actitud estaría su artículo *Treinta años o la vida de un jugador.*

(15) Vid. por ejemplo la reseña la obra de Scribe titulada *La nieve.*

puede hacer otro tanto. Conmover con situaciones, con sentimientos, con pasiones, esto es más difícil» (16).

Sin embargo, no siempre adopta Larra una actitud como la descrita en el reciente texto, sino que la aborda desde una perspectiva irónica y hasta nos atreveríamos a decir que cómica. Tal sucede en la tragedia *García de Castilla o el triunfo del amor filial:*

«No está probado todavía que los crímenes sean conductores de la electricidad, y bueno sería dejar semejantes máquinas dramáticas, para los pueblos que creían la participación inmediata del cielo en los delitos de la tierra. El poeta sobre todo debe desecharlas cuando como en el *García,* ningún resultado le han de producir. Si tal doctrina pudiera admitirse, a un autor, le parecería muy bien una tempestad, a otro un terremoto, a otro una avenida, a otro en fin un incendio o el hundimiento de la casa, cosas todas tan naturales como la tormenta, pero que no tienen más relación con García de Castilla, asesinando a su padre, las unas que las otras» (17).

Ya con anterioridad Larra había censurado desde las páginas de *El Duende satírico del día* todos estos elementos truculentos pero que sin embargo se seguían repitiendo en nuestros escenarios. Ni siquiera su actitud ni la de tantos costumbristas pudieron desterrar de la escena situaciones como las descritas por Larra:

«Si él no hubiera formado tan malas ideas de matar a aquel hombre, no se hubiera armado la tempestad que tenía que descargar luego sobre él, ni hubiéramos oído aquellos tremulos truenos, o, por mejor decir, aquellos risibles golpes de mampara, a cuyo ruido lloraban los niños en la cazuela, llueve como si frieran los cómicos la cena, etc., etc. ¡Maldito juego! (18).

Larra, en definitiva, se nos muestra como persona profundamente preocupada por la verosimilitud de la acción. Toda obra que se resienta de esta característica es fuertemente censurada. No pocos ejemplos de esta índole encontramos en sus artículos. Precisamente en *Treinta años o la vida de un jugador* crítica todo el cúmulo de coincidencias habidas en la obra. Coincidencias tildadas de infantiles o pueriles y que no debieran tener cabida en el teatro. La misma intencionalidad se desprende de su artículo *La vuelta de Stanislao* en donde el autor tras recorrer los complicados trances de la trama ofrece la no menos complicada solución a los problemas planteados por los personajes. Es curioso, a este

(16) Vid. *El verdugo de Amsterdam.*
(17) C. Seco, *op. cit.,* II, p. 138.
(18) *Treinta años o la vida de un jugador,* I, p. 20.

respecto, observar en Larra su actitud en el momento de contar al lector el contenido de ciertos dramas. Comienza por narrar los primeros lances y apostilla que hasta la primera o segunda jornada no hay nada inverosímil, pero que a partir de cierto momento la verosimilitud desaparece como por encanto. Es en este preciso instante cuando los derroteros de la crítica de *Fígaro* se tornan negativos. Lo mismo sucede cuando los planteamientos o soluciones de la obra se resienten de calor humano, cuando el personaje no actua como cualquier ser viviente y adopta resoluciones difíciles de imaginar, tal es el caso de su artículo *Un tercero en discordia.* Podemos afirmar que esta preocupación es una auténtica constante en el periodismo de Larra que abarca desde los primeros artículos hasta los últimos realizados. Larra se nos muestra en no pocas ocasiones como escritor que aplaude y admira las preceptivas neoclásicas, siendo precisamente la unidad de lugar el punto de partida de sus censuras.

El teatro para Larra, como lo demuestra en no pocas ocasiones, debe ser la escuela de las buenas costumbres, debe educar y solucionar los problemas representados en la escena con la mayor objetividad posible, sin salirse de esquemas o planteamientos en los que se resintiera la verdad.

Otro rasgo fácilmente perceptible en sus artículos de crítica teatral sería su denuncia contra la inmoralidad de ciertas secuencias o escenas de los dramas de la época. Situaciones que pecaban de obscenas ante los ojos de Larra, como sucede en su artículo *Luisa o el desagravio,* obra que le impulsa a definirla de *indecorosa* e *inmoral.* Otro tanto sucede en *Ingenio y virtud, o el seductor confundido* y en *Retascón, barbero y comadrón.* Larra no actua o se erige en acérrimo defensor de la moral como hicieron en su día gran parte de los costumbristas, sino que simplemente quiere que lo chocarrero y el impudor no son elementos compatibles con el buen obrar. El chiste soez o grotesco puede fácilmente producir la carcajada en el espectador, pero no por esto lo debemos considerar admisible, tanto cuanto que Larra considera al teatro como algo sublime y elevado.

Las traducciones o adaptaciones de obras francesas incluían con cierta frecuencia escenas escabrosas que producían entre el público más de un murmullo. Larra contrapesa la calidad artística y literaria, no censurando siempre la pieza por el mero hecho de aparecer esa escena que pudiera herir la sensibilidad del público, aunque sí hubiera preferido que el autor actuara de otra forma, omitiendo esta escena y colocando en su lugar otra más adecuada y correcta. Pero insistimos de nuevo en ello, Larra no critica la obra francesa por el mero hecho de ser francés, siempre que la obra tenga calidad Larra la elogiará, el ingenio no tiene

patria y esto lo entiende a la perfección nuestro autor; pero tampoco con esto podemos negar que Larra, tachado en más de una ocasión de afrancesado, censure lo francés en sus artículos de crítica teatral, actitud, por otro lado, que no se hace esperar, pues es precisamente desde el periódico *El Duende* donde adopta esta postura.

Respecto a las traducciones *Fígaro* muestra especial preocupación desde las páginas de estos artículos. Si se trata de una traducción mal hecha Larra denunciará al autor de la misma, pero si sucede lo contrario el elogio surge con tal fuerza que le hace olvidar sus anteriores amarguras. Un ejemplo claro lo encontramos en el artículo *Hernani o el honor castellano* del que llega a decir lo siguiente:

«Un ejemplo purísimo, un sabor castellano, una versificación cuidada, armoniosa, rica, poética, la colocan en el número de las obras literarias de más dificultad y de más mérito. Por las alabanzas justísimas que al señor de Ochoa tributamos, podrá conocer el público que no es comezón de satirizar la que nos anima cuando condenamos sin piedad las traducciones comunes que diariamente se nos dan» (19).

Ya de forma lacónica o extensiva *Fígaro* se detendrá siempre en la figura del traductor, misión nada fácil pues hacen falta profundos conocimientos históricos y literarios, dándose por sabido que el conocimiento de la lengua en la cual está escrita la obra debe conocerse a la perfección para engarzar con total cuidado y precisión su significado, cuando esto no sucede así se da el caso de funestas traducciones, como *La Extranjera* (20).

Esta preocupación por el estudio de la lengua constituye también una constante en el sentir de Larra, si bien es verdad que censura a los malos traductores, también criticará a los malos actores que no saben utilizarla:

«¿No es bueno que se nos ha dicho por personas que tienen fama de veraces que noches pasadas oyeron desde la luneta en el coliseo de la Cruz, y lo que es más inconcebible, en boca de actores no adocenados, las palabras *solegne* y *adbitrio? No puede ser,* hemos respondido nosotros, *no puede ser; es increíble: ¡Chisme horroroso! ¡Mentira tanto más espantosa cuanto que parece verdad! ¡Periodística comenzón de satirizar!* Y esto hubiera respondido, lo mismo que Fígaro cualquiera que estuviera en antecedentes... ¿Los actores, que de lo primero que hablan en una comedia es del *lenguaje* (que así suele llamar al conso-

(19) C. Seco, *op. cit.,* II, p. 268.

(20) Ejemplo de mala traducción es la obra *El expósito en Londres,* Larra critica duramente a Andrés Prieto su traductor. Otra pieza, también censurada con acritud, sería la titulada *Tu amor o la muerte.*

nante) habían de decir *solegne* y *adbitrio* y *dracma* y *dracmático* y *ojebto,* y qué se yo más? Imposible. ¿Los actores, que dice a veces *quiénes son los periodistas para criticarnos?* No puede ser; es increíble» (21).

Larga sería la lista de los artículos en donde se hace patente la preocupación de la utilización de la lengua, recomendando al actor que pronuncie correctamente, pues el teatro debe ser la escuela de la buena dicción (22). Empresa un tanto difícil pues no solamente aparecían estos vulgarismos sino que también era moneda corriente la utilización de ciertos préstamos como los galicismos y anglicismos, pero sobre todo el primero, que era sinónimo de exquisitez y buen gusto.

Larra se nos presenta como gran conocedor del teatro español y europeo en general. Asombra leer artículos en los que se aglutinan innumerables obras con sus correspondientes críticas. Asombra, repetimos, artículos como el titulado *Teresa* en los que demuestra profundo y gran conocimiento sobre los autores del momento. Dumas, Hugo, Ducange, Delavigne, etc., etc., aparecen detenidamente cotejados y estudiados. Si el anterior artículo evidencia sus conocimientos del teatro francés, su columna titulada *Teatros (El Español,* 29 de febrero, 1836) y su artículo *Aben-Humeya* demuestran el profundo conocimiento del teatro europeo.

Sus conocimientos le permitirán, pues, emitir largas series de juicios respecto a nuestro teatro. En honor a la verdad debemos decir que el panorama no es nada esperanzador. Llega a afirmar que Scribe es quien realmente sostiene la escena española, que nuestro teatro carece de obras originales (23) y por consiguiente falta la originalidad creadora tan fecunda en épocas pretéritas. Su actitud pesimista le lleva a decir en el artículo *La fonda, o la prisión de Rochester* que «silbas y comedias son cosas ya tan inseparables como cadáver y muerto». El desencanto irá creciendo con el correr del tiempo, si en un principio se mostraba satisfecho por el cese de los Ayuntamientos como administradores de los teatros, observará con no poca tristeza que el nuevo administrador —el empresario— tampoco favorecerá la escena española:

«Pero en verdad, que para lo que está haciendo, no valía la pena de haber mudado de empresa. ¿Donde están las mejoras que de ella en punto a teatros debíamos prometernos? De la empresa Rebollo nos quejábamos, *pero malo vendrá que bueno me hará.*

Resumiendo, es probado que en punto a empresas teatrales lo más

(21) *El testamento.* C. Seco, I, p. 212.
(22) Vid. por ejemplo *El español.* «Teatros. Revista del mes de abril».
(23) Vid. por ejemplo los artículos *Las capas* y *Julia.*

que se puede decir es *Dios nos la depare buena,* porque está visto que nosotros no nos la sabemos deparar» (24).

Su pesimismo irá *in crescendo,* llegando a definir el teatro como *hospital de locos* con motivo de la representación de la obra *Está loca* y a afirmar en el estreno del drama *Felipe II* que «el teatro envejece diariamente y caduca no en España sólo, donde la existencia parásita que arrastra hace años le hace infinitamente subalterno» (25).

Su actitud frente al teatro en general le depara no pocos sinsabores. De la crítica a la obra *Antony,* se desprenden amargas palabras. Desencanto al ver que la tan deseada reforma del teatro no llega a feliz término. Su actitud ecléctica y su visión acerca de lo que debe ser una buena obra se desprende perfectamente en el presente texto:

«Sin aceptar la ridícula responsabilidad de un mote de partido, sin declararnos clásicos ni románticos, abrimos la puerta a las reformas, y por lo mismo que de nadie queremos ser parciales, ni mucho menos idólatras, nos decidimos a amparar el nuevo género con la esperanza de que la literarura, adquiriendo la independencia, sin la cual no puede existir completa, tomaría de cada escuela lo que cada escuela poseyese mejor, lo que más en armonía estuviese en todas con la naturaleza, tipo de donde únicamente puede partir lo bueno y lo bello» (26).

La visión de sus artículos de crítica teatral ofrecerán al lector una visión más pesimista que positiva. Aún así hay palabras de elogio para autores pertenecientes a distintas escuelas literarias. Su actitud ecléctica le llevará a elogiar a Moratín, a Martínez de la Rosa, en su doble faceta neoclásica y romántica, y a aplaudir denodadamente a autores como García Gutiérrez y Hartzenbusch, representantes del más genuino romanticismo español. Actitud ciertamente laudable y que se acopla perfectamente con el resto de su producción costumbrista.

---

(24) C. Seco., *op. cit.,* II, p. 220. Pueden consultarse también los artículos *Un novio para la niña o la casa de huéspedes* y *Teatros y algo más (El Español,* 18 de abril, 1836).

(25) *Ibíd.,* II, p. 286.

(26) *Ibíd.,* II, p. 246.