



recuerda el «sus hojas lleva el aura presurosa» del segundo cuarteto, solo que aquí no es ya flor —aunque aluda a ella el verbo «deshojar»— propiamente dicha, sino la «dulce flor de la esperanza mía.» La simbiosis es total. Flor = amor = fugacidad. El «aura» del octavo verso, las «alas» y la «nube» del décimo y «los aires» del décimo tercero todos apuntan al vuelo de las horas de la vida. «El dulce aroma» del último cuarteto se torna «la dulce flor de la esperanza mía.» A ambas se las lleva el viento, es decir, la mutabilidad de los días.

Al canon sonetario pertenece esta temprana obra maestra de Espronceda pues según hemos visto es parte íntegra de una tradición poética universal ininterrumpida a lo largo de cuatro siglos desde el Renacimiento hasta el Romanticismo, pasando por el Barroco. Él ha sabido cosechar en el florilegio de una tradición excelsa, adoptando y adaptando un juego intertextual en parte descubierto a lo largo de estas páginas. Mas este soneto descuella no tan sólo como muestra de una continuidad sino que también aporta al sonetario castellano su nota de originalidad. Esta última calidad reside en la inconformidad, no ya desilusión o desengaño, del poeta al ver frustrados sus deseos de un amor que no sólo ha resultado ser inalcanzable sino un espejismo, un autoengaño: «Fingí» nos dice en el undécimo endecasílabo.

Como hito inicial de su mejor lírica amatoria este soneto no desdice de la amargura y desengaños que son el lastre más esencial de toda su poesía. A diferencia del consuelo neoestoico de Quevedo o de la dulce resignación de Garcilaso⁹, Espronceda se halla desprovisto de refugio, sacro o humano, al que acogerse. Para el poeta romántico que fue desde siempre Espronceda, nada sobrevive a la muerte, ni siquiera el «polvo enamorado» en que acaba el cuerpo del poeta anunciado en el acongojador soneto «Cerrar podrá mis ojos la postrera» en el que Quevedo se resiste a creer en su propia anonadación¹⁰.

⁹ El topos del *carpe diem* en el soneto hispano lo toca muy brevemente (pp. 81-86) Bernardo Gicovate en su interesante *El soneto en la poesía hispánica*, México, UNAM, 1992. El tratado hace un recorrido del soneto escrito en lengua española desde el siglo XV hasta mediados del siglo actual. Otro repaso antológico lo realiza Arturo del Hoyo en su breve *Antología del soneto español. Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Aguilar, 1968.

¹⁰ Apenas un siglo después, Federico García Lorca, cuyo «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías» nos remite al «Canto a Teresa» de Espronceda como máximos exponentes de la tradición elegíaca española, recogerá nuevamente el lenguaje de la rosa como poetización del tiempo feneciente. El conceptismo de la *rosa mutabilis* lo encarna la protagonista de su «poema granadino» Doña Rosita la soltera de 1935. En esta obra dramática en verso se despliega la vida de Rosita en tres momentos, uno por cada acto, correspondientes a su juventud, lozanía y madurez que remedan la mañana, tarde y obscurecer de la rosa destinada a durar un solo día. Poeta y dramaturgo, García Lorca, al igual que Espronceda antes, recoge de sus antepasados, y con su sello inconfundible transforma y añade a la tradición inacabada de la *rosa mutabilis*.

SÁTIRA DE TEATRO Y RIESGO EN EL SIGLO XIX: DE LOS PALOS DE CASANOVA A LA BURLA DE BRETÓN

Gregorio C. Martín
Universidad de Duquesne



En manos de un buen escritor, gran conocedor del idioma y del estilo, la sátira puede convertirse en un arma formidable. Sobre todo cuando se la da a conocer a través de aquellos medios de difusión diaria a los que el público tiene un acceso inmediato, como son los periódicos. De la influencia que iba a tener esta asociación sátira-prensa, se dio cuenta enseguida el estado y, tan pronto como aparecen los periódicos en el siglo XVIII, se promulga un decreto que condena a la sátira como tal. Su autor, Fernando VI, fue el primero que prohibió en España obras no por el tamaño ni por el tema tratado, sino por el modo de tratarlo, por el estilo. Así, la sátira fue desde el 18 de diciembre de 1749 el estilo del riesgo, el estilo del peligro, del miedo, o, mejor dicho, el estilo de los valientes. Y lo fue mayormente cuando se usaba contra personas concretas. Ya en el mismo siglo XVIII, el famoso *Duende Crítico* había usado la sátira contra el ministro Patiño, nombrándole expresamente en sus artículos y, aunque se trataba de un periódico manuscrito y clandestino, su autor fue descubierto, apresado y encarcelado. Pero, en general, las personalidades, que es como se llamó la sátira contra individuos, no supusieron gran problema para el legislador del siglo de las luces. La preocupación didáctica de los ilustrados hace que la sátira sea más usada para enmendar y enseñar que para criticar a un individuo determinado, aunque esto no falte. Otra cosa será el siglo XIX, cuando las pendencias políticas y literarias dominen la prensa cotidiana. El riesgo es enorme ahora porque la severidad de la ley se endurece; pero quién puede sustraerse en este siglo liberal a la tentación innata de mortificar a un prójimo que mortificaba a la vez al mortificador. El riesgo, lejos de cohibir, agudizará el ingenio y hará posible que el que se burle mejor, se



burle más porque arriesga menos, porque sabe con sutileza aumentar a la vez la ignominia del burlado y el placer del burlador. En otras palabras, porque hace de la sátira un arte.

A través de sucesos históricos, vamos a ver la relación entre riesgo, ingenio y sátira en tres autores de la época, tan diferentes en sus vidas privadas como en su quehacer artístico: José María Carnerero, Mariano José de Larra y Manuel Bretón de los Herreros.

José María Carnerero fue posiblemente el hombre más deshonesto y más ingrato de todo el siglo XIX. Se llamaba liberal, cuando era remunerado espléndidamente por espiar a los liberales. En 1808, después de ser encarcelado por los franceses, se había hecho afrancesado y además escribió una composición para conmemorar la entrada del rey José en Sevilla. Se refugió luego en Francia, pero en España se representaron obras suyas en 1816 y 1817 (*El joven de sesenta años, La huerfanita, o lo que son los parientes*). En el Trienio, colaboró en varios periódicos como *El Universal*, *El Eco de Padilla*, *El Independiente*, *El Indicador* y *El Patriota Español*, pero tan pronto se adueñaron de España los franceses, Carnerero se hizo amigo de Angulema y se dedicó durante la década ominosa a plagiar y traducir comedias con su compinche Grimaldi, oficio que le había atraído desde muy joven, pues en 1805, cuando tenía sólo 21 años, mandó un memorial pidiendo se le nombrara corrector de todos los dramas antiguos que hubiera que expurgar antes de representarlos en España. Carnerero había hecho una carrera de la intriga y de la adulación que, desde muy joven, aprendió daban mejores resultados que cualquier otra clase de estudios. Él había sido expulsado de la Universidad de Alcalá por infringir el reglamento al escaparse por las noches. Pero, por influencia de la Condesa de Montijo, quien había dado una beca al joven Carnerero, y de su padre, don Sebastián Bernardo Carnerero de la Quintana, director del *Memorial Literario* y secretario del consejo de S. M., José María fue readmitido y, después de un largo proceso, quien tuvo que abandonar Alcalá fue el director que lo había expulsado. Carnerero estaba pues acostumbrado a hacer crítica, no a recibirla. Y a hacer crítica se dedicaba cuando le sucedió lo que voy a referir.

Los periódicos del XIX se refieren en ocasiones a los palos de Casanova, principalmente cuando se trata de litigios con actores. Yo no había podido entender a qué se referían estas alusiones hasta que hallé en el número 703 de *El Indicador*, del 18 de marzo de 1823, una advertencia a Carnerero para que no se olvidara de los palos que en otra ocasión le había propinado el actor

Casanova. Esto me convenció de que tales palos no eran invención de la prensa, sino, como descubrí más tarde, palos bien dados, palos contundentes, como muy bien atestiguara la cabeza que los recibió un sábado del mes de octubre de 1822 en la Plaza de Santa Ana de Madrid, la cabeza de don José María Carnerero.

Carnerero escribía la crítica de teatro para *El Indicador*, periódico madrileño del Trienio liberal. El 2 de octubre se representó en el Teatro de la Cruz la comedia *El retrato del duque*, que había sido estrenada con poca fortuna en Madrid en 1820. El actor principal fue Santiago Casanova, que interpretó el papel del duque. En el número 149 de *El Indicador*, del 3 de octubre de 1822, bajo «Variedades teatrales», en lugar de hacer la reseña de teatros, decía Carnerero: «En otra ocasión daremos una noticia más circunstanciada de las proezas y desventuras de la ilustre Catalina de Coluga. Ahora tenemos que decir cuatro breves y compendiosas palabras al actor Casanova y al director de la escena». Según dice Carnerero, hacía más de un año que al presentarse la comedia (no dice el título)¹ «se creyó advertir que Casanova había tenido la intención de imitar en su papel a una cierta y determinada persona». Esta persona (el mismo Carnerero) se rió del hecho, elogió al autor en los papeles públicos y hasta «le prestó armas para que lidiase con más ventaja», aunque, dice, «esta generosidad tenía visos de un profundo desprecio». Como la comedia volvió a representarse y Casanova, a quien había dicho Carnerero que era perfecto en las imitaciones, había repetido la actuación anterior, el crítico quería «poner los puntos sobre las *íes*», y escribía:

Decimos pues al señor *Casanova* que no hablamos en el interés de la persona a quien se quiere atribuir su imitación, porque se repite que esta persona desprecia altamente una malignidad tan pueril y mentecata. Hablamos sólo en el interés de la decencia pública, que nadie debe respetar más que un actor, si sabe su oficio, hablamos en el interés de la moralidad escénica y de la misma sociedad, que exige imperiosamente que todos sus individuos sean respetados, y que en vez de sociedad sería zahurda si estuviese *individualmente* en el caso de soportarlas arnequiladas de un histrión; hablamos en el interés del decoro del templo de las musas, en donde todo debe ser pulcritud, finura, escuela de buen gusto

¹ *Catalina de Colugna* era el título de un «baile trágico, pantomímico, historial». La comedia, como ya he dicho, era el *El retrato del duque*, que volvió a representarse el mismo día que apareció el artículo.





y respeto a las personas, a las costumbres; y hablamos en el interés del mismo *Casanova*, que tiene bastante mérito y bastante aplicación para sacar partido de su talento teatral, sin prostituirse y desacreditarse entre todos los que tienen la menor noción de las circunstancias que caracterizan al buen cómico. La primera de todas debe saber *Casanova* que es la educación.

La moralidad escénica y social, la decencia pública, el decoro del teatro, etc. de que Carnerero se proclama defensor, es una mentira ridícula que no va a producir el efecto deseado. No duda usar principios tan altruistas para encubrir la verdadera razón de este disparatado ataque personal a un actor que no ha hecho otra cosa que representar bien su papel. Y el ataque no se detiene en *Casanova*, sino que alcanza también al director de escena («responsable de su decoro») que ha permitido que vuelvan los tiempos de Aristófanes, algo que Carnerero no podía perdonar ni como amante del arte ni como escritor público. Daba a entender que el director de escena desconocía su oficio y prometía recordárselo siempre que fuera necesario. Carnerero no sólo se portaba como un hipócrita, sino también como un cobarde, porque no firma con la «C.» de costumbre. Una «Noticia teatral» al final de su artículo nos aclara enseguida la ética e imparcialidad del señor Carnerero y no necesita comentarios: «La dirección de la escena española que estaba a cargo de don José María Carnerero lo está en el día al de don Agustín Alinari»².

Cuando los lectores madrileños leyeron el artículo, no necesitaron ni firma ni intérprete para saber quién era el autor y los verdaderos motivos de la diatriba. Carnerero se convirtió entonces, no en víctima, como él había esperado, sino en hazmerreír de las tertulias de la capital. Enfurecido, escribió al día siguiente un «Pasabolante teatral» donde daba a entender que los que habían interpretado su artículo anterior —ahora se reconocía como autor— como consecuencia de enojo y resentimiento, tenían el entendimiento «embutido y cerrado», y eran unos «asnos que ni dejan de serlo por andar en dos pies, ni deberían arriarse a otra mesa que a un pesebre bien provisto de paja y de ce-

² Agustín Alinari era comerciante y socio capitalista de los teatros. En 1820 había editado el *Paladion Constitucional*, según consta en el *Diccionario biográfico del Trienio liberal* (DBTL). Dirigido y redactado por Alberto Gil Novales y preparado por él mismo y por Ana Boned Colera y María Antonia Fernández Jiménez, y con la colaboración de varios especialistas (Madrid: Ediciones el Museo Universal, 1991) 22. La persona que figuraba como empresario de los teatros era José Saenz de Juano.

bada». Repetía la acusación contra el actor que, dice ahora, había tratado «bestialmente de imitar», y, aunque se presentaba como un mecenas del teatro y del mismo *Casanova*, era fácil concluir que le habían gustado las imitaciones hasta que fue él el imitado. Esta salida de tono con que comienza Carnerero marca la pauta de todo su «pasabolante», y termina con una serie de insultos personales al actor, con lo cual incurre más en lo que intentaba de negar: que no escribía con enojo ni espíritu de venganza, sino para defender la integridad del «santuario de las artes». Ahora defendía un límite en la libertad del teatro y de la imprenta, porque era precisamente por esa libertad que él se veía en ridículo; pero cuando conteste a *Casanova* —como podemos ver en el apéndice— defenderá todo lo contrario, y tendrá la vanidad de afirmar que «la causa de los escritos públicos, el libre ejercicio de la imprenta, la seguridad de los ciudadanos están gravemente comprometidos por el atentado cometido contra mí».

Lo que Carnerero no parece entender es que la sociedad, el público, va al teatro esperando que los actores imiten a la perfección los personajes que les ha tocado representar y, si lo logran, poco importan los recursos de que se valgan los actores para romper las barreras entre ficción y realidad. El fin es convencer al espectador de que en la escena se vive, no se finge. Al atacar a *Casanova* directamente, al mencionar su nombre, con insultos y diatribas para desdorar la actuación del actor, no por el modo de ejecutar su papel, sino por supuestos parecidos con la realidad, el crítico crea lo que debiera intentar evitar: personalidades. Lo que tenía que ser evaluación del trabajo de un actor, expuesta a través de la crítica de periódico, ya no lo es. Desde el momento que Carnerero abandona expresamente, al comienzo del artículo, su papel de crítico y, saltándose los deslindes del arte, se convierte en ejecutor, comete él mismo el error que atribuye al actor. Éste, imitando bien, no traiciona al espectador, le embebe más en la acción sustrayendo su mente del preconcepto de imitación con que vamos al teatro. Carnerero, por el contrario, traiciona al lector cuando escribe un ataque personal por supuestas semejanzas en lugar de una crítica de teatro. Bajo el título, «variedades teatrales» el lector busca la crítica de teatro, y descubre enseguida que lo ofrecido no se da, que no se menciona ni el título de la obra representada, que eso es para «otra ocasión», pero que «ahora» el autor va a hacer caprichosamente lo que a él le dé la gana. Con el título, con «otra ocasión» y con «ahora» se crean dos situaciones antagónicas que no corresponden con la crítica seria.





Carnerero había regresado de París en 1821 y se comportaba en Madrid como un petimetre ridículo, exactamente lo mismo que el personaje que interpretaba Casanova en la obra *El retrato del duque*. Con sus turbias manipulaciones, consiguió ser nombrado director de escena de los teatros, y cuando se representó la misma obra en el teatro de la Cruz en 1821, también con Casanova en el papel del duque, para que todo fuera más parecido a la realidad, el director José María Carnerero aconsejó al actor sobre el modo de comportarse y moverse en la escena. Incluso más, le prestó para que se vistiera las mismas ropas que él, Carnerero, llevaba como petimetre por las calles de Madrid y que debían ser muy conocidas de todos los madrileños³. Ver al actor vestido, actuando como petimetre, y relacionarlo los espectadores con Carnerero, fue todo uno. Si alguien había dado lugar a las comparaciones, había sido el mismo Carnerero, no el actor. Cuando se dio cuenta de lo ridículo de su situación, acudió a la empresa para que obligara al actor a cambiar de ajuar y de estilo en las próximas representaciones. Como es lógico, después del éxito obtenido en su actuación con las técnicas y ropas que tan gratuitamente le había proporcionado el escritor, Casanova se negó a cambiar. Carnerero escribió entonces otro artículo lleno de insolencias, y citó a Casanova en la Plaza de Santa Ana a las cinco de la tarde. Cuando llegó el actor y le preguntó si era el autor de tales insultos, Carnerero le respondió con altanería: «Sí, señor, y qué tenemos». Para su desgracia, Casanova tenía un bastón, y le propinó dos garrotazos morrocotudos, que es a lo que se refiere la prensa del XIX cuando menciona los palos de Casanova⁴.

Este es un caso donde la sátira, la mala sátira, cobra vida propia y se independiza de su autor para volverse contra él sin afectar al actor a quien iba dirigida. La ficción de la escena origina una realidad totalmente inesperada, y por la conexión de dos textos independientes entre sí, la obra de teatro y el artículo de periódico, las burlas se vuelven veras para Carnerero. Cuando se ve en el teatro como una figura ridícula que produce risa en los espectadores, precisamente por el celo de Casanova al interpretar su papel de petimetre como le había enseñado José María Carnerero, al crítico no le gusta. Al darse por aludido después en

³ Es muy posible que Larra tenga en mente este afrancesamiento de Carnerero cuando critica sus galicismos en «Donde las dan las toman», publicado en *El Duende Satírico del Día* el 31 de diciembre de 1828.

⁴ Véase la carta de Casanova en el apéndice 2.

el artículo de periódico, no hace otra cosa que reconocer la semejanza entre el petimetre y él. Su poco dominio de la palabra y del estilo, como le indicaría unos años más tarde Larra⁵, hace que su sátira fracase en el intento de mostrar los defectos del actor y, por el contrario, descubra la hipocresía del autor, pues el espectador se da cuenta de que Carnerero se vestía de petimetre por puro exhibicionismo⁶, para impresionar vanidosamente. La falta de genio le fuerza entonces a recurrir al insulto y al exabrupto para defenderse, con lo que se aparta de la sátira y cae en el terreno resbaladizo del riesgo.

* * *

Si Carnerero, sin desearlo, se ve en peligro por su mala sátira, Larra, por el contrario, no concibe sátira sin riesgo. El había establecido ya en su *Duende*, precisamente en uno de los artículos que escribió contra *El Correo* de Carnerero⁷, los deslindes entre ingenio y genio. El ingenio, dice, perfecciona, mientras que el genio da vida e inventa, es un don del cielo; el genio manda, el ingenio obedece. Para Larra el periodismo no es un empleo, un modo de ganarse la vida, y, mucho menos una oportunidad para el caciquismo o la intriga. Es una misión, una alta misión, dice en su crítica al folleto de Espronceda. Y si lo es, supone un fin que hay que lograr a cualquier riesgo. Por eso que al buen periodista no le preocupa el miedo. La satisfacción de la misión cumplida le recompensa del riesgo. «Porque si hay quien puede tener miedo», dice en una carta al director del Español «yo no me siento con miedo a nadie»⁸. El secreto del periodista está en vencer el miedo y eludir el riesgo. Aquí es donde entra en juego el genio para crear, para inventar un tema o un estilo, y el ingenio para pulirlo. En la crítica al *Panorama matritense* escribe que hay un factor positivo en el miedo: el realce que da a las obras por el peligro del autor⁹. A más peligro, más genio para burlarlo,

⁵ En los artículos «Un periódico del día o el 'Correo literario y mercantil'», publicado en *El Duende Satírico del Día* el 27 de septiembre de 1828, y «Donde las dan las toman», publicado en el mismo periódico el 31 de diciembre de 1828.

⁶ Larra, en la defensa que hace de los neologismos en «Donde las dan las toman», dice: «... a fe que tampoco están autorizadas por el Diccionario de la Academia, pero ¿quién duda que llegarán a estarlo, así como petimetre, que en otro tiempo no lo estuvo». Es casi seguro que Larra usa precisamente la palabra petimetre para recordarle socarronamente a Carnerero cuando se comportaba como tal en los años del Trienio, memorias sin duda poco gratas para él.

⁷ En «Un periódico del día o el 'Correo literario y mercantil'».

⁸ En su artículo «Fígaro al director de *El Español*», publicado en el mismo periódico el 23 de mayo de 1836.

⁹ Publicado en *El Español* el 20 de junio de 1836.





más ingenio para pulir el estilo, mejor obra. La lucha entre lo que se permite decir y lo que se quiere decir sirve, según Larra, de acicate que estimula al autor a decir mejor para poder decir más. Es variar la forma sin menoscabo del contenido. Es el viejo juego del genio y del arte contra el poder y la ley. Y a esa lucha sin cuartel deben muchos géneros la importancia que tienen. La falta de riesgo, dice Larra, supondrá la muerte de la sátira por estar fuera de lugar sin una ley censoria.

El suceso de Larra con la crítica de teatro ya lo documenté hace varios años en mi aproximación a su biografía, y a ello me remito¹⁰. Se trata del juicio y condena que sufrió por criticar la actuación del actor Puchol en *El Pelayo* de Quintana¹¹. Es cierto que Larra al escribir su crítica de la representación sabía de la disputa que había tenido su amigo Juan de la Pezuela con el actor Puchol, que interpretaba el papel principal. Pero es cierto también que el actor se había intrometido en el campo de la crítica al declarar en *El Correo* que la obra de Pezuela *El Último Abencerraje* carecía de interés, no tenía ni una sola situación trágica y el autor no había sabido crear caracteres. Con esto no sólo se intrometía en un campo que ignoraba, como le diría luego Larra, sino que no vindicaba su mala actuación en el papel principal de dicha obra, pues si creía que el drama era tan malo, no lo hubiera aceptado. Salir a escena convencido de que la obra era un desastre, no podía ayudarle a representar mejor.

Larra hace su crítica dentro de un marco general, la situación de la escena española en 1833, y así dice que en España es difícil ver representar una buena comedia, pero un drama es algo «absolutamente imposible». Señala los defectos principales del actor: voz falta de modulación y una forma de moverse en la escena (dando saltitos) que produce risa en el público, y en las tragedias no se debe hacer reír. Larra no recurre como Carnerero a la calumnia ni al insulto. No lo necesita. Y sin embargo su crítica deja bien claro que el actor Puchol hace reír donde debiera hacer llorar porque no distingue entre comedia y tragedia. Una es festiva y la otra es seria. Este es un principio elemental que obedece todo el teatro desde las representaciones clásicas. El intérprete del *Pelayo* es por lo tanto un ignorante, es un furtivo que está en un campo que no le corresponde. Colocada así la crí-

¹⁰ Gregorio C. Martín, *Hacia una revisión de la biografía de Larra* (Nuevos documentos) (Porto Alegre: PUC EMMA, 1975).

¹¹ «Salida del señor Nicanor Puchol en *Pelayo*, tragedia de don Manuel José Quintana». Esta reseña se publicó en *La Revista Española* el 18 de junio de 1833.

tica dentro del marco general del teatro en lugar de limitarse a la persona del actor, su efecto es contundente. Pero la mordacidad de Larra no se conforma con limitarse al arte. Para censurar la poca habilidad trágica del Sr. Puchol recurre a la historia, y sitúa la historia dentro del teatro, o, mejor, dentro de la escena y a la escena dentro de la historia, y dice: «Pelayo, a quien no pudo rendir la invasión árabe, Pelayo ha venido a sucumbir bajo los esfuerzos del señor Puchol». Aquí no hay exabruptos ni improprios, y sin embargo la crítica es demoledora. La conclusión que obtiene el lector es que el actor es un inepto total. No supo infundir a su papel, durante el corto tiempo de una obra de teatro, la esencia del personaje que le había tocado representar. En la realidad histórica, Pelayo supo sobrevivir, que era lo que requería la situación de España en aquel momento. En la ficción dramática, Puchol no supo fingir, que era lo que exigía su papel en la escena. Como dirá Larra después, «no basta hacer lo que se puede, hay que hacer lo que se debe».

En el caso de Carnerero, el texto representado en la escena y el del artículo de periódico producían en el lector-espectador una reacción nueva, que hacía que la sátira se independizara de su autor y se apartara de la intención que él le diera para volverse contra el mismo Carnerero. En el caso de Larra sucede lo mismo, pero con diferentes resultados. Cuando Puchol escribe al Rey pidiendo justicia, insiste que está en el teatro porque es un medio de subsistir como otro cualquiera, e incluso llega a pedir que se condene a Larra porque su crítica le hará más difícil seguir subsistiendo de esa manera¹². Al analizar entonces esta vindicación basada en la necesidad de subsistir y no en méritos artísticos, al cotejarla con su actuación en la escena, y al comparar ambas con la crítica de Larra, el resultado es contrario a la intención del actor y favorable al crítico. Larra sabe el peligro que corre y dice que se arriesga por su amor al arte. Pero el riesgo no le asusta ni cae por ello en la tentación de recurrir al insulto, como Carnerero. Cuando se entera más tarde que ha sido denunciado y va a ser juzgado, escribe una respuesta para defenderse, que es el artículo «No lo creo», publicado en julio de 1833. La sátira que hace del teatro español es demoledora, pero no es en modo alguno indecorosa. La historia muestra que —no sólo en el resto del mundo, sino también en España— el arte ha mejorado eliminando defectos señalados por la crítica. Los individuos que compo-

¹² Había dicho lo mismo en una vindicación que publicó en *El Correo Literario y Mercantil* el 22 de agosto de 1832 con motivo de su disputa con Juan de la Pezuela.





nen la sociedad se distinguen unos de otros por lo bien que ejecutan el papel que les ha tocado vivir en la vida. Es un don innato que cada uno tiene o no tiene, sin que haya una ley que decida a priori quién va a ser el mejor, ni mucho menos para sentenciar expresamente que todos los individuos lo hacen bien. Del mismo modo tiene que suceder con el teatro. Los actores podrán conseguir una ley para prohibir decir cuáles son malos, pero nunca podrán ser buenos actores por la fuerza de la ley si no los son por la fuerza de la razón, por su ingenio. Podrán prohibir también mencionar el nombre de un actor, pero lo que no podrá hacer nadie es obligar a pensar que ese actor es bueno si no lo es. Larra no rehuye la polémica, pero ingeniosamente da a su artículo un fondo histórico, social y cultural que va mucho más allá de lo personal, y consigue una sátira mordaz, sibilina a veces, que es captada y aceptada enseguida por el público lector. Es consciente del riesgo a que se expone al escribir así en la España de entonces, por eso su artículo comienza con una advertencia de peligro —«¡Sálvese usted, señor Fígaro!»—, pero también termina diciendo que él no teme el daño.

Como sabemos ahora, Larra fue condenado en este caso. Pero eso sólo sirvió para avivar su genio y pulir aun más la sutileza de su ingenio. Y así logra burlarse de la sentencia seis meses más tarde, sin faltar a la condena impuesta, cuando trata de informar a sus lectores quién había sido la actriz que interpretó el papel de un hombre y Larra se abstiene diciendo: «¿Pero qué íbamos a decir?»¹³. Años más tarde, cuando critique una actuación de Azcona, otro actor que se querelló contra Larra, no dirá que es mentecato, saltimbanqui o necio, como Carnerero a Casanova, simplemente: «el doctor de Londres fue interpretado por el señor Azcona; por consiguiente, la ilusión es perfecta»¹⁴. Y sin embargo, no hay manera más sutil de decir que la actuación de Azcona había sido rematadamente mala. Es el ingenio eludiendo el peligro, para decir con buena sátira lo que quiere decir sin que sea ilegal decirlo.

El caso de Bretón de los Herreros sucedió en 1840. En este año tuvo lugar el pronunciamiento de Espartero. Para celebrar su entrada en Madrid, no se escatimaron gastos y demostraciones de todo género durante los primeros días de octubre. Se escribió un himno, el «Himno a Espartero», comparándolo con El Cid

¹³ En su crítica a *Las cuatro naciones o la viuda sutil*, publicada en *La Revista Española* del 27 de diciembre de 1833.

¹⁴ Crítica a *Está loca*, publicada en *El Español* del 17 de junio de 1836.

(«Honor al valiente/ al noble Adalid/ que al mundo recuerda/ los hechos del Cid»)¹⁵. Hubo un banquete de 150 cubiertos, a 600 reales el plato, en el salón de Oriente, un baile de máscaras en el del Prado, desde las tres de la tarde hasta la una de la madrugada, y brindis para todos los gustos, que inició Espartero: «Por nuestra Reina, por nuestra constitución, por nuestra independencia nacional, por nuestra libertad»¹⁶. Fray Gerundio improvisó unos versos que comenzaban con esta estrofa:

Que vengan los extranjeros,
los que nos miran con saña
los que atacan nuestros fueros,
porque envidian altaneros
las glorias de nuestra España.

Y terminaban con esta otra:

Sepa el extranjero infiel,
que la España por sí sola
sabrà sostener sin él...
Constitución, Isabel
e independencia española.

El señor Quintanar ofreció al héroe un programa político con la siguiente décima:

Nómbrese nueva regencia
Suprímase ese senado
Y la carta del Estado
Modifíquese en su ausencia:
Désele la preferencia
Sobre el rey al pueblo ibero;
Hagamos esto primero
Y no tema ya Castilla
Ser presa de camarilla.
He aquí un programa, Espartero.

También Madoz improvisó este brindis:

A la ley defendida por los anarquistas,
Al orden conservado por los bullangueros,
A la propiedad respetada por los descamisados.

¹⁵ Reproduzco el himno en apéndice por ser poco conocido.

¹⁶ Estos datos y los que siguen los tomo de la obra *Detalles históricos del célebre pronunciamiento de Madrid, el 1.º de septiembre de 1840*. Por Don M. B. A. Cuadernos I y II (Madrid: Boix, 1840).





El 1.º de octubre hubo una función de teatro en el Príncipe. Espartero llegó a las siete y media, y fue recibido con el himno de Riego. Luego pusieron en escena la obra de Lope *Amantes y celosos todos son locos*, que el público no consideró ser la más apropiada para ocasión tan patriótica¹⁷. Siguió un baile y después una pieza corta, improvisada para la ocasión por Bretón de los Herreros y Julián Romea. Se titulaba *La Ponchada*. Con ella, decían los periódicos al día siguiente, «la mala estrella del señor Bretón comenzó a derramar su mortecina luz sobre la aureola resplandeciente de este poeta otro tiempo afortunado»¹⁸. Poco afortunado estuvo ciertamente Bretón al improvisar esta pieza, un juguete cómico sin mayores pretensiones, para entretener en días de tanto regocijo. Seguramente así lo creyó el mismo Bretón, que debió siquiera pensar en mayores complicaciones. De otro modo, habría que juzgarlo una temeridad, algo inconcebible en este autor. Y digo temeridad porque la pieza es, de principio a fin, una burla de la Guardia Nacional, e incluso del ejército. El reparto lo componían los mejores actores de entonces: Matilde Diez, Gerónima Llorente, Guzmán, los dos Romea, Elías Noren, Pedro Sobrado y Luis Fabiani. La obra comienza en la sala de guardia de un cuartel. Unos soldados están dormidos, otros jugando a las cartas, otros leyendo la prensa, mientras esperan la llegada de Espartero. Entra un cabo para llamar el relevo de la guardia, todos se disculpan, nadie le hace caso, se ríen de él y de su poca autoridad («¡Ah, ah! ¡La autoridad de un cabo!») El cabo tiene que marcharse entre las risas de todos, sin hallar el relevo y escena tras escena lo vemos buscándolo por las calles de Madrid, incluso en medio de la algazara que crea el desfile de Espartero. Los mismos soldados llegan a insultar al cabo («atolondrado») cuando lo encuentran por la calle. Es decir, la imagen de la guardia que se prepara a recibir al héroe es de caos, indisciplina y total desorganización. Pero eso no es todo. En la escena cuarta, Don Lupercio, interpretado por Guzmán, dice que Espartero está en desgracia y «le han enviado a tomar baños», alusión clarísima a la orden del Baño que le había concedido la Reina de Inglaterra, a quien don Lupercio llama hereje, por premiar a los enemigos de la religión. Aunque en el teatro hubo

¹⁷ «El buen desempeño de los actores suple ventajosamente el poco acierto que ha habido en la elección de asunto para divertir a un pueblo embriagado de entusiasmo y a un guerrero, ídolo hoy del culto patriótico». Esta opinión explica lo poco afortunados que estuvieron los organizadores y el fervor que invadía al pueblo de Madrid durante aquellas jornadas.

¹⁸ No se dice nada de Romea, coautor de la obra.

muestras de desagrado, nadie quería dar a entender delante de Espartero que entendía las alusiones.

Las consecuencias de este traspie de Bretón fueron instantáneas. Al día siguiente, la Junta de Gobierno le destituyó de su cargo de bibliotecario de la Nacional, y la milicia publicó un comunicado, respaldado por numerosas firmas, considerando por unanimidad a Bretón indigno de alternar con los oficiales por el modo indecoroso e injusto que había tenido de tratar a la Milicia Nacional.

Bretón no hace crítica desde el periódico, sino desde dentro de la obra. La burla no encerraba posiblemente ninguna intención, pero, otra vez, al pasar por la escena la obra se independiza y logra un fin distinto al que la destinara su creador. Está a punto de convertirse en tragedia, pues llegó a pedirse el arresto del autor. Atemorizado, Bretón mandó a la prensa madrileña un comunicado, bañado con lágrimas de su corazón, dice, y pidiendo indulgencia de los que juzgaran «el triste embrión literario», para lo que pedía le abonara su pasado de hombre pacífico, honrado e inocentemente laborioso, y se retractaba «paladina y formalmente»¹⁹. Bretón no era tan arrogante, como Carnerero, ni valiente, como Larra. Su error fue calcular mal las circunstancias y la historia, al no comprender el riesgo que corría escribiendo burlas contra la Milicia Nacional que había dado el poder a Espartero.

Hemos visto tres escritores, tres modos de concebir la sátira, tres estilos, tres ingenios y un punto de contacto: el riesgo. A José María Carnerero el riesgo le precipita en la desgracia. Por carecer de ingenio para escribir con humor, su artículo es pura denuncia, un ataque personal sin ningún sentido de lo grotesco y de lo absurdo que el lector pueda asociar con la verdad. Pero lo que el actor no halla en la crítica de periódico lo descubre en la es-

¹⁹ El comunicado que se publicó en varios periódicos, termina así:

Últimamente yo espero de las personas que lean este desordenado artículo, bañado con lágrimas de mi corazón; yo les ruego que para concederme la indulgencia que solicito tengan en cuenta la precipitación con que ha sido forzado escribir, leer, juzgar y representar ese triste embrión literario; que me sirvan de abono los pocos méritos que he podido contraer defendiendo la causa de la libertad, la reputación de hombre pacífico, honrado e inocentemente laborioso en que sin duda me tienen los que me tratan, sin distinción de partidos ni categorías, y la ingenuidad y buena fe con que paladina y formalmente me retracto y arrepiento de las palabras que han dado ocasión a la censura que me aflige.

Ruego a Vds., señores redactores, que a la brevedad posible se sirvan publicar la precedente declaración, y a este favor les quedará eternamente agradecido su seguro servidor, Q. S. M. B. = Manuel Bretón de los Herreros = Madrid, 2 de octubre de 1840.





cena, y asocia entonces lo absurdo del petimetre con Carnerero. En ese momento, la sátira del crítico se vuelve contra el crítico. Para Larra, la sátira es un medio para lograr el fin de una misión casi sagrada. Todo lo que se oponga a ese fin, como el riesgo, no hará otra cosa que aguzar el ingenio, servir de estímulo para producir mejor sátira, y, con su genio, el buen satírico halla siempre un medio de burlarse. En Bretón, la sátira resulta comprometida posiblemente por equivocación, o tal vez mala interpretación. La suya era una obra festiva para un día de regocijo, que convirtieron en obra seria las circunstancias políticas. Los tres ilustran el peligro de hacer sátira de teatro en el siglo XIX, en una España no acostumbrada aún a la libertad de expresión.

APÉNDICES

CORO

Honor al valiente,
al noble Adalid
que al mundo recuerda
los hechos del Cid.

1.^a

Vengando brioso
diez años de afrenta
con sangre acrecienta
del Ebro el raudal; (coro)
Y en bano sus breñas
le pone Navarra,
que triunfa y desgarras
la enseña infernal.

2.^a

Valiente caudillo,
la patria gozosa
de palma gloriosa
corona tu sien;
Ranales lo pide,
y Orduña y Estella,
Luchana y Morella
lo piden también. (Coro)

3.^a

Si lauros te brinda
de Marte el estruendo,
do quiera venciendo
al siervo tenaz;

De oliva circundas
tu frente preclara
signando en Vergara
la unión y la paz. (Coro)

4.^a

Contempla este pueblo
que irvierte se agita;
escucha cual grita
en ronco clamor.

Saluda al que supo
con nobles hazañas
sin armas extrañas
salvarle el honor. (Coro)

5.^a

Los hombres que miras
no sufren ultraje;
si es pobre su traje,
moreno su pan.

Sus almas son nobles,
su causa muy bella;
contigo por ella
sus vidas darán. (Coro)

6.^a

Ya basta de sangre,
de horrores y saña;
mas si hay quien a España
se atreva a insultar;

Verás a ese pueblo,
que el miedo no abate,
contigo al combate
en masa volar. (Coro)

II

Carta de Casanova

(*El Espectador*, n.º 546, página, 742)

«Señores editores del Espectador: el actor Casanova nunca se ha resentido de las críticas con que se le ha estimulado en los periódicos; antes bien ha sabido agradecer las que estaban dictadas en el interés de su profesión y sacado de ellas cuanto partido ha estado a sus alcances. No ha sido pues un artículo sobre teatros lo que le ha podido exasperar y comprometer, y sí dos llenos





de desvergüenzas y personalidades que nada tenía que ver con los teatros ni con la profesión cómica, y que atacaban directamente su reputación y su buen nombre. Esta reputación y este buen nombre es una propiedad tan preciosa para el actor Casanova como puede serlo para el príncipe más poderoso o para el sabio menos modesto. Su adquisición le ha costado veinte años de una conducta irreprochable como actor y como hombre privado; y si el público, las autoridades, las empresas, sus compañeros le han dado constantemente pruebas nada equívocas de aprecio, aun en los tiempos en que la ignorancia y el despotismo abrumaban a los artistas españoles con injustas prevenciones, no era justo que ahora, en los de libertad e ilustración se le haya querido presentar a la faz de sus conciudadanos como un ser envilecido y degradado. Tampoco ha existido en la desagradable ocurrencia que hubo en la tarde del sábado entre el redactor del Indicador y el actor Casanova ninguna de las circunstancias odiosas con que se ha intentado desfigurarla y extraviar la opinión pública. Treinta o más testigos están prontos a probarlo en juicio cuando la ley los llame, y una sencilla narración del hecho y de sus antecedentes bastará para convencer a Vds., señores espectadores de la mala fe con que les han informado los que sorprendiendo su incredulidad se apresuraron a referirles lo que no había pasado ni podía pasar entre hombres de bien.

Cuando se repartió la comedia del retrato del Duque le tocó al actor Casanova representar un fatuo recién llegado de París y a quien el ingenio suponía tan exagerado en sus ademanes como en su traje. Entonces el señor Carnerero, director que era de la escena no sólo le hizo algunas indicaciones sobre el desempeño de su papel, sino que le prestó una parte del vestido que sacó al teatro. Representóse la pieza y si alguno de los concurrentes pudo hacer aplicaciones de sus personajes, no por eso se indicó de manera alguna que Casanova hubiese sacado de quicio el que representaba. Volvióse en la semana última a representar la misma comedia y Casanova salió vestido del mismo modo que las veces anteriores; esto es, con un traje que ha sido muy usado en este verano y que ni en el color, ni en la hechura tenía nada que fuese particular al señor Carnerero. Sin embargo, éste se creyó retratado en lo que ciertamente no se hizo ningún favor, y escribió un artículo en que lo confesaba, y en lo que tampoco anduvo muy discreto. Pidió además a la empresa que pidiese a Casanova a que mudase de giro, y Casanova contestó a la empresa que nunca le había pasado por la cabeza ridiculizar al señor Carnerero, que su papel representaba un fatuo vestido con exa-

geración y que no creía que el señor Carnerero estuviese en el caso de poderse aplicar semejante apodo, que por esto no mudaría de giro; pues haciéndolo, confesaría tácitamente que aquella había sido su intención, estaba pronto a ceder su papel a otro actor que mejor lo desempeñase, etc., etc. Esta sencilla manifestación debiera haber calmado al señor Carnerero; pero lejos de tener este resultado le animó a escribir otro artículo en que insultó tan gravemente a Casanova, como que le llamó saltimbanqui, necio, asno digno de un pesebre, hombre asalariado por su diversión y otras muchas razones que estaban más cerca de ser insolencias que no críticas. Casanova sintió toda la fuerza del ultraje, porque aunque actor es hombre y no quiere que se le tenga por menos. Buscó por consiguiente al autor en su cosa (sic) por tres distintas veces, para pedir una explicación que hubiera terminado quizá el lance honradamente. No le halló nunca, y sí recibió un recado suyo que le citaba en la plazuela de Santa Ana a las cinco de aquella tarde. Estuvo Casanova puntual a la cita y a pocos minutos de espera el mismo sujeto que antes le avisó que en la esquina de la calle de la Gorguera le esperaba Carnerero. Llegóse a él Casanova, saludóle, le preguntó si eran suyos los artículos del Indicador, y habiéndole contestado Carnerero con un aire insolente y perdonavida *sí señor y qué tenemos?* Casanova se arrebató y alzando el bastón que llevaba habitualmente le dio uno o dos palos. Este ha sido ni más ni menos el hecho: ni ha habido sorpresa, pues Carnerero esperaba a Casanova, ni traición porque a las cinco y media de la tarde y en un sitio tan público sería muy difícil prevalecerse de ninguna infame ventaja. Lo que sí hubo de parte del actor Casanova fue un pronto que por punible que sea ante la ley, nada tiene de extraño ni de vergonzoso. Casanova espera con resignación el fallo de aquella, pero desea entretanto que la opinión no se extravíe, y que los hombres de honor no le juzguen con ligera precipitación.

El actor Casanova espera por lo mismo, señores espectadores, de ustedes que como militares pundonorosos, como hombres libres, y como periodistas ilustrados se servirán incluir en su próximo número estos renglones en desagravio de un artista que jamás se ha separado ni un ápice de la línea que le han trazado el honor y su deber.=Santiago Casanova»

Los editores del periódico incluyeron la siguiente nota: «La imparcialidad y la justicia de que hacemos profesión nos han movido a dar lugar en nuestro periódico al antecedente artículo; pero a pesar de cuanto en él manifiesta el señor Casanova, nos





parece que no dejó de cometer un atentado contra la ley más esencial del sistema liberal y una de sus mas preciosas garantías.

Estamos tan distantes de aprobar que en un artículo de crítica sobre la inteligencia, o no inteligencia de un actor en el desempeño de su profesión, se envuelvan personalidades de ninguna especie, como el aplaudir que el agraviado se tome la satisfacción por su mano y mucho menos en la forma que refiere el señor Casanova. En las difamaciones verdaderamente tales y que lastimen gravemente el honor disculparemos por más que sobre esto se nos censure, que si el agraviado no hallase satisfacción en la ley después de haberla solicitado apele al recurso a que por más leyes que se hagan sobre la materia apelara siempre la delicadeza nacional. Pero en el caso en cuestión, admitiendo que haya ocurrido en los mismos términos que lo cuenta el autor del artículo, sobre lo cual el público suspenderá posiblemente el juicio hasta oír las partes o ver el resultado del sumario, no nos parece motivo suficiente para abrir la cabeza con un palo a un hombre que va inerme, el haber éste contestado con algún desentono. El señor Casanova dice que aprecia su honor y su reputación, y nosotros se lo aprobamos muchísimo, pero no podemos menos de manifestarle que los lances de esta clase deben, en nuestro concepto, conducirse en otros términos entre los hombres celosos de conservar aquellas dos apreciables prendas».

III

Respuesta de Carnerero a la carta de Casanova
(*El Espectador*, n.º 549, 15 de octubre de 1822, página. 756).

«Aunque todavía postrado y padeciendo dolores de las heridas que recibí de manos del actor Casanova, no puedo menos de reclamar por un instante la atención del público, ya que el mismo Casanova se ha dirigido a él por un artículo firmado e inserto en *El Espectador* de este día. La justicia se halla conociendo de la acción criminal cometida por el expresado Casanova contra mi persona: ante el tribunal pues que las leyes señalan será decidido si el hecho fue tal cual lo presenta Casanova, o si hubo circunstancias más agravantes de las que anuncia. Fácil es disminuir o aumentar la culpabilidad en un sentido de diario; pero no es sino en la recta balanza de la justicia en donde se pesará lo que haya de favorable o de adverso al que está procesado. Hasta entonces el público leerá defensas o acusaciones sin darlas valor definitivo. Por lo que a mí toca aunque herido y agraviado por el actor

Casanova, no conservo sentimiento contra él, pues bastante digno de compasión es quien se deja arrastrar a tales excesos; mas aquí no trata ya la autoridad de mis intereses particulares, sino de los de la sociedad entera. La causa de los escritos públicos, el libre ejercicio de la imprenta, la seguridad de los ciudadanos están gravemente comprometidos por el atentado cometido contra mí. Los magistrados a quienes la ley encarga velar sobre tan preciosos derechos, saben cuales son sus deberes y del cumplimiento de éstos dependen todas las garantías de las libertades públicas.=José María Carnerero.»

