**CASIMIR DELAVIGNE (1793-1848), ENTRE
NEOCLÁSICOS Y ROMÁNTICOS. RECEPCIÓN DE SU
OBRA TEATRAL EN MADRID DE 1835 A 1845**

ROBERT DENGLER
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Con Casimir Delavigne (1793-1843) entramos de lleno en el debate entre clasicismo y romanticismo. Sus obras representaron un constante esfuerzo por conciliar la forma de la tragedia clásica con las nuevas tendencias, el gusto y espíritu de renovación impulsados por el romanticismo. Su proyección en las tablas madrileñas dio pábulo a numerosos comentarios en la prensa de la época, y como afirma Peers en su *Historia del movimiento romántico español*, Delavigne

en su calidad de afortunado prerromántico, suscitó cierta admiración, no sólo antes de que diera comienzo la rebelión romántica, sino en los años de su breve dominación. Fue traducido y adaptado, no ya por dramaturgos secundarios como Altés y Gurena, Pedro Gorostiza y Cepeda, sino por los traductores más importantes de la época: Gil y Zárate, García de Villalta, Ventura de la Vega, Larra y Bretón de los Herreros. (Peers 1973: I,283-284)

Delavigne empezó su carrera dramática en 1819 con *Les Vêpres siciliennes*, una tragedia histórica de puro corte clásico, seguida en 1821 de otra de idéntica factura, *Le Paria*. Dos fechas éstas ancladas en un significativo período de la historia de Francia, la Restauración, que restableció en el trono a los Borbones. En aquel momento la aristocracia recobró en principio sus prerrogativas, si bien las riendas del poder las siguieron llevando la burguesía adinerada y liberal. Desde un punto de vista sociológico, político y cultural este hecho cobraría una importancia digna de ser tenida en cuenta; en efecto, los gustos y preferencias

estéticas del público se ajustaban en gran medida a unos cánones que no se acoplaban fácilmente a innovaciones que a menudo parecían poner en tela de juicio lo seguro y establecido, los valores tradicionales. El caso es que en un momento en que la tragedia clásica en Francia dejaba de gozar de gran popularidad, Delavigne conocía un extraordinario éxito. Dos razones pueden explicar este hecho: en primer lugar, sus tragedias vieron denegada la posibilidad de ser representadas en el *Théâtre-Français*, baluarte del clasicismo, medida que en realidad se volvió a su favor porque de esa sala, al decir de un crítico “s’est retiré le théâtre vivant” (Descotes 1964: 248). Por otra parte, la fama de poeta del partido liberal que iba cobrando le valió rápidamente la simpatía del público burgués.

Si nos situamos en España, sin duda alguna el viento de liberalismo que soplabá por aquel entonces, tras la muerte de Fernando VII, favorecería la acogida de las obras de Delavigne en los Coliseos madrileños. Peers, al analizar los repertorios de aquellos años subraya que el rasgo más interesante de las traducciones representadas en 1835 fue la repentina aceptación de Delavigne, tres de cuyas obras se dieron 22 veces en el transcurso de cuatro meses (Peers 1973: I,334). *La Revista Española* dedicó al estreno de esta obra un artículo en el que destacaba la acogida favorable reservada por el público madrileño:

Una tragedia y de Delavigne [...] debía atraer necesariamente al pueblo madrileño ansioso de novedades [...]. Las lunetas, palcos, galerías, cazuela, todo estaba manifestando que a pesar de los Toros, del Circo Olímpico, y de tanta otra diversión, la tragedia había llamado la atención. Y no podía menos de suceder así al anunciarse *Las Vísperas sicilianas*. (*La Revista Española*, 10-11-1835)

La versión española, en verso, sigue al pie de la letra el original francés, todos los ingredientes de la tragedia clásica se concitan en esta obra; los acontecimientos se enlazan de tal modo que los personajes nobles, de alta alcurnia, como lo sugiere el género, viven unos conflictos interiores alimentados por pasiones y sentimientos complejos; amor, celos, generosidad, odio, perdón, deber, amistad, traición, lealtad, remordimientos, venganza, etc, se agolpan, dando lugar a una tensión continua, trágica y dolorosa por el peso de una especie de fatalidad ante la que, por el curso de los acontecimientos y la condición de los personajes, no existe otra salida sino el sacrificio y la muerte. Resulta interesante comparar las reseñas que le dedican dos revistas de talante diametralmente opuesto como son *El Censor* y *La Revista Española*. En la primera, partidaria del clasicismo, leemos:

No vemos en la tragedia sino bellezas que alabar. La acción es viva y sostenida, libre de las perpetuas declamaciones de que se acusa al teatro francés con más frecuencia que justicia. El interés crece siempre a pesar del desgraciado episodio amoroso; las escenas bien unidas, las reglas dramáticas de tiempo y lugar bien observadas, los caracteres constantes y las costumbres de aquel tiempo perfectamente delineadas. El diálogo es vivo, la versificación hermosa, las descripciones tienen el grado de poesía que pide la tragedia, y las sentencias son graves y llenas de buena moralidad política. (*El Censor* 1835, nº 20, IV, 126)

En el otro extremo, *La Revista Española*, adalid de la nueva escuela, se ve obligada a matizar sus elogios:

Si una vigorosa versificación, una buena elección de asunto, y unos actores distinguidos son más que medianos motivos para que una producción sea aplaudida, ésta sin duda reunió las tres dichas realidades. Pero la tragedia es clásica, y consiguientemente se resiente de falta de movimiento; no hay vida, no hay novedad, no hay aquellos inesperados golpes teatrales que caracterizan las producciones románticas, y que llegando al corazón le arrastran a uno mal de su grado haciéndonos gustosos siervos de la voluntad del poeta inspirado. (*La Revista Española*, 10-11-1835)

Cuatro años más tarde le sucede, en traducción versificada por García Villalta, la tragedia *El Paria*, estrenada en París en 1821. Esta obra, considerada como una denuncia, una protesta contra la discriminación social a que es sometido en la sociedad india el paria excluido del sistema de castas, no se representó en Madrid más que cuatro veces, en febrero y mayo de 1839. Tragedia neoclásica, *El Paria* verá curiosamente a su protagonista convertido en una de las figuras marginales predilectas de los románticos, o sea, entre otros, el mendigo, el expósito, el huérfano, el suicida, el ermitaño, el poeta. Este ejemplo nos permite ver hasta qué punto el teatro de Delavigne podía ser percibido por muchos como la linde en la que neoclásicos y románticos podían encontrar un punto de reencuentro, de reconciliación entre un pasado glorioso que requería renovación, y un futuro lleno de esperanza pero hartado iconoclasta. De ahí el dilema en el se debaten muchos críticos de la época. Con motivo de la representación de esta obra, *La Gaceta de Madrid* emprende una disertación sobre qué tipo de teatro conviene promover en los coliseos españoles. Escrito en 1839, este artículo refleja la situación de la dramaturgia en aquel momento, idéntica en realidad en Madrid y en París: ambigüedad, confusión, perplejidad:

Nuestro teatro [...] se encuentra en la actualidad en un estado, en una situación difícil de concebir, y más difícil quizás de explicar. Si se nos pregunta cuál es el género que predomina en la escena española, aquél que obtiene popularidad y público aplauso, imposible nos será responder; y no sólo a nosotros, sino a cualquiera a quien esta pregunta se dirija. ¿Aplaudiríanse hoy dramas de la estructura de *Lucrecia Borgia* o de *María Tudor*?... ¿Ha obtenido *El Paria* un éxito favorable y significativo? (*La Revista Española*, 12-9-1835)

El articulista de *La Gaceta de Madrid* rechaza tanto la nueva escuela, o sea el romanticismo, como el clasicismo extremado:

Ni abogamos por la escuela creada por Victor Hugo, ni por Racine, Corneille y Delavigne. Pero entre esos dos extremos hay un término medio, justo y razonable, y consiste en aprovechar los recursos que ambas suministran y en utilizar la mayor extensión, el mayor vuelo que puede darse a la imaginación, ciñéndola no a reglas impuestas y determinadas, sino al criterio y buen juicio de los escritores. ¿Ha sido por tanto acertada la representación del *Paria* cuando el gusto del público lo mismo se oponía a este género de producciones que al de la "escuela monstruo", si así se nos permite llamarla? Nosotros no lo creemos; cuando ningún género, ninguna escuela predomina abiertamente, se debe ser muy cautos en no presentar obras pertenecientes ni al uno ni al otro extremo; más bien pecar por tímidos que no exponer al arte dramático, a la literatura a una crisis que de seguro paralizaría los esfuerzos de los escritores, que apagaría su entusiasmo.

Tras interesantes consideraciones sobre las dos grandes escuelas en pugna y reflexiones sobre el teatro nacional para que no vuelva a caer en ese estado en que se ha visto "durante este siglo y parte del pasado, abastecido de producciones francesas, mal traducidas a nuestro idioma, inmorales, y sobre todo ajenas", el autor de ese mismo artículo de *La Gaceta de Madrid* aplica a la literatura el principio político de Guizot según el cual "cuando una nación retrocede de la anarquía al orden, ése es el progreso más verdadero". Sería precisamente el camino emprendido por el teatro francés con su escuela del "juste milieu" y de la "pièce bien faite" cuyo exponente más conocido es Eugène Scribe, si hemos de dar crédito a los testimonios de la época (Descotes 1964: 273-304). En este sentido alaba *La Gaceta de Madrid* la evolución de la producción de Delavigne:

Esto es lo que comprendió hábilmente Mr. Casimir Delavigne; y no apostatando, como algunos pretenden, de sus doctrinas dramáticas, sino ciniéndose a las exigencias del gusto público, escribió primero *Marino Faliero*, luego *Los hijos de Eduardo*, *Luis XI* y *D. Juan de Austria*, y últimamente *La Popularidad*, comedia representada tres meses ha en el *Teatro francés* de París, y recibida con entusiasmo.

Tal fue esa evolución de Delavigne que el partido clasicista francés se alarmó ante las novedades que observaba en sus obras: “L’éclosion de *Marino Faliero* jeta l’épouvante dans le camp classique”, “Casimir passe aux romantiques [...] et pour comble d’horreur, il se fait jouer sur un théâtre du boulevard par des acteurs du boulevard!”, leemos en algunas revistas de las época (Guex 1900: 32). *Marino Faliero* se representó varias veces en Madrid entre 1835 y 1847 en la traducción que realizó Ventura de la Vega. Resulta interesante reparar en dos artículos de dos revistas afines al movimiento romántico, que nos permiten apreciar y calar la recepción de esta obra en Madrid por aquellos años:

¿Es esto drama romántico o tragedia clásica? [...] Quieren para sí a *Marino Faliero* los románticos, y no tan sólo no le desechan los clásicos sino que con gusto le prohijan, y desean dar con él en rostro a los que les acusan de monótonos, y fríos y poco amigos de novedades. Para nosotros no hay que decir si es romántico: nosotros no conocemos más que tres géneros, el clásico puro, el romántico y el género tonto que a ninguno de los dos pertenece. *Marino Faliero* se atreve a cosas, a pesar de su semejanza con la tragedia pura, que no admitirían Aristóteles, ni ninguno de sus discípulos que a fuerza de Angelos y Lucrecias no tuviera idea de libertad literaria; no es pues clásico, y como no es del género tonto, no es otra cosa que romántico. Tampoco admitiremos nosotros que haya más o menos en esto de romanticismo; no es el romanticismo cosa que entre por quilates o dracmas en las composiciones, y no podemos avenirnos con que se diga que el *Marino Faliero* es el drama menos romántico de los dramas románticos de Delavigne. Semejante expresión puede hacer creer a algunos que donde hay más desprecio de reglas, hay más romanticismo, y no quisiéramos que esta idea, convertida en axioma, diese a la libertad que empezamos a aprender otro giro que el que debe tomar. (*La Revista Española*, 12-9-1835)

Como se ve, *La Revista Española* matiza mucho su juicio, no confunde de ninguna manera romanticismo con desprecio de las reglas. En realidad refleja la voluntad de Delavigne quien no pretendió abandonar el clasicismo o siquiera acercarse a la nueva escuela:

Ce n'est qu'en 1829 que Casimir Delavigne endossa son armure de bataille et entama résolument la lutte contre le romantisme intransigeant. *Marino Faliero*, préparé dans l'ombre et le silence, était le fruit d'une longue réflexion. Empruntant quelques procédés littéraires de ses ennemis, il avait résolu de les vaincre avec leurs propres armes. (Guex 1900: 31)

En el *Prefacio* de su obra afirma Delavigne: "J'ai conçu l'espérance d'ouvrir une voie nouvelle où les auteurs qui suivront mon exemple pourront désormais marcher avec plus de hardiesse et de liberté" (Guex 1900: 31). Ante las dos escuelas rivales, Delavigne se inclina hacia el eclecticismo:

La raison la plus vulgaire veut aujourd'hui de la tolérance en tout: pourquoi nos plaisirs seraient-ils seuls exclus de cette loi commune? L'histoire contemporaine a été féconde en leçons; le public y a puisé de nouveaux besoins, on doit beaucoup oser si l'on veut les satisfaire. L'audace ne me manquera pas pour remplir autant qu'il est en moi cette tâche difficile. Plein de respect pour les maîtres qui ont illustré notre scène par tant de chefs-d'œuvre, je regarde comme un dépôt sacré cette langue belle et flexible qu'ils nous ont léguée. Dans le reste tous ont innové; tous, selon les mœurs, les besoins et le mouvement de leur siècle, ont suivi des routes différentes qui les conduisaient au même but. C'est en quelque sorte les imiter encore que de chercher à ne pas leur ressembler. (Guex 1900: 31)

La revista *El Artista* no escatima elogios para con el que califica de "primer poeta dramático francés de nuestros días", sin dejar no obstante de formular ciertos reparos hacia su obra:

El asunto de *Marino Faliero*, aunque altamente teatral, tiene a nuestro parecer el mismo inconveniente que todos los asuntos históricos, sobre todo aquéllos en que, como en el de este drama, se sujeta el autor escrupulosamente a la verdad de la historia: desde las primeras escenas sabe el espectador a no dudarle, en qué parará el drama. Esta circunstancia da un golpe mortal al interés. Este inconveniente se hace sentir, poco más o menos en todos los dramas históricos, en *Marino Faliero* como en los demás. ¿De qué sirve que el poeta nos enumere una a una todas las posibilidades de victoria que alientan a los conjurados, que eleve hasta las nubes el valor y pericia militar de Faliero, si los espectadores saben, porque lo han leído en la historia, que este jefe octogenario y sus valientes amigos han de morir antes de ver lograda su temeraria empresa? Esta continua inquietud, ese tránsito perpetuo del temor a la esperanza que vamos a buscar en el teatro, ¿podemos esperararlo cuando sabemos a

punto fijo cuál es la suerte que espera a los principales personajes del drama, cuál será el fin de la acción y en una palabra todo lo que ha de suceder hasta la caída del telón?

Finalmente la revista *El Artista* matiza sus críticas y concluye:

Juzgar del mérito de Mr. Casimir de la Vigne (sic) por el *Marino Faliero*, sería una injusticia, éste fue el primer ensayo que hizo en la nueva escuela, después de haber sido por mucho tiempo el corifeo de la antigua, y no es extraño que su obra se resienta algún tanto de esta repentina transición. Las obras románticas que revelan todo el genio de este poeta son el *Luis XI* y *Los Hijos de Eduardo* [...]. Ellas prueban que la apostasía literaria de su autor no fue un efecto de la moda reinante sino de la más profunda convicción. Mr. Casimir de la Vigne vio el nuevo giro que iba tomando el gusto del público, y aunque debía naturalmente lisonjear su vanidad hallarse en tan eminente puesto, conoció que ya era llegada la hora de encerrar bajo siete llaves los preceptos de Aristóteles y de decir un eterno adiós a las antiguas formas dramáticas de convención. (*El Artista* 1835-1836: II,130)

Estas dos obras nos permitirán, a través de las críticas que suscitaron, valorar el alcance de los debates y discusiones a que dieron lugar entre las dos escuelas en pugna. *Luis XI* se estrenó en París en 1832, llevaba el nombre de ‘tragédie’, “afin de ne pas trop effaroucher les adhérents classiques de toutes nuances. Delavigne puisa en effet des deux mains aux sources modernes”(Guex 1900: 31-32). Se representó en Madrid en 1836 y 1844, alcanzando un mediocre éxito. Un artículo de *La Revista Española* (12-4-1836) resulta muy sugestivo para poner de relieve la doble vertiente de Delavigne, así como los deslindes, no tan definidos, como parece a primera vista, que separaban las dos escuelas:

Cuando Casimir Delavigne empezó a publicar sus poesías, se le miró como un innovador de la moda de aquel tiempo, que aunque sólo tiene pocos años de antigüedad, parece remoto; de tal modo han corrido los acontecimientos y las innovaciones. *Les Messeniennes* fueron consideradas entonces como lo fueron las *Odas* y *Romances* (*Balades*) de Víctor Hugo porque nada tenía la Francia en literatura que se pareciese a aquello.

Frente a la “extravagante literatura” romántica, Delavigne gozó siempre de gran aprecio por su afán de conciliar libertad y disciplina de expresión. Abierto a las innovaciones y al impulso de lo moderno, los “ha

seguido siempre un paso más atrás” dándose en él una continua y fructífera “lucha de impulso y resistencia”. Resultado de esa lucha es su tragedia *Luis XI*, “una tragedia que entrase en el sistema de literatura moderna; pero como él lo entendía, sin salirse de las formas clásicas; dobles grillos con que quiso aprisionarse el poeta”, consiguiendo de esta forma Delavigne que tanto los partidarios del clasicismo como los del romanticismo “se la apropiasen para su escuela: el entusiasmo que produjo fue general”. El relativo fracaso de esta obra en Madrid lo achaca *La Revista Española* a “la ejecución, el modo de ponerla en escena, y hasta la traducción” (*La Revista Española*, 12-4-1836).

Con *Los hijos de Eduardo*, traducción que Bretón de los Herreros realizó de *Les Enfants d'Edouard* (París, 1832), Delavigne entra de lleno en el drama moderno:

Creemos, comenta *La Revista Española*, que uno de los encantos de este drama es la verdad con que están pintados todos los personajes [...]. Pero aunque los caracteres estén bien descritos, ellos solos no bastan para sostener un drama y menos para excitar aplausos: hay, pues, que buscar la causa en otra parte, y la hallaremos en el artificio con que a pesar de su sencillez es conducida la acción, y en el genio particular de las composiciones románticas. (*La Revista Española*, 7-10-1835)

Resulta interesante cotejar estos comentarios elogiosos con las críticas de Gustave Planche y Jules Janin (Larousse: s. v. *Les Enfants d'Edouard*), contemporáneos de Delavigne. El primero afirma que

L'action, s'il y en a une toutefois, n'est qu'un travail de marquetterie; les incidents se succèdent sans jamais s'engendrer. Quoique l'auteur ait choisi dans les annales anglaises un crime enveloppé d'épaisses ténèbres, quoiqu'il l'ait préparé, poursuivi, accompli avec une ruse infernale, il n'y a pas, dans les trois actes, un seul instant d'émotion ou d'angoisse, d'indignation ou de pitié, d'horreur ou de sympathie.

Por su parte, Jules Janin escribía: “C'est bien là la tentative d'un poète tout occupé de ses tirades, de ses sorties et de ses entrées”. Evidencian estas discrepancias de opinión entre *La Revista Española*, partidaria de la nueva escuela y los dos críticos franceses, igualmente favorables a la nueva corriente estética, cuán ponderadas eran las posturas de ciertos críticos españoles, dando lugar al moderantismo, al eclecticismo cada vez más influyente y mejor acogido en España.

Resulta imposible situar a Delavigne entre los románticos. Su formación y sus gustos son fundamentalmente clásicos. Su sensibilidad de poeta y creador no podía hacer de él un rezagado de la vieja escuela; su obra toda refleja esa voluntad de renovación dentro de la tradición. Demasiado atrevido para unos, demasiado tímido para otros, anduvo por la senda del medio, aquélla que sin duda gustara más al público, pero que conllevaba el riesgo de no destacar de una masa cuyos gustos harto apegados a lo tradicional impedían al poeta tomar su vuelo hacia nuevos horizontes para no quedarse estancados en el pasado. Ese pasado lo representaba en tiempos de Delavigne la escuela clásica a la cual este dramaturgo intentó imponer, no sin éxito entre el público, cierto aire innovador, consiguiendo una fórmula de compromiso y conciliación frente a las extravagancias de los románticos. Leemos en *La Revista Española* (9-11-1835):

A Casimiro (sic) Delavigne se le debe considerar en las obras que le acreditan como un hábil conservador de la tragedia antigua, cediendo tal cual vez, aunque con miedo, a la tendencia del Siglo de que es imposible desentenderse. A pesar de eso, la nobleza de sentimientos, la simplicidad de acción, la armonía de la versificación, y el juicioso atrevimiento de su estilo sostendrán siempre la reputación de Delavigne, a pesar de la falta de creaciones atrevidas de que carecen sus tragedias.

Tal es la imagen que podemos dibujar de Casimir Delavigne, un dramaturgo que, en un momento en que el romanticismo intentaba imponerse en el teatro, se esforzó por conciliar tradición y modernidad. En una España en la que lo francés era de obligada referencia tuvo sus defensores; sus obras, conocidas en los círculos literarios madrileños en los que se discutían las últimas tendencias, no tuvieron el éxito de que gozaron las populares refundiciones del teatro español del Siglo de Oro ni, muchísimo menos, la extraordinaria popularidad de obras calificadas de menores desde el punto de vista literario si bien constituían la cartelera predilecta de un público que iba a *ver un espectáculo* en el sentido propio de la palabra, *teatro teatral* en el que la vista y las emociones encontraban su mayor satisfacción. Tal era el teatro francés representado en primer lugar por Eugène Scribe y sus acólitos que prefirieron sacrificar la calidad literaria, que no el arte, en el altar de la popularidad y del éxito inmediato, cumpliendo al fin y al cabo un papel necesario en un momento de convulsiones estéticas de donde saldrían las grandes obras del teatro romántico; un teatro que con el tiempo sería elogiado por los críticos literarios antes que por los críticos teatrales, lo cual no deja de ser

paradójico tratándose de un género, de una producción eminentemente social, por no decir popular.

Referencias bibliográficas

DESCOTES, Maurice. 1964. *Le public de théâtre et son histoire*, París, Presses Universitaires de France.

GUEX, Jules. 1900. *Le théâtre et la société française de 1815 à 1845*, Vavey.

PEERS, E. Allison. 1973. *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 2 vols.