

El teatro como espacio para el debate: El caso de J. A. de Covert-Spring

Un año crucial para el asentamiento del Romanticismo en las tablas españolas fue, como es sabido, 1835. Los dramas nuevos -aunque no todos ellos pertenecientes a la "nueva escuela"- pasaron de los 9 del año anterior (5 originales y 4 traducidos del francés)¹ a 22 (6 originales² y 16 traducidos)³. Los dos datos comparativos de más relieve son el aumento de un 150% de los dramas en su conjunto, y de las traducciones en particular, cuyo incremento supera el 400%, mientras que el número de los originales se mantiene prácticamente estable. Pero el dato quizá más revelador de que algo estaba cambiando es el que se refiere a las traducciones de dramas de V. Hugo y A. Dumas, los dos indiscutibles "profetas" del Romanticismo: en 1834 no hubo ninguna traducción del primero y sólo dos del segundo (*Térésa y Angèle*), pero ninguna de ellas pasó a las tablas ese mismo año⁴. Por el contrario, en 1835 se estrenaron y/o editaron traducciones de 2 dramas de Hugo (*Ángelo, tyran de Padoue*, traducido por V. Sáez y, según parece, por María Cristina de Borbón, y *Lucrece Borgia*, traducido por P. de Gorostiza) y 3 de Dumas (*La Vénitienne*, traducido por I. Gil y Baus; *Richard d'Arlington* y *Antony*, traducidos por J. A. de Covert-Spring).

Todo ello me parece importante, puesto que quien los traducía lo hacía no tanto por una abstracta afición al teatro, sino como manifestación de apego a los nuevos fundamentos filosóficos, sociales y, desde luego, estético-literarios. Por esta razón podemos pensar que el mero hecho de traducir un drama romántico equivalía a una declaración explícita, por parte del traductor, de su adhesión a la nueva época que se empezaba a vislumbrar y de su compromiso a difundir en España, a través de la eficacia y de la inmediatez de las tablas, una *weltanschauung* antagónica a la tradicional. En otras palabras, no podemos descartar que algunos de los dramas arriba mencionados se tradujeran por razones también teatrales (es decir, por ser dramas novedosos y buenos); pero es cierto que fomentar la presencia en cartel de obras como *Antony* y *Richard d'Arlington* -que ya habían dado lugar a ruidosas discusiones sobre su moralidad, y por consiguiente sobre la inmoralidad de los románticos-, suponía por parte del traductor ostentar una actitud "política", en sentido amplio, de renovación social e individual, y no todos tenían el valor para hacerlo tan explícitamente; en las tablas de un teatro, en cambio, podían afirmar los mismos principios, pero implícitamente.

Si esto es así, no cabe duda de que, al menos hasta finales del año 1836, la mayoría de los románticos estimaba la representación de dramas nuevos importante y comprometedor tanto, o quizá más, que las controversias teóricas sobre la nueva escuela. La conocida y habitual locución según la cual los románticos definían el teatro (o la literatura) como el *espejo*, el *reflejo*, el *barómetro*, el *termómetro*, etc., de la civilización o sociedad que lo originan⁵, encierra la idea que el teatro era algo que trascendía el mero hecho espectacular, pues se le consideraba al mismo tiempo producto e inspirador de renovación. No puede ser una casualidad, entonces, si traducciones que ya estaban listas en 1834 (como las citadas de *Térésa y Angele*) se quedaran cautelosamente encerradas en algún armario por traductores menos audaces, casi en espera de averiguar si los tiempos realmente habían cambiado.

Para añadir una pieza más para la comprensión de este año clave, puede ser ejemplar la comparación entre dos escritores que en 1835 poseen muchas afinidades en su esfuerzo para hacer triunfar la nueva escuela: me refiero a Eugenio de Ochoa y al menos conocido José Andrew de Covert-Spring, alias José Pablo Andreu i Fontcuberta. Ambos se adhieren al Romanticismo desde el primer momento, ambos manifiestan su propia adhesión polemizando en la prensa de la época, ambos en el mismo año sacan a luz dos dramas originales y una traducción de *Antony*, de Dumas. Pero hay algo que separa el uno del otro: 15⁶ años de diferencia de edad, lo que supone casi una generación.

Ochoa, como se sabe, fue uno de los románticos más fervientes de la primera ola, conocido y respetado por todo el mundo gracias a sus importantes artículos publicados en *El Artista* (1835-1836); pero su romanticismo se manifiesta más en las palabras polémicas que en los hechos, es decir en sus obras. En efecto, en 1835 estrenó dos dramas de costumbres "casi" contemporáneas (*Un día del año 1823* e *Incertidumbre y amor*), pero aún tímidos, inocuos y casi insignificantes respecto a la novedad que podía esperarse de ellos según los principios que el autor iba sufragando en sus escritos polémicos. Y esta contradicción se acentúa en su versión de *Antony*, que, insisto, sólo dio a las tablas en 1836, no obstante estuviese ya hecha en 1835, como prueba el que el mismo Ochoa reprodujo en las páginas de *El Artista* la traducción de una escena del drama de Dumas⁷. En este caso la contradicción entre teoría y praxis es aún más evidente, puesto que el joven traductor no sólo esperó un año más para representar la obra en castellano, sino

que escogió de propósito adelantar, entre las muchas posibles, la escena 6 del acto V, es decir la menos representativa del drama original, en cuanto Ochoa la había desnaturalizado, añadiendo dos pasajes filo-románticos y "teorizantes" en el parlamento de Eugéne/Eugenio⁸. Estos pasajes son importantes desde el punto de vista polémico, pero revelan una evidente actitud de autocensura, pues la escena en cuestión no es ni peculiar del original, ni contiene ninguno de esos elementos que habían suscitado un gran escándalo a la hora de su estreno en Francia. Dicho de otra manera, Ochoa se vale del drama de Dumas, modificado para introducir sus propias opiniones acerca del Romanticismo, sin darse realmente cuenta de que Dumas es el Romanticismo y de que sus obras son más reveladoras que cualquier controversia.

Parecida, pero diametralmente opuesta en cuanto a valentía y ardor juveniles, es la postura de Covert-Spring, a pesar de sus 35 años en contraposición a los 20 de Ochoa. El dramaturgo mallorquín -del que se sabe aún muy poco y casi todo circunscrito a los años 1835 y 1836- fue el autor y traductor de nada menos de 6 de los 22 dramas que se estrenaron y/o editaron en 1835⁹. En realidad ya en 1834, desde Francia (Perpiñán) donde vivía, al declarar su entusiasmo a propósito del estreno parisiense de *Catherine Howard*, Covert-Spring había defendido públicamente el teatro de Dumas, en particular sus dramas *Richard d'Arlington* y *Antony*, como "obras moralizadoras", oponiéndose sin temor a los que habían tachado de inmoral al dramaturgo francés y, con él, todo el Romanticismo¹⁰

Pero sigamos con el paralelismo, dejando aparte estas declaraciones -que son muy parecidas a las de Ochoa, y que Covert-Spring repetirá en la prensa española a su regreso a España, pocos meses después. En un sólo año nuestro autor saca a luz, como Ochoa, 2 dramas originales (*Teresita o Una mujer del siglo XIX* y *El maniquí o ha víctima y la venganza*), pero también 4 traducidos, 2 de ellos de Dumas (*Zelmiro* y *Ricardo Darlington*)¹¹. Ahora bien, tanto los dramas originales como las traducciones pertenecen a la nueva escuela. Es más: en el caso de *Delmiro* -"drama [...] imitado del francés", es decir mera traducción de *Antony*, pero sin declararlo-, Covert-Spring rechaza otra autocensura realizada por Ochoa, cuya traducción sigue localizando la acción en

París, y la sitúa en cambio en Madrid, lo que en este caso no es reflejo de un requisito común a la mayoría de las adaptaciones, sino que es afirmación implícita que también en España pueden darse situaciones como la del drama de Dumas.

Se observa pues que la labor de Covert-Spring en favor del Romanticismo es mucho más audaz que la de su joven colega y, sobre todo, mucho más coherente con las teorías planteadas¹². En cuanto al segundo drama de Dumas que Covert-Spring traduce y estrena en 1835, es decir *Ricardo Darlington*, no es difícil imaginar que el traductor ha escogido esta obra por ser representativa de la nueva dramaturgia, primero por su argumento, conmovedor e inquietante al mismo tiempo, y por sus desmesuradas pasiones; en segundo lugar, porque su protagonista es totalmente pérfido, lo que supone una nueva actitud del público hacia los modelos que ofrece el teatro. La cínica y hasta perversa ambición política de Ricardo demuestra el axioma en cierto sentido revolucionario que -como Covert-Spring afirmaba en el citado artículo de 1834- el nuevo teatro interpreta la "vie réelle"; el hecho de que la vida puesta en escena sea "très hideuse", no implica ni mucho menos que el drama sea inmoral, porque acaba con una catástrofe que nos enseña "que ce n'est pas en s'écartant de la vertu qu'on peut être heureux". En efecto la ostentación en las tablas de hombres y mujeres virtuosos y agobiados por malvados es ya inverosímil, mientras "la peinture des passions éfférées qui aboutissent a des malheurs exemplaires, est aussi une haute leçon de morale".

Estas 6 obras -muchas de las cuales evidentemente estaban ya escritas- serán el carnet de identidad de Covert-Spring a su regreso a España, no sólo por haber elegido dramas que, de manera diferente, encarnaban el nuevo teatro, sino sobre todo porque reflejaban bien la personalidad del autor, quien da muestras de preferir, para profesar sus convicciones, las tablas mismas a las inagotables polémicas de prensa, que tampoco desprecia, como todos los románticos.

Fijémonos ahora en su producción original, empezando por *Teresita o Una mujer del siglo XIX*¹³. En este drama nuestro autor adopta -título aparte, que

recuerda muy de cerca *Térésa*-, una postura muy dumasiana, a la *Antony*: es decir que introduce escenas en las que los mismos personajes debaten la cuestión romántica. Se podría hasta sospechar que el argumento ha sido concebido casi en función de los diálogos-debate que el autor ya tenía pensados, como demostraría el que en las escenas cardinales (III,7-8) desde el punto de vista doctrinal Covert-Spring reitera conceptos e incluso frases que ya había publicado en varios artículos. *Teresita* es el caso más palpable que se conozca en estos años de "explotación" integral de una obra teatral (argumento, situaciones, personas, parlamentos, etc.) para ratificar de manera directa y total la ideología romántica. Además esta obra es un caso muy interesante de dramatización de las controversias que se desarrollaban en la prensa y en las tertulias literarias de toda Europa en aquellos años.

Ya hemos analizado detalladamente en otro lugar los temas que los personajes de Covert-Spring debaten en la obra¹⁴, a saber: *planteamientos teóricos generales* (es decir, definiciones y características de la escuela moderna); *moral, religión, condición de la mujer, cultura* (es decir, *música, literatura, geografía*), *lenguaje* y, naturalmente, los *géneros teatrales* (recordemos que las escenas 7-8 del acto III son prácticamente una reseña de *Don Alvaro*)¹⁵. Todo ello presentando frente a frente los dos enfoques o modelos opuestos que han engendrado el conflicto: Romanticismo contra Clasicismo, o mejor dicho, modernidad contra antigüedad. El esquema escénico es muy sencillo: en la antesala de un salón se encuentran muchos personajes que, antes de irse al baile, charlan animadamente sobre lo que es y lo que supone lo que Teresita llama "escuela romántica" (1,5) y el Conde "escuela de Víctor Hugo y Alejandro Dumas". Todos estos personajes se distribuyen en dos categorías elementales: filo-románticos o anti-románticos. A través de parlamentos agudos, y a veces también tediosos desde el punto de vista de la acción dramática, Covert-Spring analiza puntillosamente todas las facetas posibles del Romanticismo. Su actitud es pues al mismo tiempo didáctica (Andreu fue profesor en Perpiñán) y también judicial: primero hablan los opositores o fiscales, luego replican los partidarios o abogados defensores.

Dejando a parte los detalles de cada faceta examinada por los contrincantes a lo largo del drama, lo que el autor quiere fijar en la percepción de los espectadores (o lectores) es esencialmente la idea de que el Romanticismo

no es tan sólo una doctrina literaria, sino una revolución ética, algo que afecta toda experiencia del hombre y, sobre todo, va a condicionar el progreso de la humanidad entera. De su aceptación depende la posibilidad de que surja una sociedad nueva, abierta y tolerante, en la que el hombre será liberado de las cadenas opresoras de una sociedad hipócrita, y donde el genio será exaltado como posibilidad de realización tanto individual como nacional. El optimismo histórico de los "modernos" o "innovadores" del drama¹⁶ se concretiza en su actitud mesiánica, es decir de anunciadores y profetas de una era humanitaria, altruista, crítica, renovadora y, en cierto sentido, libertaria. Esta concepción está, evidentemente, en antítesis con la individualista, egoísta, dogmática, jerárquica y autoritaria de los "antiguos", es decir de los clásicos. Parece entender que, según Covert-Spring, el Romanticismo -o lo que nosotros llamamos de esta manera- no es sino la actualización en la historia del socialismo utópico¹⁷, del cristianismo mesiánico¹⁸ y de la concepción cíclica de la historia¹⁹ propugnados por Saint-Simón, cuyas teorías se habían propagado en aquellos años por toda Europa, y también en España, especialmente en Cataluña²⁰. Del mismo modo, cabe considerar saint-simoniano el papel superior y de vanguardia que, en esta misión transformadora espiritual y social (moral), nuestro autor atribuye a los artistas y a su imaginación²¹. Afirma Meléndez en I,7:

Los buenos escritores modernos son los hombres más adelantados en todos sentidos, en política, en ciencia, en industria. [...] su moral es pura, santa, al nivel de los conocimientos y necesidades del siglo y en armonía con nuestras costumbres y progresos. No sorprende pues que, según Andreu y sus personajes, esa nueva época se realice *in primis* a través de la literatura (especialmente la dramática).

Una evidencia curiosa de la importancia que tiene el teatro en el proyecto renovador de Covert-Spring se encuentra, en *Teresia*, en su concepción del respeto absoluto del ser humano que la nueva sociedad (o época), contrariamente a la anterior, deberá realizar. En el centro del proyecto de liberación espiritual y social del individuo que los "modernos" del drama patrocinan repetidas veces, el autor sitúa a la mujer, y no sólo a Teresita y su historia dramática. Covert-Spring se preocupa hasta de los detalles, como, por ejemplo, el sexo de los interlocutores, a fin de que el componente femenino

no sucumba de alguna manera al masculino. En la escena *clou* del debate (III,8) están implicados 14 personajes: 7 de ellos son varones y 7 mujeres. Pero además de la paridad sexual, hay que notar que la controversia que va a deflagrar dentro de poco alcanza, frente a tal multitud, todas las características de un mitin... Covert-Spring pregona pues su visión del Romanticismo directamente desde la escena, a través de sus personajes.

Si con *Teresita* nuestro autor concretiza en las tablas una definición teórica, la de "drama de costumbres morales", que para él es una de las dos caras posibles del drama moderno, con *El maniquí* realiza la que considera la segunda opción dramática de la nueva escuela: la del "drama de impresiones terribles"²² eligiendo una clasificación muy poco técnica, pero elocuente y provocativa²³. En realidad, según la tipología común, se trataría de un drama histórico, cuya acción se desarrolla en la Italia de las invasiones napoleónicas²⁴. Los recursos teatrales son todos los que caracterizan o, mejor dicho, que caracterizarán este género, por lo menos hasta 1837: argumento diseminado de atrocidades, color local (Sicilia), efectismos truculentos, disfraces, intrigas y maquinaciones, desafíos, guerras y amores, robos nocturnos, máscaras de Carnaval²⁵, música y bailes en escena, sin hablar de los efectos colaterales como relámpagos y truenos, etc.²⁶. Dos factores en especial determinan, en mi opinión, la novedad de *El maniquí*. Primero, los dos protagonistas, Ludovico y Adolfo, que, por las contradicciones de su carácter, no autorizan ninguna clasificación, ni corresponden a ningún modelo teatral anterior. Son personajes que manifiestan, a lo largo del drama, desdoblamiento de personalidad: una buena y otra maléfica. Ejemplar es en este sentido sobre todo la "pintura" del carácter de Adolfo: hasta el acto III es un personaje, como dice en Conde Rizzari, *bueno, amable, virtuoso*, si bien *algo estrambótico y melancólico* (III,8); pero a partir del acto IV expresa con vehemencia ideas tan destructoras y anárquicas que hasta el cínico Ludovico comenta: "Tranquilízate, eres terrible cuando te dan esos arrebatos" (IV, 1), haciendo así una diagnosis de auténtica esquizofrenia. Y Adolfo sigue con su "risa maligna" (*idem*), que recuerda la del Griego *de Alfredo*, de Pacheco. El segundo elemento de novedad es el espeluznante remate de la obra, único, creo, en el teatro español de la época, con ese siniestro maniquí alrededor del cual baila una farándula y que encierra el cadáver ensangrentado de Ludovico.

En el caso del *Maniquí*, por tanto, Covert-Spring manifiesta y concretiza su orientación y su argumentación filo-modernista de manera práctica, efectiva, creando él mismo un drama ejemplar, es decir compuesto de acuerdo con la morfología del nuevo género.

Pero no todo está tan claro, máxime en lo que atañe a la definición de Romanticismo. En dos artículos sobre la puesta en escena en Barcelona de su propia traducción de *Ricardo Darlington* (publicados en *El Vapor* a partir del 20-VI-1836), Covert-Spring nos ofrece una clasificación de las "escuelas que dividen el hombre". Esta clasificación es sobremedida interesante porque nuestro autor -que matiza su teoría mucho más que, p.e., Ochoa en *El Artista*- la hace además de una manera insólita, es decir subrayando por cada una de ellas la correspondencia/identidad entre literatura y política, indicando además los modelos teatrales a los que se refiere. La *escuela clásica* es la que siguen los hombres más atrasados, clásicos en literatura y absolutistas en política (ej., Voltaire); la *escuela romántica*, recoge a los que se han rebelado a la esclavitud de la inteligencia y que, "como los *exaltados* en la política [...] derribaron y quemaron cuanto quedaba del antiguo monumento" (ej., Ducange); la tercera escuela es la *ecléctica*, que corresponde a la *del justo medio* en política, "cuya doctrina consiste en evitar con igual cuidado la frialdad [...] de los *clásicos* y la exageración [de] los *románticos*" (ej., Delavigne, Bretón de los Herreros). Pero como ninguno de estos sistemas poseía la verdad, los hombres más adelantados e ilustrados establecieron una cuarta escuela, la *armónica*, que es tolerante, no proscribía nada, no tiene prevenciones y admite todo lo bueno del clasicismo y del Romanticismo, pero no del eclecticismo, que es un "sistema bastardo" o "un viejo decrepito con la máscara de un niño" (ej., Dumas y su ejemplar *Ricardo Darlington*, que "no es un drama romántico").

Ahora bien, según esta tipología no queda muy claro dónde Covert-Spring incluiría sus propias obras originales, puesto que, mientras *Teresita* se conforma bastante bien con la definición de escuela moderna, *El maniquí*, en cambio, parece ajustarse a la categoría romántica. Lo que sí, por el contrario, no da lugar a dudas es el aprecio que tiene nuestro autor del teatro como medio (i.e., espacio y forma) cardinal para el debate y la "evangelización". Así lo prueba el que esta teoría teatral no es sino la ampliación de las mismas ideas que, un año antes, Zelmiro y Puértolas habían defendido en *Teresita*, donde ya se definía *Don Alvaro o La fuerza del sino* como "drama moderno", distinguiéndolo rotundamente de los dramas románticos, que producen *extravagancias* y *monstruos*, y que "el crítico prudente" debe condenar al par que las obras clásicas²⁷.

Y también está muy claro que Covert-Spring, aunque siga hoy casi ignorado²⁸-creo que por aún desconocidas razones biográficas-, es un personaje que, gracias a la calidad y cantidad de sus traducciones (sobre todo las de Dumas) y obras originales, aparece hoy imprescindible para entender de manera más completa los años críticos de la afirmación del Romanticismo en España.

PIERO MENARINI
Universidad de Bolonia

¹ Los dramas originales de 1834 son: *Claudina*, de J. Salas y Quiroga; *La conjuración de Venecia, año de 1310*, de F. Martínez de la Rosa (estreno madrileño); *Despotismo, anarquía y libertad*, de M. J. de Larra (escrito en 1834 y quizá estrenado en Sevilla en 1836; como es obra perdida, no sabemos con exactitud si es original o arreglo); *Elena*, de M. Bretón de los Herreros; *Macías*, de M.J. de Larra. Los dramas traducidos son: *Angelita (Angèle)*, de A. Dumas y A. Anicet-Bourgeois, traducido y sólo editado por F. Altés y Casals; *Un desafío o Dos horas de favor (Un duel sous le Cardinal Richelieu)*, de J. Lockroy y E. Badon, arreglado por M.J. de Larra; *La escuela de ministros o El ambicioso confundido (L'école des ministres)*, de F.-J. Depuntis, traducido y sólo editado por P.R.S.; *Teresa (Térésa)*, de A. Dumas y A. Anicet-Bourgeois, traducido por V. de la Vega (pero se estrenó sólo dos años más tarde).

² Los dramas originales de 1835 a los que se alude son: *Don Álvaro o La fuerza del sino*, de A. de Saavedra; *Alfredo*, de J.F. Pacheco; *Blanca de Borbón*, de A. Gil y Zárate (escrito en 1825); *Incertidumbre y amor* y *Un día del año 1823*, de E. de Ochoa; *El maniquí o La víctima y la venganza y Teresita o Una mujer del siglo XIX*, de J.A. de Covert-Spring.

³ La fuente de estos datos estadísticos y de los que siguen es un antiguo trabajo mío ("La statistica commentata. Vent'anni di teatro in Spagna. 1830-1850", *QFR*, 1984,4, pp.65-89), que hay que considerar algo inadecuado, pues se trataba de la elaboración de un catálogo publicado hace ya veinte años (P.Menarini-P.Garelli-F. San Vicente-S. Vedovato, *El teatro romántico español (1830-1850). Autores obras bibliografía*, Bologna, Atesa Editrice, 1982). Estoy preparando ahora la segunda edición, totalmente reformada y corregida, y de ella vienen las posibles disconformidades.

⁴ La fecha de *Teresa* se saca del ms. autógrafo de V. de la Vega; *Angele*, traducida por F. Altés y Casals como *Angelita*, fue editada en 1834, pero estrenada sólo en 1837.

⁵ Sin hacer una lista pedante de todos los que utilizaron esta locución, u otras similares, recuerdo que el mismo Covert-Spring, el autor del que nos ocuparemos en esta comunicación, declaró: "También creo yo que el teatro ha de ser el *termómetro de la civilización de las naciones*" ("Sobre bailes y comedias", *El Observador*, 21-3-1835: en *Misceláneas dióglatas políticas y literarias*, Barcelona, Imprenta de J. Verdager, 1836, pp.15-16).

⁶ M. Grau reproduce la partida de bautismo de *Josef Pablo Ambrosio Andreu i Fontcuberta* de la que se desprende que nuestro autor nació en Palma de Mallorca el 5 de marzo de 1800 (Marie Grau i Meekel, " Andrew Covert-Spring: assaig de construcció d'un personatge hist", *Els Marges*, 45,1992, p.13).

⁷ "Una escena de *Antoni (sic)*. Drama de Alejandro Dumas", *El Artista* (Entrega XVIII, Tomo I, 1835, pp.212-214). *Antony* fue puesto en escena en el Teatro Príncipe de Madrid el 20 de junio de 1836, quedando en cartel tres días y reponiéndose dos veces más en el mismo año.

⁸ Cf. mi art., "Eugenio de Ochoa e il teatro francese: *Antony*, *Hernani* e alcuni nuovi dati" *Francofonia*, 1982, n. 2, pp.136-137.

⁹ La falta de una cartelera completa de los estrenos de Barcelona nos impide saber si obras como p.e. *Teresita* se estrenaron o no. Según Xavier Fábregas ("Aspectos esenciales del Romanticismo catalán", en *Los orígenes del Romanticismo en Europa*, Madrid, Instituto Germano-Español de la Sociedad Goerres, Tirada aparte de la *Revista de Filología Moderna*, n.º. 71/2, 1982, pp.137-161) sí se estrenó.

¹⁰ "[...] nous croyons que c'est la vie réelle, avec ses vices, ses origies, qu'on doit montrer sur la scène, et non une vie purement de convention, comme font encore nos auteurs poudrés; mais cette vie réelle, souvent tres hideuse, doit être accompagnée d'une idée moralisante: à côté de *ce qui est*, il faut mettre *ce qui devrait être*, comme dans *Angèle*, ou si parfois on ne remplit pas cette condition, il faut du même qu'une catastrophe vienne nous apprendre que ce n'est pas en s'écartant de la vertu qu'on peut être heureux. Byron, Schiller, Goethe, Hugo, Dumas ne sont pas immoraux, en dessinant les figures terribles de Manfred, de Charles Moor, de Faust, de Lucrèce Borgia, d'Antony, de Richard d'Arlington; car la peinture des passions éfférées qui aboutissent a des malheurs exemplaires, est aussi una haute leçon de morale" ("Théâtre franÇais", *Le Mémorial*, 27-XII-1834, reproducido en *Miscelâneas...*, cit, p.22).

¹¹ Las otras dos obras, ambas puestas en escena, son: *El duque de Braganza o La revolución de Portugal* (traducción de *Pinto ou La journée d'une conspiration*, de N. Lemerrier) y *El libertador {Le sauveur*, de L. Halévy y V. Lhérie).

¹² Podría advertirse una autocensura en la variación del título, que no permite de ninguna manera reconocer la obra de Dumas. Pero hay que subrayar dos hechos: primero, Zelmiro es el raro nombre también del protagonista de *Teresita*, el romántico por excelencia, lo que hace suponer que Covert-Spring tal vez intentase crear un personaje transversal, una especie de doble de sí mismo; segundo, podría haber leído *El Artista* y haber decidido diferenciar su traducción de la de Ochoa.

¹³ Los datos que poseemos de las dos obras originales de Covert-Spring son escasos y faltos de homogeneidad. *El maniquí* se estrenó en el Teatro del Príncipe de Madrid el 10-VI-1835, pero podría haberse escrito antes; de *Teresita* sólo conocemos la edición (1835, pero sin mes), sin embargo sabemos que la fecha *ante quem* no pudo escribirse es el 22 de marzo, el día del estreno del *Don Alvaro*, al que se refieren las escenas 7 y 8 del acto III. También hay que tener en cuenta la reseña del drama del Duque de Rivas publicada por Covert-Spring en *El Observador* de 31 de marzo, con la que hay muchas coincidencias (casi dependencia). Veamos una muestra de ellas:

El Observador, 31 de marzo de 1835 "[...] *el drama de costumbres* ha reemplazado *la comedia clásica*; [...] *el drama de impresiones terribles* ha conquistado el lugar de *la tragedia antigua*.

El Observador, 31 de marzo de 1835 "[...] *el drama de costumbres* ha reemplazado la *comedia clásica*; [...] *el drama de impresiones terribles* ha conquistado el lugar de la *tragedia antigua*.

El grande abismo que separa la escuela moderna de la antigua, es que en ésta se presenta en escena una *vida ideal, depura convención*, al paso que aquélla pone en juego la *vida real* con sus excesos, sus desórdenes, sus vicios, sus costumbres estragadas, y sus *crímenes*: pero a esta vida real, a veces asquerosa y hedionda, debe acompañar...

Por su subordinación al estreno de *Don Álvaro*, pues, aparece imposible "qu'il [Covert-Spring] ait écrit *Teresita* à Perpignan" (M. Grau, "Andrew Covert-Spring a Perpignan, 1828-1835: Un émigré politique espagnol dans la vie culturelle roussillonnaise", *Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées Occidentales*, 1985, n. 93, p.234).

¹⁴ Ya me he ocupado extensamente de esta obra en "*Teresita*": el primo dramma-manifesto del Romanticismo spagnolo", *Quaderni di Filologia Romanza*, 1985, n. 5, pp.153-184.

¹⁵ El 31 de marzo Covert-Spring había publicado su reseña del *Don Álvaro* en *El Observador* (cf. *Misceláneas dióglatas políticas y literarias*, Barcelona, Imprenta de J. Verdaguer, 1836, pp.8-11), cuyas ideas repitió en *Teresita*, y hasta Zambrano cita una frase dell'*Observador* (III,8). El entusiasmo de nuestro autor para este drama fue tal, que dos días antes de dicha reseña quiso expresarlo al Duque de Rivas con unas chistosas "Estrofas al autor de *Don Al-*

Teresita

ZELMIRO [*a Teresita*]. [...] El Drama en nuestros días está destinado a reemplazar las obras escénicas de nuestros predecesores, y las hay de dos clases muy *distintas*, a saber: *el Drama de costumbres morales y políticas*, y el *de impresiones terribles*-, aquél tomó el lugar de la *comedia clásica* y éste conquistó el de la *ética tragedia*. (111,8)

ZAMBRANO. Por eso decía el *Observador*, que como el *D. Álvaro* no estaba sujeto a reglas, tampoco lo estaba a las críticas. (111,8)

ZELMIRO. Eso es justamente lo que constituye la belleza de nuestros dramas modernos. En ello no verán VV., como en las tragedias lloronas de los clásicos, una *vida falsa, puramente de convención* [...]. El Drama moderno presenta en la Escena una imagen exacta de la sociedad, del mundo en que vivimos, con sus gozos, sus penas, sus aciertos, sus virtudes, sus errores v sus *crímenes*.

varo, o la fuerza del sino" (Revista-Mensajero, 29-III-1835, reproducido en *Misceláneas...*, pp.18-19):

Ya que tú a los *rancios* persigues,
Oh Saavedra, con fiero clamor,
Yo pretendo cantar Al *romántico*,
Que no en vano soy joven cantor.
Si a tu acento el *racinino* bando
Da gemidos que anuncian su fin,
A mi voz reirá el *birónico*
Suspendiendo su tétrico *esplín*. ¡Qué!
¿Pretenden esclavos ridículos
De una escuela que el mundo abandona,
Maniatar con esposas el genio,
Y volverle a llevar a Helicon? Pues ¿no
ven que esa fuente agotada Sólo fétido
cieno da ya,
Y que hiciera la lira de Goethe
El camino del Pindo olvidar?
No más Venus, Pegasos ni Febos, Ni
esa jerja (*sic*) del viejo Laúd,
Describamos con nombres sencillos
Altos hechos de hermosa virtud;
Y saliendo de antiguos senderos,
De las reglas que Horacio nos dio,
Este nuevo sistema sigamos
Que la joven Europa adoptó.
Y si osaran mil necios pedantes, El
satírico acero blandir, Dejaráslos que
ahullen (*sic*) sin tino, Que sus filos no
pueden herir. De Byron y de Hugo el
ejemplo, Sigue ufano con noble altivez;
Y que sea tu alma de fuego
De tus versos el solo sostén.

¹⁶Covert-Spring rehusa por insignificante el término *romántico* y prefiere *moderno* o bien *innovador*. "PUÉRTOLAS. [...] Yo también soy aficionado a la Escuela romántica o por mejor decir, *moderna*, porque la palabra *romántica* nada significa" (I,6)

¹⁷ Cf. II,7: "ZELMIRO. [...] ¡Los señores de la edad media llamaban libres a esos siervos desdichados que nada poseían que no fuese de aquéllos! ¡Libre e igual a los demás llaman hoy al proletario, cuya suerte material es muchas veces peor que la de los sirvos de la edad media!".

¹⁸ Cf. I,7I: "ZELMIRO. Pues así piensan en moral esos que W. llaman *románticos*, moral que como ven VV. es la más noble y generosa, digna en todos conceptos del Redentor del género humano".

¹⁹ Cf. I,3: "MELÉNDEZ. Sin embargo, parece cierto que necesitamos pasar por estas alternativas de escepticismo y de fe ardiente para obtener la perfección de la humanidad [...]".

²⁰ Cf. Philippe Regnier, "Le messianisme del saint-simoniens", en *Révolution française et romantismes européens*, ed. de Simone Bernard-Griffiths y Antonio Gargano, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1989, pp.249-265.

²¹ Cf. *Troisième Lettre de Henri Saint-Simon à Messieurs les jurés*, cit. en *ibid.*, p.262. Esta interferencia entre Romanticismo y saint-simonismo es un tema que habrá que profundizar y, creo, no sólo con respecto a los intelectuales catalanes, sino también de toda España y Europa.

²² Como se ha dicho ya, la obra fue estrenada el 10 de julio de 1835, y quedó en cartel un sólo día más. No resultan ediciones, por lo tanto hay que basarse en los tres apuntes del drama pertenecientes a los fondos de la Biblioteca Municipal (ahora Biblioteca Histórica de Madrid). Un dato curioso: en ninguno de los apuntes aparece el nombre del autor, pero sí en la prensa de la época.

²³ En la reseña de *Don Álvaro (El Observador, 31-3-1835)* afirma que: "el drama de costumbres ha reemplazado la comedia clásica; [...] el drama de impresiones terribles ha conquistado el lugar de la tragedia antigua". Lo mismo afirma Zelmiro en *Teresita*, cuando teoriza que: "las obras escénicas de nuestros predecesores» han sido hoy sustituidas por el drama. Pero hay dos géneros de dramas: "el drama de costumbres morales o políticas, y él de impresiones terribles" (III,8). El primero suplanta a la comedia clásica, el segundo a la tragedia. Parece entender que Covert-Spring asiente la existencia de un único género nuevo: el *drama moderno*, el que, en sus subcategorías, incluye todos los anteriores.

²⁴ Según las indicaciones que aparecen en el drama mismo, la acción del mismo debería desarrollarse entre 1810 y 1812. A pesar de la proximidad cronológica de los acontecimientos, no cabe duda de que para Covert-Spring

El maniquí es drama histórico -aunque no lo defina así-, y por dos razones: 1ª) la napoleónica es una época que ya pertenece al pasado, según la periodización de la historia (alternancia de épocas) de los saint-simonianos (véase, p.e., entre las muchas obras "napoleónicas" de nuestro autor, *Napoleón lo manda*, "drama histórico novelesco"); 2ª) Covert-Spring rechaza la categoría teatral de la *comedia*, que llama *drama*, seguido de algún atributo explicativo (p.e., *El espía sin saberlo*, traducción de Michel Perrin, de Mélesville y C. Duveyrier, que Andreu define "drama-histórico-político", mientras la traducción de Bretón de la misma obra, estrenada el año siguiente -*Un agente de policía o El espía sin saberlo*- mantiene la definición original: de comedia).

²⁵ El *maniquí* del título es el fante que representa el cadáver del Carnaval, y que luego se descubrirá que encierra el cuerpo martirizado de Ludovico.

²⁶ Muchos son los puntos de contacto con el drama trágico *Alfredo*, de J.F. Pacheco, del mismo año. A parte de la ambientación en una Sicilia tenebrosa y violenta, lo que más extraña son las afinidades entre Alfredo y Adolfo, dos personajes cínicos y violentos hasta lo demoníaco.

²⁷ Merece la pena recordar por extenso el parlamento entre Puértolas a Zambrano a propósito del estreno del *Don Álvaro* (el de Zelmiro ya se ha citado antes): "ZAMBRANO. Por eso decía el *Observador*, que como el *Don Álvaro* no estaba sujeto a reglas, tampoco lo estaba a la crítica. - PUÉRTOLAS. A la crítica, según las ideas clásicas, claro es que no. Y no es decir por esto que yo adopte como buena toda obra que se separe de aquellas reglas, sólo por esto mismo. El crítico prudente (como dijo un clásico moderno, y ésta no será una autoridad sospechosa), a par que condene a un vergonzoso olvido todas las obras que con pretexto de clásicas adormezcan con su beleño, deberá tronar contra aquéllas que, extravagantes y monstruosas a fuer de románticas, quebranten las leyes eternas de la razón y choquen abiertamente con los preceptos del arte" (*Teresita* III, 8).

²⁸ Refiriéndose a Covert-Spring y a su imprescindible papel de maestro político y literario en la Barcelona de los años 1835-36, Hans Juretschke escribe: "Aunque parezca inverosímil, ningún historiador ha recordado su papel ni su honda influencia en la juventud de entonces" ("Del Romanticismo liberal en Cataluña", *Revista de Literatura*, 1954, p.15).