



## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 31 (2025)

# LA NARRATIVA MUSICAL EN *VELLIDO DOLFOS*, DE MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS, Y EL ESTRENO DEL DRAMA EN MADRID<sup>1</sup>

Marina BARBA DÁVALOS

(Universidad de Alcalá)

<https://orcid.org/0000-0001-8370-3569>

Ana Isabel BALLESTEROS DORADO

(Universidad CEU San Pablo)

<https://orcid.org/0000-0001-8244-5326>

Recibido: 28-10-2024 / Revisado: 17-12-2024

Aceptado: 9-12-2024 / Publicado: 10-9-2025

**RESUMEN:** En este trabajo se procura llenar un vacío crítico referente a *Vellido Dolfos*, de Manuel Bretón de los Herreros: se analiza su componente musical en conexión con el resto de los elementos dramáticos y se revisan las circunstancias anejas al montaje de su estreno en Madrid. Se concluye sobre cómo pudo repercutir la ejecución en no haber tenido la obra una acogida similar a la de otros dramas históricos aplaudidos en la época.

**PALABRAS CLAVE:** Manuel Bretón de los Herreros, *Vellido Dolfos*, Drama histórico, Música incidental, Teatro romántico.

## THE MUSICAL NARRATIVE IN *VELLIDO DOLFOS*, BY MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS, AND THE PREMIERE OF THE DRAMA IN MADRID

**ABSTRACT:** This paper attempts to fill a critical gap regarding *Vellido Dolfos*, by Manuel Bretón de los Herreros: its musical component is analyzed in connection with the rest of the dramatic elements. The circumstances surrounding the staging of its premiere in Madrid are also reviewed. Conclusions are drawn about how the performance may have affected the fact that the work did not have a reception similar to other historical dramas applauded at that time.

<sup>1</sup> Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto «Los estrenos de Manuel Bretón de los Herreros», financiado por el Gobierno de La Rioja y el Instituto de Estudios Riojanos en su convocatoria de 2024 de Ayudas para Estudios Científicos de Temática Riojana durante la estancia de investigación de Marina Barba Dávalos en la Universidad San Pablo CEU, con la profesora Ana Isabel Ballesteros Dorado..

KEY WORDS: Bretón de los Herreros, Vellido Dolfos, Historical Drama, Incidental Music, Romantic Theatre.

#### INTRODUCCIÓN: MANUEL BRETON DE LOS HERREROS Y LA MÚSICA ANTES DE 1839

Bretón de los Herreros, de acuerdo con su formación neoclásica inicial, juzgaba que los factores escénicos podían servir de ornato a los dramas, pero estos habían de contener en sí mismos, en concreto en la palabra, todo lo necesario para lucir. Así pues, entendía la interpretación actoral y los aspectos visuales y sonoros de las representaciones como meros *parerga*. Desde luego, no haber cedido el protagonismo a estos ingredientes, sino haberse esforzado, con unas pocas excepciones, para que sus obras se sostuvieran sobre el componente verbal, hubo de ser una de las razones de su indisputable éxito en las provincias españolas, pues ni requerían grandes intérpretes, ni gran aparato, ni grandes medios para su escenificación.

No obstante, el público de Madrid, con su actitud, en los años treinta del siglo XIX se encargó de disentir de esa concepción del teatro heredado de la época ilustrada dejando casi desiertas las salas la mayor parte de las veces que se representaban obras ajustadas a los criterios clasicistas<sup>2</sup> y, en cambio, llenándolas cuando se ejecutaban comedias de magia, dramas de gran espectáculo y piezas de género lírico, en que dominaban la música y los elementos escenográficos sobre todo lo demás (Andioc, 1982; Gies, 1996: 110-124; 132-138).

Por su parte, nuestro comediógrafo, creyendo de escasa elevación el género lírico, en los primeros años de su carrera lanzó diatribas contra el *furor filarmónico*, pues, en su opinión, había influido negativamente en el drama (Gies, 1989: 49-50). Ironizó también sobre la moda de los conciertos caseros más o menos improvisados y, en *Medidas extraordinarias*, pieza presente en los repertorios a lo largo de todo el siglo XIX, el concurso del canto afectado y desafinado de Petronila, mal acompañado con la música de guitarra, añadía un disgusto más al sufriente protagonista, aunque, en cambio, los lugareños aplaudían a la ejecutante (Muro, 2011: 72; Ballesteros, 2012: II, 469).

Con todo, de acuerdo con el costumbrismo que llegó a ser marca de su quehacer, Bretón de los Herreros mostró a través de algunos personajes suyos el prestigio de la música y de los buenos cantantes, y el atractivo que ejercían en la gente común, como puede apreciarse en *Mi secretario y yo* (1841) o en *La escuela de las casadas* (1842). Incluso, la preferencia de los músicos respecto a los poetas, por ejemplo, en *El músico y el poeta*, estrenada en la onomástica del rey de 1833, aunque sin mucho éxito (Ballesteros, 2012: II, 34-54). También se sirvió del contraste en otra obra hecha por encargo y, por tanto, con arreglo a las cualidades de las actrices que iban a estrenarla, *El novio y el concierto* (1839): ahí se contraponían la música popular española y el *bel canto* italiano a través de dos

<sup>2</sup> Hubo, no obstante, casos especiales, como el de *Edipo* de Martínez de la Rosa o *Numancia destruida* de López de Ayala, como cabe demostrar con una revisión somera de las carteleras, incluso en los años posteriores a la muerte de Fernando VII: se observa que estas tragedias conocieron veinte y veintitrés ejecuciones respectivamente, cuando veintiuna fueron las de un drama tan significativo como *Los amantes de Teruel*, en el mismo periodo de años 1834-1844. En decenios anteriores, *El sí de las niñas* había sido una comedia muy vista, desde que a su estreno siguieron veinticinco ejecuciones seguidas, suspendidas estas por la llegada de la Cuaresma de 1806, y luego, desde 1815 hasta, al menos, 1827 (Andioc, 1989: 137-158; 2005: 203-264; 2007: 20-25), y todavía se pondría en los teatros principales de Madrid diecisiete días entre 1834 y 1844 y continuaría reponiéndose. Más aún se ejecutaba la comedia de magia *La pata de cabra*, que seguiría congregando masas incluso hasta finales del siglo (Barba, 2013: 387, 398, 400, 440, 460). La comedia lacrimógena, que solía atender a criterios ilustrados y que había gustado mucho (García Garrosa, 1990: 95-97), a mediados de los años treinta había desaparecido casi totalmente de las carteleras madrileñas.

primas, encarnadas por Juana Pérez y Bárbara Lamadrid (Muro, 1991: 50; 2000: 1, 417; Ballesteros, 2012: 604-611).

En otras piezas suyas, el gusto por la música y el canto solo quedan aludidos como cualidades positivas, aunque sin ofrecer muestras a los espectadores. Por ejemplo, en *El pro y el contra* (1838), se dice de Cecilia que canta «como una sirena», pero esta joven desahucia como pretendiente a Aquilino Carranque por parecerle muy afeminado, pese a tocar muy bien el violín (Ballesteros, 2012: 11, 512).

En cuanto al género de la comedia de magia, sería después de 1839 cuando Bretón de los Herreros probara suerte con *La pluma prodigiosa* (1841), que no alcanzó el triunfo esperado. También sería de los primeros en recuperar el género de la zarzuela y tanto *Los solitarios* (1841) como *El novio pasado por agua* (1852), conocerían numerosos montajes, mientras que *Cosas de don Juan* (1854) disfrutaría de una recepción mediana.

En otro orden de cosas, muy pronto Bretón de los Herreros hubo de admitir el interés suscitado por las obras más logradas del Romanticismo, según las cuales todos los componentes visuales y auditivos se conjugaban para suscitar en el público unas emociones y unos sentimientos determinados. La orientación de todos ellos hacia una semántica idéntica abocaba al espectador a asentir ante los contenidos dramáticos, aunque divergieran de las generalizadas creencias u opiniones de la época, o incluso de las propias (Ballesteros, 1996, 2003).

Bajo la influencia de la ópera, la incorporación de música incidental en los dramas románticos en 1839 se había convertido ya en un recurso escénico habitual y con frecuencia los propios autores concebían escenas para introducirla en sus obras. La mayoría eran canciones versificadas por el dramaturgo y acompañadas instrumentalmente. La sencillez de las composiciones permitía que los actores fueran quienes interpretaran los números corales e incluso que protagonizaran alguna pieza cantada a solo.

El autor de *Marcela* se sumó a esa moda. Con *Elena* (1834), como también con *Don Fernando el Emplazado* (1837) y *Vellido Dolfos*, objeto del presente trabajo, procuró no quedarse estancado en temas y maneras, evolucionar y formar parte de los que llevaban a los escenarios las primeras muestras románticas (Ballesteros, 1996: 288, 300, 455; 2012: 11, 187-188, 458, 667). Su amplia práctica teatral, desarrollada desde la época que podría llamarse *prerromántica*, le había permitido tomar nota diaria de qué géneros, temas y técnicas, tipo de situaciones, diálogos y personajes gustaban al público y ante cuáles se mostraba indiferente o despectivo. Por eso, por ejemplo, ya en 1831 se había conformado con la realidad al decidir, igual que los románticos, seguir a los maestros del Siglo de Oro en variar la métrica según el carácter de las escenas, frente a la imposición neoclásica de uniformidad rítmica (marqués de Molins, 1883: 84-86). Ceder a la tendencia e introducir música en *Vellido Dolfos* no significaba apartarse del todo de sus posiciones: al cabo, en el Siglo de Oro en que se venía inspirando, se habían escenificado diversas zarzuelas, que fundían obra dramática y música, por más que la estética clasicista denostara el teatro musical (Palacios, 2014: 181-185).

#### BREVE REVISIÓN DEL DRAMA VELLIDO DOLFOS EN LA CRÍTICA DE LOS SIGLOS XX Y XXI

*Vellido Dolfos* no pertenece a las piezas bretonianas más estudiadas: Peers la estimó casi *eclectica* y la denostó por su cruda exposición, por la falta de sutileza en su historia de amor, rayana en idolatría, por la endeblez del asunto en conjunto y por la falta de preparación del desenlace, así como por lo inanimado de las situaciones y lo frío de los sentimientos expresados (1973: 11, 212-214). Por su parte, Ermanno Caldera justificó incorporar ciertos comentarios sobre este y otros dramas históricos por juzgarlos interesantes

para los críticos de hoy y, en concreto, se distanció de Peers al considerar lo superficial del color romántico en la obra y cómo la estructura y el cierto respeto de las tres unidades permitían clasificar esta obra como tragedia neoclásica (2001: 10, 164).

Luciano García Lorenzo fue más ecuánime y descriptivo que Peers al presentar brevemente esta pieza entre otras con el mismo tema de base: entre los numerosos autores y obras, no podía dejar de citar a Guillén de Castro, como tampoco olvidó el *Arias Gonzalo* del duque de Rivas, aunque no se refirió a *Las almenas de Toro*, de Lope de Vega, cuyas similitudes con la pieza de Bretón había señalado Cueto al estrenarse (9-I-1840: 2), o las obras distinguidas por la Real Academia Española mencionadas por Navarrete, en tanto que posibles precursoras de la de nuestro comediógrafo (22-XII-1839: 3).

La originalidad del drama bretoniano, para García Lorenzo, residía en haber convertido a Vellido Dolfos en protagonista, detalle, por cierto, también comentado, a favor y en contra, por los articulistas decimonónicos (Navarrete, 22-XII-1839: 3; Cueto, 9-I-1840: 2). El investigador del CSIC especificó cómo en el resto de las piezas aquel personaje maldito cedía su protagonismo a los otros (el Cid, don Sancho, doña Urraca), y cómo Bretón traspuso el orden tradicional. Por añadidura, enumeró los rasgos que caracterizaban a Vellido como romántico: su origen «oscuro», esto es, la carencia de un linaje conocido; ser un «rudo montañés» y, particularmente, asesinar al «tirano» Sancho II y amar apasionadamente a su reina (1976: 69-82). Ribao, en cambio, ha argumentado sobre el carácter fallido de Vellido Dolfos como personaje romántico (2012: 53). Además, se ha ocupado de marcar algunas diferencias entre el texto y el montaje del estreno (1999: 135), y ha analizado cómo el juego escénico de disposición y evolución de los actores por el escenario resulta paralelo y coherente con lo marcado en el carácter y dinámica de los personajes en determinadas escenas, y cómo a la iluminación y a la música confió el autor lo «oscuro», del trazado de la traición (2012: 53-59). También Ballesteros ha revisado las diferencias entre los manuscritos conservados y la primera edición, y ha reseñado cuestiones del montaje (1996: 79, 100, 371, 372-373, 374, 501; 2003: 43, 185-187; 2012: II, 662-667), aparte de examinar cómo los componentes espaciales en la concepción dramática y sus vínculos con la acción y los personajes son propios del Romanticismo.

Pero, en relación con la escena en que se insertó la música, solo se dispone, por un lado, del hábil análisis de la escenografía debido a Ribao, citado anteriormente, y de unas líneas de Navarrete, que no la entendió:

Los episodios son triviales, si es que pueden llamarse episodios. ¿De qué sirve, si no, al principio del tercer acto, aquel soldado que baja por el muro, aquel otro que canta dentro? ¿Adónde va el primero? ¿Qué hace el segundo? ¿Se ha intentado tal vez pintar así la situación de una ciudad sitiada? Además, ¿es necesaria esta prolíjidad para describir la traición leve de que fue víctima D. Sancho? (22-XII-1839: 3),

El actual trabajo pretende completar las conclusiones de aquella investigadora, responder a las preguntas de Navarrete y cubrir así la laguna mencionada.

#### LA NARRATIVA MUSICAL EN *VELLIDO DOLFOS*

En este drama bretoniano, la música, presente a lo largo de todo el tercer acto, cumple una función diegética y se intercala en la acción dramática y en los diálogos de los distintos personajes. Es un *Romance* que se canta en el exterior de los muros de Zamora. El protagonista ha planificado el modo de atentar contra el rey Sancho II para así salvar la ciudad de su asedio y, sobre todo, liberar a la reina doña Urraca de la preocupación

ocasionada por la violencia de su hermano. Cuando se inicia la escena, en un nocturno típico del Romanticismo, Vellido Dolfos ha logrado ya engañar al monarca haciéndose pasar por desertor de las filas de su señora y le ha hecho creer que va a mostrarle el modo de asaltar Zamora a través de un pasadizo secreto. Don Sancho accede a la propuesta y le acompaña. El rey lleva su venablo, mientras que Vellido Dolfos le guía aparentemente sin armas. Solo así podría resultar algo más comprensible que el rey se atreviera a internarse en aquel paraje sin escolta.

Por su parte, el traidor no va a actuar del todo solo: ha sobornado a dos centinelas, Fortún y Froila. Estos cumplen el cometido de ocultar un venablo en el pasadizo que hay a los pies del adarve, para que lo tome Vellido Dolfos en el momento de entrar allí el rey. De colocarlo en el lugar oportuno se encarga Froila, mientras que a Fortún le compete cantar desde lo alto de la fortificación para señalar el lugar exacto donde se encuentra ese paso secreto.

El recitado y lo cantado se combinan en este cuadro de modo semejante a como se conjugan en determinadas escenas operísticas. La diferencia estriba en una mayor justificación de la parte cantable en esta pieza respecto a lo habitual en la ópera, puesto que la canción se confía a un centinela que, de modo realista, puede estar entonándola como distracción o para espantar el sueño a ojos de quienes no estén enterados de los auténticos motivos, esto es, avisar a Vellido Dolfos. Solo la intervención del arpa resta algo a ese componente realista.

#### *Análisis de la partitura*

Se trata de una única pieza para tenor y arpa titulada *Romance en el drama Vellido Dolfos* (BHMM, Mus 36-22<sup>3</sup>) que, fragmentada, se interpreta en cinco escenas diferentes, con lo que se incrementa la tensión del momento dramático más importante de la obra, cuyo clímax se alcanza al ser herido de muerte Sancho II. Se presenta en ocho coplas distribuidas en tres frases musicales: A, B y B', preludiadas por una intervención del arpa a solo.

El arpista seguramente estaba situado en el foso de la orquesta, ya que no tendría ningún sentido dramático emplazar el instrumento acompañante en el agreste entorno de una ciudad sitiada, lo que subrayaría la inverosimilitud. Por lo demás, el arpa era un instrumento frecuente para interpretar la música incidental de las obras románticas: acompaña al *Romance del peregrino* (BHMM, Mus 38-6) del drama de Joaquín Francisco Pacheco *Alfredo*; igualmente, a la *Canción I* y la *Canción II del trovador* (BHMM, Mus 15-4) en *El trovador*, de Antonio García Gutiérrez; a la *Canción de Zulima* (BRCM, 1/11737), en el drama de Juan Eugenio Hartzenbusch *Los amantes de Teruel*; al *Coro de mujeres* (BHMM, Mus 743-18; Mus 23-13) del drama *Doña María de Molina*, de Mariano Roca de Togores; al *Romance* (BHMM, Mus 8-14) que interpretó Matilde Díez en el estreno de Antonio Gil y Zárate, *Carlos II, el Hechizado*; así como acompañaría años después la *Canción* (BHMM, Mus 743-28) de *La escuela de las casadas*, escrita por Bretón de los Herreros, citada antes. La elección de este instrumento apunta a una notoria influencia de la ópera italiana: protagoniza números tan aplaudidos por el público madrileño como el «Aria de las arpas» de la ópera de Gioachino Rossini *Semiramide*; o la introducción del tercer movimiento del primer acto, «Ancor non giunse», de la ópera *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti, por citar algunos ejemplos. Asimismo, el interés que la reina regente

<sup>3</sup> BHMM: Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

<sup>4</sup> BRCM: Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

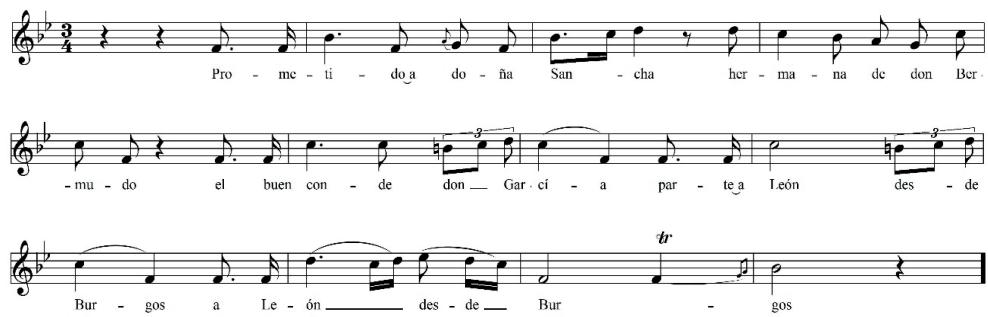
María Cristina de Borbón le profesaba, pues ella misma se ejercitaba en tocar el arpa, pudo contribuir a la gran popularidad que alcanzó este instrumento, tanto en los teatros como en los salones madrileños (Navarro, 2013: 275).

Figura I: Introducción para arpa del *Romance* del drama *Vellido Dolfos*



El material musical de esta introducción se ofrece en los cuatro primeros compases, ya que los siguientes suponen una réplica con ligeras variaciones que, mediante un puente arpegiado, van a dar paso a la voz. El centinela Fortún, paseándose sobre la muralla, interpreta las cuatro primeras coplas del *Romance*, mientras su compañero Froila esconde el arma.

Figura II: Frase A acompañando la primera copla del *Romance* del drama *Vellido Dolfos*



A la primera copla:

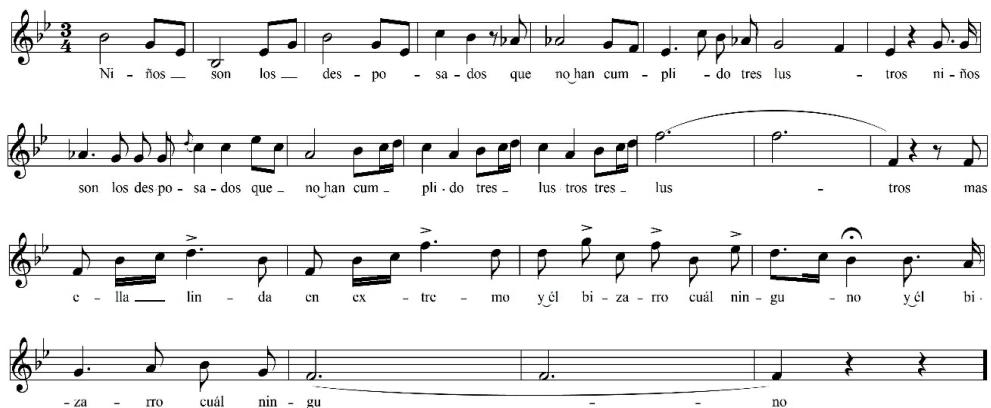
Prometido a doña Sancha  
hermana de don Bermudo  
el buen conde don García  
parte a León desde Burgos (Bretón, 1839: 46),<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Se han tenido a la vista para este estudio tanto los manuscritos empleados en el estreno madrileño del drama, descritos por Ballesteros ([1996], 2001: 501), como la primera edición de la obra. Se trata de cuatro ejemplares conformados cada uno de ellos por cuatro cuadernillos, uno por acto. El ejemplar llamado Tea 1-14-9B lleva consignado en las cubiertas de sus cuadernillos haberse entregado a las censuras, y en la última página del cuarto cuadernillo, el permiso para su representación, firmado el 19 de noviembre de 1839 por el censor Valentín Pascual. El ejemplar Tea 1-14-9A fue empleado por el primer apuntador José Nicolau, cuyas iniciales y rúbrica se leen en la primera de sus

acompaña la frase A, que se desarrolla en la tonalidad principal de la pieza, si bemol mayor, y es rica en anacrusas que van progresivamente aumentando su intervalo —cuarta justa, quinta justa, sexta mayor— hasta concluir de nuevo con un salto de cuarta justa ascendente desde una nota tenida y ornamentada con un trino.

Esta profusión de saltos en la melodía, impulsados por la figuración de corchea con puntillo semicorchea, confiere a la música un aire marcial, perfectamente coherente con la situación de guerra y asedio vivido en la pieza, pero aparentemente extraño al viaje de bodas de supuesta alegría cantado. Así, invita a prever un desenlace trágico, una guerra implicada o una paz pactada que no concluye felizmente. Tal tipo de sugerencia fatídica en una situación festiva suponía una de las técnicas habituales del Romanticismo y demuestra su asimilación por parte de Bretón de los Herreros y del compositor musical.

Figura III: Frase B acompañando la segunda copla del *Romance* del drama *Vellido Dolfos*



La frase B, que acompaña la segunda copla,

Niños son los desposados,<sup>6</sup>  
que no han cumplido tres lustros  
mas ella linda en extremo  
y él bizarro cual ninguno (46),

es más *cantabile*. Los dos primeros versos se repiten dos veces sobre el tono de la subdominante, mi bemol mayor; mientras que los versos tercero y cuarto se entonan sobre el material melódico presentado por el arpa en su introducción de nuevo en la tonalidad de si bemol mayor. Se abandonan los saltos anacrúsicos y las figuraciones apuntilladas para ofrecer una línea melódica que recuerda a las arias de bravura, también escritas en 3/4, como el *Romance*.

Los dos adjetivos que definen a los personajes de la copla constituyen también tópicos de héroe y heroína románticos, respectivamente. Lo proporcionado de su unión supone

cubiertas. El Tea 1-14-9C, que contiene numerosas notas sobre actores y elementos escénicos, se asignó al apuntador de foro Antonio Bagá, pues sus iniciales se ven en las cuatro cubiertas. El manuscrito Tea 1-14-9D lo usó un traspunte que no estampó su nombre. Para las citas, se utiliza preferentemente la edición, de más fácil acceso a los lectores, y los manuscritos solo respecto a las variantes apreciables en ellos. Por otra parte, se ha seguido como criterio general la modernización ortográfica en todos los textos.

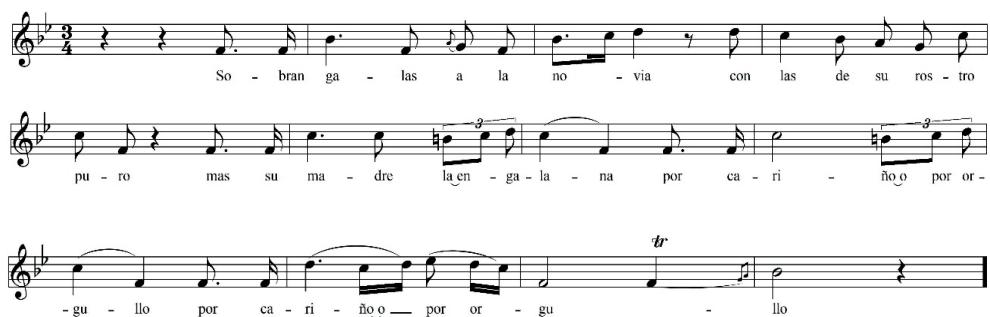
6 Nótese que la palabra llana «desposados» recibe inicialmente una acentuación musical como si fuera esdrújula, aunque en el siguiente compás se quiera resaltar la penúltima sílaba con un salto ascendente de sexta.

un añadido más al carácter gozoso de la situación presentada, y esa evocación de las arias de bravura se corresponde bien con la bizarría del novio. También los atavíos supuestos en los prometidos para casarse se corresponden con una melodía de gran virtuosismo —amplio registro, notas tenidas y cadencias sostenidas por calderones—, al tiempo que refuerza el carácter marcial del personaje desde una óptica más lírica.

La frase A sirve de acompañamiento a los versos de la tercera copla<sup>7</sup>:

Sobran galas a la novia  
con las de su rostro puro  
mas su madre la engalana  
por cariño o por orgullo (46).

Figura iv: Frase A acompañando la tercera copla del *Romance* del drama *Vellido Dolfos*



Froila, después de que Fortún cante la primera estrofa, afianza en el muro una escala de cuerda y, cuando se convence de que está firme, desciende por ella con una tea encendida que ha estado sosteniéndole Fortún, al que le pide, ya cerca del suelo, que le descuelgue el venablo. El porqué de los preparativos de estos centinelas escapa al público, que debe atender a los gestos y movimientos tanto como al diálogo para deducirlo. Se crea así cierta intriga.

Respecto a ese diálogo, en redondillas y de carácter cómico, es coherente con la baja condición social de los centinelas, al tiempo que supone un fuerte contraste con lo aludido en el canto y su atmósfera, que queda así rebajada o contrarrestada. El humorismo se basa en el acierto de las rimas, en la plasticidad de las imágenes y en lo inesperado y vulgar de los clichés:

FROILA: Échame acá ese venablo.  
FORTÚN: (*Tomando uno que habrá en el adarve*).  
¿Lo tiro?  
FROILA: ¡Bestial pregunta!  
Descuelga, que bien alcanzo,  
y no me saques, mastranzo,  
algún ojo con la punta.  
FORTÚN: (*Sentado en el muro alarga el venablo a Froila*).  
Mira tú cómo lo tomas;

<sup>7</sup> Quizás se suprimió esta copla en alguna función, aunque solo en un manuscrito se ve la raya vertical a la izquierda, señal con que se indicaban las eliminaciones de texto (Tea 1-14-9C: cuad. III, 2recto-2vuelto).

ten caridad y conciencia,  
que si tiras con violencia  
y voy detrás, me deslomas (47).

Gracias al monólogo en redondillas de Froila, puede el público conjeturar sobre la intención de lo que ha visto y oído, especialmente por la técnica de la desautomatización, en la última frase hecha:

FROILA: Soy ignorante y sencillo,  
y pues no sé lo que intenta,  
ajuste con Dios la cuenta  
el que me dio este bolsillo,  
Que yo, humilde servidor,  
diré con aire candongo:<sup>8</sup>  
ni quito rey, ni lo pongo,  
pero ayudo a mi señor (47-48),

y también porque la cuarta copla de la canción rompe el carácter alegre de las anteriores, pese a que, musicalmente, la acompaña la misma frase B antes empleada:

FORTÚN: ¡Ay, niña!, ¿quién te dijera  
que las joyas que te puso  
tan pronto se trocarían  
en negro y amargo luto? (48).

Al llegar aquí se observa cómo la canción se vincula con el Romanticismo por la historia medieval que recrea, tanto como por el contraste alegría-duelo en su desarrollo.

Figura V: Frase B acompañando la cuarta copla del *Romance* del drama *Vellido Dolfos*



<sup>8</sup> «digo con aire candongo» (Tea 1-14-9B: cuad. III, 3vuelto), «digo con aire candongo responderé a lo candongo» (Tea 1-14-9A y Tea 1-14-9D: cuad. III, 3vuelto), «responderé a lo candongo» (Tea 1-14-9B: cuad. III, 3vuelto). Estas variantes permiten descubrir el orden cronológico de las copias, a saber, Tea 1-14-9B, Tea 1-14-9A y Tea 1-14-9D, Tea 1-14-9C.

FORTÚN: ¡No fíes, conde infeliz,  
en los vítores del vulgo!  
¡Arma el brazo, guarda el pecho,  
que hay cien traidores ocultos! (48)<sup>9</sup>.

Pero la tensión generada con el presagio sugerido en la copla se diluye al contrastar con la chabacana conversación que le sigue:

FROILA: Entre el cambrón y la piedra...[...]  
¿Y Garcí-Pérez?  
FORTÚN: Durmiendo  
borracho como un atún.  
FROILA: (Ya en lo alto del muro). ¡Cómo sudo! [...]  
Seó gallina,  
no he ganado la propina,  
cual tú, cantando un romance.  
FORTÚN: Decir que canto o que rezó  
no me servirá de nada  
si por ser tu camarada  
me acarician el pescuezo. [...]  
FROILA: Voy a saludar la aurora  
con otra mano de trago (48-49).

Esa antítesis de emociones suscitadas constituye uno de los recursos más frecuentes en el Romanticismo, solo que había de encomendarse a los primeros actores, galanes y graciosos, para lograr el efecto deseado y que no resultara demasiado chocante o rompedora, o deshiciera la ilusión generada con la música.

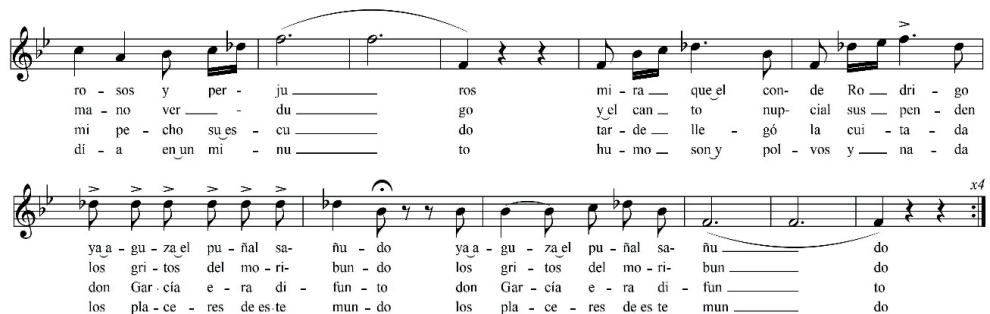
Por lo que concierne al desarrollo del cuadro, coincidiendo con el despuntar del alba, han quedado dispuestos todos los elementos para perpetrar el asesinato, por lo que Froila desaparece de la escena. Queda únicamente la voz de Fortún interpretando las cuatro últimas coplas musicadas con la frase B'. La ansiedad transmitida al espectador con el final de la cuarta estrofa va intensificándose como la iluminación prevista para el momento.

La frase B' es exactamente igual que la frase B hasta la exposición del material de la introducción del arpa, que en esta ocasión se presenta sobre la tonalidad del homónimo menor, si bemol menor, con lo que aporta a los dos últimos versos de cada copla un tono más lúgubre, profundo y melancólico, acorde con el decurso de los acontecimientos:

Figura vi: Frase B' acompañando las cuatro últimas coplas del *Romance* del drama *Vellido Dolfos*

Mi - ra — que ve — lan los — Ve - las ren — co - ro - sos y per-  
Ay! — ya le — hie - re — trai - ción el in - hu - ma — no ver-  
Te - ne - os cla - ma la — no - via se - a mi pe — cho su es  
Don - ce - lla ca - sa - day - viu - da en un dí - a en un mi -  
ju - ros Mi - ra que ve - lan los Ve - las ren - co - ro - sos y per - ju - ros ren - co -  
du - go Ay - ya le hie - re trai - ción el in - hu - ma - no in - hu -  
- cu - do Te - ne - os cla - ma la no - via se - a mi pe - cho su es - cu - do se - a -  
- nu - to Don - ce - lla ca - sa - day viu - da en un dí - a en un mi - nu - to en un -

<sup>9</sup> Quizás se prescindió de esta copla y de la anterior en alguna de las funciones (Tea 1-14-9C: cuad. III, 3vuelto).



Tras la quinta copla, eliminada en alguna función (Tea 1-14-9A, Tea 1-14-9C, Tea 1-14-9D: 5vuelto)<sup>10</sup>

Mira que velan los Velas  
rencorosos y perjurios,  
mira que el conde<sup>11</sup> Rodrigo  
ya aguza el puñal sañudo (49),

aparecen Vellido y el rey por la derecha del actor y por la parte de abajo, es decir, por el ángulo opuesto a donde se encuentra el centinela (49). Si Vellido, traidoramente, no avisa a su víctima, en cambio el autor sí se lo sugiere, como asimismo a los espectadores. El tipo de canción concreta no parece haberla acordado Fortún con Vellido Dolfos y, por eso, a este le fastidia que precisamente la haya elegido entre otras posibles, por guardar demasiada conexión con el carácter de la escena que se encuentra protagonizando. A una primera alusión de don Sancho, disimula:

REY: Cantaba una voz...  
VELLIDO: Sin duda  
del centinela será,  
y pues canta descuidado,  
es evidente señal  
de que no nos ha sentido (50).

Pero cuando Fortún entona:

FORTÚN: ¡Ay!, ¡Ya le hiere a traición  
el inhumano verdugo  
y el canto nupcial suspenden  
los gritos del moribundo! (51),

el rey, ya suficientemente cerca como para captar auditivamente los versos y las palabras «traición», «verdugo», «grito mortal», empieza a inquietarse y, más aún, a preguntarse si no se tratará de un aviso del cielo para reprenderle por su «loca temeridad». De manera

<sup>10</sup> Solo el ejemplar revisado por el censor carece de la marca de eliminación (Tea 1-14-9B: cuad. III, 5vuelto).

<sup>11</sup> Apréciese que la acentuación musical recae sobre la última sílaba de la palabra «conde», como si fuera aguda. Este error y el anteriormente señalado sobre el vocablo «desposados», indican que la música no fue compuesta por Carnicer, ya que siempre cuidaba, escrupulosamente, que la acentuación del texto coincidiera con la musical para facilitar la comprensión de los versos, como ha demostrado el estudio de numerosas piezas suyas (Barba, 2013).

muy conveniente en el positivista siglo XIX, aunque anacrónica en la Edad Media, Vellido afea al rey el fiarse de agüeros, mientras que este replica ser peor fiarse de advenedizos. Entonces Vellido Dolfo vuelve a intentar engañarle en estrofa arromanzada:

VELLIDO: ¡Eso decís, y mi vida  
en vuestras manos está!  
Sin peto que me defienda  
y sin lanza, ni puñal,  
¿cómo fuera yo traidor  
a quien me puede matar?  
Yo no tiemblo desarmado,  
¡y vos, con armas, tembláis! (51).

El rey no puede consentir que se dude de su valentía y eso le estimula a proseguir. Solo que, oportunamente, Fortún canta:

FORTÚN: Teneos, clama la novia,  
sea mi pecho su escudo.  
Tarde llegó la cuitada:  
don García era difunto (52).

Sancho II reconoce en la historia del romance la de su propia madre, Sancha de León, y su primer prometido, el último conde de Castilla, García Sánchez, asesinado por los hijos del conde Vela a las puertas de la iglesia el mismo día de la boda.<sup>12</sup> Vellido le confirma que la canción versa sobre la traición de los Velas. En este momento, Sancho II no puede menos que establecer un paralelismo entre el homicidio de García Sánchez, a traición, al alba y a las puertas del matrimonio con Sancha, con su propio sino, esta vez a las puertas de Zamora y a la misma hora del día. Pero ya es demasiado tarde, como en la canción. Porque el orgullo del rey le hace vencer sus temores, «¡Mil muertes / primero que un paso atrás!» (52), y entran por el mismo sitio por donde Froila había desaparecido al bajar del muro.

Importa consignar que tanto la copla como todo el diálogo siguiente quedaron eliminados en algunas funciones, según todos los manuscritos excepto el empleado por el censor (Tea 1-14-9A: cuad. III, 7vuelto; Tea 1-14-9C: cuad. III, 7recto-7vuelto; Tea 1-14-9D: cuad. III, 8vuelto-9recto). Así, después de la exclamación del rey «Guía aunque me lleves / al infierno. Yo, ¿temblar?», es cuando el monarca y el traidor se adentran en donde el primero se verá herido mortalmente, con la última copla de fondo:

FORTÚN: Doncella, casada y viuda  
en un día, en un minuto:  
humo son, y polvos, y nada  
los placeres de este mundo (52).

El espectador solo percibe el magnicidio auditivamente,

VELLIDO: (Dentro) ¡Muere, tirano!  
SANCHO: (Dentro) ¡Ah, traidor! (52),

<sup>12</sup> Sancha, finalmente, se casaría con Fernando de Navarra, progenitor del personaje del drama bretoniano.

aunque inmediatamente ve salir al rey moribundo y a Vellido Dolfos ostentando el vena-  
blo escondido por Froila. Obsérvese que, al contrario que el rey, el público sí que ha  
tenido la oportunidad de escuchar la historia completa del asesinato del prometido de  
Sancha a través de las coplas que ha cantado el centinela Fortún, por lo que la letra del  
*Romance* crea en sí misma otro hilo argumental paralelo.

El paralelismo, recuérdese, constituye una de las técnicas más frecuentemente uti-  
lizadas en el Romanticismo, como así mismo en la ópera vinculada con esta corriente.  
Además, la tragedia queda subrayada por el hecho de que la canción conecta la des-  
gracia vivida por una dama con la que le espera al hijo de la misma mujer: si alguno de  
los espectadores simpatiza con doña Urraca o con Vellido Dolfos hasta el punto de no  
experimentar horror por la alevosía de este, es invitado a empatizar con el dolor de doña  
Sancha por perder a su esposo en las condiciones expuestas y por haber engendrado a  
un hijo que acaba muriendo de modo equivalente. Por otra parte, se recobra el tópico  
arrastrado por toda la tradición literaria sobre las historias familiares que se repiten, en  
insinuada alusión a uno de los temas favoritos del Romanticismo, como es el del sino.

Las conclusiones respecto a la música coinciden con las del análisis de Ribao en lo  
concerniente a la escenografía: contribuye a la diferenciación de los dos marcos espaciales  
señalados por tal investigadora, a saber, una zona superior de la muralla donde se sitúa  
Fortún, en conexión con la historia cantada, más cercana al más allá, mientras que se  
ofrece el presente en el área baja de la fortaleza por donde se acercan Vellido y el rey  
(Ribao, 2012). Asimismo, la música temporiza la acción, ya que, simultáneamente al pro-  
gresivo avance de Vellido y el monarca hacia las murallas, evoluciona la trama argumental  
del *Romance* y se va iluminando la escena hasta amanecer (Bretón, 1839: 50), para dar  
verosimilitud al paso de las horas.

Resulta también de sumo interés observar cómo las intervenciones musicales que se  
suceden a lo largo del tercer acto adoptan en cada momento funcionalidades diferen-  
tes: en primer término (46-49), el canto de Fortún sirve como contraseña acordada con  
Vellido para indicarle no haber testigos por los alrededores, y le orienta en la noche para  
encontrar, a lo largo del muro que rodea la ciudad de Zamora, el punto exacto donde se  
sitúa el pasaje secreto al que está llevando al rey. La siguiente intervención del centinela,  
en la escena quinta del acto (50-52), anuncia la muerte a través de una rememoración del  
pasado, lo que genera tensión en el espectador y le hace preguntarse si el rey alcanzará a  
comprender el paralelismo, para, finalmente, experimentar zozobra, angustia o congoja al  
verle sin capacidad de maniobra cuando sus temores se confirman con la siguiente inter-  
vención del vigía, y cae en la emboscada. Por último, la copla final enmarca funestamente  
el regicidio y duplica lo fúnebre de los acontecimientos (52).

El compositor resuelve gratamente la dificultad de componer una pieza que, al tiempo  
que proporcione unidad a las escenas, no canse al espectador con sus repeticiones: por una  
parte, crea un material musical a modo de estribillo que se presenta en la introducción a  
solo de arpa y que alterna sus apariciones entre la voz y el acompañamiento instrumental;  
por otra, se sirve de la modulación al modo menor de este estribillo cuando acompaña  
los dos últimos versos de cada una de las cuatro últimas coplas. Esa misma reiteración  
subraya la similitud de fondo entre el suceso ocurrido muchos años antes y el que pre-  
sencia el espectador.

No obstante, debe reconocerse que la profusión de repeticiones del mismo texto con  
distinto material musical en este *Romance* no permite establecer una exacta equivalencia  
entre texto y música, toda vez que la misma melodía sirve para versos de distinto signo.

#### CONDICIONES DEL MONTAJE Y SU RESPONSABILIDAD EN LA RECEPCIÓN

Efectuado este análisis, puede extrañar no solo el no haberse realizado antes, sino el que no se mencionara nada al respecto en las críticas del estreno.

Asombra, en primer término, que, pese al número de diarios y revistas que se publicaban en esas fechas en Madrid y que solían comentar los espectáculos teatrales, incluso el anterior y el posterior de Bretón —como *La Prensa* (Anónimo, 22-II-1840: 1-2), *El Mensajero* (Anónimo, 9-XII-1839: 4; C., 22-II-1840: 3), *El Correo Nacional* (10-XII-1839: 4) o *El Corresponsal* (Coello, 19-II-1840: 1-3), por poner solo ejemplos significativos—, la mayor parte de ellos se abstuvieron de reseñar esta obra.<sup>13</sup>

Según la prensa conservada, parece que el cronista anónimo de *La Esperanza* fue el primero en resaltar, muy burda y ásperamente, como indicio claro de haber sido mal recibido el drama, el no haberse pedido el nombre del autor al finalizar la representación, según costumbre cuando gustaba una obra, desde el estreno de *El trovador*:

Esta producción aparece ser del señor Bretón de los Herreros: no porque lo sepamos oficialmente, pues ni su nombre se pronunció en las tablas, ni hubo motivo para ello, todo lo contrario; sino que así lo han asegurado varios periódicos, entre ellos el nuestro, antes de la ejecución, no faltando alguno que profetizó ser malo el drama, y a fe que el que lo anunció debe tener excelentes narices, y ser más a propósito para profeta que para periodista, pues cosa más mala no es fácil escribirla *ex profeso*. Diríamos que es peor que *Una vieja!*, si no temiéramos pasar por ponderativos; sin embargo, le aventaja mucho en maldad a *Don Fernando el emplazado*, del mismo autor, y cuidado con ella!

Nos dispensamos de hacer el análisis de este sarcasmo de la literatura, que chichearon unos y que no aplaudió nadie... (Anónimo, 15-XII-1839: 295-296).

Tal vez esta valoración tuvo mayor importancia de la que pueda parecer, por haberse publicado antes de la última función y, por tanto, haber podido indisponer al público. Por añadidura, otro anónimo gacetillero se sirvió citarla íntegramente, para añadir haberle parecido a él peor, y al público muchísimo más, aunque sin argumentar sus afirmaciones:

En la tarde y noche del domingo último se han ejecutado en los dos teatros principales cuatro funciones a cual peores. La primera del Príncipe fue la *Vieja* de fatal memoria, de que no quisiéramos acordarnos, y de la cual le traería mucha cuenta al autor que no se acordase nadie;<sup>14</sup> la segunda fue un drama titulado *Vellido Dolfos*, hermanito menor de la *Vieja*, e hijo del mismo padre (Anónimo, 18-XII-1839: 4).

En una composición en verso satírica, el mismo u otro folletinista del *Diario de Madrid* volvió a censurar la obra días después:

¿No sueles ir al teatro  
porque has visto en los carteles

<sup>13</sup> Así parece haber ocurrido con los diarios *El Agente Nacional*, *El Constitucional*, *El Correo Nacional*, *Eco del Comercio*, *La España*, *La Legalidad*, *El Mensajero*, *El Mensajero del Pueblo*, *El Mercado*, *El Mundo*, *El Panorama* (que introdujo, sin embargo, un anuncio de la obra), *El Piloto*, *La Prensa* o *El Semanario Pintoresco Español*, además de otros periódicos que no solían referirse a los espectáculos.

<sup>14</sup> Sin embargo, fue mejor recibida: se representó cuatro noches al estrenarse, pero se repuso en los siguientes meses y años otras once veces al menos (Ballesteros, 2012: 11, 662; Barba, 2013: 464).

«que la comedia es un pasmo,  
que es hermosa, buenos versos,  
que interesa en alto grado,  
que no ofende las costumbres,  
que el vicio está castigado,  
que es el asunto muy nuevo,  
y el argumento enredado»  
y después de tanta frase  
tanta mentira y engaño,  
solemos salir al fin  
que el drama es un mamarracho?  
la *Degollación* testigo,  
o el *Dolfos* de mis pecados (Anónimo, 29-XII-1839: 1).

Miguel Agustín Príncipe (19-XII-1839: 299), igual que Ramón de Navarrete (22-XII-1839: 3) y que Leopoldo Augusto de Cueto, cuyo periódico tardó más de tres semanas en sacar su artículo, del triple de extensión que el de Príncipe (9-I-1840: 1-2), supo apreciar los puntos fuertes de la obra, fundamentalmente la versificación, la fuerza de las sentencias, el diseño de ciertos personajes, como el Cid y el rey, y algunos parlamentos.

Nuestro comediógrafo no parecía seguro de su trabajo, y lo presentó «con desconfianza de su acierto»,<sup>15</sup> pero las escenas aquí analizadas y otros elementos dramáticos que, sin examinarse con detenimiento, se explicitaron en las reseñas, hubieran sido suficientes para una mayor y mejor aceptación crítica... en otras circunstancias: el propio autor sabía, desde muchos años atrás, que el éxito de un montaje dependía del adecuado reparto de papeles y del trabajo conjunto de todos los empleados en él. Navarrete afirmó sin ambages que la ejecución había sido «descuidada y floja», y Cueto reconocía que la «frialdad» con que había sido recibido el drama se debía principalmente al mal desempeño de los actores, y a que el público no había sabido apreciar las «grandes bellezas» del drama porque rara vez percibía las buenas prendas del estilo si antes no se había sabido «comoverle» (9-I-1840: 2).

Con todo, *Vellido Dolfos* se ejecutó cuatro veces en el teatro del Príncipe: del 13 de diciembre de 1839 hasta el 16 del mismo mes. Cuatro funciones no significaban un fracaso rotundo, como tampoco un triunfo: solía significar haber llamado la atención de los espectadores lo suficiente como para adquirir entradas y percatarse por sí mismos de si merecía la pena. El mismo número de noches habían durado *El poeta y la beneficiada*, *Un día de campo* del mismo autor, *La corte del Buen Retiro*, de Patricio de la Escosura o *Macbeth* traducido por García de Villalta (Barba, 2013), sin que se entendieran como fracasos. Debe tenerse en cuenta, también, que muchas veces las obras se estrenaban en jueves para, así, en la medida de lo posible, estirar su permanencia en cartel hasta el domingo, cuando solía acudir más gente al teatro, con lo cual se garantizaba cierta amortización de los gastos. Por eso, cuatro noches cuando la primera representación tenía lugar en jueves solía significar peor acogida que cuatro noches empezando por otro día de la semana. En el caso de *Vellido Dolfos*, fue un viernes el de la primera función, y los empresarios decidieron ponerla también el lunes siguiente, el peor día de la semana en entradas. Además, ni aun ese lunes los empresarios parecían desechar la idea de que pudiera asistir público si se reponía, pues el anuncio de ser aquella última función se hizo acompañar, como en casos semejantes, de un «por ahora» (Anónimo, 16-XII-1839: 4).

<sup>15</sup> De tal modo se anunció en toda la prensa (por ejemplo, en Anónimo, 13-XII-1839: 4).

Por añadidura, en aquella temporada de 1839-1840, ese número de funciones puede entenderse en un sentido algo más favorable, pues el teatro del Príncipe donde se estrenó se veía sometido a una serie de factores negativos que van a recapitularse a continuación.

Por otro lado, la pieza se representó en provincias, como Sevilla o Zaragoza (v. gr., Reyes, 1987: 101; Agudo, 2008: 159), incluso en teatros de segundo orden, cosa absolutamente extraña en obras sin apoyo popular.

#### *El maestro compositor*

Bretón había concebido una escena con música quizás pensando en que sería Ramón Carnicer quien se ocuparía de componer la partitura. Sin embargo, esta aparece sin firma, cuando tal maestro era sumamente celoso de su trabajo y nunca hubiera dejado de estampar su autoría. Además, según se ha señalado ya, tal partitura contiene algunos rasgos que impiden reconocerla como suya.

Si no cabe resolver la incógnita sobre quién la escribió, en cambio sí cabe comprender por qué no fue Carnicer, a quien parecía lógico confiar este trabajo. La razón se encuentra en que las dificultades debidas a la guerra carlista, no concluida del todo, la penuria económica, la escasa asistencia a los espectáculos por los muchos duelos de las gentes ante la cantidad de familiares caídos en los combates, y por haberse arruinado muchos, habían modificado las condiciones con que en la temporada 1839-1840 se arrendó el teatro del Príncipe.

El 9 de abril de 1839, los actores José García Luna, Luis Fabiani, Pedro López, Juan Lombía y los apuntadores Florentín Hernández y José Nicolau propusieron tomar este coliseo del Príncipe para ejecutar obras teatrales con cláusulas parecidas a las firmadas semanas antes por los empresarios del teatro de la Cruz para montar óperas, con solo algunas diferencias que finalmente se aceptaron el 12 de abril: abonarían quinientos reales de vellón por cada función y asegurarían un mínimo de doscientas a lo largo de la temporada. El día 30 formalizaron la contrata, aunque las representaciones se habían iniciado ya. Dispondrían de los efectos del teatro, los archivos de música y de verso, tanto del Príncipe como de la Cruz, e incluso de parte del vestuario, aunque también deberían pagar al terminar el año las desmejoras encontradas. La comisión se arrogaba el derecho de reconocer cada dos meses los efectos de los almacenes y, en caso de que los desperfectos absorbieran la mayor parte de la fianza, habría de ampliarse esta. Además, el valor de tal fianza se juzgaría por el que tuviera el papel moneda en el momento de usarla.

Según ha expuesto con suficiente pormenor Ballesteros (2012: 11, 370-373, 615-632), la nueva sociedad de actores empresarios se enfrentó a las exigencias de Carnicer, quien, arruinado durante la época en que tomó a su cargo los teatros junto a su yerno, en 1837, luchaba por asegurarse la mayor cuantía en ingresos fijos, aparte de los conseguidos por parte de sus compañeros empresarios del teatro de la Cruz (AVMS 4-5-25; 3-464-37).<sup>16</sup> En diciembre de 1836 había solicitado al Ayuntamiento, y obtenido el 9 de febrero de 1837, la plaza de maestro de música del teatro del Príncipe, vacante por la muerte de Esteban Moreno. Tras la bancarrota, había elevado una exposición a la reina para requerir se le declarara de la misma categoría que ganada por oposición esta misma plaza ya suya, en consideración a habersele obligado a dejar Barcelona en 1827 para trabajar en los coliseos madrileños. El 23 de diciembre de 1838 la reina accedió a la petición, con la declaración explícita de que cualquier empresa que arrendara los teatros debía conservarle sus derechos (AVMS 2-481-35).

<sup>16</sup> AVMS: Archivo de Villa de Madrid, sección Secretaría.

Sin duda, animado el músico por el trato recibido, se dispuso a solicitar el 19 de abril de 1839 el apoyo del Ayuntamiento para que los nuevos empresarios del teatro del Príncipe le abonaran su sueldo como maestro de música de tal coliseo. Dada la difícil coyuntura, entendía que le pagaran solo la mitad de lo que venía percibiendo, o bien la parte que disfrutara el primer galán de dicho teatro, aunque sin la intención de que eso formara estado en perjuicio de sus intereses sucesivos. Pedía también un acuerdo para que la plaza de dotación de aquel teatro, de nombramiento del Ayuntamiento, no mencionada en la escritura de contrata y de que estaba en posesión el exponente, se tuviera por válida y respetada y se le satisficiera el sueldo diario disfrutado hasta entonces. El alcalde así lo prescribió, y el escribano Juan José Portal notificó, con fecha de 26 de abril de 1839, haber hecho conocer el decreto a García Luna en persona el 23 del mismo mes, si bien el actor le había contestado que por su parte lo acataba, pero que él formaba parte de una junta y no podía decidir por sí mismo. Así pues, el 27 de abril, el escribano leyó la notificación a aquel actor, esta vez acompañado por el resto de la sociedad, esto es, López, Fabiani, Lombía, Hernández y Nicolau. No por eso Carnicer percibió los haberes esperados, pues los socios elevaron otra exposición el 29 de abril: por la disposición de los teatros, era imposible que el compositor estuviera al mismo tiempo como maestro de música en el Príncipe y dirigiendo una ópera en el de la Cruz, donde tenía puesto fijo y resultaba indispensable, así que suponían que renunciaría al sueldo del Príncipe cuando hubiera de estar en el otro teatro. Además, como en el teatro del Príncipe no se ponía género lírico, no veían en qué podía afectarles el nombramiento real, si bien aceptaban abonarle el precio de cualquier composición que necesitaran y, en cambio, valerse de sus propios conocimientos de música para el resto. Las obras de declamación solo requerían la música como ornato, para los intermedios o blancos y para los bailes; por consiguiente, solo precisaban instrumentistas, pues según las cláusulas firmadas disponían de las partituras conservadas en los repertorios. La comisión de espectáculos públicos y el Ayuntamiento aceptaron esta propuesta el 13 de julio de 1839 (AVMS 2-481-6), aunque el asunto se prolongó hasta el 17 de febrero de 1840 —cuando ya se había estrenado el drama de Bretón objeto de este trabajo—, por las posteriores reclamaciones de Carnicer, pero entonces se estipuló nuevamente el pago de lo devengado como maestro de música y no en calidad de nada más.

Ya en mayo de 1839, Carnicer se había quejado por ejecutarse *Acertar errando o El cambio de diligencia* los días 29 y 30 de ese mes: contenía una pequeña parte de canto y no se le había llamado para ensayarla, sin considerar que la partitura la había escrito él para su estreno, en 1831. Se había contado para el caso con Basilio Basili. Estaba claro que los del Príncipe no querían tratar con el compositor y que muy probablemente se condujeron respecto a *Vellido Dolfos* aprovechando sus propios conocimientos musicales, según habían propuesto en su recurso al Ayuntamiento. O quizás pagaron a quien se encargara de componer la música con la condición expresa de que no la firmara, para evitar posteriores reclamaciones de su antiguo compañero.

Puede que, en caso de haber participado el maestro en el drama bretoniano, la música hubiera carecido de las licencias observadas en nuestro análisis, se hubiera conjugado de otro modo con la acción dramática y habría hecho resaltar lo mejor de la obra.

### *El reparto*

Si tanto Navarrete como Cueto lo señalaron, muy probablemente a la interpretación debe achacarse una recepción menos halagüeña que la merecida por el drama. Bretón había aconsejado en un artículo suyo escribir las comedias «detrás de un bastidor» y evitar que las obras las interpretaran partes de por medio, porque

...no basta estudiar sin descanso el gusto del público, sino que también es necesario conocer de cerca la respectiva capacidad de los actores que hayan de representar tus dramas: su índole, sus caprichos, sus inclinaciones, la consideración de que gozan entre sus compañeros, el aprecio en que el director los tiene, y el prestigio de que gozan para con el público, porque todo esto influye más de lo que parece en el buen o mal éxito de un drama (1-IV-1835: 1).

Pero, en este caso, parece que las opciones disponibles eran estrenar la obra con los actores en activo o guardarla y esperar tiempos mejores: lo tardío en la conformación de la empresa del teatro del Príncipe había ocasionado que varios de los actores más aplaudidos aprovecharan para trabajar en las provincias, donde solían ganar mucho más dinero: Julián Romea, su mujer Matilde Díez y su hermano Florencio se habían marchado a Granada (Reyes, 1977: 120); Juana Pérez, protegida de nuestro comediógrafo y con muy buenas disposiciones para el canto (Ballesteros, 2012: 726), dio funciones en Valencia y luego en Murcia (Anónimo, 27-IX-1839: 1). El sin par Carlos Latorre se había comprometido a ejecutar doce funciones en Valladolid (Anónimo, 13-IV-1839: 4), para pasar luego a Valencia, en verano.

Se carecía, pues, de los mejores intérpretes, con los que habían triunfado las piezas bretonianas ejecutadas en los años anteriores. Se contaba con las hermanas Lamadrid, ya por entonces bastante valorada la mayor, Bárbara, y aún por desollar Teodora; pero la primera apenas participó en estrenos de nuestro comediógrafo, quizás porque este prefería evitar su colaboración, dada la desidia con que trabajaba (Calvo, 1920: 69-73).

Además, se encomendó a actores muy secundarios el único momento musical de *Vellido Dolfos*: se encargó esta pieza para tenor a Ángel López, de cincuenta y cuatro años por entonces.<sup>17</sup> Aunque de familia de actores —su madre era María Laborda y sus tías las muy conocidas Ventura y Francisca (Ballesteros, 2022) —, siempre había figurado en los teatros principales como barba y su posición en las listas era del todo desairada. Había dado vida a un personaje muy secundario, el conde duque de Olivares, en *Amor venga sus agravios* de José Espronceda y Eugenio Moreno, ocultos bajo el pseudónimo de Luis Senra Palomares (1838), o a Lope, centinela de doña María de Molina en el drama que lleva su nombre, de Mariano Roca de Togores (1837). En ningún caso parece que se le contratara para cantar, ni solía aludirse a él en las críticas de los espectáculos.

El que su interpretación no contribuyera en absoluto, sino más bien al contrario, a que la obra se aplaudiera parece confirmarlo el que, conforme puede deducirse de las marcas en los manuscritos conservados, se eliminaron en alguna o algunas funciones varias coplas que había de entonar, pese a su importancia en el desarrollo del tercer acto, según ha podido comprobarse.

Se le asignó el papel de Froila a otro actor también muy secundario de treinta y siete años por aquellas fechas, Ignacio Silvestri, hijo del también actor Antonio Silvestri y al que solo se le repartían papeles menores (AVMS 4-68-29, Ballesteros, 2012: II, 733).

Por otra parte, había muchos personajes en la obra, varios cuadros de conjunto, alguno de los cuales ha estudiado Ribao, como se ha dicho ya (1999, 2012), que exigían una dirección muy atinada en el juego escénico y unos actores muy hábiles y disciplinados para llevarla a cabo convenientemente.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Se llamaba, en realidad, Ángel Remigio Castreño de la Rúa. Nacido en Barcelona. En el AVM se custodia la petición de viudedad solicitada por Casilda Álvarez a su muerte, el 4 de diciembre de 1842. En el escrito se explicita su condición de actor sin hacer ninguna referencia a que tuviera la obligación de cantar, de donde se infiere que esta intervención musical fue anecdótica en su desempeño profesional (AVM 3-393-89).

<sup>18</sup> Véase el resto del reparto: Arias Gonzalo, Pedro López; Diego Ordóñez; Ildefonso de Zafra; Pedrarias; Antonio Alverá; Alvar Fáñez; José Castañón. En los manuscritos B y C aparece también Cobos, marido de la beneficiada,

Un papel de reina como el de doña Urraca requería una actriz con temple y fuerza, cualidades que Teresa Baus ya había demostrado en otras ocasiones: pocas actrices como ella podían presumir de haber recibido los plácemes de Larra, quien se los había dispensado en su ejecución del papel de Margarita en *Los amantes de Teruel* (Larra, 22-I-1837: 2), así como en *Blanca de Borbón* (Anónimo, 8-VI-1835: 308) o en *Abelardo y Eloísa* (*Figaro*, 27-IX-1836: 4).

La mayor de las Baus Ponce de León había elegido el drama de Bretón para que se estrenase el día de su beneficio. Nuestro autor la conocía desde la época de su primer estreno, *A la vejez viruelas*, cuando la actriz, en los escenarios de Madrid desde los once años y entonces con quince, servía como última dama joven de las listas (Ballesteros, 2022: 40). Incluso puede pensarse que nuestro comediógrafo concibió el personaje de doña Urraca teniendo en mente a Teresa, de treinta años ya. De hecho, si a Navarrete no le gustó el personaje fue precisamente porque el autor no se ajustaba a la verdad histórica: «doña Urraca no es seguramente la débil niña que nos cuentan los coronistas; aquí es una mujer fuerte en años y en poder» (22-XII-1839: 3). Tampoco a Cueto pareció convencerle, pues «doña Urraca es unas veces harto enérgica; otras, sobrado débil, y siempre un tanto coqueta y variable» (9-I-1840: 1), aun cuando Miguel Agustín Príncipe sí supo reconocer que a veces se elevaba y expresaba sentimientos llenos de dignidad (Príncipe, 19-XII-1839: 299), y belleza, de modo que resultaba consecuente siempre que hablaba como reina. De ejemplos, Cueto ofreció tanto la respuesta final a la embajada Cid, como su negativa a entregar a Vellido Dolfos cuando el pueblo lo exige (Cueto, 9-I-1840: 2).

En realidad, doña Urraca ofrece rasgos tanto de personaje propio de una tragedia neoclásica, justo en los momentos en que actúa como soberana, como de personaje femenino de teatro áureo. Se la ve en continua oscilación entre sus inclinaciones de vanidad y la conciencia de los deberes anejos al trono, manifestados en anáforas, paralelismos sintácticos, contrastes o antítesis conceptuales, como también en el modo de justificar sus cambios de actitud con claras racionalizaciones. Todo esto, conforme a la retórica propia del teatro *antiguo*:

URRACA: ... debo alejarle de aquí [a Vellido Dolfos];  
que su amor, una de dos:  
si divino, ofende a Dios;  
si humano, me ofende a mí (1839: 7).

Así, ante la réplica de Ramira, respecto a lo injusto de pensar que el amor hacia alguien pudiera ofender, modifica su postura inicial: «Si no fuera viviandad / tendría curiosidad / de oír...» (7), porque, en un nuevo paralelismo, «o no es delito el querer / o es venial ese delito» (7-8), aparte de no desear ser tildada de negarse a escuchar «al vasallo más humilde» (8). No obstante, aún no se decide a atender al enamorado Dolfos, sino solo después de la amenaza de suicidio:

URRACA: Si maldiciéndome expira,  
temeré de Dios la ira,  
no podré dormir con calma...  
¡Ah!, no quiero yo, Ramira,

aunque quizás no trabajó en la obra todos los días, pues su nombre aparece tachado en dos manuscritos, como así mismo el de Coloma y el de Ramírez (Bretón de los Herreros, Tea 1-14-9C y Tea 1-14-9D: III, 10r). Sobre estos actores secundarios y sus vínculos con las obras bretonianas hasta el momento de estrenarse esta pieza, puede consultarse el trabajo de Ballesteros (2012: II, 694-737).

que por mí se pierda un alma. [...]  
Ya es un acto de piedad. [...] (8-9).

Finalmente, le concede una audiencia, pero únicamente en su faceta de soberana, como resume en una nueva anáfora y paralelismo sintáctico: «Como dama, se la niego; / como reina, se la doy» (9).

Teresa Baus tenía una maestra de declamación de teatro áureo en su medio hermana mayor Antera Baus Laborda, la mejor actriz de este tipo de obras en los años veinte y treinta (Rubio, 2008: 63-74). Compartían ensayos y escenario desde 1825, año en que Teresa había empezado a sustituir a las primeras damas en obras de distintos géneros (Ballesteros, 2012: 1, 174-176; 2022: 43-44), como las tragedias neoclásicas citadas *Blanca de Borbón* y *Abelardo y Eloísa*. Nuestro comediógrafo sabía que haría gala de sus saberes con rasgos de esa especie y, así, constituye un motivo que añadir a los vistos por Caldera (2001: 164) para relacionar *Vellido Dolfos* no solo con el teatro áureo, sino con la tragedia neoclásica. Desgraciadamente, en ninguna parte parece haberse reseñado su actuación efectiva de modo particular.

Príncipe, Navarrete y Cueto disintieron respecto a los otros personajes, pues para el primero constituían puntos fuertes del drama las escenas en que intervienen el Cid y Sancho II, mientras que Cueto juzgó que el carácter de Rodrigo Díaz de Vivar no se correspondía con el personaje histórico (9-I-1840: 2). Además, sin mencionar el nombre de Navarrete, Cueto replicó a este, para quien

la figura colossal del Cid, confinada en un extremo del cuadro, es harto grande para que sea exacta en tan reducido trecho, para que aparezca tal cual nos le hace suponer su alto renombre y merecida fama. El sol es demasiado brillante para servir de satélite a ningún astro; el Cid solo puede ocupar en el teatro el lugar preferente que le asignaron Guillen de Castro y Corneille (22-xii-1839: 3).

Cueto, en cambio, manifestó ser

...de contrario dictamen, y creemos que en el drama y la novela caben en segundo término personajes insignes, con tal que su conducta y sus palabras no desdigan de la alta nombradía histórica. El Ricardo Corazón de León del *Ivanhoe* puede servir, a nuestro entender, de ejemplo y de modelo (9-I-1840: 2).

Cabe decir que Bretón de los Herreros, en lugar de establecer cierta relación amorosa entre Vellido Dolfos y doña Urraca, conforme hubiera sido lo propio de un drama romántico si el traidor se constituía en héroe de este género, prefirió anudar en su drama cierto erotismo entre doña Urraca y el Cid, a propósito de haber pensado el padre de ella en unirlos en matrimonio, aunque solo se aludía a esto en un encuentro entre ambos por parte de la reina, sin que el héroe castellano manifestara lo deseado por ella y, en cambio, prefiriera huir de la dama para mantenerse dueño de sí mismo:

EL CID: Señora..., no lo creía:  
me tratáis como a enemigo.  
Guerra me dan vuestros ojos  
cuando con la paz os brindo;  
mas si a su fuerza me rindo,  
no os honrarán mis despojos.

Nunca en lides fui cobarde,  
bien lo sabéis, pero en esta  
solo un arbitrio me resta.

URRACA: ¿Cuál?  
EL CID: La fuga. Dios os guarde (1839: 16).

De este modo, el Cid se comportaba de acuerdo con los cánones neoclásicos: prudente, reservado, templado y siempre bajo el imperio de la razón, sin dejarse llevar por sus emociones.

En cuanto a la reina, podía entenderse que aludir a ese recuerdo suponía una estrategia suya para atraerse al caballero, lo que habría de rebajarla, a ella y a sus sentimientos, a los ojos del público. La propia Urraca lamentaba en redondillas, estrofa muy oportuna para cuestiones de amor, según Lope de Vega (2002: 5, 310), haberse puesto en aquella situación y haber salido humillada al no obtener la respuesta prevista:

URRACA: Ahora alaba mi heroísmo  
el soberbio castellano,  
¡y no me tiende una mano  
en el borde del abismo!  
¡Y yo me humillaba tanto  
fiada de su hidalgüía!  
¡Oh inútil flaqueza mía!  
¡Oh mal empleado llanto!  
¿Mas qué poder avasalla  
a ese adusto campeón?  
Tan duro es su corazón  
como su cota de malla (18).

Este tipo de soliloquios resultaban idóneos para musicarse. Quizás la pieza hubiera ganado adeptos de haber añadido una melodía a estos versos o de haberlos convertido en un aria... que pudiera interpretar una actriz de cantado. Al fin, no hubiera resultado inverosímil que la reina entretuviese con música su soledad o sus momentos de esparcimiento.

En cualquier caso, el diálogo entre la reina y el Cid significaba descentrar el asunto amoroso del protagonista y, además, degradarlo de la nobleza y del desinterés, del infinito y de su eternidad, de su anteposición a todos los obstáculos, que constituía lo propio del amor romántico auténtico.

Por otro lado, la heroicidad del Cid en la pieza quedaba ensombrecida e incluso anulada no solo por el puesto secundario que ocupaba en la acción, sino especialmente por presentarse en una posición falsa que le inducía a fracasar en el cometido que se le asignaba ante doña Urraca y a desvincularse de las pretensiones de don Sancho. A la larga, por su incapacidad para solventar la situación creada.

Aun así, el personaje, en sí mismo, era más atractivo que el resto. Lo ejecutó José García Luna (1794/1865), hijo y nieto de actores (Soria, 2010: 304-317), excepcional primer galán, ya en declive por los años, que había empezado a aceptar papeles de personajes «especiales». Este del Cid, que seguramente pudo escoger por formar parte de la sociedad de empresarios, hubiera sido interpretado de modo eminentemente por Carlos Latorre, a no ser que este hubiera preferido el de *Vellido Dolfo*, al que hubiera dotado de un aspecto muy distinto del que hubo de ostentar Juan Lombía.

En efecto, este Lombía era otro de los socios de la empresa del teatro. El actor no había sido muy del gusto de Larra, quien le aconsejó que estudiara, aunque también supo reconocerle los aciertos, por ejemplo, en su papel de Morelli en *¡Un liberal!* (Anónimo, 8-VII-1836: 318). El zaragozano llevaba desde la temporada 1828-1829 en los teatros principales de Madrid (Ballesteros, 2012: II, 720) y a partir de 1840 adquiriría fama por su interpretación de don Frutos en *El pelo de la dehesa*. Frente a Latorre o a los Romea, por su figura no valía para encarnar el prototipo de héroe romántico:

Lombía era un gracioso de buena ley y un característico de primer orden en especiales papeles; era uno de los actores más estudiosos y que más han hecho olvidar sus defectos físicos con el estudio y la observación. Su figura era un poco informe por su ninguna esbeltez y flexibilidad; su fisonomía inmóvil, de poca expresión; y sus piernas un si es no es zambas; cualidades personales que, en lo gracioso y lo característico, le daban el sello especial del talento, pues se veía que luchando consigo mismo de sí mismo triunfaba, pero le hacían desmerecer en los papeles y con los trajes de galán, cuya categoría tenía afán de asaltar, saliéndose de la suya, en la cual algunas veces era una verdadera notabilidad (Zorrilla, 1880: 62-63).

Mal podía encarnar al personaje ideado por Bretón, que desde el inicio del drama hablaba y accionaba como un romántico, aunque, según Navarrete, «no es tan odioso como debiera, porque el amor disculpa y hasta cierto punto amenga su crimen» (22-XII-1839: 3), opinión con la que no concordaba el juicio de Cueto, para quien personajes de Schiller, Racine o Victor Hugo se purificaban o se hacían simpáticos para el público como efecto de una gran pasión. El caso de Vellido Dolfos era diferente: el amor no podía pervertir su corazón hasta el punto de cometer el magnicidio para salvar no a la amada, sino su patrimonio.

Ya se ha dicho que Ribao (2012) ha explicado que se convertía en héroe romántico fallido al orientar de modo inapropiado su pasión hacia la reina asesinando al hermano de esta, pero también por suponer la antítesis del Cid, quien le arrebataba tal honor como figura legendaria y positiva, porque, además, asumía la proscripción propia de los románticos cuando se veía desterrado por su señor al negarse a guerrear contra doña Urraca. Igualmente, Ribao razonó cómo el propio rey don Sancho se encargaba de desplazar a Vellido Dolfos, en tanto que oponente principal de la reina. A Vellido solo le quedaba la humilde posición secundaria de ayudante suyo y, además, con el oprobio de no saber hacerlo de modo honroso ni para él, ni para ella.

Lo que no se ha comentado sobre este personaje se refiere a otras cuestiones en su concepción y en su relación con la reina que tampoco encajaban con los gustos del momento, y que hoy pueden juzgarse con mayor ecuanimidad. En el libro de poesía más famoso de Novalis, *Hymnen an die Nacht* (1800), se encontraba el trazado de un amor de imposible consumación en vida, que espera a otra en el más allá para verse satisfecho. Los dramas románticos españoles estrenados antes de 1839 ya habían explotado esta fórmula, de una forma u otra, y basta recordar *Don Álvaro o La fuerza del sino*, *El trovador* o *Los amantes de Teruel*. Pero en *Vellido Dolfos*, el campeón no era correspondido por doña Urraca, a quien amaba y por quien arriesgaba su fama y su honor. Lo único que al final lograba de ella era que se compadeciera al darse por enterada de su intención asesina y de la pasión que le dominaba, como apuntó Cueto en el estreno (9-I-1840: 2), aunque sin llegar a las consideraciones expuestas aquí.

La distancia social entre los enamorados, vencida por la fuerza de la pasión en los dramas románticos, se mantenía en esta obra hasta el final. Doña Urraca no dudaba un

solo momento de tal distancia social, ni se sentía atraía sentimentalmente hacia Vellido Dolfos, lo que mermaba el interés dramático. No habiendo ningún afecto mutuo, tampoco sufría este oposición externa ninguna, como era frecuente en los dramas de aquel movimiento artístico.

Tal vez, a despecho de la perspectiva de Navarrete, en caso de haber modificado la historia tal y como se había transmitido, habría logrado Bretón mayores aplausos: si su protagonista hubiera sido objeto de alguna grave injusticia, si se le hubiera atribuido, por algún tipo de error o manipulación, un homicidio no cometido por él o, al menos, no con premeditación, o si alguna peculiaridad desconocida evitara en los espectadores verle como culpable. Porque entonces el personaje se correspondería con uno de los prototipos de héroe romántico: el marginado, el incomprendido, el perseguido, el deshonrado injustamente. En alguno de estos casos, el autor podría haberle presentado de modo digno para ser apreciado por doña Urraca e incluso para corresponder a su amor. Y, desde luego, más todavía si todo aquello, oculto en los documentos históricos, se hubiera expresado musicalmente o si lo hubiera cantado el propio Vellido Dolfos, como hacía el protagonista Manrique en *El trovador* (véase Barba, 2013: 226, 234-245).

Ahora bien: para eso, Bretón habría tenido que convertir a su personaje en diestro en el canto, esto es, habría tenido que atribuirle cualidades no señaladas por la tradición. El autor pareció intentar en cierta medida sortear a los enemigos de una y de otra tendencia dramática apelando a la verosimilitud, que era uno de los más sólidos principios de nuestro comediógrafo (Miret, 2004: 118-140), aunque no quisiera reconocérsela Navarrete. El anuncio de la obra, que habitualmente se encargaba él mismo de redactar, se anticipaba a las críticas explicando que había procurado presentarlo

...con toda la novedad posible sin faltar a la historia y a la tradición, ni en la catástrofe ni en los principales incidentes que la preparan. Para ello ha puesto todo su conato en desentrañar las causas más verosímiles del trágico suceso que puso término al famoso cerco de Zamora, sobre las cuales apenas dan luz nuestras crónicas, y en atribuir a los personajes que intervienen en el drama el carácter y las pasiones que, según el espíritu de las mismas crónicas, desdigan menos de su respectiva conducta (por ejemplo, en Anónimo, 14-XII-1839: 3).

Ya se ha visto cómo la música introducida en la obra resulta perfectamente verosímil en la situación en que se ejecuta y, más aún, cuenta con una funcionalidad en la acción dramática. No obstante, también de esa verosimilitud cabía dudar en algunas escenas, pues resulta extraño en el drama que, por joven e ingenuo que pudiera llegar a ser el monarca, se atreviera a internarse él solo con Vellido Dolfos en un paraje extraño, sin enviar en su lugar a nadie y sin provisionarse de escolta.

Vistas las peculiaridades del actor y las del personaje, se entiende la extrañeza, o incluso el rechazo que pudo provocar en el público la interpretación de quien iba a ganar renombre como don Frutos, el tosco pero noblote aragonés protagonista de *El pelo de la dehesa*:

el Sr. Lombía, abordando el drama, está tan fuera de su círculo como el Sr. Bretón al escribirla. Dotados ambos de eminentes cualidades y dotes cómicas, no comprenden, o no quieren comprender, el uno que solo a un Shakespeare le es dado crear con igual felicidad el celoso Otelo que el ridículo Falstaff; el otro, que únicamente un Máiquez puede caracterizar con el mismo acierto a Pelayo que al pastelero de Madrigal (Navarrete, 22-XII-1839: 3).

De este modo, los versos de fraseología romántica con que Bretón había querido dotar al personaje, puestos en boca de Lombía seguramente resultaban grotescos, patéticos o con ribetes de cómicos, y si el personaje no había convencido a los críticos, un actor así poco podía hacer para mejorar esa percepción.

Por otro lado, habría de repercutir negativamente en el conjunto el que un papel de cierta trascendencia en la trama, como lo era el del rey don Sancho, se asignara a un actor joven aún muy de segunda fila como Francisco Lumbreras, aunque iría ganando notoriedad con los años (Cambronero, 1913: 15), contratado por primera vez en el Príncipe aquella temporada.

De los otros personajes, solo el de Ramira, encomendado a Catalina Bravo, tenía alguna importancia. De haber considerado Bretón que esta era una de las pocas actrices capaces de cantar con estilo (Barba, 2024), podría haber ideado para ella alguna escena que le permitiera mostrar sus cualidades y quizás alcanzar mejor recepción. Solo que quizás entonces hubiera solapado o se habría sobrepuerto al lucimiento de la primera dama, Teresa Baus, a quien nunca se contrató para cantar, y puede que Bretón prefiriera evitar el riesgo.

No todos los consejos de nuestro comediógrafo le habían valido en esta ocasión a él mismo: desde luego que escribía sus comedias detrás de un bastidor (1-IV-1835: 2), pero esta vez o no pudo hacer que se repartieran los papeles de modo pertinente o no había sabido valorar la capacidad de quienes iban a interpretarla, en particular la escena con música, fundamental, bien planificada y trabada, y bien compuesta pese a que seguramente la partitura se debía a un compositor de poco mérito.

#### OTROS EJEMPLOS DE LA RECEPCIÓN EN LA PRENSA DE LA ÉPOCA

Por lo demás, Príncipe indicó como principal defecto el mismo que solía achacarse a la mayor parte de las obras bretonianas, a saber, la ausencia de intriga y de movimiento, de «invención» y de situaciones. Estos defectos, solo partiendo de una perspectiva romántica podían ser considerados tales desde que Martínez de la Rosa, en sus «Apuntes sobre el drama histórico», afirmara en 1830 que el teatro era «acción, movimiento y vida» (1994: 304), cosa bastante ajena a lo que los juiciosos neoclásicos habían estimado. No obstante, tanto Navarrete como Cueto en el fondo parecían afirmar algo equivalente, al señalar la falta de «interés» (22-XII-1839: 3; 9-I-1840: 1), de acuerdo con una propuesta que había venido afianzándose desde finales del siglo XVIII y que constituía uno de los pocos principios compartidos por clásicos y románticos: la unidad de interés no debía romperse nunca en una pieza dramática, frente a la regla de las tres unidades (Álvarez Barrientos, 1992: 60-61).

Príncipe y Navarrete añadieron a estos fallos la presencia de episodios de relleno (19-XII-1839: 299; 22-XII-1839: 3). En esto se adelantaron a Cueto, quien tuvo tiempo de sobra para reflexionar a la vista de las opiniones de aquellos críticos y verter la suya, muy parecida, con ejemplos tanto de la obra bretoniana como de *Cinna*, de Corneille, que adolecía en algunas partes de un defecto semejante. En su sentir, podía prescindirse casi completamente del segundo acto, exceptuando su última escena, y evitar toda la polémica en torno a los derechos de Sancho y de Urraca (9-I-1840: 1).

El autor de *El conde don Julián* denostó también la incorporación de expresiones impropias de la índole de la obra, lo cual significaba juzgar *Vellido Dolfos* ateniéndose al criterio neoclásico de que todo el estilo se adecuara al género al que perteneciera y, por tanto, olvidando que todos los dramas románticos anteriores habían conculado tal norma por inverosímil.

Otro motivo de crítica lo señalaron Navarrete y Cueto. Se trataba de los fallos de rigor desde el punto de vista histórico, propios de un autor sin estudios específicos: por eso había dejado que Urraca recibiera al Cid a solas, sin el aparato de damas y de nobles requerido para una embajada de tal trascendencia, y por eso *Vellido Dolfos* acababa con su vida (Navarrete, 22-XII-1839: 3; Cueto, 9-I-1840: 2), como un romántico incrédulo del xix. Claro que los anacronismos constituyan una constante en el teatro de la época, de los que no se habían visto desprovistos ni las comedias áureas, ni las tragedias neoclásicas y, si bien solían señalarse, no por eso dejaban de contar con apoyo popular cuando ofrecían otras cualidades.

Lo que tampoco parece haberse señalado en ninguno de los estudios publicados para hacer entender la escasa aceptación de su estreno estriba en lo disonante, para el espectador del momento, de la semejanza entre los sucesos que se estaban viviendo en España y la acción dramática de *Vellido Dolfos*. De algún modo, las pretensiones de don Carlos María Isidro podían verse como similares a las del rey don Sancho: María Cristina no era literalmente su hermana, pero sí era hermana política suya, como viuda de Fernando VII, aparte de sobrina carnal como nacida de la infanta María Isabel de Borbón, a su vez hermana de Fernando y Carlos. Establecer las equivalencias suponía presentar la posible victoria de la gobernadora a raíz de una traición perpetrada contra don Carlos. En diciembre de 1839, ya se había firmado la Paz de Vergara, entendida por muchos, sobre todo por buena parte de los carlistas, como una forma de traición. Por entonces, la guerra civil no había concluido del todo, pues aún Cabrera la mantendría hasta meses después en algunas provincias. Así, no parecía muy oportuno llevar al teatro un episodio de guerra civil por el empeño de un rey en arrebatar su reino a una hermana y que esta resultara victoriosa gracias a un asesinato... no por no consentido menos favorable para ella. Frente a lo que ocurría en *Doña María de Molina*, el desenlace impedía celebrar el triunfo del bando de Urraca, logrado a costa de la honorabilidad, de modo que tampoco los asistentes al teatro podían festejarlo como reflejo de la victoria liberal en el orden político.

Si Bretón de los Herreros albergaba dudas sobre haber acertado o no (Anónimo, 14-XII-1839: 3), al menos por lo que respecta al público de 1839, había dudado con buen criterio, pues un aspecto presente tanto en los dramas históricos del Romanticismo más aplaudidos en España hasta entonces, como también en las tragedias que se reponían, lo constituía la equivalencia que se daba la oportunidad de establecer al espectador entre los sucesos de la trama y la vida social o política de aquellos días, con sus filias y sus fobias.

Se ha estudiado ya con relativo pormenor cómo varios escritores se comprometieron con la causa isabelina durante la primera guerra carlista dedicando su ingenio a la composición de piezas de propaganda en distintos géneros, y cómo el propio Bretón se había beneficiado con sus curiosas y divertidas alusiones más o menos directas a los vaivenes políticos (Ballesteros, 2005; 2012). El *padrino* de Bretón, Mariano Roca de Togores, había conseguido, dos años antes, establecer una equivalencia entre doña María de Molina y la reina gobernadora María Cristina (Ribao, 2001, 2002; García, 2006; Martínez, 2020; Carmona, 2022: 43-51). Por su parte, López de Ayala arengaba a la resistencia en *Numancia*; Hartzenbusch y Muñoz Maldonado, respectivamente, horror hacia la ya extinguida Inquisición y hacia el absolutismo. El propio Bretón había logrado en su originalísima adaptación *Los hijos de Eduardo* un mayor apoyo a las hijas de Fernando VII (Ballesteros, 2012: II, 232-244). Imbuidos de esta práctica, se habían aplaudido y repetido hasta la fecha del estreno bretoniano, solo teniendo en cuenta Madrid, cincuenta veces *La conjuración de Venecia*; veintinueve *Carlos II el hechizado*; dieciocho, *Doña María de Molina*; diez *Doña Mencía*, aparte de las muchísimas más que se representarían bastantes de ellas en los decenios siguientes. De las tragedias neoclásicas, *Numancia destruida*, de López de Ayala,

se ejecutó veinte veces entre 1834 y 1839, y *Pelayo*, de Quintana, juzgado un clásico en la época, once veces (Barba, 2013).

Bretón de los Herreros, no penetrado de los principios románticos y más bien contrario a lo que de aquellos comprendía en determinadas cuestiones del contenido, atinó en esta creación solo en aquellos aspectos que constituían sus puntos fuertes en cualquier obra original suya, arreglo, adaptación, refundición o traducción. La ausencia de alguno de los elementos del gusto popular, en los años del estreno, podía suplirse con la potencia musical y las voces de soprano y tenor en la ópera, pero en el teatro en verso se exigía el cumplimiento de ciertos tópicos y expectativas en el desarrollo argumental y en los personajes, aparte de requerirse una buena interpretación actoral. Los otros ingredientes de los dramas, que Bretón dominaba de modo indiscutible, solo se valoraban de modo secundario.

#### CONCLUSIONES

En este drama, Bretón de los Herreros acertó en servirse de la música como acompañante dramático, ya que con ella es capaz de crear un hilo argumental paralelo al de la historia principal, catalizar la tensión anticipando la tragedia con el contenido fatídico de la letra —que se convierte así en premonitorio dentro de la trama—, establecer una contraseña entre personajes y enmarcar espacial y temporalmente la acción. Este elemento escénico enriquece sutilmente la preparación del regicidio y el final del rey Sancho II a manos de Vellido Dolfos, que se produce fuera de escena. Compositor y dramaturgo crean un modelo de narrativa musical en el que los elementos de la ópera italiana se funden en el agreste entorno de la ciudad de Zamora para relatar, de manera conjunta, los nefastos acontecimientos que suceden a los pies de sus murallas.

No obstante, debe admitirse que el contraste entre la canción interpretada y la zafia conversación mantenida entre el centinela que la entonaba y su compañero habían de generar cierta confusión en los espectadores.

Desgraciadamente, la concepción de una única escena con concurso musical dentro del drama tampoco iba a ser suficiente para llamar la atención del público: aunque su análisis demuestra que, pese a que, por ahorrar gastos, no pareciera haberse contado con Carnicer para su composición, la melodía tenía cierto mérito, así como el poema engarzado a ella y la concepción del completo. No obstante, no era el protagonista quien se expresaba cantando, ni siquiera alguno de los actores que intervinieron en la ejecución y con ciertas dotes para hacerlo, sino un personaje muy secundario, encomendado, además, de acuerdo con lo habitual en la época, a un actor ocupado siempre en papeles menores y no de cantado. Así, pese a la participación de algunos actores de talla en el estreno, el conjunto de los comprometidos en la escena tampoco pudo suplir lo inconveniente en la elección de otros, y el modo de interpretar el drama entero y, en concreto, las escenas con música hubo de influir decisivamente en la recepción.

Por otro lado, *Vellido Dolfos* ejemplifica la consciente imitación, por parte de Bretón de los Herreros, de tópicos y técnicas procedentes de diferentes géneros de espectáculos en boga en 1839, a saber, los de las obras del llamado en la época «teatro antiguo», los de la tragedia clasicista, los del drama llamado por entonces «moderno» y, especialmente, los de la ópera. Este sincretismo personal, sobre todo en lo referente al trazado de los personajes, seguramente causó cierta extrañeza en los espectadores, como asimismo la dificultad de establecer, sin disonancias cognitivas, cualquier semejanza entre el hecho histórico medieval y el momento político que se vivía en España.

Cabe concluir que el autor de *Vellido Dolfos* quiso con esta obra complacer los gustos del público sin renunciar a sus propias inclinaciones y concepciones dramáticas. Así, supone un ejemplo de la influencia ejercida en él por el ambiente teatral dominante, pero también de cómo su imitación no alcanzó a las raíces de las corrientes en boga, sino solo, de modo superficial, a algunos de sus componentes más llamativos.

#### OBRAS CITADAS

##### *Bibliografía primaria*

Archivo de Villa de Madrid. Sección Secretaría (AVMS)

2-481-35. 1836. Nombramiento de maestro música del teatro del Príncipe a favor de Ramón Carnicer.  
4-5-25. 1839-1840. Arriendo de los teatros de la Cruz y Príncipe en favor de D. Francisco Salas y consocios.  
3-464-37. 1839-40. Empresa de teatros. La del Príncipe a favor de los actores de verso, dando principio el 13 de abril de 1839 y concluyendo en el Sábado Santo de 1840. La de la Cruz a favor de Salas, Reguer y Azcona por el mismo tiempo. Id. Traspaso de la empresa de la Cruz a favor de Salas, don Francisco.  
2-481-6. Abono de sueldo a D. Ramón Carnicer como maestro de música del teatro del Príncipe.  
3-393-89. 1842. Teatros. Doña Casilda Álvarez, viuda del actor de los teatros don Ángel López Castreño, solicita su viudedad.  
4-68-29. 1848. Teatros. Viudedad concedida a doña Isabel Chirivella.

Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (BHMM)

ANÓNIMO [1836], *Canción I y Canción II del trovador*, Mus 15-4.  
ANÓNIMO [1838], *Romance del peregrino*, Mus 38-6.  
ANÓNIMO [1839], *Romance en el drama Vellido Dolfos*, Mus 36-22.  
BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1839), *Vellido Dolfos*, Madrid, Imprenta de don José María Repullés. <http://simurg.csic.es/view/990005708410204201>.  
BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1839), *Vellido Dolfos*, manuscrito. Tea 1-14-9A.  
BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (s. a.), *Vellido Dolfos*, manuscrito. Tea 1-14-9B.  
BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (s. a.), *Vellido Dolfos*, manuscrito. Tea 1-14-9C.  
BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (s. a.), *Vellido Dolfos*, manuscrito. Tea 1-14-9D.  
CARNICER, Ramón [1837], *Coro de mujeres*, Mus 743-18,  
CARNICER, Ramón [1837], *Coro de mujeres*, Mus 23-13.  
CARNICER, Ramón [1837], *Romance*, Mus 8-14.  
CARNICER, Ramón [1842], *Canción*, Mus 743-28.

Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

ANÓNIMO [c. 1836] *Canción de Zulima*, 1/11737.

##### *Bibliografía secundaria*

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1992), «La teoría dramática en la España del siglo XVIII», *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, 1, pp. 57-74. <http://bit.ly/3PE2tPY>

AGUDO CATALÁN, Manuela (2008), *El Romanticismo en Aragón (1838-1854): literatura, prensa y sociedad*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

ANDIOC, René (1982), «Sobre el estreno de *Don Álvaro*», en A. David Kossoff, José Amor y Vázquez (eds.), *Homenaje a Juan López Morillas: de Cadalso a Aleixandre*, Madrid, Castalia, pp. 63-86.

ANDIOC, René (1989), «Estudio», en L. Fernández de Moratín, *La comedia nueva. El sí de las niñas*, Madrid, Castalia, pp. 137-158.

ANDIOC, René (2005), *Del siglo XVIII al XIX: estudios histórico-literarios*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

ANDIOC, René (2007), «*El sí de las niñas*. Segundo centenario», *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, vi, pp. 19-36.

ANÓNIMO [Mariano José de Larra] (1835), «Noticias sueltas nacionales», en *Revista Española*, 100 (8 de junio), p. 308.

ANÓNIMO [Mariano José de Larra] (1836), «Boletín. Teatro del Príncipe. ¡*Un liberal!* Comedia en un acto traducida del francés», en *Revista Española*, 130 (8 de julio), pp. 317-318.

ANÓNIMO (1839), «Con fecha del 10 escriben de Valladolid...» en *El Mundo*, 922 (13 de abril), p. 4.

ANÓNIMO (1839), «Boletín. Teatro. *El compositor y la extranjera. No más muchachos*», en *Diario Mercantil de Valencia*, 246 (3 de septiembre), p. 1.

ANÓNIMO (1839), «Teatro del Príncipe. ¡*Una vieja!* comedia en cuatro actos y en verso de don Manuel Bretón de los Herreros, *El Mensajero*, 415 (9 de diciembre), p. 4.

ANÓNIMO (1839), «*Una vieja!* comedia original de D. Manuel Bretón de los Herreros, *El Correo Nacional*, 692 (10 de diciembre), p. 4.

ANÓNIMO (1839), «Diversiones públicas. Teatros», *El Mercado*, 550 (14 de diciembre), pp. 3-4.

ANÓNIMO (1839), «Diversiones públicas. Teatros», *Diario de Avisos de Madrid*, 1725 (16 de diciembre), p. 4.

ANÓNIMO (1839), «Crónica», *La Esperanza*, 37 (15 de diciembre), pp. 295-296.

ANÓNIMO (1839), «Teatros», *Diario de Madrid*, 1729 (18 de diciembre), p. 4.

ANÓNIMO (1839), «Folletín. El folletinista del *Diario* felicita a ustedes las pascuas», *Diario de Madrid*, 1738 (29 de diciembre), pp. 1-2.

ANÓNIMO (1840), «Crónica teatral. *El pelo de la dehesa*», en *La Prensa*, 45 (22 de febrero), pp. 1-2.

BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2001), *Imaginación y percepción sensible del drama romántico español*, Madrid, Universidad Complutense [Tesis doctoral, 1996].

BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2003), *Espacios del drama romántico español*, Madrid, CSIC.

BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2005), *Larra, Bretón de los Herreros y otros escritores anticarlistas*, Palma de Mallorca, Calima.

BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2012), *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2022), «Trayectoria artística de Joaquina Baus Ponce de León» *Anales de Literatura Española*, 36, pp. 37-64. <https://bit.ly/4ociHhY>

B.[retón de los Herreros, Manuel] (1835), «Cuatro consejos a un poeta dramático bisoño», en *La Abeja*, 338 (1 de abril), pp. 1-2.

BARBA DÁVALOS, Marina (2013), *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid [Tesis doctoral]. <https://bit.ly/3Cd2wPF>

BARBA DÁVALOS, Marina (2024), «Catalina Bravo en la escena madrileña y catalana del siglo XIX», *Revista de historiografía RevHisto*, 39, pp. 345-369. <https://bit.ly/4akdWh6>

C. (1840), «Variedades. Teatro del Príncipe. Beneficio del primer actor Juan Lombía, *El Mensajero*, 579 (22 de febrero), p. 3.

CALDERA, Ermanno (2001), *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia.

CALVO, Luis (1920), *Actores célebres del teatro del Príncipe*, Madrid, Imprenta Municipal.

CAMBRONERO, Carlos (1913), *Crónicas del tiempo de Isabel II*, Madrid, La España Moderna, 1913.

COELLO Y QUESADA, Diego (1840), «Folletín. Teatro del Príncipe. Noche del 19 de febrero. *El pelo de la desesa*, comedia en cinco actos y en verso por el señor D. Manuel Bretón de los Herreros, *El Corresponsal*, 73 (27 de febrero), pp. 1-3.

CUETO, Leopoldo Augusto de (1840), «Folletín. Crítica literaria. Examen de *Vellido Dolfos*, drama histórico en cuatro actos y en verso, por D. M. B. de los H.», *El Piloto*, 310 (9 de enero), pp. 1-2.

FIGARO [Mariano José de Larra] (1836), «Teatros. Príncipe. *Abelardo y Eloísa*, drama en cinco actos, traducido del francés», *El Español*, 332 (27 de septiembre), pp. 3-4.

GARCÍA GARROSA, María Jesús (1990), *La retórica de las lágrimas: la comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

GARCÍA LORENZO, Luciano (1976), «Bretón y el teatro romántico», *Berceo*, 90, pp. 69-82. <https://bit.ly/3DSWAww>

GIES, David Thatcher (1989), «Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII», *Bulletin Hispanique*, 91-1, pp. 37-60. <https://bit.ly/3Cd2Ttx>

GIES, David Thatcher (1990), «Don Juan Tenorio y la tradición de la comedia de magia», *Hispanic Review*, 58, pp. 1-17.

GIES, David Thatcher (1996), *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press.

LARRA, M[ariano] J.[osé] de (1837), «Teatros. Príncipe. *Los amantes de Teruel*, drama en cinco actos, en prosa y verso, por D. Juan Eugenio Hartzenbusch. Se vende en la librería Escamilla, calle de Carretas», *El Español*, 448 (22 de enero), pp. 1-2.

MARIANA, Juan de (1601), *Historia general de España compuesta primero en latín, después vuelta al castellano por él mismo*, Toledo, Pedro Rodríguez.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco (1993), «Apuntes sobre drama histórico», en *La conjuración de Venecia*, Madrid, Cátedra, pp. 299-306. Ed. de María José Alonso Seoane.

MIRET PUIG, Pau (2004), *Las ideas teatrales de Manuel Bretón de los Herreros*, Logroño, Gobierno de la Rioja e Instituto de Estudios Riojanos.

MARQUÉS DE MOLINS [Mariano Roca de Togores] (1883), *Bretón de los Herreros: recuerdos de su vida y de sus obras*, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello.

MURO, Miguel Ángel (1991), *El teatro breve de M. B. de los H.*, Logroño, Logroño, Gobierno de la Rioja e Instituto de Estudios Riojanos.

MURO, Miguel Ángel (2000), *Obra selecta. Teatro breve*, ed. de Miguel Ángel Muro, Logroño, Universidad de La Rioja / Instituto de Estudios Riojanos, tomos I, II y III.

MURO, Miguel Ángel (2011), *La confección del texto dramático de Bretón de los Herreros*, Logroño, Universidad de La Rioja e Instituto de Estudios Riojanos.

NAVARRETE, R[amón] de (1839), «Teatro del Príncipe. *Vellido Dolfos*, drama en cuatro actos en verso por D. Manuel Bretón de los Herreros. *El artículo 960*, pieza en un acto», *Gaceta de Madrid*, 1869 (22 de diciembre), p. 3.

NAVARRO LALANDA, Sara (2013), *Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878)*, Alcalá de Henares, Universidad Autónoma de Madrid [Tesis doctoral].

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (2014), «Teatro musical español del siglo XVIII: géneros mayores», *Bulletin of Spanish Studies*, 91, pp. 169-186. <https://bit.ly/3C6g4fR>

PEERS, E. Allison (1973), *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos. Tomos I y II.

PRÍNCIPE, Miguel Agustín (1839), «Teatro del Príncipe. Representación del drama en cuatro actos titulado *Vellido Dolfos*», en *El Entreacto*, 76 (19 de diciembre), p. 299.

REYES, Alfonso de los (1977), *Julián Romea. El actor y su entorno (1813-1868)*, Madrid, Academia Alfonso X el Sabio.

REYES PEÑA, Mercedes de los (1987), «El teatro de Vista Alegre: un coliseo de segundo orden en la Sevilla de la primera mitad del siglo XIX», *Archivo Hispalense*, 214, pp. 93-114.

RIBAO PEREIRA, Montserrat (1999), *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*, Pamplona, EUNSA [Tesis doctoral, 1997].

RIBAO PEREIRA, Montserrat (2012), «Por boca de romances: *Vellido Dolfos*, de M. Bretón de los Herreros, frente a sí mismo», en Raquel Gutiérrez Sebastián, Borja Rodríguez Gutiérrez (coords.), *Individuo y sociedad en la literatura del siglo XIX*, Santander, Trementario Ediciones, pp. 53-59.

RUBIO PAREDES, José María (2008), «Antera Baus, primera dama de los teatros de Madrid», *Cartagena Histórica*, 22 (enero), pp. 63-74.

SORIA TOMAS, Guadalupe (2010) *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*, Madrid, Fundamentos.

VEGA, Lope de (2002), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de Juan Manuel Rozas, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://bit.ly/4fWJydP>

ZORRILLA, José (1880), *Recuerdos del tiempo viejo*, Barcelona, Sucesores de Ramírez y Compañía.