



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 31 (2025)

***LAS HIJAS DE GRACIÁN RAMÍREZ* (1831) EN LA CONSTRUCCIÓN AUTORIAL DE HARTZENBUSCH: ¿REFUNDICIÓN DE UNA COMEDIA DIECIOCHESCA O ADAPTACIÓN DE UN ARGUMENTO TRADICIONAL?**

Alberto ESCALANTE VARONA

(Universidad de La Rioja)¹

<https://orcid.org/0000-0002-1776-8388>

Recibido: 25-01-2025 / Revisado: 28-03-2025

Aceptado: 30-03-2025 / Publicado: 10-9-2025

RESUMEN: En este artículo se revisa la categorización tradicional del drama *Las hijas de Gracián Ramírez* de Juan Eugenio Hartzenbusch (1831) como refundición de la comedia *La restauración de Madrid* de Manuel Fermín de Laviano (1781). A través de un análisis comparado entre textos del corpus (siglos XVII-XIX) y de la recepción crítica del drama se argumenta que, a nivel de formulación textual, *Las hijas de Gracián Ramírez* no debe ser considerada una refundición sino una adaptación de un argumento tradicional, y que su vinculación con el teatro del Setecientos deriva de un prejuicio historiográfico vinculado a las estrategias profesionales e institucionales que Hartzenbusch aborda en el proceso de construcción de su figura autorial en clave de escritor nacional y del debate decimonónico sobre la pertinencia moral y estética de las refundiciones.

PALABRAS CLAVE: Estudios de autor; historiografía literaria; adaptación teatral; drama histórico; Romanticismo español.

***LAS HIJAS DE GRACIÁN RAMÍREZ* (1831) IN HARTZENBUSCH'S AUTHORIAL CONSTRUCTION: REWORKING AN EIGHTEENTH CENTURY PLAY OR ADAPTING A TRADITIONAL PLOT?**

ABSTRACT: This paper examines the traditional categorization of the historical drama *Las hijas de Gracián Ramírez* by Juan Eugenio Hartzenbusch (1831) as a *refundición* of the play *La restauración de Madrid* by Manuel Fermín de Laviano (1781). Through a comparative analysis of the textual corpus (17th-19th centuries) and the critical reception of the

¹ Este artículo se encuadra en el Proyecto Inicia 2021/03 *El patrimonio cultural como motor económico. La edición crítica del teatro de Manuel Bretón de los Herreros*, financiado por la Comunidad Autónoma de La Rioja.

drama, it is argued that, at the level of textual formulation, *Las hijas de Gracián Ramírez* should not be considered a *refundición* but rather an adaptation of a traditional plot. Furthermore, its perceived connection to 18th-century theater is shown to stem from a historiographical prejudice tied to the professional and institutional strategies Hartzenbusch employed in constructing his authorial identity as a national writer, as well as to the 19th-century debate on the moral and aesthetic propriety of *refundiciones*.

KEYWORDS: Authorial Studies; Literary historiography; Theatrical adaptation; Historical drama; Spanish romanticism.

INTRODUCCIÓN: UNA REFUNDICIÓN NO ESCLARECIDA

El teatro español de las cuatro primeras décadas del siglo XIX se caracterizó por la culminación de la polémica crítica entre la adscripción a la poética clasicista o la reivindicación de la escena barroca. Polémica en la que enraíza la proliferación de refundiciones de textos áureos en las tablas que se produce durante la década de 1830, y que responde a un renovado interés estético e ideológico por recuperar la tradición dramática del siglo XVII como manifestación de un «espíritu nacional» que, a la vez, constituía un lucrativo negocio empresarial, pues resultaba de gran interés para el público espectador.

Autores como Manuel Bretón de los Herreros o Juan Eugenio Hartzenbusch acometieron esta tarea refundidora en los primeros pasos de su carrera literaria, pues percibían su potencial para afianzar su entrada en el entramado profesional de las compañías teatrales y los círculos literarios de prestigio. No obstante, la aproximación crítica a esta realidad plantea varias dificultades, tanto a nivel textual como contextual. El término «refundición» se define de manera muy amplia en este periodo, y su viabilidad como proceso compositivo es una cuestión muy debatida en la primera mitad del siglo XIX, que podía influir apriorísticamente en la categorización de determinadas piezas como tales.

Encontramos un ejemplo de ello en *Las hijas de Gracián Ramírez* de Hartzenbusch. Su identificación como refundición de la comedia *La restauración de Madrid* de Laviano se ha venido afirmando prácticamente desde su estreno en 1831, y así lo ha recogido la crítica posterior (Escobar, 1998; Escalante Varona, 2021: 74). Sin embargo, una lectura comparada de los textos que conforman este estudio de caso y una revisión de testimonios secundarios de carácter historiográfico lleva a plantear una hipótesis alternativa, cuya confirmación será el objetivo del presente estudio. Esto es, que *Las hijas de Gracián Ramírez* no es refundición, en sentido estricto, de la comedia de Laviano, sino una adaptación de un argumento dramático ya iniciado y desarrollado en el siglo XVII por Lope, Rojas y Lanini. La cuestión de cuáles fueron las causas por las que se originó esta interpretación errónea podría aclararse desde su contextualización en las polémicas sobre la pertinencia y propiedad de las refundiciones en el primer tercio del siglo XIX y el debate crítico sobre la «degeneración» de la dramaturgia española durante el Setecientos según la perspectiva historiográfica decimonónica.

Así pues, en este trabajo se propone analizar la relación entre ambas obras mediante una lectura comparada de sus argumentos y recursos compositivos, a partir de la diferenciación entre los conceptos de *refundición* y *adaptación* y abordando la lectura de ambas desde el «esquema argumental recurrente» sobre el que se fundamentan sus argumentos. A partir de los resultados obtenidos, se explorará el contexto histórico y literario en el que se compuso *Las hijas de Gracián Ramírez*, prestando especial atención a cómo se configura el relato de su mala recepción tras su estreno para ajustarlo a la imagen pública

que se perfiló de Hartzenbusch según parámetros de escritor nacional y de prestigio. El objetivo de este estudio, en suma, se centrará en comprobar en qué medida las estrategias decimonónicas de proyección autorial condicionan la recepción y categorización de las obras para ajustarlas antes a constructos historiográficos que a un conocimiento riguroso del hecho literario.

FUENTES PRIMARIAS: LOPE, ROJAS, LANINI, LAVIANO Y HARTZENBUSCH

En primera instancia, la descripción de las fuentes primarias de los textos que conforman el corpus de este estudio apuntala la hipótesis de la catalogación errónea desde un punto de vista puramente documental, no textual, que se acentúa en las adaptaciones dramáticas tardías de la leyenda de Gracián Ramírez y sus hijas, fechadas en los siglos XVIII y XIX.

Respecto a las versiones áureas, González Cañal (2003: 283-285) cita: *El alcaide de Madrid*, de Lope, de 1599, conservada en manuscrito (Biblioteca Nacional de España, MSS/16893); *Nuestra Señora de Atocha*, de Rojas Zorrilla, con testimonio autógrafo de 1639 (Biblioteca Nacional de España, Res/61), otros tres manuscritos de 1644, 1696 (aprox.) y uno dieciochesco (Biblioteca Nacional de España, MSS/17303 y MSS/16721; Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, ms. 408), una impresión de 1645 (*Segunda parte de las comedias de Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Francisco Martínez) y una suelta impresa (Barcelona, Pedro Escuder); y *El lucero de Madrid, Nuestra Señora de Atocha*, de Lanini Sagredo, en impreso de 1676 (*Parte quarenta y dos de comedias nuevas*, Madrid, Roque Rico de Miranda).

Se tiene noticia de la representación de la comedia de Lanini, titulada ahora *La restauración de Madrid*, en el coliseo del Príncipe, por la compañía de Mosquera, del 19 al 27 de enero de 1689 (Shergold y Varey, 1979: 105-106; González Cañal, 2003: 290). De hecho, Andioc y Coulon (2008: 844) identifican con este nombre las reposiciones documentadas en el teatro del Príncipe en 1715 y 1721 y en el de la Cruz en 1732. Igualmente, se conservan tres apuntes manuscritos dieciochescos de esta versión, fechados en 1732, 1756 y 1761, bajo el título *La restauración de Madrid, y blasón de sus familias* (Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Tea 1-141-5).

Esto explica el título del siguiente texto en que se lleva a escena la leyenda de las hijas de Gracián Ramírez, ya entrado el siglo XVIII: la comedia de Manuel Fermín de Laviano *La restauración de Madrid*. Se estrenó el 25 de diciembre de 1781 en el teatro del Príncipe (Andioc y Coulon, 2008: 844). Se conserva en tres apuntes de representación (Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Tea 1-143-4; el C posiblemente sea autógrafo). Laviano firma el recibo de pago por su escritura el 2 de enero de 1782 (Biblioteca Nacional de España, 14016/3(59)).

Las hijas de Gracián Ramírez, o la restauración de Madrid, de Hartzenbusch, estrenada en 1831, se conserva en cuatro testimonios manuscritos. Tres de ellos corresponden a apuntes de representación sin atribución (Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Tea 1-119-12) y uno a una copia realizada por su hijo, Eugenio Hartzenbusch, en 1885 (Biblioteca Nacional de España, MSS/20800/8), tal y como este mismo expresa en el último folio. En *Bibliografía de Hartzenbusch*, preparada también por él, se editan impresas la lista de personas, el acto primero completo y las escenas primera y última de los actos segundo, tercero y cuarto (1900: 34-51).

La confusión entre obras comienza ya por el homónimo título de la pieza de Laviano y el subtítulo de la de Hartzenbusch. Si bien el testimonio de la BNE se atribuye correctamente a Juan Eugenio Hartzenbusch, los apuntes de la BHM se vinculan a Laviano,

basándose en el *Catálogo* de Herrera Navarro (1993: 262), donde se indica que, efectivamente, este autor escribió una comedia llamada *La restauración de Madrid*. Este error aún persiste en el catálogo de esta institución. Vendría también motivado por otra obra de Laviano titulada *La conquista de Madrid por el rey don Ramiro y el conde Fernán González*, de 1786, que fue considerada anónima hasta que Andioc y Coulon² (2008: 844) localizaron el recibo firmado por el autor el 25 de febrero de 1786 (Archivo de la Villa de Madrid, Secretaría, 1-388-2). El no haber tenido dramaturgo identificado (no se conservan apuntes manuscritos y el único testimonio disponible es una suelta de 1797, Barcelona, Pablo Nadal) y las confusiones semánticas entre los términos «toma», «restauración» y «conquista» (Andioc y Coulon, 2008: 950-951) pudieron motivar esta confusión. A ello debe sumarse que el error se extiende hacia otras cuestiones de autoría y composición: *La conquista de Madrid* era secuela de *El castellano adalid* (así titulada originalmente, a la que se le añade posteriormente el subtítulo *y toma de Sepúlveda por el conde Fernán González*), de 1785, pues ambas comedias eran adaptaciones escénicas de las leyendas sobre la figura de Fernán González como conquistador de ciudades que compuso Diego de Colmenares en su *Historia de Segovia* y que habían tenido ya cierto recorrido en las tablas áureas y dieciochescas en una jornada escrita por Juan de Matos Frago para la comedia *Nuestra Señora de la Fuencisla, y conquista de Madrid* (Escalante Varona, 2023: 146).

RECEPCIÓN DE *LAS HIJAS DE GRACIÁN RAMÍREZ*: EL ORIGEN DE UNA ATRIBUCIÓN ERRÓNEA

La revisión de fuentes primarias muestra cómo la recepción textual de *La restauración de Madrid* de 1781 está marcada por fallos de titulación que se suceden en el tiempo, y entroncan con otros problemas de atribución de obras de Laviano: en concreto, la titulada *La conquista de Madrid*. En 1805, la librería de la viuda e hijo de Quiroga anunciaba en su *Catálogo general de comedias antiguas y modernas*, en la sección «Comedias y tragedias modernas en tamaño de cuarto», que tenían disponible para la venta la pieza *La conquista de Madrid, y castellano adalid* (1805: 33), sin indicar su autor. Moratín hijo, en su *Catálogo*, señalaba que Laviano escribió *La restauración de Madrid* y *La toma de Sepúlveda por el conde Fernán González*, pero dejaba fuera de su listado *La conquista de Madrid* (Fernández de Moratín, 1830: LXXVII). Barrera y Leirado listaba *Castellano adalid, y conquista de Madrid* y *Conquista de Madrid por el rey Don Ramiro* como anónimas (1860: 533 y 537), a la vez que señalaba que Laviano compuso *La toma de Sepúlveda por el conde Fernán González* y *Las hijas de Gracián Ramírez, y restauración de Madrid*.

El error de Barrera adquiere otros tintes si tenemos en cuenta la reseña que escribió Mesonero Romanos al estreno de *Las hijas de Gracián Ramírez, o la restauración de Madrid*, de Hartzenbusch, en 1831, para el *Correo literario y mercantil* (14 de febrero de 1831); es un texto recuperado por Escobar Arronis (1998), de quien tomo también algunos datos biográficos y las conclusiones de su estudio. La reseña dice así:³

El drama de *Gracián Ramírez o la Restauración de Madrid* puede estar tomado de alguna de estas tres comedias, cuyos títulos solo conocemos, a saber, *La Conquista de Madrid y castellano adalid*, de un ingenio; *Nuestra Señora de Atocha*, de Rojas, y otra con el mismo título de Lanini; pero de todos modos, aunque no las tenemos ahora a la mano, no dudamos asegurar que este argumento ha sido presentado ya en nuestra

² Cito por la edición de su *Catálogo* de 2008, si bien la noticia de la localización del recibo, y por tanto la atribución correcta de la comedia a Laviano, se publicó en la primera edición de 1996.

³ Actualizo los textos citados a la norma ortográfica actual.

escena. El fondo de él puede verse por menor en el libro de *La Patrona de Madrid*, por Pereda; en el del *Labrador de Madrid*, de Carpio;⁴ en el poema de Alonso de Salas titulado *La Patrona de Madrid restituida*, y finalmente en la Historia de Jerónimo de Quintana, quien, refiriéndose a dichos autores, nos traslada el caso con aquella buena fe, prolijidad y adornos que distinguen a un difuso historiador. [...]

El autor del drama ha tomado de este argumento lo que ha creído conveniente a su plan, suprimiendo además diferentes pormenores muy esenciales que se hallan en la relación original. De este modo ha llenado la intriga y formado los episodios que le han parecido para llenar cuatro actos. Resulta de esto que ha fingido la mayor parte del argumento; y valiéndose solo de la opinión harto vaga de que aquel personaje conquistó a Madrid, ha hecho de sus hijas el arreglo que ha convenido a sus miras dramáticas. Esto es muy común en el drama histórico, pues muchas veces dos renglones de historia suelen dar lugar a una tragedia o un drama. Mas para que puedan los autores hacer valer estas licencias es preciso que partan de un principio cierto y públicamente reconocido, y la restauración de Madrid por Gracián Ramírez carece de esta circunstancia. [...]

Habiendo atacado el drama en el fondo de su argumento, será inútil el detenerse a desmenuzar el artificio o giro de sus escenas, pues en ello habría motivos de alabanza y de crítica. Tampoco tenemos a la vista las comedias antiguas que suponemos habrá tenido presentes el autor, y así no podemos darle la parte de gloria o de censura que le corresponda. Por último, concluiremos con manifestar nuestros deseos de que no se nos vuelvan a presentar disfrazados con el nombre de dramas modernos los furibundos comediones que tanto abundan en nuestro teatro antiguo. [...]

Ahonda en esta relación Eugenio de Ochoa (1845: 206-207), en una pormenorizada descripción que elabora con conocimiento de primera mano de la vida de Hartzenbusch como amigo suyo, y que resulta indispensable para poder abordar el análisis del proceso de composición de este drama:

Quería la empresa de teatros de entonces poner en escena un comedión de D. Manuel Fermín de Laviano, titulado *La restauración de Madrid*, uno de aquellos monstruosos abortos dramáticos del siglo pasado, por el estilo de los que tan ingeniosamente simbolizó⁵ Moratín en *El gran cerco de Viena* del insigne D. Eleuterio.

Excusado es decir si la obra sería absurda, pero parece que había producido mucho dinero en el siglo pasado y aún en el presente, recomendación que vale tanto o más que cualquiera otra para las empresas, y así la de entonces encargó a Hartzenbusch que la refundiese, pues a este oscuro género se limitaba entonces la escasa nombradía de nuestro poeta, y aun solo eso entre bastidores, no habiendo todavía sonado su nombre para nada fuera de ellos en la trompa de la fama literaria. Bien se le alcanzaban a Hartzenbusch las dificultades del encargo: conocía muy bien que, por hábil que fuese la refundición, era imposible que se sostuviese en nuestra escena del día una comedia, sobre ser muy ridícula, se fundaba en aquel tan conocido milagro de Nuestra Señora de Atocha, cuando resucitó a la mujer y las hijas de Gracián Ramírez, degolladas poco antes por este valeroso capitán, según larga y candoro-

⁴ Se refiere a Lope de Vega. Coincido con Escobar (1998) en que resulta llamativo que, en una nota en la que alardea de erudición, Mesonero incurra en un error tan básico como es citar a Lope por su apellido principal.

⁵ En cursiva en el original.

samente refiere Gerónimo de Quintana en el libro 1.º de su *Antigüedad de Madrid*. Sin embargo, aceptó; resolución verdaderamente heroica y que no fue, sea dicho en su elogio, más que un sacrificio igualmente heroico de su propia reputación hecho ante las aras de Calderón y Moreto. Aceptó, repito, con la capciosa mira de hacerse propicia a la empresa y obtener de ella que se representasen sus dos queridas refundiciones de *Los empeños de un acaso* y *La confusión de un jardín*. Sin embargo, una vez tomado el compromiso, era preciso cumplirle, aunque no al pie de la letra, pues vista absolutamente la imposibilidad de que una refundición, cualquiera que fuese, llegara a sostenerse en la escena, determinó tomar del original el título y el argumento y manejar este como Dios le diese a entender. Pensó primeramente tomar el encargo con calor y hacer una obra regular y concienzuda en verso y con la posible subordinación a las reglas del arte: en este sentido, escribió todo un acto en romance endecasílabo, pero vio que de este modo se falseaba enteramente la índole de su cometido, que iba a resultarle una obra sin el espectáculo que le pedían, y echándose, como quien dice, cuerpo al agua, rasgó lo escrito y compuso su drama en prosa con los imprescindibles requisitos de pompa y ruido pero sin el dichoso milagro. El drama se representó en la Cruz y fue silbado, como no podía menos de serlo. Y, para colmo de desdicha, no se representaron las dos refundiciones de Calderón y Moreto. El pobre poeta hizo el sacrificio por entero, y su sacrificio fue perdido.

Poco después, Ferrer del Río (1846: 161-162), en su *Galería de la literatura española*, ofreció una semblanza biográfica de Hartzenbusch en la que no podía eludir el sonoro fracaso de *Las hijas de Gracián Ramírez*, de modo que la relata en los mismos términos que ya expuso Ochoa, si bien sintetizándola:

Aquí vemos a Hartzenbusch dominado por la idea de restaurar nuestro antiguo teatro, y atinado en la elección de las producciones con que aspiraba a hacer valedera su doctrina. Con la esperanza de lograr la representación de estas dos refundiciones⁶ se prestó a arreglar una extravagante comedia original de don Manuel Fermín de Laviano, muy representada en el siglo pasado. Ardua empresa debía parecer al hombre menos experimentado la de adquirir aplausos con una producción fundada en el milagro de Nuestra Señora de Atocha al resucitar a las hijas de Gracián Ramírez, degolladas por este poco antes. Ocurre a menudo degenerar en temeridad la timidez alentada: así Hartzenbusch se lanzó con arrojo al difícil empeño; dio pinceladas de brocha gorda, aglomeró situaciones de bulto y suprimió el milagro. *La restauración de Madrid* fue horrorosamente silbada: Hartzenbusch asistía a tan completa derrota desde un rincón del palco por asientos; a haber estado junto a la puerta, huyera de aquel sitio por miedo de que le conocieran en la cara su sobresalto.

Años más tarde, en sus *Memorias de un setentón*, Mesonero (1880: 432-433) rememora esta obra y relata su encuentro con Hartzenbusch después de su estreno de esta manera:

Este modestísimo ingenio, hijo, como es sabido de un ebanista alemán, seguía el oficio de su padre, trabajando a la sazón, como él mismo se envanecía repitiéndolo, en los bancos o escaños del futuro Senado; pero su irresistible vocación le conducía hacia el estudio y el cultivo de las letras. Habíase ensayado privadamente en ellas desde muy niño, y entre los varios trabajos que emprendiera, fue uno la refundición

6 Se refiere a *La confusión de un jardín*, sobre un original de Moreto, y *Los empeños de un acaso*, de Calderón.

de cierta comedia desatinada de N. Laviano (autor de últimos del siglo pasado), que se titulaba *La conquista de Madrid*, y que estaba basada en el milagro atribuido a la Virgen de Atocha resucitando a las hijas de Gracián Ramírez. Esta desdichada comedia pareció al público, como era de esperar, detestable, y fue silbada despiadadamente; y yo, en mi calidad de crítico teatral, inserté en la *Revista Española* un artículo también despiadado que dio en manos del mísero autor de la refundición, el cual, atribulado, se me presentó al siguiente día, y queriéndole yo desenojar con mis corteses excusas, me contestó: «No, señor, no; la comedia es abominable, y su refundición todavía peor [...]».

ESTUDIO COMPARATIVO DE LOS TEXTOS: ¿ADAPTACIÓN, REFUNDICIÓN O VERSIÓN?

Del siglo XVII al XVIII: Rojas, Lanini y Laviano

La restauración de Madrid de 1781, como hemos visto, plantea problemas de identificación que llevan no solo a confundirla con otras obras de su autor, sino también con otras comedias barrocas. Laviano, en todo caso, no era ajeno a recuperar títulos, argumentos y textos del caudal de comedias de los teatros (lo que en sí era común en el proceso de escritura dramática para las compañías teatrales del Setecientos), y era particularmente proclive a perpetuar motivos y tópicos del teatro áureo español, en una suerte de reivindicación de la tradición contraria a las innovaciones formales y de contenido que, aun dentro de la dramaturgia popular, llevaron a cabo autores más cercanos al ideario ilustrado como Comella, Valladares o Zavala (Palacios Fernández, 1988: 251-255). Véase, por ejemplo, que Laviano en *La conquista de Madrid* de 1786 reutiliza el título y argumento que se había llevado a escena, como ya indiqué, en la segunda jornada de la comedia *Nuestra Señora de la Fuencisla*, impresa en 1665 —concretamente, en su segunda jornada, *Puerta de Madrid sin puerta*—, y que en 1713 y 1727 fue repuesta en los teatros de Madrid precisamente con el subtítulo *Conquista de Madrid* (Andioc y Coulon, 2008: 807). Es el mismo procedimiento que parece aplicar con *La restauración de Madrid*, donde toma el nombre con el que era conocida la comedia de Lanini a comienzos del siglo XVIII (a tenor de la documentación conservada desde 1689 hasta 1761) y lo emplea como referencia de cara al público sobre la obra que se iba a representar, al mismo tiempo reminiscencia de la pieza «antigua» (puesta en tablas por última vez treinta años antes) y anuncio de una comedia heroica nueva al gusto de la platea popular dieciochesca. Nótese, de hecho, que ya a principios del siglo XVIII la tendencia ha cambiado, y el interés del público recae en el espectáculo y no en lo doctrinal, como denotaría el cambio de títulos: de la mención a la Virgen se pasa a destacar el contenido de «conquista», «toma» o «restauración» de plazas fortificadas.

El referente de Laviano es claramente doble: las comedias de Rojas y de Lanini; el punto de partida de Lope, aunque ineludible en el recorrido textual, resulta ya lejano en 1781. Nos encontramos así con una sucesión de reescrituras a imitación más o menos patente del texto previo, adaptándolo a circunstancias variables de público o representación. Sin ánimo de comparar al detalle las tres obras y establecer en qué medida unas son refundiciones o adaptaciones de otras, es evidente que las tres comparten un hilo común en cuanto a desarrollo de la trama, motivaciones de los personajes y acumulación de recursos y efectos argumentales y escénicos. Lope puso las bases de los episodios fundamentales (González Cañal, 2003: 283-284): paralelo al redescubrimiento de la talla de la Virgen de Atocha y con el milagro de la resurrección de las hijas de Gracián Ramírez como desenlace, se escenifica un enredo amoroso entre ambas y dos guerreros cristianos,

a su vez enfrentados a un caudillo del ejército musulmán y una dama guerrera mora. Rojas, por un lado, cambia el nombre de algunos personajes, añade el tipo del gracioso y el recurso del retrato de la dama depositaria del amor del galán (2003: 284). Lanini, por su parte, mantiene el retrato y el gracioso, evita el uso de la fábula en los diálogos que sí usó Rojas, introduce el motivo de la conversión de dos personajes musulmanes (entre ellos, la dama guerrera) al cristianismo y recupera el recurso del disfraz ya presente en la comedia de Lope (2003: 287-288).

Laviano sigue más de cerca la versión de Lanini, que era la más representada a lo largo del siglo XVIII, pero tiene en cuenta también la de Rojas, lo que es indicio de que, como dramaturgo ya imbuido en la dinámica de escritura dramática para compañías, maneja el caudal de comedias de estas.⁷ *La restauración de Madrid* es manifiestamente efectista y espectacular, lo que se aprecia en sus múltiples duelos y batallas campales, pero sin llegar a los extremos de *El lucero de Madrid*: mantiene los duelos de honor y la dama mora guerrera de Lanini, si bien desecha el motivo de su conversión al cristianismo, y de Rojas toma el componente rústico, que intensifica en un puñado de personajes labradores y pastores que representan al pueblo de Madrid, protagonizan escenas cómicas de riñas y chascarrillos e intervienen en la batalla final. Complica más el enredo amoroso: mantiene el cuadro original (en este caso, entre las hijas de Gracián, Elvira y Leonor, y sus pretendientes, Fernando y García), enrevesándolo al introducir más equívocos y multiplicar los choques y duelos entre los galanes, al mismo tiempo que paralelamente desarrolla otro triángulo amoroso entre el caudillo musulmán, Tarif, la dama guerrera mora, Fátima, y el pretendiente secreto de esta y conspirador político, Muley. Y si, frente a Rojas, Lanini no escatima en escenificar milagros y sucesos portentosos con claro carácter doctrinal (González Cañal, 2003: 288-290; Garcés Molina, 2010), en la comedia de Laviano, posterior a la prohibición de los autos sacramentales, el componente sobrenatural se reduce drásticamente: la aparición de la Virgen se narra, no se muestra, del mismo modo que la resurrección de las hijas y mujer de Gracián Ramírez ocurre fuera de escena (Escalante Varona, 2021: 159).

Así pues, lo que nos encontramos en este periodo comprendido entre 1639 (fecha del autógrafo de *Nuestra Señora de Atocha* de Rojas) y 1781 es un proceso habitual de lectura y reescritura con el fin de nutrir a las compañías teatrales de nuevos textos para así sostener la producción empresarial de la cartelera y que, aparte de reflejar cambios en los modelos dramáticos y posibilidades escenográficas, plasma cuáles son las nuevas sensibilidades o gustos en el público que los dramaturgos tienen en cuenta para reforzar el éxito de sus propuestas.

Del siglo XVIII al XIX: Laviano y Hartzenbusch

Esta cadena de refundiciones se interrumpe en *Las hijas de Gracián Ramírez* de Hartzenbusch. Una lectura somera del texto ya arroja una conclusión clara: no reescribe la obra de Laviano. Las diferencias son significativas y de calado, y comienzan ya en su forma textual: frente a sus antecesores, Hartzenbusch compone su drama en prosa. Entrando en aspectos de contenido, los personajes, aunque conservan su configuración como tipos tradicionales (galanes, damas, viejos y criados, tanto en el bando cristiano como en el musulmán), presentan una caracterización muy diferente a sus equivalentes en las comedias de Rojas, Lanini y Laviano. Y el argumento cambia radicalmente, aunque

⁷ En un trabajo previo (Escalante, 2021: 157) apunté a que Laviano reutiliza versos de la comedia de Rojas. A falta de un estudio estilístico comparado entre ambos textos que ahonde en esta cuestión, la pervivencia escénica de la versión de Lanini durante el siglo XVIII, mucho mayor que la de Rojas, y sus similitudes evidentes con la de Laviano, refuerzan que fue el verdadero referente principal para la composición de *La restauración de Madrid* de 1781.

se conserven en él algunos de los recursos de las piezas anteriores que, por resultar prototípicos en obras de este tipo (cartas, equívocos, triángulos o cuadros amorosos), en modo alguno las particularizaban.

Las hijas de Gracián Ramírez se construye sobre dos acciones, y ninguna de ellas proviene de la comedia de Laviano. La principal se desarrolla en torno a un triángulo amoroso entre Leonor, hija de Gracián Ramírez, el héroe cristiano Fernando de Luján y el gobernante musulmán de Madrid, Ibrahim. Se suprime así el cuadro original: desaparece el personaje de García y su correspondencia con la otra hija de Gracián, Elvira. Esta acción ocupa toda la obra y se sostiene sobre los continuos requiebros de Ibrahim hacia Leonor, de quien está apasionadamente enamorado y a quien chantajea y amenaza para obligarla a casarse con él a cambio de no atormentar a los cristianos que tiene subyugados. Al mismo tiempo, esto lleva a continuos equívocos, pues Leonor debe fingir su amor por Ibrahim sin comprometer por ello sus verdaderos sentimientos hacia Fernando: el motivo de la apostasía actúa como una fuente constante de conflicto sobre este personaje femenino de cara a Gracián en su papel de padre y líder cristiano.

La segunda acción es también una novedad ya no solo en el drama, sino en todo el recorrido escénico de la leyenda: el personaje de Elvira se presenta aquí escondido bajo otra identidad, la de la mora Rojana. Se revela que un cristiano renegado, Hildebrando, secuestró a la mujer de Gracián cuando estaba embarazada y, bajo el nombre de Aliatar, vivió entre los musulmanes de Madrid haciéndose pasar por el padre de la niña. A través de Rojana, el triángulo se vuelve cuadro, puesto que ella ha sido rechazada por Ibrahim pero aún sufre de pasión por él; su redescubrimiento como Elvira aligera este conflicto y conduce a que las dos acciones confluyan hacia su resolución, que ineludiblemente ha de pasar por el milagro de la Virgen.

No obstante, el tratamiento que Hartzenbusch hace de los contenidos religiosos de la leyenda es superficial. Por una parte, suprime la trama de la aparición de la talla de la Virgen de Atocha, ya que en esta versión la imagen se encuentra en poder de los cristianos desde el comienzo de la obra; así, no interviene activamente como recurso escénico ni argumental. Por otra, evita tanto la representación como la narración del milagro de la resurrección de las hijas de Gracián, pues ni este se atreve finalmente a matarlas, ni ellas, en el último instante, culminan la acción de quitarse la vida ante el avance del enemigo hacia la ermita.

Hartzenbusch sí mantiene de la comedia de Laviano el motivo de la opresión que los musulmanes ejercen sobre los cristianos, a pesar de los tratados de convivencia y tolerancia hacia el credo ajeno que ambos han firmado. También emplea el recurso del retrato, aunque lo modifica, pues en esta ocasión no recoge el semblante ni de dama ni de Virgen, sino de Fernando. De nuevo la victoria final cristiana viene motivada por una tormenta providencial,⁸ lo que en el siglo XVIII se tradujo en un modo de plasmar de manera racional la intervención divina que era explícita en las comedias de Rojas y Lanini mediante apariciones marianas. Y, como ocurría en las versiones de Laviano y Lanini, en el desenlace los cristianos perdonan la vida a los enemigos derrotados, en señal de humanidad.

Aun así, los cambios y añadidos realizados son sustanciales con respecto a las comedias anteriores, y lo suficientemente incisivos en el desarrollo de la trama, de por sí tan diferente a la de sus antecesoras como para defender que el cuerpo del texto del drama no deriva de ellas. Kirby (1992: 1006) estableció seis categorías para determinar el grado de relación que establecen entre sí un texto original y su refundición, definidas todas

⁸ Curiosamente, solo en el apunte A el moro Ibrahim muere fulminado por un rayo divino; en los otros dos manuscritos, Gracián lo mata en combate.

ellas en términos de reelaboración textual sobre cantidades concretas de versos: aunque esta metodología se formula específicamente sobre el teatro áureo, en el que las condiciones de autoría (y, por ende, de reelaboración textual) son más difusas, es igualmente válida para siglos posteriores, si bien contextualizándola en lo que el concepto *refundición* significa en cada momento. Así, es un término que en el siglo XIX abarca muy diversas manipulaciones textuales fácilmente perceptibles por la crítica teatral y realizadas con el fin de actualizar obras antiguas a la sincronía del espectador (Álvarez Barrientos, 1995). Sin embargo, desde la perspectiva de la crítica actual no todas las modificaciones son equiparables, por lo que otros conceptos como *adaptación*, *revisión* o *versión* (Trapero Llobera, 1998-2001: 200-201) pueden ser más útiles metodológicamente en determinados casos, aunque también resultan confusos si se aplican indistintamente a épocas diferentes, que marcan sus propias condiciones en el proceso global de «refundir».

Pues bien, desde este marco teórico⁹ el drama de Hartzenbusch no encaja en los marcos compositivos de la *refundición* en un sentido puramente textual. Se ajustaría más a lo que entendemos por *adaptación* porque, aunque busca acercar el texto dieciochesco al público de 1831 (no olvidemos que, a fin de cuentas, se le encargó trabajar sobre la comedia de Laviano), no aborda esta tarea ni desde la actualización lingüística de la obra ni desde la modificación de su estructura dramática externa. Sus operaciones se ejecutan en el desarrollo argumental, por lo que debemos emplear otros procedimientos para el análisis. A mi juicio, el concepto de «argumento tradicional» o «esquema argumental recurrente» propuesto por Frenzel (1980: 71), y aplicado por Rodiek (1995) al estudio de las adaptaciones de la leyenda cidiana (por tanto, materia medieval similar al relato de Gracián Ramírez), es mucho más productivo. Este «argumento tradicional» se define como «conexión de motivos, elementos accionales, personajes y rasgos [que] se presenta en todo caso [...] si bien no fijo e invariable, sí con rasgos constantes, como una función que admite la modificación, variación, intensificación, así como la eliminación de partes integrantes, pero no un cambio total». Esto es, el «argumento tradicional» se mantiene constante e identificable en todas sus posteriores recreaciones, adaptaciones y reformulaciones, que pueden efectuarse sobre tres planos o niveles de concreción: *suceso* (contenido esencial del argumento), *historia* (selección y ordenación de elementos del argumento en una nueva trama) y *texto* (plasmación lingüística de la historia).

Así, en *Las hijas de Gracián Ramírez*, Hartzenbusch opera sobre el plano del *suceso*: no trabaja sobre el *texto* firmado por Laviano (no reelabora en prosa los versos de la comedia) ni sobre su *historia*, sino sobre el argumento básico y esencial de la leyenda. Aunque recupere recursos o motivos que remiten directamente a la comedia de 1781, y a su vez a sus precedentes barrocos (el triángulo amoroso, la tempestad durante la batalla final, etc.), la trama se desarrolla en dos acciones completamente nuevas, y las similitudes que encontramos en el devenir de los acontecimientos tienen su fundamento en el relato original más que en la formulación elaborada por Laviano.¹⁰

9 Aplico este marco teórico a partir del trabajo de Sainz Barriain (2019), quien probó su aplicabilidad al caso de la refundición de *Con quien vengo, vengo* firmada por Bretón de los Herreros.

10 Con esto no afirmo que Hartzenbusch consultase las fuentes textuales primitivas de la leyenda, algunas ya mencionadas por Mesonero en su crítica de 1831 (*La Patrona de Madrid*, de Francisco de Pereda, *San Isidro Labrador de Madrid*, de Lope de Vega, o *La Patrona de Madrid restituida*, de Alonso de Salas, o *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid*, de Jerónimo de Quintana). Resolver esta cuestión, una vez establecido que la comedia de Laviano no es fuente directa, implicaría realizar otro estudio comparativo. Por ahora, en lo concerniente a los objetivos del presente trabajo, basta con afirmar que el hecho de que Hartzenbusch respete la estructura y contenidos esenciales del relato, aunque sea a través de dos acciones de su completa invención, refuerza la viabilidad del estudio temático sobre el concepto de «esquema argumental recurrente» que se ha aplicado en este caso: en que en *La restauración de Madrid* de 1831 está implícita la fosilización de la leyenda de Gracián Ramírez ya como argumento tradicional.

No obstante, ante esta conclusión, creo que el *quid* de la cuestión no reside en que *Las hijas de Gracián Ramírez* no sea una reescritura de la obra de Laviano. Esto, de hecho, ya lo apuntaba Mesonero en su crítica de 1831: comenta el estreno reprochándole un defecto que cree común a todo drama histórico, esto es, que su autor «ha fingido la mayor parte del argumento» a partir de «dos renglones de historia». También Ochoa, en su biografía de Hartzenbusch de 1845, apuntaba que este, al planificar la tarea de escribir su drama, no acometió una refundición «al pie de la letra» y solo tomó del original «el título y el argumento». Ya en la crítica académica del siglo xx, Iranzo (1978: 56) señaló que, en esta labor, el dramaturgo tomó las versiones escritas anteriormente por otros autores, «whose texts [...] started to rework, changing them considerably». Pero, aunque resultaba evidente en una lectura comparada de los textos, no toda la crítica ha reparado en esta conclusión, y, a tenor de la lectura de los testimonios de recepción del drama posteriores a su estreno, los equívocos posteriores en el análisis de la pieza al etiquetarla como refundición parten de un error que puede haberse iniciado en fecha muy temprana. La cronología de recepción de *Las hijas de Gracián Ramírez* nos dibuja, así, un panorama que tenemos que completar con información contextual, a partir de los documentos ya citados y de otros coetáneos.

Una relectura de la recepción de Las hijas de Gracián Ramírez de 1831

La confusión entre los títulos de las obras que forman este corpus está ya documentada en las reposiciones de las piezas barrocas en la primera mitad del siglo xviii en ambos teatros de Madrid, y que se consigna en el *Catálogo* de Moratín de 1830, elaborado a partir de la consulta de caudales de comedias de las compañías teatrales. Un año después, Mesonero Romanos, en su labor de crítico teatral, se hace eco del fracaso de *Las hijas de Gracián Ramírez* pero no la identifica entonces como refundición de la comedia de Laviano; de hecho, su reseña, pese a su aparente erudición, adolece de imprecisiones en el manejo de fuentes (algo que señala Escobar, 1998) y está más centrada en censurar el drama en cuestión por su impropiedad histórica y por su dependencia a la corriente romántica que Mesonero, al igual que otros críticos, juzga con recelo.

A partir de aquí, puede reconstruirse con mayor precisión el proceso de composición del drama. Ochoa, en 1845, ya revela que Hartzenbusch recibió el encargo de refundir la comedia de Laviano *La restauración de Madrid*. No obstante, se vio incapaz de acometer esta tarea y prefirió rehacer en profundidad la obra, tomando solo de ella el título y el argumento, y «manejar este como Dios le diese a entender». Que pensase «hacer una obra regular y concienzuda en verso y con la posible subordinación a las reglas del arte» denota que planeó abordar la redacción desde principios poéticos por los que se concebía el proceso de refundición desde la regularidad,¹¹ pero que no implicaban en modo alguno una adscripción estricta a la poética aristotélica. La polémica ya no se establecía dicotómicamente entre tradicionalistas castizos y liberales clasicistas, pues la irrupción del Romanticismo inició una nueva discusión poética tras la que latían pulsiones políticas relativas al «espíritu nacional» que se quería reforzar a través de la literatura, y que manifestaban una suerte de posicionamiento programático formulado en la preocupación por la verosimilitud y el buen gusto en la expresión que no contraviniese la vindicación de los valores patrios (Escobar, 1990; Rodríguez Sánchez de León, 1990; Ruiz Vega, 1998).

¹¹ Véase como ejemplo la posición de Bretón de los Herreros (1831: 3) al respecto, formulada en el momento en que fue más prolífico en su tarea de refundidor, y para quien el «efecto teatral» era «ley suprema» en esta tarea (así como en la composición dramática en general), a la que no debía renunciarse aunque por ello fuese «imposible sujetarse a las reglas, si puede prometerse un éxito glorioso separándose de ellas sin chocar demasiado contra la verosimilitud».

Poco después, en 1846, en su *Galería de la literatura española*, Ferrer del Río recupera esta anécdota pero la relata de forma muy sintetizada, suprimiendo casi todos los aspectos de cómo Hartzenbusch llevó a cabo su tarea y limitándose a señalar que «dio pinceladas de brocha gorda, aglomeró situaciones de bulto y suprimió el milagro». Así, la referencia de Ferrer del Río a que *Las hijas de Gracián Ramírez* fue un «arreglo» de la comedia de Laviano lleva a equívoco, porque obvia que, tal y como expuso Ochoa, en realidad Hartzenbusch acometió una reescritura prácticamente total, no dependiente del texto de 1781. Y es significativo que en 1863, en las *Obras escogidas de don Juan Eugenio Hartzenbusch*, edición dirigida por él mismo, se recoja la semblanza biográfica de Ferrer sin que este dato sea corregido. Así, el equívoco devino en hecho real cuando Mesonero certificó la condición de *La restauración de Madrid* de 1831 como refundición en su encuentro con Hartzenbusch, que relató (y tal vez exagere) en sus *Memorias* de 1880, poniendo tal afirmación en boca de este.

De hecho, conviene, en primer lugar, recuperar algunas afirmaciones ya indicadas de Mesonero Romanos en relación con las fuentes que detectó, o presupuso, para *Las hijas de Gracián Ramírez* en su reseña de 1831 al estreno de esta pieza. Ya entonces declaraba conocer los títulos de las obras previas en las que se había llevado a la escena el milagro de la Virgen de Atocha, aunque esta información seguramente le llegó del algún catálogo con errores y carencias de información, puesto que ni sabe que *La conquista de Madrid* y *El castellano adalid* son dos comedias diferentes, ni que ambas fueron escritas por Laviano ni son fuente directa del drama de Hartzenbusch, y mantiene el subtítulo de la comedia de Lanini, *Nuestra Señora de Atocha*, por el que sería más fácilmente identificable que por su título principal, *El lucero de Madrid*. Pero en su reseña reconoce igualmente que no ha leído los textos, lo que le impide «darle [a Hartzenbusch] parte de la gloria o de censura que le corresponda»: el objeto de su crítica es la propiedad de la pieza como comedia histórica, como señalaré a continuación, y no como refundición.

Creo que estas afirmaciones son muy significativas y orientan la validación de la hipótesis propuesta inicialmente. Mesonero no atribuye la «culpa» del fracaso de Hartzenbusch a Laviano hasta muy tarde, en sus *Memorias* de 1880. Entonces, su perspectiva crítica cambia y se orienta hacia el menosprecio a la obra original y a su autor, y, de manera más velada, hacia el proceso refundidor llevado a cabo por un «inexperto» Hartzenbusch en su juventud. Un claro apriorismo que queda patente ya desde la confusión de *La restauración de Madrid* con *La conquista de Madrid*. Independientemente de que ambas obras intercambiaron sus títulos durante años, tal y como se recoge en los catálogos de la época, Mesonero parece estar citando de memoria los datos que maneja. En cualquier caso, no ha leído la comedia de Laviano, pero no lo necesita para poder juzgarla y dar forma a su relato. Así, la afirmación que pone en boca de Hartzenbusch («la comedia es abominable, y su refundición todavía peor») habría que ponerla en duda, más aún si nos atenemos a lo que Mesonero narra sobre el encuentro entre ambos en el resto de la crítica:

«No, señor, no; la comedia es abominable, y su refundición todavía peor. Pero como me sería sensible que usted me juzgase por este desdichado trabajo, le traigo aquí algunas composiciones poéticas mías y que quisiera que usted tuviese la bondad de leer». Con esto, y con dejarme sobre la mesa un envoltorio de manuscritos, diciendo que volvería a recogerlos, se marchó, dejándome en la persuasión de que los tales versos podrían ser primos hermanos de la comedia. Pero, ¡cuál no sería mi sorpresa al hallarme con una multitud, un verdadero ramillete de flores poéticas, en que se revelaba un exquisito gusto literario, y entre ellas algunos parlamentos o escenas del ideado drama *Los amantes de Teruel*! «¿Y es posible (dije al atribulado joven cuando

volvió a visitarme) que hombre que sabe hacer esto se ocupe en trabajos baladíes y sin gloria, tales como la refundición de malas comedias? Usted, amigo mío, puede marchar sin andadores, y aún desplegar poderosas alas hasta encumbrarse a las alturas del Parnaso».

Un repentino y radical giro de los acontecimientos que resulta harto sospechoso, y que debemos reevaluar ya no solo ante el cambio ideológico y estético que experimenta Mesonero durante su trayectoria literaria, sino también en cuanto a las posturas críticas que se fueron conformando a lo largo del siglo XIX sobre la comedia antigua española, las refundiciones y el movimiento romántico.

¿Qué ha ocurrido entonces entre 1831 y 1846? ¿Y entre 1846 y 1863? Más que plantear si *Las hijas de Gracián Ramírez* es o no una refundición, debemos preguntarnos por qué se consideró como tal y qué presupuestos críticos determinaron esta interpretación. Esto nos permitirá ahondar en un caso particular sobre historiografía literaria del siglo XIX relativa al teatro popular del siglo XVIII, así como en las corrientes estéticas e ideológicas que cobraban forma en el ambiente dramático de entresiglos.

EL PREJUICIO ESTÉTICO COMO ESQUEMA HISTORIOGRÁFICO NACIONAL

A la luz de la lectura de las fuentes primarias, y por consiguiente la relectura de las secundarias, parece evidente que el cambio de parecer sobre *Las hijas de Gracián Ramírez* habría que examinarlo a la luz de tres tendencias críticas contemporáneas a él: la recepción crítica del teatro del siglo XVIII según los presupuestos interpretativos de la historiografía literaria decimonónica, la opinión que se tenía de la refundición de la comedia antigua española como proceso compositivo y la turbulenta percepción de la corriente romántica en su doble extensión poética y política. Si examinamos la documentación recopilada en el estado de la cuestión, encontramos apuntes en ese sentido.

Hartzenbusch como poeta primerizo: revisión de la recepción de su obra temprana

Volvamos a la crítica de Mesonero al estreno de *Las hijas de Gracián Ramírez* como primer testimonio de su recepción aún no deturpado por reinterpretaciones posteriores. La principal queja, como vimos, residía en la impropiedad histórica del hecho escenificado, así como en que no era lo suficientemente conocido (ni reconocido) por el pueblo de Madrid como para ser bien recibido en taquilla ni para que sus fallos compositivos fuesen disculpados. Pero su rechazo va más allá, y apunta, como señaló Escobar Arronis (1998), a una incipiente reacción contraria al drama romántico que llegaba importado de la escena francesa:

Dejemos a nuestros vecinos transpirenaicos el incesante afán de buscar cuentecillos semi-históricos, hazañas pegadas, anecdotillas de plebe, para colgarlas al personaje que más les cuadre y a dos por tres plantarle en el teatro, desconociendo el objeto de este, oscureciendo la verdad de la historia, y vendiendo al público falsedades que adopta por prestigio, y defiende luego por obstinación. Los franceses, hartos ya de comedias buenas, buscan nuevos caminos para cautivar el interés del público y van retrocediendo hasta Lope de Vega; pero nosotros, que por desgracia les precedimos en esta senda, de la cual nos sacó Moratín hace pocos años, ¿por qué hemos de volver atrás tan pronto?

Con esta repulsa a lo romántico, demos un salto adelante de trece años. La carrera de Hartzenbusch está ya lejos de los titubeos propios de un joven escritor novato que busca encontrar su voz poética y su sitio como creador literario. Así, cuando Eugenio de Ochoa escribió su semblanza para la *Galería de españoles célebres contemporáneos*, Hartzenbusch ya había sido nombrado oficial primero de la Biblioteca Nacional y condecorado con la Cruz Supnumeraria de la Orden de Carlos III (Ochoa, 1845: 232). Y más allá de los datos que ofrece esta biografía sobre cómo compuso *Las hijas de Gracián Ramírez* como adaptación y no refundición, ante todo establece los principios sobre los que se estaba construyendo la imagen pública de este dramaturgo en el momento cumbre de su carrera.

El relato de Ochoa ahonda en lo que se interpretaría como una virtud constante de Hartzenbusch: su formación autodidacta, que revela sus cualidades innatas para la literatura. Se dibuja a un dramaturgo que, aun proviniendo de una familia humilde y sin afición a las Letras, quedó maravillado por el teatro desde adolescente y se puso como meta el dedicarse a él; el tópico de la superación personal pese a las adversidades evidentes e incapacidades presupuestas es patente en esta relación. Esto también reforzaba el ideal ilustrado sobre el ingenio como cualidad que, de existir inmanente en el individuo, solo puede aprovecharse desde el estudio y el esfuerzo: algo que simboliza, en *La comedia nueva de Moratín* (continuo referente para estos críticos, como veremos), el personaje de don Eleuterio, naturalmente incapacitado para la poesía. Así narraba Ochoa los primeros años de la carrera de Hartzenbusch (1845: 202): «Ya habían caído empero las primeras semillas de la vocación dramática en aquella alma juvenil. Ya faltaba solo que las fecundasen el tiempo y el estudio; trabajo lento, oculto y misterioso [...]». Esta será la justificación a la que, en retrospectiva, y desde este punto de vista encomiástico, no puede sino interpretarse como una trayectoria «muy escabrosa» (1845: 204): sus primeras traducciones y refundiciones de obras francesas, de entre las que destaca su «inexperta» versión de la *Adelaida* de Voltaire, y españolas, que no llegaron a buen puerto; y, por supuesto, el fiasco de *Las hijas de Gracián Ramírez*. «Pecados» que quedan explicados como «tragos amargos» pero necesarios (1845: 208):

Todos estos afanes fueron perdidos para su reputación del momento, pero no para su fama futura, pues con ellos se formó su gusto, se robusteció su ingenio y templó sus fuerzas para acometer más arduas empresas. Aquel duro y solitario aprendizaje del arte fue para Hartzenbusch lo que eran para los antiguos paladines los años de prueba que les imponían los estatutos caballerescos: una preparación rigurosa, pero necesaria; triste, pero muy provechosa. ¿Quién sabe? Tal vez si la suerte le hubiera sonreído como a otros, en el principio de su carrera; si el capricho del público o una feliz casualidad hubieran dado a sus primeros ensayos la gloriosa recompensa que solo debería estar reservada a los frutos ya maduros; [...] este prematuro premio hubiera sido tan funesto para él cuanto saludables y útiles le han sido los ímprobos afanes, la silenciosa perseverancia, el tenaz estudio a que le obligaron la severidad del público y las repulsas de la empresa.

Esta evocación se refuerza desde otras dos consideraciones críticas. Una, la licitud de las refundiciones (1845: 205-206):

[...] en suma, [mi opinión] les es favorable, siempre que reúnan las circunstancias debidas. Ciertamente que no es poco lo que puede decirse y se dice contra las refundiciones, pero a todos esos argumentos en contra se puede responder con uno en pro, que en mi concepto no tiene réplica: o hemos de renunciar a ver en la escena

una multitud de admirables composiciones antiguas que, como las escribieron sus autores, no se pueden representar, o es preciso refundirlas. Y, como no creo posible probar que debamos renunciar a verlas representadas, probado se está que es necesario refundirlas. Es difícil, muy difícil hacerlo. Esto no es más que una razón entre mil para que no se encarguen de tan arduo trabajo sino hombres capaces de llevarle a cabo con acierto.¹²

Opinión que se completa con la que vierte en un artículo que publicó Ochoa ese mismo año en *El Heraldo*, al que remite, y del que reproduzco sus pasajes más significativos, pues orientan la segunda cuestión crítica, relativa a la recepción del teatro romántico (1844):

Mucho puede decirse contra las refundiciones en general. Este tema es admirable para fulminar elocuentes anatemas contra la *profanación*¹³ de las grandes creaciones antiguas, contra la *temeridad* de corregir la plana a los grandes maestros, etc., etc. Todo esto es muy bueno, pero para estas declamaciones hay una respuesta muy sencilla: si no se han de hacer esas *profanaciones*, si no se han de cometer esas *temeridades*, fuerza es renunciar absolutamente a ver representadas en nuestra escena aquellas grandes creaciones. Ahora bien, todos clamamos porque nos den comedias de Calderón, de Rojas, de Alarcón, no ya únicamente comedias de capa y espada, como hasta aquí, de esas que mal o bien se adaptan a las exigencias del teatro moderno, sino aquellas concepciones caprichosas, fantásticas, gigantescas en que han derramado nuestros grandes dramáticos todos los tesoros de su ingenio, todos los recursos de la poesía. Esto estamos pidiendo (y recomendando sobre todo que *nada de refundiciones!*) desde que una reciente revolución literaria ha hecho suceder entre nosotros al injusto desdén con que mirábamos a los fundadores de nuestra escena: un entusiasmo que ya raya en exagerado y, obcecados por él sin duda, no nos hacemos cargo de que pedimos una cosa imposible.

[...] Por *refundir* una comedia se entendía antes darle tormento para sujetarla a una regularidad imposible, poner el pensamiento del autor en una especie de lecho de Procusto, de donde salía desconocido de puro desfigurado. Esto, prescindiendo de las vulgaridades de su propia cosecha con que zurcía el refundidor los trozos truncados de la infeliz comedia para formar con todos ellos un todo monstruoso y ridículo sobre toda ponderación.

Esta «reciente revolución» no es otra sino la «revolución romántica», pareja al fin del absolutismo con la muerte de Fernando VII, circunstancia que termina de explicar «por qué fueron tan desgraciados [...] los primeros pasos de Hartzenbusch en la carrera literaria» (1845: 209-210):

Contados serán los lectores de esta biografía que no recuerden como tan reciente, o no conozcan por lo menos, la revolución literaria que se efectuó en Madrid al

¹² Bretón de los Herreros (1965: 159) había opinado en similares términos en un artículo publicado el 2 de diciembre de 1831 en *El Correo Literario y Mercantil* (mantengo las cursivas del texto citado): «No condenamos las traducciones ni las refundiciones siempre que sean peritos en el arte; esto es, *poetas* los que se ejerciten en ellas, pues no por un *nacionalismo* exagerado y mal entendido han de carecer nuestros teatros de los buenos poemas con que se enriquecen los de otras naciones, ni por un respeto supersticioso se ha de privar al público de ver puestas en escena muchas comedias antiguas que, sin ser refundidas, sería imposible representarlas, ya porque al gusto del siglo repugnarían algunas escenas, ya porque otras, tales como se escribieron, serían reprobadas por la censura».

¹³ Mantengo las cursivas del texto original.

mismo tiempo y por los mismos pasos que la revolución política de que todavía no hemos salido ni tan completa ni tan felizmente como de aquella. Tal fue la revolución llamada romántica. Tanto se ha escrito, bueno y malo y malísimo sobre ella, que sería hasta empalagoso insistir aquí sobre este punto: baste decir que en el corto espacio de dos años, desde 1834 hasta 1836, dicha revolución principió, luchó y, sea dicho en paz de los escasos disidentes que todavía protestan contra ella, triunfó. El bastardo clasicismo de fines del siglo pasado y principios del presente quedó derrotado; el gusto del público abrazó con entusiasmo los principios y las producciones de la nueva escuela francesa, apadrinó sus atrevidas reformas, sancionó con aplausos su toma de posesión de los teatros y de todos los demás géneros de amena literatura. [...] Aquella revolución romántica, en que tomaron parte en distintos sentidos tantos jóvenes de talento y tantas incapacidades, nació, creció y se consumó sin que Hartzenbusch supiese nada de ella en el taller donde ganaba un jornal. La atención y el estudio de Hartzenbusch se estaban todavía allá en los tiempos de Regnard, Molière y Alfieri, que eran para él los modernos, mientras el público tenía fijos los ojos en Victor Hugo y Alejandro Dumas. Entre el poeta aspirante y sus deseados oyentes mediaba un siglo: *inde mali labes*, de aquí la desgracia de Hartzenbusch, los desaires que le hacía la empresa, conocedora de las necesidades del momento, que Hartzenbusch entonces no sospechaba siquiera.

La polémica romántica como prolongación de la «Escuela de Comella»

La cuestión de la propiedad y moralidad de la corriente romántica entronca con otra discusión en boga para la crítica literaria de la primera mitad de siglo: el lugar que ocupan en la historia literaria los dramaturgos populares. De nuevo, Mesonero Romanos nos ofrece un testimonio significativo que perpetúa el tópico moratiniano de los «Eleuterios». En un artículo que publica en el *Seminario pintoresco español*, Mesonero (1842: 166-168) contribuye a perpetuar la percepción de estos autores como un todo indistinguible y caótico:

Entre tanto que Huerta defendía el teatro antiguo escribiendo y traduciendo tragedias a la moderna, y que los clásicos intentaban probar la bondad de sus preceptos, produciendo comedias insípidas, el grueso de la falange poética, los abastecedores por junto, los peones del oficio, inundaban cada día nuestra escena de insoportables mamarrachos, y a fuerza de escribir y de gritar asordaban los oídos del público, mareaban su cabeza, y le arrastraban como víctima dentro del legamoso cenagal de sus pobres ingenios. [...]

Don Francisco Mariano Nifo, D. Manuel Fermín de Laviano, Fermín Rey, Luis Moncín y José Concha comediantes, y otros infinitos, por fortuna hoy olvidados, eran los encargados de abastecer la escena de diarias enormidades, y dábanse tan buena maña que el que menos de ellos produjo en pocos años uno o dos centenares de comedias famosas [...].

Es en Lista y Aragón (1844) donde podemos encontrar la culminación de todo este proceso historiográfico, en sus *Ensayos literarios y críticos*, cuando acuña la etiqueta de «Escuela de Comella» para aglutinar en ella a todos los dramaturgos de la escena popular de finales del siglo XVIII. Marbete anacrónico, puesto que supedita a Comella la responsabilidad de fundar una «escuela» que nunca fue tal, ya que ni este autor marcó la tendencia de la producción dramática del último tercio del siglo que abarca Lista (pues su periodo

de creación más prolífica se concentra en la década de 1790), ni todos los escritores que incluye en ella son estilística, temática y profesionalmente intercambiables entre sí. No quiero centrarme tanto en la construcción historiográfica de esta «escuela» como en su trasfondo nacional, en el que Lista prefigura un correlato con la situación de «corrupción» en la que se encuentra el teatro coetáneo a él (1844: 226-228):

Sabido es que, cuando Luzán escribió su *Poética*, o por mejor decir tradujo en castellano la de Aristóteles, había ya perecido el teatro del siglo xvii que creó Lope de Vega y perfeccionó Calderón. Por consiguiente, sus doctrinas no hallaron oposición alguna ni en teoría ni en práctica. Las costumbres de la nación no eran ya las mismas. El amor no era tan exaltado, ni los celos tan furiosos, ni el respeto al bello sexo tan de obligación. [...]

Hemos dicho esto porque no se crea que Luzán destruyó con su libro nuestro antiguo teatro. Al contrario, lo escribió porque ya no existía. Cañizares, el mejor quizá de los imitadores de Calderón, le sepultó en su tumba a principios del siglo xviii. Los principios del humanista fueron adoptados, porque eran conformes al giro que tomaban las costumbres. Es verdad que, cuando se trató de ponerlos en práctica, Montiano en la tragedia y Moratín el padre en la comedia hicieron ensayos muy infelices. Iriarte y Forner compusieron después algunas piezas, no más que tolerables, hasta que apareció en la escena Moratín el hijo, que llevó a su mayor perfección nuestra *comedia clásica*. Pero antes de él solo vivía el teatro español de traducciones del francés, entre las cuales hay muy pocas buenas, y de composiciones de una nueva especie que trataremos de caracterizar si es posible.

Tales son los dramas de Comella, que llegó a fundar una especie de escuela en el último tercio del siglo pasado, y de todos sus imitadores, estigmatizados en la célebre pieza satírica del *Café* de Moratín. [...]

En las comedias de costumbres y de intriga (porque también las produjo esta escuela) se nota la imitación de nuestro teatro antiguo en cuanto a la aglomeración de los incidentes, y la del teatro francés por la observancia de las tres unidades. Pero ni consiguieron enlazar y desenlazar como Calderón, ni describir caracteres con la verdad y profundidad de Molière. [...]

Este género híbrido, nacido de la pobreza ignorante que se dedicaba a surtir los teatros, es el peor de cuantos ha tolerado y aplaudido nuestro paciente pueblo, si se exceptúan los dramas románticos de la época actual. Comella, Zavala, Valladares, Rey, Martínez y consortes, sin instrucción, sin educación literaria y, lo que es peor, sin genio ni disposición natural, nada podían hacer sino poner novelas o gacetas en diálogos fríos y sin animación, o, cuando más, zurcir perversamente lances de comedias españolas o extranjeras. No hay que esperar en ellos sino caracteres atroces o necios pintados con almagre, situaciones de indigencia, sentimientos vulgares y falta absoluta de invención. [...]

Lo repetimos. Nada es peor que la escuela de Comella, a no ser la que en el día pugna por corromper los sentimientos humanos y la moral universal. Los intereses que esta ataca son aún más importantes que los del buen gusto literario.

Aquí confluyen todos los ángulos del prisma crítico que explicaría la falsa definición de *Las hijas de Gracián Ramírez* como refundición de la obra de Laviano: la decadencia irremediable e irrecuperable del teatro antiguo español; la incidencia indeseable de la poética dramática extranjera; la «pobreza ignorante» de la dramaturgia española de finales del Setecientos, falta de genio natural y de suficiente educación; y, con todo, la

perniciosa injerencia del drama romántico, que no solo adolece de falta de calidad poética sino que también corrompe «los sentimientos humanos y la moral universal». Frente a ello, se consolida la imagen de Hartzenbusch como quien sí goza de ingenio innato y se ha encargado de nutrirlo a base de formación y estudio, a pesar de las dificultades que le eran propias por cuestión de clase; y quien actualiza con acierto el caudal de comedias antiguas españolas porque sabe adaptarlo desde la medida y el acierto de ponerlo en buena versificación y adecuado contenido moral, frente a la opción regularizadora (y moratiniana) que contradiría el natural lenguaje y disposición del texto original, y la exageración romántica, que vuelve al teatro español del XVII ensimismada por sus sentimientos exaltados y su efectismo escénico.

De hecho, ya en su madurez como autor, y en los mismos años en que se suceden los aportes críticos que he venido citando, Hartzenbusch (1845) acabó compartiendo la misma repulsa hacia el teatro popular de la centuria anterior, que ya le había ocasionado un fracaso en escena. En unos «Apuntes para la historia del teatro moderno español» expresa (1845: 230-231):

Aunque todavía falta en España una historia de nuestro teatro, poseemos no obstante ya un razonable número de escritos muy apreciables acerca del origen, creces y decaimiento del drama nacional antiguo: el periodo moderno, la historia de la introducción y dominio de la forma clásica en la escena española, está por varias razones más incompleto. Los autores que se han ocupado en este asunto solo han hecho mención de los poetas más principales de la época y de los ensayos más felices que se hicieron: con los nombres de Luzán, Montiano, Jovellanos, Iriarte, Cruz, los Moratines, Huerta, Ayala y Cienfuegos llenan toda la extensión del siglo XVIII. De los demás autores coetáneos solo dicen lo que basta para que nadie se atreva a leer ni aun los títulos de sus obras. Y a la verdad el mayor servicio que se pudiera hacer a los Añorbes y Zaldívar, a los Lavianos y Comellas sería el olvidar completamente sus nombres; pero bien que sus obras sean infelicitísimas y no merezcan por sí que el crítico se tome el trabajo de analizarlas, el historiador que las debe considerar como una serie de datos o documentos históricos, el historiador que observa allí los pasos sucesivos por donde el arte vino a parar a lo que fue después y es ahora, el historiador que sabe que aquello agradó en su tiempo, y tiene interés en averiguar por qué agradaba, no puede mirar esas producciones con tan profundo desdén.

No se promueve, pues, el silencio sobre estos autores, pues su interés como documento histórico es innegable; pero es silencio lo que muchos de ellos obtendrán en las historias de la literatura posteriores. Pervive una apreciación evolutiva del hecho literario, por la que el teatro del siglo XVIII se interpreta como una repentina caída de calidad en el transcurso histórico de la dramaturgia española por culpa de sus incapaces autores. Entre ellos, nótese la mención a Laviano, quien firmó *La restauración de Madrid*, comedia que a Hartzenbusch le haría recordar el rotundo rechazo que sufrió del público en 1831, por mucho que, en realidad, no hubiese tratado de refundirla.

Hartzenbusch como autor consagrado: la pugna entre dos siglos

Volviendo a la polémica romántica, abarcarla en su totalidad excedería los límites establecidos para el presente trabajo. Sin embargo, es necesario recalcar brevemente en ella, pues, sin tener que caer en el anacronismo de considerar el teatro del Setecientos tardío como «prerromántico» (al respecto, véase Cañas Murillo, 1996), sí debe incluirse

en un ciclo de idas y venidas en cuanto a la percepción que los críticos y eruditos de las décadas de 1830-1840, imbuidos en pleno debate sobre la corriente romántica, manifestaban sobre el teatro español de los siglos XVII y XVIII. La crítica de Mesoneros a *Las hijas de Gracián Ramírez* se cierra con una sentencia tajante: «Los franceses, hartos ya de comedias buenas, buscan nuevos caminos para cautivar el interés del público, y van retrocediendo hasta Lope de Vega; pero nosotros, que por desgracia les precedimos en esta senda, de la cual nos sacó Moratín hace pocos años, ¿por qué hemos de volver atrás tan pronto?». Escobar (1998) relaciona esta afirmación con la respuesta de Mora contra Böhl de Faber («Queriendo hacernos volver atrás en el camino de la perfección literaria a la que España como toda Europa propende, nos propone un inadmisibile retroceso») respecto a la tendencia romántica española de reivindicar la figura y obra de Calderón para restaurar un «carácter nacional del pueblo» según coordenadas casticistas (Escobar, 1990). Mesonero, en «El Romanticismo y los románticos» (1851: 125) de sus *Escenas matritenses*, arremete duramente contra este movimiento, burlándose de cómo el «pícaruelo» Victor Hugo

encontró el romanticismo donde menos podía esperarse, esto es, en el seminario de nobles; y el pícaruelo conoció lo que nosotros no habíamos sabido apreciar y teníamos enterrado hace dos siglos con Calderón; y luego regresó a París, extrayendo de entre nosotros esta primera materia, y la confeccionó a la francesa, y provisto como de costumbre con su patente de invención, abrió su almacén, y dijo que él era el Mesías de la literatura, que venía a redimirla de la esclavitud de las reglas; y acudieron ansiosos los noveleros, y la manada de imitadores [...]; y luego salió de Francia aquel virus ya bastardeado, y corrió toda la Europa, y vino en fin a España, y llegó a Madrid (de donde había salido puro) [...].

Pero en sus *Memorias* de 1880, esta «revolución literaria» adquiere un cariz totalmente distinto (1880: 427-429). Lejos ya de las pulsiones liberales y absolutistas de las que la irrupción del Romanticismo fue «síntoma» de una enfermedad, el Mesonero setentón vira radicalmente de opinión. Su retrospectiva de 1835 a 1840 dibuja un periodo de «libertad de pensamiento, exento ya de toda traba de previa censura», de «vigor y entusiasmo de una juventud ardiente y apasionada», de «nuevas ideas», de «risueño porvenir» orientado a «la gloria política, literaria, artística»; de ideas políticas decididas a «verter su sangre generosa en los campos de batalla» a la par de un desarrollo de artes y letras que hacía «alarde de sus medios intelectuales» en tertulias y espacios públicos («Ateneos, Liceos, Institutos y Academias»). Ahora los preceptos de Aristóteles, Horacio y Boileau son «severos», frente a Shakespeare, Byron, Goethe y Calderón, «nuevos ídolos poéticos» del Romanticismo; Victor Hugo pasa de «pícaruelo» a «gran sacerdote y profeta» de estas «enérgicas e indisciplinadas concepciones» literarias. Y es precisamente el teatro antiguo de Calderón, Rojas, Tirso y Alarcón el «germen de la nueva escuela literaria» romántica española, que abandona «las huellas de los Garcilasos y Meléndez, de los Luzanes y Moratines». En esta exaltada rememoración, Mesonero ya no duda en colocar a Hartzenbusch en la nómina de dramaturgos románticos que engrandecieron la escena española; en su caso, con *Los amantes de Teruel*. Pero, a pesar de tal cambio (independientemente de que el ataque anti-romántico de las *Escenas matritenses* fuese una burla consciente de un «escritor simpático a los dos bandos», como aseguraba Mañé y Flaquer, 1881: 257), lo que no muta es la posición de Laviano en la polémica, y por ende la de sus coetáneos de la «Escuela de Comella». Y su «comediación», *La restauración de Madrid*, restaba como único culpable de que una de las

grandes glorias de las Letras españolas tuviese que experimentar un amargo fracaso en sus primeros intentos por hacerse un hueco en la escena pública literaria.

Apuntes finales: el autor como narración idealizada desde el prejuicio estético

A fin de cuentas, en todo este proceso incide de manera determinante otro factor más: la construcción de la imagen autorial de Hartzenbusch a lo largo de su carrera literaria, que lleva necesariamente a una continua reflexión y reformulación del relato en el que esta se construye, y que debe tratar necesariamente tanto los éxitos (potenciados, cuando no exagerados) y los fracasos (ineludibles, pero que han de ser justificados de algún modo). En 1845 era ya un autor de prestigio, y como tal queda retratado en la *Galería de españoles célebres contemporáneos* de Pastor y Cárdenas, a través de la semblanza firmada por Eugenio de Ochoa; en 1861, lo suficientemente consagrado como para publicar una selección de su producción escrita en sus *Obras escogidas*; en 1880, año de su fallecimiento, Mesonero (1880: 432), ya en su vejez, no duda en calificarlo como «nombre glorioso, que desde aquel día [del estreno de *Los amantes de Teruel*] suena en nuestros oídos como uno de los más preclaros de la patria literatura»; en 1900, veinte años después de su muerte, es su hijo quien, a imitación de lo que José Monlau y Cándido Bretón y Orozco hicieron sobre su padre y tío respectivamente, contribuye a la canonización literaria de su padre al publicar su *Bibliografía*. Todos estos pasos son estadios necesarios (críticos, editoriales, institucionales) en la conformación de una imagen autorial de prestigio en las coordenadas del escritor como figura social y política en la España del siglo XIX.

Al respecto, Sánchez García (2018) sitúa acertadamente la construcción de la imagen pública de Hartzenbusch como escritor en tres dinámicas que moldean el devenir de toda carrera literaria durante el reinado de Isabel II: las labores profesionales del escritor, ya sea a través de la literatura o de empleos públicos o privados; su estatus económico y la conformación de redes de colaboración y solidaridad que cimentasen el reconocimiento de esta actividad como algo respetable; y la participación del escritor en manifestaciones públicas de carácter político, en virtud de su calidad como referente intelectual. Hartzenbusch destacaría en cuanto a que el éxito de su carrera literaria se formularía en canales de prestigio, perceptibles en la buena acogida de sus textos en taquilla y en la crítica, y sobre todo en su presencia en instituciones culturales de referencia (el Liceo, el Ateneo, la Sociedad Económica Matritense, el Instituto Español). La excelente acogida de *Los amantes de Teruel* en 1837 sitúa al autor en el centro del campo literario, lo que precipita la inmediata aplicación de operaciones destinadas a afianzar esta nueva posición en clave nacional, erigiendo a Hartzenbusch como representante legítimo y de prestigio para las Letras españolas. En este proceso, y tal y como señala Sánchez, adquiere mucho peso la cuestión de la meritocracia, puesto que Hartzenbusch se muestra siempre consciente de su inicial posición periférica en el canon literario, a tenor de sus orígenes humildes y su formación autodidacta, así como no siempre parece convencido de su capacidad creativa: condicionantes, en todo caso, que contribuirán a afianzar esa centralidad que acaba adquiriendo en la esfera pública.

Considero, en todo caso, que la consideración de *Las hijas de Gracián Ramírez* como refundición es tardía, a rebufo de un apriorismo crítico decimonónico y, ante todo, resulta una interpretación errónea. Y es que la relectura de su recepción crítica resulta esclarecedora al respecto. Una vez la imagen autorial de Hartzenbusch ya se había cimentado sobre los atributos necesarios para consagrar su estatus como escritor nacional, la retrospectiva sobre los primeros pasos de su carrera literaria planteaba un problema en el relato: su autoridad como dramaturgo y erudito no podía en ningún caso preverse a la luz de

la pésima recepción que este drama tuvo en su estreno. Así pues, fue necesario recurrir a varios factores que excusasen esta «mancha» en una trayectoria que, para ajustarse a lo deseable en un escritor de bien para la nación, debía resultar intachable. Se justificó en la impericia natural a todo joven escritor, y más aún de un Hartzenbusch del que interesaba resaltar sus orígenes humildes y su formación autodidacta, lo que refrendaba los principios ilustrados de genio natural y estudio en Letras por los que se graduaba la calidad de un escritor; se vinculó a la irrupción del drama romántico de raigambre francesa, contrario por tanto a la tradición nacional a la vez que avivaba los peores vicios estéticos y tonales del teatro antiguo español; pero, al mismo tiempo, también se eximió de culpa a Hartzenbusch en vista de la calidad de sus otras refundiciones, que sí constituían ejemplos aceptables de recuperación de la comedia áurea; y, de igual modo, podía haberse achacado este «traspies» al empeño del joven Hartzenbusch por dedicarse a la refundición en su primera etapa como dramaturgo, en plena disputa sobre el valor que podía tener el teatro áureo para la práctica dramática del siglo XIX y su público (Miret Puig, 1997).

Las conclusiones al respecto, como vemos, son ambivalentes y, en ocasiones, contradictorias. Todas ellas, no lo olvidemos, son posteriores al estreno de la obra en cuestión, que pasó prácticamente desapercibida salvo por la crítica de Mesonero. Únicamente hubo de remitir a ella cuando la posición de Hartzenbusch en el canon dramático español se había afianzado y fue necesario buscar una causa plausible a sus titubeantes inicios según los presupuestos de la crítica y la historiografía decimonónicas. Esto pasaba por culpar de este «fracaso» a un nombre representativo de un periodo «decadente» de la dramaturgia española como era el de Laviano, a pesar de que, en un sentido estricto, su comedia no constituye la fuente textual directa del drama histórico *Las hijas de Gracián Ramírez*. La «Escuela de Comella» se mantiene como excusa constante que da respuesta y fundamento al resto de críticas: es tan deplorable como el «virus» romántico en su pésima calidad poética; reescribe sin tino ni ingenio el teatro antiguo español y remite a sus peores ripios; y no interesa más que como documento histórico, pues su mediocridad no puede ser en ningún caso representativo del ingenio patrio. De hecho, nótese cómo, en este relato crítico, la impericia poética de Laviano se dibuja contundente hasta el extremo de anular la habilidad desarrollada por Hartzenbusch en su infatigable estudio del teatro para refundir con acierto y buen gusto las comedias antiguas, que para algunos resultaban irregulares y excesivas, poco representativas del carácter nacional y, en ocasiones, faltas de propiedad y buen gusto.

En suma, la crítica decimonónica remite a la «pobreza» de la escena dieciochesca para encontrar en ella un reflejo de la igualmente «corrupta» tendencia romántica en boga cuando Hartzenbusch estrena *Las hijas de Gracián Ramírez*. Es esta una suerte de «conclusión apriorística» que se perpetúa retroalimentándose con otras polémicas que van surgiendo y resolviéndose a lo largo de la centuria: principalmente, y en el caso que nos ocupa, el debate entonces candente en torno a las refundiciones del teatro antiguo español que copaban la cartelera y la postura poética y moral que los eruditos adoptaron frente a la corriente romántica que se equiparaba al enfrentamiento encarnizado entre absolutismo y liberalismo. De este modo, se explicaría el origen del error crítico que motiva este estudio: la incorrecta identificación de *Las hijas de Gracián Ramírez* de Hartzenbusch como refundición de la comedia de Laviano. Un error que se revela, a la luz de los documentos coetáneos consultados e interpretados, como una construcción prefigurada para que responda a la formulación en clave nacional de la historiografía literaria española decimonónica, y que, aunque parte del concepto amplio y difuso de *refundición* que ya se aplicaba en el siglo XIX, pronto deviene en una legitimación interesada de

planteamientos de construcción autorial que tienen más que ver con prejuicios estéticos y motivos ideológicos que con un conocimiento pleno del hecho literario y sus agentes.

CONCLUSIONES

La lectura comparada de las obras dramáticas en las que se reformula la leyenda medieval de las hijas de Gracián Ramírez desde el siglo xvii al xix —*Nuestra Señora de Atocha*, de Rojas Zorrilla; *El lucero de Madrid*, de Lanini Sagredo; *La restauración de Madrid*, de Laviano; y *Las hijas de Gracián Ramírez*, de Hartzenbusch— revela que, si bien existen similitudes entre las comedias de Rojas, Lanini y Laviano a nivel textual, de estructura de la trama y de recursos compositivos, no ocurre así con el drama de Hartzenbusch. Este se desarrolla en dos acciones de creación propia, si bien basadas en la configuración esencial del argumento tradicional, y un uso de recursos compositivos y dramáticos que resulta original en el desarrollo histórico de este relato en la escena teatral. Por tanto, su catalogación como refundición del texto de Laviano parte de una identificación errónea que, a la luz de los testimonios historiográficos recogidos y analizados, viene motivada por apriorismos críticos derivados de polémicas eruditas en vigor durante las décadas de 1830 y 1840.

La labor de Hartzenbusch en *Las hijas de Gracián Ramírez* se encuadra mejor en los parámetros de la *adaptación* que de la *refundición* en un sentido estricto, dentro de los parámetros habituales de «apropiación» del pasado colectivo por parte de los dramaturgos de comienzos del siglo xix para adaptarlo a sus intereses compositivos y forjar una identidad literaria propia, a nivel individual y colectivo. Sin embargo, su recepción historiográfica posterior a su estreno reforzó que fuese considerada como refundición para justificar así un hecho, su rotundo fracaso crítico y de público, que resultaba incompatible con la imagen de autor respetable que comenzó a construirse sobre Hartzenbusch tras el éxito que obtuvo con *Los amantes de Teruel* en 1837. Así, observamos que a través de las biografías escritas sobre él en los años 40 —y, principalmente, las firmadas por Mesonero Romanos—, incardinadas en las polémicas de la utilidad del teatro barroco y el valor moral del movimiento romántico, se formula un relato en el que la «culpa» de este fracaso recae en la «degradación» del panorama dramático español de finales del siglo xviii, personificado en la figura de Laviano y sus coetáneos de la «Escuela de Comella». Así, las semblanzas de «escritores ilustres», concebidas en el siglo xix como herramienta idónea para la construcción de la imagen pública del autor como representante de valores nacionales, funcionan aquí para cimentar corrientes historiográficas de opinión que condicionan la percepción posterior de la literatura del pasado.

De este modo, la relectura de fuentes secundarias a la luz de los resultados del cotejo de los testimonios primarios permite refutar la catalogación de *Las hijas de Gracián Ramírez* como refundición, y abordarla críticamente, por el contrario, en los términos de las polémicas literarias de su época. Ello favorece una comprensión profunda y contrastada ya no solo de la obra en su contexto, sino también de los procesos por los que interpretaciones erróneas o sesgadas, fruto de las circunstancias por las que se configuró la ciencia historiográfica literaria en el siglo xix, se perpetúan en el discurso académico como certezas, lo que invita a reflexionar sobre cómo tales mecanismos críticos dan forma al canon literario y moldean la percepción pública sobre el pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- (1805), *Catálogo general de comedias antiguas y modernas, tragedias, óperas, piezas en un acto, unipersonales, sainetes y entremeses, en cuarto, octavo de marquilla y octavo regular que se encuentran venales en la librería de la viuda e hijo de Quiroga*, Madrid, [s. l.].
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1995), «Revisando el teatro clásico español: la refundición de comedias en el siglo XIX», en Ana Sofía Pérez-Bustamente Mourier, Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (coords.), *Historia y crítica del teatro de comedias del siglo XIX... y la burguesía también se divierte*, El Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca, pp. 27-39.
- ANDIOC, René y COULON, Mireille (2008), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (1860), *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivedeneyra.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1831), «Teatros», *El Correo. Periódico literario y mercantil*, n.º 431, 13 de abril, pp. 2-3.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1965), «Producciones originales», en Juan María Díez Taboada y José Manuel Rozas, *Obra dispersa. El Correo Literario y Mercantil*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 158-160.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (1996), «Sobre posbarroquismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII (de periodización y cronología en la época de la Ilustración)», en Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán (coords.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, pp. 159-170.
- ESCALANTE VARONA, Alberto (2021), *Manuel Fermín de Laviano (1750-1801): un autor de la Villa y Corte de Madrid*, Madrid, Maia Ediciones / Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII.
- ESCALANTE VARONA, Alberto (2023), *Fernán González en el teatro de los siglos XVII y XVIII. De héroe castellano a argumento nacional*, Berlín, Peter Lang.
- ESCOBAR ARRONIS, José (1990), «El teatro del Siglo de Oro en la controversia ideológica entre españoles castizos y críticos. Larra frente a Durán», *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 5, pp. 155-170. <https://goo.su/PQ7x4L>
- ESCOBAR ARRONIS, José (1998), «Del XVIII al XIX: una reseña de Ramón de Mesonero Romanos sobre *Las hijas de Gracián Ramírez*, o *La restauración de Madrid*, de Juan Eugenio Hartzenbusch, refundición de un drama de Manuel Fermín de Laviano», en Giovanna Calabrò (ed.), *Signoria di Parole. Studi offerti a Mariano Di Pinto*, Napoli, Liguori Editore, pp. 233-243. <https://goo.su/MCjNyI>
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1830), *Obras de D. Leandro Fernández de Moratín. Tomo II. Comedias originales, parte primera*, Madrid, Imprenta de Aguado.
- FERRER DEL RÍO, Antonio (1846), *Galería de la literatura española*, Madrid, Establecimiento tipográfico de D. F. de P. Mellado.
- FRENZEL, Elisabeth (1980), *Von Inhalt del Literatur. Stoff, Motiv, Thema*, Friburgo, Herder.
- GARCÉS MOLINA, Elena (2010), «La refundición de Lanini Sagredo de la comedia de moros y cristianos de Rojas Zorrilla: *Nuestra Señora de Atocha*», en Pierre Civil y Françoise Crémoux (coords.), *Nuevos caminos del hispanismo... Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007*, vol. 2, Madrid / Fráncfort, Iberoamericana / Vervuert. <https://goo.su/tP8F>
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (2003), «La Virgen de Atocha en el teatro español del Siglo de Oro», en Vibha Maurya y Mariela Insúa (eds.), *Actas del I Congreso Ibero-asiático de Hispanistas*

- Siglo de Oro e Hispanismo general (Delhi, 9-12 de noviembre, 2010)*, Pamplona, Publicaciones digitales del GRISO / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 279-293.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1845), «Apuntes para una historia del teatro moderno español. Artículo primero. El marqués de San Juan», *Revista de España, de Indias y del extranjero*, tomo III, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra y compañía, pp. 231-246.
- HARTZENBUSCH, Eugenio (1900), *Bibliografía de Hartzenbusch*, Madrid, Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1993), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- IRANZO, Carmen (1978), *Juan Eugenio Hartzenbusch*, Boston, Twayne Publishers.
- KIRBY, Carol Bingham (1992), «Hacia una definición precisa del término refundición en el teatro clásico español», en Antonio Vilanova Andreu (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 1005-1011.
- LISTA Y ARAGÓN, Alberto (1844), *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, Calvo-Rubio y Compañía.
- MAÑÉ Y FLAQUER, José (1881), «Las memorias de un setentón», en Ramón de Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*, Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, pp. 245-258.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1831), «Las hijas de Gracián Ramírez, o la Restauración de Madrid, drama en cuatro actos», *Correo Literario y Mercantil*, n.º 406, 14 de febrero, pp. 2-3.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1842), «Rápida ojeada sobre la historia del teatro español. Tercera época», *Semanario pintoresco español*, 4 de diciembre, segunda serie, tomo IV (7º de la colección), pp. 388-391.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1851), «El Romanticismo y los románticos», en *Escenas y tipos madrileños*, Madrid, Imprenta y litografía de Gaspar Roig, pp. 124-128.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1880), *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*, Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana.
- MIRET PUIG, Pau (1997), «Bretón de los Herreros y el teatro del Siglo de Oro: del honor calderoniano al amor burgués», *Anuari de Filologia*, XX, F-8, pp. 43-58. <https://goo.su/7kuAJMY>
- OCHOA, Eugenio de (1844). «El médico de su honra, comedia de d. Pedro Calderón de la Barca, refundida en cuatro actos por d. Juan Eugenio Hartzenbusch», *El Herald*, n.º 636, 9 de julio, pp. [3-4].
- OCHOA, Eugenio de (1845), «Don Juan Eugenio Hartzenbusch», en Nicomedes Pastor Díaz y Francisco de Cárdenas, *Galería de españoles célebres contemporáneos*, tomo VI, Madrid, Imprenta y librerías de d. Ignacio Boix, pp. 193-232.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1988), «El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)», en José María Díez Borque (coord.), *Historia del teatro en España. II. Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Taurus, pp. 57-376.
- RODIEK, Christoph (1995), *La recepción internacional del Cid*, Barcelona, Gredos.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (1990), «El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo XIX», *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 5, pp. 77-98.
- RUIZ VEGA, Francisco A. (1998), «Una refundición calderoniana de Manuel Bretón de los Herreros: *Con quien vengo, vengo*», *Berceo*, n.º 134, pp. 55-73.
- SAINZ BARRIÁN, Isabel (2019), «El concepto de refundición en Manuel Bretón de los Herreros. El caso de *Con quien vengo, vengo*», *Berceo*, n.º 177, pp. 165-184.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel (2018), «Hartzenbusch en el laberinto: carrera literaria y redes profesionales del escritor isabelino», *Studi Ispanici*, n.º 43, pp. 351-365.
- SHERGOLD, Norman David, y VAREY, John Earl (1979), *Teatros y comedias en Madrid, 1687-1699: estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books.

TRAPERO LLOBERA, Patricia (1998-2001), «La refundición del siglo xx. Lope de Vega y Alfonso Sastre», *Teatro: revista de estudios teatrales*, n.º 13-14, pp. 199-216.

