

UNA APROXIMACIÓN A LA FIGURA LITERARIA DE EUGENIO DE OCHOA: ESTUDIO DE SU PRÁCTICA DRAMÁTICA Y ANÁLISIS DE SU ACTIVIDAD COMO CRÍTICO TEATRAL

VÍCTOR CANTERO GARCÍA
IES, «Padre Luis Coloma»
Jerez de la Frontera (Cádiz)

RESUMEN

El articulista nos presenta un estudio pormenorizado de la importante labor que E. de Ochoa realizó como dramaturgo y crítico teatral en la segunda mitad del XIX. La singularidad de la figura de Ochoa destaca por su polifacética actividad en el mundo de las letras: traductor, editor, articulista, mecenas, etc.

En el caso que nos ocupa hemos querido destacar la encomiable labor de Ochoa como crítico literario y como defensor de la doctrina romántica aplicable al drama decimonónico. Las aportaciones de las reseñas críticas que el autor hace sobre las piezas representadas son de gran valor para conocer de primera mano la adecuada factura de los dramas del Duque de Rivas, de Zorrilla o Bretón de los Herreros, entre otros. El agudo análisis que Ochoa hace de la situación teatral española del momento ha de tenerse muy en cuenta por los estudiosos de este período teatral.

Un acercamiento poco cauteloso a la extraordinaria personalidad literaria de Eugenio de Ochoa podría hacernos caer en una fatal tentación; a saber: tratar de desarrollar en el limitado espacio de un artículo todas y cada una de las facetas de este singular personaje de la literatura española del XIX. Ochoa destacó como compilador, editor, traductor, dramaturgo, novelista, poeta y crítico; además de ser pintor y político. Su completa dedicación al universo literario le hace acreedor del apelativo de «mecenas de las letras», pues nadie pone hoy en duda su capacidad de erudición y la gran labor de divulgación de la literatura española que él realizó¹.

En el interés de evitar tal tentación vamos a ceñirnos a una de las actividades que nuestro autor cultivó con más acierto, nos referimos a su labor como dramaturgo y crítico teatral. El autor de la presente colaboración entiende que la elección del campo específico de la dramaturgia, frente al resto de los cometidos literarios desarrollados por Ochoa, queda justificada por un hecho, en principio evidente: la necesidad de aportar a la crítica literaria nuevos datos que clarifiquen e ilustren esta etapa de nuestro pasado literario. Y, ¿quién mejor que Ochoa para introducirnos en los entresijos del panorama teatral español decimonónico? Su agudo ingenio y su afilada pluma han de ser nuestro mejor auxilio a la hora de desentrañar muchos de los enigmas que aún subsisten en torno a la situación de nuestro teatro a mediados del XIX.

Queda, por tanto, claro que la intención de nuestra aportación no es otra que conocer, de primera mano, los postulados dramáticos de un autor, cuyo influjo fue más que determinante en la llamada segunda generación romántica. Unos principios que, por otra parte, serán los que sustenten y guíen la prolífica actividad que Ochoa desarrolló como crítico teatral. A través del estudio de sus reseñas de teatro en los periódicos más afamados de Madrid; por medio del conocimiento de sus estudios, ensayos y artículos; contando con sus opiniones vertidas en los foros literarios de la época y escuchando la opinión de quienes lo conocieron, podremos, al fin, reconstruir una radiografía aproximada de las virtudes y defectos propios de nuestra escena en la segunda mitad del XIX.

Antes de entrar de lleno en tal cometido, parece acertado refrescar la memoria de nuestro lector con los datos biográficos necesarios y suficientes para comprender el alcance y la envergadura de la extensa labor literaria realizada por Ochoa, a la par que situar adecuadamente en ella su faceta de crítico teatral.

¹ AMÉZAGA, ELIAS (1984-1987): *Autores Vascos*, VII, Bilbao, Gorka, Editorial e Imprenta Amado, pp. 148-149.

Nace Eugenio de Ochoa en Lezo, (Guipúzcoa), el 9 de abril de 1815². La ayuda del abate Miñano, a quien Ochoa llama su tío³, le permitió estudiar el Colegio de San Mateo, que Alberto Lista, dirigía en Madrid, y de quien Ochoa fue uno de los más entusiastas discípulos⁴. Entre los años 1829 y 1833, con tan solo trece años, nuestro autor continúa sus estudios en París. Acude a la capital francesa pensionado por el Gobierno de Fernando VII para estudiar pintura, arte por el que sentía predilección, pero a causa de su delicada visión tuvo que dejarlo. En este época tomó Ochoa contacto con los acontecimientos más señalados del romanticismo francés, una experiencia que le marcará para siempre. Cumplidos los diecinueve vuelve a España y es nombrado oficial de la redacción de la *Gaceta de Madrid* y poco después puso en marcha *El Artista*, revista literaria de vital importancia para la historia del romanticismo español. Contaba con veinte años cuando salió el primer número de esta publicación periódica, y pese a su corta edad Ochoa estaba preparado para este cometido, pues, de su relación con Miñano, y Lista, así como con Hermosilla, Burgos y Reinoso —amigos de estos—, había aprendido mucho sobre el periodismo y sobre el arte de escribir.

Colaboran en la fundación de la revista el conde de Campo Alange y Federico Madrazo, siendo este el mejor aliado de Ochoa para introducir en las letras españolas las ideas que sobre el romanticismo ambos habían asimilado de cerca durante su estancia en París. Un influjo francés que queda claro en

² De las investigaciones de Donald Allen Randolph parece deducirse con toda seguridad que Ochoa fue hijo natural del abate Sebastián de Miñano, aunque en su partida de nacimiento figure como padre un tal José Cristóbal de Ochoa, natural de La Guardia. Randolph cita a tal efecto a MIGUEL PÉREZ FERRERO, quien en su libro *Pío Baroja en su rincón*, (San Sebastián, 1941, p. 19), también lo da como seguro sin probarlo. El propio Pío BAROJA lo había afirmado anteriormente en su novela *El amor, el dandismo y la intriga*. (Madrid, Caro-Raggio, 1923, p. 126). Como seguro lo da también JOSÉ GARCÍA DE LEÓN y PIZARRO en sus *Memorias*, Madrid, Revista de Occidente, 1953, p. 292, nota 1), que según parece es la fuente de los dos.

³ Nos referimos a SEBASTIÁN MIÑANO, (1779-1845), natural de Becerril de Campos, (Palencia). Clérigo que fue familiar del cardenal Lorenzana y ayo de Luis de Borbón, nieto de Carlos III. Llevó una vida pública agitada, hubo de pasar a Francia por sus ideas afrancesadas en 1814 y recibió muchos ataques. Colaboró con *El Censor*, publicación periódica madrileña, y fue académico de la Historia. Como escritor costumbrista gusta de mezclar la crítica con la sátira. En sus *Cartas del pobrecito holgazán*, (1820) ataca al régimen absolutista, ironizando y satirizando sobre las costumbres españolas en general. Cf. BLEIBERG, G. (1972): *Diccionario de la Literatura Española*, Madrid, Gredos, p. 597.

⁴ Tal como sostiene NICOLÁS DE SORALUCE y ZUBIZARRETA: «Ochoa recibió sus primeras enseñanzas de Hermosilla y de Lista, cuyas obras son de gran valía, y que, sin duda, ya influyeron en el ánimo de aquel joven.» Cf. SORALUCE y ZUBIZARRETA, NICOLÁS (1872): «Biografía de Eugenio de Ochoa», en *Historia de Juan Sebastián del Cano*, Vitoria, Ed. de Eustaquio Fernández de Navarrete, Imprenta de hijos de Manteli, pp. 363-372.

las siguientes palabras de Simón Díaz para quien: «*El Artista español se había puesto como modelo, sobre todo en el aspecto tipográfico a L'Artiste francés, que había comenzado a publicarse en 1821 en París*»⁵. Permítanos el lector que nos extendamos algo más sobre la importancia de *El Artista*, toda vez que esta publicación será el instrumento utilizado por Ochoa para reunir en sus páginas a todos aquellos autores que compartían su pública defensa de los ideales románticos frente a los principios clasicistas. El primer número apareció el domingo 4 de enero de 1835 y en él se anunciaba que aparecería todos los domingos, en entregas de doce páginas⁶, con el siguiente propósito:

*El objeto de este periódico, no es otro que el de hacer populares entre los españoles los nombres de muchos grandes ingenios, gloria de nuestra patria, que sólo son conocidos por cierto número de personas y por artistas extranjeros que con harta frecuencia se engalanan con sus despojos. Contendrá **EL ARTISTA** biografías de hombres célebres, discursos sobre las bellas artes, descripciones de monumentos antiguos y modernos, noticias de descubrimientos curiosos, y todo en fin que pueda deleitar e instruir a nuestro lector⁷.*

Toda una declaración de principios, la cual aleja a la revista de intenciones políticas y manifiesta el interés de Ochoa por reflejar en sus páginas el ideal herderiano del romanticismo nacional español. En *El Artista* colaboran más de sesenta escritores, pero la contribución de Ochoa destaca con 82 piezas en verso y prosa, lo que supuso una cuarta parte de los artículos publicados. Participa de forma estrecha Pedro Madrazo, hermano de Federico, que escribió cuentos, poemas y artículos sobre las bellas artes. Le siguen Santiago Mesarnau, que se ocupó de dar cuenta de las de las funciones musicales en Madrid; el conde de Campo Alange, que fue colaborador literario y el apoyo financiero de la publicación y Valentín Carderera, que tuvo la importante misión de familiarizar a los lectores con la historia de la pintura, la escultura y la arquitectura españolas⁸. Pronto se mostró la tendencia de este grupo de escritores a rechazar literatura

⁵ SIMÓN DÍAZ, JOSÉ (1947), «*L'Artiste de París y el Artista de Madrid*», en *Revista de Bibliografía y Documentación*, I, pp. 261-267.

⁶ Se imprimieron 65 entregas y la última se publicó a finales de 1836, por lo que esta publicación duró tan sólo catorce meses.

⁷ Texto que se incluye en el prospecto anunciador de *El Artista* y que es reproducido por DONALD ALLAN RANDOLPH. Cf. ALLAN RANDOLPH, DONALD (1966): *Eugenio de Ochoa y el romanticismo español*. Berkely y Los Ángeles, University of California Press, p. 15. Mientras no se diga lo contrario, las negritas y subrayados son propios del articulista.

⁸ Pocos fueron los coetáneos de Ochoa que no colaboraron de forma ocasional con tal publicación, citemos entre ellos a CECILIA BÓLH DE FABER, BRETÓN DE LOS HERREROS, EL MARQUÉS DE

neoclásica, que tildaron de clasicista por repetitiva y rutinaria y desde las páginas de *El Artista*, tanto ellos como Ochoa defienden los ideales románticos⁹.

Finalizada su experiencia en *El Artista* en 1836, Ochoa se dedica de forma más intensa y exclusiva a la producción literaria. Escribe sus dos dramas más conocidos: *Incertidumbre y amor* y *Un día de 1823* y en 1837 se traslada a París, allí traduce el *Hernani*, de Víctor Hugo, así como a los más notables escritores franceses del momento: Federico Soulié, Alejandro Dumas, Jorge Sand, entre otros. En este segundo período francés publica sus poesías bajo el título de *Ecos del alma* y recopila, por encargo del rey Luis Felipe el *Catálogo razonado de los manuscritos españoles existentes en las bibliotecas de París*. Acepta el ofrecimiento de la editorial parisina Baudry y dirige la voluminosa Colección de Artistas Españoles¹⁰. Con reconocido prestigio como hombre de letras, de regreso a España, en 1844 es nombrado miembro de la Real Academia Española de la Legua, y con 29 años es ya Bibliotecario de la Nacional.

Los acontecimientos políticos se complican en España y en 1854 Ochoa tiene que exiliarse en Portugal, de allí pasó a Inglaterra y, finalmente, en mayo de 1855 a París. Aplacado el malestar político nuestro autor regresa a su país y es nombrado Director General de Instrucción Pública. De esta etapa datan sus traducciones de autores franceses e ingleses de renombre, tales como *La Historia de Inglaterra*, de David John; *Julio César*, de Napoleón III; varias novelas de Walter Scott;¹¹ *La Colección*, de Quinet y *Las formas de gobierno*, de Passi. Estos trabajos, junto a su traducción a la prosa española de las *Obras Completas de Virgilio*, colocan a Ochoa en la cima de la fama literaria.

Llegamos al fin de su itinerario vital precisando que Ochoa muere el 27 de febrero de 1872 y es el cronista de *La España* quien pone el mejor colofón a esta breve reseña biográfica, con las siguientes palabras:

VALMAR, PATRICIO DE LA ESCOSURA, BARTOLOMÉ JOSÉ GALLARDO, JUAN NICASIO GALLEGU, GARCÍA TASARA, LUIS GONZÁLEZ BRAVO, ALBERTO LISTA, JOSÉ DE MADRAZO, (padre de los hermanos Federico y Pedro), NICOMEDES PASTOR DÍAZ, entre otros. Una fecunda plantilla de escritores que forman la primera línea del romanticismo español.

⁹ OCHOA profesa un romanticismo cristiano, monárquico y tradicional, que es justo del que, en su opinión, carecía el neoclasicismo, el cual estaba falto de inspiración católica y estaba empapado de la moralidad pagana.

¹⁰ Completó su labor en París con la edición de las *Rimas inéditas* del MARQUÉS DE SANTIALLANA y de FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN, y además estuvo al frente de un gran número de empresas editoriales en español, con el fin de que los pueblos de América que hablan nuestro idioma conocieran nuestra literatura, y al mismo tiempo tradujo al francés lo más selecto de los autores españoles.

¹¹ Tal como señala MANUEL MILÁ y FONTANALS, Ochoa es autor de la traducción, entre otras, de *Las Aguas de San Ronan*, novela original de WALTER SCOTT. Cf. MILÁ y FONTANALS, MANUEL: (1892) «Las Aguas de San Ronan por Sir Walter Scott», en *Opúsculos literarios*, Barcelona, Librería de Álvaro Verdaguera, pp. 38-41.

Artista por naturaleza, no perdonaba medio de reunir a su mesa a cuantas honorabilidades han visitado la Corte de España. En los salones de su casa se han recitado las mejores doloras de Campoamor, los más entonados versos de Grillo; allí hemos escuchado a la inolvidable Teresa Carreño, y escuchado siempre la amena conversación de Alejandro Dumas, en su último viaje a España...

*Difícilmente habrá persona más estimada ni muerte más sentida. D. Eugenio de Ochoa era, como suele decirse en Castilla, una de esas personas que tiene ángel y poseen el don inapreciable de hacerse estimar de todo el que por primera vez los trata*¹².

Hasta aquí llega el pórtico adecuado para comprender en su justa medida la importancia de los trabajos y empresas literarias en las que Ochoa se implicó, y a las que a continuación vamos a aludir.

1. EUGENIO DE OCHOA Y SU CONCEPCIÓN DEL DRAMA ROMÁNTICO: RAZONES PARA UNA CLARA ELECCIÓN

Tal como precisamos al comienzo, nuestro propósito es sacar a la luz las muestras más significativas de la labor de Ochoa como crítico teatral. Para acometer tal objetivo de forma coherente parece necesario que primero definamos las bases del pensamiento dramático del autor aquí estudiado, pues de tal árbol tales frutos.

Tomando como referencia las aportaciones de Donald Allan Randolph, hemos de precisar que la concepción del drama que Ochoa posee hunde sus raíces en los presupuestos románticos. Unos ideales con los que el autor acomete la puesta en escena de sus dos dramas más conocidos, a saber: *Incertidumbre y amor* y *Un día de 1823*. Ambos son estrenados en Madrid en 1835 y son un ejemplo ilustrativo de lo que Ochoa fue capaz de hacer para poner sobre las tablas su defensa del pensamiento romántico. El primero se estrenó en el Teatro de la Cruz el 1 de junio de 1835. Ochoa combinó en él varias fuentes literarias, de un lado, la trama es propia del teatro de pasiones exaltadas del romanticismo francés, y por otro, las figuras son propias del teatro español del Siglo de Oro. Luisa protagonista femenina, llega a escena tapada con «mantillas arrebolas», y es la misteriosa que viene en busca del hombre que la ha abandonado. Carlos, su pareja, tiene: «*lo que Ochoa denomina el vacío discurso y la falta de moralidad de los clasiqitos, combinados con el descaro y la ineptitud social de un bobo*»¹³.

¹² *La España*, (1 de marzo de 1972).

¹³ DONALD ALLAN, Randolph, *Ob.cit.* p. 45.

Al margen del posible éxito de este estreno, del que nos hacemos eco más adelante, traemos este drama a colación porque, a través de él, podemos conocer la doctrina artística que Ochoa quería que se practicase sobre las tablas. Una doctrina que era contraria a la introducción de la naturalidad en la escena, tan propia de los actores que protagonizan este drama: Julián Romea y Matide Díez, ambos famosos donde los hubiera. Para nuestro autor el realismo en la escena era símbolo de vulgaridad, contra tal naturalidad, introducida por Romea en la tablas, señala que:

Creemos pues evidente que al teatro se va a buscar, o en otros términos que al arte se pide algo más o algo diferente de lo que se ve en la naturaleza. En conocer, en admirar ese algo, está el ítem de la dificultad: no en otra cosa consiste el ser poeta y artista. La verdad material, tal cual la ve todo el que tiene ojos en la cara, no es la verdad que se busca en el arte; más diremos es incompatible con él. Por eso en todas las bellas artes, incluso la declamación somos tan decididamente adversarios de la escuela llamada naturalista...¹⁴.

Queda claro, pues, que nuestro autor apuesta por una ficción dramática, en la que la esencia romántica sea la verdad que se busque en este arte. Una esencia que Ochoa quiso imprimir a su segundo drama, *Un día de 1823*, estrenado el 14 de agosto de 1835 en el Teatro del Príncipe. Esta obra es una exhortación a la tolerancia y a la comprensión, justo en un momento en el que en España se libra una guerra civil entre absolutistas y liberales. Difícil nos parece que el dramaturgo lograra convencer al público madrileño para que abandonase sus prejuicios políticos, aunque no por ello dejó de cosechar cierto éxito en su representación. Un éxito al que alude Bretón de los Herreros, en su reseña de la citada pieza, la cual: «*mereció los aplausos que recibió del público.*»¹⁵.

Este relativo acierto de Ochoa en su ensayo como dramaturgo nos ha permitido acercarnos a sus intentos por imprimir en el drama español un nuevo rumbo. Sin embargo, tal inclinación del autor hacia los postulados del drama romántico cobra su sentido al producirse justo cuando la polémica entre románticos y preceptistas está en su máximo apogeo. Partidario como nadie de la renovación y de la apertura de nuestro teatro a los aires europeos y amante de las nuevas co-

¹⁴ OCHOA, EUGENIO DE. «Revista dramática», en *La España*. (8 de mayo de 1853).

¹⁵ BRETÓN DE LOS HERREROS, MANUEL. «Reseña crítica» en *La Abeja*. (17 de agosto de 1835). No obstante, el mismo Bretón nos precisa en su reseña algunas de las imperfecciones de la citada pieza, al señalar que: «*precisa de una mejor distribución de la acción, la cual está demasiado concentrada en el segundo acto.*».

rientes y estilos que él mismo había asimilado por su educación cosmopolita, Ochoa apuesta por las nuevas formas teatrales, las cuales encuentran en el romanticismo su mejor forma de expresión. Una toma de postura que va más allá de la inútil controversia, pues como señala Ricardo Navas Ruiz: «Ochoa critica-ba la estéril división entre clásicos y románticos, la cual era más bien fruto del oportunismo o de las banderías más que una realidad, y nos habla con toda claridad de buenos y malos actores»¹⁶. La inoportunidad de la disputa es puesta de relieve por el propio dramaturgo con las siguientes consideraciones:

¿Qué es usted? —Yo clásico...Yo?, romántico; como pudiera decirse, yo católico; yo protestante; o bien, yo español, yo turco. Y dice el clásico: los románticos son necios; a lo que responde el romántico: más son los clásicos.

Y, ¿por qué es usted clásico? —Porque los autores clásicos son los mejores. ¿Qué entiende usted por autores clásicos? —Los que han escrito conforme a las reglas de Aristóteles. Luego no es clásico, y por tanto, no entra entre los mejores poetas Homero, pues no existiendo en su tiempo esas reglas que usted dice, mal pudo conformarse a ellas.

Ya...sí...pero... A la otra parte. ¿Por qué es usted romántico?. —Porque los autores que no han observado las reglas de Aristóteles, como Homero, Dante, Calderón, Shakespeare, Milton, Byron son los mejores. —¿Mejores que Virgilio, Plauto, Trencio y Moratín?. —Ya...sí...pero...no.

Este es el lenguaje, y seguramente no lo exageramos, de la mayor parte de los que siguen las banderas de una u otra escuela movidos no por sus propias sensaciones, sino por una rutina escolástica o por el ridículo prurito de tener en la república de las letras, esto que se llama color político-literario. Pero los que juzgan las bellas artes por sus propias sensaciones, no dejándose llevar de autoridades escritas, saben muy bien que no hay más que dos géneros en el mundo, el bueno y el malo, y que los nombres de clásico y romántico no son más que apodos inventados por la medianía para embrollar las cuestiones y hacerlas ininteligibles»¹⁷.

Ochoa pone el dedo en la llaga, y mediante una argumentación hábilmente construida viene a demostrar que los radicalismos literarios carecen de sentido. Lo que es cierto es que el arte muda como mudan los tiempos, por lo que de nada les sirve a los clasicistas empeñarse en que la literatura imite a perpetuidad los inmutables modelos que nos dejaron los antiguos. Por muy impor-

¹⁶ NAVAS RUIZ, RICARDO (1982): *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra, p. 107.

¹⁷ OCHOA, EUGENIO DE: «Literatura», en *El Artista*, (1835), Tomo I, p. 87.

tantes que sean los preceptos aristotélicos —continúa Ochoa—, lo que de verdad importa es que el hombre juzgue la obra de arte por sus propias sensaciones, sin recurrir a los códigos para ver si tiene que elogiar o criticar a los autores. Esta es la esencia del arte romántico, es decir, reescribir la Naturaleza tal como la percibe cada cual, y no como le dicen que debe verla las reglas y los preceptos. Por ello, señala el autor, los románticos son innovadores y los clasicistas rutinarios y repetidores. No hace falta que nadie venga a decirnos a los románticos —precisa Ochoa— qué reglas deben respetarse en todas las composiciones, no es necesario que se nos recuerde la importancia de observar las reglas del buen gusto, sabemos hacerlo¹⁸.

Esta pretendida adaptación a los nuevos tiempos y el rechazo a los preceptos artísticos inmutables hacen que la inseguridad sea una de las características del periodo romántico en España. Una etapa de imprecisión a la que Ochoa alude al señalarnos que: «seguro que nos hallamos en una época de transición en política, en literatura y en todo, sentimos que nos hace falta algo, pero no sabemos qué; sólo estamos seguros de que eso que nos hace falta no es lo que hemos tenido hasta ahora»¹⁹.

2. MÁS SOMBRAS QUE LUCES EN UN PANORAMA TEATRAL EN EL QUE OCHOA EJERCIÓ COMO CRÍTICO

Con el pensamiento muy claro sobre los pilares que debían sostener la creación del dramaturgo romántico, Ochoa formó parte de la legión de autores que probaron suerte como compositores de piezas de teatro²⁰. Un intento en el que, a decir de Nicolás de Soraluce, nuestro autor no salió mal parado, pues:

*Escribió Ochoa dos dramas: **Incertidumbre y amor**, (1835) y **Un día de 1823**, (1835). El primero de ellos fue precisamente estrenado la*

¹⁸ Estos mismos argumentos son expuestos por OCHOA en otro artículo titulado: «Un romántico». Cf. *El Artista*, (1835), Tomo I, p. 36.

¹⁹ OCHOA, EUGENIO DE. «Reseña crítica a *Merope*, de Bretón de los Herreros», en *El Artista*, (1835). Tomo I, p. 216.

²⁰ Así nos lo precisa JEAN CANNAVAGIO, quien, en relación con la cantidad de autores de teatro que existían en el XIX, nos precisa que: «en una época en que todo escritor serio debía escribir para el teatro, los dramaturgos son legión y enumerarlos sería una tarea molesta y finalmente inútil. Señalamos sólo los más notables por una u otra razón. Es el caso de **Eugenio de Ochoa**, (1815-1872), principalmente conocido como traductor, es el autor de un drama original: **Un día de 1823**, sobre la reacción absolutista después de los tres años liberales del reinado de Fernando VII.» Cf. CANNAVAGIO, JEAN (1995), *Historia de la Literatura Española*, Tomo V, (Siglo XIX), Barcelona, Ariel, p. 92.

misma noche en que celebraba su matrimonio con la Srta. Madrazo. Como Ochoa no podía estar en los dos sitios a la vez, comisionó para que asistieran al estreno a D. Ventura de la Vega y a D. José de Espronceda, quienes al terminar la sesión volvieron para darle la noticia de que tal estreno había sido un éxito»²¹.

Sin embargo, tales felicitaciones no llegaron a convencer del todo a nuestro escritor, el cual sabía lo difícil que resultaba triunfar como autor de dramas en una época en la que los gustos del público marcaban la pauta. Convencido de que tal predominio del gusto popular no debía regir por más tiempo los destinos de nuestro teatro, Eugenio de Ochoa inició una extensa y reconocida labor como crítico teatral. A través de sus muchas reseñas podremos conocer, de primera mano, los difíciles momentos por los que atravesaba la empresa teatral española, precisamente en la época en la que él se decidió a tomarle el pulso. He aquí sus más significativas aportaciones:

a) La constatación del excesivo número de teatros existentes en Madrid:

Partiendo de sus conocimiento de la realidad teatral de Londres y París, Ochoa estima que existen demasiados locales teatrales en Madrid. El Real, Príncipe, la Cruz, Lope de Vega, el del Instituto, el del Genio, y el Variedades son muchos para nuestra capital. ¿En qué razones basa el dramaturgo y crítico para subrayar tal demasía? Señala que el número de locales no guarda proporción con el número de habitantes de nuestra capital, ni con su riqueza, ni con su división por clases, ni con sus necesidades; y que, por consiguiente, es de todo punto imposible que esos teatros subsistan por mucho tiempo, a menos que las compañías pretendan perder, en lugar de ganar dinero.

París —añade Ochoa— que tiene una población cuatro veces superior a Madrid, no pasa de cuatro teatros, y de ellos dos están subvencionados por el Gobierno. Todo ello, incluso, teniendo en cuenta que París, como capital

²¹ NICOLÁS DE SORALUCE, *Ob. cit.*, p. 4. Un éxito que, en todo caso, hemos de entender como relativo, pues tal como señala J. L. ALBORG: «Ochoa, como autor dramático, dio a escena dos obras: *Incertidumbre y amor* y *Un día de 1823*. La primera es un melodrama sentimental al gusto romántico del momento. La segunda pretende encerrar un mensaje de tolerancia y comprensión, algo por cierto raro en aquellos años de guerra civil. La obra situada en 1823 enfrenta a los liberales de Cádiz con los absolutistas que abrieron las puertas a los Cien Mil Hijos de San Luis, situación fácilmente equiparable a la guerra civil entre liberales y carlistas en los días en los que la obra fue estrenada. Ambos dramas originales tuvieron mediana acogida, lo que empujó a Ochoa a dedicarse a la traducción». Cf. ALBORG, J. L. (1980): *Historia de la Literatura Española*, IV, Madrid, Gredos, p. 179.

centroeuropea, cuenta con una enorme población flotante de extranjeros y forasteros que constituye el principal sostén de los espectáculos públicos. Ni la subvención ni la población advenediza existen en Madrid, lo que viene a aumentar la desproporción arriba señalada.

De otro lado, si nos fijamos en Londres, cuya población - precisa Ochoa - pasa de dos millones de habitantes, nos encontramos con que el número de teatros es menor que el de París. Con el agravante, en relación con la desproporción de la que estamos hablando, de que en el caso londinense algunos teatros, como el de la Ópera Italiana, tan sólo están abiertos una cuarta parte del año, justo en la temporada de verano, mientras que los madrileños están abiertos todo el año.

Un exceso de número, precisa Ochoa, que:

Como lógica consecuencia hace que las compañías no tengan buenos resultados económicos, y se contenten con ir tirando, además de no darse cuenta de la necesaria renovación que implica y reclama para nuestro teatro la ilustración de nuestro siglo. Esta es la primera causa del atrasado de nuestros teatros, su exceso de número en la capital²²».

Un atraso que es más que notorio, pues al no liderar Madrid la reforma y la renovación de los teatros, los de provincias apenas si se pueden sostener. De un lado, no proliferan las buenas obras y las medianamente aceptables se escriben sólo en la capital; mientras que, de otro, los actores sólo se forman en la Corte, por lo que en provincias no puede haber buen teatro. Por ello, señala Ochoa, que es imposible que se mantengan en Madrid cuatro teatros en verso, cuando el público no se renueva y las mejores obras no alcanzan a dar un reducido número de representaciones. Mucho menos aún es posible que se mantenga por más tiempo la pésima situación por la que atraviesan los actores, los cuales, para no ver vacíos los locales, tienen que variar a cada instante las funciones, sometiéndose a un trabajo ímprobo, superior a las fuerzas humanas, al

²² OCHOA, EUGENIO DE. «Sobre el estado de los teatros en España», en *Revista Española de Ambos Mundos*, (1853), Vol. I p. 62. Un defecto que vuelve a ser criticado por Ochoa en su texto *París, Londres, Madrid*, cuando en alusión al mismo tema nos precisa: «*Otro de los males es el excesivo número, para las verdaderas necesidades de Madrid, pueblo poco literario de suyo, y que el presupuesto del Estado debería acudir en auxilio de alguno de ellos, como sucede en todas partes, por evidéntísimas razones de conveniencia pública y hasta de decoro nacional... ¿Cómo ha de sostener varios teatros de verso una población que se renueva muy poco, y cuyo público por consiguiente es siempre el mismo, como sucede en Madrid?*». Cf. OCHOA, EUGENIO DE (1861): *París, Londres, Madrid*. París, BAUDRY, p. 540. Sobre esta misma cuestión se puede consultar a THATCHER GIES, DAVID (1996): *El teatro en España en el siglo XIX*. Cambridge, University Press, p. 29.

verse forzados a estudiar un gran número de papeles en cada temporada. De este modo —apunta Ochoa—, no se saben ninguno bien lo que da origen a la necesidad tan imperiosa del apuntador, plaga de nuestro teatro.

Esto es todo lo contrario de lo que ocurre en París, comenta nuestro crítico, pues allí el actor aprende, a lo sumo, dos papeles al año, por lo que no necesita que nadie le apunte. En París se dan ochenta y hasta cien funciones de la misma obra, pues el público, constantemente renovado con el paso de extranjeros de todas las naciones, no deja de acudir al teatro.

Detectado el mal, ¿qué remedio propone Ochoa para acabar con tal defecto? Nuestro autor defiende la simple aplicación de lo establecido por el Gobierno en el Reglamento Orgánico de los teatros de 1849, y que hasta la fecha no se había cumplido; a saber: limitar por ley el número de teatros de Madrid. En tal sentido, opina Ochoa, tal número no debería ser mayor de cuatro y dos de ellos tendrían que estar subvencionados por el Gobierno, siendo el Ministerio de Interior —a través del Comisario Regio— quien ejerza la inspección y control de esos teatros²³.

b) La necesidad de apoyar a nuestros teatros líricos y en verso: selección de los géneros

Reconoce Ochoa que los dos teatros líricos que existen en Madrid son suficientes, nos referimos al Real y al de la Zarzuela. Señala el crítico que los dos prosperarían con solo que el Real recibiese una subvención, sin la cual nunca se elevará a la cultura convenientemente los espectáculos líricos y coreográficos. Es cierto, continua Ochoa, que no podemos pretender que el teatro lírico de Madrid sea igual al de París, pero si nuestro teatro oficial contase con el apoyo del Gobierno se mejoraría el arte musical y el de la pintura de la decoración, mejoras que precisa un teatro destinado a ser una gran escuela, en la que se formen nuestros artistas con el estudio práctico de los mejores modelos extranjeros. Este es el caso —señala el dramaturgo— de la Opera Nacional de Francia, que ya aspira a rivalizar con las de Italia y Alemania.

²³ En resumidas cuentas, Ochoa pide, en el mismo artículo citado en la anterior nota: «*la existencia de un Teatro Español, (se entiende en verso) tal como lo dispone el Decreto Orgánico de 7 de febrero de 1849, con las reformas cuya necesidad haya podido acreditar la experiencia. En el caso de que sólo puede subvencionarse uno, que sea el Teatro Español, si se pueden subvencionar dos, que ocurra como en París, que se subvencione el Teatro de la Ópera, academia de música y baile, para lo cual poseemos un magnífico local en el coliseo de la Plaza de Oriente. Un segundo teatro de verso y de zarzuela, completan en número de cuatro, a los que aquí aludimos.*» EUGENIO DE OCHOA, *Art. cit.*, p. 64.

Del mismo modo, sostiene el autor que sean dos los teatros en verso; a saber: el del Príncipe y el de los Basileos, señalando con claridad sus diferencias. Mientras el Príncipe emplea a la compañía más completa de las de Madrid y es importante y concurrido al poner en escena obras dramáticas con verdadera «armonía» y «ajuste»²⁴; en los Basileos, que cuenta con la compañía del Sr. Romea, ocurre todo lo contrario, pues se permite el exceso de protagonismo de algunos actores y no se atiende a la opinión del público que critica esa desproporción.

Una vez delimitados los locales hemos de referirnos a la importancia que para Ochoa tiene la adecuada selección de los géneros. Nuestro autor no admite que en los teatros en verso de Madrid se dé cabida a todo tipo de género: comedia, tragedia, drama, melodrama, sainete, baile y cuanto se ofrezca. Esto no favorece la especialización de los teatros e impide que el teatro se dedique al arte dramático puro. Una situación difícil de remediar, pues la primera regla empresarial de todo espectáculo es subsistir, y ello a costa de promocionar la representación de traducciones francesas y extranjeras. ¿Cómo remediar este desatino? Señala Ochoa que el único remedio es potenciar un teatro para minorías selectas, económicamente pudientes, las cuales, con el paso del tiempo, quedarían como una clientela fiel una vez asentada. Este es el cambio que ha introducido el Sr. Arjona, al desterrar de las tablas el baile nacional y dedicarse tan sólo al texto representado, señala nuestro autor.

c) La modificación de la política de precios y el necesario apoyo institucional

La reiteración con que el público madrileño se queja del excesivo precio de las entradas es otro defecto digno de destacar. No nos referimos a un público inculto, sino a ese sector de la población que es tan culto y exigente como lo puede ser el público de París o de Londres, comenta Ochoa. Esta minoría selecta exige que en Madrid se le den excelentes espectáculos escénicos, pero pagando poco dinero. ¿Cómo va a ser esto posible —apostilla Ochoa— cuando en París el espectador ha pagado diez francos por una butaca en la Gran Ópera y aquí sale por la mitad de precio? No se da cuenta nuestro público de que

²⁴ Se refiere Ochoa a la compañía que dirige el Sr. Arjona, la cual es la que más se distingue por su disposición especial a nivelar las facultades de todos los individuos, según las existencias de la obra representada. No se dan en ella esas pronunciadas diferencias entre un primero, segundo, tercero y cuarto actor. Se pronuncia nuestro crítico porque las compañías no potencien el protagonismo de ciertos actores famosos, en detrimento de la labor de equipo.

lo bueno cuesta, y que si quieren escuchar a los primeros cantores y ver a las mejores bailarinas de Europa tienen que pagar en proporción a lo que exigen.

Dado que no podemos optar por subir los precios, pues el espectador no iría más al teatro, la única solución, señala el crítico, es que el Estado subvencione el Real y lo haga sin tapujos, ya que es una inversión presupuestaria más que necesaria.

d) ¿Cómo paliar la escasez de buenos actores y actrices?

Uno de los mayores males que afectaba a nuestro teatro de mitad del XIX era la falta de buenos actores, lo que iba en detrimento de la necesaria renovación de las plantillas. Es cierto que para ser actor se exigían muchas condiciones: talento natural, sensibilidad exquisita, instrucción, gran memoria, voz, figura agradable y, sobre todo, mucha vocación. Unos requisitos que no son suficientes para explicarnos por qué en España tenían que pasar muchos años antes de que surgieran nuevas figuras, mientras que en Francia no pasaba ninguna temporada sin que apareciesen nuevos valores que aseguraran el relevo generacional.

Encuentra Ochoa la razón de esta falta de nuevos actores de prestigio en el hecho de que las figuras que brillan en ese momento en la escena española no son capaces de crear escuela. Con excepción de Julián Romea, que además de ser un excelente actor y director de escena, logra promover a la primera línea a los hermanos Ossorio; el resto de los actores de renombre, caso del Sr. Arjona, no son capaces de formar a nuevos talentos.

Algo parecido ocurría con las actrices, siendo inútiles los esfuerzos del maestro García Luna por remediar esta carencia con sus clases en el Real Conservatorio de Música y Danza de Madrid. ¿Cómo podían formarse buenos actores y actrices si los aprendices de tal profesión nunca terminaban sus estudios en el Conservatorio? Era tal su urgencia por encontrar un empleo que apenas recibidas las primeras nociones del arte dramático se marchaban a trabajar en provincias.

La única forma de remediar tal precariedad era —según Ochoa— por un lado, obligar a los alumnos a que terminasen sus estudios; y por otro, forzar a los autores a que escriban no sólo dramas de primer orden, sino piecitas originales de costumbres, fáciles de representar.

e) Frenar el abuso de las traducciones y acabar con la escasez de buenas obras

Si ya de suyo resultaba difícil que se estrenasen en Madrid piezas originales de buena factura, aún más se complicaba el panorama cuando las que se

traducían no eran las más afamadas en el extranjero. En opinión de Ochoa aquí sólo se traducen obras de segundo orden porque nadie se atreve a traducir obras francesas de verdadero calado, como *El honor y el dinero*, de Mr. Ponsard; *Filiberti*, de Mr. Angio; *Lady Tartuffe*, de Mde. Girardin; *Claudina*, de Francisco Chapí y *El casamiento de Victoria*, de Jorge Sand.

Se lamenta nuestro autor de que ya no existan buenas traducciones como las que, en su momento, hacían Bretón de los Herreros, Gil y Zárate y Ventura de la Vega, entre otros. Mientras estos maestros hacían traducciones y adaptaban las piezas al gusto español, como es el caso de *La familia del boticario*, *A la zorra candileo*, *La segunda dama duende*, etc; los actuales traductores lo hacen al pie de la letra y hasta copian los nombres franceses, lo cual va en perjuicio del público y de los teatros.

Esta es, en definitiva, la pintura justa y real que Ochoa nos hace de una sombría situación teatral necesitada de importantes reformas, las cuales nunca llegaron a producirse en profundidad.

3. EL ATINO DE UN CRÍTICO QUE NO DESAPROVECHÓ OCASIÓN ALGUNA PARA MANIFESTAR SUS OPINIONES

La fama que Ochoa cosechara como crítico literario le viene desde sus primeras publicaciones en *El Artista*, y a buen seguro que, de no haber salido de España en 1834, hubiera sido, como crítico teatral, un digno sucesor de Larra²⁵. No obstante, Ochoa era generalmente considerado entre los dos o tres críticos más autorizados de su tiempo. Era estimado por su erudición, por su espíritu elevado y por su generosidad, sobre todo con los escritores jóvenes, a quienes trataba de alentar, con el propósito de elevar el nivel de las letras españolas²⁶. Nuestro autor centró en *La España* sus tareas como crítico de teatro. En sus re-

²⁵ La importancia de Ochoa como crítico teatral comparado con Larra es matizada por David Thatcher Gies, con las siguientes palabras: «*El crítico más destacado del período fue Larra; sus juicios sobre la literatura española en general y sobre diversos escritores y obras de teatro son todavía generalmente aceptados. A su lado deben mencionarse los nombres de Hartzenbusch, Ochoa, Gil y Carrasco, Ferrer del Río, y otros, gracias a cuya labor se han conservado para la historia multitud de noticias que de otro modo se habrán perdido irremediamente.*» Cf. DAVID THATCHER GIES, *Ob. cit.*, p. 146.

²⁶ Éste es el caso de joven dramaturgo sanluqueño, LUIS DE EGUILAZ, quien, no sabiendo cómo abrirse paso en el mundo de las letras, acude a Ochoa con el pretexto de que le dé su opinión a propósito de su *Juicio crítico sobre Clemencia*», novela de FERNÁN CABALLERO. Mandó EGUILAZ su artículo a Ochoa, que a la sazón era crítico en *La España*, pues: «*por este tiempo cayó en manos del autor de estas líneas Clemencia de Fernán Caballero. Extasiado con aquel cuadro encantador, admirado de que cien críticos no se hubieran apresurado a hacerla conocer escribió el artículo al que*

señas acostumbraba a comparar la situación del teatro español con lo que ocurría en la escuela francesa, no sólo en cuanto a las nuevas orientaciones del género, sino también en lo que afectaba a la organización, protección oficial, situación de los actores, disposición de los edificios, escenografía, vestuario, etc.²⁷. Se mostraba nuestro crítico más progresista en los aspectos de índole material, mientras que era conservador en lo político y en lo moral; a la par que mezclaba en ocasiones sus personales puntos de vista sobre estos ámbitos con los puramente estéticos.

Si nos detenemos en las aportaciones de sus críticas hemos de considerar a Ochoa un firme partidario del teatro en verso y en lo respecta a su concepción del arte escénico, tal como ya señalamos en otro apartado anterior, el teatro no es para él una copia de la «realidad», sino que es un mundo convencional, con su medida y leyes propias, que es forzoso aceptar como leyes convencionales de un juego. Su postura era radicalmente opuesta a la de los clasicistas, quienes defendían la creación de una ilusión realista en la escena, de la que se desprendía su obsesión por la verosimilitud concentrada en el respeto a las tres unidades.

No es nuestro propósito recoger aquí todas las reseñas críticas escritas por nuestro autor; sin embargo, como clara muestra de su extensa labor daremos cuenta de las más significativas:

estos renglones sirven de introducción. Una vez escrito comprendió que su buena intención de nada serviría, y careciendo de relaciones con escritores. ¿ en qué periódico se dignarían, no ya de imprimir, sino de leer siquiera aquella expresión de entusiasmo de un joven oscuro y desconocido?

Entonces reparó Clemencia estaba dedicada al célebre literato Eugenio de Ochoa, crítico a la sazón del periódico La España. El Sr. Ochoa, se dijo para sí, no puede hablar de Clemencia por ser parte interesada, puesto que su distinguido nombre va al frente de la novela; pero el Sr. Ochoa deplorará, como yo, la indiferencia con la que la crítica mira esta inestimable joya. Mandémosle mi artículo, y acaso mi buen deseo no se pierda.» Cf. EGUILAZ, LUIS DE, *La España*, (16 de octubre de 1852).

Tuvo suerte el sanluqueño, señala VÍCTOR CANTERO GARCÍA, pues: «*al cuarto de hora el crítico le mandó una carta elogiosa, le dio la enhorabuena por su artículo y le pidió las anteriores obras*», Cf. Cantero García, Víctor (2000): *Estudio, análisis y valoración de las obras dramáticas de Luis de Eguilaz*, Cádiz, Universidad de Cádiz. Servicio de Publicaciones, pp.78-79.

²⁷ Unas consideraciones críticas que tan sólo pueden ser propias de quien había vivido fuera de España y conocía de cerca la realidad del teatro europeo de su tiempo. Así lo expresa en su obra *París, Londres, Madrid*, al comparar nuestros teatros con los de aquellas capitales, con las siguientes palabras: «*Los teatros de Madrid cuentan con una serie de ventajas sobre los de París y Londres: son más baratos, se está en ellos con más comodidad, todos sus asientos están numerados, de tal manera que nadie pueda disputarle al interesado su sitio. Por contra, y en comparación con aquellos, los teatros españoles tienen los siguientes defectos: en nuestros teatros se representa bastante mal, se dan casi siempre pésimas traducciones del francés, los teatros suelen estar casi desiertos, el cuadro de actores se renueva muy de tarde en tarde, se oye demasiado al apuntador y suele haber poquísima limpieza, además de un insoportable hedor en los pasillos*». EUGENIO DE OCHOA, *Ob. cit.*, p. 539-540.

a) Apuntes críticos sobre algunos dramaturgos destacados de la época

Viene a juzgar Ochoa la labor dramática de Francisco Martínez de la Rosa al destacar la buena factura de su tragedia *Edipo*, escrita, al igual que *El Pelayo*, de Quintana, siguiendo las directrices de la preceptiva aristotélica. Una apreciación inicial que no deja de ser pura cortesía, pues a continuación censura que tal obra encierra un asunto dramático propio de los pueblos de la antigüedad, pero no propio para los hombres del siglo XIX.

En cuanto a *La Conjuración de Venecia*, y por más que el público se empeñase en señalarla como la obra más importante de Martínez de la Rosa, Ochoa apostilla que no tiene el prestigio de los versos ni de la música, pues está escrita en vil prosa, según la expresión de Voltaire. No obstante, continua el crítico, su acción es grande y sencilla al mismo tiempo y en ella el interés va siempre en aumento. Cambia Ochoa el tono de su crítica al aludir a Martínez de la Rosa como: «*el autor que tuvo el mérito de haber introducido el primero en el teatro moderno español las doctrinas del romanticismo*»²⁸.

Continúa Ochoa su labor de crítico con el Duque de Rivas, del cual nos dice que: «*su poema **El moro expósito** es la máxima representación del romanticismo poético. Un poema que es retrato fiel de la Naturaleza, tal como la hizo Dios, y no como la han presentado los clasicistas*»²⁹. En cuanto al drama, elogia el crítico el *Don Alvaro y la fuerza del sino*, precisando que el tipo exacto de drama moderno, obra de estudio y de conciencia, llena de grandes bellezas y de grandes defectos, sublime, trivial, religiosa, limpia y terrible personificación del siglo XIX.

Más duro se muestra Ochoa con Bretón de los Herreros, cuya tragedia clásica *Merope*: «*parecería colocar a su autor a la cabeza de la escuela antiromántica en España*»³⁰. El público de Madrid no estaba por el género clásico, y si Bretón pretendía hacerse notar con este drama no lo consiguió.

b) Reseñas dramáticas a pie de escena

Las críticas teatrales de Ochoa en La España van a permitirnos seguir de cerca la evolución de nuestro teatro en la segunda mitad del XIX. De acuerdo con ello nos centramos en destacar sus aportaciones más significativas a este periódico, cuya vida real transcurrió desde el 31 de diciembre de 1848 al 28 de mayo de 1854.

²⁸ OCHOA EUGENIO DE, *El Artista*, I, (1935), pp. 157-159.

²⁹ *Ibidem*, p. 175-177.

³⁰ *Ibidem*, p. 216.

Sus aportaciones en 1849 comienzan con su reseña al drama de Zorrilla: *Traidor, inconfeso y mártir*. El drama fue representado a beneficio de la actriz Matilde Díez, en el Teatro de La Cruz y Ochoa nos indica que:

Zorrilla escribe a veces cosas muy buenas y a veces cosas muy medianas, verdaderamente malas; mas como todas se ensalzan por ser suyas, resulta de aquí que le falta alguna voz tan necesaria al poeta para conocer cuándo sigue el buen camino y cuándo se descarria. Esto no es culpa suya, es culpa del público y de los fanáticos que se llaman sus amigos³¹.

Señala el crítico que Zorrilla es un eminente poeta lírico, pero tiene pocas dotes de poeta dramático, pues desconoce el arte de combinar y disponer los recursos necesarios de un argumento dado³². Unas críticas que se hacen extensivas al famoso *Don Juan Tenorio*, pues para nuestro autor esta pieza era sobrepasada en popularidad y aprecio por *Marcela o ¿cuál de las tres?*, de Bretón de los Herreros. Subraya Ochoa que no había en 1849 escenario alguno en el que no se hubiese representado cien veces esta comedia de Bretón, con lo que se prueba, en su opinión, que no era tanto la novedad como la calidad de las piezas lo que a fin era tenido en cuenta por el público.

Las dos críticas más destacas que Ochoa hizo en 1851 se refieren al estreno de *Isabel la Católica*, de Rodríguez Rubí y de *Masaniello*, drama histórico de Antonio Gil y Zárate. Ambas reseñas se publican en *La España* del 27 de enero y del 24 de febrero, respectivamente. En la primera el crítico imputa al autor haber recurrido a «sofismas al estilo de Jorge Sand» para manifestar que la reina Isabel II estaba enamorada de un hombre que no era su marido.

En cuanto a la mala acogida que tuvo *Massaniello* en la noche de su estreno, el crítico precisa que esta pieza hubiera tenido éxito diez años antes. Tal consideración pone de relieve que el público estaba harto de dramas de estilo romántico-diabólico.

Avanzando en la cronología, en 1851 Ochoa tuvo la oportunidad de reseñar obras de Adelardo López de Ayala, de la Avellaneda y de Ventura de la Ve-

³¹ OCHOA EUGENIO DE, «Reseñas dramáticas», en *La España*, (11 de marzo de 1849).

³² Advierte además Ochoa al autor de que sepa discernir bien los falsos halagos de los merecidos aplausos del público, pues: *¿Cómo hubiera recibido este tal drama si no fuera de quien es?, nos preguntábamos a nosotros mismos concluida la primera representación de Traidor, inconfeso y mártir, mientras con una sorpresa que ni el tiempo ni la costumbre han bastado a disipar del todo, leíamos los dos malos tercetos que el señor Zorrilla tiene estampados en el telón de la Cruz como un sarcasmo a ese mismo público que tanto le aplaude, o más bien como un arrogante alarde de su dominio sobre él». Cf. *Ibidem*.*

ga. Pese a que nuestro crítico solía ser indulgente con las primeras piezas de los dramaturgos noveles, no fue así en el caso de *Un hombre de Estado*, primera pieza dramática de Adelardo López de Ayala. En la reseña que publica *La España* el 8 de febrero de 1851, Ochoa descalificó la pieza por pretenciosamente filosófica, receloso tal vez de las obras que lanzaban ataques contra la autoridad. Ante tal descalificación del crítico, López de Ayala escribió una carta de recriminación a su amigo y también crítico, Manuel Cañete, reprochándole no haberse adelantado a los demás con una defensa de su drama. Lo cierto y real es que tres periódicos: *El Comercio*, *La Nación* y *La España* publicaron reseñas desfavorables, siendo la de Ochoa la que más le dolió.

No conforme Ochoa con lo anterior, el 7 de diciembre de ese mismo año vuelve a hablar con dureza de otra obra de López de Ayala; precisando que *El castigo y el perdón* nos parece: « *la consecuencia natural y muy legítima de Un hombre de Estado. Demuestra verdadero talento el autor, pero escasísimo conocimiento del teatro, no mucho más del corazón humano, y al lado de esto pretensiones filosóficas un tanto ambiciosas* »³³.

Han de pasar más de tres años para que Ochoa cambie de opinión con respecto a López de Ayala. Será concretamente el 5 de febrero de 1854, cuando al hacer su reseña de *Rioja*, nuestro autor cambie su tono severo por las siguientes palabras:

*Esta tendencia a realzar el sentimiento moral, es uno de los rasgos que caracterizan al ingenio dramático del señor Ayala; la misma advertimos en su primera producción **El hombre de Estado**, con la que nos impulsó a ser más severo de lo que tenemos por costumbre, un sincero y vivo interés por el porvenir literario del joven que bajo tan brillantes auspicios, y con una comprensión tan elevada y noble de la misión del arte, salía, según la expresión de Cervantes, a la gran plaza del mundo.*

Hemos de esperar hasta el 2 de noviembre para conocer la opinión de Ochoa sobre el drama histórico en verso de Gertrudis Gómez de Avellaneda, titulado *Favio Recaredo* y estrenado en presencia de la familia real. El crítico señala que la poesía de la obra es muy buena, pero está falta de interés. Añade, sin embargo, que fue muy aplaudido por el público, el cual reclamó, sin conseguirlo, que la autora saliera a la escena.

Pocas semanas después, Ochoa nos dará otra muestra de su aprecio hacia Ventura de la Vega, pues al comentar su traducción del drama francés *Adriana Lecouvreur*, nos dice:

³³ OCHOA, EUGENIO DE. *La España*, (7 de diciembre de 1851).

*No recordamos haber visto en Madrid obra dramática más aplaudida ni puesta en escena con más lujo y propiedad, traducida por Ventura de la Vega para el teatro de los Basileos. **El nombre del Sr. Vega es un talismán para el público**, y su privilegiado ingenio una mina californiana para nuestros empresarios teatrales»³⁴.*

En 1853 apareció *Virginia*, de Manuel Tamayo y Baus y tanto agradó a nuestro crítico esta tragedia que le dedicó dos reseñas en *La España*: la primera el 18 de diciembre del 1853 y la segunda el 15 de enero de 1854. Niega Ochoa que la tragedia haya muerto en España, y que a lo sumo puede morir en las manos de los inhábiles que no saben evitar la monotonía en que fácilmente caen. Lo cierto, precisa el crítico, es que la tragedia tiene tantos detractores porque es un género difícil y muy pocos autores son capaces de descollar en él. Pero precisamente con *Virginia* el género ha vuelto a renacer en España. Un resurgimiento que, en gran parte, se debe a los actores, pues:

*Más aún que el drama romántico, necesita la tragedia del género clásico un desempeño feliz de los actores para cautivar al público, por lo mismo que cuenta con menos recursos de esos por lo que sí solos bastan para lo que se llama **producir efecto**, ya excitando la curiosidad, ya entreteniéndola con aparatoso artificio»³⁵.*

Poco lograron animar estas consideraciones a Tamayo y Baus, pues ya no volvió a escribir pieza alguna de estilo clásico, derivando su atención hacia otros géneros como el drama histórico, con *La Ricahembra*.

Hasta aquí llega nuestro acercamiento a una de las personalidades que más puso de su parte por abrir el panorama teatral decimonónico español a los nuevos vientos de cambio y reforma que soplaban en Europa.

³⁴ OCHOA, EUGENIO DE. *La España*, (23 de noviembre de 1851).

³⁵ OCHOA, EUGENIO DE. *La España*. (18 de diciembre de 1853).