

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



*La producción dramática de
Manuel Fernández y González
(1840-1850):
estudio y edición*

Doctorando: Jorge Avilés Diz
Director: Manuel Ambrosio Sánchez Sánchez

2009

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



*La producción dramática de
Manuel Fernández y González
(1840-1850):
estudio y edición*

Doctorando: **JORGE AVILÉS DIZ**

Tesis doctoral dirigida por el Dr. Manuel Ambrosio Sánchez Sánchez presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

Vº Bº
El Director de la Tesis

El Doctorando

Fdo.: Manuel Ambrosio Sánchez Sánchez

Fdo.: Jorge Avilés Diz

2009

A mi padre, Jorge Avilés Barros (1947-2007)

In memoriam.

ÍNDICE

TOMO I

EL ROMANTICISMO: CONSIDERACIONES GENERALES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	6
(1) INTRODUCCIÓN	6
(2) EL ROMANTICISMO: ESTADO ACTUAL DE LA CRÍTICA	15
(3) EL ROMANTICISMO VISTO POR LOS AUTORES ROMÁNTICOS	19
3.1. <i>Böhl de Faber y la confusión romántica</i>	19
3.2. <i>Hacia una concepción moderna del romanticismo: Luigi Monteggia y Ramón López Soler</i>	24
3.3. <i>El re-inicio del debate romántico: Agustín Durán y su aportación al Romanticismo</i>	26
3.4. <i>El romanticismo como movimiento “moderno”: Alcalá Galiano y Mariano José de Larra</i>	31
3.5. <i>Nicomedes Pastor Díaz y su Prólogo a las obras líricas y dramáticas de D. José Zorrilla</i>	39
3.6. <i>Don Álvaro o la fuerza del sino y el cambio en la perspectiva literaria del movimiento romántico</i>	44
3.7. <i>Francisco M Tubino y el nacimiento de la crítica moderna del romanticismo</i>	50
(4) EL MOVIMIENTO ROMÁNTICO Y LOS PROBLEMAS DE SU PERIODIZACIÓN: RUSSELL SEBOLD Y HANS JURETSCHKE	52
(5) EL ROMANTICISMO: EL ÚLTIMO DEBATE	57
(6) FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ EN EL MARCO HISTÓRICO DE LA LITERATURA DEL SIGLO XIX	63
MANUEL FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ: VIDA Y OBRA. UN PERFIL BIOGRÁFICO.....	86
(1) NACIMIENTO E INFANCIA	90
(2) LA PRIMERA EXPERIENCIA MADRILEÑA: <i>EL DIABLO CON ANTIPARRAS</i>	93
(3) EL CAMINO HACIA EL ÉXITO: SEGUNDO VIAJE A MADRID	97
(4) LA AVENTURA DE PARÍS	104
(5) EL FIN DEL SUEÑO PARISINO Y LA VUELTA A MADRID	107
I.- LAS OBRAS INICIALES DE FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ:.....	111
<i>TANTO POR TANTO O LA CAPA ROJA Y VOLVER POR EL TEJADO</i>	111
(1) <i>TANTO POR TANTO O LA CAPA ROJA, DRAMA EN UN ACTO Y EN VERSO</i>	112
1.1. <i>Análisis de la obra</i>	114
1.2. <i>Análisis de los personajes</i>	123
(2) <i>VOLVER POR EL TEJADO. DRAMA EN UN ACTO Y EN PROSA ORIGINAL DE D. FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, 1846</i>	128
2.1. <i>Análisis de la obra</i>	131
2.2. <i>Análisis de la estructura</i>	132
2.3. <i>Análisis de los personajes</i>	134
(a) <i>Juan y Ángela</i>	134
(b) <i>Diego y Teresa</i>	135
(c) <i>D. Antonio de Camporrojo y Pedrillo</i>	137
II.- LOS DRAMAS ROMANTICOS DE LA DECADA DE LOS 40: TRAICIÓN CON TRAICIÓN SE PAGA Y LUCCHAR CONTRA EL SINO. PRIMERA PARTE: LA SORTIJA DEL REY	140
(1) <i>TRAICIÓN CON TRAICIÓN SE PAGA. DRAMA HISTÓRICO EN CUATRO ACTOS Y EN VERSO, MADRID, 1847</i>	140
1.1. <i>Antecedentes literarios de Traición con traición se paga: Jose Zorrilla y Francisco Martínez de la Rosa</i>	144
1.2. <i>Traición con traición se paga: análisis del drama</i>	152

1.3. <i>Análisis métrico y de la estructura</i>	156
1.4. <i>Análisis de los personajes</i>	160
(a) <i>Aben-Humeya</i>	161
(b) <i>Aben-Abó</i>	162
(c) <i>Gironcillo, Diego Alguacil, el Alfaquí</i>	162
(d) <i>Don Juan y Doña Ana</i>	163
(e) <i>Don Luis y Doña Isabel</i>	168
(2) LUCHAR CONTRA EL SINO. PRIMERA PARTE: LA SORTIJA DEL REY. DRAMA HISTÓRICO ORIGINAL EN TRES ACTOS Y EN VERSO, MADRID, 1848	171
2.1. <i>Análisis del drama: realidad y ficción en Luchando contra el sino.</i>	174
2.2. <i>Tema y estructura del drama</i>	180
2.3. <i>Análisis de la métrica</i>	188
2.4. <i>Análisis de los personajes</i>	189
(a) <i>Pedro I, rey de Castilla</i>	190
(b) <i>María de Padilla</i>	196
(c) <i>Aldonza Coronel</i>	199
2.5. <i>Corolario.</i>	202
FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ Y LA DEUDA DEL TEATRO POSROMÁNTICO CON EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL.	207
(1) LOS PERSONAJES DE FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ Y EL TEATRO AURISECULAR.	210
(2) LOS MOTIVOS DRAMÁTICOS AURISECULARES EN EL TEATRO DE FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ.	219
CONCLUSIONES FINALES	230

TOMO II

EDICIÓN CRÍTICA DE TEXTOS

LOS DRAMAS HISTÓRICOS DE LA DÉCADA DE LOS CUARENTA

TANTO POR TANTO O LA CAPA ROJA. DRAMA EN UN ACTO Y EN VERSO. (1845)	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.
VOLVER POR EL TEJADO. DRAMA EN UN ACTO Y EN PROSA. (1846)	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.
TRAICIÓN CON TRAICIÓN SE PAGA. (1847)	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.
LUCHAR CONTRA EL SINO. PRIMERA PARTE: LA SORTIJA DEL REY. DRAMA HISTÓRICO ORIGINAL EN TRES ACTOS Y EN VERSO. (1848)	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.
CATÁLOGO BIBLIOGRÁFICO DE LAS OBRAS TEATRALES DE MANUEL FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.
BIBLIOGRAFÍA	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.

EL ROMANTICISMO: Consideraciones generales y estado de la cuestión

(1) Introducción

A pesar del interés que el romanticismo como movimiento ha despertado en los últimos años en sus múltiples manifestaciones artísticas, el propio concepto de “romanticismo”, como reconoce Flitter: “sigue siendo para los estudiosos de la literatura no sólo una fértil fuente de ideas sino lo que es más desconcertante, una confusa maraña de enunciados contradictorios” (1995: 1). Y es que desde que Johann Nikolaus Böhl von Faber desatara la caja de los truenos a finales del siglo XVIII con una primera exposición en España de las ideas románticas y la posterior contestación, no menos furibunda de José Joaquín de Mora, muchos críticos y estudiosos han sido los que, a lo largo del tiempo, han intentado aproximarse al movimiento buscando su acotación, es decir, otorgarle de alguna manera un significado académico. Detrás de ese intento frustrado de sistematización es fácil encontrar en ambos grupos un deseo de establecer un canon literario que recogiera de alguna manera un determinado espíritu nacional, ya que como el propio Durán iba a reconocer más tarde, toda gran literatura nace en buena medida condicionada por el carácter nacional del pueblo que la produce¹. Esta búsqueda de un espíritu nacional por medio de la obra literaria

¹ Aunque no es éste ni el momento ni el lugar para entrar a analizar el concepto de canon en general y el problema de la canonización del siglo XIX español en particular, cabe señalar que estudios recientes, como el de Ríos-Font (2004), partiendo de las ideas de teóricos como Bourdieu o del crítico judío Itamar Even-Zohar, vuelven a enfatizar el hecho de que “studying literature involves reconstructing, historically when necessary, the multiple variables forming part of the conditions of productions and consumption of any given work” (27). Aunque ambos críticos tienden a ver la literatura más como “a complex of activities rather than a collection of texts” (27-28), es precisamente esta visión la que nos permite superar de alguna forma las limitaciones del tradicional concepto de “canon literario”. Para ello, Ríos-Font propone el concepto de “archivo”, como el mecanismo que nos permite delimitarlo por medio de la recuperación de obras y estudios tradicionalmente considerados “deuterocanónicos” y reconocer en alguna medida su valor y aportación a la formación y evolución de la literatura del XIX, ya que como la propia Ríos-Font

había emergido a su vez en el siglo XVIII como reconocimiento plausible de la importancia del conocimiento de la historia como recurso hermenéutico y de comprensión del presente, en un proceso teñido de intención política, como ha puesto de manifiesto Fernández Albaladejo (2007). Esa preocupación, por la historia primero y después por los estudios literarios propiamente dichos, iba a suponer hasta bien entrado el siglo XIX la aparición de una serie de obras y de toda una tendencia generalizada que, en palabras de Pozuelo Yvancos, avivaron “el sentimiento nacional y provocó que nuestros autores acudieran a nuestro pasado literario, unas veces para matizar o rechazar las críticas foráneas; otras, para contemplar o suplir sus lagunas” (2000: 158).

Sin embargo, esos intentos de delimitación del movimiento siguen sin una respuesta clara y, como bien reconocía Furst, la inmensa panoplia de definiciones teóricas acerca del término, muchas de ellas antagónicas y contradictorias, sólo demuestra que su “significado no es tan exacto como a nosotros nos gustaría” (1969:14). Por eso y a modo de introducción general se hace necesario considerar y poner cerco teórico, aunque necesariamente sintético, al romanticismo español, sobre todo en lo que se refiere a sus relaciones y vinculaciones dentro del romanticismo europeo en general.

En ese sentido, la primera de ellas es que, aun sin aceptar el postulado teórico que Lovejoy (1924) enunciaba tempranamente al apuntar que fueron varios y diferentes romanticismos los que coexistieron simultáneamente, debemos reconocer que sí hubo diferentes y a veces antagónicas corrientes o variantes de pensamiento dentro del romanticismo y que algunas facetas del movimiento fueron más prominentes en unos países que en otros. Además, en este mismo sentido, es conveniente recordar que existe una significativa diferencia entre el norte de Europa —es decir, Alemania e Inglaterra— y el Sur, esto es, en países como Francia, Italia, y mucho más tarde, España. Esa y no otra es la razón por la que algunas obras como *The Mirror and the Lamp* de Abrams (1953) es

apunta, “the fact that some texts have been selected, displayed canonized, should not obscure the correspondig fact that they are only a fraction of the possible readings, and they have been made what they are through their contact with successive and different eyes” (30). Esto favorecerá en buena medida la recuperación del “archivo” de autores que, aunque considerados menores por críticos como Ferreras, Amorós, Rubio Cremades o incluso Romero Tobar, desempeñaron un papel a todas luces relevante en el desarrollo de la literatura española del XIX, como Ayguals de Izco, Ortega y Frías, Pérez Escrich, Orellana, Parreño y por supuesto el autor objeto de estudio en este trabajo, Fernández y González.

considerada en los países de habla inglesa como una obra fundamental y un clásico dentro de los estudios románticos, mientras que en España no alcanzó apenas relevancia. Por último, lo único que podemos afirmar con absoluta certeza es que la definición de romanticismo elaborada por los hermanos Schlegel y popularizada por Madame de Staël en su obra *De l'Allemagne* (1810) aparte de ilustrar sólo un aspecto en cuanto a los orígenes del movimiento, está obsoleta en nuestros días y no es de ayuda a la hora de entender el verdadero significado del movimiento.²

Como ha señalado Pagnini (1986), quien quiera formular una definición global del término *romanticismo* tendrá que ser capaz de aglutinar en ella dos importantes elementos; por un lado ser capaz de dar cabida en ella a artistas, autores y pensadores de corte y procedencia muy distinta; y por otro lado, debe proporcionar una vía de acceso individualizada a cada una de los textos, única manera de que “noi possiamo penetrare ai principi Della loro stessa esistenza intelletuale ed estetica” (1986: 43)

Sin embargo, apenas se encuentra un concepto que cumpla todos esos requisitos. Por un lado, observamos que cualquiera que sea el ala del romanticismo europeo que examinemos, nos damos cuenta que todas manifiestan una tendencia bipolar que, además, está caracterizada por dos contradicciones irreconciliables. Una es la nostalgia por el pasado, nostalgia que por otra parte está paradójicamente combinada con la insistencia en la modernidad del propio movimiento y la expresión de una cosmovisión más o menos contemporánea. La segunda contradicción es la regocijada celebración de una recién encontrada libertad en cuanto a sentimientos, creencias, ideas, comportamiento y sobre todo en lo que se refiere a los modos de expresión artística y literaria (algo que igualmente contrasta de forma paradójica con el *mal del siglo*), y la consiguiente

² En su particular visión de la literatura Madame de Staël, siguiendo las pautas de Schlegel, oponía lo antiguo a lo moderno, la literatura clásica a la romántica, “considerant la poésie classique comme celle des Anciens, et la poésie romantique comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques” (1968: 211) Fruto de esa vinculación a valores de la caballería y el cristianismo como “l’honneur et l’amour, la bravoure et la pitié” (213), Madame de Staël otorga a esa literatura romántica una serie de características como la autorreflexión, los peligros, las luchas, el amor, las fatalidades, “l’intérêt romantique enfin, qui varie sans cesse les tableaux”, (213) para concluir diciendo que “la littérature romantique est la seule qui soit susceptible encore d’être perfectionnée, parce qu’ayant ses racines dans notre propre sol, elle est la seule qui puisse critre et se vivifier de nouveau; elle exprime notre religion; elle rapelle notre histoire: son origine est ancienne, mais non antique” (214) Véanse al respecto los artículos de Hamilton (1977) y Lewis (1985).

desesperanza y angustia que caracteriza al hombre romántico y a sus sucesores, como apunta Cerezo Galán (2003). Además de todo esto, podríamos añadir otras características que definen el término, si es cierto que aunque sean importantes en el panorama de las manifestaciones románticas europeas, no lo son tanto en lo que se refiere al español: me refiero a tales como el deseo un tanto panteísta de unión con la naturaleza, o la fe en el poder visionario de la imaginación.

Los estudios generales de crítica sobre el romanticismo europeo de escritores como Peyr, Wellek, Abrams, Van Tieghem y Remak tienden a resaltar los cambios, en éstos y en otros rasgos prominentes del movimiento, como el exotismo, el interés por el localismo, lo exótico, la fantasía, lo oculto, lo satánico, el titanismo, etc. Al mismo tiempo, éstos y otros críticos han intentado a menudo discutir el eterno problema de la periodización, usando para ello un acercamiento descriptivo y cronológico al movimiento que, aunque por un lado puede favorecer y facilitar un posterior proceso de sistematización, por otro, oscurece y dificulta los elementos subyacentes. Tal vez el problema sea que es muy dudoso que todos los críticos conozcan lo suficiente y en detalle todas las manifestaciones posibles del romanticismo europeo —Inglaterra, Alemania, Francia, Italia e España— como para ser capaces de hacer justicia al concepto que tratan de definir o delimitar. De hecho, los hispanistas no pueden evitar darse cuenta de cuán rara vez el romanticismo español se menciona, o incluso es discutido. Por eso, una afirmación como la de Wellek, quien sostiene haber llegado a un consenso en cuanto a una interpretación del significado del romanticismo europeo se refiere, debe ponernos en guardia, y mucho más cuando los términos en los que ese supuesto consenso se establece son vagos o misteriosos. Dice Wellek:

[...] all recent critics see the implication of the imagination, symbol, myth and organic nature, and see it as part of the great endeavour to overcome the split between subject and object, the self and the world, the conscious and the unconscious. This is the central creed of the great romantic poets in England, Germany and France” (1963: 131)

Si las afirmaciones de Wellek son ciertas, entonces, la comprensión de la esencia del romanticismo en la literatura implicaría tener en cuenta tres factores: (a) la aparición de una nueva visión o concepto de la Naturaleza en el más amplio de los sentidos, un ente que nunca más va a ser contemplado como “estático” o “mecanicista”, sino una novedosa condición “orgánica” y “dinámica”, es decir,

que constantemente se transforma y se autorrevela en nuevas formas. Esto además tendrá una importantísima consecuencia para el hombre: el ser humano, como parte integrante de esa naturaleza, participa de forma activa en esa dinamicidad, alcanzando nuevas *cosmovisiones*, nuevos conceptos de espiritualidad, moralidad y de comportamientos de tipo político-social.

En segundo lugar, (b), el romanticismo —según esa visión de Welleck— traerá como consecuencia un nuevo concepto de la función que tendrá que asumir y desempeñar la imaginación, no meramente mimética, sino creativa, cognitiva, espontánea, intuitiva, que resiste la deformación por medio de construcciones culturales y racionales existentes. Por otro lado, (c) la expresión de esos nuevos conceptos o significados implicará el uso de un nuevo conjunto de técnicas, de forma especial el uso de mitos y símbolos en lugar del mero lenguaje referencial embellecido con los recursos teóricos tradicionales. Todo ello se supone tendría que llevarnos a una ruptura existente entre la consciente mente del hombre y sus emociones, sus intuiciones, su imaginación y su parte más subliminal (elementos que ahora han llegado a ser vistos como recursos potenciales de conocimiento), y su realidad externa, de tal forma que los dos comienzan a estar y ser vistos como algo misteriosamente interconectado.

El problema surge ahora al intentar aplicar todos estos conceptos y premisas a una manifestación romántica puntual y concreta, como puede ser el romanticismo español. A pesar del tiempo transcurrido, está todavía abierto a discusión si los elementos constituyentes de esta interpretación del romanticismo serían realidades tangibles y cotidianas para los lectores coetáneos de autores románticos españoles como Rivas, Larra, Espronceda o el propio Zorrilla. Tal vez la diferencia está en que en las obras de estos autores el peso y el valor de la ideología es mucho más evidente. Cito un ejemplo: como Herrero ha demostrado, la nueva “visión orgánica” de la realidad que nació para ser proyectada en la sociedad se la apropió inmediatamente el romanticismo “histórico” conservador, empleándola para expresar su propio concepto de “organismo”, un ejemplo arborescente de una tradición que vuelve a los tiempos medievales “porque enseña a los hombres, desde niños, a obedecer ciegamente unas tradiciones milenarias

que informan toda su vida”³ (1978: 352). Por otra parte, el ala más revolucionaria y subversiva del romanticismo en España vio el tradicionalismo cultural, ideológico y religioso como algo íntimamente conectado con la vieja visión de la sociedad, estática y jerárquica. El problema del bien y del mal, el problema de la libertad frente al destino, las preguntas acerca del significado último de la vida, la relación del hombre con Dios y el tema del poder del amor más que el del poder visionario de la imaginación como el vehículo de reconciliación con la existencia, parece por lo tanto mucho más significativo en España que en ningún otro lugar, algo que observamos en obras como *Macías* (1834) de Larra, *D. Álvaro o la fuerza del sino* (1835), o incluso *Los amantes de Teruel* (1837), donde el amor es concebido por los protagonistas como el único soporte existencial verdadero, y donde la imposibilidad de conseguirlo por luchar contra unas fuerzas que le son superiores (“la forza del destino”) no deja a éstos otra alternativa que la muerte. Como veremos posteriormente, la visión de Welleck del romanticismo que analizamos con anterioridad no toma en cuenta la forma byroniana de romanticismo, pesimista y negativa por naturaleza, en la que el peregrinaje del hombre romántico no es hacia un redescubrimiento de la unidad dentro de sí mismo y con la Naturaleza, sino hacia la “fatal truth” a la que se refería Lord Byron en su poema dramático *Manfred* (1817), la “verdad amarga” de la que hablaba Espronceda (1974: 67) en *El estudiante de Salamanca* (1840), o incluso “l’infinita vanita del tutto”, que mencionaba Leopardi (1972: 227-229) en su

³ En un interesantísimo estudio, Flitter (2006) vuelve a subrayar la importancia del historicismo romántico en esa nueva forma de ver, leer e interpretar este movimiento, sobre todo en lo que tiene que ver con la época medieval, que pasará a ser vista ahora como “a period of extraordinary and unsurpassed human dynamism and sublimity [that] came to be a broad-based and pervasive influence affecting many diverse aspects of art and life” (8) Para los románticos, la época medieval era superior incluso a la clásica sobre todo en lo que tiene que ver con su celebración de una religiosidad trascendente y el cultivo de los valores ideológicos de la caballería. El medievalismo, en cualquiera de sus múltiples y variadas manifestaciones artísticas, estaba encaminado a transcender las rígidas restricciones del racionalismo filosófico de la etapa anterior, además de aumentar la visión idealizada y nostálgica de un pasado libre de los recientes traumas históricos experimentados a comienzos de siglo, por lo que ese pasado medieval, no solo iba a comenzar a ser exaltado, sino inclusive reafirmado desde un punto de vista ideológico por muchos críticos, como Ferrer y Subirana, quien llegó a afirmar que la época medieval era “enérgica por su índole, poética en sus maneras, exaltada en sus sentimientos, poderosa y eficaz en sus efectos; la religión y la monarquía, la caballerosa e hidalga nacionalidad española alcanzó hazañas e hizo prodigios que ningún pueblo había hecho ni había alcanzado” *apud* Flitter (17). En ese mismo sentido se expresaba Morón, quien afirmaba que el sistema feudal “elevó la dignidad del hombre, creó la sublime pasión del honor, excitó poderosamente los sentimientos de lealtad, rindió un culto poético y casi divino a la mujer, y fue el origen de la caballería y de todos los grandes hechos y singulares aventuras, que han dado una fisonomía tan poética y tan dramática a la edad feudal”, *apud* Flitter. (18)

poema “A se stesso”, escrito en 1833 y publicado dos años después. Si es cierto que las obras de un movimiento literario, a la vez que nos dan un determinado placer estético, nos proporcionan un sistema concreto de conceptos e imágenes, las cuales son a su vez el camino para ver y comprender, entender cosas, para localizar un determinado fenómeno, el cual percibimos dentro de un marco concreto de evaluación e interpretación, entonces, se puede establecer ya claramente que en el romanticismo español percibimos una mayor polarización de panorámica que en ningún otro lugar en Europa y que esa nueva forma de ver y comprender cosas fue provocada tanto por la confusión ideológica dentro del movimiento como por la fiera oposición desde fuera de él.

Es por lo tanto bastante fácil caer en el error de presentar un falso modelo unitario de romanticismo tanto en Europa como en España, pero eso no significa ni mucho menos que no podamos llegar a una interpretación del movimiento. Si todos los críticos están de acuerdo en algo es que el problema ha sido el mismo en todos los países: dar una expresión literaria a una nueva visión, a un nuevo concepto de la condición humana. La interpretación de Welleck tiende a señalar que esa nueva visión es en su mayor parte positiva, lo cual lo sitúa en la misma dirección, por ejemplo, que Barzun, quien afirma que: “Romanticism is first of all constructive and creative; it is what may be called a solving epoch, as against the dissolving eighteenth century” (1961: 14). Pero lo cierto es que esta afirmación está muy lejos de ser siempre cierta. Incluso aquellos que ampliamente abrazaron las nuevas ideas, como Shelley, Lord Byron, Victor Hugo o Espronceda, por citar algunos, reconocieron en más de una ocasión que éstas implicaban pérdida parcial de lo antiguo, de las certezas tranquilas y seguras. Algunos, como Rivas —incluso Wordsworth—, quien se adhirió al comienzo a las nuevos principios de una forma radical, se encontraron a sí mismos incapaces de resistir la presión de sus nuevas y recién encontradas ideas y evolucionaron desde puntos de vista metafísicos y posicionamientos políticos subversivos a otros mucho más conciliadores o incluso posturas reaccionarias, como bien ha explicado Sánchez en su estudio crítico al *D. Álvaro*. (1988:19) Otros, como Chateaubriand, Manzoni o incluso Zorrilla nunca llegaron a romper en realidad con los antiguos absolutos fideísticos y, por lo tanto, sabotearon un movimiento cuyo objetivo primordial era —si nos atenemos a las ideas de Welleck— curar, tratar de restaurar precisamente esa ruptura que

introdujo en la mente del hombre el revolucionario siglo XVIII, como ha señalado Gies (1980)

¿A dónde nos lleva todo esto? Parecen evidentes, al menos, tres conclusiones. La primera es que cualquier intento de comprender el romanticismo tiene que comenzar con el postulado de que el espíritu del romanticismo está íntimamente conectado con lo metafísico, y que esa crisis metafísica trae como consecuencia una crisis espiritual, como se ve en la conexión entre el movimiento romántico y esa nueva *cosmovisión* que había comenzado a desarrollarse en el siglo anterior. En segundo lugar, es evidente que en el norte de Europa y de forma especial en Gran Bretaña — quizá porque las fuerzas del tradicionalismo y del Catolicismo eran más débiles—, los escritores (con la más que notable excepción de Byron) fueron capaces de llegar a conclusiones desde esta nueva visión de la condición humana más fácilmente que en el Sur de Europa. Citemos varios ejemplos: en *The Ancient Mariner* de Coleridge, *The Prelude*, de Wordsworth y *Sartor Resartus*, de Carlyle, el héroe romántico —como también Pagnini (1986) ha señalado — pasa a través de una fase de duda y de desesperanza sobre la posibilidad de percibir y entender el significado del universo, para posteriormente experimentar una especie de nuevo nacimiento espiritual con el que recobra o recupera, de alguna manera, su fe en la vida. El caso del Adán de Espronceda en *El Diablo mundo* es exactamente lo opuesto, como de una forma inteligente ha hecho ver Shaw:

A Adán, símbolo del poeta y de la humanidad, se le permite escoger entre la muerte y la inmortalidad. Desoyendo el aviso del Espíritu de la Vida, elige ávidamente la inmortalidad y la ilusión y se lanza al mundo desnudo y candoroso. Pero allí se encuentra encerrado —literal y figuradamente— en una prisión, y aunque el amor le permite romper sus grilletes, la felicidad y la satisfacción duran muy poco. Habiendo conocido sucesivamente la vileza, el sufrimiento, la crueldad, la opresión y el crimen, Adán, en la atrevida escena del burdel, se encuentra cara a cara con la justicia divina, la muerte de una inocente a manos de una implacable y arbitraria deidad. Aquí se interrumpe el poema, pero las líneas generales de la continuación son inequívocas. Adán está destinado a descubrir que la inmortalidad, que él había escogido indiscretamente, era una mera secuencia inacabable de sufrimiento y desilusión: los placeres del Diablo Mundo un puro engaño, y la finalidad de la vida nada más que un sueño: “Vamos andando sin saber a dónde” (1972:362)

El contraste entre los autores españoles y los ya mencionados escritores ingleses más tempranos nos sugiere, por tanto, que debemos alejarnos de interpretaciones del romanticismo que subordinen, como lo hace Pagnini en su obra mencionada, lo que él llama el “romanticismo negativo” de su contrapunto,

el “romanticismo positivo” sobre todo en lo que esté relacionado con España y con las directrices de este movimiento. Si permanecemos convencidos del hecho de que el romanticismo negativo —en la terminología del profesor italiano— es más significativo en España, nos veremos obligados a explicar el por qué las voces de alarma y oposición a ese concepto de romanticismo fueron tan fuertes y despiadadas que consiguieron llevar muy lejos una soterrada descalificación del movimiento, de graves consecuencias para la literatura española de mediados del XIX.

En tercer lugar, debemos afrontar una importante pregunta” ¿Cuál fue el ala del romanticismo que sobrevivió? Aquí, en este sentido, no hay ningún tipo de duda en cuanto a la respuesta. Si hubo un romanticismo “positivo”, triunfó el ala del progresista, quizá asociada con el liberalismo y, como más tarde ha sugerido Zavala, con el socialismo y otras actitudes innovadoras, actitudes que por otra parte no pudieron ofrecer ninguna “explicación cósmica” nueva, en el sentido que muchas veces se afirma que el romanticismo positivo ha hecho en Gran Bretaña, según críticos como Pagnini, por poner un ejemplo. En contraste, el romanticismo negativo, pesimista, disolvente y crítico de Rivas en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, de Espronceda en *El Diablo Mundo*, o incluso de Larra en sus últimos años — autores que siempre negaron y rechazaron cualquier reconfortante explicación cósmica—, marcó un punto de inflexión en la literatura española del momento, de la misma forma que sus manifestaciones afines o paralelas lo hicieron en otros en el resto de Europa. Nadie que haya leído el discurso de Azorín a sus colegas ante la tumba de Larra en 1901 con sus múltiples referencias al “desolador pesimismo” y “angustiosas perplejidades” [sic] de las que el propio ensayista hablaba, puede pasar por alto afirmaciones como estas:

La vida es dolorosa y triste. El desolador pesimismo del pueblo griego, el pueblo que creara la tragedia, resurge en nuestros días. “¡Quién sabe si la vida no es para nosotros una muerte y la muerte no es una vida!” exclama Eurípides. Y Larra, indeciso, irresoluto, escéptico, es la primera encarnación y la primera víctima de estas redivivas y angustiosas perplejidades. El constante e inexpugnable muro de que Fígaro hablaba, es el misterio eterno de las cosas”. ¿Dónde está la vida y dónde está la muerte? (1959: 303)

Este discurso estaba precedido además por la afirmación de que Azorín y sus oyentes representaban a la juventud artística y literaria del Madrid de fin de siglo, unos jóvenes “atormentados por las mismas ansias” y que, desde entonces, vieron en Larra a uno de sus progenitores literarios. Para aquellos, pues, que lo

hayan leído es obvio que el “romanticismo negativo” fue la principal fuente de origen de esa profunda corriente de interés en el mal metafísico, central en la literatura occidental del siglo XX. No hay un *impass* de continuidad entre *El Diablo Mundo* de Espronceda, *El sentimiento trágico de la vida* y tantos y tantos homenajes a la mirada angustiosa de la vida, como *The Waste Land* de Eliot y *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda.

(2) **El Romanticismo: Estado actual de la crítica**

En los últimos años han sido tres los factores que de una forma más especial han influido en nuestra percepción y configuración del romanticismo español. El primero fue el proceso de revisión gradual pero acelerado de determinadas actitudes críticas que minaron profundamente la interpretación del movimiento romántico de Peers, interpretación que, por otra parte, dominó y marcó un punto de inflexión en el panorama de la crítica española durante décadas, sobre todo después de la publicación de su monografía de 1940. El segundo punto de inflexión importante en este sentido lo constituye la aparición de la gran obra de Alborg (1982), obra que constituye el primer análisis o estudio serio del movimiento en el ámbito español desde la publicación de la obra del anterior. Y por último, en tercer lugar, encontramos la obra de Sebold (1983), obra en la que el autor recopila una serie de tempranos artículos escritos entre 1971 y 1982 y en los que recoge y propone un acercamiento al movimiento romántico totalmente diferente, proponiendo por vez primera la inexistencia de una ruptura entre neoclasicismo y romanticismo y defendiendo la idea de que en los últimos años del siglo XVIII ya se podía comenzar a apreciar en obras de autores como Cadalso y Trigueros el germen de una cosmovisión romántica que iba a durar algo más de un siglo (1983:17). Como se puede apreciar por la fecha de aparición de las dos obras mencionadas, la década de los ochenta supuso una especie de resurgir en cuanto al interés se refiere por el romanticismo español y sobre todo en lo que tiene que ver con el movimiento en España. Veamos unos ejemplos: a comienzos de 1979 sale a la luz la obra de Llorens, tres años más tarde, se publica la ya mencionada monografía de Alborg, la útil compilación de artículos y de

estudios de Zavala dirigida por Rico (1982), el estudio monográfico de Juretschke⁴, y una nueva edición de la monografía de Navas Ruiz que iba a aparecer en 1983; una versión bien diferente y ampliamente renovada del estudio original, aparecido en 1970. En ese mismo año, 1983, apareció el estudio de Conde Gargolla, mientras que el cuarto volumen de la monografía de Abellán, vio la luz en 1984. Ya con fecha más tardía, pero dentro de esa fecunda década de los ochenta, nos encontraremos con los trabajos de Kirkpatrick (1988) y con la recopilación de artículos de Gies publicados por Taurus en 1989.

Esta eclosión de estudios románticos en la década de los ochenta tuvo sin embargo una continuidad en la de los noventa que, aunque más pausada, no por ello iba a ser menos interesante. En 1992 salió a la luz el libro en el que basó su tesis doctoral Flitter,⁵ obra que a la postre se ha convertido en una referencia ineludible en los últimos años dentro de los estudios románticos. A este estudio le siguen Lovett (1990), el erudito análisis de Silver (1996), y ya en el nuevo siglo, las monografías editadas por Peer (2002), (2002b) y por último un estudio, editado conjuntamente con Hoeveler y publicado en el año 2005. A estos estudios habría que añadir la monografía de Michael Iarocci (2006) y el ya mencionado último trabajo del Flitter aparecido en el 2006.

En lo que se refiere a España, los estudios románticos han sido igualmente productivos en la década de los noventa y en fechas recientes. En ese sentido cabe señalar las importantes aportaciones del profesor Martínez Torrón (1993) y (1993b), aparecido el mismo año también con textos inéditos, (1995) y (2000). A estos podríamos añadir el estudio de Paz y García Lozano (2003) y la recopilación de articulados realizada por Argullol (1994), por citar los más relevantes.

Pero este resurgir del interés por el romanticismo en nuestros días no ha traído consigo —como no podía ser de otra forma— un consenso acerca de la interpretación y significado del movimiento, aunque justo sería afirmar que desde el rechazo general a las antiguas ideas de Peers, éste —el consenso— está más cerca de lo que nunca antes había estado. Los críticos, naturalmente tienden a diferir en los presupuestos desde los cuales se acercan al movimiento. Algunos,

⁴ Ampliación sin duda de su tesis doctoral que el propio Juretschke publicó en Madrid, en 1954. En este sentido se puede consultar la publicación de las obras completas de Juretschke recientemente publicadas bajo el cuidado de Vega Cernuda (2001).

⁵ La edición española iba a aparecer en 1995.

entre los que se encuentra Juretschke (1954), prefieren una visión del romanticismo entendido como un movimiento esencialmente artístico y literario, explicable en términos de una nueva sensibilidad estética. Para Juretschke, las obras surgen, se nutren fundamentalmente de otras obras, y ya que los datos acerca de las experiencias vividas por los propios autores son inverificables, los sucesos literarios deben ser explicados brevemente por medio de referencias a su contexto artístico y estético. Un segundo grupo de críticos, entre los que se encuentra la propia Zavala (1972), tienden a ver el romanticismo en su contexto social, y basan su explicación y comentario del movimiento en cuestiones de índole sociológica. Y finalmente, hay un tercer grupo de críticos, entre los que se encontrarían Castro, Casaldueiro, del Río y Maravall que consideran explicable el romanticismo en términos de la historia de las ideas. Para ellos, la clave se encuentra en el postulado del *Weltanschauung* romántico, que surgió en el siglo XVIII y que encuentra su máxima expresión en los primeros años del siglo XIX. Estos críticos —que actualmente representan la mayoría— tienden a enfatizar lo que ellos consideran la nueva actitud de los románticos acerca del nuevo lugar del hombre en el cosmos y ven en su manifestación la aparición de un hito, un punto de inflexión en la historia del arte moderno y de la literatura. Ahora bien, lo que también es cierto es que en el período en el que las ideas de Peers tuvieron aceptación, el movimiento romántico en España fue analizado desde dos perspectivas principales y que ambas no fueran fáciles de reconciliar. Una, la que en ocasiones recibe el nombre de “romanticismo histórico” y al que Carnero (1978) se refiere como “el romanticismo reaccionario”, que regresaba a la Edad de Oro y a la Edad Media y que quería esencialmente recuperar, directa o indirectamente, la supremacía de lo viejo, los valores éticos, religiosos y morales del período de la Pre-Ilustración, incluso cuando paradójicamente usaba unos modos de expresión bastante innovadores. Un importante punto de referencia —quizá uno de los más importantes para esta ala del romanticismo— fue el proceso de medievalización que comenzó de manera especial con *Ivanhoe* de Sir Walter Scott y su conjunto de novelas enclavadas en ese pasado distante. Por otra parte, esa otra ala del romanticismo a la que muchos autores llaman “liberal” era, por el contrario, mucho más crítica en lo que se refiere a las viejas ideas y valores; y no sólo en lo que tenía que ver con su conceptualización política, sino —mucho más importante— en lo que tenía que ver con su visión y con su concepto

subyacente de la condición humana. Una de las características que definen y distinguen a los miembros de este grupo era en este sentido su admiración por Byron, una figura cuya trabajo siempre fue visto por los otros como un ejemplo claro de subversión. Galiano, en su prólogo a *El moro expósito* de Rivas, ensalzará de él su poesía “metafísica y descriptiva” (1960: 43), y destacando que “los hechos de sus piratas pueden conmovernos más que los harto sabidos de los héroes de sus repúblicas, o las catástrofes de sus edades fabulosas, obras de un Destino cuya fuerza ni confesamos, ni sentimos ni verdaderamente entendemos” (1960:46). Esta admiración por el poeta inglés descansaba por tanto en lo que éste representaba para él; una nueva alternativa, la posibilidad de renovación de una literatura que llevaba a su juicio muerta mucho tiempo, una literatura que como *El moro expósito* de Rivas que prologaba, no era ni *clásica* ni *romántica* (47), sino que descansaba en los impulsos naturales y espontáneos de la imaginación del poeta. Como nos recuerda Llorens, no mucho tiempo más tarde, las ilusiones sobre esa posible renovación, habían desaparecido (1968).

Por esta razón, los críticos siempre han vinculado las ideas definatorias de esta concepción romántica con aquello que brillantemente Hazard (1935) vislumbró en el siglo XVIII y llamó “la crise de conscience européenne”, contemplada por ellos como el punto de partida, de nacimiento del sentido espiritual e intelectual de un malestar que a la postre, se ha convertido en el elemento de distinción del arte y la literatura occidentales. Kromer, después de un estudio exhaustivo del romanticismo francés y un estudio sobre la Ilustración y el movimiento romántico en España, concluye:

En mi opinión, el Romanticismo (es decir, el movimiento romántico) resulta de un crisis en las creencias (religiosas, filosóficas). En su visión del mundo se caracteriza por el pesimismo, por el aislamiento, por el escepticismo con respecto a la existencia de un ser supremo o a su bondad, y a sí mismo, a la posibilidad de conocer los principios inherentes al mundo. Como consecuencia se caracteriza también por la idea de eliminar estas dudas y este escepticismo (recobrando la armonía con el mundo y con su creador), o bien por una rebelión contra el último y un rechazo del mundo (1984:123-124)

Con gran perspectiva, Kromer continúa explicando la dualidad de esa panorámica que acababa de identificar en la literatura en Europa, incluyendo por supuesto, la literatura española en el resto del siglo XIX; prosigue proponiendo que cualquier afirmación crítica sobre el romanticismo español debería llevar

dentro de sí misma las divergencias existentes así como las diferencias de pensamiento y opinión de los propios críticos.

Las dificultades radican en ambos casos en los trabajos de los propios románticos y los de los primeros críticos. Pero si bien es útil dilucidar sus orígenes, debe aclararse desde el principio que las visiones de los románticos y sus contemporáneos eran en su mayor parte confusas e intercambiables, saturadas de prejuicios ocultos y opiniones personales. Estas visiones poseen más que nada un interés documental como ilustración de las distintas panorámicas de pensamiento de aquellos días, pero, en general, necesitan ser tratadas con precaución, cuidado y, sobre todo, ser interpretadas más que tomadas como verdaderas.

(3) **El Romanticismo visto por los autores románticos**

3.1. Böhl de Faber y la confusión romántica

Sería una ingenuidad creer que la mejor guía para la comprensión del movimiento romántico son los pronunciamientos y afirmaciones de los propios autores románticos, basándose en la idea de que una visión “interior” otorgaría una mejor perspectiva o una visión del movimiento más fiable. En primer lugar, no hubo nunca desde el comienzo un acuerdo acerca de la terminología. De hecho, la propia palabra *romántico* no comienza a ser usada hasta 1818, convirtiéndose desde entonces en el término más generalmente aceptado, como recuerda Shaw (1972:341). Antes, el término usado solía ser en la mayor parte de los casos *romancesco* y que algunos autores, como Mora, continuará usando hasta 1847 (1972:343). Otro término fue *romanesco*, que encontramos en *La Nación española defendida de los insultos del Pensador y sus seguidores*, de Nipho (1764). Volveremos a encontrarla más tarde, en 1766, en una obra de Ponz titulada *Viaje a España*. En ambos casos, la palabra era usada con el significado de algo inusual, exagerado, sugiriendo ese tipo de cosas que uno puede encontrar en novelas y obras de ficción más que en la vida y la experiencia de cada día.

Como Carnero ha insistido (1978), la palabra *romancesco* comenzó a adquirir un significado más preciso a partir de un momento y un lugar determinados, es decir, el Cádiz de comienzos del siglo XIX y su atmósfera

política, que sólo podía ser generada por las Cortes de 1812. Fue allí precisamente donde la palabra “liberal” se convirtió por primera vez en esa especie de etiqueta que los distinguía de los “serviles”, que designaban a su vez a los conservadores, los que apoyaban y eran partidarios del rey Fernando VII, y allí también fue donde tuvo lugar una mayor polarización de las lealtades políticas. La polémica sobre el romanticismo y el movimiento romántico que allí surgió se desarrolló en ese contexto de polarización y no puede ser separado de él. En un principio, justo es reconocer que no fue una polémica sobre el romanticismo como tal, sino sobre el teatro y de modo particular sobre Calderón.

Juan Nicolás Böhl de Faber, un culto inmigrante alemán convertido al catolicismo movido por el fanatismo anti-liberal y el nacionalismo exacerbado de su esposa, Francisca Larrea, había comenzado en 1805 un artículo titulado “Reflexiones sobre la poesía”, publicado en *Variedades de Ciencias, Literatura y Arte*, en el que proponía una doctrina que tomó prestada de los *Über dramatische Kunst und Literatur* (1809-1811) de Augusto Guillermo Schlegel, que se oponía a la aplicación de las reglas estipuladas a la literatura clásica a la moderna literatura europea. Tal vez la naturaleza revolucionaria de esta doctrina, en este momento concreto de la historia, aunque indudable, puede ser fácilmente exagerada en demasía. Tras la visión dieciochesca del neoclasicismo, siempre permaneció el deseo de unir, de vincular el deseo de creación artística a lo que siempre fue contemplado como eterno y universal. Böhl, por el contrario, lo une sin vacilar a su propio tiempo, lugar y cultura local. Diez años más tarde publicará *Reflexiones de Schlegel sobre el teatro, traducido del alemán*⁶. Allí reiterará esa visión:

La poesía, semejante a la metempsicosis, renace en distintos tiempos en cada pueblo y en cada idioma, pero forma su cuerpo de los elementos que cada vez la rodean. Es pues muy absurdo querer clasificar las producciones modernas bajo las reglas que las han abstraído de las antiguas.

Esto trajo consigo una dura respuesta crítica por parte de Mora, quien defendía la necesidad de mantener “las reglas eternas del gusto” del neoclasicismo, empezando así las duras controversias mantenidas por ambos, de la que nos hacíamos eco al principio de estas páginas. Evidentemente, este no es

⁶ Publicadas en *Mercurio Gaditano*, el 16 de Septiembre de 1814 y reeditadas cuatro años más tarde en *Minerva*.

el momento ni el lugar para volver a repetir profusamente las varias y diversas fases de la polémica⁷, pero sí para recordar o señalar las consecuencias de ellas.

La primera fase de la discusión fue seguida por un momento de calma aparente; años más tarde tuvo lugar la segunda parte de la polémica en la que Mora estuvo apoyado esta vez por Alcalá Galiano. En 1820 iban a aparecer “Vindicaciones de Calderon”, una colección de los primeros ensayos de Böhl. Lo que es más importante sin duda a la hora de poder entender esta controversia, es que Böhl creía, como lo creían Schlegel y Madame Staël, que desde la época medieval de las literaturas, éstas han expresado de forma espontánea los

⁷ La polémica literaria que iba a surgir entre Juan Nicholas Böhl de Faber y Jose Joaquín Mora, editor de *Crónica* en 1814, iba a sentar las bases del pensamiento romántico en nuestro país. Como ya se ha mencionado en varias ocasiones, dos son las características que marcaron el debate en los primeros estadios de su desarrollo. En primer lugar, dado el antagonismo ideológico que separaba a ambos pensadores (Böhl de Faber era un reaccionario ultracatólico mientras que Mora era marcadamente liberal), la discusión tuvo desde el principio un marcado carácter político. A esto, habría que añadir que el debate en esa primera etapa se mantuvo dentro de los límites de la abstracción teórica, ya que las primeras obras españolas susceptibles de ser clasificadas como románticas no verían la luz hasta la década de los veinte, siendo además publicadas en el extranjero por autores exiliados. La primera fase de esa polemica literaria que iba a durar seis años (1814-1820) tuvo su origen en la defensa de Calderón por consituir éste el mayor exponente de una serie de valores que según Böhl de Faber — que seguía, recordemos el discurso teórico de Schlegel— definían lo español, un marcado espíritu cristiano y una defensa de la monarquía, características que chocaban (de ahí la poémica) con el liberalismo neoclásico de Mora. Esa primera parte del debate iba a comenzar un 16 de Septiembre de 1814 con la publicación, en el periódico *El Mercurio gaditano*, de un artículo titulado “Reflexiones de Schlegel sobre el teatro, traducidas del alemán”, al que iba a contestar Mora (bajo el seudónimo de “Mirtilo gaditano”) con un artículo titulado “Críticas de las reflexiones de Schlegel sobre el teatro, traducidas del alemán”, donde Mora introduce el tono agrio y violento que va a presidir la controversia. Esta durará hasta el 4 de Octubre de 1814, fecha de la aparición de otro agresivo artículo de Mora que no tiene contestación, porque, como bien nos recuerda Herrero, “la polemica periodística se interrumpe porque el *Mercurio*, que no tenía intención de convertirse en campo de luchas peligrosas para la prensa del período absolutista, rehúsa imprimir la contestacion de Juan Nicolás” (1963:76) La siguiente fase de la discusión, mucho más larga y complicada, llegaría alrededor de 1817 e iba a durar hasta 1820. En ella, Böhl de Faber comenzó a propagar más específicamente las ideas de eso que entonces él llamaba “romanesco”, haciendo gala de un extenso conocimiento del romanticismo europeo en general y del alemán en particular, incluidos sus teóricos, como Herder y Friederich Schlegel. De ahí tomará Böhl de Faber su concepto de literatura como vehículo de recuperación de los valores genuinos que en esencia caracterizan a los españoles, pesquisa tras la que se oculta la búsqueda de un espíritu nacional. La polémica iba a verse salpicada con cuestiones religiosas y con insidiosos ataques personales que, a juicio de algunos críticos, no sólo entorpecieron una discusion que era o al menos debía ser eminentemente literaria, sino que vincularon de esta forma al romanticismo con el pensamiento reaccionario, como señaló Shaw (1994:17). Además, la polemica, en parte “ por las acciones [de Mora] y su falta de recursos intelectuales”, como apunta Flitter (1995:34), iba a caer en lo personal, llegándose a insultos y a descalificaciones que enturbiaron la polémica y que, años más tarde, decidieron enterrar. Más allá de la discusión en sí y de las etapas en las que ésta se llevó a cabo, el hecho de que Böhl contribuyera a expandir ideas “revolucionarias” en su momento y que nunca antes habían sido divulgadas en España contribuyó enormemente a la formación del romanticismo tal y como se fue configurando en España. Véase al respecto Pitollet (1909), Weisinger (1951), Carnero (1990) y Liso (2003).

caracteres especiales y distintivos de las gentes en cuyas lenguas fueron escritas. En esto, uno difiere del otro, pero originalmente todos expresaron algo bastante ausente de la literatura clásica: “el espíritu cristiano y caballeresco”, lo cual los separa automáticamente de la cultura greco-romana. A esto le sigue la distinción de Böhl de Faber entre la literatura clásica y modernas literaturas europeas en distintos lenguajes, que a su vez, está fundada en otra distinción completamente diferente, la existente entre la literatura pre-cristiana y la pagana, la cual Böhl denominaba con marcada indiferencia “romanesca” a finales de su propio tiempo. Para él, por tanto, el intento neoclásico de re-imponer las reglas, las normas y las actitudes inspiradas en los modelos clásicos era una aberración perniciosa asociada con “la crítica bastarda del siglo filosófico”, la cual había intentado en vano reinvertir por completo la dirección del desarrollo de la literatura occidental. En lugar de llamar a una escritura que “siempre encierra con más o menos claridad las ideas sublimes de eternidad, inmensidad, amor, desprendimiento, union; todas hijas del cristianismo”, había intentado el regreso a lo pagano, lo naturalístico y la visión racionalista que Böhl vio como resultado de “una falsa Ilustración”, y se puso como objetivo propagar la revolución. Valera, en su artículo “La autointerpretación del romanticismo español”, recogido por Gies en su antología, nos recuerda que “la visión de Böhl, aunque inevitablemente exagerada por su fervor de converso, era inevitablemente veraz” (1982:263), hasta el momento en que los neoclasicistas españoles se contaminaron con el afrancesamiento y el republicanismo,

que quería decir ni más ni menos que anarquía o subversión revolucionaria y neoclasicismo no era otra cosa, polémicamente hablando, que facción afrancesada, y partidaria, en consecuencia, de una visión materialista de la creación que había desembocado en unos excesos revolucionarios cuyo horror y decepción era generales y recientes en toda Europa (259-260)

Con una crucial frase en la que se sostiene el argumento básico de su capítulo, Böhl fue capaz de establecer el origen político de una actitud literaria: “No es a Calderón a quien odian los Mirtilos; es el sistema poético, la importancia que da a la fe, los límites que pone al raciocinio”, *apud* Shaw (1972:344)

Felizmente, según la opinión de Böhl, los españoles fueron capaces de escapar de ese contagio, básicamente debido a que “han pasado en modorra el siglo XVIII”. Por esa razón España estaba como ningún otro país y sistema

literario en la posición idónea para traer una literatura que restauraría toda una serie de valores tradicionales que fueron oscurecidos por el neoclasicismo.

Afirma:

Sólo en España ha sobrevivido el espíritu caballeresco a la caída de la misma caballería (...) Si la poesía moderna se funda sobre los sentimientos religiosos, sobre el heroísmo, sobre el honor y sobre el amor, en España, precisamente había de adquirir su más alta perfección (260)

La importancia histórica de los puntos de vista de Böhl de Faber no pueden ser infravalorados hasta que no hayan superado las interpretaciones del romanticismo por las sucesivas generaciones de críticos, desde el propio Durán pasando por Borao hasta el propio Peers. Ni tampoco pueden simplemente dejarse a un lado, ignorarlas, ya que toda una completa sección de la historiografía del romanticismo en España fue influida por ellas: los *Romances históricos* de Rivas son, en su medida, tan románticos como su *Don Alvaro*, y Zorrilla, el romántico arquetípico por excelencia, es solo romántico por alguna definición de Larra o de Espronceda. Pero se hace necesario introducir aquí una importante advertencia. Cuando varios miembros de la generación del 98 proclamaron su adhesión al romanticismo, o cuando Rubén Darío escribió su famosa frase: “¿Quién no es romántico?”, o incluso cuando Albert Camus escribió *L’homme revolte*, ninguno de ellos estaba pensando en el “romanticismo histórico”. Aunque este último sobrevivió en obras como las de Echegaray e incluso en la de autores posteriores, fueron siempre manifestaciones anacrónicas, que buscaban vanamente en un pasado imaginario aquel tiempo remoto que ya no podrían encontrar nunca más en el presente.

Böhl acertó en dos de sus juicios, pero erró en el otro. Böhl se equivocó por una lectura tal vez demasiado superficial o poco crítica de Schlegel al unir el romanticismo con toda una literatura de tradición o inspiración cristiana que volvía al mundo fantástico e imaginario de la Edad Media, como han estudiado recientemente Sanmartín Bastida y Gómez Moreno (2002). Fracasó en el punto de no concebir el romanticismo como un movimiento genuinamente contemporáneo, conectado directamente con toda una cosmovisión, con la sensibilidad, con los cambios sociales y los sucesos políticos de su propio tiempo. Habían superado el neoclasicismo —ampliamente, aunque tal vez no en su totalidad— aunque no para

volver a una corriente mítica de espiritualidad idealizadora del pasado europeo. Donde sin duda acertó fue en su afirmación y reconocimiento de que el nuevo patrón de creación literaria o de escritura no podría circunscribirse mediante una concepción racional, leyes uniformes y desfasados conceptos del “buen gusto”. Herrero resume el asunto de Böhl de Faber de la siguiente manera:

Deberíamos, pues, suponer dos clases de formas artísticas: la que corresponde al mundo naturalista, que acepta el mundo como es y se adapta a él, y a esa forma corresponde la imitación de la naturaleza; y la del espiritualista, que no imita, sino que, presintiendo un mundo ideal e intentando expresarlo en sus imágenes y símbolos, subordina la forma a los conceptos y sentimientos que trata de expresar, de modo que a conceptos diferentes corresponderán formas y símbolos distintos y aún opuestos. (1963:111)

Por lo tanto, la esencia de la idea de Böhl que se trata de recoger aquí es que las técnicas del romanticismo no sólo serán diferentes de las técnicas neoclásicas y permitirán una mayor libertad y variedad, sino que reflejarán algo mucho más revolucionario: un cambio desde la imitación de la realidad a la nueva visión de uno mismo por medio del poder de la imaginación. O lo que es lo mismo: los polémicos escritos de Böhl, aunque justificados hasta ese momento por sus ataques a la agenda política que concernía a sus adversarios, transmitió a sus sucesores, en lo que se refiere al debate sobre el romanticismo, una visión distorsionada del movimiento, que ha embrollado a la crítica posterior desde ese momento hasta nuestros días.

3.2. Hacia una concepción moderna del romanticismo: Luigi Monteggia y Ramón López Soler

Hacia el final del debate Böhl-Mora en 1820, la palabra *romántico* había comenzado a desplazar a la palabra *romanesco*. A pesar de una protesta de Böhl en la *Crónica Científica y Literaria* del 28 de Junio de 1818, estaba todavía en uso, aunque encontramos en Quintana, en 1821, una mención prudente a “dos géneros, clásico y romántico o romanesco”, como nos apunta Becher (1931:31). Sin embargo, la adscripción final del nuevo término o el mérito de su adquisición se le atribuye tradicionalmente a Luigi Monteggia y a su artículo *Romanticismo* aparecido en la revista *El Europeo*, artículo publicado algunos años después del ya

mencionado de Quintana, concretamente el 25 de Octubre de 1823.⁸ Monteggia, conocedor y seguidor de la polémica establecida, seguida y continuada entre Mora y Böhl, establece en su artículo una clara y profunda línea divisora entre la literatura clásica y toda la literatura europea escrita en lenguas vernáculas, al mismo tiempo que rechaza el neoclasicismo. Y sin embargo, lleva el debate un paso más lejos al insistir en que la esencia del romanticismo consiste en reconocer que no hay una eternidad, una situación universal de la humanidad subyacente en la historia que la literatura tenga que expresar. Por lo tanto, y como consecuencia, puede y debe reflejar solamente la sensibilidad y la ideología de su propio tiempo, y de su propio lugar.⁹ Para Monteggia, lo romántico era lo que cualquier hombre o mujer en 1823 pudiera aceptar como verosímil y con lo que él o ella se pudieran en cierto sentido identificar. Estamos por tanto un poco más cerca de la idea contemporánea de romanticismo, aunque sin una idea real de lo que puede traer consigo. El crítico italiano afirmaba que el tono romántico es melancólico y sentimental, y añade, a modo de aviso admonitorio: “un escollo de este estilo es que las ideas tristes se vuelvan demasiado terribles y fantásticas como las del *Manfredi* de Lord Byron: entonces la poesía se vuelve de nuevo un juego de palabras y cesa de interesar a la mente y al corazón”. En 1823 estamos muy lejos de la concepción del romanticismo de Espronceda en *El Diablo Mundo* o de la desazón existencial fruto de la justicia cósmica en el *Don Alvaro* de Rivas.

Un poco más tarde sale a la luz, en dos partes, otro artículo crucial en *El Europeo*, escrito por uno de sus editores en ese momento, Ramón López Soler, el autor de *Los Bandos de Castilla*. El artículo se titulaba “Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas”, un texto de contenido más general y mucho menos interesante que el original de Monteggia que ya hemos mencionado. Al igual que había hecho con anterioridad Böhl de Faber, López Soler toma prestado de Schlegel el concepto de formas orgánicas y mecánicas,

⁸ *El Europeo*, periódico catalán, tenía una redacción integrada por dos catalanes, Buenaventura Carlos Aribau y el adaptador de *Ivanhoe*, Ramón López Soler, dos italianos, Luigi Monteggia y Fiorenzo Galli, y un inglés, Ernest Kook. Su adscripción política bien podía llamarse moderada, pero intelectualmente estaba formada por editores que estaban a la cabeza de las últimas novedades en actitudes y tendencia sobre todo en lo que se refiere al romanticismo y de forma especial al romanticismo en Italia y en Alemania.

⁹ En ese mismo sentido afirma: “Las producciones de los verdaderos poetas se distinguen en que son el espejo de los caracteres de los tiempos en que fueron escritas”, por lo que en ese sentido, “son románticos para su tiempo Homero, Pindaro Virgilio, etc, y lo son entre los modernos Dante, Camoens, Shakespeare, Calderon, Schiller y Byron”, *apud* Navas (1971:35)

pero sin clarificar en ningún momento su significado. Durante todo el artículo, López Soler procura encontrar una posición conciliatoria, argumentando que la inspiración en la escritura es excelente sólo en ese concepto de escritura romántica, aunque sin poder evitar estar gobernada de alguna manera por conceptos de religión, naturaleza y comportamiento humano.

Lo más interesante, en cuanto a la aportación de López Soler deriva de la comparación de dos escritos suyos: por un lado este artículo, de 1823, con el prólogo que el mismo escribió a su novela *Los Bandos de Castilla*, publicada por Cabrerizo en Valencia, en el año 1830. Allí, después de mencionar y posicionarse en lo que se refiere a sus gustos literarios, menciona en cuanto al romanticismo y al carácter romántico:

La literatura romántica es el intérprete de aquellas pasiones vagas e indefinibles que, dando al hombre un sombrío carácter, lo impelen hacia la soledad, donde busca en el bramido del mar y en el silbido de los vientos las imágenes de sus recónditos pesares (1975:8)

La adjetivación con la que López Soler define de alguna manera el romanticismo se torna sin duda relevante: la soledad, los recónditos pesares, están lejos de las adjetivaciones que el propio autor usó siete años antes para definir la esencia del espíritu romántico: “blandas y delicadas bellezas”, “dulces sensaciones”, y “espíritu de candor y ternura”. Aunque es evidente que la influencia de Scott se mantiene por encima de todo, el énfasis en la melancolía, en el abatamiento, en la búsqueda de la soledad y la miseria revela precisamente la conciencia del *mal de siglo* con una característica intrínseca del héroe romántico, algo que su antecesor Monteggia se había apresurado a rechazar.

3.3. El re-inicio del debate romántico: Agustín Durán y su aportación al Romanticismo.

Por otro lado es importante recordar el hecho, mencionado por Caldera (1962), de que entre 1814, fecha en la que comenzó realmente en España el debate en torno al fenómeno romántico, y la fecha de aparición de este artículo (1833), no sólo no hubo literatura romántica en España de la que discutir, sino que en realidad no hubo apenas ningún tipo de producción literaria de ningún tipo, al menos con un mínimo valor y de calidad literaria. Probablemente la más

importante de las contribuciones particulares que vino a llenar esas casi dos décadas de vacío fue el trabajo de Agustín Durán *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro Antiguo Español, y sobre todo el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente su mérito peculiar*, aparecido en 1828, “una de las obras críticas más extensas y más influyentes en relación al debate romántico en España”¹⁰, como la califica Shaw (1994:12). A pesar de que muchos de los postulados formulados por Durán en su discurso son hoy totalmente inaceptables, la importancia de su trabajo en el momento en el que fue escrito es que constituyó, sin duda, el primer trabajo crítico que intentó formular —aunque no lo consiguiera del todo— una teoría totalmente romántica. Tras leer el trabajo de Durán, nos damos cuenta que al igual que había ocurrido con el caso de las contribuciones de Böhl de Faber, que Durán conocía a la perfección, lo que está siendo discutido no son reflexiones u obras de literatura contemporánea, sino cuestiones relacionadas con el teatro del Siglo de Oro. Si a esto le añadimos que Durán todavía estaba escribiendo bajo la influencia del pensamiento de Schlegel (a partir de la interpretación de Faber, no se olvide), Madame de Staël, Voltaire, Quintana y su viejo maestro Lista, y que ninguno de ellos podía proveerle de una adecuada concepción del romanticismo, podemos entender sin esfuerzo por qué su *Discurso*, que tuvo amplia difusión y que fue conocido rápidamente, apenas sirvió para asentar uno de los aspectos de la discusión. A partir de este momento comenzó a circular la idea de que una literatura nacional independiente, imbuida por el particular e intrasferible espíritu del pueblo en que se origina, podía ser susceptible de existir en cada país, algo que ofreció a los críticos una base ideológica para la rehabilitación de la literatura española, sobre todo en lo que se refiere a la del Siglo de Oro. Desde este momento, como muy acertadamente señala Alborg, se produjo una intensificación de la ideología romántica, sobre todo entre los filonacionalistas románticos¹¹:

¹¹ Cabe recordar aquí que toda esa preocupación por la historia, vinculada o bien a la búsqueda o bien a la recuperación de un espíritu nacional, nació en el siglo XVIII como respuesta al famoso artículo de Masson de Morvilliers “Mais que doit-on à l’Espagne?”, aparecido en la *Encyclopédie méthodique* en 1782. Como muy bien ha expuesto Gies, la pregunta del pensador francés puso al descubierto una crisis de identidad nacional (“¿Qué es España?”), que inicia un debate que va a continuar hasta principios del siglo XX, convirtiéndose en elemento central del discurso ideológico de la Generación del 98. Los críticos, pensadores e intelectuales románticos supieron leer a la perfección la preocupación de los pensadores ilustrados del XVIII sobre la

El romanticismo español intensificó de entre todos los componentes del romanticismo el lado nacional — el *yo* al cuadrado—, acentuado igualmente por todos los países europeos con Alemania a la cabeza. La pretendida incorporación a Europa tenía que comenzar por la afirmación de la propia dignidad y personalidad; y si se puso especial énfasis en la salvación de nuestro pasado literario — escarnecido, no se olvide, durante todo el siglo XVIII por italianos, franceses en particular— es porque era la literatura la baza mayor que se podía jugar en la mesa redonda de Europa.” (1982:53)

El *Discurso* de Durán es precisamente la llave para hacer la conexión entre los dos posicionamientos iniciales. Contiene dos líneas de pensamiento paralelas. Una, la histórica, busca describir la cima y la caída del drama del Siglo de Oro en España, así como la responsabilidad de la crítica neoclásica por haberlo condenado a ese inmerecido descrédito. La otra, sin duda, es la teórica. Ésta trata de formular una concepción de la literatura romántica que permitirá a Durán revalorizar el teatro del Siglo de Oro en unos términos sin duda mucho más positivos. Pero no es éste, llegados a este momento, el aspecto que más nos concierne. Lo que es de verdad interesante es que Durán podría haber desarrollado la mayoría de sus argumentos sin tener que verse necesariamente envuelto en la discusión sobre el romanticismo. El hecho de que Durán reanude el tema y, por encima de todo, el que el clímax de su argumento no sea tanto la defensa de la comedia cuanto otro intento de intentar explicar y definir la literatura romántica, muestra que estaba determinado desde el principio a participar en el debate. Su propósito, su objetivo era nacionalizar el concepto de romanticismo. Con el *Discurso* de Durán avanzamos desde la idea de que cada literatura nacional en

búsqueda de la identidad nacional, “único resorte —en palabras de Larra— que puede llevar a los pueblos a realizar hechos grandiosos dignos de quedar grabados en la historia” *apud* Gies (1999:320). En ese mismo sentido se iba a pronunciar Durán en su *Discurso* (1828), afirmando que la literatura española “era la expresión ideal del modo de ver, juzgar y existir de sus habitantes”. Todo parece indicar, como demuestra Gies, que “la existencia de una conciencia generacional en los reformadores del XVIII y en los románticos del XIX [está] estrechamente conectada a una idea de identidad nacional” (321). Esa búsqueda de la identidad nacional se revela igualmente ya hacia finales de siglo, como demuestra Alda Blanco, en la proliferación de estudios críticos y de Historias de la literatura como la de Blanco García (1891), la de Cejador y Frauca (1915) y todos los estudios literarios de Valera y Menéndez Pelayo, orientados a erradicar la imitación de los modelos extranjeros y a recuperar una voz propia y autóctona, porque es ahí donde radica la conciencia de lo nacional. Para ello, Menéndez Pelayo “introduces the concepts and draws the lines which will configure the paradigm for a national novel. The key words for literary criticism during this period are imitation, fashion, barbarism, and a lost of national consciousness of beauty and goodness, civilization, and a “Spanish” consciousness. In other words, “lo castizo”, como apunta Alda Blanco (1995:125). (Consúltense en ese sentido: Forner (1997), Gies (1999), Cañas Murillo (1998) y Tschilschke (2005).

lengua vernácula era romántica a la idea de que la literatura española, por encima de todo, era intrínsecamente romántica, y nunca lo fue más que durante el Siglo de Oro. A pesar del hecho de que Mora, en 1814 había ridiculizado las aseveraciones de Böhl de Faber de que “sólo en España ha sobrevivido el espíritu caballeresco”, Durán insiste en desarrollar una línea de pensamiento muy similar. Afirma Durán, en síntesis: “En ningún otro país del mediodía de Europa se formó el carácter nacional tanto como en España”, *apud* Navas Ruiz (1971:57)

La función de la literatura — que era entendida por Durán fundamentalmente como drama — es ser la expresión del carácter nacional, “la expresión ideal del modo de ver, sentir, juzgar y existir de los pueblos” (1994:48-49) Esa literatura será en esencia romántica. Por el contrario, la imitación de los modelos que promovían los escritores y críticos neoclasicistas franceses eran para Durán “anti-nacionales” (1994:52) Por esa razón, considera —aunque mencione de pasada a “las naciones románticas en literatura”, en las que junto a España incluye a Alemania e Inglaterra— los logros de Lope, Tirso, Calderón y otros dramaturgos de los siglos de Oro que integran lo que denomina el *drama romántico nacional*, los que hacen de España el primer productor europeo de literatura romántica.

Como ha señalado Gies, todo esto es algo más que una breve expansión de la aseveración de Schlegel en sus *Lectures* de que “ninguna literatura ha preservado tan completamente un carácter nacional como la de España” y que el espíritu romántico floreció en España como en ningún otro país. Ambos ya habían influido en la defensa de Böhl de una literatura basada en “los valores patrios” y la visión de López Soler de que el estudio de la literatura española podía y debería revelar por medio de su naturaleza “verdades muy profundas sobre el carácter de los españoles”. Esta afirmación será, con el paso del tiempo, muy familiar a los estudiosos de Unamuno. Pero en el momento histórico que le tocó vivir a Durán era una gran novedad para el público lector, la mayor parte de los cuales sólo se dieron cuenta de ello cuando el *Discurso* de Durán se agotó de inmediato y se convirtió, por consiguiente, como la revisión de Larra revela cinco años más tarde, en 1833, en el trabajo más clásico o representativo del tema. Entonces, aparte de nacionalizar de alguna manera el romanticismo, ¿aporta algo Durán a la concepción del romanticismo que ya existía en su momento? Pues sí, lo hace. De alguna forma propone una teoría de la literatura romántica más sistemática que la

de Böhl y más coherente que las reflexiones dispersas de Monteggia. Su nueva teoría, o su nueva aportación, si se prefiere, descansa además de en su insistencia en la necesidad de reflejar el espíritu nacional, en tres bases:

- (a) Por un lado en una aproximación diferente a la imitación de la Naturaleza.
- (b) Una mayor aceptación del carácter verdadero de las emociones.
- (c) Un énfasis más fuerte en la inspiración espontánea del autor.

En dos ocasiones en su *Discurso*, Agustín Durán insiste en el hecho de que la aceptación de las reglas neoclásicas conduce a una indeseable “verosimilitud prosaica” (45.) La literatura romántica debería imitar a la Naturaleza directamente (es decir, expresar la naturaleza y el espíritu nacional de los españoles), como hicieron los dramaturgos del Siglo de Oro. En segundo lugar, Durán mantiene que la función de la literatura no era tanto satisfacer la mente como “conmover el corazón”, o incluso mejor “dirigir el corazón” (54), sin duda hacia la verdad y los valores morales y religiosos, actuando directamente sobre la imaginación y en los sentimientos, más que en una defensa de la razón, precisamente uno de los aspectos fundamentales del romanticismo. Y en tercer lugar, Durán enfatizó el hecho de que las grandes artes participan de la vía divina de la espontaneidad, de la inspiración, o lo que él llamaba “inspiración fatídica” (53), “entusiasmo” (54), “éxtasis” (54) e incluso, “arrobamiento del alma” (54). Este tipo de inspiración, insiste, no puede ser responsable de la razón o del análisis y no está sometida a reglas o preceptos: brota en el individuo desde el espíritu nacional colectivo, del cual es inseparable. Por eso todos los aspectos de la teoría de la literatura romántica de Durán se apoyan mutuamente: la gran literatura surge de cierto inconsciente colectivo condicionado por el carácter nacional y dirigida por medio de la vía de la inspiración y el respeto por la verdad de las emociones a la directa imitación de la realidad.

Si algo queda claro, en el *Discurso* y en la introducción del propio Durán a su *Romancero de romances moriscos* (1828), es que su propósito a la hora de alabar y reconocer el teatro del Siglo de Oro y reeditar los antiguos romances era el recordar escritores contemporáneos de la tradición nacional en literatura y de este modo “prestar materiales y asuntos, para que los modernos se ejercitasen en

esta clase de literatura” (1828:4). Una vez más deberíamos afirmar que lo que Durán tenía en mente, casi con toda seguridad, aunque no lo diga de forma explícita, era no que los jóvenes escritores de su época debían simplemente imitar a los del Siglo de Oro, sino que deberían escribir con el mismo espíritu, incorporando la misma suerte de valores nacionales. La aparición en 1841 de los *Romances Históricos* del Duque de Rivas y la influencia de la tradición de la comedia en un importante número de dramas románticos indican claramente, que la labor de Agustín Durán no fue en vano. Lo que tal vez él no fue capaz de apreciar, o de percibir tan claramente, fue que un nuevo espíritu estaba haciendo acto de presencia en la literatura. La posibilidad de que tuviera alguna sospecha de ello se muestra por el hecho de que, al igual que Monteggia había tomado gran cuidado a la hora de distinguir entre el Byron aceptable y el inaceptable, Durán tomó igual cuidado a la hora de distinguir entre los cimientos morales que su defensa del romanticismo no extendía ni mucho menos hasta lo que él mismo definía como “los más innobles y patibularios espectáculos”, como recoge Navas Ruiz (1971:62) del teatro francés, —concretamente parisino— de su tiempo. Se refería, —al menos podemos intuir— a las producciones melodramáticas y truculentas existentes en la época, concretamente las del teatro de *La Porte de Saint Martin*, que fueron las que inspiraron a Rivas a escribir su *Don Alvaro*.

3.4. El romanticismo como movimiento “moderno”: Alcalá Galiano y Mariano José de Larra

Entre 1828 y la aparición del prefacio de Alcalá Galiano a *El moro expósito* de Rivas tuvieron lugar algunas ligeras transformaciones en las visiones hasta ahora descritas. La literatura romántica continuó siendo interpretada como cristiana en cuanto a su inspiración, enclavada en lo medieval o en el Siglo de Oro, nacionalista en lo que tiene que ver con su sistema de valores, y anti-clásica por lo que se refería a su técnica, ejecución y desarrollo en 1834. De este modo, un corresponsal destinado en Madrid, en 1833, todavía podía señalar algo que, a todas luces, debería sernos familiar:

Los críticos alemanes modernos aplicaron el nombre de *romántico* o romanesco a todo género de composición que tomaba sus pensamientos y formas en los escritos donde se halla la nueva marcha que tomó la poesía, la fe y las costumbres en los siglos medios. Así, pues, analizada la cuestión etimológica,

venimos a parar en que la palabra Romance indicó primero en cada país respectivo una lengua, después de ciertas clases de escritos de recreo y ficción poética, y últimamente la voz Romántico expresa el género de literatura y poesía que tiene su base en el modo de existir y pensar político y religioso de la Edad Media o siglos caballerescos”, *apud* Peers (1923:292)

De forma parecida, dos años después, Eugenio de Ochoa en *El Artista*, podía todavía definir al escritor romántico como aquel que “quisiera ver reproducidas en nuestro siglo las santas creencias, las virtudes, la poesía de los tiempos caballerescos” *apud* Navas Ruiz (1971:130)

Es evidente, por tanto, que comenzaba a ocurrir algo que preocupaba al grupo de los schlegelianos. En 1817, Böhl había atribuido al romanticismo español la antigua literatura, la cual, tanto él como otros de sus seguidores esperaban que encendería la imaginación de la nueva generación de escritores españoles “cuanto es menester para llenar el corazón de piedad cristiana, satisfacer la razón con sana doctrina y divertir el entendimiento sin peligro” *apud* Pitollot (1909:114). Pero en 1824, Aribau pudo hacer referencia en *El Europeo* a la existencia de “un romanticismo exagerado”, que tenía en Byron a su vate, como señala Cattaneo. (1967:131) Se trata, por lo tanto, de una especie de aviso en el que un prudente Durán anunciaba ya en 1828 la contaminación que venía de la mano del teatro francés; pero habría que esperar hasta 1839 para encontrar ejemplos de autores como Lista que directa y abiertamente atacan a ese romanticismo que sostenía su valor en “acumular monstruosidades morales” y que “pintan la naturaleza humana peor de lo que es” *apud* Navas Ruiz (1971:142). Para Lista, “la verdadera fuerza y energía del alma no está en las pasiones, sino en la razón” (143), y las verdaderas intenciones de ese “romanticismo actual” no eran otras que “resucitar en la Europa actual el odio contra los reyes, los sacerdotes y las virtudes, aquella demencia que produjo todos los desastres de la revolución francesa” (144-145). ¿Por qué se le atribuía esa condición de maldad moral a este romanticismo? Probablemente porque no incluyeron en su concepción o no siguieron en su lectura e interpretación del romanticismo las tempranas lecturas del movimiento romántico de Faber, López Soler y Durán. De hecho, esta nueva ala o sección del romanticismo no sólo no siguió esa pauta interpretativa, sino que llegó para añadir nociones destructoras, subversivas acerca de la condición natural del ser humano, el papel del amor humano frente al amor divino, el progreso, la

libertad política y la libertad de pensamiento en general¹². Estas teorías, tan lejanas a las anteriores, fueron concebidas como una seria amenaza a la concepción tradicional establecida y provocaron una rabiosa oposición a la que aludiré ahora. Aunque hasta ese momento no había nada en España que pudiera justificar esa reacción de indignación, los tradicionalistas no esperaron a tener evidencias de mayor fuste.

El primer paso hacia una formulación y una interpretación del romanticismo que nos permita ver el movimiento como una manifestación literaria de esa “nueva visión del mundo” aparece de la mano de Alcalá Galiano en su ya famoso prólogo a *El moro expósito*¹³ del Duque de Rivas. Esta fue la primera clara referencia del punto de vista diferente, el de aquellos que no compartían y que por lo tanto no se unieron a esa primera lectura, a esa visión cristiana, monárquica y medievalizadora del romanticismo hasta ahora revisada. El adversario oficial de Böhl, exiliado en Gran Bretaña donde llegó a ser el primer catedrático de español en la Universidad de Londres, se había dado cuenta que el romanticismo sólo podía ser entendido correctamente si era concebido como un movimiento contemporáneo. Es decir, no tanto como el resultado de una evolución, sino de una *revolución* en ciernes. Dejando a un lado los argumentos de los primeros críticos que hemos discutido, Alcalá Galiano adopta firmemente un posicionamiento del lado del “actual romanticismo” (1960:23) que para él era un movimiento intelectual que sólo pudo haber surgido en un período específico, libre de fanatismos religiosos y de opresión monárquica, elementos ambos que habían caracterizado el pasado, especialmente el de España. Esto es lo que le sitúa, a pesar de sus últimos intentos de matizar sus comentarios, en el bando opuesto, enfrentado a Böhl, López Soler y dentro de poco a Ochoa, a todos aquellos (y otros además de éstos) que deseaban ver en el romanticismo un

¹² Podríamos traer aquí a colación las palabras de Larra en “El día de difuntos”, artículo escrito el 2 de noviembre de 1836, en el que reflexiona sobre su propia existencia: “Quise salir violentamente del horrible cementerio. Quise refugiarme en mi propio corazón, lleno no ha mucho de vida, de ilusiones, de deseos. ¡Santo cielo! También otro cementerio. Mi corazón no es más que otro sepulcro. ¿Qué dice? Leamos. ¿Quien ha muerto en él? ¡Espantoso letrado! “¡Aquí yace la esperanza!” ¡Silencio, silencio! (1997:586)

¹³ La primera vez que nos encontramos un prólogo de Alcalá Galiano en una edición de *El moro expósito* es en 1854, fecha que se corresponde con la aparición de la segunda edición de la obra ya en Madrid, dentro de la colección La Biblioteca nueva. Sin embargo, cabe mencionar aquí que según señala Palau en su Catálogo (1948-1977), el prólogo a la primera edición era ya de Galiano, aunque firmado por Saavedra.

movimiento restaurador, que desviaría la atención de las nuevas ideas, las doctrinas subversivas de progreso social y libertad de pensamiento y críticas a la religión, doctrinas que estaban calando de forma lenta pero imparable entre las minorías alfabetizadas. Alcalá Galiano, al igual que Mariano José de Larra, deseaba que el movimiento incluyera elementos de las más modernas y recientes perspectivas. Por eso, reconocidos autores románticos como Walter Scott, el héroe idolatrado de los medievalistas, no fue incluido por Alcalá Galiano como uno de los máximos iconos o exponentes del movimiento: él se limitaba a representar a un ala del romanticismo, la medieval, como Campbell —entre otros— representaba el ala del exotismo en la poesía, Burns y Manzoni el ala patriótica y otros, sobre todo Lord Byron, representaban lo que se dió en llamar la poesía metafísica, basada sobre todo en el desarraigo y las pasiones internas del ser humano.

Alcalá Galiano estaba listo para aceptar y reconocer que la literatura anterior que se había producido en España era “nacional y natural” (1960:30) , pero nunca iba a aceptar que fuera romántica. Enfatizó que todo gran escritor, incluidos los imitadores neoclásicos de los trabajos de la antigüedad, escribían “lo que le dictaba el sistema de sociedad en que se había criado y estaba viviendo” (1960:33). De la misma forma que afirmó que Meléndez Valdés y Jovellanos eran más aceptables para él que Montiano y Luzán en la medida que sus trabajos eran expresión de “una época nueva” (1960:37), también afirmó que la crítica alemana era más aceptables para él que los críticos españoles contemporáneos, ya que aquella tiene presentes “los adelantos que el arte crítico ha tenido y está haciendo en otras naciones” (38). Cuando en su trabajo crítico profundiza un poco más allá en el desarrollo de esos conceptos, nos damos cuenta que Galiano todavía guarda cierta preocupación por lo que él considera ciertos excesos de algunos de los románticos franceses, quienes según su lectura, “se arrastran y despeñan en simas de insondable bajeza” (41). Estos autores contrastan con aquellos que practican lo que Galiano llama “la poesía romántica de buena ley” (41), que incluye, como no podía ser de otra forma, desde la poesía caballeresca — pero no de forma exclusiva — al lado de los “recuerdos de lo pasado” (46) junto a las “emociones presentes” (46). Para el resto, Alcalá Galiano, como Durán, enfatizó el cambio operado desde la razón y las reglas hasta la imaginación y las emociones, cuya

única regla era “seguir los impulsos propios y obedecer a las inspiraciones espontáneas”. (50)

¿Cuál es entonces la verdadera originalidad del prólogo de Galiano? Sin duda, ésta reside en su intento de vincular o incluso de unir la “crítica sana” al punto de vista de la “generación filosófica” (50), sin tantos prejuicios tradicionales en cuanto a la religión y a la política. De hecho, la palabra “filosófico” estaba de moda en la época; había suscitado una polémica en torno a su significado y eran muchos los que discutían en torno a ella, tal y como podemos dilucidar del artículo que Ramón López Soler publicó en *El Europeo* en 1823, titulado “Sobre la historia filosófica de la poesía española”. En ese artículo está implicada la capacidad de realizar nuevos análisis del mundo, más amplios y profundos, especialmente en lo que se refiere a los cambios culturales.

Esta idea aparecerá posteriormente en el artículo de Mariano José de Larra, “Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Profesión de fe”, que apareció en *El Español* el 18 de Enero de 1836. Incluso de una forma mucho más explícita que su predecesor, Alcalá Galiano, Larra relaciona el cambio en la literatura con el “progreso intelectual del siglo” (1997: 428-434), dado que él mira el pasado católico y monárquico de España no como una fuente de inspiración romántica sino como un serio obstáculo para la extensión de las nuevas ideas. El resultado fue que hasta ahora la literatura española no se había distinguido por “un carácter sistemático, investigador, filosófico; en una palabra, útil y progresiva” (428-429). Lo que Larra quería ver era una literatura de ideas, en la cual los escritores serían los primeros y más destacados “intérpretes del movimiento de su época” (429). Es Larra igualmente el primero en reconocer y aceptar, después de tantos años de debate, la influencia de un neoclasicismo francés que había traído consigo un concepto de literatura que no había sido completamente malo. Si bien es cierto que Larra y Galiano pueden diferir ligeramente en este aspecto, es decir, en la influencia del neoclasicismo francés, ambos están completamente de acuerdo en sostener que el surgimiento de la literatura romántica era inseparable de su propia época, época en la que las instituciones políticas y sociales así como los dogmas religiosos estaban sujetos al “examen libre” y a la “atrevida controversia”. Galiano afirmaba en su prólogo que: “Lo que antes se creía a ciegas, ahora se examina” (1960:45), y Larra se había apropiado de la misma postura. Allí había tenido lugar, aseguraba,

una “prodigiosa revolución” (433) no sólo en lo que se refiere a las estancias políticas y sociales, sino por encima de todo ello, en un plano intelectual. Su generación vivía atravesando “momentos en que el progreso intelectual, rompiendo en todas partes antiguas cadenas, desgastando tradiciones caducas y derribando ídolos, proclama en el mundo la libertad moral, a la par de la física, porque la una no puede existir sin la otra” (432)

Más que la mayoría de sus contemporáneos en España, Larra era completamente consciente de la crisis ideológica y metafísica que caracterizó la época que le tocó vivir.¹⁴ Llegó mucho más cerca de la cuestión al indicar la causa, la razón del cambio cuando en *Felipe II* señalaba a ese “desasosiego mortal que fatiga al mundo antiguo”, en evidente referencia a la vieja Europa frente a la joven América. Es este desasosiego lo que él vincula directamente al colapso del sistema de ideas que prevalaecía anteriormente, es decir, “la ruina de las viejas creencias”. Para él, la literatura romántica podía reflejar ese nuevo clima de ideas y por tanto, comenzar a:

echar los cimientos de una literatura nueva, expresión de la sociedad nueva que componemos, toda de verdad, como de verdad es nuestra sociedad, sin más reglas que esa verdad misma, sin más maestro que la naturaleza, joven, en fin, como la España que constituimos [...] no queremos esa literatura reducida a las galas del decir, al son de la rima, a entonar sonetos y odas de circunstancias, que concede todo a la expresión y nada a la idea, sino una literatura hija de la experiencia, estudiosa, analizadora, filosófica, profunda, pensándolo todo, diciéndolo todo, enseñando verdades” (433)

Desafortunadamente, Larra no amplió qué podían significar aquellas “verdades”. En su obra periodística parece dar por seguro que “el progreso intelectual del siglo”, progreso que debía reflejar la literatura, tenía irremediamente que conducirse en positivo, elevándose a cambios profundos que transforman la vida en diferentes direcciones. Si este fuera el caso, en 1836, sus siguientes escritos y su suicidio, sugerirían que muy pronto cambió de opinión en este sentido.

¹⁴ Lo reflejó en sus escritos en numerosas ocasiones; así en “La educación de entonces”, artículo aparecido en *La revista española* el 5 de Enero de 1834 y que no recoge Pérez Vidal en su edición de los artículos periodísticos de Larra, afirma: “Mucho me temo que nos hallamos en una de aquellas transiciones en que suele mudar un gran pueblo de ideas, de usos y de costumbres [...] Cerca está el día sin embargo en el que volveremos atrás la vista y no veremos a nadie: en que nos asombraremos de vernos todos de la otra parte del río que estamos en la actualidad pasando”. (2001:179)

Entre los numerosos escritores que Larra menciona en su manifiesto, es significativa la ausencia de Scott y la presencia de Lord Byron. Es entonces el momento de ampliar, aunque sea de forma resumida, la importancia de Byron.

Una de las grandes diferencias que ya hemos sugerido entre el romanticismo del norte de Europa y su contrapartida del sur, radica en el hecho de que en el norte se duda acerca de la veracidad de la verdad de las creencias religiosas tradicionales e incluso se duda todavía más del poder de la razón para explicar el significado de la existencia. Esto fue ampliamente compensado entre los autores y los pensadores románticos por una nueva y recién acuñada confianza en la imaginación, contemplada como un elemento que posee una poderosa dimensión espiritual. Byron no tuvo paciencia con este mecanismo de consuelo, y además, sabía por qué: pura mística. Especialmente en *Manfred* (1817) y *Cain* (1821), él proclamó con valor algo bastante diferente: la visión de que la revolución intelectual había dejado al hombre moderno completamente desprovisto de confianza en la Divina Providencia o en la habilidad humana para encontrar respuestas tranquilizadoras a las preguntas finales sobre la verdad, el deber, y la muerte. El sufrimiento y el problema del mal es presentado por Byron como un enigma impenetrable. Su voz resuena agria cuestionando la fundación metafísica, “the general benevolence of the deity”, de la que la confianza existencial del hombre y la estabilidad general de la sociedad se pensaba que dependerían, como bien señaló Cardwell (1988:9). Como era inevitable, Walter Scott, el ídolo de los tradicionalistas, se encontraba entre aquellos que se adelantaron a vilipendiar a Byron como un autor subversivo y blasfemo. En este sentido, Heine, en su *Viaje por el Harz* (1823), ya había enfatizado que “Byron, en todos sus aspectos representó lo contrario de Scott” (1910-20:120) Fue sin duda la implacable actitud crítica de Byron la que lo situó en la vanguardia de la revuelta metafísica romántica y al mismo tiempo, explica el lugar de honor y privilegio que ocupa en las mentes del sector de los románticos anti-traditionalistas, como por ejemplo Espronceda en España. Al mismo tiempo y por reacción lógica, explica la vituperación con la que tanto el autor como su obra posterior fue recibida por los *bienpensantes*.

Si, como Gies ha señalado, el *Discurso* de Durán marca no tanto el final de una fase del debate romántico en España sino el comienzo de uno nuevo (1975:180), esta segunda fase estuvo dominada no tanto por la discusión de qué

podía o no podía ser la característica de la literatura romántica, sino por los numerosos ataques contra las ideas de *los disolventes*, cuyos trabajos románticos, empezando por el *Don Alvaro* de Rivas y terminando con *El Diablo mundo* de Espronceda, encerraban. En otras palabras, incluso antes de que el significado del romanticismo fuera aclarado con propiedad, el debate comenzó a volverse cada vez más hacia el cuestionamiento de los efectos morales del movimiento romántico. Lo que se debe entender, llegados a este punto, es que la desmesurada exaltación por el ala más tradicionalista del romanticismo de los supuestos valores de la Edad Media y de los Siglos de Oro representa, de forma implícita, una especie de ilusión o mito de reconciliación con una antigua visión del mundo por parte de otra visión, la del mundo romántico, que no se había establecido totalmente. El discurso estaba dirigido a atajar la aparición de cualquier nueva explicación cósmica, o de no ser así, a contrarrestar la visión derivada de la filosofía crítica del siglo XVIII, que no estaba convencida de que tal explicación cósmica existiera y fuera plausible. En lo que Peers y sus posteriores seguidores fracasaron fue en que la línea de pensamiento que va desde Schlegel a Böhl, Durán y posteriormente a Boraio hasta alcanzar al propio Peers, tenía mucho menos que ver con la aparición o resurgimiento de las literaturas nacionales en lengua vernácula y mucho más con el resurgimiento del catolicismo que se produjo a finales del XVIII y a comienzos del siglo XIX. La alarma y la ansiedad generada por la crisis de conciencia del siglo XVIII llevó a los autores y a los pensadores a revitalizar la búsqueda del fundamento del deber, la comunidad y las creencias religiosas. Los estudiosos del Siglo de las Luces en Europa han sugerido hace ya tiempo que hacia el final del siglo XVIII tanto el racionalismo como la confianza en la posibilidad de la mejora del mundo que existía en los primeros años del movimiento se habían erosionado y habían comenzando a ser remplazadas entre los pensadores y los intelectuales por lo que Tighem llamó “la insatisfacción con el mundo contemporáneo, la inquietud ante la vida y cierta tristeza aparente” (1948:249). Esto llevó al deseo, en algunos sectores de intelectuales, a los cuales pertenecía el propio Böhl, un católico convertido, de un retorno a una visión del mundo reintegrista, autoritaria, la cual el tradicionalismo estaba listo para proveer.

En otras palabras: los dos romanticismos, el tradicionalista y el antitradicionalista representaban discrepancias con las normas y las reglas del

punto de inflexión del Siglo de las Luces. Pero con el paso del tiempo, las discrepancias o disconformidades tomaron direcciones completamente diferentes, incluso cuando esto fue en parte ocultado por la lealtad compartida hacia las innovaciones de perspectiva sobre el papel de la creatividad espontánea, la libertad en cuanto a ciertas restricciones de formas y al empleo de un determinado número de nuevas técnicas de expresión. Lo que para los románticos liberales implicaba en el fondo una búsqueda de una nueva comprensión o interpretación de la condición humana, para los románticos históricos implicaba un retorno a ese mito de la sociedad en la que la fe era universal, la monarquía estaba por encima de cualquier crítica o discusión posible y la jerarquización de la sociedad era contemplada no sólo como algo natural, sino además, como algo estipulado por inspiración divina. Esto ayuda a explicar la debilidad inherente al romanticismo histórico y su fracaso a la hora de sobrevivir, sin contar con las formas deturpadas y degradadas.

Los románticos del ala histórica vieron en la Edad Media y en los Siglos de Oro lo que ellos quisieron ver: su énfasis en la idea de lo católico es solo igualado por su descuido de la propia teología católica. Aunque determinados aspectos de su perspectiva sobrevivieron por medio del *casticismo* atacado por Unamuno en 1902, e incluso en algunas áreas del tradicionalismo español del siglo XX, esta perspectiva fue, después del período romántico más temprano, esencialmente anacrónica. En contraste con la mística tradicional, el tono de angustia discernible en algunas de las obras románticas más importantes surgen del reconocimiento intuitivo de la naturaleza ambigua del vínculo entre la mente del hombre y su mundo. El sentido romántico del abismo, la nada, el vacío en el centro de las cosas, revela la conciencia en algunos románticos de que la situación del individuo es trágica no por las restricciones sociales o la opresión ideológica, sino por ser intrínseca a la condición humana a causa de las limitaciones eternas impuestas a nuestra existencia, las cuales no pueden ser vencidas o superadas por ninguna experiencia visionaria o por forzar la imaginación hasta el límite, fuera de lo real.

3.5. Nicomedes Pastor Díaz y su *Prólogo a las obras líricas y dramáticas de D. José Zorrilla.*

De excepcional importancia en relación con lo que estamos hablando es el prólogo a una colección de poemas de Zorrilla escrito en octubre de 1837 por Nicomedes Pastor Díaz, una figura importante dentro del panorama literario del XIX español y que no ha llamado la atención de la crítica sino hasta fechas recientes, como atestiguan los trabajos de Adrán Goás (1998) y Chao Espina (1995). Navas Ruiz no lo incorpora a su selección de textos y, excepto por su emotiva referencia al funeral de Larra y la dramática lectura al pie de su tumba de Zorrilla — que le dio a conocer como poeta—, el manifiesto merece figurar al lado de otros manifiestos románticos hasta ahora mencionados debido al entendimiento claro de que, por todas las razones destacadas con anterioridad, la poesía en España había alcanzado una encrucijada. Para Pastor Díaz, el poema de Zorrilla leído en memoria de Larra era una producción romántica arquetípica debido a cómo fue inspirado y escrito y a causa de la manera en cómo fue recibido por su audiencia en el cementerio. Fue inspirado por un espontáneo torrente de sentimientos:

Así que a nadie pudo ocurrírsele que aquella producción no fuese natural, espontánea, como su mirar, como su acento, como el color de su semblante y el llanto de sus ojos. Nadie pudo ver en ella la imitación de tal autor o los principios de tal escuela: nadie discutió si era *clásica o romántica, oriental o filosófica*. Era una composición de allí, de aquel poeta, de aquel momento, de aquella escena, para nosotros, en nuestra lengua, en nuestra poesía, en poesía que nos arrebató, que nos electrizó, que comprendimos, y sobre cuyo mérito, género y formas no se suscitaron ni discusiones ni críticas. (1905:7)

No fue designado para apelar fundamentalmente a la mente o a la naturaleza, pero expresaba de forma exacta y fidedigna los sentimientos de los afectados por la muerte de Larra y, quizá, los versos salían de un llanto colectivo:

Nos hallábamos al nivel del autor, a la altura misma de su genio, y en estado de sentir lo que él tal vez no hizo más que expresar: porque entonces, como los primitivos poetas, como los bardos en sus banquetes, como Píndaro en los juegos olímpicos, tomaba entusiasmo de nuestro entusiasmo, llanto de nuestro llanto: era el foco del espejo y reflejábanse en él concentrados los rayos que tal vez de nosotros mismos partían (7).

El análisis del texto aclara algunas cosas. En primer lugar, que el poema hablaba profundamente al corazón de los oyentes: “Era una composición que nos arrebató, que nos electrizó, que comprendimos” (7). Pero no de una forma concisa o analítica:

sólo los corazones sensibles y no gastados, que se entregan de buena fe al ímpetu del sentimiento, que, unísonos, desde luego al tono del poeta, vibran con todas las modelaciones de su laúd... los que saben que con el corazón y el alma, y no con los dedos y con las palabras se hacen los versos (7-8)

Esa poesía que ellos defienden no es simplemente un “modo de hablar”, sino ante todo “una manera de ser ” (7) porque como más tarde afirmará:

La imaginación, la amistad, el entusiasmo podrán ejercer grande influencia en este análisis: pero el corazón, el sentimiento, la fantasía son el único *método analítico* aplicable a las obras de un poeta (10)

Esta es una de las más claras e ingeniosas manifestaciones directas en la España de su tiempo de la nueva actitud romántica hacia la lectura y la composición poética. Sólo por eso, el prólogo de Pastor Díaz sería de un alto valor. Pero además de esto, el autor continúa, va más allá para discutir explícitamente con las dos caras del romanticismo español en una serie de párrafos que sin duda merecen una cita y un análisis extenso. Su postulado inicial es que había habido épocas en las que hubo un consenso general en cuando a ideales y creencias.¹⁵ Pero el siglo de Byron, de Victor Hugo, de Chateaubriand, — notar el orden en el que aparecen los nombres — no era uno de esos y para Pastor Díaz, en la España de 1837, la temprana poesía de Zorrilla era un claro reflejo de ese hecho. Completamente de acuerdo con las ideas de Alcalá Galiano y Larra, Pastor alaba a Zorrilla por ser el primer poeta de su tiempo, en ser “el representante literario de la nueva generación, de sus ideas, de sus sentimientos y sus creencias” (9). Pero, ¿en qué sentido? En el sentido de que los primeros trabajos de Zorrilla reflejan la dicotomía básica del movimiento romántico como un todo.

Afirma Nicomedes Pastor Díaz:

En el estado actual de nuestra indefinible civilización, la poesía, como todas las ciencias y las artes, como todas las instituciones, como la pintura, la arquitectura

¹⁵ Lo que la Generación del 98 llamaría mucho más tarde, con nostalgia las “ideas madres”. En ese mismo sentido, afirma Ganivet: “Cuando nuestra inteligencia queda despojada de esas ideas madres que son como brújulas que nos guían en el océano de la vida, entonces quedamos a merced de los instintos y de los deseos de todo linaje y pretendemos destruir los obstáculos que se nos ofrecen, prestando oídos al absurdo y a la utopía, que halaga nuestros sentidos” (1943: 598)

y la música, como la filosofía y la religión, ha perdido su tendencia unitaria y simpática, y sus relaciones con la humanidad en general, porque no existiendo sentimientos ni creencias sociales, carece de base en que se apoye, y de lazo que a la humanidad la ligue. Sin poder proclamar un principio que la sociedad ignora, sin poder encaminarse hacia un fin que la sociedad no conoce, ni dirigirse hacia un cielo que la sociedad no cree, la poesía, dejando una región en la que no hallaba atmósfera para respirar, se ha refugiado, a su último asilo, a lo más ínfimo de la individualidad y del seno del hombre, donde, aun a despecho de la filosofía y del egoísmo, un corazón palpita y un espíritu inmortal vive. Pero el hombre, en su aislamiento, es el más miserable y desgraciado de los seres. La Providencia ha hecho necesaria para su dicha y su perfectibilidad la asociación, asociación que no es el agregado de muchos individuos de la especie humana, sino el conjunto de las facultades que en común poseen, la comunión de sus ideas y de sus sentimientos, de la inteligencia y de la simpatía. Mas hay épocas tristes para la humanidad, en que estos lazos se rompen, en que las ideas se dividen, y las simpatías se absorben, en que el mundo de la inteligencia es el caos, del sentimiento el vacío, en que el hombre no ejercita su pensamiento sino en el análisis y en la duda, y no conserva su corazón sino para sentir la soledad que le rodea y el abismo de hielo en el que yace. Entonces el genio puede volar aun, pero vuela como el Satanás de Milton, solitario y por el caos: el sol le causa pena, la belleza del mundo envidia. Su poesía es solitaria como él, y como él, triste y desesperada. Canta o más bien llora sus infortunios, su cielo perdido, el fuego concentrado en su corazón, las luchas de su inteligencia, y las contrariedades de su enigmático destino. Sus relaciones con la naturaleza no pueden ser expansivas, ni sus relaciones con los hombres simpáticas. Replegado en su individualismo, sus relaciones con Dios podrán aun ser muy vivas, pero sólo en su presencia, si la reconoce, y solo en el universo, si tal vez ha renegado de la Providencia, los himnos que deberían consagrarse a una religión de amor, serán solamente gritos de desesperación y de impío despecho, o extravíos de un abstracto y estéril misticismo. Tal es a mis ojos el carácter de la época presente, tal es también su poesía; la poesía dominante, la poesía elegíaca actual, poesía de vértigo, de vacilación y de duda, poesía de delirio o de duelo, poesía sin unidad, sin sistema, sin fin moral ni objeto humanitario, y poesía sin embargo que se hace escuchar y que encuentra simpatías, porque los acentos de un alma desgraciada hallan dondequiera su cuerda unísona, y van a herir profunda y dolorosamente a todas las almas sensibles en el seno de su soledad y desconsuelo. Zorrilla ha empezado, y no podía menos de empezar, por este género. Hijo del siglo, le ha pagado también su tributo a las lágrimas, ha pasado por bajo el yugo de su tiranía; ha llorado también a solas y ha dado al viento sus sollozos, ha golpeado su frente de poeta contra el calabozo que le aprisionaba; ha forcejeado por quebrantar cadenas que no son lazos, ha invocado el auxilio de un Dios y ha renegado del cielo, ha cantado el éxtasis de los bienaventurados y ha saludado a la reina de los ángeles, y ha lanzado gemidos de desesperación infernal, y ha llamado a su socorro a la muerte y a la nada” (10-11)

Sin duda, no hay una descripción contemporánea del profundo malestar espiritual y metafísico de la época mejor que ésta, un malestar que encuentra de forma perfecta su voz en el romanticismo byroniano. El tono es casi idéntico al de Musset en *Confessions d'un enfant du siècle* (1836), obra conocida como representante perfecta de este aspecto del romanticismo. Las referencias al “vacío”, la “nada”, el “caos”, “la soledad”, “la duda”, y “el desconsuelo”, el uso de la imagen de la prisión, todos ellos son signos inequívocos de la cara subversiva del romanticismo “liberal”.

Pero llegados a este punto, el tono del prólogo de Pastor Díaz cambia de forma abrupta. Para explicar por qué Zorrilla había escrito de la forma anteriormente descrita, Pastor Díaz afirma que el autor fue “órgano de una época”. Pero un gran poeta trasciende su tiempo:

Por eso nuestro poeta no tardó en reconocer que la poesía a la que le arrastraba su siglo era estéril y transitoria, como debe serlo esta época de desorganización y de duda, como debe serlo el egoísmo que nos disuelve, y el escepticismo que nos hiela... (12)

Aquí, dando la espalda a su propio tiempo, —continúa diciendo Díaz—, el dramaturgo español:

quiso anudar en su espíritu la cadena de las tradiciones, sin las que no hay sociedad ni poesía, y llevarle a recorrer primero los venerables restos de su pasado. Su imaginación debía encontrar todavía en ellos una sociedad homogénea y compacta de religión y de virtud. (12)

Y por eso —continúa la reflexión de Pastor Díaz—, al final, el dramaturgo asumió de nuevo la insoportabilidad de la modernidad a “los tiempos caballescicos y religiosos” (12).

Nada, creo, define con mayor naturalidad la perspectiva dual que definió y caracterizó el romanticismo español que este prólogo, que por otra parte emplea usando como pretexto para expresar sus propias ideas en cuanto al significado del romanticismo se refiere, aunque como era de esperar, algunos lazos quedan sin atar y preguntas sin responder. Afirma por ejemplo que: “Lo que afectan llamar romanticismo no es más que la poesía, la naturaleza, la verdad” (8). Pero, ¿qué verdad? ¿La de Leopardi? ¿O es acaso la “fatal truth” de Byron, concepto que claramente se percibe detrás de la descripción inicial de Pastor Díaz de su propia época? ¿O, finalmente, esa verdad tiene que ver con un mundo creado bajo los designos de Dios y gobernado por su benevolente y misericorde Providencia Divina, la cual el propio Pastor Díaz afirmó que Zorrilla había encontrado en el pasado y desde la cual dibujó una esperanza casi profética para el futuro?

Pastor Díaz paga el homenaje debido a la conversión de Zorrilla al “romanticismo histórico”, lo que Gies, en un magnífico artículo, llamó su traición al movimiento (1980:339-346). Podemos reconocer en el prólogo de Pastor Díaz las palabras de su propia nostalgia, compartida con la minoría —ellos siempre

fueron una minoría dentro del movimiento— por una edad perdida de fe, confianza y seguridad. Pero al mismo tiempo hace perfectamente evidente que la evocación de esa edad por Zorrilla y otros nunca pudo producir más allá de un “arrobamiento” temporal, que siempre iba seguido por un retorno a la “realidad de nuestra existencia”, acompañada a su vez por “un suspiro de pesar”, por “esa religión abandonada” y las “veneradas reliquias” de un pasado que nunca podrá ser recuperado.¹⁶

3.6. *Don Álvaro o la fuerza del sino* y el cambio en la perspectiva literaria del movimiento romántico

Desde las observaciones de Alcalá Galiano, Larra y Pastor Díaz, parece evidente que en los primeros años de la década de los treinta se produjo, o al menos comenzaba a ser evidente en España, un cambio en la valoración que el romanticismo merecía desde el punto de vista político para una facción de sus opositores contemporáneos. De hecho, fueron Alcalá Galiano y Larra los primeros autores que de forma deliberada usaron la palabra “revolución” para describirlo. Al mismo tiempo, un limitado número de obras de autores románticos habían salido finalmente a la luz para ilustrarlo. El trabajo más importante en este sentido fue el *Don Álvaro o la fuerza del sino* de Rivas. No hay nada que explique de una forma más clara el cambio en la interpretación del romanticismo desde la época de Peers hasta este momento presente que las críticas realizadas a esta obra. Mientras el inglés (1923) en el capítulo cuarto de su obra *Rivas, A critical study* (1923), sólo encuentra en la obra “contradicciones” entre el catolicismo y el determinismo, en 1962, Casaldueiro, —autor de la primera interpretación convincente de *El diablo mundo* de Espronceda como el ejemplo supremo del romanticismo subversivo—, Casaldueiro, repito, muestra que la obra contiene “un conflicto típicamente romántico: el hombre entre Dios y el mundo” y que

¹⁶ *Rolla*, de Musset, abre con unas líneas de una nostalgia similar: “Regrettez-vous le temps où le ciel sur la terre / Marchait et respirait dans un peuple de dieux; / Où Vénus Astarté, fille de l’onde amère, / secouait, vierge encor, les larmes de sa mère, / Et fecondait le monde en tordant ses cheveux? / Regrettez-vous le temps où les Nymphes lascives / ondoient au soleil parmi les fleurs des eaux, / et d’un éclat de rire agaçaient sur les rives / Les faunes indolents couchés dans les roseaux?[...] Regrettez-vous le temps où d’un siècle barbare / naquit un siècle d’or, plus fertile et plus beau? / où le viril univers fendit avec Lazare / de son front rejaneui la Pierre du tombeau? / Regrettez-vous le temps où nos vieilles romances / Ouvraient leurs alles d’or vers leur monde enchanté?”

realmente va hasta la discusión que el tema de la obra realiza “el absurdo de la vida” (1962:257) En este mismo sentido, es importante destacar cómo Navas Ruiz (1975) y Cardwell (1973: 559-579) relacionan la obra con la crisis metafísica propia de los románticos.

Aunque, como Llorens ha señalado los debates en la sección de literatura en el Ateneo de Madrid en 1839 muestran que pocos fueron los que se habían dado cuenta (1979:236), podemos coincidir con Juretschke (1954) que, para entonces, el primer impacto del romanticismo negativo se había dejado sentir. Tras citar a Sainte-Beuve en el cambio del romanticismo histórico al liberal en Francia, insiste en que el mismo proceso se había producido en España. Afirma:

También aquí, Dumas y Hugo, junto a sus discípulos españoles Pacheco, García Gutiérrez, Larra, Gil, y Zárate entre otros, habían dado a la literatura y, sobre todo al teatro un aspecto totalmente nuevo. El desgarramiento y la autodestrucción románticas, tendencias antisociales y un declarado y violento anticlericalismo, caracterizan este teatro y la mayor parte de la vida literaria, que, después de la muerte de Fernando, recibió fuertes impulsos de los grupos políticos revolucionarios. El *Alfredo* de Pacheco, el *Macías* de Larra, *El rey monje*, de García Gutiérrez, correspondían al *Antony* y a otras obras semejantes de Dumas. La juventud se había olvidado rápidamente de las doctrinas de Durán y Lista, por mas que ambos protestaran desde el principio contra el romanticismo malo” (30-31)

No sería prudente, sin embargo, generalizar acerca de la generación más joven. Por un lado se encontraban aquellos como Pastor Díaz que contaba con 28 años de edad en 1839 y como Salvador Bermúdez de Castro, que tenía 25. El primero de ellos, como hemos visto anteriormente, se había dado cuenta completamente de sobre qué bases descansaba el “romanticismo malo”. El segundo, en el prólogo de sus *Ensayos poéticos* (1840) había escrito:

Tal vez entre estos ensayos hay algunos que son triste muestra de un escepticismo desconsolador y frío; lo sé, pero no es mía la culpa; culpa es de la atmósfera empozoñada que hemos respirado todos los hombres de la generación presente; culpa es de las amargas fuentes en que hemos bebido los delirios que nos han enseñado como innegables verdades. La duda es el tormento de la humanidad, y ¿quién puede decir que su fe no ha vacilado? Sólo en las cabezas de los idiotas y en las almas de los ángeles no hallan cabida las pesadas cadenas de la duda” (2)

Por otro lado, están aquellos otros como Gil y Carrasco, que tenía 24 años de edad en 1839. En ese mismo año, había atacado a Zorrilla por seguir en *A una calavera* “este género desconsolado y amargo, que despoja al alma hasta del placer de la melancolía, y anubla a nuestros ojos el porvenir más dulce, el

porvenir de la religión” (1954: 484). Al año siguiente, reprendió al propio Espronceda por dos obras, *El verdugo* y *El reo de muerte*, con las que, según Gil y Carrasco, el autor contribuyó “a la escuela amarga, sardónica y desconsoladora de Byron, y son hijas de aquella escena doliente y solitaria, que menospreciaba los consuelos y se cebaba en sus propios dolores” (1954:494). Lo mismo sucedió con *Jarifa*, obra poética definida como “amarga, sardónica, tenebrosa y falta de fe, desnuda de esperanza y rica en desengaño y de dolores que más bien desgarran el corazón que lo mueve”. (1954:495). El permanente fiel, como hace evidente *El Señor de Bembibre*, al sector tradicionalista del romanticismo, alentado por el éxito de *Romances históricos* de Rivas (1841) y *Los Cantos del Trovador*, de Zorrilla, cuyo tercer volumen iba a aparecer en ese mismo año.

Rivas, Zorrilla y posteriormente Fernán Caballero, quien no en vano fue la hija de Böhl de Faber, en la década de los ochenta y en épocas posteriores, formaron parte de la resistencia a la escéptica, a la negativa al del romanticismo que heredaron tan pronto como sus implicaciones comenzaron a ser entendidas. El artículo de Ochoa *Un romántico* de 1835, muestra que la profunda sospecha que autores como Monteggia y Durán habían mostrado acerca de lo que ellos consideraban la cara moralmente inaceptable del romanticismo, se había consolidado en una visión mucho más amplia de los románticos como unos blasfemos e inmorales, cuyas ideas amenazaban las bases fundamentales de la sociedad. En el mismo año Donoso Cortés usó el mismo lenguaje fatalista y alarmista para expresar su repugnancia por los que “sin comprender el romanticismo escriben su nombre en su bandera... porque han visto aparecer en su presencia una sonámbula delirante, cuyo brazo está armado de un puñal, cuya boca solo profiere blasfemias”¹⁷ (1946:173). Tres años después, en 1838, en su artículo titulado “El clasicismo y el romanticismo” que recoge Gies en su antología, Donoso repite su ataque. Volviendo a la antigua visión schegeliana del romanticismo, distingue, de una manera que ya nos es familiar, entre “románticos” como Dante, Shakespeare, y Calderón por un lado y aquellos contemporáneos suyos para quienes

¹⁷ Donoso Cortés, Juan. Reseña al *Alfredo* de Pacheco, en *La Abeja*, 25 de Mayo de 1835, en sus “Obras Completas”, Madrid, Católica, 1946, I, pág. 173.

el mundo es un horrible desierto sin vegetación y sin verdura, en medio de su soledad se eleva un cadalso, y al pie de ese cadalso suele haber un verdugo que amenaza y una víctima que gime. (1989: 175)

Sin embargo, a pesar de su lenguaje exagerado y más que sobredramatizado, Donoso, como también Pastor Díaz, percibió con completa claridad que subyaciendo bajo el romanticismo, había un conjunto completo de ideas políticas, sociales y filosóficas, las cuales habían producido una crisis que él vio de forma clara y precisa personificada en Byron.

A su testimonio, y en este mismo sentido, bien se puede añadir el de Andrés Fontcubierta en *El Vapor*, en Febrero de 1837, quien también asoció la hostilidad de los románticos a las reglas y los preceptos con una “época en la vida social en que todas las creencias se apagan y se debilitan”, como señala Silva (1940:46).

Pero mientras —como hemos intentado mostrar— algunos críticos reconocían aunque de forma vaga que ciertos aspectos del romanticismo no eran sino la manifestación evidente de una crisis de ideales y creencias que estaban produciendo cambios de actitud fundamentales en cuanto a Dios, la condición de la naturaleza humana, y las organizaciones sociales, otros vieron en este tipo de escritos románticos que rechazaban una exaltación gratuita y arbitraria del vicio y del crimen. Así, en 1837, Mesonero Romanos había afirmado, comentando *El paje* de García Gutiérrez, que los románticos habían convertido el genio en “una arma ponzoñosa de seducción y maldades que prestan a la nueva escuela un carácter inmoral” (1837:166). En este mismo sentido estaba apoyado por Alberto Lista, el maestro de Espronceda, Ochoa y otros románticos que en el mismo período de tiempo, es decir, alrededor de 1839, manifestaron su radical oposición en términos contundentes contra esa novedosa corriente literaria a la que acusaron de impulsar la disolución del orden establecido. Lo verdaderamente interesante es que mientras él, como era de esperar, veía a Shakespeare y Calderón como autores pertenecientes a los verdaderos románticos, aceptaba junto a Galiano que éste no era el romanticismo de su tiempo, “el romanticismo actual, antimonárquico, antirreligioso y antimoral”, *apud* Navas Ruiz (1971:145), y que más tarde caracterizó como “lleno de horrores, costumbres patibularias, crímenes y suicidas” (1971:149)

Lista tenía en mente casi con toda seguridad traducciones de los dramas franceses, pero, incluso en España, *Don Álvaro*, con sus múltiples muertes y suicidios, fue seguido por otros trabajos, los cuales, como Pinoche (Gies, 1989:290-293) y otros han demostrado, eran casi tan subversivos, trabajos llevados a cabo no sólo por los autores digamos de primer nivel, sino por otros autores que podríamos considerar secundarios. Así, de la misma forma que Mesonero Romanos atacó *El Paje* de García Guitiérrez, Salas y Quiroga criticaron agudamente el *Carlos II de Zárate* por su burlarse de los principios religiosos y cristianos. Enrique Gil y Carrasco, por su parte, reflexionando sobre el teatro de su época en un artículo titulado “Revista Teatral” aparecido en el *Seminario Pintoresco Español* en Octubre de 1839, usó el mismo tono que había usado comentando la poesía de Zorrilla y Espronceda. En lugar de “templada y consoladora filosofía” (1954: 477) lamentaba que gran parte del teatro estuviera caracterizado por ese “espíritu de escepticismo y discusión que parece ser el carácter más marcado del siglo presente” (477). No parecía, por tanto, que le hubiera ocurrido lo que era natural e inevitable para el teatro, reflejar la esencia, el espíritu que caracterizaba su época. Ventura de la Vega, en su discurso de entrada a la Real Academia Española en 1842, preparó otro ataque fiero y cruel al romanticismo:

Sus tendencias eran a pervertir la sociedad, su plan de destrucción era completo, los tiros se atestaban a la cabeza y al corazón, a la inteligencia y a la moral. (14)

Lo mismo ocurrió con Balmes. Ya en *Cartas a un escéptico en materia de religión* había atacado a los que defendían “una literatura loca que sólo se propone producir efecto” (1967:20) y posteriormente, en su famoso trabajo *El criterio* se quejaba de la siguiente manera:

Esos hombres se quejan de todo, blasfeman de Dios, calumnian a la humanidad entera y cuando se elevan a consideraciones filosóficas llevan el alma por una región de tinieblas, donde no encuentran más que un caos desesperante. (1964: 151)

No debe por tanto sorprendernos que muy pronto encontremos a Fernán Caballero en una carta abierta dirigida a Vicente Barrantes publicada en *La Ilustración* en 1853, ensalzando las ideas de Donoso Cortés y alabando su ideal de producir un concepto de literatura diferente:

[...] una literatura amena que se propone por objeto inocular buenas ideas en la juventud contemporánea, y [...] y dando un giro nuevo a la apasionada novela, trayéndola a la sencilla senda del deber *apud* (Shaw 1968:608)

Cuando Jerónimo Borao escribió en retrospectiva su artículo “Romanticismo”¹⁸, recogido por Gies en su antología (1989: 21-65), tuvo que emplearse a fondo para defender a los románticos de los ataques y las acusaciones históricas de sus adversarios, sobre todo desde el punto de vista de lo moral, adversarios a los que sin ningún tipo de problema llama “reverendos idiotas” (1989:34) La máxima concesión a la que llega fue la de conceder que: “en lo tocante a los teatros... hay en las situaciones alguna más libertad de la que concede el teatro en una cultura depurada” (1989:35). Desafortunadamente, cuando terminó su defensa de los románticos de los cargos de inmoralidad y regresa a la definición de las características del movimiento, vuelve al ya conocido trinomio de “los tres principios que desde ahora establecemos como fundamentales del romanticismo: la nacionalidad, la libertad y cristianismo” (1989:26). Mientras que el conocimiento de que “la revolución de las ideas” se encontraba detrás de estos, él también parece reconocerlo, pero de una manera bastante diferente explicó la prominencia de los otros como parte de una reacción contra ella, ni aparenta entender que el propio cambio ideológico fue mucho más allá de la tranquila y confortable doctrina liberal de la libertad social que él mismo enuncia.

Aunque sin duda merece un lugar de importancia el enjundioso ensayo de Valera *Del romanticismo en España y Espronceda* podemos sin embargo sobrepasarlo rápidamente. Tal vez por su propio temperamento, Valera fue incapaz de tomar en serio el aspecto subversivo del romanticismo, todo su ensayo está escrito por esa razón en un tono de desdén, derivado de su convicción personal de que la literatura debería evitar toda forma de verdad desagradable y restringirse a sí misma a las místicas más placenteras e ilusorias. Aunque como Borao, vierte todo su desprecio en la noción de la inmoralidad intrínseca al romanticismo, él la sustituye con otra que, si bien no es menos equivocada, sí es más insidiosa: que la postura o la perspectiva de los románticos “negativos” está basada en la insinceridad y en una actitud estúpida. Cómo esto pudo haber llevado

¹⁸ También en Borao (1854).

a la producción de que son conocidas como obras de arte no está claro. Será pues suficiente decir que sus comentarios acerca de *Don Alvaro* y *El diablo mundo* están basados en suposiciones que difieren diametralmente de aquellas que aceptamos hoy.

3.7. Francisco M Tubino y el nacimiento de la crítica moderna del romanticismo.

Tuvieron que pasar 23 años para que apareciera otra contribución de importancia al debate del romanticismo. Pero cuando lo hizo, con la *Introducción al romanticismo en España*, de Francisco M Tubino, recogida en Gies (1989: 66-97), se puede decir que la crítica moderna del romanticismo había nacido¹⁹.

El trabajo de Tubino es, por ejemplo, el primero en reconocer que en España, y de forma especial tras 1834, el romanticismo no era ni mucho menos un movimiento homogéneo. Afirma:

Durante la década transcurrida, harto había cambiado el gusto en lo privativo a la crítica literaria y artística; el romanticismo, que tan perseguido vimos en 1819 y 1820, había granjeado la mayoría y más selecta parte de los sufragios. Los que cuando Francia nos imponía el despotismo huían avergonzados de sus lares, llevando enhiesta la bandera clásica, tornaban ahora tan demudados que en sus labios el romanticismo presentaba caracteres de todo punto diversos, por lo alarmante y radical, de aquellos que ofrecía en los escritos de Böhl de Faber y sus admiradores. (87-88)

Correctamente vio en Espronceda la personificación de ese nuevo “romanticismo filosófico”, en el cual, —una vez más con acierto—él reconoció el punto de arranque, el marcador de una crisis en la historia de las ideas en España. Señala igualmente Tubino en su artículo:

No considero a Espronceda como un talento aislado, sino cual personificación de una época y testimonio del romanticismo filosófico en su peculiar fase española. En sus poemas descubro las ansias de la sociedad española decrepita que presiente su próximo inevitable fin, si rica en generosos anhelos, pródiga también en ilusiones varias, en deseos indeterminados y peligrosos, en barruntos que se formulan y manifiestan sin norte ni disciplina. (92)

Tenia plena conciencia del impacto de este sector del movimiento romántico en *los bienpensantes*, al mismo tiempo que criticó a Lista, su portavoz,

¹⁹ V. también Tubino, Francisco M. *Revista Contemporánea*, Madrid, 1877.

“porque no descubria la sustancia del fenómeno” (1989:96). Descubrió asimismo en *El diablo mundo* la obra cumbre del movimiento romántico español, el lado auténtico de lo que no dudó en caracterizar “en sustancia anti-católico, antilatino y revolucionario” (1989:69).

Llegados a este punto se pueden recapitular los comentarios precedentes para aseverar, que crítico tras crítico ha asociado el romanticismo con un sentimiento de crisis, no sólo en un nivel puramente cultural, ni incluso en lo que se refiere a un nivel político-social, sino que también y por encima de todo, a un nivel ideológico y metafísico de la perspectiva de la condición humana. A este lado de la crisis, un grupo de románticos, el más grande en cuanto a número y en términos de producción literaria, intentaba perseguir en la época medieval y en los Siglos de Oro en España lo que hemos llamado anteriormente la “mística de la reconciliación”: un intento de escapar de la crisis existencial y espiritual por medio de un retorno a los viejos ideales, las antiguas creencias y valores. Un segundo grupo, más pequeño, reconocía la crisis y buscaba ver en ella una suerte de liberación de las antiguas restricciones religiosas, intelectuales y sociales. Pero dado que ellos experimentaron la crisis y la exploraron a través de su trabajo literario, se daban cuenta que a veces esto podía llevar al colapso de la confianza, de la seguridad existencial, a un sentimiento de vacío en el centro de las cosas, a una visión o perspectiva de la vida contraria al sentimiento de la Providencia Divina. Su confesión, directa o indirecta de este descubrimiento, provocó a veces una hostilidad violenta, y la conciencia de ello fue con el tiempo conducida de una forma soterrada hasta el final del siglo, cuando volvió a aparecer esta vez reforzada por la influencia de Schopenhauer en algunos de los autores de la Generación del 98 e incluso en algunos modernistas. Por contraste con algunos de los autores románticos del norte de Europa, los románticos “negativos” de España nunca fueron capaces de compensar su sentimiento de crisis espiritual e ideológica con la creencia en el poder de la imaginación creativa, de la percepción poética, para traer a Dios, al hombre y a la Naturaleza, lo real y lo ideal, en una nueva y satisfactoria unidad. Los miembros de este grupo son llamados con frecuencia “románticos liberales”, pero el término es ligeramente engañoso desde que el liberalismo tiene connotaciones que no siempre concuerdan con su ideología. Llorens llama a este sector del movimiento “el romanticismo propiamente dicho, o sea, el contemporáneo”, mientras que Sebold lo denomina “el romanticismo

filosófico”. Probadamente, cualquiera de los dos términos se adecue mejor que “liberal”.

(4) **El movimiento romántico y los problemas de su periodización: Rusell Sebold y Hans Juretschke**

Podemos proceder entonces a reflexionar sobre otra importante cuestión: la periodización del movimiento romántico, con el peligro de que no haya en este sentido más consenso del que tampoco hubo en lo que respecta a la propia naturaleza del movimiento. La pregunta que surge es: si vamos a vincular el romanticismo a cierto tipo de *crisis de conciencia* en la Europa occidental, ¿cuándo impacta la conciencia de esa crisis en España y cuándo comienza a producir manifestaciones literarias más o menos reconocibles?

Pocos movimientos literarios en la historia de la literatura han tenido en ese sentido unos parámetros tan precisos. Una vez que su significado general toma forma, ellos mismos tratan de crear sus precursores y sus epígonos. En ese sentido, conviene recordar que hay casi tanto debate acerca del pre-modernismo y modernismo, por citar un ejemplo, que el que podríamos encontrar entre el pre-romanticismo y el romanticismo. En el caso de este último, la dificultad se ve incrementada tanto por el hecho de que no estamos debatiendo un movimiento unificado como por el largo período de incubación durante el cual la crisis a la que nos hemos estado refiriendo maduró.

Cualquier intento de periodización o sistematización estará por definición condenado a recibir a numerosas críticas, empezando por la fundamental: cualquier tipo de periodización, división o sistematización, “divide”, compartimentaliza lo que en su origen es un proceso, una sucesión continua de sucesos en el tiempo. Sin embargo, no podemos olvidar el aspecto “pedagógico”: necesitamos algunas divisiones, algunas fronteras a la hora de poder hacer la historia de la literatura manejable y, al mismo tiempo, el debate acerca de esas divisiones es parte de todo ese proceso que trata de arrojar luz en los orígenes y los desarrollos de los cambios principales. La conclusión adoptada, llegados a este punto, es que el acercamiento a la historia de las ideas no sólo nos ayuda a entender que no fue sólo una rebelión contra las reglas y los preceptos neoclásicos —que por otra parte siempre caracterizaron la literatura española—, sino que

también nos permiten hacernos preguntas útiles, como cuándo pudo el movimiento comenzar y terminar.

El erudito más radical de todos cuantos han estudiado el tema de la periodización del romanticismo fue Russell Sebold (1983). Su obra, mencionada al principio de la introducción, fue una de las pautas de inflexión más importantes dentro de la crítica moderna del movimiento romántico. Tal vez el logro más interesante de un espléndido trabajo de investigación fue su aceptación, no exenta de un grado de entusiasmo, del acercamiento ideológico al romanticismo, el cual, en este momento, había desplazado ya a los postulados de Peers. En consonancia con él, Sebold enfatiza la pérdida de la confianza romántica, la cual él atribuye al triunfo del sensualismo y del materialismo propios del siglo XVIII sobre las creencias religiosas tradicionales. Esto es lo que produce lo que él mismo llama “el dolor cósmico” (29), un sentimiento de orfandad, de conciencia del vacío, de la nada. Para el romántico hay un claro paralelo entre “el vacío macrocósmico y el vacío microcósmico de su propio corazón” (24). Afirmo Sebold:

Quiero insistir en la enorme importancia de esta tendencia a mirar el vacío del corazón como una enfermedad para la plena comprensión del romanticismo español como el auténtico y consistente fenómeno literario español que es (28).

La pregunta es: ¿cuándo comenzó a manifestarse el movimiento? Para Sebold la respuesta es clara: 1773-74.

La respuesta tuvo como resultado un importante número de consecuencias. La primera fue la tendencia de Sebold a considerar el romanticismo histórico como irrelevante, algo que en realidad no es tan común como parte de un movimiento de reacción contra las ideas de Peers. Varela, en uno de sus tempranos artículos que ya hemos mencionado antes, protesta:

contra la actitud ideológica de muchos críticos literarios para los que tal corriente tradicionalista —diseñada a partir de Böhl, y hasta Zorrilla y Bécquer— no existe, sin más, o constituye un mero impedimento para el desarrollo pleno de lo que por antonomasia consideran “el romanticismo” (1989:261)

Otra de las consecuencias de la postura de Sebold fue que los románticos están mucho más cerca de algunos de los autores de la Ilustración de lo que habitualmente tendemos a pensar. Además —en tercer lugar—, y a partir de este postulado, Sebold afirma que la aparición del romanticismo en la década de los

treinta no fue ni mucho menos repentina, y que “el recorrido desde el neoclasicismo hasta el romanticismos e hace por la evolución más que por la revolución” (1989:53). De importancia fundamental fue al mismo tiempo la mayor atención prestada al pensamiento inductivo, más que al deductivo, como se hacia habitualmente hasta la fecha, algo a lo que hay que añadir —en parte como una consecuencia de todo esto— un cambio radical en la percepción de la relación psíquica entre el hombre y la Naturaleza, llamada en ocasiones realidad externa. Esto último es lo que Sebold describe como “la elaboración del universo a la imagen del yo del poeta y la emergencia del panteísmo egocéntrico” (1989:96)

Sin embargo, será la discusión de determinadas obras de Trigueros, Cienfuegos, Jovellanos y Meléndez Valdez lo que lleva a Sebold a su postulado principal: “entre 1770 y 1800 aproximadamente, se da el primer romanticismo español”. Después, y debido a una serie de interrupciones por las circunstancias históricas, “desde 1830 hasta 1860, más o menos, se extiende el segundo romanticismo”. Sin embargo, “en este sólo se exageró la ornamentación histórica de tipo externo sin que su visión del mundo variase por ello de la del romanticismo setecentista”. (1989:127)

No hay ningún estudioso del romanticismo que pueda pasar por alto los argumentos de Sebold ni tampoco las claras evidencias en los que estos están basados. Sin embargo, esto no quiere decir que éstos hayan sido aceptados ni mucho menos. De hecho, el primero de sus argumentos no ha encontrado la aceptación de la mayor parte de la crítica. Mientras, por ejemplo, Schurlknight (1982: 237-261) se muestra —aunque con cautela— de acuerdo con el razonamiento de Sebold, el distinguido crítico italiano Frolidi,²⁰ sin negar la evidencia de que puedan existir algunos ejemplos aislados de sensibilidad prerromántica en el siglo XVIII, insiste en que todos ellos lo son “sin una nueva, unitaria conciencia ideológica”.²¹ (1989:115)

Finalmente, en ese mismo sentido habla Real Ramos, quien ha argumentado de forma muy convincente que los melodramas del siglo XVIII —algunos de los cuales, por cierto, usa el propio Sebold para ilustrar su

²⁰ Artículo recogido también por Gies (1989)

²¹ Lo mismo ocurre con otro importante crítico, Picoche. En su artículo “¿Existe el romanticismo español?”, reconoce el carácter innovador de las obras y los trabajos mencionados por Sebold, pero contempla todas estas obras como “casos aislados”.

pensamiento en cuanto al “primer romanticismo”—, no lo hacen así en realidad, fundamentalmente debido a su énfasis en la virtud de los seres humanos, que es siempre finalmente recompensada tras muchos intentos por la misericordia de la Providencia divina, algo que lleva siempre a los personajes y por tanto a la obra a un final feliz. Esto es sin duda totalmente lo opuesto a la idea subversiva romántica de “un universo desacralizado donde los imperativos morales y claros compartidos por la humanidad se han perdido”. Sólo mucho más tarde, el propio Real Ramos sugerirá que “con la supresión del *happy ending* y del consuelo es cuando se contruye el auténtico drama romántico aparece”. (1983:419-445)

Otro de los especialistas románticos que realizó una importante aportación a la periodización del movimiento romántico fue Juretschke. Su *Origen doctrinal y génesis del romanticismo español* había sido en su momento, 1954, una de las obras clave para la comprensión y el estudio del movimiento. Juretschke ha modificado ligeramente sus ideas desde entonces, y ahora sugiere que podemos fechar la aparición del romanticismo histórico en España desde el principio del siglo XIX, con las primeras publicaciones de Schiller. Desde su punto de vista, un “segundo romanticismo” —es decir, lo que los románticos históricos pronto contemplaron como “el romanticismo malo”— apareció después de 1830, y la hostilidad fruto de las divergencias entre ambos grupos comenzó a hacerse claramente evidente después de 1835. Esta es, a día de hoy, la posición posiblemente más aceptada hasta el momento en cuanto a la periodización del movimiento romántico. La mayoría de ellos tiende ahora a invocar la idea de “crisis”, manifestaciones esporádicas que pueden ser rastreadas en obras de autores españoles, quizás incluso en fechas tan tempranas como 1773 y que no son infrecuentes en Meléndez Valdés, Cienfuegos y otros entre sus contemporáneos, pero las opiniones difieren acerca de si su “desconsolado sentir” — incluyendo el sentimiento de “fastidio universal” de Meléndez Valdes — justifican el que los contemplemos como románticos en un sentido pleno. Teniendo esto presente, la ansiedad que Real Ramos ha detectado a la hora de tratar de imponer un final feliz fruto de la providencia divina a ciertas obras cuyas tramas parecen dirigirse a la dirección opuesta, sugiere sin duda que una fase de transición ideológica estaba en camino, en franco proceso de desarrollo.

El tremendo impacto de la ideología revolucionaria francesa parece haber estimulado en España, como antes lo había hecho en Alemania, un despertar

mucho más claro y más ansioso de un cambio ideológico y dio un auge al impulso conservador y nacionalista que había producido el romanticismo histórico. Este surgir, primero en oposición al liberalismo de los últimos neoclásicos como Mora y Alcalá Galiano, cuyas posturas eran ya contempladas —por Böhl— como la cara exterior, mas profunda y más amenazante del cambio ideológico. Más tarde, el impulsó el romanticismo subersivo y revolucionario de Larra, Espronceda y otros. Esta segunda cara del movimiento floreció brevemente sólo después de la vuelta de los exiliados en 1834, pero su impacto, combinado con las traducciones de algunos románticos franceses, especialmente Dumas padre, produjo escándalo, hostilidad y ridículo desde posiciones ideológicas conservadoras, como las de Lista y Mesonero Romanos. Después de las tempranas muertes de Larra y Espronceda, y la desertión de Rivas, fue rápidamente marginalizado. Pero la mayoría de los críticos en la actualidad siguen a Azorín, Unamuno y otros autores de la Generación del 98 a la hora de contemplar lo tantas veces llamado “romanticismo malo” como un importante punto de inflexión en la moderna sensibilidad literaria en España.

Llorens, Zavala y Escobar, entre otros muchos autores, han intentado con éxito vincular esta ala del romanticismo al liberalismo y más tarde al radicalismo político, para unir su aparición a los cambios políticos y sociales que surgieron en los primeros años del siglo XIX. Sin embargo, estos intentos son complicados debido a la dificultad obvia de relacionar y reconciliar el progresismo político-social con el sentimiento subyacente de angustia y futilidad.

Finalmente, y en este mismo sentido, debemos mencionar los interesantes artículos de Herrero (1989: 131-153) y Gies (1988:60-68), quienes llaman la atención sobre el hecho de que ambas alas o sectores del romanticismo comparten un mismo gusto por la estética del terror, las imágenes sangrientas, la oscuridad, el misterio y lo cruel —dragones, conspiraciones, calaveras, torturas, fantasmas y apariciones—, que, a su vez, tomaron prestadas de las novelas góticas y de los melodramas. Este hecho, según ambos críticos, constituye un lenguaje iconográfico que es común al movimiento romántico y que trasciende las contradicciones entre el romanticismo conservador y el liberal. Si esto es cierto, se trata de un posible campo de investigación para expertos y estudiosos del siglo XIX que todavía no ha sido explorado: explicar cómo los dos sectores del

romanticismo pudieron adaptar un lenguaje común para expresar puntos de vista que eran radicalmente diferentes.

Si las opiniones de estudiosos y especialistas divergieron en cuanto a las fechas de la aparición del movimiento, lo van a volver a hacer en lo que se refiere al tema del final del movimiento romántico. De todas formas, debemos reconocer que el final del movimiento romántico en sí no significa ni mucho menos el final de su influencia. En este sentido, podríamos sin temor afirmar que la crisis de ideales y de creencias que generó o produjo en su momento el romanticismo ha llegado a nuestros días, aunque no estemos en el período romántico, como menciona Cardwell en su ya clásico artículo (1970: 811). Cardwell argumenta de forma convincente que el panorama literario en la España de 1920 tiene fuertes concomitancias o afinidades con el existente en la década de los 30 y los 40 en el siglo XIX. Sin embargo, como hemos mencionado ya, hacia mediados de la década de 1840 el último ciclo creativo del movimiento había llegado a su fin. Larra y Espronceda habían muerto. Después de su *Don Juan Tenorio* (1844) y *La azucena silvestre* (1845), Zorrilla se había retirado a Francia.

En 1845, la obra *Doloras* del ambicioso poeta Campoamor había iniciado un intento de renovar la poesía española del momento. En lo que se refiere al drama, hubo una especie de estancamiento, exceptuando tal vez *El hombre de mundo* de Ventura de la Vega. Y en lo que se refiere a la prosa romántica y en concreto a la novela, en 1845 sale a la luz *El señor de Bembibre*, de Enrique Gil y Carrasco, la última gran novela histórica romántica *strictu sensu* antes de que la influencia de la novela de aventuras y posteriormente folletinesca francesa —y en concreto Eugène Sue— se hiciera cada vez más prominente. Por si esto no fuera ya de por sí suficiente, *Escenas matritenses* (1836-42) de Mesonero Romanos y *Escenas andaluzas* (1846) de Estébanez Calderón exprimen ampliamente la potencialidad del *costumbrismo* romántico. La evidencia parece ser más que suficiente.

(5) **El Romanticismo: el último debate**

No podemos concluir este resumen panorámico acerca del romanticismo, su nacimiento, definición, desarrollo y muerte sin hacer una breve referencia a la fase más reciente del debate crítico sobre el romanticismo. La siguiente fase de la

discusión sobre el romanticismo comenzó a tomar forma en el prólogo que Castro escribió para *Les grands romantiques espagnols*, en 1923, ganó peso con un posterior artículo recogido por Gies en su monografía (1989), y posteriormente, ya en 1954, fue anunciado de forma clara por Juretschke y por Aranguren en un artículo que vería la luz en 1967. Tampoco debemos olvidar en este sentido el serio trabajo de Fox (1986), quien desarrolla las ideas que anteriormente había esbozado su compatriota King (1962). Éste acepta la interpretación del romanticismo propuesta por la historia de las ideas que ya hemos esbozado con anterioridad.

The conception of life behind romantic studies is, of course, a negative one, that is, that there is no rationally demonstrable transcendental authority by which life is governed and through which it is made meaningful. (1962:1)

Ahora bien, desde esta perspectiva, los románticos españoles no experimentaron una auténtica experiencia espiritual de renovación, sino que se quedaron en las meras actitudes formales del romanticismo. Sólo el *krausismo* y la Generación del 1898 muestran *la intelligentsia* funcionando a través de la crisis metafísica requerida para producir un movimiento romántico auténtico. El artículo de King abunda en afirmaciones, pero se queda pequeño a la hora de ilustrar sus ideas o afirmaciones con textos.

Una de las características más relevantes del artículo de King es su idea de que en el Romanticismo de principios de siglo no hubo manifestaciones poéticas de esta naturaleza. Aunque Sebold aporta algunas evidencias de finales del siglo XVIII que parecen cuestionar esta afirmación en lo que respecta al movimiento después de 1830, su afirmación es, dentro de unos límites, correcta. De hecho, como ya hemos sugerido con anterioridad, una de las mayores diferencias entre el romanticismo existente en el norte de Europa y el español, puede ser encontrado aquí. Fox lleva el argumento para ir mucho más allá.

Afirma:

Hay un cambio de énfasis en que se le da a la nueva imaginación una nueva función primaria como el medio de la percepción y de la expresión artística a través del “símbolo”.[...] Por primera vez se trazó una neta diferencia entre dos aspectos de la imaginación: de un lado, el poder recordar , más o menos en detalle, experiencias ya pasadas, y del otro, el poder *crear*, de construir imágenes mentales de cosas no experimentadas, sino únicamente sugeridas. En este último sentido es como los románticos interpretaron la imaginación... (343)

Además, va más allá acerca de cuál es el pensamiento del romántico sobre el propio autor romántico, y que éste tiene “la facultad de crear imágenes que van más allá de la realidad” (345). Ignorando a Alcalá Galiano, Larra, Pastor Díaz y otros, sorprendentemente insiste en que el debate sobre el Romanticismo en España tuvo lugar “sin alusión ni siquiera a una *Weltanschauung* contemporánea”, por lo que de esta forma, en Espronceda, “todo es metáfora de los males de la sociedad”, mientras que la visión de Larra es definida vagamente con posterioridad como “una postura defensiva”. (344)

Parece por tanto evidente que la tendencia generalizada posterior a Peers de interpretar el romanticismo por medio de la historia de las ideas es parte de un proceso mucho más amplio de la evolución de la historiografía literaria que, sin embargo, no ha sido siempre uniforme en esa progresión renovadora. Una de las aportaciones recientes más importantes a los estudios románticos como el libro de Flitter (1995) — aparecido sólo tres años más tarde en su edición española — es significativo en este sentido. Sin menoscabar las importantes aportaciones que el libro de Flitter pueda tener, es evidente que supone un anacronismo, un paso atrás en el desarrollo evolutivo general que los estudios románticos experimentaron en los últimos cuarenta años. El propósito del libro de Flitter es ahondar en la influencia que figuras como Herder y Schlegel tuvieron en el desarrollo del romanticismo español y la pervivencia de dicha influencia a lo largo de todo el siglo XIX a la hora de configurar el romanticismo histórico español, que fue el que dominó la escena literaria española a lo largo de todo el siglo XIX (1995:3-4). Este planteamiento inicial, aunque correcto en líneas generales, le lleva a formular su libro alrededor de una teoría literaria ya planteada hace más de treinta años por autores como Tarr (1939), García Mercadal (1943) o incluso el propio Peers; que el romanticismo, como movimiento literario que se opone a la corriente clasicista anterior, trajo consigo la concreción literaria de las distintas realidades nacionales, la manifestación del individualismo (incluso en lo que tenía que ver con la manifestación de cierto grado de espiritualidad), y la recuperación de toda una serie de géneros poéticos anclados en la tradición medieval de fuerte arraigo cristiano, como el Romancero Viejo y el teatro del Siglo de Oro. Sin embargo, que una determinada visión teórica perviviera a lo largo de un determinado período de tiempo no la convierte en la correcta. Sin negar la influencia de las doctrinas de Schlegel durante ese período de tiempo en la configuración

ideológica del romanticismo histórico, es evidente que Flitter ha hecho caso omiso de las innovaciones y de las nuevas direcciones que los estudios románticos adquirieron en los últimos años, sobre todo en lo que tiene que ver con el prerromanticismo español de finales del siglo XVIII, estudios que, como el de Sebold (1983), demostraron cómo ya hacia finales de ese siglo se puede rastrear en la literatura española de aquel tiempo el germen de esa “verdad amarga” de la que hablará posteriormente Espronceda. La omisión de esos nuevos estudios hace que el libro de Flitter sostenga afirmaciones ya ampliamente desmentidas por la crítica, como la desaparición de la crisis ideológica hacia 1837 (1995:88), o incluso el cuestionamiento de Espronceda como figura clave en la configuración del romanticismo español, elementos incuestionables hoy para la crítica y que otorgan al estudio de Flitter cierto carácter anacrónico, convirtiéndolo en un estudio de otro tiempo y de otra época.

En este sentido, es mucho más importante la aportación a los estudios románticos de Martínez Torrón (1993), concebida — en palabras de su autor — como “un apéndice lúdico” (11) y no como un libro de erudición como su estudio anterior (1993b), en el que pretende ahondar en el análisis de “la existencia de un protorromanticismo o romanticismo primero” (12), que da título al libro. Partiendo de las ideas ya expuestas por Sebold (1983) y por Azorín, que el propio autor usa como citas que abren su estudio, Martínez Torrón subraya en su estudio no sólo la temprana gestación del movimiento en España, sino su prolongación hasta las primeras décadas del siglo pasado. Así, la primera gran aportación de *El alba del romanticismo* a los estudios románticos es precisamente refutar la idea de la llegada tardía y corta vigencia del romanticismo español defendida por críticos como Peers y su escuela, visión que marcó una línea de pensamiento durante buena parte del siglo pasado, partiendo desde el principio del libro de la idea de que “España nunca fue diferente y no llegó ni tarde ni mal a los movimientos de la modernidad” (12) Para apuntalar su teoría y tras ver atisbos de romanticismo en *Raquel* de García de la Huerta, *Guzmán el bueno* (57) y en *Munuza* (65), Martínez Torrón se centra en la dramaturgia de Cienfuegos y especialmente de Quintana, a quien sobre todo en su obra *Pelayo*, llama ya plenamente romántico (108).

El estudio de las tempranas manifestaciones románticas y su prolongación hasta los primeros decenios del siglo XX — idea con la que Martínez Torrón enlaza con las más modernas teorías del romanticismo — trae como consecuencia

una completa revisión de la siempre polémica periodización tradicional del movimiento romántico, elemento éste que constituye, si cabe, la aportación más importante de esta obra a los estudios románticos, convirtiéndola en lectura imprescindible para el estudio del romanticismo en general y del español en particular.

Pero, sin lugar a dudas, el libro que más y mejor refleja ese desarrollo reciente de los estudios románticos y su enlace con la crisis ideológica finisecular es el controvertido estudio de Silver (1996). De hecho, y a pesar de lo que el título del libro pueda sugerir al lector, no estamos ante un estudio del romanticismo decimonónico y de obras de este período, sino de la importancia de ese romanticismo nacionalista, historicista y de liberalismo moderado en el renacimiento de la poesía española en las primeras décadas del siglo XX. Para sostener su teoría, Silver parte de la idea de que el verdadero romanticismo en España se fragmentó, no tuvo continuidad, y que no volvería a aparecer sino hasta las primeras décadas del siglo XX, sobre todo con los poetas de la generación del 27. Silver toma la poesía de Luis Cernuda como ejemplo de lo que él llama la restauración del verdadero romanticismo, afirmando que la obra del poeta sevillano anticipaba ya en buena medida ese romanticismo que desarrollaría Abrams (1985), es decir, la búsqueda, tras la crisis de valores de fin de siglo, de la redención individual más que la nacional o la colectiva. Para Abrams la clave de la ideología romántica se encontraba precisamente en el mantenimiento de la forma de valores cristianos tradicionales pero desprovistos del mito, convirtiendo la Providencia de Dios en la lógica que controla las relaciones y las interacciones entre sujeto y objeto, entre el Ser y las entidades que le rodean. El libro de Abrams, que nace, recordemos, en el momento en el que surgen los estudios culturales, nos lleva a ver la literatura, la filosofía y la religión como partes integrantes de un único movimiento cultural del que todos formamos parte. Sin embargo, el mayor problema al que se enfrenta Silver en la aplicación de las teorías de Abrams a un romanticismo como el español es que las teorías de éste nunca supusieron ni una preocupación ni una referencia para los críticos y los hispanistas que, como Sebold, Kirpatrick, Shaw o Gies, más han estudiado el romanticismo español en las últimas décadas, hispanistas que, irónicamente, forman parte teórica del propio Silver. Parece obvio, en este sentido, que Silver no ha contemplado la posibilidad de que el rechazo, o al menos el desapercibimiento

de estas teorías en lo que se refiere a su aplicación al estudio del romanticismo español, tal vez señale la fragilidad de la teoría en sí, y no tanto la debilidad del propio movimiento.

Por lo tanto, parece obvio que, en los últimos años, la crítica, tal vez como resultado directo de la aproximación al romanticismo como una reacción estética que desde distintos posicionamientos filosóficos trataba de expresar la crisis ideológica de fin de siglo, ha comenzado a ver el romanticismo como “la anticipación de tendencias y contradicciones que dominarán la cultura moderna. Como umbral abierto a la modernidad. [...] el romanticismo interpretado como una profunda interrogación alojada en la corazón de la moderna civilización occidental”, tal y como lo expresaba Argullol (1994). Tradicionalmente, el romanticismo terminó en 1844 con la publicación de *Don Juan Tenorio*, pero hoy es evidente para la crítica que el fin del movimiento no significa ni mucho menos el fin de su influencia. El romanticismo negativo y pesimista de autores como Rivas, Espronceda o incluso del propio Larra, quienes rechazaban cualquier tipo de explicación cósmica positiva del mundo y de la existencia humana, no sólo marcó un hito en la literatura de su tiempo, sino que su influencia y pensamiento iba a ser usado por los autores de fin de siglo (la Generación del 98) como la perfecta expresión de su propia crisis metafísica y existencial. En ese sentido, cualquiera que haya leído el discurso de Azorín en el funeral de Larra en 1901 no podrá evitar el vincular la “verdad amarga” de Espronceda con todas aquellas referencias “al desolador pesimismo” o las “angustiosas perplejidades de las que hablaba Azorín. Por lo tanto, si partimos de que el romanticismo más radical fue el origen principal de todo ese profundo interés de gran parte de la literatura del siglo XX en el “mal metafísico”, es evidente también que no hay ruptura, sino continuación entre *El diablo mundo* de Espronceda y *El sentimiento trágico de la vida* de Unamuno, *The Waste land* de Eliot o incluso *Residencia en la tierra*, de Pablo Neruda.

Regresando a España y a su literatura de comienzos del siglo XX, sería posible decir lo mismo de dos *outsiders* como Rafael Alberti y el propio Luis Cernuda, estudiados en este mismo sentido por Silver. El *mal du siècle* que persistió durante los primeros años del siglo XX afectaron sin duda a Alberti (que se llamaba a sí mismo “Marinero en tierra”) hablaba en *La arboleda perdida* de

“un desasosiego inexplicable”, el mismo que había afectado a Cernuda, quien en *Grito hacia Roma* afirma:

Nadie enseña lo que importa,
que eso ha de aprenderlo el hombre,
por sí solo.

Es evidente que esa visión negativa y pesimista de la existencia que caracterizó a la literatura occidental del siglo XX encuentra en el Romanticismo su primera fuente de origen e inspiración. Este hecho afecta en primer lugar a nuestra propia visión de la literatura española de fin de siglo, que ha dejado ya de ser vista única y exclusivamente como “la regeneración de España” para ser vista e interpretada fundamentalmente, como recientemente ha propuesto Lee Bretz (2001), como el siguiente paso en la manifestación de la crisis existencial del hombre moderno, de la misma forma que el modernismo es cada vez menos considerado como algo que tiene que ver esencial o exclusivamente con técnicas formales y con la renovación del arsenal expresivo de los poetas, para ser cada vez más juzgado como un cambio en la forma de ver la vida. Por lo tanto parece que comienza a ser más y más evidente que una correcta comprensión de la literatura de final de siglo es inseparable de una correcta comprensión del romanticismo.

(6) **Fernández y González en el marco histórico de la literatura del siglo XIX**

A pesar de la enorme productividad de Fernández y González como dramaturgo y novelista, y del enorme impacto sociológico que sus novelas por entregas produjeron mayormente entre las clases medias de mediados de siglo — hecho éste, y me refiero al aspecto sociológico, que no ha llamado la atención de Romero Tobar sino hasta fechas relativamente recientes (1976), (2006) —, lo cierto es que todavía no existe ni un estudio crítico de su producción y evolución novelística ni de sus dramas, ni tampoco tenemos catálogo bibliográfico completo de su producción literaria, aspecto ya señalado por los críticos a principio de la década de los 70.²²

²² Hasta la fecha, quienes más exhaustivamente han tratado de recoger la producción literaria de Fernández y González, indicativamente, han sido Palau y Dulcet (1948-1977), Cejador

Fernández y González publica la primera obra literaria de la que tenemos constancia en 1845, *Tanto por tanto o la capa roja*, una obra totalmente menor dentro de su producción dramática, pero en la que se comienzan a ver los rasgos definitorios que a la postre iban a configurar su teatro. Su aparición en la década de los cuarenta, sitúa, sin embargo, su obra en un contexto teórico-literario muy determinado, que es necesario tener presente antes de aventurarnos en el análisis y estudio de su producción.

El debate en torno al romanticismo comenzado en 1814 había llegado ya en 1840 a una de sus fases más definitivas y definitorias, en el sentido de que es ahora cuando comienzan a asentarse los postulados teóricos en los que se iba a consolidar el concepto moderno de romanticismo. La idea de la literatura española como esencialmente “romántica” —sobre todo la que tenía que ver con el Siglo de Oro — había quedado firmemente asentada entre la gran mayoría de los críticos a la altura de 1828, fecha de la aparición del *Discurso* de Durán, quien, además, entendía —recordemos — la literatura básicamente como drama. Esta visión del romanticismo, que implica evidentemente la aceptación y defensa de una visión de la sociopolítica determinada de la sociedad —cristiana, monárquica y medievalizadora — iba a tener su contrapartida en la aparición de otro concepto, otra forma de entender el romanticismo, visión que surgiría de la mano de Alcalá Galiano, quien comenzaría a presentar el romanticismo no tanto como una evolución de la literatura áurea, ya de por sí romántica, sino como una *revolución*, resultado de las inquietudes y las necesidades de su tiempo, y libre de las ataduras impuestas por la religión, la política o el tradicionalismo, como recientemente ha estudiado Sánchez García (1999). Alcalá Galiano se pronunciaba, como ya hemos visto con detalle, en la forma en la que Larra lo hacía hacia finales de la década de los treinta, hablando del romanticismo como una manifestación literaria fruto específico de un momento histórico determinado —el suyo— y que manifestaba

y Frauca (1915-1922), a los que habría que añadir ya en fechas mucho más recientes Ferreras (1979), éste último especialmente en lo que tiene que ver con su producción novelística. Sin dejar de reconocer la dificultad de tanta tarea, debido entre otras cosas al sistema de recuperación de información imperante en aquel entonces, que hacía más difícil el rastreo de obras publicadas, todos estos trabajos se reducen a imprecisos listados de obras con sus correspondientes fechas de publicación, llenos además de errores y obras perdidas. Falta, por tanto, la elaboración de un catálogo bibliográfico comentado de su obra que nos permita conocer no sólo la verdadera dimensión de quehacer literario, sino su estudio y evolución en el marco de la literatura española del XIX.

de forma consciente la crisis existencial e ideológica que le tocó vivir, como ha estudiado ampliamente Amell (1990). Esto quiere decir que, a finales de la década de los treinta, estaban ya configuradas en el mapa literario español, dos formas de entender el romanticismo claramente diferenciadas: el romanticismo tradicionalista, con su retorno a lo medieval como arquetipo de lo ideal, la exaltación de la religión y sus valores, la defensa de la monarquía, etc; y por otra parte, los románticos liberales, que huían de las limitaciones impuestas por todo ese sistema de valores éticos y morales anteriores para ver al hombre (y verse a sí mismos) sumidos en la incertidumbre de la propia ambigüedad de su naturaleza; de esa duda y de su cuestionamiento existencial nacerá su tono de angustia, sus constantes referencias al vacío, la nada y el caos; el desconsuelo y la profunda soledad romántica, algunos de los signos y símbolos más significativos del romanticismo más radical. Será además en este momento, década de los treinta, cuando este romanticismo produciría sus obras más significativas: *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa y *Macías* de Mariano José de Larra en 1834, *El trovador* de García Gutiérrez en 1836, *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch y *Carlos II el hechizado* de Gil y Zárate en 1837, y sobre todo, *Don Álvaro o la fuerza del sino* en 1835, obra clave formal e ideológicamente del romanticismo subversivo.

Sin embargo, a comienzos de la década de los cuarenta y coincidiendo con el arrepentimiento de los románticos, el debate en torno al romanticismo va a alcanzar un paso más en su desarrollo. La crisis de valores e ideales que manifestaban los románticos subversivos, sobre todo en lo que tenía que ver con Dios y la jeraquización de los estamentos sociales — *D. Álvaro* negaba incluso, recordemos, la actuación de la Providencia Divina — abrió el debate acerca del carácter moral del romanticismo, que tuvo en autores como Balmes, Ventura de la Vega, Gil y Carrasco y el propio Lista, duros detractores. Es a comienzos de los cuarenta cuando Ventura de la Vega pronuncia, en su discurso de entrada a la Real Academia Española de la Lengua las palabras en contra del romanticismo que ya hemos mencionado con anterioridad: “su plan de destrucción era completo, los tiros atestaban a la cabeza y al corazón, a la inteligencia y a la moral”.

Este es el contexto histórico y el estado del debate en torno al romanticismo en el que Fernández y González comenzará a escribir su extensa producción literaria. Por lo tanto, debido a su conocimiento del drama de su época

(como hombre de teatro que era) y, sobre todo, debido a la proximidad temporal con las grandes obras del teatro romántico más radical que sin duda conocía — a la que habría que añadir el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, aparecido en 1844 —, el gran interés de la obra de Fernández y González, especialmente en su primera época, es determinar qué actitud tomó en el debate en torno a la literatura romántica y de qué manera y hasta que punto perviven en él los rasgos y elementos temáticos y simbólicos que definieron el romanticismo subversivo.

El motivo de esta tesis doctoral es, por tanto, doble. En primer lugar nos proponemos otorgar a Fernández y González el primer estudio crítico de su obra teatral, para llenar así el vacío existente en torno a la figura y la obra de uno de los escritores más prolíficos del panorama literario español del siglo XIX. Menospreciado ya en vida por gran parte de sus contemporáneos, que veían en sus novelones por entregas una literatura servil y de baja calidad literaria, lo que es incuestionable es que Fernández y González introdujo en España la novela histórica de aventuras, trajo una nueva forma de entender el negocio editorial y sobre todo, se convirtió en un fenómeno de masas, un escritor de *betsellers* que traería consigo inimaginables implicaciones sociológicas todavía sin estudiar. A esto habría que añadir que Fernández y González es además el padre del folletín en España — que alcanzaría su máximo esplendor en la década de los sesenta —, haciendo inmensamente ricos a esos mercenarios de la letra impresa que fueron los editores del XIX (Gaspar y Roig, Guijarro, y Manini, entre otros), que nunca habían soñado los dividendos que reportaría la inagotable imaginación del novelista y dramaturgo sevillano. Sus novelas crearían escuela: Pérez Escrich, Ortega y Frías, Tárrago y Mateos, Orellana... todos ellos cultivaron, con más o menos fortuna, la novela por entregas. Irónicamente, si fue esto — la novela de folletín — lo que encumbró a sus admirados Sue y Dumas en Francia hasta convertirlos en referencias incuestionables de la literatura de su tiempo (siendo respetados por público y estudiados por la crítica hasta el día de hoy, sobre todo en lo que tiene que ver con el autor del *Conde de Montecristo*), para Fernández y González supuso el comienzo de su ocaso, su descenso al oscurantismo y al olvido de crítica y público que le ha acompañado hasta la actualidad.

En segundo lugar, nos proponemos igualmente recuperar uno de los aspectos más desconocidos de la obra literaria de Fernández y González, su dramaturgia, para presentarla como exponente perfecto de lo que fue la transición

al posromanticismo español. Tras el romanticismo, el teatro español iba a entrar en una fase de decadencia que iba a durar desde mediados de los cuarenta hasta el comienzo de la década de los setenta, tales fechas se corresponden a la perfección no sólo con las de la producción dramática de Fernández y González (1845-1875), sino con la crisis dramática generalizada que afectó al teatro en Europa hasta la aparición de Ibsen, como señala Shaw (1972:129-130). La comedia posmoratiniana y el drama romántico se iban a seguir produciendo a lo largo de todo ese tiempo (de hecho, en lo que se refiere el drama, hasta principios del siglo XX), pero eran ya esquemas caducos, agotados, que ya habían cumplido y su función y que ya habían dicho todo lo que tenían que decir. Un crítico como Álvarez Espino lo iba a expresar así en 1876:

Durante algún tiempo y a pesar de esas grandes figuras que sostenían enhiesta la bandera de nuestras antiguas tradiciones y de nuestro moderno romanticismo, la escena española, cediendo al número, tomó un rumbo decidido y decadente hacia la comedia caricaturesca, el disparate ingenioso, la zarzuela, y por último, la bufonada (1876:557)

El posromanticismo es, por tanto, la historia de esa búsqueda de nuevas fórmulas, de nuevos mecanismos de expresión teatral que sustituyeran a los ya agotados y caducos, pero es también la historia de su fracaso. Críticos como Bermúdez de Castro, conscientes de esa necesidad, habían reconocido ya en la década de los cuarenta que era necesario más que nunca “libertar el drama antiguo de todo cuando es incompatible con nuestras nuevas costumbres”, *apud* Shaw (1972:131), pero esa renovación, atisbada por Ventura de la Vega en 1845 con *El hombre de mundo*, nunca llegó sin embargo a producirse. Fernández y González es, en buena medida, la perfecta tipificación de lo que venimos hablando: su obra literaria en sí recoge los titubeos de la escena española durante los años del llamado posromanticismo en su infructuoso intento de encontrar nuevas fórmulas de expresión teatral que revitalizaran la escena española, pero también su fracaso, cayendo una y otra vez en la repetición de modelos y esquemas agotados. Nunca dejó de cultivar el drama histórico romántico chapado a la antigua, dramas que si bien presentaban cierta calidad y “pureza” en la década de los 40, eran ya totalmente anacrónicos en 1875, fecha del estreno de su última pieza teatral, *La muerte de Cisneros*. También cultivó la tragedia (como también lo hicieron Rivas, Martínez de la Rosa o incluso el propio Tamayo), la comedia (aunque en mucha

menor escala), el juguete cómico y, por supuesto, como hombre de teatro conocedor de la escena española de su tiempo, alguna que otra incursión en la alta comedia, ya en la década de los cincuenta. La renovación de la escena española vendría sin embargo mucho más tarde, ya que hasta comienzos del siglo XX el teatro español iba a mantener esa estructura bipolar que lo caracterizó durante los últimos años, en los que el público sólo podía escoger entre un dramaseudoromántico de asunto histórico o una comedia psicológico-moral de situación, modelos que, a pesar de los éxitos conseguidos por Echegaray (Nobel incluido), no estaban destinados a perdurar. De todas formas, el estudio de la obra dramática de Fernández y González se hace sin duda una aportación más que interesante para el estudio y la correcta comprensión del posromanticismo español en cuanto al teatro se refiere.

(7) Fernández y González y el costumbrismo romántico.

La mayoría de los críticos coinciden a la hora de señalar la importancia del costumbrismo en la literatura española de comienzos del XIX, vinculada, sin duda, a esa búsqueda romántica de la individualidad del hombre, a sus circunstancias y al entorno que lo delimita (Navas Ruiz 1990, Montesinos 1983). Esa necesidad lleva inevitablemente al análisis, a la observación minuciosa de la acción y de las circunstancias que la producen, tratando de buscar en ellas una explicación que justifique la existencia del hombre y, en la medida de lo posible, su comportamiento. Es, en realidad, el gusto por lo que se ha denominado “el color local”, una expresión que como apunta Navas Ruiz, “expresa bien ese gusto por lo particular, lo determinado frente al universalismo neoclasicista” (1990: 54). Su importancia fue tal que el costumbrismo iba a dominar gran parte de la producción literaria de comienzos del XIX; si coincidimos con Navas Ruiz en su afirmación de que el costumbrismo nació, vinculado al periodismo, a finales de la década de 1820, parece obvio reconocer que los textos costumbristas de Larra y Mesonero Romanos — a los que habría que añadir los de López Pellegrín y Segovia, Modesto Lafuente y sobre todo los de Gil y Carrasco —, iban a dominar el género hasta bien entrada la década de los cuarenta, ya que las *Escenas andaluzas* de éste último iban a aparecer publicadas en 1846.

El costumbrismo romántico nació de la necesidad de testimoniar los cambios que se produjeron en la sociedad española del XIX y de defender la imagen distorsionada de España que aparecía en la literatura de viajes de la época, presentando para ello una imagen “real”, fruto de una observación objetiva de primera mano, que sería a la postre el camino que hacia finales de siglo iba a seguir la novela realista (1990: 144). A estos motivos habría que añadir el componente ético o “moralista”: la crítica a la sociedad y a sus defectos, tanto la implacable al estilo Larra o la benévola de Mesonero Romanos, implicaban en el fondo un deseo de renovación, de restauración, que encontraba en esa literatura su mejor vehículo de difusión. Ese costumbrismo iba a tener su materialización en la literatura tanto por medio de las “escenas”, que se centraban en la observación de actos relacionados con la vida cotidiana (sobre todo de las clases más humildes), como por medio de los “tipos”, que como su nombre bien indica, se decantaban por la observación de los personajes. El costumbrismo iba a tener una clara influencia en la literatura de su época, que se iba a ver reflejada sobre todo en aspectos como la recreación detallada de las pequeñas historias, los pequeños sucesos, y en la observación de los personajes de escasa importancia social, de aquellos que, en palabras de Navas Ruiz, son el “entramado activo pero invisible de la sociedad, que no registran los manuales de historia, pero que son el sustrato de ésta” (1990: 146).

Las obras de Fernández y González no iban a ser ajenas a esta influencia, sobre todo en su etapa inicial. Una de sus primeras obras, *Tanto por tanto o la capa roja* (1845) es, sin duda, el ejemplo más claro y evidente en esta afirmación. En ella, un noble encarga a unos matones de baja estopa el asesinato de Pablo el tejedor del pueblo, para así poder tener vía libre en sus planes de seducir a María, la joven esposa del pechero. Desde las primeras escenas, a pesar de no ser una obra extremadamente rica en detalles — sobre todo en lo que a las didascalias se refiere —, es ya obvio el sustrato costumbrista que las sustenta: la localización de los hechos (una taberna de los barrios bajos del Albaicín), los personajes que abren la escena y que ponen en antecedentes al espectador de las pautas generales de la trama (gente baja y ruin, asesinos a sueldo en este caso), la consciencia y aceptación resignada de su condición — Pedro se llama así mismo y a sus compinches “humilde canalla”, v. 39 —, y la descripción de sus actividades — que luego veremos en detalle —, son rasgos inequívocos de ese interés por

reflejar las vidas de las clases más marginales que trajo el costumbrismo. En todo ese proceso de observación de las clases más humildes, especial interés tiene el deseo de reflejar su lenguaje. Las primeras escenas de *Tanto por tanto*, cuando los personajes están reunidos a la puerta de la taberna esperando el encuentro con el Conde, están llenas de expresiones del lenguaje de germanía, que no tienen otro propósito que reflejar ese mundo y la realidad social de la que forman parte: “ponerse en franquía” (v. 7), “me asalte un catarro” (v. 8), “encontrar cara de palo” (v. 16), “honrado marido” (v. 32), etc.

La importancia del costumbrismo radica, con ese método de observación y análisis de la realidad (sobre todo de la marginal), en que, como apunta Navas Ruiz, “abrió el camino a la novela realista, a la que también suministró tipos y temas” (1990: 146).

(8) El teatro de Fernández y González y la novela del folletín: Influencias y relaciones.

Aunque Fernández y González comenzó su carrera literaria como hombre de teatro en su Granada natal, es indudable que su lugar en la literatura del diecinueve español le viene dado por su condición de folletinista, labor con la cual iba a alcanzar fama y fortuna. Sin embargo, las duras exigencias del mercado editorial — que le obligaban como hemos visto en la sección biográfica a escribir sin descanso varias entregas a la vez —, nunca evitaron el abandono de su producción dramática ni impidieron su constante vinculación con la escena española de su época. Un simple vistazo a la cronología de su producción literaria nos basta para sostener tal afirmación: durante los últimos años de su etapa granadina saldrían a la luz dos de sus novelas más importantes: *Allah-Akbar: ¡Dios es grande!* (1849) y *Martín Gil, memorias del tiempo de Felipe II* (1850-1851), que se corresponden con la aparición de *Sansón: tragedia bíblica en tres actos y en verso* (1848) y *Luchar contra el sino: primera parte de La sortija del rey*, que vería la luz en 1848.

En su regreso definitivo a Madrid, a principios de la década de los cincuenta, Fernández y González iba a comenzar a construir su fama de novelista con cuatro títulos importantes dentro de su producción novelística: *Ricardo Espada-Larga*, *Don Juan Tenorio*, *El Condestable Don Álvaro de Luna* y sobre todo, *Men Rodríguez de Sanabria*, novelas que saldrían a la luz en 1851. Esta

frenética actividad de producción novelística no sería óbice para frenar su producción dramática: de la misma época son *Un duelo a tiempo: drama en un acto* (1851), *Con poeta y sin contrata* (1851) y la primera de las dos comedias de magia de las que se tiene constancia: *La infanta Oriana: comedia de magia en cinco actos, en prosa y en verso* (1852). La misma tendencia general se iba a apreciar años más tarde, en la década de los sesenta, cuando Fernández y González se encontraba en la cúspide de su fama como autor de folletines. En la época en la que salieron publicadas novelas como *Los monjes de las Alpujarras* (1856), *El cocinero de su Majestad* (1857), *Los hermanos Plantagenet* (1858), *Bernardo el Carpio* (1858) y *El pastelero del Madrigal* (1862), se estrenarían también *Entre el cielo y la tierra* (1858), *Cid Rodrigo de Vivar* (1858), *Deudas de la conciencia y Padre y Rey*, publicadas en 1860

La intensiva y simultánea producción literaria de novela y teatro nos lleva a formularnos una pregunta: ¿existe alguna relación entre su obra novelística y la teatral? O expresado de otra forma: las frenéticas demandas de la industria editorial del momento, ¿propiciaron la transformación de dramas previamente escritos y representados en novelas? ¿Hay algún caso inverso?

Como después se analizará con detalle en el estudio de *Traición con traición se paga* (1847), la mayor influencia de su condición de novelista a la hora de configurar sus dramas es, si cabe, puramente formal. Fernández y González incorporará a su teatro —sobre todo en una primera fase—, toda una serie de motivos temáticos y de recursos estilísticos propios de las novelas de aventuras que iban a caracterizar en buena medida su teatro, fundamentalmente para convertirlo en un teatro más narrativo que dramático, es decir, un teatro en el que los personajes se manifiestan al espectador más por lo que dicen (o por lo que se dice de ellos en la escena) que por lo que hacen. Pero además de esos recursos, ¿se produjeron adaptaciones? ¿Usaba Fernández y González el material recopilado para sus dramas en la configuración de posteriores novelas? En líneas generales, la respuesta a esa pregunta sería negativa, en parte porque como bien reconocía la crítica de su tiempo, la novela de aventuras publicada por entregas era una literatura concebida en términos de producción que se “mostraba reacia a la reflexión y al estudio” (de la Revilla, 1883: 243), supeditada siempre a las exigencias de editores para los que la calidad de una novela era directamente proporcional a su éxito de ventas, y era tal vez en el teatro donde nuestro

dramaturgo, aún dándole al espectador lo que quería y buscaba, sentía algo más libre su espíritu creador.

Sin embargo, sí podemos encontrar un único caso en el que se produjo, diecisiete años más tarde, la transformación de un drama original en una novela: se trata de *Cid Rodrigo de Vivar, drama en tres actos y en verso*, que vería la luz por primera vez en 1858, publicado en la imprenta de uno de sus primeros editores, C. González, al que en los comienzos de su carrera literaria y antes de que el éxito llamara a su puerta, Fernández y González guardó cierta fidelidad. El drama es consecuente una vez más con el interés de Fernández y González (así como de todos los novelistas del grupo de los bienpensantes) por la historia de España y por muchos de los personajes que ocuparon un lugar importante en su historia, como sería el caso de la figura legendaria de Rodrigo de Vivar, *El Cid*, un personaje por el que los autores del XIX iban a mostrar un especial interés²³. La supuesta originalidad del drama se encuentra, como bien apunta Girbal, en su intención de contestar a una pregunta que si bien el lector medieval nunca se formularía, quedaba sin una respuesta lógica para el moderno lector del XIX. Afirma Girbal:

Conocedor como ninguno de sus contemporáneos de nuestros romanceros y cancioneros populares, puso manos a la obra confundiendo con los originales los versos legendarios. Con este drama se propuso explicar de una manera plausible un hecho que refieren las crónicas y los romances del Cid, su casamiento con la hija del Conde Lozano, a quien dio muerte. ¿Cómo doña Jimena entregó de buen grado su mano al matador de su padre y cómo dando crédito al romance reclama al Cid por marido precisamente por ser el autor de su orfandad? (1931:124)

²³ La figura y la leyenda de Rodrigo Díaz de Vivar provocó la inspiración de muchos autores y dramaturgos españoles de todos los tiempos. Los antecedentes más obvios de piezas teatrales dedicadas a la figura del héroe castellano son sin duda las obras de Guillen de Castro, *Las mocedades del Cid*, y *Las hazañas del Cid*, (1605-1615), obra que sin duda formaban parte del bagaje cultural de muchos autores del XIX. A éstas habría que añadir la versión de Corneille, *Le Cid*, que vería la luz en el año 1637. En el siglo XVIII, de nuevo en España, nos encontramos con *Vida y muerte de El Cid y noble Martín Peláez*, de Enríquez Gómez, publicada en Salamanca en el año 1792 a la que habría que añadir *La diadema en tres hermanos: el mayor el más tirano y la hermana mas amante, primera parte del Cid*, de José Concha, publicada en el 1785 y *Afrenta del Cid vengada*, de Manuel Fermín de Laviano, recientemente estudiada por Ratcliffe (2002). Los antecedentes más cercanos a la obra de Fernández y González son *Las hijas del Cid y los infantes de Carrión*, Madrid, Imprenta de Vicente Lalama, 1846, de Juan de Alba y Peña, y de Rafael Gálvez y Amandi *Para heridas las del honor o el desagravio del Cid*, Madrid, Imprenta de Viuda de R.J. Domínguez, de 1849. Un año después del estreno de su obra y propiciado en buena medida por el éxito conseguido, se iba a estrenar *El Cid: drama histórico en cuatro actos*, Madrid, Imprenta de M. de Rojas 1859, de Ventura García Escobar, que vuelve a poner de manifiesto el interés que el personaje seguía manteniendo y despertando en la escena española.

La obra comienza en el Castillo de Villar, donde un viejo Diego Laínez espera impaciente la llegada de su hijo Rodrigo Díaz, que acaba de salvar al rey don Sancho en una cacería. Cuando Rodrigo llega al palacio se produce el diálogo entre él y su enamorada doña Jimena, en el que ambos jóvenes se confiesan su amor. Rodrigo le pide a su padre permiso para llevar el estandarte de la familia a luchar contra los musulmanes y éste, sabedor del amor entre los jóvenes, se compromete a ayudar a los jóvenes a conseguir materializar su amor, pidiendo la mano de doña Jimena al Conde de Gormaz para su hijo tras su victoria en el campo de batalla. Don Diego entrega su espada a su hijo ante el resto de los nobles como testigos, ordenándoles que le reconozcan a todos los efectos como el nuevo señor de Vivar, al tiempo que el Rey, agradece públicamente a Rodrigo que le haya salvado la vida y ensalza sus virtudes, dándole su estandarte real. Este hecho levanta los celos de D. Gómez de Gormaz, quien considera injusta la decisión del monarca y se siente agraviado. Cegado por la cólera, cuando Don Diego le confiesa los amores de Rodrigo y Jimena, Don Gómez le abofetea cometiendo una grave ofensa contra un anciano. El Conde de Gormaz huye del palacio de Vivar con su hija, anunciándole el agravio del rey, pero ocultándole la ofensa realizada a Don Diego Laínez. Cuando Don Diego le confiesa a su hijo la ofensa recibida, éste arde en deseos de venganza, ya que “la sangre borra / mancha que empaña el honor, / mas sangre del ofensor / debe ser la que corra”. (1858: 12) El acto primero termina cuando el rey D. Sancho se ofrece a darle justicia y reparación sin que él se la tome, pero D. Rodrigo, desobedeciendo la orden del monarca, parte con sus hombres en busca del ofensor.

El segundo acto transcurre en su totalidad en el Castillo de Gormaz, a donde éste y su hija han llegado huyendo de la afrenta realizada a Don Diego Lainez. Se abre con un intenso monólogo en el que una desesperada Jimena no entiende las razones que pudieron llevar a su padre a salir precipitadamente del castillo de Vivar. Don Gómez le confiesa sus intenciones de huir de Castilla para refugiarse en Asturias. Mientras, las tropas de D. Rodrigo llegan a Gormaz en son de guerra y dispuestas para la lucha, aunque Jimena, al ver a D. Rodrigo, piensa que acude en su ayuda. Al entrar en el castillo, se produce un intenso diálogo entre ellos. En él, Rodrigo le cuenta (sin decirle quién fue el agresor), la intolerable agresión recibida por su padre, y ésta le exige una pronta venganza. Finalmente Rodrigo le revela el nombre del agresor y las razones que le empujan a su

inevitable venganza: no sólo es su honor el que ha sido mancillado, sino el de toda su familia, y es ésa la razón que le empuja a la venganza.

D. Gómez de Gormaz trata por todos los medios de evitar el enfrentamiento que sabe fatal con Rodrigo, pero éste rechaza sus propuestas, ya que como bien dice el de Vivar, “En casos que al honor tocan / no hay otra satisfacción / que pagar honra con vida... venid a pagarme vos” (1858:27). Don Gómez se ve por tanto obligado a dar su reparación a D. Rodrigo en un duelo a muerte, no sin antes escribir de su puño y letra una misteriosa carta que manda, por medio de Ferrán su criado, al rey D. Sancho. El duelo fatal se produce y en él, como era de esperar, D. Gómez muere, aceptando su error (“tomad mi espada, y que vea / don Diego en su limpio acero / limpia la faz de su vergüenza” 1858:30) y encomendando a Rodrigo el cuidado de Jimena (“Pues que sois su solo amparo, / Rodrigo, vivid por ella” 1858:31). Sin embargo, el segundo acto termina con una escena de alto contenido dramático: Jimena irrumpe en el bosque cuando los soldados, ante el cuerpo sin vida del Conde, están rezando por su alma, y ante la imposibilidad de éstos de matar a D. Rodrigo, Jimena permite a Rodrigo y sus hombres salir de sus tierras, no sin antes maldecirle: “Pues le ampara la nobleza / de mi padre, libre vaya; / pero al salir de mis tierras, / te seguirá mi venganza, / terrible, implacable, eterna” (1858:31).

El último acto ocurre en Burgos, en el palacio real, a donde Jimena llega con el propósito de pedir justicia al rey D. Sancho exigiéndole la muerte de Rodrigo a causa de los agravios recibidos. Éste se ha convertido ya en un héroe popular, admirado y querido por un pueblo que le aclama allá donde va, y que en el campo de batalla cosecha triunfo tras triunfo para el rey castellano, aunque esto, en vez de producir la lógica alegría en el rey, produce más bien su encono y envidia. El mismo día en el que Jimena llega al palacio del rey, el Cid se presenta ante el rey para rendirle tributo y traerle como prisioneros unos reyes árabes. El rey Don Sancho concede audiencia a Doña Jimena, quien pide la muerte del Cid como castigo a la muerte de su padre. El rey, movido en parte por los celos que le producen las victorias de Rodrigo y el fervor que produce en un pueblo que le aclama allá por donde va, está dispuesto a acceder a sus peticiones. Don Diego, viendo el desdén con el que el monarca castellano trata a su hijo, le aconseja huir de Castilla, algo a lo que el Cid se niega al considerarlo un acto de vil cobardía.

El rey hace prisionero a Rodrigo, y sin juicio previo, lo entrega a Jimena, dándole a ella potestad sobre su vida. Es entonces, (acto III, escena XXIII) cuando el momento de mayor tensión dramática de toda la obra: ambos se confiesan su amor, pero Jimena insiste en cumplir su venganza y acabar con la vida de Rodrigo. Ya hacia el final de la escena, el rey, que ha estado oculto presenciando todo la conversación entre los amantes, irrumpe en la escena con la carta que el conde D. Gómez le dirigió antes de morir: en ella no sólo acepta y reconoce su culpa, sino que ordena a su hija a casarse con Rodrigo, ya que: “El no fue que me dió muerte/ fue mi proceder tirano/no mires en él mi sangre;/acata de Dios el fallo/ si él esposa te pretende,/ sé su mujer, yo te lo mando” (1858:44). La lectura de la carta y las recomendaciones del rey, llevan a Jimena a aceptar públicamente su amor, perdonar al rey y aceptar ser su esposa: “El cielo eslabona / la suerte mía a tu suerte: / yo no puedo aborrecerte, / y mi padre te perdona / Yo quedo esperando aquí; / contigo va tu esperanza; / vete a enrojecer tu lanza / por Dios, por el rey, por mí” (1858:44) produciéndose de esta forma, el esperado final feliz que explica además el matrimonio entre Rodrigo de Vivar y Jimena.

Como ya se ha mencionado con anterioridad, el propósito de la obra es Fernández y González es explicar, por medio de un ejercicio puramente ficcional y sin ningún tipo de base histórica, por qué Jimena había accedido a contraer matrimonio con el hombre que había sido el asesino de su padre. Así, el *corpus* central de la obra no está ocupado en sí por el Cid y sus conquistas guerreras, sino por la humillación infringida a Diego Lainez y la situación a la que esta acción empuja al Cid: su deseo de venganza, su duelo y la posterior muerte del padre de Jimena. Su deseo de venganza, favorecido por un rey joven caprichoso y celoso de los triunfos del Cid, se ven reducidos a la última escena, en la que el rey da lectura a la carta que el don Gómez le envió instantes antes de morir en el duelo con el Cid, en la que no sólo asume su culpa y pide perdón, sino que además ordena a su hija casarse con el hombre que ama. Este último detalle reviste gran importancia, porque a pesar del amor que Jimena le profesa al joven de Vivar, su consentimiento no está basado tanto en sus propios deseos, sino en el respeto y la sumisión a la voluntad paterna. Parece por tanto evidente que la pieza sigue en todo momento los parámetros esperados para un drama histórico romántico convencional, con personajes que se dividen en las dos fuerzas dramáticas que se enfrentan en escena: aquellos que luchan por vivir dentro de las reglas y los

parámetros de la sociedad que les da la vida y justifica su existencia (el Cid y los suyos, en este caso), y aquellos que con el rompimiento de las normas provocan el caos, la ruptura de la hegemonía existencial. Estos mueren (o se arrepienten) al final del drama para restaurar el orden inicial; los otros, encontrarán el justo premio a sus acciones, con la no menos esperada mención final a Dios (prácticamente ausente a lo largo de toda la obra) que aparece como fuerza soberana que en su voluntad y Providencia, hace posible la unión: “mi ancianidad os bendice en el nombre del Señor”, dirá Diego Laínez para cerrar la obra (1858:44)

Cuatro años más tarde, en 1862 y en la imprenta de T. Fortanet, iba a aparecer una segunda revisión del drama, que iba a mantener el mismo título: *Cid Rodrigo de Vivar. Drama en tres actos y en verso original de D. Manuel Fernández y González*, con la aclaración en portada de que se trata de un drama “refundido por el autor”.²⁴ A diferencia de la primera versión, ésta iba a estar dedicada por el autor a Pedro Antonio de Alarcón (1862:3), siendo propiedad de D. Jose García de Solís, “quien perseguirá ante la ley al que sin su permiso la reimprima, varíe el título o represente en algún teatro del reino, o en alguna sociedad de las formadas por acciones, suscripciones o cualquiera otra contribución pecuniaria, sea cual fuere su denominación, con arreglo a lo prevenido en las Reales Órdenes de 5 de Mayo de 1837, 18 de Abril de 1839, 4 de Marzo de 1844 y la Ley sobre la propiedad literaria de 10 de Junio de 1847, relativas a la propiedad de obras dramáticas”. (1862:5)

Hernández Girbal afirma que el restreño de la revisión del drama del Cid se produjo catorce años después de su estreno, y que para ello, “aleccionado por la experiencia, corrigió el segundo acto y escribió casi nuevo el tercero” (1931:261). Teniendo en cuenta los datos que nos proporcionan los catálogos, las revistas y periódicos de la época y los manuales de literatura, parece evidente que el crítico se confunde con la fecha de aparición de la segunda versión del drama: si la primera edición del drama data de 1858, y la segunda de 1862, la distancia entre ambos no es de catorce años, sino de cuatro.

²⁴ Fernández y González, Manuel. *Cid Rodrigo de Vivar. Drama en tres actos y en verso original de D. Manuel Fernández y González*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1862.

Pero ese no es éste el único error que presenta en su biografía. Girbal menciona que para la segunda versión del drama, la representación contó con “aquel genio de la escena que se llamó Antonio Vico que estaba entonces en plenitud de sus asombrosas facultades, y el protagonista encajaba perfectamente en su figura y en sus actitudes. La primera representación fue un gran suceso teatral” (261). Este dato contradice de forma evidente con la edición impresa del drama donde se recogen los nombres de los actores que representaron el drama, siendo Rodrigo de Vivar no Vico, sino don Juan de Alba.

La pregunta por lo tanto parece surgir de forma evidente. ¿A qué se pudo deber una reelaboración tan profunda y detallada de un drama que se había estrenado tan sólo cuatro años antes? El propio Girbal, en los comentarios que dedica en su biografía a la primera representación del drama en 1858, nos da algunas pistas para comprender el por qué, así como para entender los cambios específicos a los que Fernández y González sometió el drama.

Según el biógrafo, la prensa de la época tras el estreno del drama, si bien elogió en general la composición del mismo — con los matices que veremos a continuación— fue especialmente dura con el elenco de actores escogidos para su representación²⁵, afirmando que “los actores se esforzaron en el desempeño de sus respectivos papeles, pero por sensible que sea decirlo la obra es superior a sus fuerzas” (125). Especialmente duros fueron con el actor Pedro Delgado, cuya actuación fue clasificada de “lamentable”:

El señor Delgado tuvo momentos felices, sobre todo en el acto segundo, pero no comprendió el carácter del personaje y redujo a muy pequeñas proporciones la gran creación del poeta. Tiene grandes facultades, pero su amaneramiento y su desentono continuos son defectos que no logrará corregir nunca. (125-126)

Aunque la visión general del drama por parte de la prensa fue positiva, no faltaron los comentarios a la debilidad del acto tercero, que desentonaba con la

²⁵ Los actores para esta primera representación del drama fueron D. Pedro Delgado, en el papel de El Cid, D. Jose Calvo (Diego Laínez), D. Manuel Méndez, (Conde Gormaz), D. Antonio Zamora (D. Sancho). D. Lázaro Pérez (Garcés), y María Rodríguez en el papel de Doña Jimena, la única actriz que repetiría en ambas representaciones. La dureza con la que la crítica se empeñó con los actores hizo sin duda que Fernández y González cambiara totalmente su plantel para la segunda reedición del drama, siendo estos en esta ocasión: D. Juan Alba (Cid), Antonio Bermonet (Diego Laínez), Carlos Sánchez (D. Sancho II de Castilla, Eduardo Cortés (Conde Gormaz) y la mencionada María Rodríguez en el papel de Jimena.

fuerza y consistencia del primero y con la medida contenida del segundo. Recoge Girbal citando de la prensa de la época:

Es además, la obra de Fernández y González en que aparece más reflexión y más detallado estudio, como lo prueba el enlace y trabazón en la estructura general del drama, la buena disposición de las bellas situaciones que encierra, sobre todo en los dos primeros actos, que son sin disputa los mejores de la composición. (125)

Una comparación detallada de ambas obras es suficiente para afirmar que los cambios a los que Fernández y González sometió su obra original consistieron básicamente en la supresión de algunos versos (en la mayoría de los casos para acortar el parlamento de un personaje), la inserción de nuevas acotaciones (para enfatizar o especificar detalles dramáticos al actor que contribuirán a aclarar situaciones al espectador) y sobre todo, la reelaboración absoluta del acto III, que es en su práctica totalidad, un acto totalmente nuevo.

El acto primero está prácticamente intacto. Hay pequeñas variaciones, pero son insignificantes y no traen consigo ningún cambio radical en el contenido del drama. Así, en la versión de 1862, Fernández y González elimina la trova que a la ventana de Jimena viene a anunciarle los actos heroicos de su amado, por ser intrascendente para el transcurso de la trama (Acto I, Escena V). Lo mismo sucede dos escenas más tarde, cuando el viejo Láinez irrumpe en la sala donde los jóvenes amantes se confiesan su amor. Los versos de D. Diego “Dejad, dejad, hijos míos / que en vosotros se sustenten / mis cansados años fríos / y que los vuestros aumenten / mis alegres desvarios” (Acto I, Escena V) son eliminados en la versión de 1862 tanto por su condición de versos de relleno, como para acortar un soliloquio demasiado largo en una escena en la que, lo verdaderamente importante, había sido ya el diálogo entre los amantes.

Junto a la eliminación de estos versos, hay que señalar, tal vez como cambio más importante, la inserción de acotaciones para la representación de los actores que sin duda, iban a ayudar al espectador a captar mejor la tensión o la dimensión real de lo sucedido. Esas acotaciones se centran fundamentalmente en las escenas XIV y XVII de la versión de 1862, que se corresponden con el desprecio del rey al Conde Gormaz (escena XIV) y con la afrenta de éste al viejo Láinez, escena XVII. Así, cuando el rey con toda la corte presente afirma que: “Pues hay nobles por mi honrados, / muy de su linaje llenos...” (1862:15),

Fernández y González introduce la acotación: “Volviéndose a D. Gómez de Gormaz con intención y con acento frío y severo” (1862:31), que ayudará al espectador a entender el sentimiento de desprecio recibido que después mostrará el Conde. Con la misma intención insertará una nueva acotación unos versos más adelante, dentro de la misma escena, cuando el mismo rey D. Sancho, dirigiéndose al viejo Láinez, afirma: “porque me acrecienta el fuego / el noble llanto que hacéis, / y puede pesar alguno / si doy rienda a mi corage”, donde de nuevo la acotación lee: “Mirando al Conde Gómez de Gormaz” (1862:31). A estas inserciones podríamos añadir otras del tipo “Con amargo sarcasmo” (1862:34) en la escena XVII o “Levantándose con energía” (1862:36) en la escena siguiente, que sirven para enfatizar elementos representativos que marcan la tensión entre Don Diego Láinez y Gómez de Gormaz en las escenas climáticas del acto primero. A estos cambios, habría que añadir otros mucho menores, como las correcciones métricas, que si bien no son de demasiada importancia, ponen en evidencia la minuciosidad con la que el poeta corrigió su obra.²⁶

Algo similar ocurre con los cambios que se producen en el Acto II, sin cambios sustanciales en lo que concierne al contenido del drama. Nuevamente nos encontramos con escenas acortadas drásticamente, como la décima, que encierra un soliloquio del Conde, en la que se consigue de esta forma un mayor efectismo.²⁷ También se añade en la escena XV de la edición de 1862 una más ampliada acotación dirigida a mejorar la puesta en escena de la mutación, muy breve en la primera edición.²⁸ Como ocurrió en el caso del acto I, también destacamos la inserción de acotaciones para la mejora de la puesta en escena de determinadas acciones, como el “Sale por el fondo” de la escena IV — colocado al final del parlamento del Conde en la versión de 1862 y no al principio, lo que

²⁶ Cito un ejemplo: en la edición de 1858, Acto Primero escena VI, cuando los jóvenes amantes se encuentran e intercambian sus visiones oníricas, Jimena exclama en un momento determinado de su parlamento: “Sueño imposible”. En la versión de 1862, el poeta corrige el verso del romancillo convirtiéndolo en hexasílabo: “Ensueño imposible” (1862:17)

²⁷ Notar que todos los versos: “Para mi pobre Jimena / le pediré protección./ Escribamos/ ¡Nunca, cielos, / así mi mano tembló / Bastante a don Sancho digo / Acabemos /del horror / de mi muerte es necesario/que salve a Jimena yo”, junto con sus acotaciones correspondientes son eliminados de la versión de 1862

²⁸ Bosque cerrado: breñas: una cruz bizantina y monumental sobre una gradería y alumbrada por una candela puesta en una caldereta de hierro pendiente por una cadena se un pescante unido a la cruz: (esta candela debe estar hecha con una estopa empapada en aceite, de modo que de una luz mucho mayor que la de un farol común: la cruz debe estar colocada en medio de la escena en su segundo término: la decoración debe ser sombría y con un fuerte aspecto selvático”. (1862:61)

tiene mucho más sentido—, pero sobre todo las acotaciones en la escena XVII, donde se produce el duelo entre Rodrigo y Gómez de Gormaz, destinadas (tanto por su disposición como por sus mejoras) a intensificar la carga dramática del momento.²⁹

Pero sin duda, el mayor cambio reside como ya hemos mencionado en el acto tercero que Fernández y González nunca “modificó” en realidad, sino que más bien rescribió por completo, manteniendo eso sí ciertos patrones estructurales y usando algunos versos de la versión anterior. Parece evidente que el objetivo de rescribir por completo el último acto estaba relacionado con la necesidad de explicar una serie de huecos que el drama había dejado en el aire en la primera versión, como: ¿por qué Jimena acude al rey a pedirle justicia por un agravio? ¿No había sido el viejo Laínez el que lo había recibido? ¿Por qué el rey accede a los deseos de Jimena y asiente en darle la cabeza del Cid? ¿Se trataba simplemente de un caso de envidia o había algo más?

La remodelación absoluta del acto tercero traerá como consecuencia algunos cambios en el argumento del drama, así como la eliminación de algunos personajes. En la segunda versión del drama nos encontramos que el tiempo transcurrido entre los acontecimientos finales del acto II y el tercero es de dos años: el Cid ha sido desterrado por el rey — elemento ausente en la primera versión—, el viejo Diego Laínez ha fallecido de tristeza en la soledad de su castillo (por la afrenta y el destierro de su hijo, obviamente), y en esos años, Jimena ha estado solicitándole insistentemente al rey el ajusticiamiento del Cid por el agravio recibido.

De la versión primera, la remodelación sólo conserva la acotación introductoria al acto, la escena primera³⁰ y sólo los primeros versos de la escena segunda, ya que a partir de aquí comienzan a introducirse los cambios argumentales: en la primera versión, era el propio Yago en el que introducía la llegada de las damas (Jimena y Elvira) a la corte de Burgos; en la versión de 1862 esos versos se eliminan (la aparición de las damas se producirá posteriormente) y

²⁹ Observar que la nueva acotación “Rodrigo se pone en pie horrorizado y dejándose ver de Jimena, que ve al mismo tiempo a su padre tendido al pie de la cruz” introducida en la versión de 1862 mejora sensiblemente la carga dramática del momento.

³⁰ El breve diálogo de Yago tiene sin embargo una mínima variación: “cuidad que no haya ruidos” por “cuidad que no haya gritos”, que aparecía en la versión de 1858.

se introducen unos versos que anuncian la inminente llegada del Cid tras su destierro. A partir de aquí, la obra es diametralmente opuesta a la original.

El rey concede una nueva audiencia real a Jimena en la que ésta insiste en pedirle justicia contra el Cid por los agravios recibidos. El rey, le recuerda a Jimena las leyes del honor cuando afirma: “Siempre os he dicho lo mismo: / el Cid cumplió como honrado / dando muerte a vuestro padre / que manchó su honor” (1862:76), pero ésta sabiamente le recuerda que por otra parte, el Cid violó las leyes existentes al prescindir de los jueces y las leyes del duelo que delimitaban los casos de honor.

El Rey cede a las pretensiones de Jimena, pero con la condición de que debe ser ella personalmente la que haga justicia, ya que él nunca matará al Cid de su mano. Mientras, El Cid se aproxima al palacio tras sus dos años de destierro. Un alférez se le adelanta trayendo las noticias de los triunfos del Cid y la presencia de un alcaide moro, quien narra la derrota de los cinco reyes musulmanes, con lo que Fernández y González elimina la presencia de éstos en esta segunda versión. Ya a solas con el Cid, tras su llegada triunfal al palacio entre los vítores del pueblo, se produce el intenso diálogo entre el Cid y el Rey, de alta tensión dramática, donde aquel, olvidándose de quién es su interlocutor, le reprocha su destierro y le exige explicaciones. El rey le recuerda que está sometido a la ley del “fuero del homicidio”³¹ y que dejará su vida en manos de Jimena. El rey le pide que espere en la sala y mientras tanto, éste se queda dormido. Jimena entra en la sala con el permiso real de hacer cumplir por su propia mano el fuero del homicidio, pero a sabiendas que este permiso tiene un plazo de tiempo: las doce del mediodía del día siguiente. En una escena de evidentes reminiscencias melodramáticas, el Cid despierta y se encuentra con una Jimena sosteniendo un puñal enfrente de él. En el intenso y dramático diálogo que se produce entre ellos, Fernández y González recupera algunos de los versos de la versión anterior: “Te vende el corazón: / tu acento... no, no es aquel / que en un instante cruel / me lanzó su maldición” (1862: 92) Sin embargo, a pesar de la utilización de versos y parlamentos completos de la versión anterior, el dramaturgo introduce en esta segunda versión la aparición de los espectros de sus respectivos

³¹ Así se lo recuerda el Rey: “El que a padre de doncella / matare, o hermano de ella / bajo cuyo amparo este; / pues huérfana la dejó, / case con ella y la ampare, / y si ella no lo otorgare / que muera como mató” (1862:87)

padres, que todavía no descansan en paz, mostrando de alguna forma la futilidad de las leyes del código del honor: “No se cura / la herida terrible y dura / que el honor ha desgarrado./ Por más que la sangre corra / en reparación violenta, / el recuerdo de la afrenta / no se pierde ni se borra...” (1862:96)

El plazo de tiempo otorgado por el rey se ha cumplido, y entra en escena, sentándose en el trono y dictando sentencia en el caso de Jimena contra Rodrigo: “Perdonó el conde Lozano / y perdonar debe el Rey” (1862:98). Es aquí donde las dos versiones se vuelven a unir, con la lectura de ambas cartas, la destinada a perdonar a Rodrigo y aquella que destinada a Jimena. Esta acepta casarse con Rodrigo quien antes, parte a la guerra (ahora con el rey) para “libertar del alarbe media España”. (1862:101)

Tras el breve análisis argumental de los dramas, parece a todas luces necesario hacer un breve comentario a la versión novelada de su obra dramática más representativa, que vio la luz en 1875 en la imprenta de Urbano Manini, impulsada sin duda tanto por el éxito que tuvo la obra, como por el interés del autor en la figura del héroe castellano y en la historia de España. La versión novelada tendría también un éxito más que apreciable.

A diferencia de la pieza dramática — que trataba de responder, como hemos mencionado ya, a las razones que llevaron a Jimena a casarse con el asesino de su padre—, la versión novelada propone, en las más de seiscientas noventa páginas de la primera edición, no sólo una “novelización” del drama, sino una profundización en la historia de España de ese período y en los personajes que gozaron de un papel relevante en ella. La mayor prueba de esto es que el argumento del drama ocupa una mínima parte de la novela: si la novela tiene veintitrés capítulos y un epílogo, tan sólo es necesario llegar al capítulo once (es decir, menos de la mitad) para leer las últimas escenas del drama: Jimena entrando en la sala donde el Cid duerme plácidamente, su incapacidad para cumplir por sí sola la ley del Fuero del Homicidio y la irrupción del rey, quien revela las cartas del Conde Lozano y perdona al Cid, tras lo cual los jóvenes deciden casarse. A partir de aquí, la novela es una mezcla de ejercicio histórico y de imaginación novelística.

La novela se ocupa a partir de entonces de las intenciones del rey don Sancho II de echar por tierra el testamento de su padre y unir el reino, ya que según él, la multipartición no hace otra cosa que debilitar el reino e interrumpir de

alguna manera el avance sobre la conquista de los moros. El rey no duda en luchar contra sus propios hermanos, quienes se unen contra él — como cabía esperar y el propio Cid le había anticipado que iba a ocurrir— para impedir sus acciones. El Cid tomó Asturias, D. Sancho tomó Galicia (con la posterior ayuda del Cid), pero Zamora, bajo el control de Doña Urraca, se resiste hasta límites insospechados para D. Sancho y el Cid. Se crea una comisión negociadora formada por los caballeros Arias Gozalo, Vellido Dolfos y la propia reina doña Urraca, quien, con el obvio propósito de respetar las decisiones de su padre, se compromete a no casarse y a dar el reino a su hermano tras su muerte, tratando de evitar así una guerra que castigaría cruelmente a toda una ciudad. El rey rechaza la oferta, y está dispuesto para una guerra que parece inevitable.

La acción toma un giro radical cuando Vellido Dolfos, enamorado en secreto de la reina doña Urraca, se queda en palacio y simula una traición, prometiéndole a D. Sancho llevarle en secreto por la noche a Zamora y asesinar a la reina. Es el propio Vellido Dolfos quien asesina al rey, y el Cid, nombra rey de Castilla a su hermano Alfonso VI, quien promete que no tomará la Corona hasta que demuestre que no ha tenido nada que ver en el muerte de su hermano. El Cid se lo hace jurar dos veces y éste lo hace, pero cansado de la actitud arrogante e indómita del Cid, tras ser nombrado rey, destierra al Cid por un año, a lo que éste le anuncia que se irá por cuatro.

Ya en Valencia, el Cid continúa sus luchas contro los moros, algo que hace enfadar constatemente a un rey zaragozano que se muere por añadir Valencia a su reino. Lo intenta varias veces uniéndose con R. Berenguer, de Cataluña, pero cada vez que lo hace salen derrotados por el Cid. Tampoco el rey castellano se atreve a pedirle de nuevo su amistad, con lo que la presencia del Cid en Valencia es cada vez más y más fuerte.

Es entonces, ya hacia el final de la novela (capítulo XXI), cuando Fernández y González se ocupa de otro de los momentos más importantes y significativos en la vida del Cid: el cumplimiento de la profecía de Jimena en la violación de sus hijas por parte de los infantes de Carrión. El rey castellano aboga a favor del Cid devolviéndole las espadas y las dotes. Los infantes son vencidos en el campo de batalla por tres campeones que les devuelven en cierto sentido su honor, para casarse posteriormente con los infantes de Aragón y Navarra.

El capítulo XXIII y el epílogo, se ocupa ya de la última leyenda del Cid, un Cid ya golpeado por el paso de los años, enfermo y viejo que ve desde la distancia como los almorávides le ganan más y más terreno de su amada Valencia. El Cid muere en brazos de Jimena en 1099 y ésta, siguiendo sus deseos, lo enfunda en su traje de guerra y lo manda al campo de batalla; los musulmanes al verlo huyen desaporados ganando así su última batalla después de muerto. Jimena le escribe una carta al rey pidiéndole que venga a hacerse cargo de Valencia, y éste se niega, por lo que a Jimena no le queda más opción que ponerse ella al cargo, construyendo bajo su mano, una Valencia cada vez más fuerte. Años más tarde, cuando Valencia está a punto de caer bajo el poder árabe, Jimena le entrega las llaves al rey y muere. El monarca castellano, creyendo que Valencia está demasiado lejos de su reino, acaba con la ciudad, plantándole fuego.

Como hemos recordado anteriormente, la novela *Cid Rodrigo de Vivar. El Cid Campeador* pone de manifiesto dos cosas: la fascinación que produjo en el autor la figura histórico-legendaria del Cid — que le llevó a dedicarle dos versiones a uno de sus mejores dramas y una novela histórica—, y la pasión y el interés que despertaba la historia de España en Fernández y González. De todas sus novelas históricas de aventuras, *El Cid Campeador* es probablemente la novela que más y mejor descansa en el rigor histórico de los nombres, fechas, acciones y eventos. Sin embargo, esto no es óbice para que no encontremos los rasgos que más y mejor definieron su narrativa novelística, elementos que se funden con los del rigor más o menos histórico de la investigación para dar ese elemento totalmente nuevo que eran las novelas históricas de aventuras: me refiero a la fantasía desbordada, la imaginación, y recursos como las apariciones, los amores ocultos, las traiciones, los castillos, los pasadizos secretos, los torneos, etc. Así, junto a los datos y las acciones más o menos históricas, nos encontramos con otras, producto como decimos de la imaginación del autor, que unen “novelísticamente” de forma especial a los personajes: los amores secretos de Doña Urraca por el Cid y sus intentos de conquista, el amor secreto de Vellido Dolfos por la reina zamorana, el torneo en Toledo contra Arín — el guerrero turco que tras ganar el torneo es rechazado por la princesa—, y sobre todo, la desbordante imaginación del capítulo XVIII con la aparición de la Virgen de la Almudena, que le salva la vida al guerrero entregándole las llaves del cielo y quien, tras verse a salvo, promete elevarle un santuario y liberar a Madrid de los

moros. Historia e imaginación, realidad y ficción se unen en el mundo novelístico de Fernández y González para crear un producto original, en el que los lindes se difuminan para crear una nueva verdad que sólo es posible en dentro del microcosmos de la novela.

Manuel Fernández y González: vida y obra. Un perfil biográfico

Es curioso notar lo poco que se sabe de la vida de uno de los novelistas más prolíficos del XIX español. Los pocos datos de los que disponemos — sin tener en cuenta las breves notas bibliográficas de rigor como lugar de nacimiento, muerte, referencias familiares y datos biográficos más o menos básicos —, es necesario recopilarlos a través de distintas fuentes secundarias como periódicos, suplementos y revistas que van desde la propia época del nuestro autor hasta fechas más recientes³². Incluso recursos biográficos como la enciclopedia Espasa Calpe, lugar donde a modo de vestigio perpetuo han ido a morir los nombres de cientos y cientos de autores del siglo XIX, olvidados para siempre por crítica y público, es parca en datos biográficos sobre el hombre que, para bien o para mal, revolucionó la novela española en el XIX, inauguró en España la figura moderna del escritor famoso, autor de *betsellers*, ídolo de masas y envuelto en la leyenda — como será posteriormente el caso de Rafael Sabatini (1875-1950) —, y que, además, iba a introducir una nueva forma de entender el mercado editorial que llegará hasta nuestros días, como recientemente han mostrado Lecuyer y Villapadierna (1995)³³.

³² Ossorio (1868), Álvarez Espino (1876), Cejador y Frauca (1915-1922), Cuenca (1921-1922), Méndez Bejarano (1922-1925), Wilson Harvey (1934), Oneta (1937), Sainz de Robles (1981), Menarini (1982), y González Herrán y Penas Varela (1992),

³³ Sobre el período fundacional del folletín remitimos a los siguientes estudios: Epple (1980), Rubio Cremades (1982), Navas Ruiz, (1987), Cilento, Laura (1993), Lecuyer, Marie-Claude & Villapadierna, Maryse (1995)

Son dos obras aparecidas a principios del XX las que nos permiten acercarnos un poco más (aunque con ciertas reservas) al perfil biográfico de Fernández y González. La primera obra es la conocida *Impresiones y Recuerdos* de Julio Nombela, publicada por vez primera en la casa editorial de “La Última Moda” entre 1909-1911; un imprescindible —aunque tal vez demasiado sentimental— recorrido por la historia, las costumbres y las gentes que conformaron el panorama artístico, cultural y literario español de finales del XIX. En *Impresiones y recuerdos* recibiremos, más que datos biográficos *stricto sensu*, el perfil más íntimo y personal de nuestro autor, debido fundamentalmente a la especial relación de amistad que unió a ambos novelistas y que llevaría a este último a terminar algunas de sus novelas y a arreglar más de un desaguisado legal y administrativo que el impulsivo carácter de Fernández y González iba a provocar.

La segunda de las obras a la que nos referimos es sin duda la más importante; me refiero al conocido trabajo de Hernández Girbal titulado *Una vida pintoresca: Manuel Fernández y González. Una biografía novelada*, obra que perteneció a una colección titulada *Vidas Extraordinarias del siglo XIX*, publicada por la editorial Atlántico en 1931. El trabajo de Girbal es sin duda el que más reservas produce desde el punto de vista del rigor biográfico: su condición de biografía *novelada* hace necesario despojar a este trabajo de todos los elementos y recursos ficcionales propios del género novelesco —que el autor, por otra parte, cultiva sin fortuna— para tratar de separar así, por muy difícil que sea en ocasiones, lo puramente biográfico de lo fabulado por la mente del autor. Aun así y con todo, será esta obra, (junto con *Impresiones y recuerdos* de Julio Nombela y toda ese serie de recursos que ya hemos mencionado con anterioridad), la que constituye la fuente básica de información a la hora de tratar de elaborar un perfil biográfico de nuestro autor.

Los pocos críticos que desde finales del siglo pasado se han acercado a la figura y a la obra del novelista sevillano coinciden en señalar su carácter dicotómico, que, como iremos viendo a lo largo de estas páginas, será extrapolable a su propia vida. Manuel de la Revilla (1846-1881), fundador junto a Antonio Peña y Goñi (1846-1896) de la revista *La Crítica*, definirá así la literatura de Fernández y González:

Imaginación meridional ardentísima, inventiva poderosa e inagotable, inspiración arrebatada y grandiosa: tales son los dones que engalanan al Sr. Fernández y González. Condiciones tiene para ser uno de nuestros grandes líricos, dramáticos y novelistas; muestras inequívocas ha dado de ello en repetidas ocasiones; pero por desgracia, circunstancias exteriores por una parte y defectos propios por otra, han esterilizado tan hermosas cualidades. (1883:243)

El “desperdicio” de las cualidades innatas de Fernández y González para la literatura comienza, a juicio de los críticos, a partir de la década de los cincuenta, cuando pone al servicio de los folletines y las novelas por entregas sus aptitudes literarias. Esas novelas de aventuras por entregas, si bien lo enriquecieron económicamente y lo lanzaron a la popularidad entre las clases medias, acabaron por convertirlo en el novelista que fue al final de sus días; por un lado, esclavo de unos editores que le instaban a supeditar y adaptar temas y tramas a los gustos del público y le obligaban a escribir interminables novelones de *tomo a peseta*, como se puede leer en Nombela (1909-1911:725-729), y por otro, víctima del desprecio al que le sometieron gran parte de los escritores de su tiempo y la crítica, que, incluso hasta épocas recientes, ha visto en su obra una especie de “paraliteratura”, como la denomina Ferreras (1972:15). El crítico anteriormente citado mencionaba, ya en 1883, las dos razones que a su juicio, habían precipitado el descenso de Fernández y González a los infiernos de la novela por entregas. En primer lugar, de la Revilla habla de “defectos propios”, que considera, además, patrimonio de la naturaleza intelectual del autor español, perfilando la típica caracterización fisio-psicológica del intelectual de finales del XIX, como vemos en Cátedra Tomás y Brandes (1991) y en Temprano (1988):

La raza española, superior en condiciones artísticas a casi todas, las aventaja también en desidia y en aversión al estudio. Fiado el español en la viveza de su imaginación y en la claridad de su inteligencia, muéstrase reacio a la reflexión y hostil al estudio, y no cuida de perfeccionar y acrecentar por medio del trabajo sus nativas cualidades. Hacemos con nuestras inteligencias lo que con nuestra tierra: las dejamos producir espontánea y libérrimamente sus frutos, sin que un cultivo inteligente mejore la calidad y aumente la cantidad de éstos ni evite las inclemencias del tiempo y los desastrosos resultados de nuestra imprevisión. (243)

Posteriormente, ya centrándose en el caso especial del novelista y dramaturgo sevillano, sostiene:

Créese el poeta dispensado de estudiar, y burlándose de todo canon estético y de toda regla didáctica, deja a su lozana imaginación en libertad completa, sin

reparar que de esta suerte tan fácilmente engendra monstruos como acabadas creaciones. [...] Por tales caminos, fácilmente trueca la fecundidad en dañosa abundancia, la facilidad en incorrección y desaliño, la originalidad en extravagancia, la riqueza de forma en hinchado gongorismo y gárrula palabrería, la inspiración en desordenada inventiva, creadora de monstruos, y la llama del genio en la fiebre de la locura. Así se han perdido multitud de lozanos ingenios; así la vaciedad del fondo y la hinchazón culterana de la forma aparecen periódicamente en nuestra historia literaria, como enfermedades endémicas del genio nacional. (243)

Pero, junto a esos “defectos propios”, el crítico madrileño mencionaba en segundo lugar otra serie de “circunstancias exteriores” que contribuyeron igualmente a ese proceso de deturpación de la literatura, vinculadas en esta ocasión a lo económico:

Únese a esta circunstancia otra más dolorosa todavía. En España el cultivo de las letras no es una profesión lucrativa. Los españoles aplaudimos mucho a nuestros genios y nos ufamamos de poseerlos, pero rara vez les damos de comer. El que a la profesión de escritor no une la de empleado, político o militar (únicas que son productivas entre nosotros) reúne las condiciones necesarias para vivir lleno de gloria y cubierto de hambre. De aquí que el tenga que vivir de su pluma tenga que trabajar mucho y de prisa, y harto es sabido que no son estas las mejores condiciones para producir obras perfectas. Así nacen entre nosotros esos abastecedores de casas editoriales y empresas de teatros, que en otras condiciones quizá valdrían mucho y que contra su voluntad seguramente contribuyen con la mayor eficacia a la corrupción de las letras españolas. (243-244)

Parece, por tanto, evidente que ya desde finales del siglo XIX Fernández y González aparecía ante la crítica dibujado como esa figura dicotómica que ha prevalecido hasta el día de hoy, “singular en grandes cualidades y grandes defectos”, como concluía en su particular boceto de nuestro dramaturgo el propio Revilla (246). De todas formas, lo que sí es un hecho incuestionable es que Fernández y González constituyó un fenómeno literario que revolucionó la novela del XIX y la forma de entender el negocio editorial, y cuya figura — ya sea para la admiración o el desprecio — no pasó inadvertida para autores e intelectuales de la época e incluso de principios del siglo XX que mostraron su admiración por la persona y la obra del singular novelista sevillano. De todos ellos, especial lugar ocupa Pío Baroja, quien confiesa en sus memorias de juventud *Las horas solitarias* (1918) haber sido asiduo lector de esa literatura de consumo que constituyó el folletín y, en especial, de las novelas de Fernández y González, quien “despierta en él sentimientos inequívocos de admiración y simpatía, apenas

reteñidos por el pudor intelectual”, como señalaba González Más (1972:61); tal vez no esté de más recordar que también Baroja acudió a este medio de difusión en varias ocasiones con sus novelas, como examina Salvador Plans (1983).

(1) **Nacimiento e infancia**

Nuestro autor nació, por azares de la vida y el destino, en Sevilla, donde su padre, capitán del Cuerpo de Caballería del ejército español se encontraba destacado. Cuando el Secretario del Interior de Fernando VII comenzó su particular caza de brujas contra los liberales partidarios de Riego, su padre, alineado con el General y defensor de la Constitución de Cádiz, fue condenado a prisión y encarcelado en Granada, ciudad adonde poco tiempo después, en 1824, se trasladarían su mujer y su hijo³⁴. Allí pasará Fernández y González su infancia y gran parte de su juventud, hecho que en buena medida iba a contribuir a la fascinación de nuestro autor por todo lo relacionado con el mundo y la cultura árabes; inclinación que compartiría con su hermano Francisco — éste de hecho iba a dedicarle su vida — y de la que después hará gala en gran parte de su producción artística, tanto teatral como novelística,³⁵ una pasión que sin duda iba

³⁴ Para el estudio de los turbulentos años con los que comenzó el siglo XIX español y sus posteriores consecuencias, véase: Pegenaute (1974), Jover Zamora (1997), Puga (2004), y Artola (2005). En lo que concierne a la figura del general Riego, véase el reciente estudio de Pérez-López Portillo (2005).

³⁵ Fernández y González, Francisco. Nació en Albacete el 26 de Septiembre de 1833 y murió en Madrid un 30 de junio de 1917. Estudió en Valladolid en el Colegio de los Escolapios y en Madrid en el Colegio de San Isidro. Antes de cumplir los veinte años de edad desempeñó la Cátedra de Retórica y Poética en el Instituto del Noviciado en Madrid, más tarde Cardenal Cisneros. Por oposición obtuvo la cátedra de Filosofía, Ética y Lógica en Teruel, cátedra que nunca ocuparía por haber conseguido, muy poco tiempo después y también por oposición, la Cátedra de Literatura General y Literatura Española en la Universidad de Granada, posición que iba a ocupar desde 1856-1864. Sus méritos académicos en el campo de la docencia y de la investigación le valdrían la Cátedra de Metafísica en Madrid, que ostentaría hasta el final de sus días. Muy pocos escritores e intelectuales españoles vivieron con tanta intensidad la vida académica como Francisco Fernández y González, sin duda uno de los intelectuales más prodigiosos de la España del siglo XIX. Sus conocimientos y sus publicaciones, fruto de una vida dedicada a la lectura y a la investigación, no se ciñen exclusivamente a la literatura y la historia: fue miembro de la Real Academia de la Historia (1867), de la de Ciencias Morales y Políticas (1867), de San Fernando (1881), y miembro de la Real Academia Española de la Lengua, institución en la que ingresó un año después de la muerte de su hermano (1889). A esto habría que añadir su cargo como senador de la Universidad de Valladolid, y de La Habana (1891-1892), Presidente del Ateneo de Madrid (1893-1895) y su período como rector de la Universidad de Madrid hacia finales del siglo XIX. Hombre de erudición asombrosa, fue profundo conocedor de las lenguas orientales y clásicas, y sus innumerables trabajos abarcan los campos más diversos de la literatura, la historia, y la filosofía. (V. Hidalgo (1862-1881), Montaner y Simón (1887-1899),

a ser compartida por otros muchos intelectuales de la época, tal y como ha mostrado Gutiérrez Viñuales (1995).

Desde su infancia, Fernández y González siempre creció en un ambiente en el que se respiraban los ideales de la democracia y la libertad como valores individuales del ser humano, algo de especial relevancia si tenemos en cuenta las continuas turbulencias políticas que sacudieron el siglo XIX español. Esto, sin embargo, no se iba a reflejar en demasía en su obra, habitualmente despojada de la más mínima significación política.

Su padre constituyó sin duda un modelo vivo de coherencia política, llevando sus principios e ideales políticos hasta sus últimas consecuencias y siendo despojado por ello de sus derechos y privilegios militares, y también de su propia libertad. Junto a la figura paterna, otro de los personajes importantes en su vida (sobre todo durante su infancia), fue Mariana Pineda, la famosa activista liberal granadina a la que Fernández y González concoció debido a la relación de estrecha amistad que la unía con su madre, amistad que se iba a prolongar hasta su muerte, un 26 de Mayo de 1831³⁶.

Los pocos datos que tenemos acerca de su vida nos presentan a Fernández y González como un niño introvertido, solitario, sin muchos amigos, entregado desde temprano a la lectura. Mostró desde siempre gran interés por los clásicos de la literatura, por la historia de España y, como ya ha sido mencionado, por la cultura árabe. Ese interés se iba a traducir más tarde en muchas de sus obras, tanto en novelas históricas y de aventuras como en algunas de sus obras de teatro; me refiero a obras como *Allah-Kabbar*, *¡Dios es Grande! Leyenda del sitio y conquista de Granada*, *Leyenda oriental*, que saldrá a la luz en 1849, *El Laurel de los siete siglos*, *Conquista de Granada*, *Leyenda Oriental* (1850), *La Alhambra* (1856), y *Los Alcázares de España*, por citar sólo algunos ejemplos.

Tal pasión lectora cristalizó muy pronto en la figura de un escritor precoz, como también nos recuerda Rodríguez Sánchez (1994). Girbal menciona el dato

Maura (1917), Pitollet (1917), Méndez Bejarano (1922-1925), Esperabe de Arteaga (1956) y Díaz y Díaz (1988).

³⁶ El personaje de Mariana Pineda ha salido en los últimos años del ostracismo al que la había condenado el paso del tiempo. Peña y Aguayo(2003) y Viñes Millet (2005) han vuelto a publicar el infame proceso que la condenó, mientras que Rodrigo (2004) y Serrano (2000) han analizado las coordenadas ideológicas del acontecimiento en su época y para la posteridad. Su vida, por otra parte, ha sido objeto de una interesante exposición dirigida por Viñes Millet (2005)

de que cuando tenía catorce años, salió a la luz en Granada en una edición muy limitada su primera obra, *Manuel Fernández y Gonzalez. Poesías*. (1835), texto hoy perdido y del que sólo tenemos constancia precisamente gracias a la referencia de Girbal (1931: 29-30). El hecho de una publicación tan temprana, no deja por otra parte de ser un hecho aislado, raro en las costumbres editoriales de la Andalucía de la época, estudiadas en detalle por Delgado López Cozar y Cerdón García (1990). En esos años ingresó en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada, donde completó su formación y donde iba a consolidar su interés por personajes y episodios de la historia de España que posteriormente iba a usar, modificar y reelaborar a su antojo, en cientos de novelas y dramas. Durante sus años universitarios se hicieron famosas las reuniones de jóvenes estudiantes y artistas en las que se rendía culto a las artes en general y sobre todo a la poesía. La fama de las reuniones, y sobre todo de sus asistentes, se extendió pronto por todos los ámbitos de una pequeña ciudad como Granada, hasta el punto de que los integrantes decidieron “formalizar” la existencia de dicho grupo transformándolo en una sociedad, que adoptaría el nombre del lugar en el que se reunían: “El Pellejo. Asociación gastronómica y artístico-literaria”, según Girbal (1931:33-34).

Esa asociación estudiantil inicial sería sin embargo el germen de otra que, a la postre, sí iba a tener una mayor importancia: la sociedad de *El Liceo*, fundada en 1839 con la colaboración de *La Alhambra*, un periódico local, y de la que iban a salir autores que con el tiempo tendrían un lugar y un peso específico en el panorama literario del siglo XIX. En primer lugar cabría señalar a Manuel Cañete, prestigioso crítico literario y discípulo de Menéndez Pelayo, que llegaría a ser director de *La Gaceta de Madrid* y autor de un notable estudio sobre el teatro anterior a Lope de Vega, realizado en parte con las fichas de su maestro, *El teatro español del siglo XVI*, aparecido en 1885. Cañete desempeñaría al mismo tiempo una importante función como cronista de la creación literaria de su tiempo, labor que ha sido analizada recientemente por Randolph (1972). En segundo lugar cabría mencionar a José J. Soler de la Fuente (que también llegaría a ser, con el mote de “El Abate”, miembro de “La Cuerda Granadina”, como señala Rodríguez Sánchez (1994:562), así como a José Fernández Jiménez, quien daría tres dramas al teatro de la época: *Una esposa para un rey* (1853), *Contra el amor no hay resistencia* (1854) e *Ivan el sepulturero*.

Alrededor de esta fecha se produce también el primer acercamiento de Fernández y González a la novela. En este momento, gozaban de gran éxito de ventas y de público las traducciones de novelas históricas extranjeras, de forma especial las novelas de Walter Scott, quien marcó el punto de arranque para un género que iba a tener sus seguidores e imitadores en todos los romanticismos europeos, como detenidamente estudió Montesinos (1955). España no fue una excepción. En 1830, en Valencia y de la mano de Cabrerizo, verá la luz *Los bandos de Castilla o El caballero del Cisne*, de Ramón López Soler, pseudoplagio de *Ivanhoe* del novelista escocés Walter Scott y, según palabras del propio autor, un claro intento de “dar a conocer en España la obra del genial autor escocés”³⁷ (7). Según Girbal, siguiendo esta tendencia, Fernández y González publica por entregas en el periódico *La Alhambra* la que probablemente haya sido su primera novela histórica, *El Doncel de Don Pedro I el Cruel*, que gozaría de gran éxito de crítica y público (39). La obra, hoy perdida, constituye sin embargo el inicio en la producción novelística de Fernández y González de un grupo de novelas dedicadas a este monarca y ambientadas en la época de los Trastámara, personaje y época que fascinó a muchos de los cultivadores del género — tal vez por las evidentes concomitancias del momento que les tocó vivir —, y que iba a tener su continuación en su obra dramática en textos como *Luchar contra el sino*, de 1848.

(2) **La primera experiencia madrileña: *El Diablo con antiparras***

Terminada la Guerra Civil con la victoria de las tropas de Espartero y con Isabel II en la regencia del país, Fernández y González decide comenzar su carrera militar, una carrera que le traería la consecución de grandes logros, como la cruz laureada de San Fernando, por su valerosa participación en la disolución del motín contra los liberales que se produjo tras el discurso de Olózaga en el Congreso. Es precisamente en este momento cuando comienzan los primeros contactos de Fernández y González con el teatro como dramaturgo. Las principales obras cumbres del hoy llamado romanticismo subversivo habían visto la luz

³⁷ En el prólogo de *Los bandos de Castilla*, que se subtitula «novela original española», el autor apunta: «Hemos traducido la novela del escocés en algunos pasajes e imitádole en otros muchos».(*Los bandos de Castilla o el caballero del cisne*, Valencia, Imprenta de Cabrerizo, 1830, 3 vols.; t. I, pág. III), imitación (o pseudoplagio) ampliamente estudiada por Picoche (1980) en un ya clásico artículo.

recientemente: el *Macías* de Larra se había estrenado en 1834, y el *D. Álvaro o la fuerza de sino* de Rivas un año después, en 1835; obras que aunque casi con toda seguridad Fernández y González no había visto representadas — no tanto por lo caro que era el teatro en aquel entonces, sino porque tendría trece y catorce años respectivamente —, sí habría conocido.

La estrecha amistad con la familia Tamayo —y en especial con el que a la postre sería uno de los autores teatrales de la época, Manuel Tamayo y Baus, que en ese momento contaba con once años de edad— empujó definitivamente al joven soldado a comenzar su carrera como autor dramático. El resultado fue *El bastardo y el rey. Drama histórico en cuatro actos y en verso*, obra que posiblemente fuera su primera obra teatral. La obra se estrenaría algunos meses más tarde en el Teatro Principal de Granada y fue representada por la propia compañía de la familia Tamayo, constituyendo un sonoro éxito de crítica y público, según su biógrafo (51-52). La anécdota del estreno estriba en que el destino privó al autor de poder contemplar con sus propios ojos su éxito, al encontrarse destinado en Motril entregado a la profesión de las armas.

Terminado ya el impulso militar y la sed de triunfos y gloria, comenzó de nuevo a sentir la necesidad de escribir. Esos ímpetus se verían cristalizados en un breve margen de tiempo, ya que en ese mismo año, en 1845, escribiría *La Mancha de sangre*, que aparecerá publicada gracias —según Girbal— a un librero granadino llamado Zamora. Fernández y González empezará a aprender aquí la dureza de la labor del escritor: mientras el librero recibía importantes sumas de dinero por las suscripciones, el autor tan sólo unos pingües beneficios. Girbal sitúa erróneamente en esta época (1845-1847) dos novelas de Fernández y González que son evidentemente posteriores: *El Horóscopo Real* y *Los Hermanos Plantagenet*, ambas de 1858.

En octubre de 1847 se licencia del ejército. Con su vuelta a Granada regresarían también las reuniones literarias en las que el arte de la composición y los quehaceres artísticos ocupaban una parte primordial de su tiempo. Alentado sin duda por la frenética actividad intelectual y literaria que llevaban a cabo los miembros de *El Liceo*, Fernández y González se incorpora de nuevo a la creación de piezas poéticas y teatrales. De esta época es una de sus obras teatrales más significativas y que analizaremos en detalle en este trabajo: *Traición con traición*

se paga, que aparecería publicada en 1847 en Granada en la imprenta de Sanz de Benavides, pero de ello se hablará con detalle más adelante.³⁸

Sus éxitos militares y literarios en una ciudad relativamente pequeña como la Granada de mediados del siglo XIX, comenzaban a convertir a Fernández y González en un personaje de cierta notoriedad, a lo que sin duda contribuyó el propio escritor con un excentrismo “romántico” a todos luces impostado. En esta época comenzó a fraguarse la imagen que iba a acompañar a Fernández y González el resto de sus días, una imagen pública que lo convertía en un personaje popular que no aceptaba término medio: o despertaba la admiración y la fascinación de quienes lo conocían o se lo tropezaban, o producía burlas e hilaridad. Así lo expresa Girbal en su biografía:

A pesar del trabajo de su novela no se privó Fernández y González de sus camaradas, y en todos los sitios se veía su silueta recia, envuelto en una raquítica capita verde que se hizo célebre en Granada, valiéndole más de una burla o chacota, y tocando su melena con un sombrero de castor que hacía *pendant* con la pañosa color aceituna. No debía de andar el hombre en aquella ocasión muy sobrado de cuartos, por cuanto debajo de la capa indicada asomaban sus piernas luciendo unos pantalones harto sospechosos, que osentaban en las costuras un trozo de paño hasta los pies, más oscuro que el resto de la tela. Maliciosos corrieron la especie de que eran los de soldado, previamente arrancada de ellos la franja que los distinguía. Ello es que vestido de tal guisa y mascando con fruición puros baratos y apestosos, componía el poeta una figura por extremo pintoresca y destacable (1931:60)

El carácter orgulloso y arrogante de Fernández y González le condujo a dirigir su mirada y sus sueños de éxito a Madrid. Allí se trasladó a mediados de la década de los cuarenta, dejándose ver por todos los cenáculos artísticos, cafés literarios y las redacciones de periódicos y revistas. Tal vez por su guisa, tal vez por sus aires de grandeza, sus ínfulas o su soberbia indoblegable, incluso por una combinación de todas ellas, lo cierto es que durante esa primera visita a la capital, las puertas se le cerraban una tras otra. Este fracaso inicial creó en él un resentimiento, odio y amargura contra todo y contra todos — especialmente contra las figuras contrastadas del panorama literario donde el creía merecer estar.

Tras su fracasada aventura madrileña, Fernández y González vuelve a Granada. Allí recuperará el contacto perdido con el mundo del teatro, en concreto

³⁸ Girbal vuelve a equivocarse al situar en esta fecha el juguete cómico en un acto *Con poeta y sin contratada*, que es significativamente posterior; aparecería publicado en 1851 también en Granada, en la imprenta de J.M. Zamora.

con Joaquina Baus, principal instigadora de sus primeros escauceos con la obra dramática. De ese encuentro saldrá el propósito de volver a escribir teatro, un deseo que pronto se iba a cristalizar en obras como *Traición con traición se paga* (1847) que, representada por la compañía de teatro de la propia Joaquina Baus, vería la luz en breve. A ella seguirían estrenos como *Luchar contra el sino* (1848), o juguetes cómicos, como el ya mencionado *Con poeta y sin contrata*, en 1851.

La fama que le trajeron las escenas ya mencionadas de *Traición con traición se paga* inauguraron en buena medida uno de los primeros períodos prolíficos en la carrera literaria de Fernández y González. Es en este momento cuando comienza a gestarse uno de los títulos más importantes y representativos de su novelística, a juicio incluso de críticos de la época como Revilla (1885: 245): *Martín Gil: memorias del tiempo de Felipe II*, que también aparecería publicado en 1850.

Las reuniones de Fernández y González con la juventud intelectual granadina comenzaron a desplazarse de los bares y las tabernas del Albaycín (como “El Pellejo”) a la librería Zamora donde, para hablar de arte y literatura, se daban cita personajes como Salvador de Salvador, José Jiménez Serrano y Antonio Matute, Notbek Moreno Nieto, Dutuel, Sorokin, Pérez Cosío, Ronconi que, por sus vinculaciones al mundo cultural y literario, llegaron a formar una especie de grupo o asociación literaria propia e independiente. (78-79) A ella llegaría también por aquel entonces un jovencísimo Manuel de Palacio (1831-1906), con el que comenzarían una amistad que sólo la muerte iba a romper años más tarde. Ese grupo de amigos sería conocido en toda la ciudad por un sobrenombre: *La Cuerda*³⁹.

Durante el proceso de formación de *La Cuerda*, el autor sevillano no cesó de desarrollar su actividad literaria. Escribió otra de sus obras teatrales más famosas, *Sansón* (1848), en tres actos y en verso, basada en el relato bíblico del

Girbal explica que el nombre, tomado de las *cuerdas de liberales* que los gobiernos reaccionarios enviaban a las posesiones de Fernando Poo, fue otorgado al grupo de una manera totalmente accidental. Así lo explica: “Siguiendo la costumbre de ir juntos a todas partes donde tocara divertirse, ocho o diez fueron al teatro una noche en que se representaba un drama de Pedro Ponce titulado *El Cuadrillero*. Enorme era la concurrencia, y estrechísimo el callejón del patio de butacas. Al penetrar en él lo hicieron en fila y agarrados de la ropa, como si temieran perderse. Entonces, de uno de los palcos plateas ocupados por señoras, salió una voz que, dominando los rumores de la sala, exclamó: -¡Ahí va la cuerda! En una explosión de risas ahogadas corrieron las palabras de boca en boca y la agrupación quedó bautizada”. (80-81)

libro de Los Jueces. La obra fue un éxito de público y crítica, siendo jaleada y aplaudida por sus compañeros de *La Cuerda* y por una atrevida puesta en escena para la que Fernández y Gonzalez contó con la ayuda del maquinista del Teatro Principal de Granada para llevar a cabo la escenografía de la destrucción del templo (1931:84)

(3) El camino hacia el éxito: segundo viaje a Madrid

Casado ya con Manuela Muñoz de Padilla, única esposa de la que se tiene constancia, Fernández y González decide trasladarse a Madrid, donde el joven autor se dedica casi en exclusiva a escribir novelas. Tras ese proceso, se dedicaba a visitar las editoriales madrileñas tratando de vender su original, pero siempre sin éxito. La situación cambiaría radicalmente el día en el que entró en la librería de los hermanos Gaspar y Roig, unos de los primeros editores que habían introducido en España el sistema de publicación por entregas. Con seguridad los editores madrileños no conocían ni su *Martín Gil* ni ninguna de sus obras anteriores, cuya fama se restringía al ámbito estrictamente local de la Granada del XIX, pero le encargaron, a modo de prueba, una novela. En un relativo breve espacio de tiempo, salió a la luz *Don Alvaro de Luna* (1851), que alcanzó un éxito, al menos para los editores, satisfactorio, y que supuso el encargo de nuevos títulos.

Bajo la tutela económica y editorial de la empresa Gaspar y Roig, su nombre comenzó a ser conocido en el Madrid de la época, consolidándose poco después con uno de los mejores títulos de toda su producción novelística: *Men Rodríguez de Sanabria* (1851), obra que fue a la postre el punto de inflexión en su carrera literaria y supuso el lanzamiento definitivo de su carrera como novelista de éxito. Tal fue su fama y su reconocimiento, que sus editores se vieron obligados a convertirle en el novelista mejor pagado de todos los tiempos, subiéndole sus emolumentos hasta unas cifras que, si bien no podían compararse a las que podían ganar en París Eugène Sue o el propio Alejandro Dumas, eran mucho más que aceptables para la España de la época. Afirma Girbal en este sentido:

Cada entrega constaba de ocho páginas de la letra del cuerpo de nueve o diez, y el reparto se componía de ocho entregas, que le pagaban a cinco o seis duros, lo que le proporcionó cada semana de ochocientos a mil reales de ganancia (105)⁴⁰

Siguió escribiendo novelas sin parar y, al tiempo que crecía su fama, lo hacía su leyenda, la de un hombre que ganaba dinero de la misma forma que lo malgastaba y lo derrochaba, a manos llenas, haciendo ostentación de su lujo y de su fortuna.

A pesar del elevado ritmo de producción novelística, exigido en buena medida por las rigurosas normas de la oferta y la demanda, Fernández y González tuvo tiempo para cultivar el drama, género que aunque le dio cierta fama como dramaturgo, nunca le dejó tantos beneficios económicos como sus novelas. De esta época es, por ejemplo, *La infanta Oriana* (1852), una comedia de magia muy del gusto del público de la época, que a la postre iba a pasar total y absolutamente desapercibida. Fernández y González se convirtió a comienzos de la década de los cincuenta en lo que hoy daríamos en llamar una especie de fenómeno social: la fama de sus novelas, y la calidad de las mismas y lo rocambolesco de su imagen pública provocaba, como anticipamos con anterioridad, sentimientos enfrentados. No había término medio; o admiración o crítica, o aceptación o rechazo. Fueron muchos los que alabaron sus virtudes y su novelística, de algunos hemos hablado ya, pero también fueron muchos los autores de prestigio e ingenio que, tal vez omnibulados por su éxito de público y ventas, lo vilipendiaban y lo menospreciaban. A pesar de críticas y censuras, Fernández y González hacía oídos sordos y seguía trabajando con el mismo ahínco en la producción de sus novelas. Dice de él Manuel Machado:

Hacia temblar a las almas sencillas con los lances de bandoleros y caballistas. ¡Oh divinas entregas de cuartillo real, adorables librotos inacabables, deletreados al rincón del fuego por el único lector de la casa, mientras en torno junta el miedo, la atención y el encanto, las cabezas de oro y plata. (1981:149)

Ya se encontraba en la cima de su popularidad cuando salen a la luz en un relativo breve espacio de tiempo tres importantes novelas: *Los Monjes de las Alpujarras* en 1856 la considerada por críticos como Girbal (1931:109) y Altamira (1921:150) su obra maestra; *El Cocinero de Su Majestad* (1857) y, algo

⁴⁰ V. Nombela, Julio (716)

más tarde, *Bernardo del Carpio* (1858), novela que vuelve a evocar y a describir la belleza y los encantos de su Granada natal.

Es en este momento, junto a su amplia labor de novelista y de dramaturgo que nunca descuidó, cuando comienza a ocupar un lugar relevante su actividad periodística como crítico literario, labor que, en mayor o en menor medida, le iba a acompañar ya hasta el final de sus días. Girbal sitúa alrededor de 1858 el comienzo de su labor periodística en *La Discusión*, donde más tarde publicaría también alguna de sus propias obras. Esa labor periodística — que se ceñía primordialmente a la crítica teatral — se iba a extender a otros periódicos, como *El Museo universal* y *El mundo pintoresco*.

La incorporación del periodismo a su agenda obligó a Fernández y González a cambiar por completo su método de trabajo. Comienza aquí la época en la que, siguiendo el ejemplo de su amigo Julio Nombela, aplicará el entonces novedoso procedimiento de la taquigrafía al dictado de sus novelas (1975: 708-709), lo que le permitiría seguir el exigente ritmo de producción marcado por sus editores y las necesidades del mercado. Antes de contar con colaboradores trabajaba por la mañana, a veces incluso parte de la tarde; dedicaba las tardes para ir a los cafés y a las tertulias literarias, donde hablaba, discutía, dogmatizaba, censuraba y ponía en tela de juicio pensamientos y opiniones ajenas y, por la noche, eran frecuentes y famosas sus salidas nocturnas a los barrios bajos de Madrid, a los que acudía para “documentarse”, reflejando después como nadie los caracteres y situaciones de miles de personajes que iban a ocupar sus novelas. Dice su biógrafo:

En aquella época, con el achaque de estudiar tipos populares para sus novelas — nadie ha pintado como él esos manolos, matones y mozos crúos— iba frecuentemente a los barrios bajos y entraba en las renombradas tabernas de la calle Toledo, de la Ribera de Curtidores y otras calles no menos famosas. Allí, bebiendo vino peleón o aguardiente capaz de levantar ronchas en la garganta, observaba y hablaba con tipos de siniestras cataduras, que maldito el caso que le hacían. Otras veces, sintiéndose paladín de tal cual pelandusca a la que vapuleaba su hombre, veíase en la precisión de salir de estanpía de aquellos pintorescos y entonces poco tranquilizadores barrios. (112)

El 18 de Diciembre de 1858 Fernández y González va a estrenar uno de los dramas mas importantes de su dramaturgia: *Cid Rodrigo de Vivar*, y teniendo como artistas principales a Moreno y a la Sra Rodríguez en los papeles de Rodrigo de Vivar y Gimena respectivamente; se estrenó en el teatro Novedades de Madrid

con música de Juan Molberg, decorados de Antonio Bravo y bajo la dirección artística de Mariano Detrell (1858: 2).

Si los comienzos de la década de los sesenta marcaban por un lado el cénit de su fama y su popularidad, señalaban también el comienzo de su ocaso físico. La miopía era ahora tan grave que le impedía no sólo leer, sino incluso posar su vista sobre la hoja en blanco. Contrataría a unos ayudantes, Mariano Lerroux y Frasquito, que iban a ser sus ojos pero también sus manos. Si la miopía del autor era tan acusada como señala Girbal en su biografía a comienzos de los sesenta, parece evidente que novelas de aquellos años como *El rey del mundo* (1862) y *El Pastelero del Madrigal*, del mismo año, o incluso dramas como *Padre y Rey*, de 1861, salieron de su infatigable imaginación creadora, pero ya no de sus propias manos, ya que había abandonado definitivamente y para siempre la pluma. Comenzaría de esta forma la leyenda de sus ayudantes o, si se prefiere, de sus “negros”, que desde este momento y para siempre iban a acompañarle.

La década de los sesenta marca de alguna forma el esplendor de la literatura de Fernández y González. Como novelista, se había entregado ya al folletín, género que se iba a convertir en una especie de alimento espiritual para un amplio sector de la sociedad —la clase media trabajadora y obrera, sobre todo—, que esperaba ansiosa las entregas diarias que encontraría en los periódicos. Así, contra los padres del invento, es decir, contra Dumas padre, Sue y Soulié, por citar algunos ejemplos, se abrían hueco otros autores como Xavier de Montepin, Gaboriau, Richeburg y, sobre todo, Poison du Terrail, el creador del mítico Rocambole, por citar algunos ejemplos.

En España, ni que decir tiene que el padre del folletín decimonónico era el propio Fernández y González, pero bajo su sombra se asomaban autores como Ramón Ortega y Frías (1825-1883), el propio Julio Nombela (1836-1919), Enrique Pérez Escrich (1829-1897), Torcuato Tárrego y Mateos (1822-1889), Orellana, Rafael del Castillo, Moreno de la Tejera y Florencio Luis Parreño (1822-1897), por citar los que a la postre serían los más significativos, aunque bien es cierto que la opinión generalizada de los críticos, entre los que se encuentra Ferreras, es que todos ellos “cultivaron con cierta fortuna y ninguna originalidad el tipo de novela inaugurado por Fernández y González” (1972:138-139). Tal era la demanda del género por parte del público, que el folletín, tan denostado por gran parte de la crítica por su escasa —a veces inexistente—

calidad literaria, transformó totalmente el panorama del mercado editorial español. De todos los librerías de la época, tal vez el más importante iba a ser Manuel Guijarro, que se hizo en un breve espacio de tiempo con un buen nombre y una nada despreciable fortuna. En medio de la polémica entre los productores y los detractores, Fernández y González producía a marchas forzadas, escribiendo a marchas forzadas y tratando de satisfacer a todos los editores que se acercaban al novelista en busca de originales. Su carácter y su fuerte imaginación le facilitaban imprimir un fuerte ritmo de trabajo y producción. De todas formas, llegó un momento en el que se hizo indispensable la construcción de una infraestructura que permitiera y facilitara la labor de su producción, por lo que dejó de escribir para pasar a dictar sus novelas:

Aquella labor era fácil para Fernández y González. En cuatro o cinco horas podía escribir un pliego de dieciséis páginas, lo que representaba de diez a doce duros diarios. Dictaba a dos escribientes, uno por la mañana y otro por la tarde, y raro era el día que no dictase un par de pliegos de dieciséis páginas cada uno, representando veinte o veinticuatro duros diarios, que rodaban por los colmados y cafés, en compañía de truenos y mozos “crúos” con los que gustaba alternar. (164)

La fama y la riqueza alcanzada en su etapa de máximo esplendor como autor, no hizo sino contribuir a agudizar el ya de por sí muy extrovertido carácter de Fernández y González. A pesar de su fama y de su riqueza como autor de prestigio — cifrada por su biógrafo en más de diez mil duros anuales — vivía al día. Despilfarraba todo el dinero que ganaba, satisfaciendo deseos y dejándose seducir por caricias y lisonjas que sólo buscaban el abrigo de su dinero. Afirma en este sentido Nombela:

Notorio fue y sigue siendo entre los que se complacen recordando su indiscutible genio y su no menos indiscutible desarreglo que Fernandez y González poseía un gran fondo de honradez y que ganaba mucho dinero. Durante nueve meses le entregó el editor Guijarro mil reales cada día por el original que le llevaba. [...] Recibía un billete de Banco de cincuenta duros por el original que le entregaba, desde allí se dirigía a la calle de Carretas, donde Casas, el sombrerero, cambiaba billetes, y ya era sabiada por el cambiante o sus dependientes las clases de monedas que habían de darle. [...] Pasaba la velada en los saloncillos de los teatros o en visitas de gente maleante, donde solían aligerarle el peso de las monedas, y a las doce recalaba en el café Inglés, donde pasaba un par de horas rodeado de amigos, admiradores y algún que otro bohemio desdichado que esperaba pescar al menos un café con tostada de arriba o de abajo, cuando el generoso y espléndido novelista no disponía que le sirvieran tortilla con jamón y bistec con patatas, que era lo que por regla general cenaba él a la una de la madrugada (716-717).

La excentricidad de la que había hecho gala durante sus años más jóvenes en Granada llegarían en su época de esplendor a su momento culminante. Muchas son las anécdotas de esta época que han llegado hasta nosotros, fundamentalmente por medio de escritores coéтанos o por medio de aquellos que tuvieron algún tipo de relación personal o profesional con él. Vivía en un “desmantelado hotel en la calle Mendizábal, porque tenía ocho o diez perros a los que profesaba gran cariño, y, como es de presumir, al enterarse de sus aficiones a los canes, ningún casero quería tenerlo por inquilino” (715). Tampoco estaba exenta de excentricidad su forma misma de trabajar: dictaba completamente tumbado en su diván, fumando incansablemente y con una copa de champán en la mano. Tras terminar sus capítulos, se disponía a entregarlos personalmente, haciendo uso para ello de una “lujosa berlina que, con la célebre yegua Pastora, había comprado el novelista para tener coche nuevo como Dumas padre en París, y en aquel modesto vehículo llegaba a la calle de Preciados, donde Guijarro tenía su librería” (716). Tanto Girbal como el propio Nombela nos ofrecen la información del nombre de sus ayudantes de esta época, un conocido y viejo profesor de esgrima, ya entrada en años, Mariano Lerroux, y un joven llamado Frasquito Pajares, de origen andaluz, que trabajaba para él en turnos de mañana y tarde. El trabajo con sus ayudantes tampoco estaba exento de anécdotas que muestran la peculiar excentricidad de Fernández y González. Manuel Machado nos relata una de ellas:

En una ocasión hablábase de cierto personaje llamado Don Diego de Medina y hubo de objetarle uno de sus amanuenses: “Recuerde usted, D. Manuel, que a este Don Diego lo hemos matado en el capítulo anterior”. “No importa, repuso airado el novelista; puesto que yo lo he creado, bien puedo quitarle la vida y devolvérsela cuando se me antoje. Escribe ahí: “De cómo no había muerto Don Diego de Medina” (1981: 140).

Obsesionado y enamorado del dinero, era incapaz de decir “no” a cualquier oferta, a cualquier editor que se acercara al novelista para obtener el compromiso siquiera de un título, a sabiendas que el éxito de la operación estaba asegurado. Era por tanto necesario que el viejo novelista comenzara a adaptarse a las “nuevas tecnologías” que la ciencia ponía a su alcance. Por medio de Julio Nombela, que en aquel entonces era ya su vecino, conoció a Tomás Luceño, quien sería su primer taquígrafo. Fue él quien le habló del muchacho y de la *nueva escritura* tan sorprendente, hasta el punto de que en una hora era capaz de

completar cinco entregas, que, de ser dictadas al modo tradicional, evidentemente llevarían mucho más tiempo. Probó don Manuel el invento, quedando plenamente satisfecho. Contrató al muchacho que en breve, comenzó a trabajar para él. Con las nuevas técnicas taquigráficas adelantaría enormemente el trabajo de las dos novelas que en ese momento estaba escribiendo de forma simultánea: *Los hijos perdidos* (1865) y *Diego Corrientes* (1866). Entre ellos surgiría una bonita amistad y camaradería, y sería precisamente Fernández y González quien lo animaría a escribir para el teatro. No tuvo mal ojo el maestro al intuir las condiciones que apuntaba su joven ayudante: a la postre sería reconocido como el sucesor de Ramón de la Cruz y como el restaurador del sainete madrileño más castizo⁴¹. Las últimas novedades que le trajeron la modernidad le permitían trabajar menos y producir más y, por lo tanto, incrementar sus ingresos, que el seguía desperdiciando viviendo de una forma desmesurada.

⁴¹ Fueron muchos los sainetes y piezas teatrales varias que pueblan la bibliografía de Luceño. Destacamos algunos: *La comedianta famosa: sainete*, Madrid, R. Velasco, (impresor), 1908; *Ultramarinos: sainete original y en verso*, Madrid, R. Velasco, 1886; *Las recomendaciones: sainete en un acto, dividido en dos cuadros, en verso y prosa*, Madrid, R. Velasco, 1982; *El rival de sí mismo; juguete cómico en tres actos y en prosa*, R. Velasco, 1909; *El arte por las nubes. Sainete original y en verso*, Madrid, Imprenta Española, 1871; *Carranza y Compañía, sainete en un acto y en verso*, Madrid, s.n, 1893; *La niña del estanquero; sainete en tres cuadros, en prosa y verso*, Madrid, R. Velasco, 1897; *La doncella de mi mujer, comedia en tres actos y en prosa*, Madrid, R. Velasco, 1905; *Amen, o El ilustre enfermo, sainete en un acto y en prosa*, Madrid, R. Velasco, 1890; *Don Lucas del Cigarral, zarzuela en tres actos, refundición de la comedia de D. Francisco de Rojas "Entre bobos anda el juego"*, Madrid, Prensa Popular, s.a; *Cauntas, calentitas, cuantas? Viva el difunto!*, Madrid, C.Alonso, 1917; *¡A perro chico! Sainete original y en verso*, Madrid, Imprenta de J. Rodríguez, 1881; *El corral de las comedias*, n.p. 1885; *Hoy, sale hoy!*, *sainete lírico en un acto, dividido en seis cuadros, en verso y prosa*, Madrid, M.P. Montoya y Compañía, 1884; *El teatro moderno, sainete original y en verso*, Madrid, Imprenta Española, 1871; *Cuadros al fresco, juguete cómico en un acto y en verso*, Madrid, Establecimiento tipográfico de E. Cuesta, 1879; *La moza del cántaro*, Madrid, Prensa popular, s.a; *Un juicio de exenciones; sainete original y en verso*, Madrid, Imprenta de J. Rodríguez, 1879; *El teatro moderno, sainete original y en verso*, Madrid, Imprenta Española, 1871; *La comedianta famosa, sainete de Tomás Luceño*, Madrid, R. Velasco, 1908; *El imposible mayor: comedia en verso, en dos jornadas, precedidas de un prólogo, escrita a imitación de un obra del teatro antiguo*, Madrid, Empresa Gráf. Artística, 1926.

A estos sainetes, comedias y zarzuelas, habría sin duda que añadir las versiones o adaptaciones hechas sobre otras obras, que también adquirieron cierta fama: *A secreto agravio, secreta venganza, tragedia en tres actos y en verso de Calderón de la Barca*, Barcelona, 1915; *La moza del cántaro, comedia en tres actos y en verso, de Lope de Vega*, R. Velasco, 1902; *Don Gil de las calzas verdes, comedia en tres actos y en verso*, Madrid, 1903; *El mayor mosntruo los celos, tragedia en tres actos y en verso*, Madrid, 1903; *Amo y criado*, comedia en tres actos, de Francisco de Rojas Zorrilla, Madrid, Prensa Popular, s.a; *Tartoufox, comedia de Moliere, refundida en cuatro actos y en verso*, Barcelona, Biblioteca Teatro Mundial, 1916; *Lances de amo y criado, comedia lírica en dos actos y en verso: refundición de la que con título de Amo y Criado escribió Francisco de Rojas*, Madrid, R. Velasco, 1912; entre otros títulos, trabajos a los que podríamos añadir otros de diferente índole, como *Julia, ensayos literarios*, Madrid, Espasa Calpe, 1971.

(4) **La aventura de París**

La aventura parisina de Fernández y González está marcada en buena medida por la admiración que éste sentía por el novelista y dramaturgo francés Alejandro Dumas, al que le unía además una experiencia vital llena de concomitancias.

Una de ellas, según su biógrafo Girbal, era la debilidad que provocaba cualquier mujer que se le cruzara en su camino y que le regalara una mirada o una sonrisa, algo que era para el novelista una declaración a la que corresponder. Sin embargo, lo cierto es que de la única de la que se tiene una constancia real fue una estanquera que trabajaba en una tabaquería de la madrileña calle Preciados. De ella sólo sabemos — gracias a Girbal — su nombre, Gloria, y que era una joven de “rostro adorable, de ojos grandes, brillantes, de gesto apicarado [...], que gustaba la conversación del novelista, sus chistes, sus ocurrencias, envueltas en el ceceo andaluz y que no se guardaba mucho de disimularlo” (215-216). La joven, sin duda consciente de la oportunidad única que se le presentaba de medrar en los difíciles años de la España del momento, comenzó a responder a las galanterías del novelista, y se enamoró perdidamente de él. Comenzaron así unas relaciones furtivas que ni uno ni otro se molestaron en disimular, provocando un escándalo mayúsculo en el conservador Madrid de entonces. El deseo de vivir su amor y la imposibilidad de hacerlo — ella era una joven y él un hombre casado —, no le dejaba otra opción que una acción novelesca: la huida. Y así comenzó a plantearse la posibilidad de escapar junto a su amante a París, la tierra natal de los escritores que tanto admiraba.

Comenzó a planear el viaje animado por un Julio Nombela que desconocía en un primer momento la verdadera razón de su huida: su aventura extraconyugal con la estanquera madrileña. Así se lo expresaba a su amigo, el escritor madrileño:

No lo sé a punto fijo, pero seguramente mi fama ha llegado a París, y en cuanto allí se sepa que voy, todas las puertas se me abrirán de par en par. Los más célebres novelistas franceses, los que más dinero ganan, están agotados. Usted debe saber que casi todos necesitan colaboradores. Yo, en cambio, puede decirse que aún estoy virgen, podré surtir de folletines a tres o cuatro periódicos. En fin, supongo que aquello será para mí una nueva California, pero de todos, he querido oír a usted [Julio Nombela] sobre este particular. (718)

Meses más tarde, uno de sus editores, Manini, tuvo la brillante idea de comenzar a publicar una novela dedicada al pueblo madrileño, una especie de homenaje a todos aquellos que durante tanto tiempo habían sido y continuaban siendo devotos admiradores de la obra del novelista andaluz. La novela se titularía *La Virgen de la Paloma* (1866-67) y prometía ser un éxito considerable de público y ventas. La dedicatoria del novelista era ya de por sí toda una declaración de principios, sobre todo en unos tiempos en los que la sublevación de San Gil y la reciente noche de San Daniel marcaban el comienzo de unos cambios que a la postre serían importantes:

Cuando veo a punto de irse a pique la nave del Estado, vuelvo mis ojos al trono, garantía del orden, de la justicia y de la paz. Cuando mis desdichas o mis enfermedades me afligen, me vuelvo lleno de fe a la Santa Madre de Dios. Así, pues, la dedicatoria que hago de este libro a mis compatriotas y al pueblo de Madrid que me ha adoptado, sale de mi corazón. (1965:4)

Tras sorprender a propios y extraños con la consumación de una decisión que nadie creyó que iba a ser capaz de llevar a cabo, Fernández y González todavía guardaba una sorpresa final para sus editores, ya que la novela en la que en ese momento se encontraba trabajando, *La virgen de la Paloma*, quedó cortada cuando tan sólo se llevaban 16 entregas. Los editores, que se encontraban sumidos en el terror —las pérdidas podían ser terribles— y en el desconcierto, decidieron, tras calibrar varias opciones —incluida la de demandar al escritor—, anunciar que a partir de este determinado punto se encargaba a un autor diferente la continuación de la novela. Optaron por esta opción, y como el tiempo apremiaba, se pusieron en contacto con el novelista Julio Nombela, que ya en más de una ocasión había trabajado para Fernández y González, pidiendo de forma encarecida que pusiera precio a su gusto, continuara la novela y le diera fin. A pesar de sus iniciales reservas e intentos de negativa, Nombela, piadoso, accedió. Así lo relata el propio novelista:

No era lo mismo sacar de apuro a los editores escribiendo unas cuantas cuartillas para suplir la enfermedad, la ausencia o la pereza del autor de una obra en publicación que continuar y terminar una novela ideada y quizá planeada por un novelista de la fama de Fernández y González, y alegué todo género de excusas y reparos, pero insistieron, suplicaron. De negarme a complacerles, se verían obligados a denunciar ante los Tribunales y ante la opinión al insigne escritor, y para evitar un escándalo y poner en salvo los intereses de los editores, accedí a sus ruegos, sin darme al pronto cuenta de las dificultades que iba a verme

obligado a vencer. Tres días faltaban para entregar el cuaderno semanal a los repartidores, y de los ocho pliegos de los que se componían faltaban ocho páginas. Me dieron todos los publicados y las pruebas de los todavía inéditos, me fui con ellos a mi casa, los leí y al llegar al final de lo que había escrito Fernández y González me vi en un verdadero conflicto, como podrá observar el lector que posea, o pueda adquirir, lo que no es cosa fácil, la novela de que se trata.[...] En esta situación se encontraba el hasta entonces principal personaje de la obra cuando por la inesperada desaparición del autor y mi deseo de salvar su nombre y los intereses de los editores, resolví continuar y acabar la novela. No se me ocultó que era un atrevimiento de mi parte dar al público la modesta prosa de un escritor novel por la tan admirada de un novelista famoso; pero la situación pasó inadvertida y los suscriptores recibieron las que les habían ofrecido, y quien salió peor librado fui yo, porque necesité hacer investigaciones históricas, visitas minuciosas a los barrios bajos, idear las situaciones y escribir el relato inspirándome en el estilo del autor que firmaba la obra, para que no se notase el cambio de pluma y de temperamento del suplente. Fue para mí un trabajo extraordinario, difícil y molesto, pero en cuatro meses le di cima, y *La Virgen de la Paloma* quedó terminada. (721, 722)

En breve espacio de tiempo, el triunfo parisino, tan anhelado, se produjo al fin⁴². Publicó en los principales periódicos parisinos, en los folletines mas importantes, consiguiendo además un considerable éxito de público: *Amparo* en *Le Monde Illustrée*, *Los desheredados* en *Le Pays*, *Los grandes infames* en *L'Opinion Nationale*; *Los hambrientos* en *Le Gaulois*, y posteriormente *Martín Gil* en *La Patrie*, *El Marqués de Siete Iglesias*, en *Le Siecle* y por último *El Rey del mundo* en *Le Moniteur*. Su fama, su éxito, rápidamente traducido en unos más que generosos ingresos económicos, hizo que el novelista pronto comenzara a vivir en París el mismo tipo de vida de desorden, derroche y despilfarro que había ostentado en Madrid. Dice Girbal haciendo referencia a esta etapa de su vida:

Gastaba a manos llenas; tuvo un secretario y un traductor a sus órdenes, y no era extraño encontrarle a altas horas de la madrugada por las callejuelas del Barrio Latino, ahito de champagne, despotricando en español contra cualquier conductor de fiacre que le contemplaba resignado (1931:228)

⁴² La vida en París, y su recién estremada fama, le hicieron codearse con los intelectuales y los escritores más importantes del momento, franceses y europeos. Según su biógrafo, conoció a Dickens y formó una amistad con su admirado Dumas, “ con el que llegó a tener un trato de tú a tú” (233). Girbal menciona también el hecho de que una persona de influencia en el panorama intelectual parisino de la época tuvo la idea de poner a ambos dramaturgos a trabajar juntos en una obra dramática, proyecto que nunca llegó a realizarse. Si se llegaron a conocer de verdad o no, o si verdaderamente se formó entre ellos una relación de amistad o no, es algo que no podemos afirmar con rotundidad; pero lo único que sí sabemos es que en caso de ser cierto, la amistad o al menos el encuentro producido entre los dramaturgos no supuso lo mismo para Fernández y González que para el viejo Dumas, ya que éste omitió su encuentro con el dramaturgo español en sus memorias.

(5) **El fin del sueño parisino y la vuelta a Madrid**

Cuando la guerra entre carlistas y liberales estaba en su apogeo, Fernández y Gonzalez regresa a Madrid. Pero el Madrid que dejó, y que le había encumbrado a la fama y a la riqueza, ya no era el mismo. La crisis económica afectó también al mercado editorial, que empezó a sustituir las entregas por los *tomos a peseta*, lo que iba a afectar de forma directa a los novelistas: a menos ingresos de los editores, menos ganancias para los autores. Además, también se iba a producir un desvío en lo que se refiere a los gustos del público. A su regreso, el novelista comenzó a producir de forma incansable, aunque adaptándose de forma evidente a los nuevos gustos y tendencias del público. Son las novelas de la época que Ferreras denomina “novelas del dualismo social” (1972: 138), como *El Alcalde Ronquillo* (1868), *María: Memorias de una huérfana* (1868) y *La sangre del Pueblo* (1869), escritas todas en este momento.

Son los años más oscuros de su vida literaria. Su fama y su prestigio cayeron de forma imparable. Los gustos del público, la evolución del panorama editorial y, tal vez, el uso reiterativo de un modelo literario que estaba ya agotado aceleraron de forma vertiginosa el final de la época dorada del folletín en general y del suyo en particular. Los editores no lo solicitaban, y el público le había dado la espalda y empujado al olvido. A eso había que añadirle los estragos que el paso del tiempo y el tipo de vida que llevaba habían producido en él. Agotado, enfermo, casi ciego, se encontraba enfrentado a la angustia de una vejez mísera, pobre, llena de miserias y estrecheces y, tal vez, lo peor, sin fuerzas ya para enfrentarse a ella, con lo que lo único que le quedaba era la resignación ante un final que se escapaba de sus manos.

Esta situación había comenzado a cambiar su carácter. Se volvió ceñudo, agrio, pesimista, un carácter que ya no le iba a abandonar hasta el final de sus días. Su situación personal, física y profesional pero, sobre todo, la imposibilidad de hacer nada para remediarlo al tiempo que contemplaba como otros, a los que consideraba muy inferiores, estaban encumbrados en la fama mientras él descendía hasta el olvido, produjo en él una reacción de rechazo, de desprecio al mundo literario de sus contemporáneos y a todo lo que, de una forma u otra, el mismo pertenecía. Las corrientes literarias y las manifestaciones artísticas de la época eran contrarias a su concepción personal romántica —tal vez ya caduca y

desfasada— y la literatura no sólo le parecía inferior, sino despreciable. Sólo una angustiosa necesidad económica le hacía transigir y aceptar proposiciones y encargos que diez o quince años antes no se habría dignado escuchar. Con esas novelas ganaba algún dinero que más que nada, contribuía a alargar su sufrimiento y sus preocupaciones en aquellos días. Pero más factores contribuyeron a debilitar sus fuerzas y su estado de ánimo.

Las únicas muestras de cariño y admiración que Fernández y González seguía recibiendo venían de la familia real, con la que siempre tuvo una relación cordial. Tal es así, que Alfonso XII, al ver el estado en el que se encontraba el literato y las penurias por las que atravesaba, le ofreció el puesto de “Inspector de Antigüedades del Ministerio de Fomento, con siete mil quinientas pesetas de sueldo anuales”. Fue entonces cuando se produce la famosa anécdota que recogen varios autores, entre ellos el propio Giral. Tras el ofrecimiento del puesto, el novelista, entre sorprendido y emocionado, contestó: “Señor, —dijo el novelista conmovido— ha hecho Vuestra Majestad lo que sólo Dios podría hacer: me ha hecho Vuestra Majestad un ex-ministro” (1931: 276).

A pesar de la nueva posición, el nuevo trabajo, y la cantidad nada despreciable de sueldo anual, su vida no dejó de ser mísera, entre otras cosas porque si hay algo que nunca cambió en su vida fue esa tendencia a la vida bohemia y a gastar mucho más de lo que podía ingresar, que le empujaría al triste final con el que iba a poner el punto final a su existencia. Sería en uno de esos cafés y delante de esos contertulios donde se iba a producir otra de las anécdotas más conocidas de la vida personal de nuestro autor, y que tantas repercusiones iba a tener tiempo después. Una de esas innumerables noches, se presentó delante de él un joven de 17 años que se había escapado de casa y había llegado a Madrid sólo con el propósito de conocer personalmente al novelista y con el sueño de ser escritor. Tal fue el impacto que la persona, la figura y sobre todo la historia del joven le produjo, que el novelista lo “adoptó” como a un hijo. Se convirtió en una especie de protector desinteresado: fue su amanuense, su corrector, su aprendiz, pero sobre todo, se convirtió en su ayudante. Aunque, como es lógico, el novelista y dramaturgo nunca lo confirmó, con el paso del tiempo y a la vez que la vejez y la enfermedad iban haciendo más y más mella en él, las colaboraciones se convirtieron en algo más, y el joven Blasco Ibáñez, —*Blasquito*, como él gustaba llamarle— se convirtió de forma paulatina no sólo en ayudante que terminaba sus

novelas, sino en el *negro* que se las escribía, tal y como señalan Trapiello (1997:161) y Mas y Mateu (2001:12-13)⁴³.

Entre las tribulaciones, las penurias y las enfermedades llegaron los primeros años de 1888. El final del novelista estaba cada vez más cerca, y tal y como había ocurrido con Alejandro Dumas, su modelo y referencia a seguir, el autor que más había vendido en España y que había ganado más de un millón de pesetas con su pluma, vivía olvidado en la más absoluta de las miserias en una lóbrega buhardilla, abandonado por aquellos que se habían beneficiado de su pluma, de su fama y de su generosidad, pero acompañado hasta el final de sus días por su esposa.

Su delicada situación física se agravó definitivamente el cinco de enero de 1888. Según el relato de Girbal, solamente su esposa, los doctores San Martín y Tous junto al conserje del Ateneo, don Teodoro Sánchez, y el sacerdote que llegó a darle la extrema unción esperaban el fatal desenlace. La leyenda construida en torno a Fernández y González y su figura literaria se extiende en ese sentido hasta el mismo momento de su muerte; según la historia que ha llegado hasta nosotros, el novelista y dramaturgo muere en presencia del catedrático Sánchez Moguer pronunciando la misma frase con la que cerró cientos de capítulos y entregas de sus interminables novelas: “Se continuará”. También hasta el final su vida estuvo llena de las concomitancias que lo unían a su admirado Dumas: como él, murió en la más absoluta de las penurias, como nos recuerda Machado:

Un duro y un paquete de cigarrillos constituían el único haber que se encontró en un cuarto desmantelado. Este hombre, que había sido rico, o ganado al menos montones de dinero, fue enterrado de limosna. Y es que estos seres pasan en manos de la fatalidad por las vicisitudes de esas florecillas que se desojan diciendo: “Oro, plata, cobre... nada” (142)

A las dos de la tarde del día siguiente, el seis de Enero de 1888, el Ateneo, en reunión de urgencia, acordó por unanimidad hacerse cargo de todos los gastos del sepelio del novelista. Su cadáver fue expuesto dos días en la Capilla Ardiente

⁴³ Dice Girbal que es probable que fuera Vicente Blasco Ibáñez el autor real de *La Chula sensible* y *El mocito de la Fuentecilla*, novela esta última que destaca por su ambiente colorista de manolos y chisperos, pero es probable que escribiera para él muchas más, amén de cientos de capítulos. En ese sentido, creemos que la labor de Blasco Ibáñez al servicio de Fernández y González, aunque real, pudiera estar claramente sobredimensionada, tanto si la estancia del joven escritor valenciano fuera de dos meses como afirman Más y Mateu (2001:13) en su ensayo, como si se hubiera tratado de seis, como afirman otros autores como Gascó Contell (1996).

de *El Ateneo* y cientos de personas, de todos tipos y clases sociales según recogen las crónicas, dieron su último adiós al novelista. A las cinco de la tarde, su cuerpo recibía cristiana sepultura, descansando en el nicho 1374 del patio de San Millán, adquirido a perpetuidad.

I.- LAS OBRAS INICIALES DE FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ:

Tanto por tanto o la capa roja y Volver por el tejado.

En su biografía novelada, Girbal afirma que la primera pieza teatral escrita por Fernández y González fue *El bastardo y el Rey* (1931:49), pero lo cierto es que, aunque tenemos referencia de la existencia de esa obra gracias a algunos catálogos y manuales de la época, hoy en día es ilocalizable.

Por tanto, las primeras obras teatrales conservadas de nuestro autor son: *Tanto por tanto o la capa roja* (1845), *Volver por el tejado* (1846), *Traición con traición se paga* (1847) y *Luchar contra el sino, primera parte la sortija del rey: drama histórico* (1848). Estas deberían ser de especial interés para la crítica por dos razones fundamentales: en primer lugar, porque en ellas se pueden apreciar algunos de los rasgos que, a lo largo de su producción literaria, iban a conformar su dramaturgia y, en segundo lugar, por el momento en el que salieron a la luz, la década de los 40, es decir, cuando se produce el “arrepentimiento” de los románticos y, por ende, el cambio de trayectoria dentro del movimiento. Será por lo tanto de vital importancia acercarse a estos textos para determinar si perviven o no elementos del teatro romántico subversivo de la década de los treinta, cuáles son en caso afirmativo y, en definitiva, ver por medio de las obras de Fernández y González cuáles son las nuevas direcciones que el teatro español del diecinueve toma en la década de los cuarenta y que, sin duda, iba a marcar la posterior evolución –o deturpación– del drama romántico español.

Una dificultad evidente, pero a veces muy difícil de arrostrar, es la del empleo de materiales históricos, o pseudohistóricos, en estas piezas. Obviamente, el distinto estadio de evolución de la ciencia histórica explica una buena porción de las imprecisiones o flagrantes errores en la materia histórica empleada por el autor, pero no es menos cierto que, hijo de su tiempo, Fernández y González manipula a su antojo, a menudo de forma infantil, los hechos o los interpreta de

acuerdo con su visión del mundo. Su actitud de falta de respeto no era ningún caso aislado en la literatura de este tiempo.

(1) ***Tanto por tanto o la capa roja, drama en un acto y en verso.***

La obra apareció publicada por primera vez en 1845 dentro de la colección “Biblioteca Dramática” dirigida por el editor D. Vicente de Lalama⁴⁴, y fue representada por primera vez en el Teatro de Variedades ese mismo año. La dedicatoria es breve, pero precisa: “Dedicado como una prueba de amistad a D. Juan de Dios Salazar”.⁴⁵ La pieza era propiedad del editor, y éste, según queda establecido en la propia obra, podía permitir la representación tras “el abono se seis ejemplares para la sección”:

Con el objeto de fomentar en lo posible la afición al bello arte de la declamación, permite el Editor, que toda Sociedad o Liceo donde se encuentre instalada la sección dramática, pueda representar esta y las que formen la colección, siempre que preceda la licencia del Editor en Madrid, o de sus corresponsales en las provincias y el abono de seis ejemplares para la sección (1)

⁴⁴ Vicente Lalama fue dramaturgo y director de la Biblioteca Dramática, publicada en Madrid a lo largo de los años 1841-1868. Entre sus obras se encuentran: *Los prisioneros de Herrera, drama en un acto* (Madrid: Tomas Jordan, 1838); *Leyendas y novelas jerezanas* (Ronda:1838); *La muger de los huevos de oro, juguete cómico en un acto y en prosa, arreglado del francés* (Madrid:1856); *El perro de Montargis o la selva de Bondy*, melodrama histórico de espectáculo, en tres actos (Madrid:1857); *El amor al daguerreotipo, juguete en un acto arreglado a la española* (Madrid:1858); *El bandido ilustre o el castillo de los espectros, drama en tres actos y en prosa* (Madrid:1858); *Donde hay humo fuego queda, comedia en un acto y en prosa, arreglada a la escena española* (Madrid:1858); *¡Pobre madre!, drama en tres actos y en prosa* (Madrid:1858); *La boda de Gervasio, comedia en un acto* (Madrid:1858); *El tontillo de la Condesa, comedia en un acto* (Madrid: 1859); *¡Una calavera! comedia en un acto* (Madrid:1859); *La fatal semejanza, drama en seis cuadros*, (Madrid:1859), *El almirante de la escuadra azul, o, el sitio de Mahon: drama militar-marítimo, en siete cuadros* (Madrid: 1860); *El naufragio de la Perouse, drama en cinco cuadros* (Madrid: M. Álvarez, 1861); *Fausto, o, luchas del bien y del mal, drama de magia en siete cuadros* (Madrid:Imprenta de M. Álvarez, 1861); *Un rival del otro mundo: juguete cómico en un acto* (Madrid:1864); *Simón el ladrón, drama en cuatro actos* (Pinto: Imprenta de G. Alambra, 1866); los datos proceden de Rodríguez Sánchez (1994: 316-317). La cita extensa de sus obras creo que hace innecesario enfatizar la peculiar orientación que vive la escena española a esas alturas, como agudamente ha observado San Vicente (1984)

⁴⁵ *Tanto por tanto o la capa roja. Drama en un acto y en verso*, Madrid, *Biblioteca dramática* (Vicente Lalama, ed), 1845, pág.1. Puede referirse al médico, matemático y filósofo peruano Juan de Dios Salazar, autor de textos como *El nuevo mundo filosófico: o sistema de la filosofía natural*, Arequipa: Imprenta de Ibañez, 1824; *Paradoja médica sobre la disentería*, Lima, 1830; *Gran descubrimiento sobre la naturaleza y curación de la disentería*, Peru, 1835; *Opúsculo de la medicina peruana*, Arequipa: Benavides 1839; y *La matemática peruana o material de matemáticas*, Callao: El Chalaco, 1861, esta obra publicada ya póstumamente.

La información legal acerca de la representación de la obra pone en evidencia el estado en el que se encontraban los derechos de autor en la España de mediados del XIX, como recoge con detalle en su estudio Fernández (1992). El autor carece por completo de ningún tipo de derecho de propiedad intelectual sobre su propia obra, y nunca podría tener beneficios directos de las compañías teatrales por la representación de su propia pieza, ya que éstos irían a pasar directamente al editor, quien, tras el pago del canon establecido, era el único que podía legalmente autorizar la puesta en escena de la pieza. El negocio era una ruina para el dramaturgo, pero una bicoca para los editores, entre los que cabe señalar a Lalama: según el catálogo *on-line* de la Biblioteca Nacional de Madrid, fue propietario de los derechos de más de novecientas cincuenta obras teatrales entre originales, reimpressiones, adaptaciones y traducciones que salieron de su imprenta entre 1830 y 1870.

Situada en el Albaicín de Granada en 1570, el argumento de la obra es muy simple: el Conde D. Juan Osorio está perdidamente enamorado de María, una humilde joven granadina del barrio, que va a contraer matrimonio con Pablo, el tejedor del pueblo. Con el propósito de impedir el enlace y poder casarse con María, contrata los servicios de Ginés, Pedro y Antón, tres matones del pueblo para que la secuestren y asesinen sin piedad a su pretendiente. Tras un primer intento fallido, el Conde urde un maquiavélico plan: el mismo día de la boda, el Conde se presenta en la taberna del pueblo con el novio, donde había citado también a sus matones, a los que les da (previo pago) la orden de matar a quien vean por la calle vistiendo sus ropas. Tras intentar convencer inútilmente a Pablo de que se enrole con él en su Tercio para solventar una revuelta morisca y ofrecerle un posible ascenso social, le pide como favor personal que vaya a recoger a su amante, con la que va a pasar la noche antes de partir a la guerra. Para su supuesta seguridad, se intercambian las capas: el Conde viste la de villano de Pablo, y éste se marcha al encuentro de la hetaira con la capa suntuosa del Conde.

Tras su marcha, María llega a la taberna atraída con mentiras, y confunde a D. Juan con su marido al vestir éste su ropa. Tras descubrir el engaño y haber escuchado sus requiebros de amor, María rechaza los amores del Conde y su propuesta matrimonial. En ese momento, entra en escena Pablo, quien, presintiendo la traición del noble, nunca había abandonado la taberna. En un

enfrentamiento con el que la obra llega a su clímax, Pablo le devuelve su capa al Conde y lo ultraja retándole, le arrebató la espada de la mano y le propina una infamante bofetada. El Conde se marcha ofendido y prometiendo venganza, pero cae en su propia trampa: sus matones no lo reconocen y al verlo con las ropas del tejedor cumplen sus propias órdenes dándole muerte. La obra termina con los versos de Pablo que justifican el título de la obra:

Pablo	Sí; cual diabólica mortaja era su capa; ven, enjuga el llanto, que al fin llevó tu esposo la ventaja con el conde al jugar <i>tanto por tanto</i> .	755
-------	--	-----

1.1. Análisis de la obra

Una simple lectura de *Tanto por tanto* es suficiente para notar que no hay nada en ella del teatro romántico subversivo anterior y sí mucho de la tradición dramática del Siglo de Oro. Es una de tantas obras que inundó la escena española a mediados del siglo XIX y que trataban de recuperar formas, recursos y temas del teatro de la época áurea española. Así, con las lógicas modificaciones debidas al paso del tiempo y a los cambios en los gustos del público, las nuevas obras del posromanticismo español — en los que lo histórico era una vaga ambientación en ocasiones apenas mencionada— trataban de recuperar los valores que el teatro barroco representaba.

Este interés en volver a los dramas del Siglo de Oro se debía en parte como ya hemos dicho, a la reacción que parte de la crítica experimentó contra el drama romántico en general, pero sobre todo contra el ala subversiva del romanticismo, por considerar sus ideas perniciosas para la sociedad por los valores que promulgaban. El volver al Siglo de Oro era en parte aceptar la antigua idea de Böhl de Faber de que la Edad Media y el Siglo de Oro eran en esencia románticos. En este proceso, el nuevo drama romántico que se iba a producir a partir de la década de los 40 va a presentar una serie de cambios con respecto al anterior: menor énfasis en la crítica social que el teatro de décadas anteriores, fin de la visión negativa de algunos reyes de la historia de España —Felipe II sobre todo—, y un nuevo gusto por episodios, personajes y circunstancias políticas específicas que conformaron nuestra historia nacional.

El cumplimiento de las reglas de las tres unidades, si bien nunca se había abandonado del todo, adquiere en esta obra una adecuación perfecta: la acción, situada en el siglo XVI, ocurre en una sola noche, en un solo lugar, Granada, y de manera unitaria: los intentos del Conde Don Juan Osorio de matar a Pablo, un humilde tejedor del Albaicín para conseguir el amor de María, de la que el Conde está perdidamente encaprichado.

Partiendo de este argumento tan simple como conocido, la obra parece recuperar uno de los temas estrella del Siglo de Oro español y en especial del teatro de Lope, con el que esta obra parece tener varias conexiones; se trata no tanto del tema del honor, sino de la acción malvada del Conde para conseguir saciar sus apetitos a costa de la vulneración de su propia honra y del orgullo, un tanto titanesco, del pechero. En ese sentido, el tema del noble que, olvidando su ascendiente aristocrático y selecto por naturaleza, se dedica a perseguir mujeres ajenas, tiene fuerte raigambre en el teatro lopesco, tal y como se puede ver en obras como *Fuente Ovejuna* (1619) y *La resistencia honrada y Condesa Matilde* (1610), aunque ya desde sus comienzos Lope emplease el tema, como estudió Cañas Murillo (1995); obras en las que, como denominador común, el acosador llega a pensar en asesinar al honorable pretendiente de la moza que desea para quitarse de en medio el estorbo que supone su existencia. El hecho de que el tejedor le ofrezca a la chica hacia el final de la obra que escoja entre los dos, elimina cualquier posible lectura de la obra como defensa del honor conyugal (evidentemente no estaban realmente casados), y la lleva hacia otra cuestión, mucho más cercana al teatro de aventuras pseudobarroco romántico: la transformación de la honra de base sexual barroca por el prestigio social del XVIII. El tema volverá a aparecer difuminado escenas más tarde, cuando el Conde, intentando convencer a Pablo de que se incorpore a su tercio y así tener vía libre para poder poseer a María, le dice:

Conde	Puedes ser noble...	
Pablo	No quiero ser un hidalgo postizo y pues la suerte me hizo nacer pechero, pechero...!	
Conde	Puede un hidalgo ofenderte...	360
Pablo	Si me ofende... mal hará; que cual una espada, da un puñal también la muerte. Y si alguno en mi María	

aleve me deshonrara, 365
 por San Juan que le matara
 a pesar de su hidalguía.

Pero la escena cumbre en la que se desarrolla este tema es la XI, en la que María llega engañada a la taberna donde el Conde la espera con las ropas de Pablo, y desesperado, le confiesa de nuevo su amor y le pregunta por qué siempre rechazó sus requiebros. En el diálogo entre ambos notamos que María confiesa su amor imposible por el Conde, al que renuncia por las diferencias sociales:

Conde	Y si me amabas, di: ¿tanta ventura por qué huyó del sueño mentiroso? ¿Por qué cuando te dije: yo te adoro, yo también os adoro no dijiste?	520
María	¿Por qué de amor mi lloro en tu seno de amor no recogiste? Nacierais como yo de humilde cuna y felices, acaso, nos viera el sol al relucir el día, y felices al hundirse en el ocaso Don Juan, avara fue vuestra fortuna. Si es verdad el amor que el labio fia, ¿qué buscaba el hidalgo entre villanos con el mirar soberbio de su raza?	525
	¿Era acaso vendida una manceba? ¿No sabéis que hay pechera que rechaza cuando la marca de oprobio lleva? Por eso a mi pasión cortando el vuelo, os puse en el olvido;	530
	por eso aún puedo sin rubor al cielo alzar el rostro erguido (6-7)	535

La obra se aproxima al clímax. Éste ocurre en la escena en la que los tres protagonistas principales dan a conocer y conocen, sorprendidos y sorprendentes, sus verdaderos sentimientos. Cuando Pablo irrumpe en escena, el enfrentamiento que se produce no es tanto el de dos hombres por el amor de una mujer, sino el resultado del conflicto entre la autovulneración de su propia honra para saciar sus apetitos (el Conde) y el orgullo herido del pechero que acaba de descubrir que sólo las diferencias sociales han llevado a María a desestimar los requerimientos del noble:

Pablo	Hablad algo más quedo y dispensad, hidalgo, lo arrogante; si en mí soñasteis miedo ya veis que no se inmuta mi semblante. Yo soy el ofendido... pues bien, cedo	680
-------	---	-----

paciente hasta lo inverosímil, igualmente, de Frondoso en el final del acto I de *Fuente Ovejuna* (vv. 819-860) o, más aún claramente, de Sancho en *El mejor alcalde el Rey* (II, vv.137-200, 260-274, etc). La renuncia a tomarse la justicia por su mano nace de la fe transmitida por la dramaturgia barroca en que el propio sistema se encargaría de restaurar el orden quebrantado por la vileza del aristócrata, como ha estudiado ampliamente Gómez Gómez (2003). Con todo, tampoco el humilde tejedor se toma la justicia por su mano: en la comedia barroca el sustentador del orden establecido es el rey — y su reparador cuando se rompe, de ahí su presencia en las tablas—, por la estructura ideológica que subyace a la monarquía de los Austrias que analizó Lisón Tolosana (1991); en el teatro de Fernández y González la función del castigo moral se deja a otra instancia rescatada igualmente por los románticos reaccionarios, la Divina Providencia, que es quien se encarga de castigar al malvado.

Las palabras finales del tejedor no reflejan por tanto la nobleza de su corazón, ni tampoco orgullo. Se trata más bien de autoconciencia, de dignidad, valores que en cierto sentido sí podrían considerarse románticos por lo que implican de inflamación y recuperación del *yo*:

Pablo	más fingirme amistad, ser mi padrino, con engaño robar la esposa mía, entregarme al puñal de un asesino y a mi vida atentar con villanía, sólo merece que a tu espada rota caiga a tus pies, y sientas de un pechero la fuerte mano que en venganza azota tu rostro de mentido caballero. ¡Cobarde! ¡sal de aquí!	720 725
-------	---	--

Otra de las características presentes en este drama de Fernández y González, de la que se iba a ir desprendiendo con el paso del tiempo el drama romántico, es la crítica social de tinte histórico. Aquí está presente en la conversación de Pablo con el conde Don Juan Osorio en la taberna del Albaicín; el objeto de las críticas es el monarca Felipe II y la forma en la que llevó a cabo durante su reinado la política interior en lo que respecta a las revueltas moriscas y cómo los nobles se aprovecharon de ellas en su propio beneficio. Dada la opinión generalizada de los estudiosos de que la crítica social e histórica es uno de los factores que el nuevo drama romántico va a ir eliminando, el hecho de la

presencia de la misma en esta obra de Fernández y González es de vital importancia a la hora de situarla en una etapa claramente inicial en la evolución del nuevo drama romántico.

La reflexión de Pablo sobre la España de la época, así como sobre las causas que llevaron a ella, tiene un alto componente crítico. Lo primero que destaca de su discurso es algo que, sin duda, nunca estaría presente en el teatro tradicional del Siglo de Oro español: la actitud si no tolerante, al menos comprensiva del autor por boca de Pablo con respecto a los musulmanes⁴⁶ y a su situación, algo que, en el caso de nuestro autor, adquiere una especial significación, ya que a lo largo de toda su carrera literaria siempre manifestó un especial interés y fascinación por la cultura, el arte y la historia musulmana, tan presente en la cultura granadina incluso después de la expulsión, como puede verse en Caro Baroja (2003) o Castillo Fernández (2004). Afirma el tejedor:

Pablo	y como tantos quemaron por la santa Inquisición, no me espanto de que osados levanten desesperados de su venganza el pendón. Familias enteras vi consumidas en la hoguera	260
	y a ser morisco yo hiciera lo que ellos hacen allí: que es mejor en conclusión morir a hierro matando	265
	que en la hoguera blasfemando de la santa Inquisición.	270

⁴⁶ Las razones de la fobia morisca en el Siglo de Oro se encuentran en el temor de su participación y/o apoyo a una hipotética acción militar en territorio peninsular del Imperio Otomano. Tras un periodo de convivencia más o menos pacífica, desde la segunda década del XVI la jerarquía eclesiástica comenzó a ejercer una creciente presión sobre la comunidad musulmana para que abandonara sus costumbres, que en su opinión impedían su conversión religiosa plena. El proceso tuvo su culmen en 1567, cuando una pragmática de Felipe II les prohibía continuar con sus hábitos cotidianos, según Rowlings (2002: 19), lo que aumentó el descontento de esa comunidad; el proceso desembocó en la revuelta armada de los años 1568-1571 y la extensión de la opinión entre los consejeros de los monarcas de la necesidad de su expulsión, que se produjo finalmente en 1610, como recoge Moreno Díaz del Campo (2005); de hecho, Felipe II ya había decidido expulsarlos al descubrir que en su revuelta habían obtenido ayuda del imperio otomano, su principal rival en el teatro mediterráneo, como recuerda Lomax (1978: 172). A la altura de 1609, trescientos mil moriscos abandonaron obligadamente la Península, según cifras de Lapeyre (1982: 252). Con todo, recuérdese que también el Siglo de Oro sucumbió a la fascinación estética –y sólo estética– del orientalismo, perceptible en distintos tipos de texto, como recogen García-Valdecasas & Beltrán (1989), Wright (1991) o Abad (1991).

En segundo lugar, no sólo critica esta situación y la extiende hasta el monarca, haciéndolo principal culpable o responsable de la misma, aunque quizá no fuera tan represiva como la pinta el autor, según Barrios Aguilera (2001), sino que lo acusa de prolongar esta situación en pro de su beneficio, sus intereses y su orgullo personal.

Pablo	Importa poco que en vano se vierta sangre española, si al derramarse acrisola así el poder de un tirano	274
-------	--	-----

Después de enjuiciar la labor del monarca, Pablo pasa a realizar ahora una radiografía de la sociedad de la época para describir los horrores que ha provocado esta política:

Pablo	No hay en la mísera España más que esclavos y señores...	285
-------	---	-----

En esta visión crítica de ella, dividida entre pobres y ricos, el siguiente objeto de su mirada es el estamento de los nobles, una nobleza venida a menos que ha perdido los valores que la caracterizaron un día. Movidos por sus beneficios y sus intereses personales, los nobles españoles se portan con aquellos que ostentan el poder como los vasallos a los que ellos tanto despreciaban, a los que someten a un injustificado abuso de autoridad:

Pablo	[...] al poder adúladores puede más quien más engaña. Donde luce la hidalguía allí la traición se ve, que si besa altivo el pie le besa por cobardía Y reyezuelos, vasallos del poder a quien atacan, con el látigo nos tratan con que doman sus caballos	290 295
-------	--	--

La descripción de los abusos del estamento nobiliario incluye la violencia contra las mujeres de sus súbditos en múltiples y variadas formas, como ha analizado recientemente Trujillo Martínez (2007); un trasunto del imaginario

derecho de pernada que nunca tuvo la extensión que supuso el siglo XIX, aunque sin duda su versión atenuada —el estupro consuetudinario— fue un elemento reiteradamente llevado a las tablas en el mundo barroco como máxima expresión contra el honor de los villanos, como bien precisaron Barros (1993) y Cabrera (1991), este último acerca de la antes mencionada Fuente Ovejuna:

Pablo	Se llevan de los talleres a cientos de los tejedores y se quedan... ¡los señores! a dar guerra a sus mujeres, que es gala de la nobleza esté el pobre conquistando mientras ellos paseando laureles a su cabeza	300
-------	--	-----

Y finalmente, Pablo termina su profunda reflexión sobre el problema de la revolución morisca con una dicotomía no poco influida por la historiografía contemporánea:

Pablo	Y tributo y más tributo y fuego en las Alpujarras, o a nuestro rey faltan garras o es la guerra un usufructo Cansado estoy, ¡vive Dios! de tan larga sacaliña; que el altar con ellos riña pero sin sangrar a nós (5)	315
-------	--	-----

Otra de las características de este nuevo drama romántico que comenzaba a gestarse en esta década fue su interés en recuperar el cuidado del lenguaje como arma de expresión poética, adecuándolo a circunstancias, situaciones y personajes, algo que ha estudiado Martín Fernández (1981) y más recientemente Rodríguez Sánchez de León (2003). La razón por la que Fernández y González es tan observador del lenguaje encierra un doble motivo: por un lado se debe a la aceptación, recogida en tratados de poética de la época como los de Batteux, Blair y en sus correspondientes versiones españolas, García de Arrieta (1797-1801), Munárriz (1798-1801) y Sánchez Barbero (1805), de que “la verosimilitud, también denominada la regla de las reglas, constituye el fundamento de toda creación” — véase Lista (1836) y su verosimilitud moral — y, en segundo lugar, se debe a un intento de reproducir las coordenadas del teatro barroco. Es necesario

recordar, en este sentido, que en su *Arte nuevo de hacer comedias* (vv.305-306) Lope había declarado la necesidad de respetar el *decorum* poético clásico, evitando el ornato retórico y alejándose de la escatología y de la obscenidad que previamente se habían usado. Esto implicaba, por consiguiente, una creencia en la verosimilitud visible en la nómina de seis personajes fundamentales y cuatro consiguientes niveles lingüísticos que reflejaran cada categoría social: el del poderoso (rey), que se mueve en el marco del discurso épico y elevado, retóricamente elaborado con léxico culto; el sentencioso del viejo, el amoroso de los amantes — que integraba en ocasiones elementos petrarquistas —, y el del gracioso, construido y modelado sobre los recursos de la agudeza jocosa. Esa división en registros lingüísticos está presente en buena medida en la obra de Fernández y González: los parlamentos del rey se mueven entre las máximas (“La guerra te dé quizá lo que no te dio la cuna” (vv.324-325), y el marco del discurso épico (“De un Tercio encargado fui”, (v.369); el de Pablo, en la impetuosidad de un joven herido en su orgullo por la humillación recibida por el Conde (“Muy venturoso sois, D. Juan, y la muerte no os conviene/ bien mereces, mujer, tan noble esposo (vv.712-713). Pero en el caso especial de *Tanto por tanto*, tal vez lo más destacado sea el intento del autor de plasmar en la obra el habla de las clases más humildes de la sociedad. Fernández y González manifestó especial predilección por los marginados: los chulos, los ladronzuelos, los timadores, los pícaros; no sólo era un visitante asiduo de sus barrios, sino que le gustaba mezclarse con ellos, meterse en su mundo, conocerlo bien para luego plasmarlo en sus obras, recurso que ya habíamos visto en algunos autores neoclásicos, que también experimentaban intenso placer en confundirse con la chusma — como sería el caso de Nicolás Fernández de Moratín y su *Arte de las putas*, o el de la obra del docente Félix de Samaniego, *El jardín de Venus* — y, por supuesto, en autores románticos como Victor Hugo y Espronceda. Ese interés por la representación y descripción pormenorizada del individuo marginal y de los lugares en los que se mueve, de tanta tradición en el romanticismo, implica también la representación estética de un concepto particular de nacionalidad, del ser español. Como agudamente observó Larra en *Los calaveras I*, “sus manos siempre están ocupadas: o empaqueta el cigarro, o saca la navaja, o tercia la capa, o se cala el chapeo, o se aprieta la faja, o vibra el garrote: siempre está haciendo algo” (1997:381). Es la figura de lo que Larra llamaba en su artículo “el calavera

silvestre”, el que “da y no recibe; puede ser homicida, nunca asesino [...] y es esencialmente español” (381). Ese rasgo de individualidad vinculado a un carácter nacional justifica en buena medida el interés despertado en los autores y la minuciosidad descriptiva de sus formas y maneras, algo estudiado por Varela (1988), Herranz Rodríguez (1996), Sala Valldaura (1994). En la obra, Pablo, aunque no pertenece al mismo estrato social que el Conde, su espíritu heroico se refleja también en el lenguaje utilizado, un registro equiparado al del Conde y que se opone al de Antón, Ginés y Pedro, que hacen gala de coloquialismos y de un habla más acorde con su condición de chulos y marginados sociales: “¿a dó navegas?” (v.14), “encontrar cara de palo” (v.16), “aunque me asalte un catarro” (v.8), o expresiones como “¡zás!” (v.18), “¡cáspita!” (v.155), desperdigadas entre sus diálogos.

1.2. Análisis de los personajes

El cambio en el tratamiento de los personajes es también a todas luces significativo. Todas las características que habían definido y delimitado al héroe romántico por excelencia (Don Álvaro, Macías) han desaparecido por completo.

El interés por la vuelta y la recuperación del teatro del Siglo de Oro tras los intentos subversivos de renovación de los autores dramáticos de la década de los treinta iba a afectar tanto a los temas como a la configuración de los propios personajes. La consabida pérdida de originalidad afecta a temas, escenarios y situaciones: el tema del concepto del honor o el abuso de poder de los nobles, que vemos en *Tanto por tanto* o en *La capa roja*, eran de sobra conocidos por un espectador habituado a su presencia en las tablas en cientos de obras. También sufren los personajes, que pierden en profundidad psicológica. El héroe romántico no sólo se ve privado de sus atributos esenciales, es decir, origen desconocido, pasado oscuro, rebeldía, amor desesperado e imposible, sino que, además, sus problemas ya no van a nacer de un conflicto existencial con su destino y con un Dios cruel e injusto que le da la espalda, esa mezcla de tragedia y grandiosidad que aprecia Argullol (2008) en los personajes de este corte. Se vuelve a los personajes clichés, a los personajes “tipo”, planos, y exentos de cualquier tipo de introspección psicológica; el cambio no afectó al aspecto más externo del

personaje a tenor de las informaciones recogidas por Vicente Galán (2002). A esto debemos añadir que la recuperación de un orden cosmogónico perfecto en el que un Dios bueno y justo es el centro, acorde con la ideología tradicionalista del romanticismo conservador triunfante, traerá como consecuencia que, por muy intrincada que sea la trama, el final feliz, con el triunfo del bueno y el castigo del malo — a veces, como en el caso de D. Juan Osorio, con arrepentimiento incluido — es un requisito obligatorio y esperado por todos. El arrepentimiento final de D. Juan Osorio nos permitiría, en este sentido, trazar un paralelo nada descabellado con el arrepentimiento final de don Juan Tenorio por un acto de contricción, en clara oposición al *Estudiante de Salamanca* y otros personajes afectados por esa naturaleza inclinada al mal que estudia Balzer (1996), que caen en el abismo eterno sin arrepentimiento, fruto de su tiranismo y de su libertad, tal como podemos ver en el estudio de Bersett (2003) sobre la figura del Tenorio y su satanismo.

Tanto por tanto es un buen ejemplo de ello. Sus personajes son fiel reflejo de esos cambios; así, el protagonista principal, Pablo el tejedor, es pobre, humilde, trabajador, fiel y honrado: ninguna de las virtudes del héroe, romántico o clásico, y tampoco plenamente del barroco, aunque la materia antiseñorial de la obra tenga tal origen. Su nobleza de espíritu está adaptada a los nuevos gustos de la época. Cuando descubre que su mujer estaba enamorada del Conde y que sólo su humilde condición social la llevó a rechazarlo para casarse con él, no sólo le ofrece a su mujer la oportunidad de escoger entre ambos, sino que afirma, como encarnación del espíritu romántico, gallardo, capaz y deseoso de sufrir en su alma un amor tan intenso como desgraciado:

Pablo	Yo cortaré de mi pasión el vuelo y os pondré en el olvido, y ante el mundo, a la faz del ancho cielo alzaré sin rubor el rostro erguido	705
-------	--	-----

Algo similar ocurre con María, el personaje femenino principal. Se vuelve al cliché de la deuteragonista humilde del teatro del Siglo de Oro, aunque no se la dota de la capacidad de manipulación de los hombres a su alrededor, de manera que Fernández y González renuncia a su extendido empleo en el Siglo de Oro como solventadora de situaciones complicadas, como señala García Antón (1999).

En otro orden de cosas, la contaminación con el mundo romántico, en facetas como sus emociones ocultas o su temperamento, son moneda corriente en todo el mundo literario contemporáneo, como puede verse en Camarero Cea (2001).

Por otra parte, las referencias a la belleza física de la protagonista — de acuerdo con los mismos parámetros tópicos que encontramos en piazas barrocas — sustituyen a las cualidades espirituales que, en términos religiosos, se otorgaban a la heroína romántica⁴⁷. Apréciense cómo la hermosura de la joven se cifra en lo seductor de su mirada y en el efecto que causa sobre quienes se tropiezan con ella, en unos términos muy semejantes a los, por ejemplo, emplea Lope en su descripción de Inés en *El caballero de Olmedo*. Dispongo afrontados los dos textos para poder apreciar la semejanza de las imágenes empleadas:

<p><i>Antonio</i> Dices bien, que no hay niña más bizarra en la tierra do sustenta el rey Felipe sus armas: 145 si sus miradas asesta a un desdichado, lo mata y el alma detrás se lleva de su basquiña si baila.</p>	<p>Por la tarde salió Inés⁴⁸ a la feria de Medina, tan hermosa, que la gente pensaba que amanecía. Rizado el cabello en lazos; que quiso encubrir la liga, porque mal caerán las almas si ven las redes tendidas.</p>	<p>75</p> <p>80</p>
---	--	---------------------

⁴⁷ Las profundas contradicciones teóricas que definieron el Romanticismo afectan también a la descripción de la heroína romántica, en la que encontramos una clara contradicción entre su imagen en la literatura y las concepciones sociales de la España del XIX con las que tenía que enfrentarse, como bien han señalado Gerrard (1984), Ayala (2005), Gies (2005) y Arriaga Flórez (1999), ésta última en un artículo aplicado específicamente a la vida y la obra de Gómez de Avellaneda. Por un lado, el papel de la mujer era expresar dulzura, consuelo, sacrificio, resignación y sobre todo, entrega a una vida familiar en la que brillaba por su ausencia toda referencia a la pasión amorosa, en especial a aquella expresada por la propia mujer de forma abierta y directa. Su papel era, por lo tanto, como bien nos recuerda Mayoral, “el de un satélite que gira en torno al astro de lo masculino” (1995:137). Pero, por otro lado, no es menos cierto que desde un punto de vista literario, las heroínas románticas no se ajustaban en absoluto a lo que la sociedad esperaba de ellas. Al igual que los héroes, las heroínas románticas no respetan más ley que la de su amor y supeditan a ésta en buena medida lo que la sociedad espera de ellas, tanto en lo estrictamente moral como en lo social o lo religioso. La característica principal que define a la heroína romántica es precisamente su capacidad de amar y su constancia en el amor, “aunque éste [el amado] la haya deshonrado y olvidado” (1995:131). Además, no sólo ama, sino que proclama sin rubor a quien quiera escucharlo que su amor es imperecedero y póstumo, traspasando incluso las frágiles fronteras de la vida mortal. Ese amor absoluto llevará a la heroína romántica a una entrega total, incluso por encima del deber: se trata de una redención absoluta de toda heroína romántica que se precie a la voluntad del amado y a la fuerza del amor, aunque esta — como es el caso de Leonor en *D. Álvaro o la fuerza del sino*, Leonor en *El trovador*, o incluso Eleonora en *La tragedia del Tasso* del propio Fernández y González—, lleve a la heroína a la propia muerte. Esa muerte de la mujer, cuando ésta se produce, enfatiza otro de los rasgos más definitorios de la heroína romántica, que iba a alcanzar en la doña Inés de Zorrilla en *Don Juan Tenorio* su máxima expresión: la mujer que expresa en sí misma la contradicción romántica, la conciliación de literatura y vida, la mujer que puede, al mismo tiempo vulnerar las leyes divinas y sociales y, por otro lado, salvar su alma inmortal y llevarla hasta la misma presencia de Dios.

⁴⁸ La mayor parte del romance está incluido, y musicado, en *Primavera y flor de los mejores romances* (Madrid, 1621). Rico (2004) conjetura que no es atribuible a Lope, aunque apunta que está sacado de la comedia.

<p><i>¡Qué frente! De marfil es; ¿Pues el talle? Si es la gala del Albaicín (3)</i></p>	<p>150</p>	<p><i>Los ojos, a lo valiente, iban perdonando vidas, aunque dicen los que deja que es dichoso a quien la quita. [...] que señala las heridas. Con la caja de la boca allegaba infantería, porque, sin ser capitán, hizo gente por la villa. [...] Sobre un manteo francés una verdemar basquiña⁴⁹, porque tenga en otra lengua de su secreto la cifra⁵⁰. No pensaron las chinelas llevar de cuantos la miran los ojos en los listones⁵¹, las almas en las virillas⁵².</i></p>	<p>85</p> <p>95</p> <p>105</p> <p>110</p>
---	------------	--	---

La defensa de María a partir del concepto de honor de los dramas barrocos, necesaria para el desarrollo de la trama, contrasta con su reacción ante los avances amorosos del Conde, en una situación en la que se hacen evidentes de nuevo las adaptaciones a las que los autores sometían temas y escenas, adecuándolas a los nuevos gustos de un público que no aceptaría de buen grado las resoluciones propias de la mentalidad y de la idiosincrasia del Siglo de Oro. En este sentido, es significativo cómo resuelve la protagonista los intentos de acercamiento físico del Conde. La esperable amenaza de quitarse la vida⁵³ ha sido indicativamente sustituida por una reacción totalmente diferente⁵⁴:

⁴⁹ «Ropa o saya que traen las mujeres desde la cintura al suelo, con sus pliegues, que hechos en la parte superior forman la cintura, y por la parte inferior tienen mucho vuelo. Pónese encima de los guardapiés y demás ropa, y algunas tienen por detrás falda que arrastra» (*Diccionario de Autoridades*, 1726).

⁵⁰ Clave para interpretar una escritura secreta o en otra lengua.

⁵¹ Cinta de seda.

⁵² De *vira*, “cordón que enlaza las piezas del calzado”, “corregüela que se insiere en el zapato, entre la suela y el cordobán” (Covarrubias, *Tesoro de la lengua*, 1611).

⁵³ Como Elvira en el acto III de *El mejor alcalde*: «Verdad es que este tirano, ha procurado vencerme; / yo he sabido defenderme / con un valor más que humano; / y puedes estar ufano / de que he de perder la vida / primero que este homicida / llegue a triunfar de mi honor, / aunque con tanto rigor / aquí me tiene escondida» (vv. 209-218) (vv. 1827-1836) (1997: 134-135)

⁵⁴ Uno de los grandes valores de los dramaturgos románticos ha sido, como bien apunta Rey Hazas (1991) el saber convertir y adaptar obras como *D. Álvaro* que bien podían entenderse como una venganza de honor, en la expresión dramática máxima de la fuerza inapelable del destino, aunque, a fin de cuentas, esto “no impide que deje de ser lo que es: la utilización del honor como fuerza inconmesurable” (252). Rey Hazas sostiene que en las tragicomedias barrocas españolas en las que convergen honor y destino se produce el remplazamiento de la función del destino por la de la honra, ya sea por medio de la confluencia simultánea de las dos fuerzas, o ya sea por medio de la subordinación última del sino al honor. Utilizando como ejemplo una obra anterior a la génesis de la comedia barroca como *La Numancia* de Cervantes y otra clásica dentro del teatro áureo español como *El caballero de Olmedo*, Rey Hazas demuestra que aunque en *La*

María	Conmigo mi honra está; si mano osada en mí ponéis, tenéis la muerte	571
-------	--	-----

Algo similar ocurre en lo que respecta a la figura del Conde. Por un lado, presenta todas las características del noble perverso de los dramas barrocos: es soberbio, pendenciero, autoritario, abusa de su condición social, no tiene escrúpulos a la hora de conseguir lo que desea, pagando o llegando a otros extremos por ello, si es necesario. Dicen de él los villanos:

Pedro	Te adivino... ese hombre compra mi vino ha ya tiempo, y le comprendo. Exaltado en sus pasiones, si bien al temor ajeno adopta y tiene por bueno el matar con sus doblones. Poco le importa un puñal, un veneno o una espada, porque al fin de la jornada el resultado es igual	45 50
-------	--	--

Sin embargo, esto contrasta con sus aparentemente básicos principios éticos (honor, nobleza, etc) y con su lábil concepto de la inamovible urdimbre estamental de la sociedad; en el momento en el que María - en una de las escenas más intensas de la obra- le confiesa que sí le amaba pero que las diferencias sociales eran el obstáculo insalvable para encontrar la felicidad a su lado, el Conde la pretende convencer de su fe en el viejo *omnia vincit amor* virgiliano:

Conde	¡Mujer incompresible! La nobleza, si está en el corazón, basta el orgullo; yo dejaré mi nombre y mi grandeza yo de un telar me adormiré al murmullo. Tu serás mi blasón y mi hidalguía	555
-------	--	-----

Numancia el destino está en la voluntad y en la fuerza de los hombres, es la honra “la fuerza motriz que los impulsa a actuar como lo hacemos a autoinmolarse” (256). Lo mismo sucederá en *El caballero de Olmedo*, donde la tragedia de don Alonso radica precisamente en la alta estima de su honra (262), que le impide rechazar las advertencias de cuanto le rodean. En ambas obras, por lo tanto, la honra desplaza y se impone como motor de la trama al hado adverso que persigue a los protagonistas. Los dramaturgos del XIX, grandes deudores del teatro del Siglo de Oro, sabrán como ninguno adaptar los dramas invirtiendo la ecuación y convirtiendo al destino cruel en el verdadero motor que impulsa las acciones de los protagonistas, en parte como adaptación de los viejos dramas a los nuevos tiempos, pero, sobre todo, como expresión dramática de la crisis finisecular que les tocó vivir, como ha estudiado recientemente Azcue Castillón (2002).

El final del drama es, a todas luces, previsible: el amor de María por Don Juan Osorio, que el propio Pablo reconoce y admite — “que sus amores olvidaste / fue palabra falaz que no me engaña”— (vv.694-695), no puede triunfar a causa de las diferencias sociales de los protagonistas. Por muy verdadero que pudiera ser el amor entre ambos, ya no es un valor absoluto por encima de cualquier otro, incluido el matrimonio, ni tampoco está por encima de normas y convenciones sociales. María por lo tanto, rechaza al Conde —“¡Hidalgo, yo te desprecio!” — (v. 598), pide perdón a su prometido — “¡Perdón, Pablo, por Dios! Si aquí me viste / me trajo la traición” — (vv.734-734), con lo que se salva así la institución matrimonial. El Conde, de acuerdo con el esperable desenlace, recibe su ejemplar y admirable castigo en la última escena, cuando, despechado, abandona la taberna y sus sicarios, cumpliendo sus propias órdenes, al verle con la capa roja de Pablo le dan muerte. El arrepentimiento final del Conde y su confesión de la inocencia de María no tienen otra función que la de acentuar esa justicia poética que otorga al drama el *happy ending* que el público, a pesar de saberlo, impacientemente espera:

Pablo	Sí, cual diabólica mortaja era su capa; ven, enjuga el llanto, que al fin llevó tu esposo la ventaja con el conde al jugar <i>tanto por tanto</i>	755
-------	--	-----

El motivo del acto de contrición final del malvado aristócrata puede estar relacionado con el desenlace de *Don Juan Tenorio*, pero su presencia también puede obedecer a la recuperación de una escatología medieval heredada del barroco, como podemos ver en Sanmartín Bastida (2006).

(2) ***Volver por el tejado. Drama en un acto y en prosa original de D. Fernández y González, 1846***

La segunda obra que nos ocupa también apareció publicada por primera vez en la “Biblioteca Dramática” de Vicente Lalama en 1846, dentro de la sección “Colección de comedias representadas con éxito en los teatros de la Corte”,

aunque se estrenó por primera vez en Madrid años después, en 1859, según se indica en el texto impreso.

La edición se abre con una nota del editor donde da cuenta de que:

Esta obra la escribió su autor en el año de 1845, no habiéndose impreso hasta ahora por causas ajenas a la voluntad del editor, cuyo original trasapelado, hasta que al final lo encontró y lo dio a la prensa (1).

Se trata de una obra en un acto dividido en quince escenas, escrito en prosa y ambientado en la buhardilla de una humilde casa madrileña. La acción transcurre en una sola noche, la del 31 de marzo de 1768, fecha que constituye la apoyatura para la única referencia histórica de la obra: el regreso del joven Juan de luchar contra los ingleses en Gibraltar. Sin embargo, y aun reconociendo la posibilidad de error tipográfico, en el caso de Fernández y González — no dado a respetar veracidades históricas en sus obras — todo parece indicar que se trata de un error en el marco histórico del dramaturgo, ya que el último de los intentos que España llevó a cabo para recuperar el peñón tras el Tratado de Utrech (1713) tuvo lugar entre 1779 y 1783, once años después de la fecha propuesta por Fernández y González en su obra. Su estreno ante el público madrileño en 1859 habla de un exitoso período del autor, que no dudó en recurrir a una de sus primeras obras dramáticas. Se trata por tanto de una pieza iniciática, casi experimental, donde se puede apreciar, como en su predecesora, el germen de algunas de las características que, con el paso del tiempo, la madurez y la evolución de su técnica dramática, iban a definir su dramaturgia.

Antes de analizar con detalle la obra, se hace necesario resumir brevemente al argumento de la misma.

La acción de *Volver por el tejado* ocurre en una humilde casa de huéspedes de Madrid, hacia finales del siglo XVIII. En ella, el joven Juan — que regresa de Gibraltar de luchar contra los ingleses, lo que sitúa la acción, como ya hemos anticipado, entre 1779 y 1782, fechas en las que tuvo lugar la última contienda por el peñón — intenta entrar por el tejado a su antigua casa huyendo de la de su enamorada, a quien pretendió ver después de sus años de ausencia de la capital. Cuando se dispone a entrar en ella, escucha desde el tejado una reveladora conversación entre Pedrillo (al que él creía su padre) y el conde Antonio de Camporrojo, un patricio de la ciudad. Por ella descubre que aquel que creía su

padre no es sino un simple ladrón, falsificador y un asesino a sueldo que vende sus servicios al Conde, para quien ya había cometido asesinatos por encargo en el pasado. Asimismo, descubre sus orígenes verdaderos: su padre fue en realidad el conde del Espino, a quien Camporrojo mató llevado de una pasión fatal por la Condesa, su madre, a la que posteriormente le arrebató sus hijos (él y Teresa, una pobre muchacha que vive igualmente en la pensión), ya que eran éstos los que a la postre serían los destinatarios de la herencia del Conde. El camandulero Camporrojo entregó a los chicos a su compañero de fechorías, Pedrillo, para que vivieran con él como si de sus hijos se tratara, pudiendo así él disponer de la herencia del Conde y guardar al mismo tiempo el secreto de su pasado. Pero con el paso de los años, en el tiempo en el que esta conversación entre ambos malhechores está teniendo lugar, la condesa descubre “que su marido es en realidad el asesino del primero” (2) y, tras encontrar pruebas inculpatorias, decide acusarlo. Es entonces cuando el conde de Camporrojo decide contratar de nuevo los servicios de su sicario Pedrillo, con el propósito de que despache al conde de Campomanes, juez encargado del caso, y poder así salvar la vida. Pedrillo acepta, pero a cambio de que haga el contrato por escrito, como ya habían hecho años atrás en el asesinato del conde del Espino. El plan de ambos es el siguiente: reunir en la casa a altas horas de la madrugada al conde de Campomanes y a Ángela, la dulce e inocente muchacha de la nobleza madrileña — de la que Juan está enamorado —, para poder así chantajearlo, acusándolo de seducir a la joven.

A partir de aquí el drama se precipita de forma inexorable hacia su previsible final: tras la marcha del Conde, Juan aparece en escena, encierra e Pedrillo en un armario tras apoderarse de todas las cartas inculpatorias, y pone en sobreaviso al conde de Campomanes. Cuando éste llega, se produce la consabida situación de conflicto, solucionada cuando Juan reclama su título de conde del Espino, entrega las pruebas de los delitos del conde de Camporrojo y conquista el amor de Ángela tras recuperar su *status* perdido. Juan perdona la vida a Pedrillo a cambio de su marcha de Madrid y no volver a verlo nunca más.

2.1. Análisis de la obra

Volver por el tejado es una obra menor y primeriza dentro de la producción dramática del autor sevillano. Aunque en ella se puedan apreciar algunas de las características que a la postre iban a definir su escritura dramática, es una obra fallida tanto por lo que se refiere a sus lagunas argumentales y la fragilidad del argumento como por la paupérrima caracterización de los personajes.

En *Volver por el tejado* comienza a ser ya evidente lo que iba a cristalizar de forma más clara en obras posteriores como *Traición con traición se paga*: la novela de aventuras como modelo para la trama de las obras teatrales de Fernández y González. La materia básica alrededor de la cual se construye esta pieza es precisamente la peripecia, entendida no tanto como materia cómica, sino más bien como abandono de la rutina, como forma de evasión. En esas novelas de aventuras se empleó el existoso recurso de la *anagnórisis*, que había alcanzado su época de máximo esplendor y apogeo a finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII, “en plena época de Cervantes y Shakespeare” como señala Hutchison (2006:345) y de ordinario ligada a la novela bizantina. Aunque la *anagnórisis* puede alcanzar muchas y variadas formas de concreción, se mantiene aquí en una de sus manifestaciones si cabe más tradicionales como el recurso literario de la ascendencia aristocrática oculta, la frustración de los planes de los malvados a manos del héroe, cuya amada — de la que le separa precisamente su origen social — se ve implicada en la trama, pero es salvada por su amante que, en premio, obtiene su mano, restableciéndose así el orden social perdido.

El carácter novel de la obra se aprecia en una serie de errores como quiebras en el desarrollo argumental de una trama con unos *tempos* mal marcados (la escena se precipita excesivamente a partir de la escena IV), una segunda acción paralela — los amores de Diego y Teresa— sin explotar, demasiado breve y con una importancia casi nula en el plan general de la obra, personajes pobremente delimitados (como los de Teresa y Pedrillo) y otros desaprovechados —Diego por ejemplo—, cuya presencia parece obedecer a una pobre y débil crítica del mundo teatral de la época. A esto cabría añadir el infortunio de la escena final: pobre, falta de fuerza, plana y sin ningún tipo de tensión dramática.

Toda la acción de *Volver por el tejado* está concebida más en términos narrativos que en términos dramáticos, debido en buena medida al recurso de la anagnórisis final presente en la literatura española especialmente desde el *Persiles*, pero que estaba siendo usado en toda Europa en el ámbito de la novela fantástica o de misterio, como ha puesto de manifiesto Mleynek (1999) y sin olvidar, por supuesto, la novela sentimental (Richardson y sus continuadores) y la de aventuras en sentido amplio. No hay tampoco suspense: la pieza revela desde la segunda escena el secreto del origen de Juan y Teresa, y éste anticipa al espectador desde el principio qué pasos va a dar para poner en sobreaviso al conde de Campomanes: la única pregunta que queda en el aire para el espectador sería cual iba a ser el final entre Juan y Ángela, su enamorada, pero aunque ésta no aparece sino mencionada a lo largo de toda la obra y sólo es usada en las últimas escenas como cebo para el chantaje al conde de Campomanes, la ley del final feliz que el público exige impone su final juntos como pareja.

Todos los personajes que forman el mundo dramático de *Volver* pueden agruparse en torno a un simple y maniqueo esquema de dos fuerzas en dramático conflicto: el bien y el mal y sus representantes respectivos — Juan y Teresa frente al conde de Campomanes y su esbirro Pedrillo —; incluso los personajes evidentemente secundarios como Ángela y Diego, están subordinados a estas dos fuerzas en conflicto.

2.2. Análisis de la estructura

A pesar de su brevedad, es evidente la voluntaria descompensación de la estructura, cuyo desenlace se prolonga en exceso toda vez que en la escena IV, cuando el conde abandona la estancia, Juan aparece encierra a Pedrillo en un armario y asegura, casi de forma inapelable, el triunfo de las fuerzas del bien sobre sus oponentes, cuya presencia es puramente referencial hasta el final de la obra.

El último acto, que ya hemos definido como plano y falto de tensión, es totalmente previsible: constituye la consumación del final feliz que el espectador espera: la entrega del conde a la justicia, la consecución del amor entre Juan y Ángela, el satisfactorio desenlace para la desgraciada historia de amor entre Diego

y Teresa y la recuperación por parte de Juan y Teresa de su condición social robada. La predilección del espectador por el final feliz que restaura el orden perdido por las malvadas acciones del noble hay que buscarlo, como ha señalado García Valdecasas (1995), en los sempiternos modelos del teatro del Siglo de Oro, con los que el público del siglo XIX estaba familiarizado. Por otra parte, el final inverosímilmente impostado se siguió produciendo en el teatro posterior, lo que explicaría igualmente el gusto del espectador por este tipo de soluciones, como recientemente ha estudiado Sala Valldaura (2005) Pero junto a todo esta tradición dramática anterior, cabe la posibilidad, como ha apuntado Martín Garzo (1999), que ese final feliz sea uno de los ingredientes básicos de una peripezia orientada a satisfacer y a entretener a públicos muy poco formados y por consiguiente, muy poco exigentes en todo lo que tiene que ver con la consecuencia dramática.

Por otro lado, es también evidente que esa mencionada restauración del orden quebrado al principio responde al mantenimiento en España de un régimen señorial que sigue un camino diametralmente opuesto a la evolución social europea, algo estudiado recientemente con detalle por Millán, Renal & Fradera (2000). Así, cuando en Europa el fuerte surgimiento de la burguesía iba dibujando un nuevo horizonte de expectativas, en España hubo que esperar hasta finales de siglo para atisbar las mismas esperanzas, y eso a pesar de la figura del rentista vinculado a la aristocracia, que era una figura deseable para esos burgueses incluso hasta el día de hoy, como apunta Cruz (2000). En ese sentido es lógico, como afirma Rivera García (2006) que la visión del orden restablecido del Siglo de Oro siga funcionando y teniendo aceptación en pleno siglo XIX, sobre todo en un teatro diseñado para un consumo específicamente popular, como fue el teatro de mediados del XIX.

No obstante, es necesario afirmar que no toda la crítica más actual del teatro barroco acepta esa dimensión del teatro como vehículo de unos valores y una visión del mundo determinado e inamovible. Críticos como Vitse (1988), por citar un ejemplo, afirman que el ideal aureo del aristócrata en la comedia del Siglo de Oro va a ir evolucionando hasta llegar, hacia la segunda mitad del siglo XVII, a una especie de “heroísmo aristocrático” en el que se puede observar una “dèsocialisation” de la jerarquía nobiliaria, conseguida mediante un paulatino cambio del énfasis dramático, un énfasis que ya no se encuentra tanto en la

observación de cómo se plasman unas relaciones humanas sujetas a estrictas normas jerárquicas, sino en cómo se manifiesta verbal y poéticamente esa nueva esencia del ideal aristocrático, algo observable en obras como *El perro del hortelano* (1618) de Lope y *El vergonzoso en palacio* (1624) de Tirso de Molina.

2.3. Análisis de los personajes

Todas las acciones de los personajes que conforman *Volver por el tejado* están siempre motivadas por el azar, nunca por razones de naturaleza psicológica. Una mera coincidencia está detrás del hecho de que Juan regrese de la guerra contra los ingleses el mismo día en que Pedrillo y el conde Antonio del Camporrojo planean un asesinato; otra coincidencia del destino fue que, tras su intento frustrado de ver a Ángela después de tantos años de ausencia, tuviera que huir por el tejado para preservar el honor de ésta, ya que por el tejado llegaría a su casa y por “azar”, tras escuchar la conversación entre ambos, descubrirá su verdadero origen y su condición de noble. Su reacción desapasionada ante tal situación le acerca más a una configuración como personaje áureo que como personaje romántico: tras vivir toda su vida privado de los honores, el lujo y las comodidades a las que por su condición de noble tenía derecho, no hay en él ni quejas ni lamentaciones ni reproches ni, por supuesto, una airada reacción contra la Providencia — a diferencia de lo que sucede en otras obras — por haberle privado de sus derechos y haberle condenado a una vida de hambre, miseria y necesidad. Los personajes son, por lo tanto, doblemente estereotipos; por un lado, de la novela de aventuras romántica de la que Fernández y González era un especialista y, por otro lado, del teatro áureo, donde el personaje quedaba en un segundo plano respecto a la trama.

(a) Juan y Ángela

Juan es, como ya hemos mencionado, el protagonista principal del drama. Su historia, su origen y su lucha por recuperar su condición noble una vez descubierta, es la razón del drama. Su personaje es plano, totalmente estereotipado: valiente, audaz, justo, generoso, respetuoso, caballero... Su

principio fundamental es la acción, como corresponde al *homo romanticus*, para el que no hay otra dimensión más allá que la que el personaje vive. No hay mayor reacción en él que un breve lamento a la suerte que le tocó vivir, aunque esto, más que falta de introspección psicológica, se debe vincular, por una parte, con la tradición de las forma narrativa folclórica, donde no hay espacio para esas demostraciones de la subjetividad individual, y por otra, con una conformación de la personalidad todavía ceñida al estoicismo como un valor esencialmente masculino, como puede verse en Amelang (1993) y Baczko (1997).

Ángela es, por otro lado, uno de los personajes más desaprovechados de la trama. Desde el principio ama a Juan desinteresadamente, aun a sabiendas del abismo social que los separa. A pesar de la importancia que tiene para el desenlace final de la trama, no aparece como personaje sino hasta la escena XI, con lo cual queda de nuevo de manifiesto el poco cuidado que el dramaturgo dispuso a esta pieza.

(b) **Diego y Teresa**

Tienen un papel más que secundario en la obra, de simple relleno. Teresa es la hermana de Juan, confinada como él y junto a él a vivir en la pobreza, desconociendo hasta los instantes finales del drama la condición social que le ha sido arrebatada. Por su parte, Diego es el eterno aspirante frustrado a dramaturgo, que sobrevive a penurias y fracasos gracias a sus sueños de un mejor futuro con Teresa, de la que está enamorado. Sin embargo, su historia de amor, paralela a la principal, está absolutamente desaprovechada y no cuenta con una función específica en el desarrollo de la trama. Teresa no tiene otro papel en la obra que expresar de forma melodramática su sorpresa al descubrir que tiene un hermano (escena VIII) y aceptar pasivamente el matrimonio con Diego.

De ellos recibimos la descripción tan pormenorizada como desoladora de las clases pobres del Madrid de finales del siglo XVIII, algo que sin duda Fernández y González tomó de los sainetes de Ramón de la Cruz. En este sentido, Romero Ferrer nos recuerda que a lo largo de todo el siglo XIX, el sainete — obviamente evolucionado ya de las formas originales establecidas por el propio de la Cruz y González del Castillo — seguía siendo uno de los subgéneros teatrales

que, junto al juguete cómico, al pasillo y la zarzuela chica, formaban el llamado género chico (2003:2034). El sainete del siglo XIX, que alcanzaría su máxima expresión hacia finales del siglo de la mano de Tomás Luceño — que curiosamente trabajó para Fernández y González en la década de los sesenta — seguía caracterizándose por su fuerte y marcado carácter urbano, centrado en las clases más pobres. La razón de la perduración del sainete a lo largo del siglo XIX hay que buscarla en los propios rasgos que lo definieron como manifestación literaria, por un lado en su casticismo (que afectaba sobre todo a la recuperación del lenguaje de las clases bajas) pero sobre todo, en su costumbrismo romántico, un costumbrismo que afectaba tanto a las técnicas y los recursos empleados como a los ambientes y entornos en los que se llevaba a cabo, y del que el sainete se aprovecha de una forma premeditada y consciente. A esto, podríamos añadir como nos recuerda Sala Valldaura (2003), que, a pesar de su carácter cómico, el sainete tuvo desde su nacimiento una dimensión moralizante de la que nunca se iba a separar del todo, como han estudiado el mismo Sala Valldaura (1992) y Coulon (1994), y que se ajusta perfectamente a la ideología de un teatro posromántico que recordemos, procuraba recuperar una serie de valores sociales y religiosos que a su juicio, el teatro romántico subversivo había puesto en peligro. Al igual que ocurre con el resto de los personajes, tanto en su concepción como en su participación, el personaje de Diego está desaprovechado, hasta convertir su función en algo secundario. Llorando siempre la tristeza de su infortunio, su misión en el desarrollo de la trama se ciñe a entregar las cartas escritas por Juan a la justicia y a participar en una pobre escena (VIII) hacia el final de la trama, cuando, de regreso a la pensión, ve a Juan y a Teresa abrazados (Juan le acaba de revelar su relación) y piensa que son amantes. Tal vez lo único destacado de su papel sea la velada crítica al mundo teatral de la época, principalmente en lo que tiene que ver con la excesiva importancia de la opinión de los actores a la hora de escoger las obras que van a representar y alguna que otra referencia a autores teatrales del momento.⁵⁵

⁵⁵ Afirma Diego: “Después de seis meses de idas y venidas, esta noche he estado esperando en la calle del Príncipe a que acabase la función, una mala comedia de Coello, y para qué, lo creerás? Para que el galán me devuelva mi obra, diciéndome que es un disparate en doce jornadas. ¡Vándalo! Y yo que fundaba en mi comedia tan dulces esperanzas!”(4). Probablemente se refiere a Antonio de Coello y Ochoa (¿-1652), madrileño, doméstico del Duque de Albuquerque, con quien llegó a ser y bajo sus órdenes capitán de Infantería. Tuvo una vida militar

(c) **D. Antonio de Camporrojo y Pedrillo**

El personaje del Conde está relacionado con el estereotipo literario del aristócrata perverso. Es un hombre sin reservas ni escrúpulos que, movido por su lujuria, no duda en asesinar al Conde y privar a la mujer que ama de sus hijos para acceder así a la herencia del occiso. No hay en él la más mínima muestra de arrepentimiento: cuando su plan fracasa y es llevado a la justicia, no se lamenta de sus acciones, sino de su suerte: “¡He luchado en vano!” (7).

Pedrillo es el otro personaje que, si bien tiene todas las condiciones para desempeñar un papel de relevancia en la obra, sin embargo, se difumina por completo: desaparece en la escena IV (donde Juan, tras robarle las cartas, le encierra en un armario) hasta la escena final. Fiel a la mano que le paga, amor al dinero y a la vida fácil, obediente, y sobre todo con un sentido pragmático de la vida que le lleva siempre a proteger sus espaldas: hace que su amo le firme sus contratos para salvar su vida, y esto será, a la postre, lo que condene al conde. Juan le salvará la vida “porque te he llamado padre durante quince años” (2-3), aunque dará pie a la intervención final de Juan que, a modo de chascarrillo, acaba la obra:

Juan ¡Tunante! Te dejo la vida porque te he llamado padre durante quince años: huye, que no te vuelva a ver y escucha: si persistes en el crimen, no habites casa en la que se pueda entrar por el tejado. (10)

Aunque están muy lejos de ser lo más representativo de la producción dramática de Fernández y González, parece evidente que estas dos obras, a pesar

llena de éxitos, que le valió recibir de manos del rey el hábito de Santiago en 1642, Desde su juventud, sus cualidades líricas fueron reconocidas y alabadas por lo mejor del panorama dramático de su época: Montalbán y Lope, lo que le llevó a colaborar con Rojas, Calderón, Vélez y Solís. De 1630 a 1640 estuvo en Madrid favorecido por el rey Felipe IV, a quien ayudó en la composición de *El Conde de Essex*, a tribuida al monarca. Sus obras más famosas son: *El celoso extremeño*, Huesca, 1634; *Celos, honor y cordura*, Barcelona 1638; *Los dos Fernandos de Austria*, 1646; *Lo dicho hecho*, 1650; *Lo que puede la porfía*, 1652; *La Virgen del Rosario*, 1664; *Peor es hurgallo*. *Tres balsones de España*, 1645; etc. (V. Cejador y Frauca, 1917-1922). Por otra parte cabe reseñar que, teniendo en cuenta que la escena se produce el 31 de Marzo de 1768, Fernández y González podía estar haciendo referencia a otro Coello, concretamente a Luis Coello, el autor de *Dar la vida por su dama: comedia famosa* (1638).

de ser obras *primas* y de tener un carácter experimental, se tornan en elementos reveladores para entender la producción dramática del sevillano.

Por un lado, y a pesar de lo prematuro que pudiera resultar la afirmación a estas alturas de su carrera dramática, parece que comienza a ser evidente a qué ala o sector del romanticismo va a pertenecer Fernández y González. Sin duda, debido a su carácter culto y de hombre de teatro, nuestro autor estaba al corriente tanto de la profunda controversia que existía en cuanto a la ideología romántica, como del “arrepentimiento” de los dramaturgos románticos que había tenido lugar sólo unos años antes. Aun así, a pesar del estreno del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla cuatro años antes y de las consecuencias que éste tuvo para el devenir de la escena española, parece que el dramaturgo se decanta por el ala más tradicional y reaccionaria del romanticismo español. En primer lugar, observamos una rigidez formal (sobre todo en *Tanto por tanto o la capa roja*) y estructural, que tiene sus raíces en el neoclasicismo, con el que los escritores románticos más conservadores — y algunos progresistas como Larra y Espronceda, al menos en una primera etapa —, estaban todavía profundamente arraigados. A esa herencia debemos aspectos como la fidelidad absoluta a la regla de las tres unidades, la austeridad decorativa, y la elección de un número reducido de personajes para el desarrollo de la trama. Pero sobre todo, a esto tenemos que añadir una vuelta total y absoluta al teatro áureo, tanto en lo que tiene que ver con la delimitación y caracterización de los personajes como con los temas. Pero es precisamente en este aspecto, en el tratamiento de los temas fundamentales, donde se pueden empezar a ver las características de ese nuevo drama romántico que empezaba en este momento a ocupar la escena española: la adaptación de los grandes temas del teatro del Siglo de Oro a los nuevos gustos del público, que no toleraría por ejemplo, la sumisión de Pablo ante el Conde por pertenecer a una condición social inferior.

Por otra parte, podemos notar que tanto *La capa roja* como *Volver por el tejado* — especialmente evidente es el caso de la primera — pertenecen a una etapa o momento inicial del nuevo drama, ya que se observan en ellas características que luego, poco a poco, se iban a difuminar en los dramas posteriores, como la implicación política o la crítica a la trayectoria política de los monarcas del Siglo áureo, algo que después nunca se cuestionaría en un teatro caracterizado por la ausencia de ideología política.

El caso de *Volver por el tejado* es, sin embargo, diferente. Se trata, como he apuntado con anterioridad, de una obra primeriza, tal vez la “primera” de ambas en un sentido cronológico, y no es del todo relevante para comprender o al menos anticipar la evolución dramática del autor. Si por un lado encontramos en ella los ecos del sainete, también es evidente que Fernández y González trató de alguna manera de escribir un drama trágico. El resultado, como ya hemos anticipado es fallido: no es un sainete — a pesar de que comparta muchas de sus características—, y la trama cae por su parte en errores argumentales, tempos mal marcados, acciones paralelas sin explotar, personajes excesivamente estereotipados, ausencia de tensión dramática y una trama que cae por momentos más en el melodrama que en el propio drama.

Podemos entonces concluir que, a pesar de poder vislumbrar ciertas características de su teatro en *Tanto por tanto o la capa roja*, esta obra y *Volver por el tejado* son producciones iniciales y no pueden ser consideradas representativas de lo que va a ser su teatro. Será, por tanto, necesario esperar hasta la aparición de sus primeras obras dramáticas de entidad, *Traición con traición se paga* y *Luchar contra el sino*, para comenzar a percibir con nitidez la postura romántica de nuestro autor.

II.- LOS DRAMAS ROMANTICOS DE LA DECADA DE LOS 40: *Traición con traición se paga* y *Luchar contra el sino*. *Primera parte: la sortija del rey*

- (1) *Traición con traición se paga*. *Drama histórico en cuatro actos y en verso, Madrid, 1847.*

Traición con traición se paga es, tras las previas piezas breves anteriores, la tercera obra teatral de Fernández y González conservada. Apareció publicada en 1847, consta de cuatro actos y, siguiendo la dramaturgia de la época, está escrita en verso. El impresor de la obra fue el granadino M. de Benavides, siendo propiedad de los editores, “quienes perseguirán ante la ley a quien lo reimprima, o represente en algún teatro del reino, sin recibir para ello autorización” (1847:2). La obra, por otra parte, catalogada por el propio dramaturgo como “ensayo dramático”, está dedicada “al Excelentísimo señor D. Manuel de Soria, teniente general de los ejércitos nacionales”.⁵⁶

La obra se ajusta a las nuevas tendencias que el drama romántico empezó a mostrar en la década de lo 40. Tanto es así que, desde que al comienzo de la obra el lector descubre la traición del maquiavélico Aben-Humeya y los amores de D. Juan de Coloma con Doña Ana, sabe que sean cuales sean las vueltas que la trama pueda dar, el desenlace va a consistir en el castigo de los malvados y en la consumación del amor entre D. Juan y la heroína de la obra, lo que otorgará a *Traición* el final feliz que el público espera. Pero sin duda, lo que va a ser diferente —en comparación con obras iniciales como *La capa roja* o incluso con respecto a una tragedia posterior como *Sansón* —, es el procedimiento que el dramaturgo utilizará para llevar la obra y el desarrollo de la trama a ese final feliz del que venimos hablando. Por primera vez echa mano de toda la serie de recursos, temas y técnicas recurrentemente empleadas con éxito en su narrativa y

⁵⁶ Manuel de Soria fue general de brigada que ocupó interinamente la Cartera de Guerra en el Gabinete formado por Istúriz en 1836; sobre su figura puede verse Bleiberg (1968)

que, a la postre, lo iban a convertir en la referencia en el género de novelas de aventuras: conspiraciones, traiciones, profecías, engaños, castillos misteriosos, pasadizos secretos, habitaciones ocultas, asesinatos, súbitas apariciones, narcóticos, venenos, mensajes falsificados, pócimas salvadoras, personajes enmascarados, secretos ocultos que salen a la luz, héroes misteriosos, venganzas imposibles, paternidades buscadas y finalmente encontradas, claves secretas... todo ello para que al final los malvados se enfrenten a su desatrado destino (Aben Humeya en la obra que nos ocupa), y los protagonistas a la recompensa, en este caso, D. Juan y D. Luis los amores de Doña Ana y Doña Isabel, respectivamente. Todos esos recursos otorgarán a la pieza dramática un ritmo más sincopado, por lo que a la trama se refiere y, por otra parte, contribuirán a mantener constantemente un suspense que ya de por sí está intensificado con las continuas vueltas de tuerca a las que se somete el desarrollo de la trama.

La trama de *Traición con traición se paga*, ocurre la noche del 27 de septiembre de 1568, y se reparte entre la casa de Diego Alguacil (actos uno y dos), los alrededores de Andarax, en medio de los Alpujarras granadinas (acto tercero), y finalmente el castillo de Andarax (acto cuarto), donde termina la obra. El argumento de *Traición con traición se paga*, de claras reminiscencias folletinescas, es el que sigue: Aben Humeya, uno de los principales moriscos de Granada, solicita la ayuda del Alfaquí Hacen-Abú, un *pseudo* profeta de nombre conocido entre los principales para que le ayude a ser nombrado rey de Granada y luchar contra los opresores cristianos, recuperando así el antiguo esplendor del reino árabe. Tras pagar por sus servicios, el alfaquí deberá convencer a los líderes musulmanes que, según los astros, Aben Humeya —o Fernando de Valor, nombre que se le impone en el bautismo cristiano del que renegará— es el escogido de Alá para tal propósito. Para ello prepara un plan: esa misma noche, hombres de entre los principales líderes árabes se reunirán para escoger rey. Para ello, preparará un falso motín en Birrambla, un lugar situado a las afueras de la ciudad y, mientras los Tercios tratan de controlar y sofocar a las huestes rebeldes, ellos podrán realizar su elección. Su principal enemigo personal y obstáculo en este proyecto será Aben-Abó, otro morisco bautizado —Diego Pérez—, que había tratado con anterioridad de ser rey de Granada y había fracasado, al ser traicionado por el propio alfaquí; él es, además, uno de los pocos que conoce el secreto mejor guardado del pasado de su enemigo: Aben-Humeya es el asesino del

padre de Doña Ana, hija adoptiva de uno de sus leales y de la que está perdidamente enamorado.

El momento de la elección del nuevo rey musulmán se acerca y, ante la presencia de Diego Alguacil y otros caballeros castellanos en la posada, uno de sus fieles esconde a Aben-Humeya en un mina oculta en la propia casa mientras realiza los últimos preparativos para el motín y da a Gironcillo, su leal servidor, la orden de que, si algún cristiano se acerca a la posada, lo duerma con un potente narcótico. Sin embargo éste, conociendo la naturaleza infame y traidora de Aben-Humeya, no está dispuesto a aceptar su nombramiento como rey y planea una acción paralela para apartarlo del trono y colocar en él a Aben-Abó. Con tal fin ordena a uno de sus secuaces que lo vaya a buscar y lo oculte en un aposento secreto de la propia casa, exactamente a la misma hora en la que Aben-Humeya espera ser aceptado como rey en presencia de los principales líderes musulmanes.

Mientras se produce la llegada del momento culminante, entran en la posada dos caballeros castellanos, don Luis de Avendaño y don Juan de Coloma, quien está perdidamente enamorado de doña Ana. Ante el peligro que supone la presencia de unos cristianos en la fonda, Gironcillo, siguiendo las instrucciones de su patrón, decide dormirlos con el narcótico en el vino que con tal propósito le entregó Diego Alguacil, pero el brebaje resulta ser un potente veneno, aunque, en el último instante del primer acto, aparece Doña Ana, que los oculta en su aposento y les proporciona un antídoto que les salva la vida.

Los caballeros despiertan de su forzado letargo y se encuentran con una Doña Ana que les oculta su rostro por razones que luego el espectador irá descubriendo. A pesar del efecto de las drogas, ninguno de los dos caballeros estaba lo suficientemente dormido como para no haber escuchado las confesiones de amor de las damas: la de Doña Ana por Don Juan y la de Doña Isabel por Don Luís. Este último, por un instante, cree reconocer en la misteriosa mujer que oculta su rostro la voz de su enemigo, el Capitán Torbellino, que asesinó a su hermano del que ha jurado vengarse, pero la reacción de la misma y su condición de noble, le hacen desistir. La imprevista llegada de Gironcillo y Aben-Abó les obliga a ocultarse contra su voluntad. Allí, escondidos, descubren que los recién llegados planean un motín contra Aben-Humeya. Con intención de salvar a los dos cristianos, doña Ana entra en escena y ofrece su ayuda a Aben-Abó; a cambio éste le revela el secreto de su pasado: su padre, el Marques de Coloma, fue

asesinado por una vil traición. Al oír su apellido, Don Juan sale de su escondite espoleado por la necesidad de saber si Ana es su prima o su hermana. El morisco les cuenta que su relación no es directa, son primos y que fue precisamente él quien le salvó la vida. Doña Ana, por su parte, confiesa a Don Luis que ella es en realidad el capitán Torbellino y que mató a su hermano por haber deshonrado a su hermana. Don Luis perdona a Ana, y Aben Abó, a cambio de la fidelidad de todos los presentes, les promete al asesino del marqués.

Con el propósito de hacer justicia y vengarse del asesino de su verdadero padre, Doña Ana le hace creer a Aben Humeya que está enamorada de él y que acepta ser su esposa, pidiéndole que “con sumisa / resignación esperad / a que a vuestro afán me rinda: / Juradme pleito homenaje / y obediencia; soy altiva / lo sabéis / Mi voluntad / contra la opresión se irrita / y esclavo ha de ser el hombre / que a mi mano amores pida” (vv.2494-2499)

Mientras, en algún lugar de las Alpujarras, un grupo de líderes musulmanes se reúnen para esperar a Aben-Abó. Están reticentes a comenzar una guerra, no quieren luchar contra sus propios hermanos, ya que son muchos los partidarios de Aben Humeya. Gironcillo, en complot con Aben Abó, les enseña unas cartas —supuestamente escritas por Aben Humeya— que implican a éste en graves alianzas con don Juan de Austria y otros principales caballeros castellanos, llegando a ofrecer las vidas de algunos principales a cambio de la de su hermano, encarcelado. Los árabes muerden el anzuelo y claman venganza contra Aben Humeya, considerándolo un traidor. En la revuelta que se produce, Diego Alguacil resulta herido, pero antes de morir confiesa a Isabel que Aben Humeya es el asesino de su padre, y que ella es ahora su prisionera. Isabel acude en su ayuda, diciéndole a Don Luís que si ve una luz en el muro de su habitación es la señal para entrar a rescatarlos.

Doña Ana, siguiendo con el plan de Aben Abó, hace venir a Aben Humeya a su cámara. Debe entretenerlo allí hasta que escuche el grito “¡Andarx por Argel!”, que marca el inicio del motín contra Aben Humeya. Don Juan, presente en la habitación con ella, se esconde cuando viene éste. A la señal, entran los turcos junto a Aben Abó y dan muerte a Aben Humeya. Al ver la luz en la ventana, entran los caballeros cristianos y Aben Abó piensa que ha sido traicionado, pero Don Juan le permite escapar. Don Luis le pide a D. Juan la mano

de Isabel, quien la concede y quien, además, puede ya comenzar a disfrutar del amor de Doña Ana.

1.1. Antecedentes literarios de *Traición con traición se paga*: Jose Zorrilla y Francisco Martínez de la Rosa

La década de lo 40 ocupa un lugar especial en lo que a la evolución de la escena española se refiere. Tras la aparición de las obras más representativas del teatro romántico subversivo y el posterior canto de la palinodia de sus autores, del que ya hemos hablado, es ahora cuando la dramaturgia va a comenzar a buscar nuevos caminos, nuevos giros, nuevas fórmulas de expresión o, al menos, la remodelación de las ya existentes: el nuevo drama romántico, la comedia de Bretón de los Herreros, la alta comedia, etc, manifestaciones de las que hablaremos más adelante. Pero es también en esta década cuando se va a producir la aparición de la obra dramática más representativa del siglo XIX español, para muchos, la obra clave de toda la dramaturgia española del XIX: el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, que vería la luz en 1844. La obra se iba a convertir no sólo en un éxito incomparable en el marco del teatro español de la época, sino en una continua referencia para las obras posteriores hasta bien entrado el siglo XX, ya que su imitación se prolongó incluso hasta 1950, tal y como nos recuerda Gies (1996:399) La influencia más inmediata de la obra de Zorrilla en la escena española del XIX iba a estar constituída mayoritariamente por las sucesivas parodias a las que el drama zorrillesco iba a verse sometido, parodias que, por otra parte, a pesar de su importancia capital a la hora de estudiar la evolución del mito donjuanesco, no llamaron la atención de la crítica sino hasta épocas recientes, como es el caso del erudito estudio de Bersett (2003), destinado a vincular las sucesivas parodias del mito con su fuente original. Siguiendo en buena medida las pautas marcadas por el clásico trabajo de Nozick (1950), los modernos estudios sobre las parodias del *Don Juan Tenorio*, como el de Alberich (1982), y más recientemente el de Serrano (1996), ahondan precisamente en la idea de ese doble valor del juego paródico: el de la propia obra *per se* y el valor añadido, obtenido al volver a leer los textos a la luz de la obra que se parodia. Otros sin embargo, como el de Crespo Matellán (1988), muestran que la influencia de Zorrilla no se limitó sólo a la mera temática argumental, sino que afectó a otros aspectos del drama,

como la caracterización de personajes y lo estrictamente estructural. Por todo ello, en lo que la crítica hoy en día no tiene ninguna duda es que la influencia de Zorrilla y su *Don Juan* no sólo afectó al mundo teatral de su época — el público conocía fragmentos de la obra de memoria, como apunta Gies (1996:399), sino que su influencia perdura hasta nuestros días, afectando incluso a otras manifestaciones artísticas de nuestro tiempo como el cine, tal y como ha señalado recientemente Pérez Bustamante (1998). En el caso de *Traición con traición se paga* esa influencia va a adquirir una relevancia especial: la escena X del acto III encierra, aunque no se trate de la primera parodia burlesca de la obra de Zorrilla *stricto sensu*, la primera manifestación teatral que vislumbra en buena medida la potencialidad recreativa de la obra de Zorrilla. Esto es especialmente significativo si tenemos en mente que *Traición con traición se paga* se publicó un año antes de la aparición de la ampliamente considerada primera parodia burlesca del Don Juan Tenorio de Zorrilla, *Juan el Perdío*, de Ramiro Pina y Bohigas, una parodia de la primera parte del Tenorio, que se estrenó en el teatro de la Cruz el 26 de diciembre de 1848 y que salió de imprenta al año siguiente en Madrid por el impresor José Sánchez Valledor, como nos apuntan el propio Gies (1996:400) y, sobre todo, Moreno Fernández (1993).

Según su biógrafo, el referente de Fernández y González en lo que al teatro se refiere (el modelo a seguir) era sin duda José Zorrilla, a quien el autor sevillano admiraba casi con la misma pasión, fuerza y reverencia que al viejo Dumas en lo que se refería a la novela. Apreciaba a otros dramaturgos, como Manuel Tamayo y Baus, Hartzenbusch y Ayala, con los que llegó a tener, según Girbal, una relación personal (1931: 164), pero su modelo dramático a seguir era Zorrilla; una admiración que no fue sólo producto de sus comienzos como autor de teatro, sino que le duraría hasta el final de su carrera.

Una de las anécdotas más conocidas de la vida de Fernández y González tiene como protagonista indirecto al autor de *Traidor, inconfeso y mártir*. Ocurrió durante el reestreno de *El Cid*, ocasión para la que el autor había modificado el segundo acto y había escrito de nuevo el tercero, en virtud de las críticas que había recibido años antes. El reestreno, que tuvo lugar en el teatro Español, fue un éxito rotundo de crítica, con un público entregado que pidió en varias ocasiones la subida a escena del propio autor. Tras el momento de gloria, entró en la sala de

autores, donde se produjo la conocida anécdota a las que nos referimos, recogida por Girbal:

Esto sí que es un éxito y lo demás... (aquí otra de sus palabrotas). ¡Qué aprendan a escribir dramas! ¡Esto es un drama, y lo demás...! (aquí otra ídem); Como que aquí no hay más que Pepe Zorrilla y yo! (232)

Fernández y González lleva a cabo en *Traición con traición se paga* varias referencias y guiños a la obra de Zorrilla, tal vez porque pensaba que serían del gusto de un público que ya comenzaba a estar muy familiarizado con una obra que gozó de éxito desde el momento de su estreno. En primer lugar se hace evidente que tanto la elección de los nombres (don Juan, don Luis, doña Ana, don Diego) como la de algunos de los espacios en los que transcurre la acción — la taberna de Gironcillo, trasunto de la de Buttarelli — van a remitir así a la audiencia a la obra de Zorrilla, obra con la que, por otra parte, el espectador habitual del teatro estaba sin duda familiarizado.

Aunque de ello hablaremos con detalle más tarde, algo similar ocurre con la caracterización de los personajes. El galán de Fernández y González no tiene nada que ver con el satánico don Juan de Zorrilla, pero algunas de las caracterizaciones con las que el dramaturgo andaluz engalana a su personaje iban a recordar al espectador el personaje homónimo de Zorrilla. Así ocurre en la escena XIV del primer acto de *Traición con traición se paga*, cuando Don Luis de Avendaño y Don Juan de Coloma se encuentran en la taberna de Gironcillo; el segundo se presenta a sí mismo en los siguientes términos:

Don Juan	¿Qué queréis? Ese es mi afán; con amor y cuchilladas, con naipes y devaneos, están llenos mis deseos, todas mis dichas colmadas	685
----------	---	-----

Las características con las que el propio personaje se define a sí mismo— jugador, pendenciero, conquistador, recuerdan inevitablemente a las del don Juan de Zorrilla, personaje que los asiduos espectadores del teatro español del XIX conocían a la perfección. En la conocida escena XII del Acto I de la Primera Parte del *Tenorio*, cuando los caballeros D. Juan y D. Luis, en la posada de Butarrelli,

están haciendo recuento de sus fechorías para delimitar quién es el ganador de la apuesta, Don Juan afirma en un momento de su discurso:

Don Juan	Aquí está don Juan Tenorio, y no hay hombre para él. Desde la princesa altiva a la que pesca en ruin barca, no hay hembra a quien no suscriba; y a cualquier empresa abarca, si en oro o valor estriba.	485
	Búsquenle los reñidores; cérquenle los jugadores, quien se precie que le ataje a ver si hay quien le aventaje en juego, lid o amores (1993:96)	490
		495

El guiño humorístico al Don Juan Tenorio va un paso más allá en esta misma escena: mientras el don Juan de Zorrilla da cuenta en la posada de Butarelli de que “no hay hembra a quien suscriba”, el don Juan de Fernández y González se presenta mucho más humano, más sensible, hasta el punto de convertirse en la antítesis —paródica como veremos— del de Zorrilla: a pesar de sus conquistas y de sus dotes de seductor en el pasado, Don Juan de Coloma “llora” ante el rechazo de la única mujer de la que se ha enamorado y además no le importa confesarlo:

Don Juan	Yo, que jamás requebré a dama que no rendí, yo, que llorado me ví, lloré de su reja al pie	810
----------	---	-----

Su carácter aventurero, su trabajo de soldado, su origen humilde pero hidalgo⁵⁷ (“he nacido, mi señora, en la montaña”), lejos de ser una atracción añadida, provocan el rechazo de la dama:

Don Juan	Calló la dama cuando escuchó el año de mis pecados y luego, entre burla y risa, me dijo: “Señor don Juan, mandareis con lo que os dan	870
----------	---	-----

⁵⁷ Esa referencia geográfica al origen del protagonista indicaba en el Siglo de Oro una nobleza de segunda, aunque a todos los efectos real y verdadera, tal y como nos explica Sáez en su intento de definir el concepto “hidalgúa” y todas sus acepciones (1989:23-45). Sólo tenemos que recordar, en ese sentido, las múltiples referencias del propio Lope a su condición de montañés e hidalgo, aunque, como Salazar Ricón nos recuerda, también se trata de una expresión de la época (1986:109).

por vuestro amor una misa”

Esta confesión, que produce la burla inmediata de su amigo Don Luis, es a su vez un nuevo guiño a la obra de Zorrilla:

Don Luis	¡De réquiem! ¡voto a Luzbel! don Juan, la hermosa os plantó. Y decidme: ¿os pareció, os pareció su acento de miel?	875
----------	---	-----

Pero sin duda, el mayor guiño al Don Juan que se produce a lo largo del todo el drama ocurrirá en la escena X del Acto III, donde Fernández y González recuerda uno de los momentos más memorables y a la postre más parodiados del Don Juan Tenorio: la escena III del Acto IV, el momento en el que, tras haber secuestrado a Doña Inés y mantenerla encerrada en su quinta, le declara su amor.

Ambas escenas tienen varios puntos en común, aunque, al mismo tiempo, encierran varias disimilitudes. En la obra de Zorrilla, la declaración de amor se produce en uno de los momentos de mayor tensión dramática: acaba de secuestrar a Doña Inés, los preparativos para la huida, se sabe perseguido, las autoridades con Don Gonzalo a la cabeza acaban de llegar, llega también Don Luis —de hecho matará a ambos en la escena siguiente—... Don Juan sabe que apenas va a tener ni tiempo para escapar pero no le importa: su pasión y su amor verdadero por Doña Inés le empujan a confesarle su amor hablándole de los elementos de la naturaleza: el canto de los pájaros, los olores de las plantas, la sencillez de las flores campesinas, el gorjeo del ruiseñor...

Algo similar ocurre en la escena correspondiente a ésta en *Traición con traición se paga*. En primer lugar, hay, como en el caso de la obra de Zorrilla, una oposición evidente entre el contenido sentimental de la escena y el contexto en el que ésta se inserta: los líderes musulmanes, engañados por las falsas cartas de Aben Abó, claman venganza y piden la muerte de *Aben Humeya*, Diego Alguacil acaba de morir asesinado, Aben Humeya planea su particular golpe de estado esa misma noche, la vida de Doña Ana, en su afán de vengarse del asesino de su padre, corre peligro, y en medio de una noche infernal, cuando la tormenta llega “al colmo de su furor” (103), se produce la escena en la que Don Luis le confiesa su amor a Doña Isabel, que absurdamente se encuentran caminando a solas y en plena noche, en mitad de la sierra granadina en dirección al castillo de Andarax.

La escena llega a su punto culminante cuando, a falta de un paraje mejor, Don Luis trata de usar los elementos de la naturaleza que le rodean (truenos, relámpagos, lluvia, viento) como instrumentos que pueden inspirar el sentimiento amoroso en Doña Isabel. Los ecos de la escena de Zorrilla, son evidentes:

Don Luis	¿No es verdad que en aquesta soledad algo extraño presentís? La espantosa lividez del relámpago que baña (<i>luce un relámpago</i>) un momento esta montaña y desaparece a la vez; esta triste lobreguez que presta un eco en su seno al ronco rodar del trueno (<i>suenan un trueno</i>) que en las breñas se derrumba; ese ramaje que zumba al recio empuje del viento ¿no os remedan un lamento emanado de una tumba? Y esa lluvia que pesada de las nubes se desprende, y sobre el campo se tiende silenciosa y destrenzada; que da al eco acompasada su monótono rumor, decid, ¿no os finge el calmor de un amante, que, apenado llora un sueño malogrado, en la tumba de su amor? ⁵⁸	 3055 3060 3065 3070 3075
----------	---	--

Aunque es evidente que son los espectadores contemporáneos los que tenían que juzgar la falta de adecuación entre realidad y ficción, como recuerda Caldera (1995:345-353), es evidente que la escena debió de tener para ellos una importante carga cómica, una comicidad agudizada además con las indicaciones al director de escena en lo que concierne a los efectos especiales que la deben acompañar, haciendo que éstos coincidan con su propia mención en el discurso de don Luis. El resultado es doble: por un lado, los efectos romperán la intensidad dramática de la escena otorgándole un evidente efecto irónico y, además, enfatizarán lo absurdo de un momento en el que la situación no tiene una correspondencia lógica con el momento dramático que los personajes viven.

⁵⁸ Acto III, Escena X, pág. 103-109. Notar además otro de los aspectos comunes entre ambas obras y entre las dos escenas: Fernández y González opta, como Zorrilla, por una décima (*abbaaccddc*) para el discurso de D. Luis.

Pero si hablamos de referencias teatrales en *Traición con traición se paga* la más obvia es, sin duda, la que Fernández y González realiza a Francisco Martínez de la Rosa y a su *Aben-Humeya* (1830), al recuperar a éste, a Aben-Abó y a otros personajes como protagonistas de su propio drama. El homenaje del dramaturgo al *Aben Humeya* de Martínez de la Rosa es, en esencia, meramente argumental: para ello resucita al rey moro y le da la oportunidad de vengarse de esa “primera traición” de Aben-Abó — de la que su imaginación hace cómplice al Alfaquí— y convertirse finalmente en el rey de los moriscos, aunque, en su “reinterpretación” de la historia, Aben Humeya aparezca como el malvado, un ser despiadado y hostil que no tiene reparos en utilizar todos los medios a su alcance para conseguir sus propósitos: es decir, todo lo que fue Aben-Abó en la versión de Martínez de la Rosa.

Pero, fuera de esa mera referencia argumental, no hay mucho más que una la obra de Martínez de la Rosa con la de Fernández y González. Mientras en la obra del dramaturgo granadino el tema del drama es la libertad, o mejor, — como Ruiz Ramón matiza— “el fracaso de la libertad” (2000:517), Fernández y González convierte la figura histórica del rey morisco — recientemente estudiada por Acosta Montoro (1998)— y su lucha contra Felipe II, en una simple trama casi novelesca, donde por muchas vueltas inesperadas que dé la trama, el bien prevalecerá siempre sobre el mal. En *Aben Humeya* sin embargo, la lucha verdadera se produce por el poder personal, pero se disfraza de lucha por la libertad, el supremo ideal. Por eso, cuando Aben Humeya fracasa y muere, “es vencido no por el tirano, sino por Aben Abó y Aben Farax, promotores de la rebelión”, con lo que se subrayan las fuerzas en conflicto que atenazan a los personajes del drama: la dicotomía entre la lucha por la libertad de un pueblo y sus intereses, y la de la autoridad, el poder personal como proponen el propio Ruiz Ramón (2000), Labanyi (2004) y Avrett (1932) entre otros.

Fernández y González supo igualmente leer el drama de Martínez de la Rosa en este mismo sentido. Desde el principio del drama, cuando el enfrentamiento entre Aben Humeya y Aben Abó se tercia inevitable, leemos:

Aben-Humeya

Contra la cruz
lucharemos a la vez;
pero en medio de esa lucha
habrá otra lucha cruel:
lucha a muerte, sin perdón

215

de poder contra poder. 220
 ¡Más ay si puedo vencerlo!
 ¡Ay de mí, si vence él!
 ¡Dios es grande!

Sin embargo, en la obra del dramaturgo sevillano esta lectura del drama, aunque presente, pasa a un segundo plano, pasándose a leer Aben Humeya fundamentalmente como la historia de una traición. De esta forma se presenta el drama desde las primeras escenas, cuando Aben Humeya y el Alfaquí conspiran la revolución y son sorprendidos en medio de la noche por Aben Abó:

Aben-Abó	Mas escucha: el tiempo avanza de tu vida en el camino, hermana de tu destino te seguirá mi venganza. Hora de la suerte te halaga mas ¡ay de ti si se aleja!, que según sentencia vieja ¡traición con traición se paga!	185
----------	---	-----

Esa lectura constante de la historia del líder morisco como la historia de una traición y no la lucha entre el interés personal y el colectivo, llegará hasta el propio final del drama. Ya en la última escena, cuando Aben Humeya se sabe traicionado y que su final está cerca, sentencia dirigiéndose a su enemigo a modo de veredicto final:

Aben Humeya	En cuanto a ti, traidor, es bien te cuente lo que el Eterno a mi finar me inspira: ambicioso cual yo, cual yo asesino, pronto siempre tu labio a la mentira, como yo sucumbir es tu destino Tendrás esa corona que te halaga sí, reinarás, mas tu sentencia espera; que quien traiciones con traiciones paga a manos de un traidor es bien que muera.	4165 4170
-------------	---	--------------------------------------

Por último, encontramos diferencias entrando en aspectos más técnicos en los que después ahondaremos: las escenas con multitudes, la importancia de la música y ese incipiente color local que Martínez de la Rosa dibujó en su *Aben Humeya* y que anticipaba de alguna forma ese romanticismo posterior a *La conjuración de Venecia* (y para el que no estaba preparado en 1830), no están presentes en *Traición con traición se paga*, como tampoco encontramos el uso de

contrastes acentuados que caracterizaban el drama romántico y que, aunque de la Rosa lo anticipa en buena medida en *Aben Humeya*, no se iba a cristalizar hasta épocas posteriores.

1.2. *Traición con traición se paga: análisis del drama*

Si partimos de la afirmación de que el drama se diferencia de la narrativa en que ésta requiere de la creación y el mantenimiento del suspense a través del choque de fuerzas opuestas, tendríamos que coincidir que *Traición con traición se paga* es un “drama” propiamente dicho: a la lucha por el trono morisco de Aben-Abó y Aben-Humeya hay que añadir la de Don Juan de Coloma, que debe luchar por el amor de Doña Ana y enfrentarse al mismo tiempo a un Aben Humeya que persigue el mismo fin. Siguiendo con las pautas que, según Shaw (1997:315), caracterizan el drama, una de esas fuerzas predominará a lo largo de toda la obra luchando contra todos los elementos que tratan de imponerse a ella hasta que al final, en la última escena, será derrotada por la fuerza contraria, en este caso por el grupo de personajes que representan los valores sociales e ideológicos que se pretenden defender .

Todas las acciones de los personajes y sus múltiples interacciones a lo largo del drama (asesinatos, traiciones, revueltas, motines, etc) se supeditan al tema principal de la obra, que se define en términos de “venganza”: la de Aben-Abó sobre Aben-Humeya, aunque para ello tenga que recurrir a métodos que lo pongan al mismo nivel moral, de ahí la premonición final del malhadado caudillo morisco con la que se cierra el drama. Pero junto a la venganza, parece obvio mencionar que el segundo gran tema que se desprende de la obra es el del “amor”, ya que es ése el que une el destino de los personajes: doña Ana y don Juan, don Luis de Avendaño y doña Isabel; e incluso la pasión fatal de Aben-Humeya por doña Ana está movida por ese sentimiento. Es aquí donde es más clara la separación de *Traición con traición se paga* del drama romántico del ala más subversiva del romanticismo: el amor en *Traición* no se define en términos absolutos — como en el *Don Álvaro* de Rivas o en *Los amantes de Teruel*—, es decir, no se sitúa por encima del bien y del mal, de las normas sociales vigentes en la época y que acaba por llevar a los amantes a la muerte por no someterse a ellas, como han analizado La Rubia Prado (2004) y Torres González, González

Troyano, Romero Tobar & Kirpatrick (2001), entre otros. A diferencia del *Don Juan* de Zorrilla, o incluso el *Macías* de Larra, don Juan y doña Ana no aspiran nunca a una unión perfecta, espiritual o mística de tintes metafísicos, sino a un matrimonio bendecido por Dios pero también por las normas vindicativas vigentes de la época que ellos no están dispuestos a transgredir. De hecho no lo hacen y sólo cuando cumplen con estas reivindicaciones personales (la venganza, la recuperación del nombre de la familia y del honor) es cuando consiguen la felicidad buscada. Lo mismo podríamos decir sobre el “destino”, “la fatalidad”: no aparece nunca como *sino* (en el sentido que veíamos en *D. Álvaro*, por ejemplo); se trata más bien de un recurso más al servicio de la intriga que de la acción en sí, pasando a entenderse como “casualidad”, como “mala suerte”, pero nunca como algo que lleva implícita la “fatalidad”, elemento que trae consigo la muerte de los protagonistas en el drama romántico tradicional, como proponen Shaw (1997:314-351) y Torres González (2001).

Disfrazado como un enfrentamiento dramático entre fuerzas opuestas en conflicto, nos encontramos ante la reescritura de un episodio pseudohistórico sin otra finalidad que entretener a un público ávido de diversión, algo a todas luces esperable en un teatro absolutamente plano en cuanto a la profundidad de la caracterización de los personajes y que, por lo tanto, se deja analizar muy bien en términos de la semiótica y del análisis funcional nacido del estudio de la leyendas, porque responden a ese mismo esquema básico simplificado. Todo el drama fue concebido desde sus orígenes en términos dramáticos, entendido esto como la plasmación del conflicto entre dos grandes fuerzas de poder contrarias en la obra y cuya resolución es mantenida oculta hasta el final. Ese “suspense”, que afectará a varios aspectos de la trama, es mantenido por el dramaturgo de varias formas que iremos analizando con detalle. Lo interesante en *Traición con traición se paga* es, sin embargo, la introducción de recursos y de elementos más propios de la narrativa — en concreto de la novela de aventuras y del folletín — que del teatro en sí; me refiero a la profusión de parajes ocultos, selváticos y misteriosos, motines, reuniones secretas, súbitas apariciones, identidades ocultas, pócimas venenosas, antidotos, identidades perdidas, héroes misteriosos, etc, recursos contemplados en muchas de sus novelas, como *El cocinero de su Majestad* (1857), *Bernardo el Carpio* y *Un horóscopo real* (1858), *El pastelero del Madrigal* (1862) y, ya en fechas más tardías, *Cid Rodrigo de Vivar* (1875), por

citar tan sólo unos ejemplos. Todos esos elementos, concatenados en una acción por momentos trepidante que busca siempre la continua vuelta de tuerca, mantienen en vilo al espectador, a sabiendas de que, pase lo que pase a sus protagonistas, les llegará un final feliz.

Pero, además de esto, hay una serie de elementos novelísticos más propiamente técnicos que Fernández y González aplica al drama que es interesante notar. Así, por ejemplo, el acto primero termina con don Juan y don Luis a punto de morir víctimas del veneno suministrado por Gironcillo y con una doña Ana que, asustada promete a su hermana Isabel salvarles la vida. El dramaturgo cierra el acto ahí, precisamente en ese instante de tensión argumental, dejando al espectador con la la duda de cuál será el destino de los protagonistas. El acto segundo comienza con ambos en perfecto estado, ya recuperados, y de su diálogo con doña Ana se desprende la información que el espectador necesita para saber lo ocurrido y cómo Doña Ana les salvó de una muerte segura. Estamos, pues, ante la aplicación al drama del “continuará” de las novelas del folletín, en el que el novelista cerraba el capítulo en el momento de máxima tensión “dramática” para retomarlo a la semana siguiente o para — como en este caso — presentar la situación ya como vencida, pasando a explicar al lector cómo se ha producido.

Otro de los recursos narrativos que Fernández y González aplica a la confección de su drama tiene que ver con la “antipación de información”, que en la novela de aventuras se solucionaba en ocasiones con parlamentos que el narrador dirigía al lector. Así, en la escena XVIII del acto primero, don Juan “parece oír” en la voz de Doña Ana la de “otra persona”, siendo esto la excusa perfecta para hacer mención a un capítulo pasado de su vida ocurrido en Flandes. La descripción de esa “persona misteriosa” será de vital importancia para que el espectador, escenas más tarde, pueda identificar a la grácil doña Ana con el mismísimo capitán *Torbellino*.

Finalmente, podemos mencionar otro recurso utilizado en la obra que tiene como objetivo la creación del suspense. En el acto II, escena VI, doña Ana (todavía enmascarada) le muestra su identidad a Aben-Abó de modo que quede todavía oculta para los caballeros castellanos, presentes en la sala. Con este simple acto, que enfatiza en cierto sentido la complicidad del espectador, se produce no sólo una intensificación del suspense, sino una especie de *reorientación*: el espectador, que ahora cuenta con más información que alguno de los

protagonistas, pasa a preguntarse cómo reaccionará D. Luis al confirmar que doña Ana, la enamorada de D. Juan, es también la asesina de su hermano Gaspar. Todos esos elementos y recursos mencionados con anterioridad resaltan la importancia para el desarrollo de la obra del aparato escénico, tanto en lo que se refiere a la decoración en sí, como a los efectos, cuya importancia ha sido mencionada ya anteriormente.

El argumento de *Traición con traición se paga* combina dos historias en un principio independientes, que se unen por un personaje que actúa de puente entre las dos. Por un lado nos encontramos con la leyenda de Aben Humeya — reimaginada, como hemos visto, por Fernández y González — y su lucha contra Aben-Abó por el trono morisco, y por otro lado la de Don Juan y D. Luis, que luchan por conseguir el amor de doña Ana y doña Isabel, respectivamente. Esas dos historias tendrán su punto de unión en el personaje de doña Ana, la enamorada de don Juan pero al mismo tiempo el oscuro objeto de deseo de un Aben-Humeya que quiere convertirla en reina de Granada. Las relaciones de ésta con los otros personajes de la obra harán que éstos se vayan implicando en el argumento del drama.

Todos los personajes de la obra se pueden clasificar en dos grandes grupos que se corresponden a su vez con las dos grandes fuerzas en conflicto enfrentadas en el drama: por un lado, Aben Humeya y sus compinches (el Alfaquí, Diego Alguacil) y por otro lado el grupo formado por doña Ana, doña Isabel, don Juan y don Luis. Es, en realidad, la tradicional división del drama tradicional entre las fuerzas del bien y las fuerzas del mal, de buenos y malos, de aquellos que luchan con las reglas y las normas vigentes y aquellos que luchan contra ellas, y en donde no se puede esperar otra cosa que el triunfo del bien y sus implicaciones sobre el mal. En esa división dicotómica algunos personajes serán sin embargo difíciles de catalogar: ¿en qué grupo encasillamos a Aben Abó? Tal vez sus intenciones sean honestas y justas, pero ¿justifica el fin los medios que utiliza para conseguirlos? Esta condición ambigua es la que deja abierto el final del drama y la que justifica las palabras que, a modo de maldición profética (“quien traiciones con traiciones paga / a manos de un traidor es bien que muera” (vv.4169-4170), cierra el discurso de Aben Humeya.

La continua concatenación de unos sucesos que buscan siempre la complicación de la trama imprime al drama un ritmo rápido, trepidante por

momentos, interrumpido solamente por los monólogos de los personajes, usados fundamentalmente como puntos de inflexión en el desarrollo del drama. Este carácter novelesco del drama desplaza el “centro de balance” de la novela hasta el final: es decir, no existe un centro de equilibrio, una escena en la que ocurra un hecho puntual y concreto a partir del cual un grupo de poder predomine sobre el otro anunciando el final: esto se produce en la penúltima escena, con el estallido de la revuelta, la traición de los moriscos y la caída de Aben Humeya, que pone fin al conflicto.

1.3. Análisis métrico y de la estructura

Como ha sido indicado por parte de los críticos y de los estudiosos del drama del siglo XIX, los autores románticos trataron de romper por todos los medios todas las ataduras que, a modo de normas, les había impuesto el teatro neoclásico. Una de ellas tenía que ver con la estructura, comenzando a aparecer dramas con diferentes soluciones: tres, cuatro y hasta cinco actos o jornadas. Si descontamos los juguetes cómicos y dramas iniciales, como *Volver por el tejado* o *Tanto por tanto* o *La capa roja*, obras de un carácter más iniciático, parece evidente que Fernández y González se decantó siempre por el equilibrio y la medida del drama tripartito, tendencia que sólo rompió en dos ocasiones: con la comedia de magia *La infanta Oriana*, dividida en cinco actos y la obra que nos ocupa, *Traición con traición se paga*, la única dividida en cuatro actos del dramaturgo sevillano y, por lo tanto, la única que sigue el número de actos propuesto por Torres Naharro a principios del siglo XVI. ¿A qué se puede deber por tanto la opción de los cuatro actos en lugar de tres?

La combinación de las dos historias que se unen, así como la cantidad de sucesos continuados que envuelven constantemente a los personajes, serían muy difíciles de encajar en una estructura tripartita: la condensación necesaria para ello obligaría al dramaturgo a prescindir de detalles, elementos o incluso escenas completas, que son los que, en cierto sentido, enriquecen el drama, mientras que, por otro lado, una pieza en cinco actos prolongaría tan innecesaria como excesivamente el drama.

Todos los actos están entrelazados en la obra y la llevan progresivamente hacia su final, convirtiendo el drama en un todo homogéneo, unitario, que sólo

alcanza sentido en su totalidad. Los actos pueden tener escenas más o menos climáticas, pero no pueden ser vistos individualmente como conjuntos orgánicos, con independencia y con un clímax propio, como ocurrirá por ejemplo en *Cid Rodrigo de Vivar* (1858). Los actos están conectados entre sí de dos formas distintas; en ocasiones (actos uno y dos) la unión es meramente argumental: el acto segundo explicará *a posteriori* la resolución del acto primero y cómo doña Ana pudo salvar la vida a don Juan y a don Luis; en otras ocasiones, la división de los actos sirve simplemente para justificar un cambio escénico, como ocurre entre el segundo y el tercer acto, necesario para llevarnos a las afueras de las Alpujarras donde se está preparando la rebelión contra Aben-Humeya; o incluso entre el tercero y el cuarto, nuevamente necesario para transportar al espectador al castillo donde el líder morisco mantiene prisionera a doña Ana.

Pero si hablamos de los elementos o los recursos formales que delimitan la estructura de nuestro drama, apartado especial merece el análisis del verso en *Traición con traición se paga*. Como ha sido ampliamente reconocido incluso por los más recientes estudios de métrica castellana, como el de García Calvo (2006), Valera Merino (2005) e incluso el de Domínguez Caparros (2005), por citar algunos de los más relevantes, el drama romántico era fundamentalmente poliestrófico, mostrando también en ese sentido el espíritu transgresor del romanticismo de atentar contra las normas o las corrientes establecidas por el período neoclásico anterior. El propio carácter intempestivo, agreste, apasionado del romanticismo iba a potenciar la aparición, como afirma Navarro, de “los metros largos, las rimas sonoras y las estrofas plenas, [...] pasando de moda los ingenuos romancillos de las anacreónticas, endechas e idilios pastoriles” (1956:334). Los versos más extendidos de la poesía romántica fueron probablemente los cuartetos endecasílabos, mientras que el teatro recuperó de forma especial la redondilla, en desuso en el período anterior y que de la mano de Zorrilla, García Guitiérrez, Hartzenbusch y Ventura de la Vega entre otros, iba a recuperar su esplendor. En *Traición con traición se paga* encontramos ejemplos de ambas estrofas. Así, en la penúltima escena, cuando la obra llega a su clímax final y Aben-Humeya está a punto de morir a manos de sus propios hermanos moriscos, maldice a Aben-Abó, augurándole un final similar al suyo. Fernández y González se decanta entonces por el serventesio (ABAB), buscando tal vez otorgar a la escena la solemnidad que el instante necesita:

Aben-Humeya	Tendrás esa corona que te halaga; sí, reinarás, más tu sentencia espera que quien traiciones con traiciones paga a manos de un traidor es bien que muera	4170
-------------	---	------

Las estrofas más ampliamente usadas a lo largo del drama son la redondilla (*abba*) y el romance. Fernández y González se decanta por la concatenación de redondillas sobre todo cuando los personajes necesitan hacer explicaciones históricas del pasado, o simplemente narraciones de hechos pasados, como ésta de don Juan:

Don Juan	Yo, que jamás requebré a dama que no rendí, yo que llorado me vi, lloré de su reja al pie. En vano fue la vihuela la canción y el estornudo;	810
	su balcón estuvo mudo a la amante centinela. Si alguna vez la seguí, nunca a mirarme tornó;	815
	si por acaso me vio, la vista apartó de mí... Y ¡vive Dios!, ya me carga tanto desdén y desdén;	820
	que resistan... ¡está bien! pero a carrera tan larga...!	825

Junto a ella, y como no podía ser de otra forma nos encontramos ejemplos de romance; prolongadas tiradas de versos octosílabos de rima asonante que ya habían sido usados por dramaturgos como Zorrilla, Avellaneda o Ventura de la Vega. Sin duda, la elección de estos versos tiene mucho que ver con la recuperación de lo castizo, del saber de lo intrínsecamente nacional, como explica Navarro (1956:186). Ofrecemos a continuación una sinopsis métrica de la obra:

SINOPSIS MÉTRICA DE «TRAICIÓN CON TRAICIÓN SE PAGA»

acto primero	tipo	versos
redondillas	abba	1-188
romance	(é)	189-306

romance	(í-a)	307-542
<i>estrofa a</i> ⁵⁹	-aab	337-344
	-aab	349-356
romance	é	543-644
redondillas	abba	645-976
romance	(í-o)	977-990
redondillas	abba	991-1422
acto segundo	tipo	versos
redondillas	abba	1423-1722
<i>estrofa b</i> ⁶⁰	aaab	1723-1874
redondillas	abba	1875-2334
romance	(í-a)	2335-2510
acto tercero	tipo	versos
redondillas	abba	2511-2606
silvas		2607-2667
romance heroico	(á-a)	2668-2746
redondillas	abba	2747-2890
romance	(é)	2891-2970
redondillas	abba	2971-3054
<i>décima+redondilla</i> ⁶¹	abbaaccddeed	3055-3066
décimas	abbaaccddc	3067-3136
redondillas	abba	3137-3248
serventesios	ABAB	3249-3284
romance	(á-o)	3285-3302
redondillas	abba	3303-3346
acto cuarto	tipo	versos
romance	(í-a)	3347-3368
redondillas	abba	3369-3460
romance	(é-a)	3461-3528
romance	(í-a)	3529-4014
silva		4015-4198

Traición con traición se paga es también una obra abundante en cuanto a las acotaciones escénicas, muy escasas en el teatro anterior. Esas didascalías explícitas tienen dos funciones principales; por un lado, las meramente escenográficas, remarcan la importancia en este teatro del escenario, del decorado que, si bien en el teatro neoclásico se esforzaba por ser *atemporal*, en el caso de *Traición* busca precisamente el efecto contrario, ser fundamentalmente temporal,

⁵⁹ Aparece intercalada en el romance precedente

⁶⁰ 8x(aaab – cccb). Este esquema es el mismo que el de las mudanzas de los zéjeles {3 versos monorrimos seguidos de un verso de vuelta}

⁶¹ los primeros 8 versos siguen el esquema de la décima (8*abbaaccdd), salvo que en vez de dos versos más tiene 4 que completan una redondilla (deed)

subrayando la localización espacio-temporal y llegando a desarrollar en ocasiones “una función dramática importante”, como apunta Ruiz Ramón (2000:314). Destacan en este sentido los minuciosos detalles escenográficos con los que se abre cada acto, en los que podemos apreciar no sólo la tendencia al detalle casi minimalista del dramaturgo, sino su notable conocimiento de la cultura árabe, conocimiento del que ya hizo gala en una de sus primeras novelas, *Allah-Akbar: ¡Dios es grande!: leyenda de las tradiciones del sitio y conquista de Granada* (1848), y que continuaría en otras muchas, como *El Laurel de los siete siglos. Crónica del siglo XV: Conquista de Granada. Leyenda Oriental*, publicada en Granada por el impresor Zamora en 1850; *Los monjes de las Alpujarras* (1856), publicada en Madrid, ya en la imprenta de Gaspar y Roig; *La Alhambra: leyendas árabes*, aparecida en ese mismo año en la Imprenta de J.J. Martínez, e *Historia de los siete murciélagos, leyenda árabe* (1863), publicada en Madrid en la imprenta de Galiano, por citar tan sólo unos ejemplos. Por otro lado, hay también muchas acotaciones dirigidas a los propios actores, que tienen una función diferente, facilitarles o indicarles aquellos aspectos de la dramatización que tienen que ser enfatizados en la representación. Sirva como ejemplo una de las acotaciones de la escena primera del acto II, en la que los caballeros castellanos, don Juan y don Luis, instan a una doña Ana enmascarada a que muestre su rostro. En un momento determinado, ella exclama: “¡Caballeros!”, pero la acotación reza: “*Con indescriptible fiereza, en un acento en que la actriz debe procurar remedar la exclamación de un bravo al sentir un insulto*” (54).

1.4. Análisis de los personajes

Los personajes que configuran la obra se conforman a los moldes que la crítica establece para el drama romántico de la vertiente más tradicional: las acciones que unen, desunen y determinan su destino están motivadas por factores de naturaleza externa, no por factores psicológicos o de origen interno. Los personajes de *Traición con traición se paga* combinarán, como veremos, características que definen al personaje romántico, pero, por otro lado, como drama romántico enclavado en la sección más conservadora del movimiento, veremos otras características que acercan el drama al teatro áureo más tradicional.

(a) **Aben-Humeya**

De origen morisco y bautizado cristiano, Aben-Humeya (o Fernando de Córdoba y Válor) encierra muchas de las características del poderoso del teatro del Siglo de Oro: impiedad, soberbia, injusticia, etc, con la salvedad obvia de que en el teatro áureo el protagonista no podía ser un musulmán. Como ya hemos mencionado, en él chocan su posición y responsabilidad contra los deseos, sentimientos y pasiones personales. Esa lucha dicotómica se irá desplazando hacia el final del drama hasta convertirse en una lucha entre su deber como rey o líder de la revuelta morisca contra Felipe II y su pasión incontrolable por doña Ana, ya entonces su prisionera. El conflicto planteado por *Traición* no deja en ese sentido de presentar un cambio importante, porque en el Siglo de Oro se presentaba el universo amoroso mayormente como un prolongación, en buena medida, de la faceta principal del protagonista, bien sea la de caballero o la autoridad social que fuere.

En el Siglo de Oro la función primordial del rey era la de restaurar el orden, la naturaleza de origen divino del cargo le permitía sin embargo estar por encima de la justicia de los hombres, administrando premios y castigos por su condición de garante último del bien común.⁶² En este caso encontramos una figura totalmente distinta: su pasión desmedida por la corona morisca le sumerge de lleno dentro de ese caos, no sólo produciéndolo, sino arrastrando con él todo lo que encuentra a su paso. El fin, conseguir la corona, justifica los medios que utiliza para obtenerlo: compra al Alfaquí para que “la voz de Dios” se pronuncie a su favor, traiciona a los líderes de su propio pueblo, y no tiene reparos en casarse con doña Ana (la hija del conde a quien asesinó) y a quien mandó matar cuando

⁶² Por otra parte, no deja de ser sorprendente la presencia de Aben Humeya como protagonista principal en una obra con tantas referencias y conexiones con el teatro áureo, ya que en las comedias del Siglo de Oro la presencia de un monarca era mínima, y nunca aparecía como protagonista principal. Era, eso sí, restaurador del orden inicial vulnerado a lo largo de la obra, pero su presencia se ilimitaba a una irrupción final, en la última escena, para restaurar el orden inicial. Los dramaturgos tenían cierta repulsión a subir al monarca a las tablas, como el propio Lope en su *Arte nuevo* (vv. 72-75) reconoce abiertamente: «siendo una acción y entre plebeya gente, / porque entremés de rey jamás se ha visto, / y aquí se ve que el arte, por bajeza / de estilo, vino a estar en tal desprecio, / y el rey en la comedia para el necio». Cito por la edición de García Santo-Tomás (2006).

ella era sólo un bebé de meses. Al final del drama no hay arrepentimiento ni fuerza que restaure el caos inicial, sino una aceptación y una sumisión al destino:

Aben-Humeya	Ante Dios y mi conciencia, ante vosotros no, fui asesino ¡en buena hora! ¡traidor! y... ¿qué os detiene? Sí morir es mi destino ¿por qué la muerte sobre mí no viene?	4145
-------------	--	------

(b) **Aben-Abó**

El antagonista de Abén Humeya comparte con él no sólo la ambición del trono morisco, sino también su falta de escrúpulos para alcanzarla, que contrasta vivamente con su buen natural –fiel, leal, caballeroso, amigo de sus amigos, hombre de palabra. Así, en la escena IV del acto segundo, tras asesinar a un esclavo negro, afirma:

Aben-Abo	Muere ¡infeliz! ¿qué me importa si en mi carrera atrevida halla mi planta una vida y sin pararse la corta?	1875
----------	---	------

Su lealtad a don Juan y don Luis y su promesa cumplida de entregar a Aben-Humeya facilitando así la unión de don Juan con doña Ana, le valen el perdón de la vida, permitiéndosele escapar cuando los Tercios de don Juan entran en la escena final para liberar a dona Ana. Por un lado, es cierto que su huida deja abierto el final, resaltando así no sólo el intento frustrado de rebelión de un motín que nació condenado al fracaso porque, recuerda Ruiz Ramón, “quienes se levantan para conseguirla [la libertad] están ya divididos entre sí” (2000:318), sino que remarca la profecía que, a modo de maldición, pesa sobre él.

(c) ***Gironcillo, Diego Alguacil, el Alfaquí***

Fieles servidores de sus amos, se han convertido en fieles reflejos de lo que ellos son, herencia de la comedia del Siglo de Oro, en a que los criados forman una parte fundamental del desarrollo de la trama. Harán cualquier cosa

que se les pida para complacerles y para conseguir la causa por la que luchan. Miran desde lejos (pero al mismo tiempo desde fuera) la lucha titánica de poder entre los dos candidatos a la corona morisca, y es esa perspectiva interna, pero al mismo tiempo “exterior”, la que les permite observar la situación y definirla con mayor frialdad y objetividad. Diego Alguacil afirmará a modo de sentencia:

Diego Alguacil	Pasad, pasad por encima; ¡cuando se buscan coronas los cadáveres se pisan!	2510
----------------	--	------

De todos los personajes que mueren en el drama, Diego Alguacil es el único que muere con un arrepentimiento total por sus actos. Lo hará, además, a manos de su criado Gironcillo, quien, sin valor suficiente para acuchillarlo (“¿Y yo verdugo he de ser?” se preguntará asombrado—), le dispara en medio de la noche. (v.2960). Morirá con don Luis y con doña Isabel como testigos de su confesión (le confesará a doña Isabel el nombre del asesino de su padre y su implicación en el crimen) y del arrepentimiento de sus actos:

Diego Alguacil	El destino no me deja acabar; ya se desata mi espíritu vital: vengadme, muero como murió el marqués... como Zafira... cual don Gaspar... ¡perdón!	3280
----------------	---	------

(d) **Don Juan y Doña Ana**

Son, sin duda, los personajes más profundos del drama por la multitud de rasgos que los definen. Sin embargo, a pesar de su condición de protagonistas principales de la obra, no pueden estar más lejos del fiel reflejo del héroe y de la heroína tradicional del drama romántico, que, como menciona Sánchez (1988), sería el caso de don Álvaro y doña Leonor, por citar un ejemplo. Don Juan no es un personaje oscuro, de misterioso pasado y en permanente estado de rebeldía contra la sociedad en la que se mueve y, aunque ama a doña Ana, su sentimiento no es ni mucho menos esa “pasión fatal” que lleva a la muerte de los amantes, como vimos en *D. Álvaro* o en *Macías*. Lo mismo podríamos decir de doña Ana,

Pero en el mismo personaje de doña Ana se encierra la mujer que enamoró a don Juan — definida como hemos visto en términos de belleza, pureza, castidad, y feminidad— y el misterioso y aguerrido *Capitán Torbellino*, ese enigmático espadachín, “mozo aventurero” (v.946) cuyo valor y destreza maravilló a todo Flandes y quien mató en duelo al hermano de don Luis por haber deshonrado a su hermana Zafira⁶³. Ni que decirse tiene que se trata de un recuerdo de la mujer vestida de hombre que tanta presencia tuvo en la escena barroca, estudiada por Bravo Villasante (1976) aunque adaptada a los tiempos contemporáneos; con todo, recuérdese cómo tiran de espada las protagonistas de obras tan dispares como *Las bizarrías de Belisa* de Lope o *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso. Como “capitán Torbellino”, las características que la engalan son totalmente diferentes. Así es descrito por el propio don Luis:

Don Luis	Era un mozo aventurero que sirvió, según infiero, en el Tercio de Moncada. Sin saberse de qué tierra, con diez lanzas llegan un día sin cuarteles de hidalguía ni más que un hombre de guerra. Y anduvo asaz peregrino en proveerse de nombre: se llamaba nuestro hombre el capitán Torbellino. Jugador y pendenciero, no hubo puesto donde entrara sin que su mote abonara con la punta de su acero. Si alguno con mal talante, le osó mirar descortés, de duelo a muerte a sus pies miró cual prenda su guante. Niño con rostro de dama, sin blasón ni nombradía, llegó a eclipsar en un día	950 955 960 965
----------	---	--------------------------------------

⁶³ La figura de la mujer intrépida y aventurera no es demasiado frecuente en el marco específico de la literatura española, con la excepción conocida de Catalina de Erauso, de cuyas aventuras se hizo eco Pérez de Montalbán en *La monja alférez* (1626). En el siglo XVIII aparecerían las figuras de Anne Bonny y Mary Read, que al igual que Doña Ana, ocultarían su identidad femenina bajo la apariencia de un hombre para vivir sus aventuras. En el siglo XIX, y de nuevo vinculado a la piratería — símbolo en el romanticismo subversivo de rebeldía —, nos encontramos con la figura de la mujer pirata china de *Misstress Ching* (recuperada recientemente por Verbinski para su *Piratas of the Caribbean: At World's End* (2007) y la misteriosa acompañante del pirata español Benito de Soto Aboal mencionada por Musnik y a la que le ha dedicado Pérez Reverte unas páginas recientemente en su columna (2006), pero ninguna de esas mujeres tuvo repercusión práctica en el ámbito de la literatura española del diecinueve, tan dada, por otra parte, a las novelas de aventuras.

de los mejores su fama

Dos serán por tanto los problemas que la pareja protagonista deberá vencer para poder ver realizado el sueño de su amor: por un lado el pasado de doña Ana como espadachín aventurero y, por otro, la necesidad imperiosa para doña Ana de vengar primero a su padre y recuperar su posición en la sociedad como doña Ana de Coloma. Su doble identidad como se torna, por tanto, en el primero de los contratiempos que la pareja protagonista debe solucionar para poder consumir su amor: don Juan, por su parte, debe luchar contra su sentimiento de inferioridad,⁶⁴ y doña Ana contra el sentimiento de culpa que la atormenta:

Doña Ana	¿Y aún me amas? ¿no te aterra unir tu suerte a la mía?	3700
	¿No temes que entre el silencio de la noche, estremecida, de tus brazos, me desprenda pálida, aterrada y fría?	3705
	¿No temes ver los espectros que continuamente giran en torno mío? Por eso esta torre me es sombría; por eso las flores tienen para mis sus hojas tintas;	3710
	sueño es nuestro amor por eso y soñamos por desdicha.	

Los sentimientos de culpa, los remordimientos, la conciencia acusadora que asfixia a doña Ana son, sin embargo, vistos con déspota ironía por un don Juan que los relativiza, lo cual otorga a su personaje ese deje de suficiencia, de altanería que caracteriza el malditismo romántico y que tan bien define al personaje y su pose achulada. Ese relativismo alcanza incluso el concepto de “honor”, al que tan férreamente se sujeta la protagonista femenina del drama:

Don Juan	No tal, si alguno me aguja cierro con él, si tuviera tu conciencia, la daría rienda suelta antes que ella me arrojase a la otra orilla.	3740
----------	---	------

⁶⁴ Afirma don Juan: “En verdad, Ana, no hay en esto valentía... /y ante vos, noble señora, /todo valiente se eclipsa; dígalo Flandes”, (124-125)

¿Quién no ha matado un vencejo?	
¿Quién no ha pisado una hormiga?	
¿Quién la sangre no ha vertido de una infeliz gallina?	
Pero la vida de un hombre...	3745
Es igual a cualquier vida.	
Solo Dios tiene derecho a destruir su obra misma y aquel que sangre derrama de hombre o vencejo, asesina ⁶⁵	3750

Y finalmente, queda el obstáculo del honor, la honra perdida, tema adoptado desde el teatro áureo, que sólo tiene solución posible en la muerte del agresor:

Doña Ana	¡Don Juan! Si tu amor me es grato mi padre en la tumba grita a mi corazón: un pacto de venganza sellé un día, y hasta que se cumpla espero	3940
----------	--	------

La muerte de Aben Humeya y la recuperación de la herencia del padre, con las pruebas de hidalguía presentadas por Isabel en la corte de Felipe II, hacen finalmente posible el enlace entre los enamorados.

(e) *Don Luis y Doña Isabel*

A pesar de sus indiscutibles características dramáticas, la historia de amor entre doña Isabel de Coloma y don Luis de Avendaño queda en un muy segundo plano, ahogada entre la intrincada historia del motín de Aben Humeya y la arrolladora historia de amor de don Juan y doña Ana, que ocupa la totalidad del drama. En cierto sentido estamos ante una especie de relato especular de la historia de su hermana, lo cual vuelve a atestiguar la falta de respeto de Fernández y González hacia las unidades neoclásicas y su impericia a la hora de adaptar un

⁶⁵ La burla a la que don Juan somete la “conciencia acusadora” de doña Ana se aprecia también en este otro parlamento de don Juan: “¡Vah! ¡vah! Pues si yo tuviera / presentes las tropelías / que hice a francos y flamencos / y los muertos de visita / a mi aposento vinieran / cuando duermo, ¡vaya en risa! / fuera larga a no dudar / la procesión. Oye prima: / si tú a don Gaspar mataste / (y perdóneme la antigua/amistad que a don Luis le debo) / él por su parte la vida / quitó a una mujer, concedo / que no hubo sangre a la vista; / mas la muerte, doña Ana / es su fin siempre la misma. / Él la abandonó: matola; / tu la vengaste solícita... / estáis en paz y... laus deo”. (vv. 3723-3741)

material puramente novelesco como éste al teatro. Como veremos al analizar con detalle al personaje, si bien es cierto que en las historias narrativas las acciones secundarias suelen contribuir al enriquecimiento y lucimiento de la acción principal, en lo que al drama se refiere son camino seguro hacia la desintegración de la acción.

Doña Isabel, al igual que su hermana, es más protagonista de una novela de aventuras o de folletín que personaje de drama histórico romántico. Aunque con un papel muy secundario, su valentía y su coraje no se quedan muy atrás de los del intrépido Capitán Torbellino, aunque no tenga ningún apodo o aunque no goce ni de un solo acto como protagonista principal; acompañó a su hermana a Flandes para vengar a Zafira, no dudó en vestirse como gitana e infiltrarse en las tropas enemigas con el propósito de recopilar información valiosa para sus propósitos; además, su amor por don Luis, la llevó a seguirlo y proteger su vida, advirtiéndole allá donde se encontrara de los peligros que le acechaban. A ella le deben los caballeros castellanos el salvar la vida tras ingerir el veneno suministrado por Gironcillo, y suyo es el mérito asimismo de la recuperación de la herencia y del título nobiliario en la corte de Felipe II, título que, a la postre, facilita en el plano “social” la unión matrimonial entre don Juan y su hermana.

Al igual que ocurre con el personaje de doña Isabel, el de don Luis de Avendaño, aunque podría ocupar de por sí solo un drama, aparece sin embargo relegado a un segundo plano, oculto siempre tras la fuerza dramática del personaje de don Juan. Es el único personaje que literalmente se queja de su “sino”: empujado a vengar la muerte de su hermano a manos del capitán Torbellino, pierde a su familia, se ve empujado a viajar atravesando medio mundo hasta encontrarlo y, cuando lo hace, no puede consumar su vengaza al impedírsele su condición de caballero, por la condición femenina del capitán:

Don Luis

¡Ira de Dios! Le pedí
me permitiese encontrar
al vil, y le vengo a hallar
en una mujer aquí.
Ansié la sangre verter
que de soldado creía...
que jamás yo vertería
la sangre de una mujer

2215

Su condición de caballero se manifiesta breves instantes después, cuando tras comprender a instancias de Aben –Abó que “a la que hermana creyó/dio venganza cual debía” (v. 2283), perdona a doña Ana:

Don Luis	Os adivino, y ya seais doña Ana, la idólatra, la cristiana, o el capitán Torbellino, yo os perdono por mi hermano; al sueño vuestra pupila cerrad, señora, tranquila sin ver sangre en vuestra mano.	2285 2290
	Dios perdone como yo, la herida que dentro del pecho guarda el corazón maltrecho a la que la mano la abrió.	

El “compromiso matrimonial” final entre don Juan y doña Ana convierte a éste en el cabeza de familia, de ahí que a él se dirija al final don Luis para pedirle la mano de doña Isabel.

Esa escena final con la que se cierra el drama, lejos de complicarlo, constituye el previsible desenlace que el público ansiosamente espera, reduciendo la trama a un mero esquema en el que el bien triunfa sobre el mal, porque los valores que rigen a los personajes son reorientados a la aceptación de la voluntad divina y la sumisión a las normas sociales en un microcosmos ordenado y en equilibrio.

Por lo tanto, y a modo de conclusiones parciales, podemos afirmar que *Traición con traición se paga* parece alinearse con toda esa larga serie de dramas aparecidos a partir de la década de los 40 (con la excepción del *Don Juan de Zorrilla* por supuesto) cuyos autores formaban parte del ala reaccionaria o conservadora del romanticismo: es decir, aceptaban su estética pero la suavizaban, esto es, no llevaban los postulados del romanticismo a sus últimas consecuencias dramáticas, tal y como habían hecho Rivas y Larra, por citar dos ejemplos, sino que atenuaban los valores ideológicos más significativos del romanticismo por considerarlos elementos altamente peligrosos contra los aspectos más básicos de la moral y la ética tradicional. La novedad, sin embargo, que presenta *Traición con traición se paga* con respecto a otros dramas de la época — e incluso *Luchar contra el sino*, que iba a aparecer solamente un año después— es, como ya hemos mencionado, la particular forma de interpretar la preminencia de la “acción” en el

drama romántico. Fernández y González aplica en su drama toda una larga serie de técnicas, recursos y elementos propios de la novela de aventuras y de folletín que él mismo iba a usar en las suyas más tarde y de los que ya hemos hablado al inicio de nuestro análisis. Esos elementos van a contribuir significativamente en dos aspectos importantes: por un lado otorgarán a la obra un mayor ritmo mediante la concatenación (a veces vertiginosa) de acciones y, al mismo tiempo, contribuirán a mantener constantemente el suspense de la trama, que, como también hemos señalado anteriormente, está intensificado con las continuas vueltas de tuerca a las que se somete el desarrollo de la obra.

(2) ***Luchar contra el sino. Primera parte: la sortija del rey. Drama histórico original en tres actos y en verso, Madrid, 1848***

La época de los Trastámara suscitó el interés de numerosos autores del siglo XIX allende incluso de nuestras fronteras, como lo demuestra la *Histoire de Don Pèdre I roi de Castille* que Prosper Mérimée publicó en París en 1848. En el caso de España, el interés tal vez descansara en el hecho de que esa turbulenta página de la historia de España era fiel reflejo de la fragmentada España del siglo XIX. *Luchar contra el sino: la sortija del rey* fue la primera de un grupo de obras que Fernández y González⁶⁶ iba a dedicar a Pedro I el Cruel y a D. Enrique II (o de Trastámara), algo que vuelve a poner de manifiesto la atracción que los autores del XIX tenían por esta época de la historia de España y por la singular figura del monarca castellano.⁶⁷ ¿A qué se podía deber el interés de Fernández y González y

⁶⁶ Pertenecen a este grupo *El bastardo y el rey. Drama histórico en cuatro actos y en verso*, una de sus primeras obras de las que se tiene referencia, hoy perdida; *Men Rodríguez de Sanabria. Memorias del tiempo de D. Pedro el Cruel, novela histórica original*, Madrid: Gaspar y Roig, 1851; *La cabeza del rey Don Pedro. Tradición histórica*, Madrid, Imprenta de C. González, 1854; *La piel de la justicia: memorias del tiempo de D. Pedro I el Cruel*, Madrid: Rosa y Bouret, 1868; *Doña María Coronel. Episodio del reinado de D. Pedro el Cruel. Leyendas nacionales*, Madrid, 1874, *Doña María Coronel. Episodio del reinado de D. Pedro el Cruel*, Madrid: Librería de Salvador Sánchez Rubio, 1860; *El rico-hombre de Alcalá. Episodio del reinado de D. Pedro I el Cruel*, Madrid, S. Sánchez Rubio, 1875; y *El arcediano de San Gil, tradición sevillana del tiempo del rey D. Pedro*, Madrid, Manini Hermanos, [s.a]

⁶⁷ La vida de Pedro I el Cruel y todas las leyendas que le rodearon, su carácter sanguinario, sus amantes, sus luchas contra sus propios hermanos, especialmente contra Don Enrique, las terribles predicciones que rodearon su muerte, lo convirtieron a lo largo de los siglos, en una continua fuente de inspiración para obras literarias de todos los géneros. Su presencia se puede rastrear desde los romances medievales hasta el Siglo de Oro español, donde fueron muchos los autores que se inspiraron en el monarca castellano para sus creaciones. Es el caso de Lope de Vega, autor de siete comedias en las que interviene el monarca castellano: con *El rey don Pedro en Madrid*, *El infanzón de Illescas*, *Los Ramírez de Avellano*, *Audiencias del rey don Pedro*, *La*

de tantos autores del siglo XIX por la figura de Pedro I el Cruel y por la época de los Trastamara en general? Por un lado, es inevitable pensar en las evidentes concomitancias entre los dos períodos históricos, a pesar de su enorme distancia en el tiempo; como en el siglo XIX, la época de los Trastamara fue momento de profundos cambios que iban a afectar a todas las esferas de la vida, la política, la económica, la religiosa y la cultural. Por eso, a lo largo de los últimos años, la guerra fratricida entre los hermanos ha llamado la atención de historiadores y críticos como Viñas Mey (1940), Suárez Fernández (1964), y Valderón Barunque (2001) y (2002). De todas las lecturas recibidas por el conflicto, destaca si cabe la formulada por Viñas Mey (1940), quien leyó la lucha entre enriquestas y petristas como el enfrentamiento entre dos formas opuesta de ver y de leer la sociedad, es decir, como una escisión social entre aquellos que defendían a ultranza los preceptos y valores del estamento nobiliario feudal (los enriquestas) y aquellos que representaban el progreso y los aires de cambio, constituido por los judíos y por una incipiente burguesía, grupo que formarían los petristas. Aunque como acertadamente señala Valdeón Baduque (2001:30) se podrían hacer muchas matizaciones a algunas de esas observaciones — como el hecho de que las ciudades y la burguesía se pusieran indiscutiblemente al lado de D. Pedro —, lo que sí es evidente es que esa idea de la división de dos Españas enfrentadas entre sí fue ganando terreno en los años siguientes hasta llegar a nuestros días, como lo demuestra el ya clásico trabajo de Santos Madrazo (1969) y el reciente trabajo del

Carbonera, La niña de Plata y Lo cierto por dudoso; Calderón de la Barca, *El médico de su honra*; Antonio Enríquez Gómez, *A lo que obliga el honor*; Luis Vélez de Guevara, *El diablo está en Cantillana* y, ya más tarde Juan Pérez de Montalbán *La puerta Macarena*, Agustín Moreto, *El valiente justiciero y ricohombre de Alcalá*. Ya en el siglo XVIII nos encontramos con el caso de José de Cañizares y su obra *Yo me entiendo y Dios me entiende*, entre otras. Pero sería el romanticismo el que, desde todos sus géneros, iba a recuperar de forma especial la figura del monarca castellano: *Los bandos de Castilla o el caballero del Cisne* y *El primogénito de Alburquerque*, de Ramón López Soler; *El montañés Juan Pascual*, de Romero Larrañaga; *La vieja del candilejo*, de Francisco González Elipe; *Don Pedro de Castilla*, de Francisco Javier Foxá; *Don Pedro el Cruel*, de José María Huici; *Don Enrique el Bastardo, conde de Trastamara*, de Pedro Sabater; *El zapatero y el rey* de José Zorrilla; *Doña María Coronel* de Leopoldo Augusto de Cueto; *El tesorero del rey* de García Gutiérrez; *El bastardo de Trastamara* de Ceferino Suárez Bravo; *La marquesa de Camba*, de Antonio Neira; *El castellano o el Príncipe negro en España*, de Trueba y Cossío; *Justicias del rey don Pedro* y *El puñal de Trastamara*, de Torrijos; *La juglaresca*, de Lasso de la Vega y *El arcedianio de San Gil*, de Pedro Marquina, basada en una leyenda de Pedro I el Cruel según la cual mandó enterrar vivo al arcedianio de San Gil tras haberse negado éste a enterrar el cadáver de un pobre. Como hemos mencionado, Fernández y González iba a retomar esa leyenda dedicándole una novela homónima, que iba a aparecer en una edición sin año a principios de la década de los sesenta.

propio Valdeón Balduque (2002), cuestionándose allí si fue aquella la primera guerra civil española sobre suelo peninsular.

La obra apareció por primera vez publicada en la “Biblioteca Dramática” de Vicente Lalama, siendo representada en el Teatro del Príncipe en 1848. El ejemplar no presenta ninguna dedicatoria, pero sí un subtítulo bajo el epígrafe “primera parte”: *La sortija del rey*. No sabemos si esta obra pertenecía o no a un proyecto de mayor envergadura, pero no se conserva una “segunda parte” o si fue escrita, no tenemos constancia de su existencia, pasando a formar parte de ese amplio catálogo de obras del XIX perdidas para siempre.

Antes de entrar en el análisis detallado de la obra, pasemos a hacer una exposición de su argumento, al tratarse de una obra de difícil acceso. En el primer acto, que ocurre en Sevilla, Pedro I, oculto bajo la apariencia de un misterioso caballero que responde al nombre de don Juan, seduce a doña Aldonza Coronel y por medio de ella descubre un motín contra su persona en el que están implicados la propia seducida y Mosén Pero Carrillo. Descubierta la rebelión, el rey exige los nombres de aquellos que planean levantarse contra él. Pero Carrillo, que se niega al principio, cede ante su inminente ejecución, y acusa a don Enrique Trastamara, quien llegará esa misma noche para unirse a los rebeldes. Tras la confesión, el rey le perdona la vida pero le condena al destierro en las tierras de Aragón. Mientras, doña Aldonza, quien desconoce lo que ha pasado, sigue esperando la llegada de don Enrique sin reparar en la presencia del rey castellano, quien tras escuchar su monólogo, descubre las razones de su odio hacia él. Doña Aldonza confiesa su amor al que cree ser su amante, pero cuando éste le muestra su verdadera identidad, aunque no niega sus sentimientos, le confía la imposibilidad de amarlo por ser el asesino de su padre. Llega al fin el Conde Enrique de Trastamara y, tras unos breves momentos de lucha, es hecho prisionero y encerrado en la Torre del Oro. Aldonza implora su perdón al monarca, y el acto se cierra con la misteriosa presencia de María Coronel y Rodrigo Díaz Albarracín, quienes ocultos presencian estos últimos acontecimientos.

El segundo acto transcurre en su totalidad en la Torre del Oro, donde Enrique de Trastamara se encuentra prisionero. Don Rodrigo Díaz Albarracín, en complot con María Padilla, entra en la Torre tras falsificar un salvoconducto con el sello real de María y con el propósito de facilitar la huida de Don Enrique al extranjero para preparar desde allá una revuelta; allí, Aldonza Coronel se

convierte en el segundo objetivo de su venganza, aunque al descubrir que no es la amante del rey, sino más bien su prisionera por no querer convertirse en su manceba, le promete su ayuda. Ya a solas con el monarca, María Padilla le expresa su odio y le exige el reconocimiento público de los hijos que él llama bastardos. El Rey perdona su atrevimiento pero le hace ver su error: fueron sus propios hermanos bastardos los asesinos de su esposa Blanca y, ahora, es su hermano Enrique, ya liberado, quien está buscando aliados extranjeros para derrocarlo. El acto II termina con la llegada del Embajador francés, quien, tras considerarle responsable de la muerte de la princesa gala, le viene a pedir cuentas.

Finalmente, el tercer acto transcurre en el Alcázar de Sevilla, donde el Rey descubre a un Pero Carrillo que no ha obedecido la orden de destierro. El Monarca dicta su sentencia de muerte, pero antes, le exige confesar el nombre de los asesinos de su esposa, la reina Blanca de Borbón. El reo le da el nombre de su hermano Fadrique y el rey castellano, a cambio, le perdona la vida, aunque le condena a terminar sus días recluido en una torre. Aldonza Coronel le confiesa su amor, y el rey perdona a su marido y le permite regresar, aunque su vuelta no la colma de felicidad, pues piensa que el sólo hecho de amarle es ofensa grave contra la honra debida a su marido y le pide ingresar en un convento, a lo que el Monarca accede. Finalmente, el Rey le pide explicaciones a una despechada María Padilla acerca de su implicación en el asesinato de Blanca de Borbón, y esta le confiesa que fue víctima de la trama de Fadrique, quien le hizo firmar un documento haciéndole creer que era para salvar a Castilla de un enfrentamiento entre Pedro y Enrique. La obra acaba con la llegada de Fadrique quien, tras un intenso diálogo con su hermano, confiesa su crimen, y muere allí mismo, ejecutado por los guardias del rey.

2.1. Análisis del drama: realidad y ficción en *Luchando contra el sino*.

Junto a la inspiración que ya por sí producía a los autores románticos la figura del monarca castellano Pedro I “El Cruel”, parece obvio que uno de los objetivos que se marcó Fernández y González, a la hora de elaborar este drama, era el de recuperar y explicar uno de los actos que a la postre, la historia más le ha criticado al monarca castellano: el asesinato de su hermano Fadrique, Conde de

Trastámara — al que poco después, por cierto, le iba a seguir el de su hermano Juan — acusado de alta traición⁶⁸. A esto habría que añadir la presencia y reivindicación de los dos grandes personajes femeninos del drama: Aldonza Coronel y María Padilla, dos de las mujeres que más peso y trascendencia tuvieron en la vida del monarca y que Fernández y González nos mostrará — sobre todo en el caso de Aldonza— con una imagen totalmente distinta a la que nos ha llegado a través de la historia.

Todos los acontecimientos que surgen en el drama y a los que el espectador asiste, los amores del rey con Aldonza Coronel, los celos de María Padilla, la huida de su hermano D. Enrique de la Torre del Oro y la muerte de doña Blanca de Borbón, reina castellana, van encaminadas a explicar el enfrentamiento final entre los dos hermanos y el asesinato de Fadrique, como lo demuestra el hecho de que Fernández y González sitúe la última escena del drama la noche del 28 de mayo de 1358 en el Alcázar de Sevilla, exactamente el día y el lugar en que se produjo, según recogen los manuales de historia, la muerte del Conde D. Fadrique.

De entre todos los hechos y personajes que la fértil imaginación del dramaturgo transforma para la confección del drama — y que después analizaremos con detalle —, éste es sin duda el más significativo. La historia no se pone de acuerdo en cuáles fueron las causas que llevaron a Pedro I a matar a su hermano. Algunos autores creen que la base de su asesinato se encuentra en los supuestos amores de éste con la reina, Blanca de Borbón, amoríos que aunque nunca fueron probados, sí encontraron eco en la literatura posterior, como muestran los romances existentes a este respecto. Esa opinión, del todo infundada para la mayor parte de los historiadores contemporáneos como Menéndez Pelayo (1903), Moya (1975) Valdeón Baruque⁶⁹ (2001), contrasta con la más extendida,

⁶⁸ Para el estudio biográfico del monarca castellano y sus referencias históricas y literarias, han sido consultadas las siguientes obras de referencia: Lomba y Predaja (1899), Sitges (1910), Torre y Franco Romero (1910), Entwistle (1930), Moya (1975), Lopez de Ayala (1985), Valdeón Baruque (2001) y (2003).

⁶⁹ Menéndez Pelayo afirma: “No es fácil determinar cuándo se inventó esa odiosa conseja, que causa grima aún ver reproducida en historias modernas de D. Pedro. Ningún documento anterior al siglo XVI habla de ella ni siquiera para refutarla. Harto sabido era entonces que don Fadrique no había acompañado a la reina ni en su venida a Castilla ni después tampoco. La ejecución del maestro, dado el carácter de D. Pedro y la moralidad política de su tiempo, está bastante explicada con los secretos tratos que aquel bastardo llevaba con los reyes de Aragón y Portugal, y con el recuerdo de sus anteriores traiciones” (1903:10).

que ve la muerte del Conde como consecuencia directa de sus continuas rebeldías y traiciones contra su hermano. Sea como fuere, parece evidente que Fernández y González rechaza esa primera opción (sus amores adúlteros) para convertir en su drama al Conde en el asesino de la reina, como él mismo confiesa al final de la obra:

Fadrique	Yo a la reina maté, tú deshonrado del crimen mostrarás la marca impía; tu historia este borrón guardará escrito y la plebe que tiembla ante tu frente a tus espaldas contará el delito que en tu fosa verán de gente en gente	2250
----------	--	------

Junto a la relectura de D. Fadrique y su muerte, es curioso notar la visión de tintes reivindicativos a la que el dramaturgo somete a los personajes femeninos del drama. Prescindiendo del personaje de Doña Blanca de Borbón, fuente de inspiración para numerosos autores románticos⁷⁰ por esa mezcla de realidad y ficción que siempre rodeó su figura y que han estudiado recientemente Gómez Martínez (1998) y Hernández Librada (1997), Fernández y González se centra en las dos amantes del rey que más y mayor peso tuvieron en el transcurrir de su vida y su reinado. De los dos casos, especialmente significativo es el de Aldonza Coronel, del que recibimos una visión muy diferente a la que se desprende de los libros de historia.

Aldonza Coronel fue una de las amantes “oficiales” del rey castellano. Hija de Alfonso Fernández Coronel, vivió durante años recluida en un monasterio tras la muerte de su padre y el destierro de su esposo, Álvaro Pérez de Guzmán, por conspiración contra el rey. En 1347 abandonó el convento en el que se encontraba recluida para trasladarse a Sevilla, a la Torre del Oro, donde recibía las visitas de su amante. Los historiadores que se han ocupado de su figura, como Anasagasti Valderrama y Rodríguez Liáñez (2004), la describen como altanera y engreída, haciéndose tremendamente impopular entre el pueblo. A sabiendas de que había perdido el favor real, decidió retirarse al monasterio de Santa Clara, pasando después junto a su hermana María — también amante del rey— al

⁷⁰ La figura de doña Blanca de Borbón inspiró varias obras a lo largo del siglo XIX, entre las que destacan *Blanca de Borbón, tragedia original en cinco actos*, de Solís (1818), la obra homónima de Gil y Zárate (1835); y *Blanca de Borbón* de Espronceda (1870).

monasterio de Santa Inés, del que llegó a ser abadesa y en el que vivió hasta su muerte.

La Aldonza Coronel que nos encontraremos en *Luchar contra el sino* es sin embargo, muy diferente. Participa en el motín contra el rey don Pedro apoyando al bastardo Enrique de Trastámara, ya que lo considera responsable de la muerte de su padre y del destierro de su marido. Enamorada del galán y misterioso caballero al que ella cree “don Juan”, no puede sin embargo amarlo al descubrir en éste al rey, ya que como ella misma afirma:

Aldonza	Bien puede amar a don Juan, mas élévase funesta entre el rey y doña Aldonza tinta en sangre una barrera	610
---------	--	-----

En *Luchar contra el sino*, su presencia en la Torre del Oro no es sino una reclusión por negarse a convertirse en la “manceba” del rey, como ella misma confiesa a la despechada María Padilla en la escena XI del acto segundo. Lo mismo sucede con su decisión de recluirse en un convento: si la historia nos cuenta que fue un acto de despecho al dejar de ser la favorita del rey, ahora nos encontramos a una Aldonza para la que esa decisión no es sino la única opción a la que su moral la empuja: no ha sido capaz de vengar la muerte de su padre y, aunque no haya consumado sus amores adúlteros con el rey castellano, el solo hecho de amar a otro hombre es ya de por sí afrenta suficiente a un esposo al que el rey ya le ha levantado el destierro.

Rey	Alvar Pérez de Guzmán puede volver a Castilla, y vos vivir a su orilla que ya olvidé su desmán. Sólo por vos le perdono aunque me ofendió traidor, que no quiero en el dolor sumiros y el abandono. Mas si vuelve, que advertido donde fija mire el pie, que si resbala, será en mi justicia cumplido.	1815 1820 1825
-----	---	------------------------------

Algo similar ocurre con la otra gran protagonista del drama: doña María de Padilla, cuya figura histórica ha llamado recientemente la atención del filósofo y teólogo Ros Carballar (2003), quien le ha dedicado uno de los primeros estudios

biográficos dedicados a la amante más importante de Pedro I. En el caso de María de Padilla, en la obra que nos ocupa, asistimos de nuevo a esa peculiar mezcla de lo real y lo creado, historia y literatura, realidad y ficción hasta crear un personaje totalmente nuevo.

María de Padilla era hija de Diego García de Padilla y de doña María González de Hinestrosa. Menéndez y Pelayo (1903) nos recuerda que fue, desde su primer encuentro con el monarca en 1352, dama favorita del rey, llegando a tener gran peso en su vida y en sus decisiones. Presentados por medio de Juan Alfonso de Alburquerque — quien estaba seguro de que el rey castellano caería rendido ante la belleza de la joven y podría usar esto para su beneficio—, María accedió enseguida a las pretensiones del monarca, acompañándole en sus viajes y dándole una primera hija llamada Beatriz, que vendría al mundo en 1353. Tal fue su pasión y su enamoramiento por ella que, tras casarse ese mismo año con Blanca de Borbón, la abandonó a los tres días para volver a reunirse con su amante en Olmedo. La reprobable acción real provocó que Castilla se dividiera en dos bandos encontrados; los partidarios de la princesa francesa y los de la Padilla. El rey decidiría volver con su esposa para aplacar los ánimos, pero sería una decisión temporal, ya que, en un breve espacio de tiempo, volvería de nuevo con su amante. María Padilla sufrió los desplantes del rey en multitud de ocasiones: primero la abandonó para casarse con Juana de Castro; después, atraído por la belleza de Aldonza Coronel, volvería a sentir el abandono, e incluso más tarde se vería relegada a un segundo plano en detrimento de la prima de Aldonza, María Coronel. Sin embargo, a todas sus amantes dejaba para volver siempre al lado de María Padilla. La historia nos relata que cuando esta murió, en la ciudad de Sevilla en 1361, el rey declaró en juramento solemne ante las Cortes que María Padilla había sido su esposa legítima, presentando como prueba los testigos que habían asistido al enlace. Por ello, solicitó a las Cortes que se le otorgara a título póstumo el título de Reina de Castilla y León y que por tanto, fueran reconocidos como legítimos los cuatro hijos que ésta le había dado: Alfonso, Beatriz, Constanza e Isabel. Las Cortes accedieron a las pretensiones reales y Alfonso (que moriría poco tiempo después) fue nombrado heredero de la Corona. Es evidente que, tal vez para favorecer una mayor intensidad dramática, Fernández y González pasa por alto este pequeño dato (que sin duda conocía) en el que María se refiere a si misma como la “manceba”:

¡Basta ya! Menos cruel
Con amargura
 fuera decir sin rodeos: 1940
 me aquejan nuevos deseos
 por la Aldonza Coronel.
 No quiero que mi contento
 con tu presencia acibares;
 para calmar tus pesares
 vete a llorar a un convento. 1945
 Quizás al darme la herida
 me mostraseis en la prueba,
 que el amor de una manceba
 por otro nuevo se olvida.

Los libros dibujan a María Padilla como una mujer hermosa, de carácter dulce y de sentimientos caritativos, lo cual no la privó de que algunos sospecharan de ella como instigadora del asesinato de Blanca de Borbón, algo que también está insinuado en la obra.⁷¹ Era, además, confiada, inocente y extremadamente manejable, rasgo que llevó a muchos de sus parientes a aprovecharse de ella, como nos recuerda Menéndez Pelayo en su esquema biográfico mencionado con anterioridad (1903). Este rasgo, la maleabilidad de su carácter, será el que Fernández y González subraye en su drama, presentando una mujer creída e inocente que, movida por los celos, las envidias y los despechos y una multitud de sentimientos encontrados, actuará a impulsos, ciegamente, sin mirar ni medir las

⁷¹ Menéndez Pelayo afirma también, en este sentido, que “no sólo está exenta la Padilla de toda intervención en el supuesto asesinato, sino que tampoco éste resulta probado con el rigor que la crítica exige. Y para esto no hay más que acudir a los apologistas sistemáticos del rey que llaman justiciero: basta con el juicio del imparcial y frío Merimée, el cual se resiste a atribuir a don Pedro un crimen inútil, que no puede explicarse ni por la pasión de la venganza ni por el interés político, puesto que la reina estaba completamente abandonada por los que antes habían sido sus partidarios, y su muerte no podía servir de bandera para una rebelión. ¿Y por qué no creer que esta muerte fue natural?, añade Merimée. La peste negra devastaba por aquel entonces Andalucía. Además, diez años de cautiverio bastan para explicar el fin prematuro de una pobre joven, privada del aire natal, separada de su familia, abrumada de humillaciones y ultrajes. El testimonio de Ayala no puede ser más que el eco de un rumor popular. A estas razones tan sensatas debe añadirse que los contemporáneos mismos dudaron del hecho, y admitieron la posibilidad de que la reina hubiese sucumbido sin otro suplicio que el dolor y la tristeza de la cárcel, como se insinúa en un documento de origen francés, la primera vida anónima de Inocencio VI, inserta en la colección de Baluze. Por otra parte, reina gran oscuridad sobre los últimos días de doña Blanca. Unos ponen su muerte en Medina, otros en Jerez de la Frontera, algunos en su castillo de Sidueña. Tampoco en el fondo y en la forma están de acuerdo los autores. Ayala no lo sabía a punto fijo, ni de su relación se saca en claro si el proyecto de matar a la reina *con hierbas* (que es el que se menciona en *Luchar contra el sino*) es el que finalmente se realizó. Los autores de romances la hicieron sucumbir a golpes de maza. El autor de la *Crónica general* dice que la ahogaron con una toca. Tanta incertidumbre y divergencia de pormenores infunde recelos. Harto abominable fue la conducta de don Pedro con su mujer para que sea preciso agravarla con una imputación tan horrenda. La justicia heroica no se niega ni aún a los tiranos más feroces” (1903: 133-136).

consecuencias de sus actos siendo además utilizada por las personas que tiene a su alrededor: liberará a don Enrique sin conocer su implicación en el asesinato de Doña Blanca de Borbón y pondrá sin leerlo antes el sello real al manuscrito que implicará al propio rey en el asesinato de su esposa, provocando de esta forma el conflicto internacional con Francia que traerá la presencia de su Embajador en las escenas finales del drama.

Es evidente que, en el perfil de las principales figuras femeninas de la vida del monarca llevado a cabo por Fernández y González, están presentes muchas de las características de la heroína romántica analizadas con anterioridad, tal como su capacidad de amar, su constancia en el amor — más fuerte recordemos en el caso de Aldonza que su propio odio hacia el asesino de su padre —, la confesión pública de éste a pesar de atentar contra las normas sociales de su tiempo, pero, sobre todo, esa caracterización de personaje marcado por la contradicción romántica, siempre moviéndose entre la entrega a sus propios sentimientos y la sumisión a las normas sociales. A esto hay que añadir, como bien ha apuntado Sanmartín Bastida (2001), que hacia finales del siglo XIX comenzaba ya a ser evidente — debido a la presencia cada vez mayor del pensamiento socialista y a los cambios de tintes reivindicativos de todo lo relacionado con los derechos de la mujer —, que en el caso de las obras relacionadas con la figura de Pedro I se iba a reflejar en la rescritura completa de la función que las mujeres desempeñaron en la vida del monarca castellano. Así, en *Luchar contra el sino*, se hace evidente que el protagonismo femenino ha crecido respecto a los textos anteriores; en primer lugar, porque se ha producido un desdoblamiento en dos (Aldonza Coronel, María Padilla) y, en segundo lugar, porque su función no es la de mero engranaje, sino pieza clave en la construcción de la acción, como veremos cuando analicemos con detalle los personajes.

2.2. Tema y estructura del drama

La explicación final de la muerte del Conde don Fadrique a manos de su hermano contribuye, sin embargo, a subrayar el tema principal de la obra, la figura de Pedro I, sujeto paciente de innumerables conspiraciones y circunstancias adversas que le conducen a una experiencia vital turbadora, llena de fatalidades, que llevan incluso a la muerte a quienes le rodean. En cierto sentido podemos

vislumbrar el tema del héroe romántico, acosado por fuerzas que le son superiores y contra las cuales se revela, consciente de su fragilidad. Pero, ¿dónde se encuentra la rebeldía del monarca en la obra que nos ocupa? Tal vez en algo que se hallaba en esa segunda parte posiblemente perdida de lo que no tenemos constancia, o tal vez se trate de una rebeldía mucho más sutil difuminada a lo largo de toda la obra, como en la piedad que muestra con aquellos que le traicionan.

La muerte del conde Fadrique, en la escena final de *Luchar contra el sino*, es explicada en términos de venganza, lo cual vincula esta obra con *Traición con traición se paga* (1847), en la cual, como ya hemos estudiado, las acciones que afectan a los personajes entre sí aparecen sostenidas por ese mismo sentimiento. En *Luchar contra el sino*, Fernández y González recurre al mismo esquema argumental, ya que todos y cada uno de los personajes que pueblan sus páginas (como después veremos con más detalle en su análisis) se mueven precisamente por sus deseos de venganza; ese sentimiento será el que determine la intensidad de sus acciones, sus alianzas a fin de obtener un objetivo común y, al mismo tiempo, el que una sus destinos. Así se lo recuerda María Padilla al Conde Enrique de Trastámara, momentos antes de darle la libertad:

María	¡Ángel! Galante por Dios y sin ocasión estáis nos interesa a los dos la venganza si os salváis, a mí, la existencia a vos. No me interrumpáis, acaso es el tiempo harto precioso	905 910
	la luna toca al ocaso y el crepúsculo medroso se abre ante las puertas paso. Por salvaros, el furor de D. Pedro desafío;	915
	Enrique, huid, [...]	

La acción de *Luchar contra el destino* está concebida en términos estrictamente políticos, la lucha entre las dos grandes fuerzas en conflicto que constituyen y caracterizan a todo drama: por un lado la autoridad establecida, representada por el rey castellano Pedro I, y frente a él quienes quieren desestabilizarla, una oposición integrada por dos grupos de personas: aquellos que se mueven por intereses políticos (los hermanos bastardos del rey) y los que tienen otros intereses personales. Esos bandos enfrentados en torno a la figura del

rey actúan, sin embargo, como una prolongación del tema central de la obra: la persona y la circunstancia de Pedro I, visto por los románticos como un adalid de la libertad. En este sentido es conveniente apuntar, como nos recuerda Sanmartín Bastida, que a lo largo del siglo XIX los estudios históricos sobre la figura del monarca se dividían fundamentalmente en dos tipos: “Pedro era *justiciero* o era *cruel*, y a partir de ahí los textos escogidos se vertebrarán en una secuencia casual para establecer la demostración” (2001:137). Como consecuencia, dramaturgos y literatos, fascinados como se ha mencionado ya por el potencial literario de la figura del monarca, echarán mano de argumentos históricos para la configuración de sus obras, posicionándose irremediabilmente hacia uno u otro lado del debate en torno a la figura del monarca castellano. El suspense está generado por el propio conflicto entre los grupos de poder y el posterior comportamiento del ganador, suspense que se ve mantenido a lo largo de todo el drama por diferentes y variados recursos, como caballeros embozados (cuyas identidades se irán descubriendo), reuniones secretas, motines y cartas cuyo contenido (a la postre trascendental) se conocerá en el último momento. Esto último vincula de nuevo a *Luchar contra el sino* con *Traición con traición se paga* (1847), ya que esos personajes enmascarados y demás truculencias no son más que la falsilla que, con el propósito de sorprender y entretener a un público que concebía el teatro como diversión, Fernández y González superpone a su obra dramática.

La distribución alternada de escenas y sucesos se va engarzando hasta llevar al espectador al Alcázar de Sevilla la noche del 29 de mayo de 1358, punto de no retorno a partir del cual una de las fuerzas del conflicto predomina sobre la otra, algo que ya vimos en *Traición con traición se paga*. Será, por tanto, la última escena del último acto la que desequilibre la balanza, mostrando en esta ocasión una victoria parcial del rey Don Pedro: hace justicia al condenar a muerte a su hermanastro el conde Fadrique ya que éste es el asesino de la Reina, pero no pudo huir de su destino: la sombra de la duda acerca de su implicación en el asesinato de la reina Blanca de Borbón permanecerá en las gentes y se perpetuará a lo largo de una historia para la que él siempre será Pedro I “El Cruel” o “El justiciero”. Esa fama perversa e inmerecida de la que no se podrá desligar jamás no es sino una especie de referencia a esa marginación que rodea al héroe romántico desperdigada por doquier en la época. De ahí su declaración final con

la que se cierra la obra: “Ya más luchar no quiero contra el sino” (53), exclamación de un héroe verdaderamente trágico.

El intento de explicación del asesinato del conde Fadrique a manos de Pedro I, hacia el final de la obra, y ese mayor énfasis en la función real que desempeñaron las dos mujeres en la vida del monarca castellano y su lugar en el desarrollo de la España del siglo XIV, se justifican en *Luchar contra el sino*, sin lugar a dudas, desde un interés primordialmente relacionado con el desarrollo de la trama. Hacia finales de la década de los cuarenta, Fernández y González había publicado ya dos novelas que le habían otorgado un relativo éxito que no había trascendido su ciudad natal — me refiero a *La mancha de sangre* (1845) y una anterior, dedicada precisamente a Pedro I hoy perdida, *El doncel de don Pedro I* —, así como alguna que otra obra de teatro, *Tanto por tanto o la capa roja* (1845), *Traición con traición se paga* (1847) y la tragedia *Sansón*, que saldría a la luz ese mismo año, en 1848. Está claro que Fernández y González buscaba en las tablas lo mismo que perseguía con sus novelas, la fama y la popularidad del mismo público que devoraría pocos años más tarde ávidamente sus novelas, un público fácil y sin formación que concebía el teatro de la misma forma que las novelas, como puro y simple entretenimiento, como una diversión. Esa es la razón que le llevaría a utilizar en *Luchar contra el sino* esa visión reductora del personaje femenino mencionada con anterioridad, que estaba en el aire, pero que en su teatro no tenía otra función que la de entretener a una audiencia que sólo buscaba diversión sin complicaciones estéticas ni ideológicas.

La estructura dramática tripartita a la que vuelve en esta obra Fernández y González se adapta a la perfección a tal objetivo, ya que cada una de las partes se ocupa de forma primordial de uno de esos personajes: el primer acto ahonda en la figura de Aldonza Coronel, el segundo en la de María Padilla — aunque la inocencia de la primera se proclama en este segundo acto — y el tercero se ocupa de la llegada y muerte del conde de Trastámara Fadrique, culpable del asesinato de la reina Blanca de Borbón. En este sentido tendríamos que decir que los tiempos de la obra, en lo que a la aparición y distribución de los personajes se refiere no están bien marcados, ya que si uno de sus propósitos es la explicación de la muerte de Fadrique a manos de sus hermanos y la implicación de éste en el asesinato de la esposa de Pedro I, no parece muy adecuado que el futuro occiso no irrumpa en la acción hasta la escena XIV del acto tercero, a tan sólo cuatro

escenas del final. Esta aparición “física” en la obra tan tardía — si hay referencias a su persona por parte de otros personajes — priva al espectador de seguir su evolución en la pieza como personaje, hasta convertirlo en un mero recurso de última hora por medio del cual se pueda explicar la muerte de la reina y exculpar al monarca de ella. En ese sentido podemos ver aquí un atisbo inicial de lo que iba a ser el recurso de la anagnórisis final del protagonista, de uso tan frecuente en sus folletines, aplicado al drama.

La división en tres actos de la obra obedece a varios propósitos. Ya hemos mencionado la dedicación de cada uno de los actos a uno de los personajes vinculados a la figura del monarca, Aldonza, María Padilla y el Conde Fadrique de Trastamara. A esto habría que añadir el cambio de escenario: la casa de Pero Carrillo en el primer acto (donde el rey, usando la falsa identidad de don Juan seduce a Aldonza y descubre el motín contra él), la Torre del Oro en el segundo acto, donde se encuentran prisioneros Aldonza y Enrique de Trastamara, y finalmente el Alcázar, donde Fadrique, tras confesar su implicación en el asesinato de la reina, es ejecutado.

Los actos están engarzados por medio de motivos fundamentalmente argumentales. El primero termina con una misteriosa María Padilla que, junto a Rodrigo Díaz Albarracín, presencia escondida el enfrentamiento entre Pedro I y su hermanastro Enrique, y la posterior reclusión de éste en la Torre del Oro. El segundo, comenzará precisamente con una María Padilla entrando en la susodicha Torre empleando una sortija con el sello real como salvoconducto para liberar a Enrique. Ese segundo acto termina con el descubrimiento de la nueva traición de Pero Carrillo al rey castellano, al revelarle éste a María Padilla el lugar en el que se encuentra oculto Enrique: el traslado de ésta al Alcázar de Sevilla, transportará el tercer y último acto al palacio real, donde Fadrique llegará a una audiencia y se producirá su confesión y posterior asesinato. A pesar de observar una cierta fidelidad a los hechos históricos dramatizados, se hace igualmente evidente que Fernández y González vuelve a usar toda una serie de recursos melodramáticos y narrativos que perseguían, como hemos apuntado en más de una ocasión, entener a una audiencia indocta que concebía el teatro como mera fórmula de diversión.

En este sentido, tal y como señala Gies (1990), conviene recordar que las comedias de magia y su parafernalia atravesaban en la década de los cuarenta del XIX, una segunda juventud — Vicente Lalama abrirá de hecho su *Biblioteca*

dramática con una, en 1846 —, lo que nos da una idea del éxito y la pervivencia de este tipo de obras a mediados del XIX. Este tipo de texto, que alcanzó su máximo esplendor durante el siglo XVIII⁷², todavía gozaba de una enorme fama a mediados del XIX, aunque eso sí, con las modificaciones, alteraciones y adaptaciones exigidas por el paso del tiempo, como lo demuestran las pocas representaciones de comedias de magia del siglo XVIII que se llevaron a cabo en los primeros años del siglo XIX. Como bien recuerda Álvarez Barrientos (1997), a lo largo del siglo XIX las formas teatrales populares como las comedias de magia eran a menudo usadas como elemento de crítica política y social, lo que las convertía en una de las modalidades teatrales más perseguidas por los censores. Fernández y González seguirá, por tanto, la estela que continuaría la dramaturgia española tras la adaptación de *La pata de cabra* (1828), obra que aunque no fuera mi mucho menos la primera comedia de magia del siglo XIX, sí iba a marcar el inicio de la recuperación de este tipo de obras y de la aparición de comedias de magia en los escenarios españoles, tanto en lo que se refiere a obras de nuevo cuño como a adaptaciones y traducciones.⁷³ Ese proceso de “adaptación” a los nuevos tiempos y al nuevo público que la comedia de magia iba a experimentar, sería en líneas generales bastante homogéneo: se trataba de unas obras asequibles, con profundas raíces en la tradición del teatro del Siglo de Oro, moderada crítica social y sobre todo, como ya hemos mencionado, con una preeminencia absoluta del espectáculo sobre el teatro. Junto a estas características, que ya podíamos encontrar en mayor o en menor medida en las comedias de magia del período neoclásico, nos vamos a encontrar con las que mejor definen a las comedias de magia a principios del siglo XIX: ausencia de magos — sustituidos por personajes más próximos al espectador y más admisibles— y un importante componente moral. Así lo expresaba D. Félix Enciso Castrillón, profesor de escena y

⁷² La comedia de magia fue una corriente dramática que tuvo amplia difusión en Europa y que en España, aunque observada en la recta final del Barroco, tuvo su momento de auge y mayor difusión en pleno siglo XVIII, momento en el que gozaron de gran éxito de público a pesar de sus reiteradas prohibiciones⁷² (Gies, 1994:24-25). Los máximos representantes de las comedias de magia en España fueron José de Cañizares, Antonio Pablo Fernández, Antonio Valladares y Sotomayor, Antonio Merano y Guzmán, Juan Agramunt y Toledo y Juan Salvo y Vela, entre otros autores, como nos recuerda Estñebanez Calderón (1996).

⁷³ Húmera y Salamanca, Rafael había publicado con anterioridad *El genio del Azor o el protector caprichoso*, concretamente en 1825.

declamación de la época en un cita recogida por el propio Álvarez Barrientos en el trabajo ya mencionado con anterioridad:

[Estas comedias] pintan los prodigios que se supone obra un encantador o mágico; y como en estas piezas apenas cabe el fin moral, se exige del poeta que dé al mágico un buen carácter, y que emplee su fingido poder en auxiliar la virtud y castigar el crimen. Como piezas dedicadas únicamente a la diversión, no se limitan al tiempo y lugar que piden las reglas, y su lenguaje puede ser más artificioso que el de las piezas regulares, pues al poeta que escribe dramas de magia le es permitido violar la verosimilitud con tal que divierta, conservando el decoro que exige el teatro. *Apud* (Álvarez Barrientos, 1997:277)

Mas allá del interés desde el punto de vista crítico que nos presenta el texto de Castrillón, sus observaciones acerca del estado de las comedias de magia en 1832 son de vital importancia para notar y valorar su evolución veinte años más tarde, fecha de la aparición de *La infanta Oriana*, de 1852. A juzgar por los comentarios del profesor en sus *Principios de literatura*, dos eran las características que debían definir a la comedia de magia: su capacidad de divertir (para lo que el autor contaba con libertad absoluta para romper reglas, verosimilitud y poner en marcha grandes entramados de artificiosidad escénica), y por otro lado, un contenido moral, ético, algo que enriqueciera de alguna forma la obra a los ojos del nuevo público que acude a verla. Pero a pesar de esos nuevos elementos, no es ahí donde radica el éxito que las nuevas comedias de magia gozaron sobre todo en los primeros años del siglo XIX. Álvarez Barrientos, amplio conocedor del género, nos recuerda que su éxito no se encontraba tanto en ese carácter espectacular desde el punto de vista escénico, ni en su condición de teatro cómico, ni mucho menos en su fin moralizante, sino “en la capacidad de una serie de escritores para actualizar los referentes de crítica social y política, hacer esta crítica suave y general, y utilizar ese ropaje espectacular elevando , a su vez, el nivel de representación al adecuarlo al nuevo “carácter del público” (1997:277). La lectura de estas comedias de magia ponen de manifiesto que, en la década de los cincuenta, el género se había deturpado hasta llegar a convertirse en una parodia de sí mismo: no hay crítica social, el humor cae en ocasiones en lo vulgar, en lo procaz, y el componente moral, en caso de existir, se queda relegado al triunfo “de la virtud”. Las comedias de magia mantendrían eso sí la preeminencia del espectáculo sobre el teatro. Las obras de Fernández y González están dirigidas a un público que por, encima de la trama argumental, todavía

acudía al teatro para ver en escena toda una serie de personajes fantasmagóricos e inverosímiles como brujas, demonios y ángeles, situados en escenarios truculentos o exóticos, como selvas, castillos, y prisiones fantásticas, capaces a su vez de hacer cosas increíbles, como volar, aparecer y desaparecer, adivinar el futuro y hacer milagros, de ahí el nombre que recibe esta corriente dramática. Además, por si no fuera bastante, los autores abusaban de todo tipo de *efectos especiales* de época que caracterizaban la puesta en escena de estas piezas dramáticas: relámpagos, detonaciones, fuegos, árboles que se transforman en genios, monstruos que echan fuego por la boca, etc. A ello incluso podríamos añadir — como puede verse en *Don Luis Osorio* (1854), la última de las comedias de magia de las que tenemos constancia —, las inserciones tanto de personajes conocidos (históricos o literarios) como de “motivos dramáticos” que el público del XIX, asiduo asistente al teatro, conocía muy bien y que constituían interesadas referencias a otras obras, que la imaginación y el talento creativo de Fernández y González conseguían amalgamar hasta obtener un producto único y totalmente original. En *La infanta Oriana*, el espectador verá aparecer ante sus ojos a personajes tan variopintos y dispares en sus orígenes y funciones como la propia Oriana y el rey Arturo, al mago Merlín, don Gaiferos, el Maqués de Villena e incluso la mismísima Celestina que, con una sorprendente aparición final, revelará el origen noble de don Alvar y resolverá definitivamente la intrincada drama tejida por el dramaturgo. Más elaborada será sin embargo la trama de *Don Luis Osorio o vivir por arte del diablo* (1854), donde don Luis, evidente trasunto de don Juan, llegará al colmo de su vanidad mofándose del resto de los “donjuanes” literarios y convidándolos a un banquete infernal, al que asistirán desfilando ante el espectador Don Juan Tenorio (Zorrilla), Don Juan de Maraña (Alejandro Dumas) y Félix de Montemar (José de Espronceda).

En *Luchar contra el sino*, la sucesión lineal de eventos que se van engarzando a través de los actos hasta su resolución final en la última escena de la obra, supone que cada uno de los actos tenga “clímax emocionales”, momentos de cierta tensión dramática en los que el público percibiría no sólo una cierta revisión del personaje dramático sino incluso una explicación de los motivos que hay tras sus acciones. En los dos primeros actos, estos momentos están asociados a los personajes femeninos de la obra, Aldonza y María Padilla (escena XI del acto primero y escena XIII del acto segundo, respectivamente) y, finalmente, en el acto

tercero (que constituye además el clímax general del drama), la conversación final entre el rey y su hermanastro Fadrique, en la escena XIV del acto III.

2.3. Análisis de la métrica

En cuanto al verso empleado por Fernández y González, debemos notar que la variedad métrica es mucho menor en *Luchar contra el sino* que en su predecesora, *Traición con traición se paga*. El verso predominante en el drama, como había ocurrido antes es la redondilla, combinando la abrazada (abab) con la extendida (abba), junto a la que destacamos los cuartetos endecasílabos, el verso más predominante del romanticismo español. Para las partes descriptivas y narrativas, se prefiere la redondilla, ya que este verso imprime una mayor velocidad a la declamación del artista y, por tanto, al ritmo de la narración:

Aldonza	¡Oh! También me mancilló que lidiando junto al moro cual premio la banda de oro su padre Alfonso me dio.	145
	Pendiente de mis blasones la vio Aragón y Castilla, y a la guerra sin mancilla, la llevaron mis pendones.	
	Y ese rey, a quien estrecho, es más brillo que el del trono, arrancómela en su encono en Valladolid del pecho.	150
	Y he de vengarme, por Dios, o perecer en la lid.	155

En cuanto a los soliloquios se refiere, se impone también la redondilla en cualquiera de sus formas, a excepción del breve monólogo de María Padilla en el acto segundo escena V, en el que se usan cuartetos endecasílabos:

María Padilla	¡Consuelos dar al infelice que llora! ¡Calmar dolores quien dolores gime! En mi dicha era ayer Reina y señora y en cielos hoy el corazón se oprime ¡Por otra mi cariño desdeñado!, ¡a otra mujer mi porvenir vendido! ¡Ira de Dios, el Rey! ¡Mal has jugado si mi venganza echaste en el olvido!	870
		875

Para las escenas de mayor tensión dramática, o que una mayor trascendencia presentan para el desenlace de la obra, como el diálogo entre el rey y su hermano D. Enrique al final del acto primero, o entre éste y María Padilla hacia el final del acto segundo, o, por supuesto el diálogo final entre D. Pedro I y el Conde Fadrique, en el que se alcanza el momento de mayor tensión dramática en la obra, se impone, sin embargo, el serventesio que tanto había utilizado el Duque de Rivas y Espronceda, estrofa que contribuye no sólo a otorgar al momento dramático una mayor solemnidad, sino que, como nos recuerda Navarro Tomás, otorga una mayor sensación de equilibrio y armonía dramática a la escena. Ofrecemos a continuación una sinopsis métrica de la obra:

SINOPSIS MÉTRICA DE «LUCHAR CONTRA EL SINO»

acto primero	tipo	versos
redondillas	abba	1-268
silvas		269-352
romance	(e-a)	353-608
serventesios	ABAB	609-740
silvas		741-747
redondillas	abba)	748-751
acto segundo	tipo	versos
romance	(e)	752-813
hexasílabos		814-848
serventesios	ABAB	849-881
octavillas		883-971
romance	(e-a)	972-1205
acto tercero	tipo	versos
romance	(e-a)	1590-1639
redondilla	abba	1640-1843
silvas		1844-1883
redondillas	abba	1884-2139
octava real	abba	2140-2155
silva		2156-2264
serventesio	ABAB	2265-2275

2.4. Análisis de los personajes

Todas las acciones de los personajes, así como todo el juego de relaciones cruzadas que se establecen entre ellos, están motivadas por un deseo de venganza,

sentimiento que puede obedecer sin embargo a diferentes razones, ya sea un caso de pérdida de honor (como sería el de Aldonza), o la pérdida de un *status* anterior, (como el de Pero Carrillo o el de la propia María Padilla). Sin embargo, a pesar de la existencia de ese deseo de revancha en la raíz del comportamiento de los personajes, un análisis detallado de los mismos revela que, con ello, Fernández y González se limitaba a presentar tan sólo una serie de personajes zarandeados por pasiones extremas que concitaran la atención y la atracción del público. En ese sentido es significativo señalar que, si bien la pulsión de la venganza es propia, como han señalado Shaw (1997) y Checa Beltrán (2003), de un género didáctico por excelencia como la tragedia, aquí se ha aclimatado a un tipo de teatro que no persigue otra cosa que entretener con una sucesión de hechos sobrecogedores. La venganza es, en efecto, el motor de la obra, pero al estar desprovista de ese valor catártico que la acompañaba en el teatro más clásico, se ve reducida a un simple y puro ejercicio de exhibicionismo dramático.

(a) **Pedro I, rey de Castilla**

Dado que es el protagonista, es el más elaborado de todos los personajes del drama. El monarca presenta, como veremos a continuación, rasgos del teatro del Siglo de Oro, pero también podemos observar algunas características que, en un principio, podríamos denominar “románticas”, aunque, como veremos, no serán llevadas hasta las últimas consecuencias.

El rey castellano se nos presenta en el drama con las características que, según Ruiz Ramón (2000), definían al rey joven y galán en el teatro áureo: soberbia, prepotencia, injusticia, etc. El monarca de *Luchar contra el sino* se nos dibuja como un rey despótico — tal vez aplique la justicia, pero lo hace sin aplicar la ley—, caprichoso y tirano. Su función dramática en ese sentido sigue siendo la misma que poseía ya en el teatro del Siglo de Oro, ser la piedra angular del reino por su condición y administrar justicia. Sus destellos de divinidad le hacen además estar por encima del caos humano que impera en el drama, al punto de no verse afectado en ocasiones por la propia acción. Sin embargo, observamos ya una adaptación del esquema al molde romántico mediante el desplazamiento del conflicto dicotómico, ya que si en el Siglo de Oro el conflicto que afectaba al rey se producía entre cargo y personalidad, en *Luchar contra el sino* nos encontramos

antes un rey en canónico conflicto entre voluntad personal y un “destino aciago” del que, por más que lo intenta, no puede escapar, algo que lo acerca más al héroe romántico, tal y como nos recuerda Shaw (1999:24). Por eso, y a diferencia del monarca más tradicional del teatro áureo, que sólo aparecía en escena en los momentos finales del drama para aplicar esa justicia que representaba y restaurar el orden perdido, la figura del rey ocupa un lugar primordial en el desarrollo del drama como protagonista principal, que se traduce en su constante presencia en el escenario. Afirma:

Pedro I	¡Siempre sangre en mi camino! ¿Por qué, si era de abrojos. corona al ver la luz me dio el destino? ¿Qué hice yo a mis vasallos para que, así rebeldes bajo el yugo que en vano es a domallos, me obliguen a tenerlos de un verdugo?	325
---------	---	-----

El monarca castellano se encuentra por tanto en una “incertidumbre acerba” (v.515), que le lleva a fluctuar entre el amor a sus hermanos — a los que ha perdonado en innumerables ocasiones sus rebeliones y motines — y la “venganza” — justicia a sus ojos — que merecen sus acciones. Pero, por otra parte, ese deseo de hacer justicia y enfrentarse a ellos sería ver cumplida en vida la maldición que le persigue desde su infancia y de la que fue advertido por magos, nigromantes, revelada en sus sueños, y de la que él, a toda costa, quiere escapar:

Rey	“¡Tú morirás al hierro de un hermano!”, - me dijo un nigromante, y yo dudaba.- “¡Tú serás fratricida!”, un eco vano junto a mí retumbó mientras soñaba; y por respuesta al lúgubre anatema, yo mataré, les dije en mis furros; ¿qué importa si funestos mi diadema lanza al mundo de muerte resplandores? ¿No me llaman cruel? Pues bien, ¡que sea!	335 340
-----	---	------------------------------------

Así se lo expresa a Aldonza en la escena XI del acto primero, cuando ésta confiesa a quien cree don Juan, su amante, su odio por el monarca, para descubrir que éste es, en realidad, el rey:

Rey	¡Pobre niña! Te comprendo;
-----	----------------------------

quizá tu corazón inquieta amor respira y venganza y a cual atender no acierta.	510
Escucha, también fluctúo en incetidumbre acerva cuando miro a mis hermanos hacerme terrible guerra y yo les he dado honores	515
yo les colmé de riquezas: conde en Castilla es Enrique, de Santiago la encomienda a don Fadrique obedece, de Vizcaya y de su tierra	520
señor es don Tello; y bien ¿con qué mi amor recompensan? Entre el pueblo me calumnian, seducen a la nobleza, y ambiciosos se reparten	525
el oro de mi diadema. Yo mi perdón les ofrezco y soberbios le desprecian, pues bien si ahora a mis brazos arrepentidos vinieran,	530
y yo no les temo, ¡por Cristo!, olvidara sus ofensas.	

En ese afán de escapar de su fatal destino fratricida, don Pedro I perdona una y otra vez las ofensas recibidas de aquellos que “ambiciosos a mi lado / do quiera mi vista encuentra / o reptiles que me adulen / o villanos que me vendan” (vv.562-565). Perdona a su hermanastro D. Enrique a cambio de su arrepentimiento:

Rey	Es en vano acaricies el acero y me mires con gesto tan bravío, generoso un ejemplo darte quiero perdonándote al fin, hermano mío [...]	681
	Feudos tendrás, riquezas y pendones, en paz y en guerra pagarás soldada a escuderos, jinetes y peones, y en mi alcázar habrás regia morada.	701
	Eres hijo de rey, hermano mío, y así mi amor le cumple y a mi orgullo, pesa en tu mente si el monarca impío te da un castigo igual al rencor tuyo.	705

Lo mismo hará con Aldonza, a la que ama a pesar de su traición y de su apoyo al rebelde D. Enrique, perdonándola a ella y también a su traidor esposo. Así se lo hace saber a la propia Aldonza en el acto III, cuando ésta le implora su permiso para poder ingresar en un convento:

A pesar de la consciencia que de su propio destino tiene don Pedro, no podemos catalogar a su personaje como estrictamente “romántico”. Si bien es cierto que tiene conciencia de lo fatal — “porque en Castilla siempre va / en pos de mí la rebeldía”, afirmará (vv.330-331) —, también lo es el hecho de que ese destino no está relacionado con una trama amorosa que le lleve a la muerte, fin por excelencia de los personajes nacidos en el mundo del romanticismo subversivo. Recordemos que en el romanticismo, el tema del amor contrariado por las normas sociales que lleva a los amantes a la muerte alcanzó un nuevo significado: la posibilidad de criticar la cosmovisión tradicional providencialista, introduciendo esa metáfora de lo intangible, de lo incontrolable que críticos como Cardwell llamaban precisamente “la injusticia cósmica”. (1983:559-579). Su representación era precisamente el destino, esa fuerza universal que intervenía para evitar que el amor terrenal de D. Álvaro, de Macías o incluso de Marsilla, se convirtiera en un amor absoluto. Por eso, para el héroe romántico la muerte era la consecuencia inevitable a la que le llevaba ese destino cuando, consciente de que ni tan siquiera la Providencia divina podía darle la victoria en el mundo, el héroe veía en la muerte la única salida posible a su conflicto. El destino fatal que sufre don Pedro no sólo está desligado de cualquier tipo de trama amorosa, sino que, además, no se constata que sea el resultado de esa “fatalidad” de la que huye el protagonista. Fadrique, en uno de los momentos de mayor tensión dramática, ya en el último acto, afirma:

Fadrique

Mas escucha, don Pedro, de tu trono
lentamente el cimientto desmorona
de esclavizados pueblos el encono
y en tu cabeza tiembla la corona.
Tú caerás como yo, mas si venganza
cual presa que acosaron los chacales
entre el furor cediendo a la pujanza
de tus fuertes hidalgos desleales⁷⁴

⁷⁴ La “profecía” de Fadrique se iba a cumplir en 1368 en el castillo de Montiel. De camino a Toledo se encontró con las tropas de su hermano y Du Guesclin, produciéndose una batalla en la que D. Pedro salió derrotado. Se refugió en el castillo de Montiel, y allí empezó el asedio, convirtiéndose D. Pedro en “presa que acosaron los chacales”. Afirman las crónicas que D. Pedro intentó, por mediación de Men Rodríguez de Sanabria, chantajear a Du Guesclin prometiéndole villas y 200.000 doblas de oro castellanas, pero que éste además lo vendió a su hermano, poniéndole en antecedentes. Este le prometió lo mismo, pero a cambio de pedir el encuentro y de traer a D. Pedro a su tienda, Du Guesclin así lo hizo, y allí se produjo el encarnizado combate, sucumbiendo en él Pedro I. Su cadáver fue enterrado en el castillo de

(b) **María de Padilla**

El rasgo que más puede acercar a María Padilla a la heroína romántica es la intensidad de su pasión amorosa, que aunque no sea correspondida en este caso, sí determina y rige sus acciones. Otras de las características que, según críticos como Ruiz Ramón, definían a la heroína romántica como dulzura e inocencia, no son, sin embargo, adjetivos que podamos usar para definir la caracterización del personaje que crea Fernández y González. Uno de los rasgos que, según historiadores como Menéndez Pelayo (1903), Marquerie (1952), o más recientemente Ros (2002), definían a Padilla, era precisamente la maleabilidad de su carácter, y será este rasgo el que el dramaturgo utilizará para definirla como personaje. Así, cuando al comienzo del acto III el rey don Pedro le exige a Pero Carrillo los nombres de los asesinos de Blanca de Borbón, éste confiesa los nombres de Fadrique y Enrique, y afirma:

Pero Carrillo	El discurso no entendí, que hablaban con gran sigilo, mas aunque perdido el hilo algunas frases oí. De sus planes en Castilla depariendo alguna vez mofando su candidez hablaron de la Padilla	1690 1695
---------------	---	--------------------------------------

María es otro juguete roto del hado, que le impele a arrostrar humillaciones y desprecios por el amor ilícito al que no puede renunciar:

María Padilla	Perdonarme si mi lengua pudo ofenderos, Aldonza, soy madre, mi negra estrella me unió al rey cuando era niña y a mi pesar, aunque vea que soy criminal, mi suerte es amarle hasta la huesa	1195
---------------	--	------

La “negra estrella”, el destino fatal al que María se refiere es el que la ha empujado a convertirse, como ella misma afirma, en “la manceba” del rey,

Montiel hasta su posterior traslado a la Iglesia del monasterio de Santo Domingo el Real, de Madrid, que ya no existe.

situación que, sin embargo, no oculta y que la ha llevado a perder el honor de su nombre y a ser el escarnio de la nobleza:

María Padilla	Yo soy libre, de mi vida a Dios sólo debo cuenta por él mi fama se encuentra sin decoro mancillada, escarnio de la nobleza: hijos bastardos un día llegarán sobre mi huesa y pedirme un nombre honrado que su desdicha les niega	1100 1105
---------------	--	--

La aparición en la Torre del Oro de Aldonza Coronel — a la que ella cree amante del rey — será, a la postre, el detonante para su enfrentamiento final con el monarca, la gota que colma el vaso de los desprecios. La sensibilidad, la feminidad, pero también la frustración de una mujer que se ha sentido engañada y utilizada durante toda su vida por el hombre al que le ha dado su existencia, alcanza todo su esplendor en la escena XIII del acto II, un episodio de tintes casi melodramáticos y en el que le exige al rey el reconocimiento de sus hijos:

María Padilla	Vuestra pérfida sonrisa no me fascina ya; vuestros halagos son mentira, don Pedro, hora menguada os vide, por mi mal; sin vos honrado fuera mi nombre, y la orgullosa frente alzara pura sin que velo infando de oprobio la cubriera; noble esposo a mis timbres sus timbres enlazando nombre diera a mis hijos, que son los vuestros y a quien dais un nombre... ¡el de bastardos!	1340 1345
---------------	--	--

María Padilla es el único personaje que sabe leer la realidad de las acciones, las verdaderas intenciones de los personajes, más allá de las palabras o de los gestos. Por ella el espectador recibe otra dimensión, otra lectura de la realidad dramática que están contemplando en el escenario. Así, por ejemplo, cuando al principio del acto segundo entra en la Torre del Oro para liberar al hermanastro de Pedro I, D. Enrique de Trastámara, encarcelado por su intento de rebelión contra su hermano, habla de su interés en el trono de Castilla como la recuperación de su honor mancillado y de venganza por la muerte de su madre, Leonor de Guzmán. María Padilla sigue dispuesta a ayudarlo, ya que su liberación les beneficia a ambos, pero no sin antes pedirle que reconozca sus verdaderas intenciones:

y no pudiera sonrojar tu frente
 un recuerdo perdido en el pasado.
 Nuestro sino es igual; si esa nobleza
 que indómita me cerca, rebramando,
 mi paso no estorbase, de Castilla 1425
 yo extendiera los límites tan largo
 que trémulo escuchase el agareno
 de hinojos mi precepto soberano.
 Sin esos nobles que el acero vuelven
 contra su rey, en mancillado campo,
 que la traición ostentan por divisa 1430
 en guerra eterna contra mí empeñados
 mi nombre el porvenir escribiría
 de otros nombres al par, si no más alto

Pero al igual que ocurría en el caso de don Pedro, nos encontramos con un concepto edulcorado de “destino”; aunque aquí sí su fatalidad está ligada con el amor, éste está definido en términos absolutos como un sentimiento que no admite pactos ni compromisos de ningún tipo con el entorno social en el que se desenvuelve, ni la fatalidad lleva como única solución a la muerte de la protagonista. El carácter “fatal” del destino pierde aquí su elemento dramático para convertirse en un simple recurso teatral, al servicio de la pura trama o de la intriga, lo cual vuelve a acercar a la obra al romanticismo del ala más tradicional y a alejarlo del ala subversiva de Rivas, Hartzenbusch y Larra.

(c) **Aldonza Coronel**

A Aldonza también la mueve el deseo de venganza contra el rey debido a la deshonrosa muerte de su padre y al destierro de su marido, acusado de traición a la Corona. Esa pulsión sitúa de nuevo al personaje inmerso en un nuevo conflicto interior, tal vez el más humano de todos cuantos afligen a los personajes del drama y sin duda el que transluce más sinceridad de todos. El conflicto de Aldonza, la “fatalidad” contra la que se esfuerza por luchar, tiene dos etapas claramente diferenciadas. Primero se ve aquejada por la pugna nacida de la oposición entre su sed de venganza —recordemos que según el código del honor sólo puede ser restaurada con la muerte— y su amor por ese mismo hombre que ha traído la deshonra a su familia, conflicto que ya hemos visto y analizado en *Traición con traición se paga* y que aparecerá nuevamente en varios dramas posteriores de Fernández y González, como *Cid Rodrigo de Vivar*, tanto en su

primera versión (1858) como en la arreglada, ya hacia el comienzo de la década de los sesenta (1862). Ese es el conflicto que refleja el acto II, cuando Aldonza, esperando en la casa de Pero Carrillo por D. Enrique de Trastámara para mostrarle su apoyo incondicional en su motín contra su hermano, cae rendida (a pesar de su condición de mujer casada) a los requiebros de amor de ese misterioso caballero que la seduce y que responde al nombre de D. Juan. Cuando éste le muestra su verdadera identidad, el sentimiento no desaparece, pero se impone la imposibilidad de la realización del amor:

Aldonza	Tened compasión de mi flaqueza y no a un abismo de infamia queráis arrojarme ciega. Bien pude amar a don Juan mas elévase funesta entre el rey y doña Aldonza tinta en sangre una barrera	610
---------	--	-----

Ese conflicto interior alcanzará otra dimensión en el acto tercero, cuando Aldonza asuma internamente que su amor por el Rey le impedirá consumir su venganza. Cuando María le pregunta si está enamorada del rey, ésta confiesa:

Aldonza	¡Cómo no amarle! con su mirada, que quema, con sus palabras, que henchidas de pasión al alma llegan! ¿Quién a su halago resiste?	1025
---------	--	------

A partir del acto III, el conflicto interior al que se enfrenta el personaje será por tanto, la lucha entre su condición de su mujer casada y sus repercusiones sociales y la llama de un amor intenso que, en este caso, es además correspondido.

Rey	Cuando del trono cansado, me dije, la noche extienda sus alas, soñando amores, iré recatado a verla; y vendrá noche tras noche envuelta en oscura niebla, a disipar de mi sino la maldecida influencia. Fue mentira, la que pura soñé, funesta belleza, erais vos, Aldonza mía,	580 585 590
-----	---	---------------------------

vos, de mi sangre sedienta

El conflicto se resuelve en el último acto, de acuerdo con las expectativas sociales y morales del teatro áureo analizadas por Vigil (1982), Ortega López (1988) y recientemente por Tenenbaum (2004), con una Aldonza resuelta a tomar el hábito religioso, aunque eso sí, como fruto de la adaptación de los viejos temas a los nuevos tiempos, la modulación de su dolor tuviera un tinte más contemporáneo.

Aldonza	No penseis que vengo aquí señor, a daros enojos, que sólo lloran mis ojos, en silencio contra mí;	1740
	ni temáis que contra vos mueva el labio maldiciente, ni que demande mi mente inútil venganza a Dios. ¡Ay de mí!, que mal pudiera	1745
	el corazón que devora de una esperanza traidora desvanecida quimera rebelde romper el yugo que le impuso el cruel destino	1750

Del elenco de *Luchar contra el sino*, Aldonza es el personaje que más se aproxima a la condición de romántico de todos. Aunque la pasión en el drama no sea presentada como una experiencia arrebatadora, Aldonza y Pedro I — que no aspiran a alcanzar ninguna unión perfecta en esta tierra — padecen con su acatamiento de los principios sociales y morales contemporáneos una simbólica extinción que, por supuesto, no alcanza la consunción física que tenía en el teatro romántico del ala más subversiva.

Visto todo esto, tenemos que afirmar que partiendo del propósito original de la obra — explicar la muerte de Fadrique y algunos de los acontecimientos que rodearon la vida del rey castellano Pedro I —, la obra parece ajustarse a un plan inicial de “economía dramática”: es decir, se usan los personajes estrictamente necesarios y se ciñe la obra a los eventos sustanciales para cumplir tal propósito. En ese sentido, *Luchar contra el sino* contrasta con su predecesora, el drama histórico *Traición con traición se paga*, sobrecargada con eventos, acciones (principal y secundaria), personajes y efectos más propios del género novelístico.

2.5. Corolario.

Tras dos obras menores de carácter iniciático, *Traición con traición se paga* y *Luchar contra el sino. Primera parte: la sortija del rey* constituyen los dos primeros dramas románticos de mayor entidad salidos de la pluma de Fernández y González. Aparecidas hacia finales de la década de los cuarenta, tras la crisis romántica y el posterior arrepentimiento de los románticos, las obras reflejan esa reorientación de los valores ideológicos del romanticismo y el paso atrás que supuso para el movimiento el triunfo del sector tradicional y reaccionario y los valores que transmitía. La lectura de ambas obras nos comienza a dejar clara la proximidad del dramaturgo sevillano a ese sector: separación de los postulados esgrimidos por la sección más subversiva y radical del romanticismo y aceptación de una estética romántica moderada y conservadora, que llevaba consigo una vuelta a ciertos ideales, temas, recursos y técnicas del teatro del Siglo de Oro.

Su condición de lector empedernido y de hombre de teatro se refleja con nitidez en estas obras llenas de guiños y referencias intertextuales, sobre todo en *Traición con traición se paga*, un evidente homenaje a dos de los dramaturgos más importantes de la escena española del XIX: Francisco Martínez de la Rosa y José Zorrilla. Del primero, Fernández y González retomará — aunque sin la fidelidad a las fuentes que tenía la versión del dramaturgo granadino — la leyenda de Aben-Humeya, líder de la rebelión morisca en tiempos de Felipe II y paradigma de personaje romántico en lucha por la libertad. Tras pasarla por el tamiz de su imaginación, *Traición con traición se paga* se torna, en lo que tiene que ver con la historia del líder musulmán, en una historia totalmente nueva, continuadora en cierto sentido de la original, pero remozada por completo hasta convertirse en algo absolutamente independiente. A esta historia, Fernández y González superpuso la de don Juan y doña Ana, que, aunque por una parte están muy lejos de ser los personajes románticos *típicos*, constituyen a su vez el ingenioso y brillante homenaje a Zorrilla, su autor teatral de cabecera. El especial homenaje se centrará, como ya hemos mencionado en la escena X del acto III, en donde los requiebros de amor de D. Luis a su amada llevaran de forma irremediable al espectador a la escena III del Acto IV de la obra de Zorrilla. Las dos historias, las de Aben-Humeya y las de Don Juan y Doña Ana, independientes

en un primer momento, se irán entrelazando a medida que avance el drama: primero gracias al personaje de doña Ana, principal nexo de unión entre ambas historias, y después por los diferentes juegos de intereses cruzados que, sean del tipo que sean, van surgiendo entre los personajes.

Es evidente, por otra parte, que la obra presenta una aceptación de la estética romántica en detrimento de la neoclásica, pero al mismo tiempo es obvio que todos los conceptos que definieron y caracterizaron el drama romántico de los treinta aparecen dibujados en la obra como meros motivos románticos, atenuados por la ideología del sector tradicional en la que se encasilla el autor y que pretendía mitigar de alguna forma los efectos del romanticismo subversivo. Los grandes motivos que definieron entonces ese romanticismo aparecerán como *formas* románticas, pero sin ser llevadas hasta sus últimas consecuencias ideológicas y dramáticas.

Así, en la obra nos encontramos — tras el tema principal de la venganza, que mueve la trama— con el del amor, el motivo romántico por excelencia, pero a diferencia del drama anterior, nunca aparece entendido en términos absolutos, ni movido por los hilos de un destino fatal que termina siempre con la muerte de los protagonistas.

Nos encontramos igualmente con el tema del *sino*, pero una vez más convertido en un mero recurso dramático: el destino no aparece como la fatalidad en un mundo que ha dejado de ser un cosmos perfecto para convertirse en algo que sólo se mueve por los designios arbitrarios de un Dios tirano, despótico y cruel; el destino se ha convertido mayormente en una mera “casualidad”, en la plasmación de una mera coincidencia de la vida. Así, por ejemplo, entienden su “sino” D. Juan y D. Luis cuando se encuentran en la posada tras varios años de separación sin saber nada el uno del otro, como un azaroso movimiento del destino que vuelve a unir sus vidas. En otras ocasiones aparece utilizado como sinónimo de mala suerte, de mala fortuna para aquel que la recibe o la sufre, como cuando el rey D. Pedro I, el incomprendido monarca castellano, se queja de su mal “destino” al ver y sufrir las continuadas rebeliones de su hermano D. Enrique y sus vasallos contra él. Pero incluso en las obras en las que el sino aparece como algo irremediable de lo que no se puede escapar, como en la propia *Luchar contra el sino* — “¡Tú morirás al hierro de un hermano!/me dijo un nigromante y yo dudaba” —, aparece desprovisto de la fatalidad existencial que caracterizaba al

drama romántico anterior, no está ligado con el amor, no lleva a la muerte al protagonista (destino fatal por excelencia como hemos visto) y en cierto sentido contribuye a otorgar a la trama un sentido de “justicia” que devuelve a la obra la armonía perdida.

Siguiendo con esta línea de pensamiento, la elección de temas y personajes también es reveladora para delimitar a qué sector del romanticismo pertenece Fernández y González, elemento que aunque será más significativo como hemos visto en *Luchar contra el sino*, podemos observarlo también en *Traición*. En ésta, el enclave histórico de la obra en el pasado de la España de Felipe II y la recuperación de la figura histórica de Aben Humeya, líder de la revuelta morisca que ya había llamado la atención de Martínez de la Rosa. Este rasgo nos lleva nuevamente a situar la obra y a su dramaturgo dentro de ese romanticismo histórico que Guillermo Carnero definía como “reaccionario” y que volvía siempre a una Edad Media y a un Siglo de Oro que ellos consideraban románticos, recuperando al mismo tiempo todos los valores que éstos traían consigo: el reconocimiento de que cualquier tiempo pasado fue mejor, la supremacía de lo viejo y, sobre todo, la recuperación de los valores éticos, religiosos y morales del período de la Ilustración, con lo que pretendían de alguna forma mitigar los efectos nocivos y perniciosos del romanticismo subversivo.

En esa misma línea podríamos situar *Luchar contra el sino: La sortija del rey*, otro claro ejemplo de ese drama histórico español que buscaba alejarse de esos principios radicales. Sin embargo, en este caso, la obra de Fernández y González presenta ciertas diferencias con la generalidad de estas obras que merecen ser mencionadas.

En primer lugar, ese drama histórico tendía a intensificar —hasta convertir en la mayoría de las ocasiones en “tema”— la pasión amorosa, transformándola en una especie de núcleo central alrededor del cual giran las acciones de los personajes. En *Luchar contra el sino* ese modelo aparece ligeramente modificado: todas las acciones, incluidas aquellas provocadas por la pasión amorosa, aparecen subordinadas al núcleo o motor central de la obra, que es, como ya hemos mencionado, el deseo de venganza.

Pero tal vez la mayor diferencia se encuentra en el uso de la historia. En el drama histórico posterior nunca se producía una auténtica dramatización de la historia. El elemento histórico era simplemente “sazonador”; servía para dar una

aparición de “histórico”, cierto sabor, pero nunca pasaba de ser un “telón de fondo” (Ruiz Ramón, 2000:317), donde lo que privaba por encima de todo era la anécdota, lo casual, y no la historia en sí. En este caso, la historia desempeña un papel específico, casi trascendental, ya que constituye mucho más que el simple marco espacial en el que se producen los acontecimientos. Es la “historia” en sí la que da sentido al drama, ya que su objetivo es, como hemos mencionado en varias ocasiones, “recuperarla”, dramatizar el pasado para dar una explicación a aquellos aspectos que éste ha dejado ocultos, aunque sea para convertirlo, trasformarlo en algo totalmente nuevo. Para ello asistimos a una de las obras de Fernández y González que más rigor histórico muestran en su confección. Con la excepción ya mencionada de *Aldonza Coronel*, la amante del rey que está aquí trasformada en una mujer que a pesar de sus sentimientos decide meterse en un convento antes de romper con las normas morales de su tiempo, nos encontramos con una obra en la que prima el rigor analítico del autor en la investigación de los hechos y de las vidas de los personajes que va a dramatizar, rigor que, desgraciadamente, no primará en todas sus obras dramáticas y en la inmensa mayoría de sus novelas históricas. El rigor en el proceso de documentación histórico afecta no sólo a los rasgos más generales del drama (personajes y enclaves espaciales, como la Torre del Oro o el Alcázar de Sevilla), sino a otros como las descripciones físicas de los personajes y a pequeños temas que el autor usa como recurso argumental y que también están documentados históricamente, como las sospechas del asesinato de Blanca de Borbón por “malas hierbas” suministradas por su marido. Todos esos elementos están fusionados en el drama hasta crear un todo independiente, pero que no se pueden separar de ese elemento “histórico” que es mucho más que un marco espacial donde ocurren los acontecimientos.

Si hablamos de los personajes, especial atención requiere Don Juan, guiño-homenaje a su homónimo de Zorrilla, del que ya hemos hablado con detalle. Pero todos los personajes, tanto los de *Traición* como los de *Luchar contra el sino*, tienen algo en común: son personajes planos, sin proyección psicológica; sus acciones están dirigidas siempre por factores externos, pero nunca por motivos internos o psicológicos. A diferencia del drama romántico subversivo, los personajes no tienen desdoblamiento de conciencia, ni dudas existenciales, ni se cuestionan su sino por muy cruel o injusto que haya sido con ellos y, cuando lo hacen, es un mero posicionamiento romántico transitorio que no es llevado ni

mucho menos hasta sus últimas consecuencias: nunca se presenta a Dios como el culpable de no mantener un orden cósmico imperfecto — cuya existencia, en realidad, no se plantean porque desconocen —ni se rebelan contra él pidiendo cuentas: sus decisiones, su voluntad es aceptada, obedecida, y sólo al hacerlo así se produce el final feliz que el público espera: la muerte de Aben Humeya, el matrimonio de Don Juan y Doña Ana y Don Luis con Doña Isabel. Por esa razón, y como ya habíamos apuntado con anterioridad, no podemos considerar al Don Juan de *Traición* un personaje romántico, ya que aunque su carácter de soldado libertino y su figura de personaje fuera de la ley pudieran ser entendidos como símbolo de la libertad que perseguía el personaje romántico, su falta de conciencia, de desdoblamiento psicológico, su carencia de rebeldía y la aceptación de su destino junto a la sumisión final a las normas sociales lo alejan de ser caracterizado como tal.

Por todo lo dicho anteriormente, podemos concluir que los atisbos de romanticismo conservador observados en *Tanto por tanto o la capa roja* comienzan a ser evidentes en estos dos dramas que hemos analizado. Si bien es cierto que el dramaturgo acepta ciertos posicionamientos estéticos propios del romanticismo, tanto el enclave de las obras (el pasado histórico español) como la elección de personajes históricos españoles (Pedro I, Enrique II, María Coronel, Aben-Humeya, etc) lo acercan a ese sector tradicional para el que la Edad Media y el Siglo de Oro eran, ante todo, “románticos”. A esto habría que añadir el uso de ciertos elementos de estética romántica como el “sino” — aunque sin ser llevados a sus últimas consecuencias — y la ausencia de otros, como el del amor, que aunque presente no está concebido en términos absolutos, ni hay una negación de éste que lleve a la muerte al protagonista. Todos esos rasgos y otros que ya hemos destacado a lo largo de este capítulo, sitúan las primeras obras dramáticas de Fernández y González dentro del ala más tradicional y conservadora del romanticismo español.

Fernández y González y la deuda del teatro posromántico con el Siglo de Oro español.

El arrepentimiento de los románticos tuvo como consecuencia inmediata el triunfo del ala más conservadora del romanticismo español, aunque ello no significara en ningún momento la desaparición de aquellos ni mucho menos la extinción de su influencia, como buena cuenta dará de ello la Generación del 98 durante la crisis ideológica de fin de siglo a la que también hemos hecho referencia en páginas anteriores.

El triunfo de ese romanticismo tradicional, positivo o “histórico” en terminología de Carnero (1978), implicaba — como también ha sido mencionado con anterioridad — el triunfo de una determinada cosmovisión de la existencia, es decir, la defensa a ultranza de una serie de conceptos tradicionales íntimamente ligados a la monarquía como institución política y social, y también de todo un conjunto de valores éticos y religiosos. Recordemos en este sentido, una vez más, que tras la marcha atrás de los románticos subversivos, el debate en torno al romanticismo se iba a desviar ahora hacia su componente “moral”, ya que la crisis de valores que manifestaban los autores románticos más subversivos — que llegaban a negar, recordemos, la Providencia Divina — ponía en peligro la existencia misma de esa sociedad cristiana religiosa y medieval que ellos consideraban la ideal.

El retorno a los enclaves medievales y renacentistas iba a traer como consecuencia la recuperación de los grandes autores del período áureo español,

autores que como menciona Mesonero Romanos “teníamos enterrados hace dos siglos con Calderón” (1956). Es a comienzos del siglo XIX cuando comienza a editarse de nuevo a los grandes poetas y dramaturgos que configuraron el Siglo de Oro español y, por consiguiente, sus obras, temas, motivos y, sobre todo, su cosmovisión teatral tan fuertemente configurada iba a servir enseguida — con la lógica adaptación de los viejos temas a los nuevos tiempos y la nueva sociedad burguesa — de fuente de inspiración a toda una serie de dramaturgos que, en el fondo, seguían pensando como Böhl de Faber, que, conceptualmente, la Edad Media y el Renacimiento eran, en esencia, románticos. Pero, ¿qué autores se editaban durante el XIX? ¿A qué obras tenía acceso el lector, el dramaturgo o el crítico literario a la hora de volver a ese pasado remoto que idealizaban estética e idelogicamente?

La reedición de los dramaturgos más representativos del período áureo español como Lope, Calderón y Tirso, si bien nunca dejó de hacerse, experimentó a lo largo del XIX un profuso resurgir. Fue así, en buena parte, por medio de colecciones y de la publicación de volúmenes de obras escogidas, pero eso no implicó en ningún momento la aparición de ediciones sueltas de sus obras. En el caso de Lope de Vega, uno de los autores más reeditado a lo largo del XIX, tenemos constancia, por citar sólo algunos ejemplos, de numerosas ediciones sueltas de sus comedias a principios de siglo, como es el caso de *Antes que te cases mira lo que haces*, *La moza del cántaro*, *La boba para otros y discreta para sí*, todas publicadas en 1803, a las que seguirían otros textos como *Lo que ha de ser*, *Los locos de Valencia*, *La mayor victoria*, *El molino*, *El premio del bien hablar* y *Si no vieran las mujeres...*, aparecidas tan sólo un año después. La copiosa reedición de la obra lopesca afectó también a otros géneros dramáticos como la tragedia; una de las más famosas, *Sancho Ortiz de las Roelas*, iba a tener repetidas ediciones en los primeros años del siglo, apareciendo por primera vez en 1800 y teniendo posteriormente múltiples reediciones hasta 1820. Tendremos que esperar hasta 1826 para ver la primera colección teatral dedicada en exclusiva a Lope de Vega, publicada en Madrid en la imprenta de D.M. Ortega y Compañía que recoge, entre su selección, piezas como *La esclava de su galán* — que verá edición suelta en 1840 —, *El perro del Hortelano*, y *Las bazarías de Belisa*, entre las más conocidas de la dramaturgia lopesca. Esta selección gozaría de cierto éxito editorial, que vería una reedición en 1838 bajo el título de *Teatro escogido de*

Lope de Vega, y que sería publicada en París bajo la dirección de Eugenio de Ochoa, autor de la introducción y la biografía que acompañan al texto.

Más suerte tendría Calderón de la Barca, en parte debido a la defensa a ultranza que de él y su teatro iba a hacer Böhl de Faber en su colección de ensayos publicada en 1820, y que lo convertiría en el autor áureo de referencia. Hay constancia, por poner un ejemplo, de una edición de *La vida es sueño* ya en 1801, de *La dama duende* en 1826, *El médico de su honra* en 1844 y *Pedro Crespo o El alcalde de Zalamea* en 1856. Pero, al igual que ocurriera con el teatro de Lope de Vega, serán los volúmenes de obras selectas los encargados de recuperar la obra calderoniana para el XIX; en 1827 aparecerá en Leipzig *Las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, una edición en cuatro tomos al cuidado de Juan Jorge Keil con 108 títulos de Calderón, en la que no podían faltar sus títulos más representativos. A esta colección habría que añadir la de Ribadeneira (1848), reeditada tan sólo tres años más tarde.

Algo similar ocurre con otro de los autores que más iba a influir en los dramaturgos del XIX: Tirso de Molina. Aunque no dejó de ser editado a lo largo del siglo dieciocho — hay varias ediciones de *El burlador de Sevilla* fechadas en 1728, 1747 y 1748 —, el siglo XIX es testigo también de varias ediciones de la obra del dramaturgo madrileño: a la inicial *No hay peor sordo que el que no quiere oír* (1804), habría que añadir *El vergonzoso en palacio* (1811), *Celos se curan con celos* (1817), *Don Gil de las calzas verdes*, aparecida en 1827, *Lo que son mujeres* (1830) y *La villana de Vallecas*, aparecida ese mismo año. A estas ediciones, habría que añadir la publicación de su teatro selecto, como *Comedias escogidas del maestro Tirso de Molina* (1826) —reeditada posteriormente en 1848 —, y *Teatro escogido*, de 1839.

En esa recuperación del teatro áureo español a lo largo del siglo XIX también jugaron un papel determinante — amén de las ediciones ya mencionadas dedicadas a autores específicos — las colecciones literarias, destinadas a recuperar las obras más representativas de los autores más significativos del XIX de una forma más sistematizada y colectiva. Entre las primeras cabe destacar la dirigida por Ochoa y Montel, poeta, dramaturgo, traductor y crítico literario, que vivió en París entre 1837-1844 llevando a cabo una ingente tarea como divulgador de la cultura y la literatura española mediante una colección de teatro titulada “Tesoro del teatro español”. En 1840 sale a la luz en París una edición reducida de

esas piezas, una selección de las obras más representativas de Lope, Calderón de la Barca y Tirso de Molina junto a otros autores como Moreto, Ruiz de Alarcón, de la Hoz y Mota, de Solís y Quintana.⁷⁵

Pero de entre todas las colecciones, la mayor labor de recuperación en lo que a la dramaturgia áurea se refiere iba a venir de la mano de uno de los dramaturgos subversivos más importante, Hartzenbusch, en su papel de editor de la *Biblioteca de autores españoles*, que hacia finales de la década de los 40 iba a sacar a la luz los primeros volúmenes dedicados a los grandes dramaturgos españoles del XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina (1848) y Calderón de la Barca (1849). Por lo tanto, parece obvio pensar que ese retorno a lo medieval y renacentista, amén de su justificación ideológica ya comentada, no era sólo un enclave temporal en el que situar las tramas de las novelas y los dramas, sino que traía consigo toda una lectura de las obras y los autores que definieron el teatro áureo, que tendría a su vez como consecuencia la adaptación de recursos, motivos y personajes para un teatro que iba a ser visto y representado doscientos años después.

(1) Los personajes de Fernández y González y el teatro aurisecular.

En lo que a la caracterización de los personajes se refiere, es evidente la deuda del teatro decimonónico en general con la de sus homónimos del áureo, sobre todo en lo que se refiere a la función dramática del noble y la realeza, y a la caracterización de algunos tipos concretos, como puede ser el caso del rufián y del criado. En general, los personajes de la Comedia áurea “carecen — en palabras de Ruiz Ramón — de interioridad, no hay profundidad psicológica y no encarnan valores universales” (2000:135), y por lo tanto, en esa configuración

⁷⁵ Las mismas tendencias observadas en relación a Lope, Calderón y Tirso, son en realidad aplicables a otros dramaturgos del siglo aurisecular. Algunas obras del dramaturgo madrileño Agustín Moreto (1618-1669) verían su reedición también en las primeras décadas del XIX: *El desdén con el desdén* (1803), *La fortuna merecida* (1804), y *El defensor de su agravio* (1817), apareciendo su colección de *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña* en tres volúmenes que se publicarían entre 1826-1831, y en la colección de la Biblioteca de Autores Españoles dirigida por Ribadeneyra en 1856. En cuanto a Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (1581-1639), sus comedias ocuparían su lugar en la mencionada colección de Ribadeneyra en 1852, publicadas en un solo volumen bajo el título *Comedias de Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. La selección de obras de Antonio de Solís (1610-1681), *Comedias escogidas*, sería publicada por la imprenta de Ortega y Compañía en un solo volumen en 1828.

tipológica, se definen más por lo que hacen que por lo que dicen, convirtiéndose en “expresión de una actitud vital, de unas ideas y unos ideales cuya raíz común está en la uniformidad ideológica que los sustenta” (135). Con la breve excepción de los personajes del romanticismo subversivo que sí hacían gala de una gran introspección psicológica, esa descripción genérica de los personajes que poblaban la escena áurea es en buena medida aplicable al teatro posromántico español, donde los personajes tienden a ser planos, a constituirse en “tipos” representativos de la escala social que representan.

El rey sigue siendo el encargado de restablecer el orden perdido por la ruptura de las normas sociales por parte de algún personaje del drama. Su aparición al final de la escena encierra la que sin duda es su misión dramática, administrar justicia y restaurar el orden perdido, haciendo que resplandezca de nuevo la justicia por encima del caos y las miserias humanas, como sería el caso, por poner un ejemplo, de *Fuente Ovejuna*. En el drama posromántico esa misión no va a cambiar sustancialmente; en dramas como *Deudas de la conciencia* (1860) o *Padre y rey* (1864), también de Fernández y González aunque ya muy posteriores, la irrupción de D. Félix — representante legal del monarca — en el primer caso — y del propio Felipe II en el segundo, tienen como función dramática restaurar los desmanes de Juan de Lorenzana y del príncipe Carlos respectivamente, castigando sus maldades y volviendo a instaurar la justicia perdida. Sin embargo, aunque la función dramática sea la misma, podemos observar también una adaptación de las viejas formas a los nuevos tiempos: en *Traición con traición se paga* el monarca es un musulmán, Aben Humeya, líder de la revuelta morisca, algo que no sería posible en el drama áureo.

Asimismo la figura del noble en el drama posromántico está íntimamente ligada a la Comedia barroca. En el teatro del XVII el noble actuaba como la fuerza destructora del equilibrio social. Movido siempre por la pasión, olvidaba su condición nobiliaria y sus villanías sólo podían ser castigadas por el Rey, expresión terrenal, recordemos, de la justicia divina, ya que, en caso de ser castigado por el pueblo, esta justicia tendría que ser refrendada por el monarca, como ocurre en *Fuente Ovejuna*. Sólo la intervención del monarca o el autoarrepentimiento del noble puede restaurar el orden perdido. Esta descripción es, por poner un ejemplo, perfectamente aplicable al conde don Juan Osorio, el noble malvado de *Tanto por tanto o la capa roja* (1845). Su pasión desmedida por

María le lleva a contratar a unos delincuentes para que maten a Pablo el tejedor, su prometido, y a intentar violar a la joven. A pesar del enfrentamiento entre el conde y el joven tejedor (que descubre el engaño), es sólo el arrepentimiento final del noble lo que restaura el orden perdido.

También están presentes las características que definieron al galán del Siglo de Oro español, un personaje difícil de catalogar según Couderc debido a que “la variada posición del caballero noble y joven en la escala social determina una serie de variantes que corresponden a una implicación distinta de la acción” (2002: 157). De los tres tipos de galán establecidos por Couderc, los personajes de Fernández y González se encuadran principalmente en el llamado “galán-héroe”, ya que a las características ya mencionadas que definen al personaje (gallardía, juventud, linaje, y belleza) hay que añadirle la recuperación de la posición de ventaja en cuanto a la consecución de un amor no correspondido o, en su caso, de imposible consecución por las normas vigentes de la época; comienza así un *tour de force* hacia un objetivo, a veces en forma de carrera de obstáculos, a sabiendas, eso sí, de que el *happy ending* que el gusto del público espera se impondrá, en la mayoría de los casos, por lo que el galán conseguirá su objetivo final que incluye siempre la consecución de un matrimonio libremente aceptado.

Debido sin duda a su adscripción al grupo de los bienpensantes, Fernández y González elimina, como ya hemos visto, de la caracterización de la mayoría de sus galanes los elementos románticos, aproximándolos mucho más en los rasgos definitorios de su carácter a los de la comedia aurisecular. El más trabajado de todos es sin duda don Juan de Coloma, ya que, junto a las características del galán, se encuentran las ya mencionadas del rufián, convirtiéndolo así en uno de los personajes más eclécticos de cuantos forman el universo dramático de nuestro autor. La mayor evidencia de este alejamiento del personaje romántico se encuentra precisamente en el pragmatismo que rige su vida: su condición de soldado no se debe ni a un afán de lucha por la libertad — lo que constituiría el ideal romántico — ni a la necesidad de estar en contacto con la muerte, sino a la posibilidad de sacar beneficio económico de ello, lo cual nos lleva como se ha mencionado en el análisis de la obra, a la figura del soldado fanfarrón de la comedia áurea, de amplia tradición en nuestro teatro como también ha estudiado Buezo (2002: 276-277).

La misma tendencia se observa en don Juan de Cardona, personaje masculino de *Padre y Rey* (1864), drama en prosa de trasfondo pseudohistórico aparecido en fecha muy posterior. Casi veinte años después se siguen observando en su configuración las características que definieron al galán-héroe del período áureo, a las que habría que añadir la sumisión absoluta a las normas sociales vigentes y a la autoridad del Rey. Así, cuando don Juan de Cardona descubre en el príncipe don Carlos la identidad del misterioso personaje que acosa a su amada, sus deseos de venganza y justicia quedan supeditados a los de su deber, rindiéndole allí mismo la reverencia y pleitesía que, como Alteza, el príncipe merece, imponiéndose así sobre sus deseos de venganza, su sentido del deber y la obediencia. Esa obediencia será finalmente recompensada: cuando el Rey aparece para reestablecer el orden perdido, castiga a don Juan con el destierro por haber levantado la espada contra su hijo, pero, al mismo tiempo, premia su lealtad con un permiso real para casarse con Estrella y un puesto de Oidor en las Indias, donde poder rehacer su vida junto a su amada.

En lo que se refiere al personaje femenino, también se observa cierta predilección por parte de Fernández y González por el retorno a una dama en la que confluyen varias de las características que la definieron en la Comedia del Siglo de Oro, en detrimento de la configuración de la heroína estrictamente romántica. Couderc afirma que, al igual que ocurría en su contrapunto masculino, la dama es un personaje de difícil catalogación ya que “el haz de rasgos que conforma su estatuto sociodramático es susceptible de infinitas combinaciones y de distorsiones parciales, dependiendo de la fecha de la comedia y de sus coordenadas genéricas” (104). Así nos encontramos con un personaje femenino bello, ingenioso, enamorado, a veces de noble linaje — el rasgo que sin duda más iba a modificar el dramaturgo para mostrar las adaptaciones a los nuevos tiempos —, pero sobre todo con una clara conciencia de tener que someter en todo momento sus acciones al *status* social que la mantiene y le da la su posición en la comunidad. Esa caracterización genérica, aplicable a personajes como la dulce Estrella de Cárdenas de *Padre y Rey*, sufre en ocasiones interesantes alteraciones cuando el honor está mancillado: lo estático de su caracterización más tradicional se torna, en una inversión directamente proporcional, en dinamismo, convirtiéndose en “un personaje hiperactivo, de identidad cambiante, hasta que merced a sus iniciativas se consiga el desenlace armonioso” (104). Es el caso de

doña Ana en *Traición con traición se paga*, en quien se oculta, bajo esa apariencia de belleza, pureza, castidad y feminidad, el Capitán Torbellino, el espadachín aventurero que maravilló a Flandes y quien mató al hermano de don Luis por haber deshonrado a su hermana.

La figura del criado en el teatro de Fernández y González guarda también multitud de semejanzas con el del teatro aurisecular. Si bien es cierto que su configuración dramática dista de ser tan compleja como la que el teatro del Siglo de Oro nos tenía acostumbrados, todavía mantiene en el teatro decimonónico esa idea de servidor fiel, mensajero, consejero e intrigador. Perderá, eso sí, su carácter cómico — a excepción de los criados de las comedias de magia —, pero mantendrá en líneas generales ciertas dosis de fanfarronería y cobardía. En *Traición con traición se paga* (1847) es, sin duda, Gironcillo quien, por sus acciones y su posición, está más cerca del personaje áureo del criado. En esencia obediente, hará cualquier cosa que se le encomiende, ya que su único objetivo es complacer a su amo y ayudarlo a conseguir sus objetivos, aunque sin valorarlos ni enjuiciarlos. Al final, consciente de la traición que su señor prepara, no duda en traicionarlo (rasgo que lo separa definitivamente del criado áureo), pero mantiene su cobardía, que le llevará a dispararle a escondidas en medio de la noche en lugar de acuchillarlo (v.2960).

Más cercano al prototipo del criado del teatro del siglo de Oro estarán Vargas, el hombre de confianza del Emperador, y Lagartija, el fiel criado de don César en *Aventuras imperiales*, la única comedia de Fernández y González de la que se tiene constancia hasta la fecha. En lo que a Vargas se refiere, su mayor característica, es desde luego, la fidelidad: arriesga en todo momento su vida para obedecer e incluso salvar a su señor. Su presencia es más real al principio de la obra, y poco a poco se va diluyendo, dejando paso a la presencia y a las acciones principales de los otros personajes. Es Vargas quien abre la obra encargando a los embozados la protección del misterioso caballero que resultará ser D. Carlos, y será él quien, tras ver la determinación última del Emperador a seguir con sus propósitos de seducir a Violante a pesar de los peligros vividos, cerrará el primer acto con un parlamento que encierra al mismo tiempo la crueldad de su destino (siempre obedecer) y la fatalidad que se cierne sobre los protagonistas, elemento que otorga a la obra cierto carácter romántico.

La figura del otro criado, Lagartija, es la que más claramente está vinculada a la figura del gracioso de las comedias de capa y espada, figura elevada a categoría estética como personaje desde el teatro de Lope de Vega, como demostró Montesinos en su conocido ensayo sobre la figura del donaire (1951). Las dos características que más y mejor el definen como personaje son cobardía y sentido pragmático de la vida, que son según Ruiz Ramón (2000:140), rasgos definitorios del criado. En su primera aparición en escena nos lo encontramos huyendo de su labor como alguacil, y buscando además una excusa con la que justificarse y huir del cumplimiento de sus deberes: “se me ha dormido una pierna” (14) espetará a D. César ante sus reproches. Su carácter pragmático le lleva a buscar siempre su propio beneficio, obedeciendo siempre con fidelidad... a cambio de dinero. (16). El propio D. César dirá de él: “nació para cobarde”. (16).

Otra de las características que Fernández y González toma del teatro áureo para la caracterización de los criados es ese carácter “espejo”, que transforma sus reacciones en reflejos paródicos de las acciones de sus amos. Así ocurre con su relación amorosa, parodia de la de sus amos. Las elevadas expresiones que don César utiliza para expresar su amor por Violante tienen su contrapunto en las que Lagartija usa para referirse a su Inés. Así lo vemos en la escena IX del acto primero, cuando Lagartija le cuenta a su amo quien le ha dado la noticia de que el amor de su Violante no ha menguado con su ausencia y el paso del tiempo:

D. Carlos	¿Quién te ha dado esas noticias?
Lagartija	La brava famosa hembra Inesilla la atrevida, de mil demonios doncella que a doña Violante sirve, y en ser mi dogal se empeña; y de lo que Inés declara juro y doy fe. (16)

Lo mismo observamos en la escena VI del acto segundo, cuando Lagartija entra en la casa de doña Violante para entregar un mensaje de su amo. Al encontrarse con su amada, le dirá:

Lagartija	Oh, milagro! ¡Oh, fiera Inés, que por fin te domesticas! ¡Oh, dicha! ¡oh, noche! ¡oh, mujer!
Inés	¡oh, alguacil! ¡Dame los brazos! (36)

Finalmente, tomado también de la comedia del Siglo de Oro, el criado es *alter-ego*, conciencia de sus amos, la fuerza realista que los mantiene ligados al mundo real y que, como nos recuerda Lihani, frena en multitud de ocasiones, ‘los instintos atolondrados del amo’ (93). Esa característica se aprecia sobre todo en Chorlito, el criado en *La infanta Oriana* (1852), de don Alvar, quien a pesar de estar enamorado de Mari-Blanca, decide casarse con Oriana para deshacer el maleficio de Merlín, y en Golondrina, el criado de don Luis Osorio. Aunque Chorlito pertenece igualmente al mundo mágico de la obra, es consciente en todo momento de cuáles son las leyes que lo rigen: “en esta tierra maldita en donde viven las gentes de aire y locuras” (8), o incluso más tarde, cuando se refiere al mundo de la obra como “tierra de almas en pena”. Pero, por otra parte, aunque consciente de las leyes que rigen ese ámbito y las características que lo definen, él mismo pertenece a ese “mundo de almas en pena” donde todo es posible, por lo que, tras deshacerse su hechizo y desaparecer sus orejas de asno, se venga de todo un D. Gaiferos, al que muele a palos (20) en una escena cargada de vidente ironía.

Pero, tal vez por esa fascinación que la literatura española siempre manifestó por la figura del malvado, del personaje marginal, es precisamente en el rufián donde se observa con más claridad la deuda que el teatro posromántico en general, y el de Fernández y González tienen con el Siglo de Oro. De todas las referencias al rufián que pueblan los dramas de nuestro dramaturgo, tal vez sea don Juan de Coloma el que las conforma de una forma más evidente, ya que es él mismo el que se presenta en estos términos: “¿Qué queréis? Ese es mi afán / con amor y cuchilladas / con naipes y devaneos / están llenos mis deseos / todas mis dichas colmadas”. Como Urzáiz Tortajada ha demostrado recientemente (2000), la recreación de la figura del delincuente está relacionada con el subgénero literario de la jácara, que conoció un éxito importante en el siglo XVII gracias a Quevedo y que rápidamente fue “absorbida por la propia comedia” (2000: 10), utilizando finalmente la figura del maleante para parodiar el tema del honor. A la autodescripción ya mencionada de don Juan de Coloma, que nos remite al maleante del Siglo de Oro, habría que añadir el uso de nombres referenciales, también de amplia tradición en el teatro. No es, por lo tanto, una casualidad que el maleante de *Tanto por tanto* se llame Ginés, sino una referencia directa a Ginés de Pasamonte, el entrañable delincuente dibujado por Cervantes a quien D. Quijote libera de galeras y del que nunca recibe la gratitud esperable a tamaño favor.

Tampoco es accidental la reproducción del lenguaje de los maleantes llevada a cabo por Fernández y González en *Tanto por tanto*; la conversación entre ellos en la escena primera, con la que se abre la obra, está llena de expresiones que intentan en buena medida recuperar el habla de germanías que tanta tradición tuvo en el teatro del Siglo de Oro y que fue estudiada ampliamente por Alonso Hernández (1979).

Por último, y en lo que al grupo de los esclavos se refiere, Fernández y González recupera también en *Traición con traición se paga* (1847) la figura del esclavo negro, cuya figura apareció con cierta regularidad en la comedia áurea española a partir de la *Hispaniola* de Maldonado (1525), como bien apunta Alonso Asenjo (2004: 136). El esclavo negro aurisecular estará definido por dos características básicas: en primer lugar, por su comicidad, rasgo normalmente enfatizado mediante su manera de hablar, su “habla de negro” — rasgo que Lope de Rueda explotaría al máximo en comedias como *Eufemia* o *Engañados* —, y por una estereotipada capacidad para la música y el baile, que lo convertirán en una especie de “personaje bozal” (136) o de imprescindible bufón en varios entremeses barrocos. La segunda de las características que lo definen como personaje es obviamente su supuesta inferioridad natural y social: el color de su piel determina tanto su condición de esclavo como su inferioridad intelectual, condenado a aparecer siempre como un personaje marcado por la absoluta simpleza o ignorancia. Veamos algunos ejemplos.

Cuando la esclava negra Eulalla hace acto de presencia en la escena séptima de la *Eufemia* de Lope de Rueda, lo hace cantando de la siguiente manera:

Eulalla	Gila Gonzalé de la vila yama; no sé yo, madres, si me labriré. Gila Gonzalé yama la torre; abrirme la voz, fija Yeonore, porque lo cabayo mojaba falcone. No sé yo, madres, Si me l’abriré.
---------	--

Polo, el lacayo de Leonardo que pretende los favores de Eulalla, observa la escena escondido, y, al ser descubierto, Eulalla se asusta y le recrimina su

comportamiento, preguntándole si: “¿paresete vos que so sa bon jemplos a la venta de una duela honradas recogidas como yo, facer cortesía a taloras?” .

Lope de Vega fue fundamental en el proceso de dignificación del personaje, sobre todo a partir de su *El prodigio de Etiopía*. A partir de entonces, serán muchos los dramaturgos que asignarán en sus obras papeles de mayor importancia a personajes de color. El propio Lope de Vega volverá a hacerlo en *El negro del mejor amo* (1631), dignificación que tendrá su continuación en *Juan Latino* de Jiménez de Enciso (1620) y sobre todo en *El valiente negro en Flandes* de Claramonte y Monroy, obras que procuraban si no huir del cliché del personaje negro más tradicional, sí al menos construir uno más elaborado que reflejara la ideología racista y señorial del público de la época. Tal vez el caso más evidente en este sentido sea la obra de Claramonte, en la que el personaje principal, un esclavo negro que gana su libertad, se va a Flandes y comienza una lucha personal contra todo y contra todos (los desprecios y el rechazo de una sociedad que no le acepta por el color de su piel) hasta que, sólo por su esfuerzo, llega a general, se gana la confianza del Duque de Alba y termina cansándose con la hija de su antiguo propietario. Pero, a pesar de poder ganar la honra con su santidad, con las armas o con su propio esfuerzo personal, la verdad es que siempre estará predestinado a ocupar por el color de su piel un segundo lugar, ya que su aceptación o rechazo dependerá siempre de su utilidad para la sociedad.

El esclavo negro de Fernández y González aparece desprovisto de cualquier elemento de comicidad, así como del “habla de negro”, que, como hemos mencionado con anterioridad, caracterizó al personaje durante las comedias del Siglo de Oro. Pero, si bien lo cómico en ese proceso de adaptación de los viejos temas a los nuevos tiempos desaparece, no lo hará la condición de sumisión absoluta inherente a su estatus, ni tampoco esa capa de absoluta simpleza e ignorancia con la que los dramaturgos lo caracterizaron. En la obra, Aben-abó necesita eliminar al esclavo por ser el autor y testigo de un crimen cometido años atrás. El simple recuerdo del crimen y la narración de la supuesta aparición de “El Dios grande” con un amuleto para ayudarle a olvidar (que resultará ser el veneno mortal con el que se matará), son motivos suficientes para que el esclavo acepte el pomo mortal que le dará la muerte.

(2). Los motivos dramáticos auriseculares en el teatro de Fernández y González.

Por otra parte, además de esa caracterización de los personajes, es evidente la recuperación de muchos recursos y motivos dramáticos del teatro del Siglo de Oro, que Fernández y González usa en la configuración de sus dramas. Cuando, en *Tanto por tanto o la capa roja* (1845), el conde don Juan Osorio contrata los servicios de unos sicarios para que eliminen a Pablo el tejedor, pudiendo tener así vía libre con María, no está haciendo otra cosa que utilizar un viejo recurso dramático de las comedias áureas, usado ya, por poner un ejemplo, por Lope de Vega en *El perro del hortelano* (1618), cuando don Federico y don Ricardo, al descubrir los amores de la condesa de Belflor con Teodoro, encargan a Tristán que le dé muerte. Así lo expresa Ricardo:

Ricardo	Bien puede ser; Que hay en Nápoles quien vive de eso y oro recibe lo que en sangre ha de volver. No hay más que buscar un bravo, y que le despache luego.
Federico	Por la brevedad os ruego
Ricardo	Hoy tendrá su justo pago semejante atrevimiento.

La lectura atenta de la escena del encargo en ambas obras revela además otra serie de concomitancias que refuerzan la idea del paralelismo entre ambas obras; la negociación, la idea del anticipo, e incluso la cantidad inicial de cien escudos son recursos rastreables en la obra de Fernández y González (comp. Lope (v.2492) con Fernández y González (v.76).

La negociación del conde Osorio con Ginés implicaba, además del asesinato del joven pechero, el secuestro de su prometida (vv. 82-85), de la que el noble estaba encaprichado. Nuevamente nos encontramos aquí con otro de los motivos presentes en el teatro del Siglo de Oro, el secuestro de la mujer, presente, por poner un ejemplo, en *El mejor alcalde, el Rey* (1621), obra en la que don Tello, aunque accedió primero a la boda de Elvira con Sancho, al conocerla y quedar prendado de su belleza, decide posponer la boda y secuestrarla, haciendo uso de ese derecho feudal que, al menos de una forma teórica, establecía la

potestad del señor de tener relaciones sexuales con toda doncella que se fuera a casar con otro siervo suyo.

Don Tello	Yo tomé, Celio, el consejo primero que amor me dio; que era infamia de mis celos dejar gozar a un villano la hermosura que deseo. Después que della me canse, podrá ese rústico necio casarse; que yo daré ganado, hacienda y dinero con que viva; que es arbitrio de muchos, como lo veremos en el mundo. Finalmente, yo soy poderoso y quiero, pues este hombre no es casado, valerme de lo que puedo.
-----------	--

Nuevamente, junto al uso del motivo áureo, nos encontramos con la consiguiente adaptación del viejo tema a la nueva mentalidad de la sociedad del XIX; mientras Elvira acepta resignada un destino ante el que nada puede hacer, María la tejedora se revela contra las intenciones del conde, amenazándolo incluso de muerte, algo impensable en la concepción misma del teatro del Siglo de Oro: “Conmigo mi honra está; si mano osada / en mí ponéis, don Juan, tenéis la muerte” (vv. 571-572). Lo mismo podríamos decir de Pablo el tejedor; mientras Sancho tiene que esperar a que el Rey le haga justicia, en *Tanto por tanto* es el propio Pablo el que se enfrenta al conde, arrancándole su espada (símbolo de poder y nobleza en el teatro áureo) y abofeteándole:

Pablo	Escucha, noble. Si de amor llevado <i>Acercándose a don Juan</i> por esa desdichada a mí vinieras, y a buena ley hubiérasme retado, quizá entonces conmigo te midieras; mas fingirme amistad, ser mi padrino con engaño robar la esposa mía, 720 entregarme al puñal de un asesino y a mi vida atentar con villanía, sólo merece que tu espada rota <i>Arrancándole bruscamente la espada, y arrojándola a los</i> <i>pies</i> 725 caiga a tus pies, y sientas de un pechero la fuerte mano que en venganza azota tu rostro de mentido caballero. <i>Le hiere con la mano en el rostro</i> ¡Cobarde! ¡Sal de aquí!
-------	--

La contemplación de esta escena nos lleva a la necesidad de comentar otro de los motivos de la comedia del Siglo de oro que Fernández y González usa para la configuración de sus dramas, que no es otro que el del honor y la afrenta, que se desprende de los versos 726-728 que acabamos de comentar.

El teatro del Siglo de Oro marcaba, como han señalado autores como Castro y Ruiz Ramón (2000), una clara distinción entre honor y honra, hasta tal punto que, como indica éste último, “el honor es, pero la honra pertenece a alguien, actúa y se está moviendo en una vida” (2000:142). El honor era considerado el valor máspreciado de una persona, equiparable a la vida misma, y objetivado en relación con la posición social de la persona, mientras que la honra tiene que ver con la pérdida de una determinada concepción social a los ojos de la sociedad por la pérdida de ese honor. Ahí radicaba la importancia de la defensa del honor: si el individuo desea permanecer en la sociedad con todos sus privilegios y valores, debe mantener incólume su honor, y, en el caso de haberlo perdido, su restablecimiento a la sociedad pasaba sin excusa por la recuperación de su honra, que implicaba casi siempre — excepto en el caso de que el ofensor fuera el propio Rey — el derramamiento de sangre del ofensor. La fuerza que movía al ofendido a la venganza no era nunca los celos, o la revancha, sino la necesidad de cumplir con las leyes del honor. Por eso, la venganza puede ser en ocasiones dolorosa, llevando al héroe a un conflicto de valores que lo convierten en un personaje trágico, aunque sea un concepto de tragedia ya imposible de entender en el siglo XIX.

Fernández y González recuperará el motivo de la honra perdida en muchas de sus obras, convirtiéndolo incluso en el *leit motif* en una de ellas, *Cid Rodrigo de Vivar* (1858), tanto en lo que a la original se refiere como a su modificación posterior. En ella, el conde de Gormaz, padre de Elvira, abofetea al viejo Diego Laínez (padre de don Rodrigo Díaz), obligando al héroe a un conflicto moral entre el amor a su prometida y su necesidad imperiosa de recuperar la honra de su familia y el derecho de “ser” de nuevo dentro de la sociedad, algo que sólo ocurre cuando se bate en duelo con el conde y le da muerte. En el caso de *Tanto por tanto o la capa roja*, la afrenta se produce también por medio de una bofetada, pero doscientos años más tarde, la reacción del conde es bien distinta: huye del lugar, rehusando el enfrentamiento con el pechero y encontrando la muerte al llevar la capa de Pablo y no ser reconocido por Ginés y sus hombres.

Otro de los motivos del teatro áureo que Fernández y González recupera es el de los papeles, ampliamente estudiados por Recoules (1974) y más recientemente por Argente del Castillo (2005). En la comedia del Siglo de Oro, el recurso dramático de las notas estaba vinculado mayormente a la trama amorosa. Sancho, en *El mejor alcalde, el Rey* afirmará:

Sancho	¡Ay, mi Elvira! Mi ventura se cifra en este papel, que pienso que llevo en él libranza de tu hermosura.
--------	--

En este mismo sentido se pronunciará Tristán en *El perro del hortelano*, cuando afirma que “Yo trato en paja y cebada / no en papel y en requiebros” (vv.646-647). Aparece otra vez, como no podía ser de otra forma en *El burlador de Sevilla*, cuando D. Juan intercepta el papel que doña Ana le envía al marqués y donde se vuelve a observar la función del papel como instrumento para comunicar sentimientos e intenciones amorosas:

Don Juan	Ya está abierto el papel, y que es suyo es cosa llana, porque aquí firma doña Ana. 1320 Dice así: “Mi padre infiel En secreto me ha casado, sin poderme resistir; no se si podré vivir, porque la muerte me ha dado. 1325 Si estimas, como es razón, mi amor y mi voluntad, y si tu amor fue verdad, muéstralo en esta ocasión.
----------	--

Fernández y González vuelve a recuperar de nuevo el recurso dramático del papel, pero otorgándole un uso completamente diferente. Si en el teatro del Siglo de Oro servía, como ya hemos visto, como vehículo de transmisión de los sentimientos amorosos, lícitos o no, en el teatro posromántico su uso va a estar vinculado a la intriga política, siendo el instrumento revelador de las venganzas y las conspiraciones que mueven las acciones de los protagonistas. En el clandestino encuentro entre Aben-Humeya y el Alfaquí, con el que se abre *Traición con traición se paga* (1847), ambos descubren sus identidades por medio de un papel (vv. 13-17), sentando las bases para su particular conspiración. Es también por medio de un papel la forma que Aben-abó escoge para hacer creer a los líderes

musulmanes la traición de Aben-Humeya (vv.2820-2869), y también es el vehículo trasmisor del veneno con el que Gironcillo narcotiza a don Juan y a don Luis. Esta función del papel vinculada a la trama de intriga política será usada también por Fernández y González y el resto de folletinistas españoles en sus novelas, sobre todo en las de intriga palaciega, como sería el caso de *El cocinero de su majestad* (1857) y *El pastelero del Madrigal* (1862), por citar algunas de las más destacadas.

Amor y matrimonio fueron dos de los temas más importantes presentes en la Comedia barroca, a los que los dramaturgos del posromanticismo iban a volver también en sus dramas. En muchas ocasiones, el amor iba a ser expresado en términos similares a los del romanticismo subversivo — como ya se ha analizado anteriormente —, pero obviamente, nunca iba a ser llevado a sus últimas consecuencias. Fuera de esa nomenclatura terminológica romántica, el amor iba a volver a ser considerado y tratado dramáticamente en términos muy cercanos (al menos en algunos aspectos como vamos a ver) al del drama barroco. Fundamentalmente, como afirma Buezo, el amor va a ser considerado como el “sentimiento que mueve a desear que la realidad amada alcance lo que se juzga su bien” (2002:8), algo que nunca le corresponderá a las partes implicadas directamente (el galán y la dama, en el caso de la Comedia barroca), sino a los representantes del orden social. En el drama posromántico de Fernández y González ha desaparecido ya la concepción aristotélica del amor basada en la relación materia y forma que pervivió a lo largo de toda la Comedia barroca, pero todavía perdura la idea barroca de que “el amor entra por los ojos”, que vemos en *El amor médico de Tirso*, cuando Barbosa afirma:

Barbosa	De modo que, si al instante que vos vuestra dama vistas, la amaste es porque en ella vinieron a un tiempo a unirse influencias en los cielos	2685
---------	--	------

El motivo barroco del amor a través de la vista nos lo encontraremos repetido en varias ocasiones en algunas obras de Fernández y González. Cuando el Conde, en *Tanto por tanto o La capa roja* (1845), confiesa su amor a la joven María en la taberna del pueblo, afirma:

Conde	Del amor es eco que arde en mi corazón desde que te vide; por él mi vista de la tumba el hueco	440
-------	--	-----

eternamente mide.

La misma idea aparecerá en labios de Aben Humeya en *Traición con traición se paga* (1847), cuando tras planear con el Alfaquí la traición que le lleve a sentarse en el trono musulmán y eliminar a su rival, afirma:

Aben Humeya	Él tiene razón; en tanto que yo en el ocio vivía; de esa mujer en los ojos buscando amores; mi vida entre placeres gastando al vapor de las orgías, él, sin tregua, preparaba, la guerra contra Castilla
-------------	---

Junto al tema del amor, nos encontramos con otro de los asuntos centrales en el teatro del Siglo de Oro, el del matrimonio, utilizado siempre por los dramaturgos como un recurso teatral móvil y flexible de amplias posibilidades, aunque, al final, usado básicamente o como motor de arranque de la acción, o como el elemento que marca el *tempo* dramático sosteniendo la tensión dramática hasta el final. El tema era indispensable en las comedias de capa y espada, ya que como Smith recuerda (2002), “éstas [las comedias de capa y espada] tratan casi exclusivamente de las relaciones entre sexos y las intrigas urdidas en torno al galanteo” (2002: 203). En las Comedias el matrimonio era utilizado como el instrumento que producía el conflicto dramático entre la voluntad del padre (representante siempre del bien y del orden social y propietario, según el código imperante de la época, de la vida y destino de su hija) y el deseo de la propia mujer, símbolo de los derechos del individuo. En el romanticismo, los amantes llevaban su amor al límite, desafiaban las normas sociales — es decir, ponían en peligro el orden social — y la no consecución de sus deseos individuales les llevaba a la muerte, a manos de ese destino fatal que ganaba la partida a una Providencia que les daba la espalda. Evidentemente, la adscripción de Fernández y González al grupo de los bienpensantes elimina esta lectura, y el matrimonio (el amor triunfa en la mayoría de los casos) “refleja — como apunta Smith — la visión ortodoxa de la sociedad aurisecular, según la cual [la mujer] debe cumplir con su destino de casarse y ser madre” (2002: 204). En *Viuda, casada y doncella* de Lope de Vega, Laurencio le aconseja a su cuñada:

Laurencio	Yo fui de tu esposo hermano, y pues que te cases ruego, bien creerás que tu sosiego no es ofensa a Feliciano. Mejor es que estés casada que a menos peligro estás,	2400 2405
	que en este estado tendrás la Envidia a tus pies atada. Que si a esta vida tu esposo agora volver pudiera, esto mismo te pidiera,	2410
	porque es honrado y forzoso. De tu padre es este el gusto y de los hijos prudencia mostrar al padre obediencia en lo que es honesto y justo.	2415

Esa visión tradicional aparecerá en varias obras de Fernández y González. En *Volver por el tejado*, Teresa necesita (en ausencia de su padre) del permiso de Juan, su hermano, para poder casarse con Diego, (237), situación que Fernández y González repetirá más tarde, en un juguete cómico como *Con poeta y sin contrata* (1851). Incluso en algunos dramas mucho más tardíos, como *Deudas de la conciencia* (1860), nos encontramos con las mismas coordenadas barrocas del tema matrimonial. En el drama, don Juan de Lorenzana regresa a Sevilla para pedir la mano de doña Ana de Guzmán, joven de la nobleza sevillana de la que está profundamente enamorado. Tras demostrar la hidalguía de su origen pide la mano a su padre, quien se la niega al tenerla ya prometida a don Félix, otro noble de la aristocracia sevillana. Cuando doña Ana le recrimina al Asistente que permita el matrimonio de su hija cuando no ama a don Félix, este le responde:

Ana	De horrenda amargura vengo a salvar a tu hija.	
Asistente	Señora, vuestro rigor no comprendo; padre soy, y buen esposo la doy.	1370
Ana	Pero no la das amor.	
Asistente	Sin amor debe casar una dama que es honrada, que harto, después de casada, tiene tiempo para amar.	1375
Ana	Puede amar de tal manera, que crimen su amor dé en fruto.	
Asistente	Pagará a mi honor tributo en sangre, si tal hiciera.	1380

Íntimamente ligado al recurso del mundo al revés, nos encontramos con el de la mujer disfrazada de hombre, de amplia tradición en la escena española barroca, como ha estudiado en detalle Bravo Villasante (1976). El éxito del recurso de este recurso en las tablas barrocas se debió en parte, como nos recuerda de José Prades (2002: 216), a que “las espectadoras admiraban en la actriz así vestida la audacia para resolver los eternos problemas femeninos con iniciativas propias de conductas masculinas”, y en buena medida, “el disfraz varonil era, en sí mismo, la irrupción solapada, la conquista efímera del libérrimo mundo masculino” (216). En el teatro de Fernández y González la mujer disfrazada de hombre no ocupa un lugar real en las tablas (es decir, no “actúa”), pero las referencias constantes a la realidad de esta acción fuera de escena son fundamentales para entender personaje y trama. Es el caso de Doña Ana en *Traición con traición se paga* (1847), quien oculta bajo la fragilidad de su apariencia femenina al Capitán Torbellino, un espadachín aventurero que causó estragos en Flandes y que atemorizaba por su bravura y el uso de su espada. En la tipificación del personaje, Fernández y González parece seguir el modelo de mujer disfrazada guerrera y “violenta” que observamos en otras comedias del XVII, como *La casa de los celos* de Cervantes, *La monja alférez* de Montalbán, *La dama capitán* de Diego y José Figuerola y *La varona castellana*, la obra que Lope de Vega dedicó a la leyenda de María Pérez. Sin embargo, mientras que en la Comedia del Siglo de Oro el amor es la principal causa de problemas para la mujer y en muchos casos la razón que la empuja a su disfraz⁷⁷, en Fernández y González se trata de un asunto de venganza, ya que don Gaspar era, recordemos, el violador de su hermana.

El retorno a la literatura del Siglo de Oro trajo consigo no sólo la recuperación de elementos formales como motivos y recursos, sino la de otros mucho más ideológicos, como algunos de los prejuicios que formaron el pensamiento social aurisecular, sobre todo en lo que al estamento nobiliario se refiere. Es el caso del prejuicio de los soldados del XVII sobre las armas de fuego,

⁷⁷ La principal pero no la única. Como de José Prades menciona en la misma entrada, “las mujeres disfrazadas lo hicieron por otras razones: por ambición de poder en *La hija del aire* (Calderón), para buscar a un hermano perdido, en *Dios hace reyes* (Lope); para liberar a una reina, en *La puerta Macarena* (Montalbán), por motivaciones religiosas, etc.

que aparece tímidamente retratado en *Traición con traición se paga* (1847), cuando Aben Abó rechaza con desprecio el arma que le ofrece Gironcillo.

Gironcillo	Aben-abó! Dime: “¡Lucha!”, y lucharé. ¡Una espada y no un puñal! <i>Sacando una pistola y entregándosela</i>
Aben Abó	¿Preferible a questo es? ¡Basta ya! De aquellas breñas en lo oscuro me ocultaré

La aparición de la artillería revolucionó por completo la forma de entender y de planificar el combate bélico, y no tuvo siempre (al menos a primera estancia) una positiva acogida entre el estamento militar. Como ha señalado Moreno Castillo (2001), la literatura se hizo eco enseguida de la execración a la que un gran porcentaje del estamento militar sometía a las armas de fuego y sentía por su uso, hasta el punto de considerar un agravio, como soldado, caer herido por arma de fuego. El propio Cervantes, por medio de D. Quijote, compara el mundo de la guerra antes y después de la aparición de la pólvora, afirmando que antes “la victoria en el combate era para el más animado y valiente”, mientras que ahora, con el uso de la pólvora y la aparición de la artillería, “es posible que un infame y cobarde brazo quite la vida a un valeroso caballero” (*Don Quijote*, I, 448). El desagrado que muestra Aben Abó ante la posibilidad de hacer uso de un arma de fuego se corresponde, por tanto, a una tendencia generalizada en la época al rechazo de las armas de fuego, que tuvo su plasmación frecuente en la Comedia del Siglo de Oro y en la literatura de la época, que de nuevo sirve a Fernández y González de inspiración para la construcción de su drama.

CONCLUSIONES FINALES

A pesar de la reciente aparición de obras destinadas a suplir ciertos vacíos dentro del campo de los estudios decimonónicos, lo cierto es que el siglo XIX sigue siendo un campo de estudio sin explorar. Parte del problema se debe sin duda al altísimo volumen de publicaciones que llegó a alcanzar en determinados momentos el mercado editorial del XIX y al sistema imperante de publicación, que hace tremendamente difícil el rastreo de obras (el “pavoroso problema de las fuentes bibliográficas” al que se refería Ferreras) y su posterior cataloguización. La “verdad funesta” a la que se refería el profesor marroquí — en su caso refiriéndose a la novela — de que “una parte de la producción novelesca del XIX español se ha perdido” es en realidad perfectamente aplicable al teatro. (1979:2-3). Dentro de ese desconocimiento generalizado, el teatro (junto a la poesía) es sin duda el género que se lleva la peor parte; basta un vistazo a los estudios y catálogos bibliográficos para comparar las obras dedicadas al estudio de la narrativa con aquellas dedicadas a tratar de analizar sistemática o particularmente el devenir de la escena española durante el siglo XIX. Nuestro autor es en este caso el perfecto ejemplo de lo que venimos hablando: todavía en el día de hoy el catálogo completo de su inmensa producción novelística (la que le otorgó fama y riqueza) está sin hacer, y aquellos que han intentado aproximarse a la tarea de realizar si no un catálogo bibliográfico si una recopilación de sus obras, se han limitado, tras recoger las más conocidas o al menos de más fácil acceso, a afirmar como Rodríguez Sánchez, que Fernández y González “escribió un abundante catálogo de piezas dramáticas” (1994:223).

El XIX nace marcado por la enorme influencia (social e ideológica) del movimiento romántico, influencia que se iba a prolongar hasta finales de siglo. En lo que se refiere al teatro decimonónico español, éste iba a ser fundamentalmente “dramático”, forma teatral que si bien había ya cumplido su función a mediados de la década de los cuarenta, se iba a seguir produciendo hasta finales de siglo, debido fundamentalmente a la predilección del público por este tipo de obra que impulsaba a los dramaturgos, editores y empresarios a su continua producción.

A lo largo de todo el siglo XIX, tal y como ya hemos visto en las páginas introductorias a este trabajo, el romanticismo en España tuvo dos manifestaciones coetáneas y completamente diferenciadas: el “romanticismo histórico” y el

“romanticismo liberal”, llamado también subversivo. El primero presentaba un renovado interés en la Edad media y en el período áureo, un interés que era además no sólo estético y temático, sino ideológico, ya que implicaba el retorno a una serie de valores morales tradicionales que se comenzaban a ver acechados y sobre todo, una cosmovisión particular del mundo y de la sociedad sostenida por medio de la defensa de la religión católica y de unos valores nacionales concretos, vinculados a la defensa de la monarquía, las jerarquías sociales y toda una forma de entender la “españolidad”.

Pero mientras unos retornaban a la Edad Media como una forma de huida ante la crisis ideológica y metafísica del tiempo que les tocó vivir, los otros, (es decir, los románticos más radicales) la asumían, y precisamente de esa conciencia iba a surgir su lucha rebelde contra un mundo en el que no encontraban su lugar. Estos románticos creían que no era la huída a tiempos remotos e ignotos sino la confrontación del ser humano con su lugar en el cosmos lo que era temáticamente importante: el problema del bien y del mal, el problema de la libertad personal dentro de los límites impuestos por la sociedad, la relación entre el hombre y Dios... A esto habría que añadir su énfasis en el nuevo papel de la imaginación como el instrumento que dirige a los hombres no hacia el descubrimiento de un mundo armónico regido por la Providencia de Dios y la bondad natural y universal del hombre, sino hacia todo lo contrario: el pesimismo y la visión negativa de la naturaleza individual del ser humano y por tanto, por extensión, de toda la sociedad. Es en definitiva, ese sentimiento descorazonador que Espronceda llamaba “la verdad amarga”. Este tipo de manifestación romántica iba a alcanzar su punto más álgido de manifestación literaria en la década de los treinta, década en la que saldrían a la luz las obras más importantes del romanticismo radical: el *Macías* de Larra, *D. Álvaro o la fuerza del sino*, de Rivas, o *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch entre otros. Sin embargo, la temprana desaparición de este tipo de romanticismo — marcada por los críticos con la puesta en escena del D. Juan Tenorio de Zorrilla en 1844 — y el posterior arrepentimiento de los románticos, introdujo un período de tiempo que ha sido pobremente estudiado, período de tiempo que va desde el final del romanticismo hasta las primeras manifestaciones del movimiento realista. Ese período de tiempo es conocido por los críticos como posromanticismo y es ahí, en ese contexto histórico literario,

donde las obras de Fernández y González — sobre todo las de su primera etapa — necesitan ser situadas.

Manuel Fernández y González (1821-1888) es uno de los casos más extraños y paradójicos que ha dado la literatura española en general y el siglo XIX en particular. Su papel en el desarrollo del mercado editorial de la época es indiscutible: cambió y revolucionó la industria de la publicación de su tiempo, introdujo en España — siguiendo el modelo de Dumas y Feval — la novela por entregas, se convirtió en un fenómeno editorial para miles de personas (sobre todo entre la clase media) que semanalmente compraban los periódicos y las revistas en las que se publicaban sus novelas; llegó a escribir cerca de doscientos novelas, cerca de treinta obras de teatro —algunas de ellas hoy pérdidas —, fue traducido a otros idiomas, vivió y viajó al extranjero llevado por la fama de sus novelas, pero lo cierto es que a pesar de todas esas aportaciones, Fernández y González no cuenta hasta la fecha con ningún estudio crítico sobre sus obras, ni desde un punto de vista estrictamente literario ni desde un punto de vista sociológico.

Aunque Fernández y González hizo su nombre, fama y fortuna por medio de sus interminables novelones por entregas, nunca dejó de ser (como su admirado Dumas, al que le unen numerosas similitudes biográficas) un hombre de teatro. Comenzó su obra literaria como dramaturgo hacia finales de la década de los cuarenta, con obras como *Tanto por tanto o la capa roja* (1845), *Volver por el tejado* (1846), *Traición con traición se paga* (1847), *Luchar contra el sino* (1848) o *Sansón* (1848) entre otras, y esa actividad ya no le abandonaría hasta el final de sus días de literato, alcanzando tal vez su punto más álgido de esplendor y fama en la década de los cincuenta y los sesenta, coincidiendo por tanto con su época de máximo esplendor como novelista. Su contribución al teatro español de su tiempo se torna por tanto de gran interés para el público por varias razones. En primer lugar porque vieron la luz tal y como hemos mencionado con anterioridad en un período poco estudiado como el Posromanticismo, marcado por los críticos por la decadencia general del teatro y por el agotamiento de las fórmulas existentes, un período de decadencia que no se iba a ver sólo en España, sino que iba a afectar a todo el teatro europeo en general y que terminaría, según críticos como Shaw, con la irrupción de la obra de Ibsen en el panorama teatral europeo. (2000:129-130). Eso no significa que no se siguieran produciendo otros géneros teatrales: la comedia posmoratiniana seguía estando presente en las tablas españolas, lo mismo

que el drama romántico, género definitorio de todo el drama decimonónico de raigambre tan fuerte, que como nos recuerda Gies (1996), se iba a seguir escribiendo y produciendo hasta principios del siglo XX. Pero la aceptación y el gusto del público por este tipo de obras, no implicaba —como también hemos recogido en las páginas iniciales de este trabajo— su vigencia desde un punto de vista literario; al contrario, se trataba de manifestaciones dramáticas obsoletas y caducas que habían cumplido su función en un período determinado y concreto de la literatura y de la historia de España. El posromanticismo constituye por tanto la búsqueda de nuevos mecanismos de expresión teatral que pudieran adaptarse a la nueva realidad social de la España de mediados del XIX y sus nuevas necesidades, como fue el caso de la alta comedia, pero también constituye la historia del fracaso de esa búsqueda. Y es precisamente ahí donde Fernández y González se convierte en un personaje paradigmático de lo que llamamos posromanticismo español, ya que su obra teatral ejemplifica todos los vaivenes de la escena española en ese intento desesperado de buscar nuevas fórmulas de expresión teatral, no sólo cayendo una y otra vez en la repetición de modelos agotados, sino contribuyendo en buena medida a su deturpación, como lo demuestra la aparición a mediados de la década de los 70 de un drama como *La muerte de Cisneros*, bien construido, muy elaborado y trabajado desde un punto de vista histórico, técnico o formal, que si bien no desentonaría en absoluto en la década de los cuarenta, si era una pieza con una alta dosis de anacronismo en 1875 y con las obras que en aquel entonces se estaban publicando y representando en los teatros españoles. La tan ansiada renovación de la escena española iba a tener que esperar, ya que hasta comienzos del siglo XX, la realidad era, como apuntan Ferreras y Franco (1989: 84), que en lo que a teatro se refiere, el espectador solo podía decantarse entre los dramas seudorrománticos de trasfondo histórico como el de Fernández y González que se seguían representando, o una comedia psicológica de situación como las de Echegaray, que a pesar de su tremendo éxito, tampoco estaban escritas para perdurar.

Este trabajo, primer estudio crítico dedicado a la obra de Fernández y González en general y a su teatro en particular, se centra en los dramas de corte histórico publicados en la década de los cuarenta. Hay para ello varias razones. En primer lugar, la extensión de la obra teatral del dramaturgo — recogida y comentada en el catálogo bibliográfico incluido al final — hace imposible

incluirlas a todas y analizarlas con el detalle y la coherencia demandada en un trabajo de estas características, tanto por su pertenencia a distintos géneros dramáticos como por la amplitud de tiempo que abarca su aparición. En segundo lugar, y dado el carácter “dramático” del teatro español del siglo XIX y la proximidad temporal de estas obras a los dramas que constituyeron el romanticismo subversivo español, las obras publicadas en la década de los cuarenta se tornan de gran interés para el crítico por dos razones fundamentales; (a) en primer lugar, porque ponen de relieve el germen de lo que serán las características de la dramaturgia de Fernández y González, unas características que se irán consolidando a lo largo de las décadas siguientes en dramas como *Cid Rodrigo de Vivar* (1858) y (1862), *Deudas de la conciencia* (1862) y *Padre y rey* (1864), por citar los más importantes. Además, (b) textos como *Traición con traición se paga* (1847) y *Luchar contra el sino* (1848) ponen de relieve no sólo las influencias de la novela en la configuración de sus dramas, sino la evolución del drama romántico hacia presupuestos más flexibles tras el arrepentimiento de los románticos subversivos y el triunfo del ala más tradicional del romanticismo.

Tanto por tanto o la capa roja (1845) forma, junto a *Traición con traición se paga* (1847), un conjunto de obras temáticamente unidas por la rebelión morisca como telón de fondo. Aunque en el primer caso se trata más de un recurso dramático que de un tema propiamente dicho, comienza a ser evidente tanto en un caso como en otro la pérdida de la importancia de la temática histórica propiamente dicha, que pasa a ser usada como simple recurso dramático, un simple marco histórico en el que se desarrollan los acontecimientos pero que no tiene valor en sí misma (Ruiz Ramón, 2000), algo si cabe más evidente en *Tanto por tanto* (1845). Esta obra, junto a *Volver por el tejado* (1846), están muy lejos de ser representativas del dramaturgo sevillano, algo justificable en parte por su condición de obras primerizas. Comienza sin embargo a ser evidente algo que se constatará dos años después con *Traición con traición se paga*: la adscripción absoluta al ala más tradicional y reaccionario del romanticismo español. Tal vez por tratarse de una *opera prima*, *Tanto por tanto* presenta también una mayor vinculación con el teatro neoclásico, teatro con el que los dramaturgos románticos más conservadores estaban todavía fuertemente arraigados y que se manifestaba en una mayor rigidez formal, y en rasgos como una mayor austeridad decorativa y la presencia de un elenco muy reducido de personajes. También se comienza a

observar algo que sería una constante a lo largo de todo el teatro del XIX español: la vuelta a los temas del teatro áureo — con el que el romanticismo tiene una deuda innegable —, no tanto para perpetuar como para adoptar esos viejos temas a las nuevas concepciones de la sociedad burguesa, que no aceptaría con buenos ojos la sumisión de los sectores más desfavorecidos de la sociedad (Pablo el pechero en este caso) a los caprichos de un noble. Caso aparte merece *Volver por el tejado*, obra que tal vez constituya la auténtica primera obra teatral de Fernández y González: se trata a todas luces de una obra fallida, a medio camino entre el sainete y el drama, con errores argumentales y técnicos básicos ya analizados con anterioridad.

Las obras por tanto cruciales a la hora de analizar la dramaturgia de Fernández y González en los cuarenta son *Traición con traición se paga* y *Luchar contra el sino. Primera parte: la sortija del rey*, dos obras en las que el componente histórico, aún sin dejar de ser un mero motivo dramático, juega un papel de importancia superior, aunque al final, el pretendido uso de la historia se quede de nuevo en un simple marco en el que el autor coloca la acción principal. La aparición de estas obras en fechas cercanas a la crisis romántica hace interesante ver cómo en estas obras comienza a plasmarse ese fenómeno de reorientación ideológica hacia postulados mucho más tradicionales y la aceptación de una estética romántica totalmente configurada por los ideales de los bienpensantes. Su condición de hombre de teatro conocedor de la escena de su tiempo se observa con nitidez en una obra que constituye un homenaje a modo de guiños y referencias a dos de los dramaturgos más importantes de su tiempo, Martínez de la Rosa — al que le unía una relación de amistad según Girbal (1931:121) —, y sobre todo José Zorrilla, omnipresente a lo largo de toda su obra. De Martínez de la Rosa retomará la historia del líder de la rebelión morisca, para transformarla y elaborarla de nuevo hasta la originalidad. Las rupturas con la fidelidad histórica — más rigurosas en el caso de la versión del dramaturgo granadino — pasan a un segundo plano porque de lo que se trata de nuevo, impulsado por el espíritu del romanticismo, es presentar al candidato a la monarquía musulmana como un adalid de la libertad, que lucha para ello contra todos y contra todo poder establecido. La aportación más interesante en cuanto a esta obra se refiere lo constituye, como hemos mencionado con el capítulo correspondiente, el homenaje a Zorrilla encerrado en la historia paralela de Don

Luis de Avendaño y Doña Isabel. Fernández y González fue sin duda el primer autor que vio la potencialidad paródica del *Don Juan Tenorio* zorrillesco, cuya primera parodia — la de Pena y Bohigas — vería la luz tan solo un año después. El guiño se centrará como ya hemos mencionado en la escena X del acto III, en donde las palabras de amor de D. Luis a su amada Isabel llevarán de forma irremediable al espectador a la escena III del Acto IV de la obra de Zorrilla (a la postre, una de las parodiadas de toda la obra), una escena con la que sin duda, el espectador habitual de teatro comenzaba a estar familiarizado dada la fama y la repercusión notoria que desde el día de su estreno fue alcanzando la obra.

Desde un punto de vista técnico y formal, *Traición con traición se paga* constituye un claro ejemplo de ese proceso de adaptación ideológica al que, los autores del posromanticismo español (pertenecientes en su totalidad al ala tradicional) sometieron los postulados románticos. Encontramos todos los elementos que desde un punto de vista estético definieron y caracterizaron al drama de los treinta, pero ya dibujados como meros motivos románticos, desprovistos de su valor simbólico y sin ser llevados a sus últimas y nunca fatales consecuencias, al vivir ahora el hombre en un mundo que vuelve a ser armónico. De hecho la obra se articula en torno a dos temas de fuerte tradición romántica como la venganza y el amor, al que habría que añadir el tema del *sino*, pilar indiscutible de toda la cosmovisión romántica, pero en todos los casos desprovistos de todo su carácter simbólico, es decir, aparecen como meras formas, recursos dramáticos sin ser llevados hasta sus últimas consecuencias ideológicas: el amor no está expresado en términos absolutos ni termina con la muerte de los protagonistas —símbolo por excelencia del caos romántico— y el motivo del destino romántico ya no tipifica la “fatal truth” byroniana, el universo en manos e un Dios cruel que da la espalda al ser humano, incluyendo a aquellos que le aman y le veneran, sino que tiene que ver con la plasmación de la mala suerte, las fatales coincidencias que llevan a la desgracia en un mundo que vuelve a estar controlado por las manos de un Dios magnánimo y bondadoso.

También es significativa de esa reorientación ideológica del romanticismo experimentada durante el posromanticismo la elección de los temas, mayormente vinculados con la historia de España, algo que iba a ser una constante en la obra de Fernández y González. *Tanto por tanto o la capa roja* junto a *Traición con traición se paga* tienen como trasfondo histórico la rebelión morisca; *Luchar*

contra el sino la vida de Pedro I el Cruel, figura fundamental en la obra literaria de Fernández y González y que iba a usar como punto de partida en numerosas ocasiones tal y como hemos recogido en nuestro análisis; *Cid Rodrigo de Vivar*, inspirado en la figura del héroe castellano, *Deudas de la conciencia*, situado en la época de Carlos V y cuyo personaje llega a luchar al lado de Pizarro en el Perú, *Padre y rey*, inspirada en las tumultuosas relaciones de Felipe II con su hijo el príncipe don Carlos, *Aventuras imperiales*, basada en las correrías del rey Carlos I, y su último drama, *La muerte de Cisneros* (1875), que ahonda en la figura del Cardenal español. Este breve vistazo a la dramaturgia de Fernández y González sitúa de nuevo su obra dentro de ese romanticismo histórico que proponía la vuelta a la Edad Media y el Siglo de Oro español por considerarlos románticos por excelencia, recuperando al mismo tiempo sus valores religiosos, éticos y morales con los que pretendían contrarrestar cualquier efecto pernicioso que el romanticismo subversivo hubiera podido causar.

Por lo tanto, parece obvio que en los últimos años, la crítica, tal vez como resultado directo de la aproximación al romanticismo como una reacción estética que desde distintos posicionamientos filosóficos trataba de expresar la crisis ideológica de fin de siglo, ha comenzado a ver el romanticismo como “la anticipación de tendencias y contradicciones que dominarán la cultura moderna. Como umbral abierto a la modernidad. [...] el romanticismo interpretado como una profunda interrogación alojada en la corazón de la moderna civilización occidental”, tal y como lo expresaba Argullol (1994). Tradicionalmente, el romanticismo terminó en 1844 con la publicación de *Don Juan Tenorio*, pero hoy es evidente para la crítica que el fin del movimiento no significa ni mucho menos el fin de su influencia. El romanticismo negativo y pesimista de autores como Rivas, Espronceda o incluso del propio Larra, quienes rechazaban cualquier tipo de explicación cósmica positiva del mundo y de la existencia humana, no sólo marcó un hito en la literatura de su tiempo, sino que su influencia y pensamiento iba a ser usado por los autores de fin de siglo (la Generación del 98) como la perfecta expresión de su propia crisis metafísica y existencial. En ese sentido, cualquiera que haya leído el discurso de Azorín en el funeral de Larra en 1901 no podrá evitar el vincular la “verdad amarga” de Espronceda como todas aquellas referencias “al desolador pesimismo” o las “angustiosas perplejidades de las que hablaba Azorín. Por lo tanto, si partimos de que el romanticismo más radical fue

el origen principal de todo ese profundo interés de gran parte de la literatura del siglo XX en el “mal metafísico”, es evidente también que no hay ruptura, sino continuación entre *El diablo mundo* de Espronceda y *El sentimiento trágico de la vida* de Unamuno, *The Waste land* de Eliot o incluso *Residencia en tierra*, de Pablo Neruda.

Regresando a España y a su literatura de comienzos del siglo XX, sería posible decir lo mismo de dos *outsiders* como Rafael Alberti y el propio Luis Cernuda, estudiado en este mismo sentido por Silver. El *mal due siecle* que persistió durante los primeros años del siglo XX afectaron sin duda a Alberti (que se autodenominó “Marinero en tierra”) hablaba en *La arboleda perdida* de “un desasosiego inexplicable”, el mismo que había afectado a Cernuda, quien en *Grito hacia Roma* afirma:

Nadie enseña lo que importa,
que eso ha de aprenderlo el hombre,
por sí mismo

Es evidente que esa visión negativa y pesimista de la existencia que caracterizó a la literatura occidental del siglo XX encuentra en el Romanticismo su primera fuente de origen e inspiración. Esta hecho afecta en primer lugar a nuestra propia visión de la literatura española de fin de siglo, que ha dejado ya de ser vista única y exclusivamente como “la regeneración de España” para ser vista e interpretada fundamentalmente, como recientemente ha hecho Lee Bretz (2001) como el siguiente paso en la manifestación de la crisis existencial del hombre moderno, de la misma forma que el modernismo ya no es visto sólo como algo que tiene que ver esencial o exclusivamente con técnicas formales y con la renovación del arsenal expresivo de los poetas, para ser cada vez más interpretado como un cambio en la forma de ver la vida. Por lo tanto parece que comienza a ser mas y mas evidente que a una correcta comprensión de la literatura de final de siglo es inseparable de una correcta comprensión del romanticismo.