

KURT SPANG (ED.)

EL DRAMA HISTÓRICO

Teoría y comentarios

Anejos de RILCE, N.º 21
Serie Apuntes de Investigación
sobre Géneros Literarios, N.º 3

EUNSA

EDICIONES UNIVERSIDAD DE NAVARRA, S.A.
PAMPLONA

Consejo Editorial de la Colección ANEJOS DE *RILCE*

Director: Prof. Dr. Kurt Spang

Vocales: Prof. Dr. José Manuel Escudero Baztán
Prof. Dra. Cristina Tabernero

Secretaria: Dña. Margarita Iriarte López

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© Copyright 1998. Kurt Spang (ed.)
Ediciones Universidad de Navarra, S. A. (EUNSA)

ISBN: 84-313-1568-7
Depósito Legal: NA 59-1998

Imprime: LINE GRAFIC, S.A. Hnos. Noáin, 11. Ansoáin (Navarra)

Printed in Spain - Impreso en España

Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA)
Plaza de los Sauces, 1 y 2. 31010 Barañáin (Navarra) - España
Teléfono: 34 (9)48 - 25 68 50 - Fax: 34 (9)48 - 25 68 54

LOS DRAMAS HISTÓRICOS DE GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

CARLOS MATA INDURÁIN
Universidad de Navarra

Apenas hay en la Historia asunto importante y extraordinario que no encierre en sus propias entrañas un tesoro de poesía
(Francisco Martínez de la Rosa).

1. Introducción

La recuperación de temas y personajes de la historia que se produce en España en los años que dura —numerosos, para algunos críticos, más bien escasos y raquíticos para otros— el movimiento romántico es consecuencia en parte del exotismo buscado por los autores que se enmarcan en dicha tendencia literaria. Exotismo en el espacio, por un lado, que llevó su fantasía a imaginar aventuras en escenarios lejanos, como el Oriente Medio, la India o China; pero también exotismo en el tiempo, acudiendo sobre todo a una tópicamente idealizada Edad Media, cristiana y caballeresca. Tanto los novelistas como los dramaturgos españoles encontraron en la historia, preferentemente la nacional, un verdadero filón para los argumentos de sus respectivas producciones¹. Y aunque no toda la novela que se escribió durante el Romanticismo es novela histórica, ni todos los dramas de la misma época son dramas históricos, resulta innegable, a la vista de los catá-

¹ Para los motivos que explican el tratamiento de la materia histórica en determinadas épocas, puede consultarse el clásico estudio de G. Lukács, *La novela histórica*, 3.ª ed., México, Ediciones Era, 1977, trad. de Jasmin Reuter, donde se dedica además el cap. II a «La novela histórica y el drama histórico» (103-206). Puede verse también J. I. Ferreras, *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*, Madrid, Taurus, 1976.

logos y de otras fuentes de información², que tanto las novelas como los dramas de temática histórica dominan con claridad el conjunto de la producción literaria en los años 30 y 40, cuando menos, de la pasada centuria.

Tanto la novela como el drama históricos contaban con claros antecedentes en épocas pasadas de la historia literaria, si bien su nacimiento como subgéneros literarios³ modernos dentro de la narrativa y la dramática coincide con la época romántica, merced al impulso que le dan algunos autores señeros —Scott y Manzoni, en el caso de la novela, o Schiller para el teatro—, quienes consiguen en sus obras fijar unos patrones definitorios que serán imitados por una legión de seguidores. En opinión de Ferreras, y para el caso de España,

Se podría afirmar que el drama romántico vino a ensanchar el drama histórico o, mejor aún, que el drama romántico vino a resucitar toda la libertad «romántica» de nuestros dramas clásicos de Lope, Tirso y Calderón y tantos otros. Si esto fuera así, el romanticismo fue también una recuperación y la liquidación definitiva del neoclasicismo dieciochesco⁴.

Pues bien, en la producción dramática de Gertrudis Gómez de Avellaneda⁵ (Puerto Príncipe, Cuba, 1814-Madrid, 1873), como en la de

² Por ejemplo, para la novela son útiles dos trabajos de Ferreras, *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*, Madrid, Taurus, 1972 y su *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1979; para el drama, E. Caldera, *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, Università di Pisa, 1974, P. Menarini et alii, *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*, Bolonia, Atesa Editrice, 1982, T. Rodríguez Sánchez, *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1994, o el reciente panorama de D. T. Gies, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996. El drama histórico no se agota con el Romanticismo; se seguirá cultivando en la época realista, si bien con menor intensidad, con títulos como *Un hombre de Estado*, *Rioja* y *Los dos Guzmanes*, de Adelardo López de Ayala; *La venganza de Atahualpa*, de Valera; *Locura de amor*, de Tamayo y Baus; *Gerona*, *Zaragoza* y *Santa Juana de Castilla*, de Pérez Galdós; *En el puño de la espada* y *En el seno de la muerte*, de Echegaray, etc.

³ Considero la novela y el drama históricos como *subgéneros literarios*, reservando la etiqueta de *géneros* para los tres grandes bloques de la narrativa, la lírica y la dramática; véase K. Spang, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993.

⁴ J. I. Ferreras, *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1989, 51.

⁵ Algunos trabajos destacados sobre su vida y sus obras: E. B. Williams, *The Life and Dramatic Works of Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Pennsylvania, 1924; D. Figuerola-Caneda, *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Bibliografía, biografía e iconografía*, Madrid, 1929; E. Cotarelo y Mori, *La Avellaneda y sus obras. Ensayo biográfico y crítico*, Madrid, 1930; R. Marquina, *Gertrudis Gómez de Avellaneda, La Peregrina*, La Habana, Trópico, 1939; M. Ballesteros, *Vida de la Avellaneda*,

muchos otros autores románticos españoles, ocupa un lugar destacado un conjunto de piezas que, con mayor o menor propiedad, pueden ser incluidos bajo ese marbete de *dramas históricos*. En este trabajo voy a ocuparme de algunas de esas obras: *El Príncipe de Viana*, *Munio Alfonso*, *Egilona*, *Recaredo*, *Saúl* y *Baltasar*, que son las seis que, en mi opinión, mejor se ajustan a dicha etiqueta. Existen, ciertamente, otras piezas de Gómez de Avellaneda que sitúan su acción en épocas pasadas, como *La verdad vence apariencias* (centrada en Castilla, hacia 1367-1370, en el momento del triunfo en Montiel de Enrique de Trastámara), *El donativo del diablo* («La escena en Suiza, cantón de Friburgo, corriendo el primer tercio del siglo XV»), *La hija del rey René* (ambientada en Provenza, también en el siglo XV), *Oráculos de Talía o Los duendes en Palacio* (últimos tiempos de la minoría de Carlos II) o *Tres amores* (reinado de Carlos III). Pero no siempre la ambientación histórica en una época pasada implica necesariamente que estemos ante un drama histórico: puede ser, como en el caso de *Oráculos de Talía*, un intento de imitación de las comedias clásicas del Siglo de Oro; o puede tratarse simplemente de un drama de corte romántico (como sucede con *Macías*, de Larra, con *El trovador*, de García Gutiérrez y con *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch) para el que su autor ha tenido a bien elegir una localización en el pasado, pero sin que exista el expreso deseo de convertir la historia en objeto de la poesía⁶. Esta característica, la intención del autor de acercarse literariamente a un personaje o un suceso histórico, constituye, en mi opinión, la verdadera piedra de toque para determinar si una determinada obra, ya sea novela, ya sea drama, puede ser apellidada con justicia como *histórica*.

En este sentido, considero que ese requisito fundamental se da preferentemente en las seis obras citadas en primer lugar, que son además de mayor calidad literaria que las enumeradas después, razones ambas por las que me inclino a escogerlas como corpus de trabajo para esta pequeña aportación sobre el drama histórico de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Madrid, 1949; C. Bravo-Villasante, *Una vida romántica. La Avellaneda*, Barcelona, Edhasa, 1967.

6 Cabría recordar la distinción establecida por Ricardo Navas Ruiz, en *El romanticismo español*, Salamanca, Anaya, 1970, 82, entre tres tipos de drama histórico romántico: el romántico, el histórico-político y el arqueológico. En el «romántico», a secas, el contenido histórico es «pretexto más que un objeto» (*Macías*, *El trovador*, *Los amantes de Teruel*); el «histórico-político» refleja un «espíritu de amor a la libertad y odio a las tiranías», y guarda relación con las «tragedias liberales de comienzos de siglo» (*La conjuración de Venecia*); el «arqueológico» es aquel que «bucea en la historia para revivirla sin otras intenciones ni preocupaciones» (*Doña María de Molina*, del Marqués de Molíns).

2. Unos «Apuntes sobre el drama histórico» romántico

Antes de pasar propiamente al análisis de los dramas históricos de Gómez de Avellaneda, creo que puede ser útil que me detenga por unos momentos para ofrecer una paráfrasis de las notas que, acerca del drama histórico, redactó uno de sus cultivadores románticos, Francisco Martínez de la Rosa, y que se publicaron en el tomo V de la edición parisina, de Didot, de sus *Obras literarias*, como prólogo a *La conjuración de Venecia*. Y es que, aunque al principio y al final de esos «Apuntes sobre el drama histórico»⁷ insista el escritor granadino en su carácter de meras reflexiones que ofrece a la consideración del público y de otros autores que quieran acercarse al género, tales notas resultan interesantes por transmitirnos una opinión contemporánea a nuestra autora sobre el subgénero que nos ocupa. Por supuesto, tales apuntes no pretenden alcanzar el valor de una preceptiva, aunque Martínez de la Rosa, como muchos otros de los primeros escritores románticos, no se halla todavía demasiado lejos —según veremos en seguida por sus palabras— de los principios neoclásicos.

En primer lugar, afirma que considera inútil defender la existencia de tales obras, los dramas históricos, pese a que constituyen una categoría no recogida por los grandes tratadistas clásicos (Aristóteles y Horacio); su aceptación, y hasta su triunfo en la escena española contemporánea, constituyen, viene a decir, su mejor ejecutoria.

A continuación, pasa a señalar algunas características de este subgénero histórico, empezando por la máxima horaciana, que luego hicieron suya los ilustrados, de «mezclar lo útil y lo dulce», o sea, de «enseñar deleitando»:

Basta, pues, que el *drama histórico* posea la condición esencial de reunir la utilidad y el deleite, para que deba hallar en el teatro acogida y aceptación; y cierto que pocas composiciones habrá que puedan ser de suyo tan instructivas, y ofrecer al ánimo un desahogo tan apacible. Aun leyendo meramente la Historia, nos cautivan por lo común aquellos pasajes a que ha dado el autor una forma dramática, y en que nos parece que los personajes se mueven, obran, hablan por medio del diálogo; ¿qué será, pues, cuando veamos representado al vivo un suceso importante, y que casi creamos tener a la vista a los personajes mismos, seguir sus pasos, oír su acento?... (338).

⁷ Se incluyen a modo de apéndice en Francisco Martínez de la Rosa, *Obras dramáticas. La viuda de Padilla, Aben Humeya y La conjuración de Venecia*, ed. de Jean Serrailh, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, 337-45, por donde citaré. Mi glosa de estos «Apuntes sobre el drama histórico» me lleva a considerar algunas características que delimitan el concepto de drama histórico, si bien remito, para una completa definición teórica de este subgénero, a la clarificadora contribución de K. Spang, en este mismo volumen, «Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico».

La historia, pues, como maestra de la vida. Pero la historia, en este caso, pasada por el tamiz de la literatura. Ya los autores del teatro clásico español como Juan de la Cueva, Lope o Calderón —sigue comentando Martínez de la Rosa— llevaron a efecto algunas «imitaciones de hechos históricos, sobrado sencillas y groseras» (338), que fueron bien acogidas, «concurriendo a ello de consuno el gusto de la nación y la inclinación de los poetas» (340). Sin embargo, considera que el drama histórico exige «lento estudio y profunda meditación»⁸, circunstancia que no se avenía bien con el talante de los autores auriseculares, que tendían más bien a dar rienda suelta a su «fácil inventiva», cometiendo a las veces «faltas groseras de geografía y de historia» (341); además, a ellos les importaba mucho más la acción externa, la sucesión de lances y acontecimientos, que la introspección psicológica en los caracteres de los personajes.

Prosigue después con una interesante reflexión que atañe a la contraposición entre la verdad histórica y la verdad poética, a propósito del concepto de *mimesis* o imitación literaria, de raigambre aristotélica, y la dicotomía entre Naturaleza y Arte:

Cabalmente, cuando se trata de argumentos históricos, la primera verdad es la verdad de la imitación; pues aunque no se exija, y antes bien sea grave falta reducirse a una copia servil, nunca debe perderse de vista la índole de semejantes composiciones. Ni por eso haya miedo que a la imaginación del poeta le falte en ellas campo para ostentar sus fuerzas; que en las obras del arte, aun cuando se propongan retratar a la Naturaleza, siempre hay que corregir y hermosear; sólo es preciso cuidar grandemente de no soltar la rienda a la fantasía, ni dejarla correr a ciegas (341-42).

Aquí pone Martínez de la Rosa el dedo en la llaga pues, en efecto, el acierto de un dramaturgo —o de un novelista— histórico radica fundamentalmente en la adecuada proporción y en la sabia mezcla de los materiales históricos y de los elementos ficticios que acarrea para la construcción de su obra. El autor no debe pecar por defecto en su labor documental, ni tampoco por exceso, sin olvidar jamás que la producción resultante de esa mezcla de historia y poesía, de realidad y de ficción, es una obra ficticia correspondiente al terreno de la literatura, no de la historiografía: en las etiquetas *drama histórico* o *novela histórica*, lo *histórico* es lo adjetivo o circunstancial, en tanto que lo sustantivo o esencial es *drama* y *novela*.

En efecto, el autor de *La conjuración de Venecia* recomienda poco después con ahínco la fidelidad histórica, pero reconoce explícitamente que «el poeta no es cronista; el fin que se proponen es distinto, diversos los instrumentos de que se valen; sus obras no deben parecerse» (342). Dado

⁸ La misma característica hubiese señalado para las novelas: Martínez de la Rosa es representante de una corriente de novela histórica bien documentada, casi erudita, como demuestran las prolijas notas que acompañan a su *Doña Isabel de Solís*.

que un drama no está pensado para que el receptor lo lea con tranquilidad y detenimiento, sino para ser representado sobre la escena —sigue argumentando—, la obra ha de tener «acción, movimiento, vida» para que no resulte desangelada y fría. Al dramaturgo le resulta necesario tratar de «conmover el corazón, presentando al vivo sentimientos naturales y lucha de pasiones», para conseguir el objetivo «de embargar la atención, de excitar interés, y de ganar como por fuerza el ánimo de los espectadores». De esta forma, si así fuese, se lograría reunir en esta clase de dramas «la utilidad de la historia y el encanto de la tragedia» (342).

Más adelante centra su atención en el tema de las tres unidades, comenzando por el comentario de la unidad de acción, que es tan necesaria en el drama histórico como en cualquier otra obra dramática que se precie de bien construida:

Habiéndose de representar un grave acontecimiento histórico, el arte del poeta consiste en elegir los hechos y circunstancias más notables que puedan dar de él una cabal idea; en disponerlos de manera que cada uno esté en el lugar más oportuno, sin dañarse los unos a los otros, y antes bien prestándose recíproca ayuda; y en abarcar de tal suerte todos los materiales, que pueda reunirlos como en un haz, y atarlos con un fuerte nudo (343).

Respecto a la unidad de lugar, afirma que se puede tolerar en una pieza un par de cambios de decoración, ya que «Muy menguado concepto tendrá de su arte el poeta que sacrifique una situación hermosísima, o que incurra en un absurdo manifiesto, por no mudar una que otra vez el lugar de la escena» (344). Así, sugiere por vía de ejemplo que la acción pueda ocurrir en un lugar distinto en cada acto.

Por lo que toca a la unidad de tiempo, lo más adecuado sería comprimir los lapsos necesarios entre acto y acto, de forma que el tiempo representado en cada uno de ellos viniera a coincidir con el tiempo de representación⁹; puede aceptarse que la acción se dilate a lo largo de «algunos días», sin que sea necesario ajustarse al «angustioso plazo de veinticuatro horas»; pero tampoco es conveniente ni verosímil que, en el conjunto de la obra, transcurran «muchos años».

Por último, Martínez de la Rosa dedica algunos párrafos al estilo y al lenguaje, limitándose a señalar que ambos deben ser decorosos («acomodados al argumento, a la condición de las personas, a su situación y demás circunstancias», 345), intermedios entre los característicos de la comedia y del drama. Pero esta cuestión, apostilla, no depende específicamente de normas y reglas, sino que requiere más bien el buen gusto, «o, por mejor decir, el instinto del genio».

⁹ Véase K. Spang, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA, 1991, cap. 6, «Tiempo», especialmente 246-47.

3. Los dramas históricos de Gómez de Avellaneda

3.1. Clasificación por temas y épocas

Como queda señalado, voy a analizar en este trabajo las seis obras de la autora que mejor responden, en el conjunto de su producción dramática, a la categoría del drama histórico¹⁰. Atendiendo a las épocas en que se sitúa la acción de estas piezas, pueden ser agrupadas en tres parejas: *Munio Alfonso* (1844) y *El Príncipe de Viana* (1844) están ambientadas en la Edad Media española; otras dos son de materia goda, *Egilona* (1845) y *Recaredo* (que fue estrenada en 1850 como *Flavio Recaredo*); y las dos últimas versan sobre materia bíblica, *Saúl* (1849) y *Baltasar* (1858).

Una primera característica común que puede señalarse para las seis obras es la acertada elección de las tramas argumentales y de los momentos históricos. Los dos dramas de ambientación medieval se articulan en torno a la muerte violenta de un personaje: *Munio Alfonso* ofrece el dramatismo del asesinato de Fronilde, que muere a manos de su propio padre, quien desea lavar con su sangre la supuesta deshonra familiar. *El Príncipe de Viana*, por su parte, presenta el envenenamiento —recurso tan del gusto romántico— del joven don Carlos, nieto de Carlos III el Noble de Navarra, hijo de Juan II de Aragón, y heredero frustrado de ambas coronas. Ambos se presentan con el subtítulo de *drama trágico original*. Existe, no obstante, una diferencia esencial entre las dos piezas, y es que la mayor contención que apreciamos en *Munio Alfonso*, y sobre todo el estricto respeto de las tres unidades (con una mayor concentración espacial y temporal), acercan a esta obra de forma muy clara a la tragedia.

De hecho, en el «Prefacio» antepuesto a *Munio Alfonso*, a la hora de editar el texto refundido, indica Gómez de Avellaneda que quería probar con esta pieza «que la edad media —desdeñada por la mayoría de los autores clásicos dramáticos— podía suministrar argumentos y caracteres no menos dignos de la tragedia que los rebuscados todavía en las historias de los antiguos Griegos y Romanos» (9). *Munio Alfonso* es un drama histórico que reúne casi todas las cualidades de la tragedia, al mismo tiempo que se aproxima al drama de honor, de signo cuasi calderoniano, por la venganza ejecutada por el padre agraviado. El personaje trágico, más bien que Fronilde, la víctima inocente, es su propio padre, precisamente el personaje que da título a la obra, pues Munio Alfonso se ve arrastrado a la durísima decisión de acabar con su descendencia por acatar las férreas disposiciones del código del honor. Además, a lo largo de toda la obra se va subrayando

¹⁰ Citaré por Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Obras*, vol. II, Madrid, Atlas, 1978 (BAE, 278), donde se incluyen *Munio Alfonso*, *El Príncipe de Viana*, *Recaredo*, *Saúl* y *Baltasar*; y *Obras*, vol. III, Madrid, Atlas, 1979 (BAE, 279), en que figura *Egilona*. Si no indico una página concreta, los números romanos designan el acto, y los arábigos, la escena.

por medio de pequeños detalles, pero de modo muy eficaz, el profundo amor que existe en la relación paterno-filial¹¹, circunstancia que hace más dura, si cabe, la trágica decisión a que se ve abocado. La muerte de Fronilde no remata la acción del drama, sino que ocurre al final del acto tercero (para ser más exacto, se vislumbra inminente en la última escena de ese acto, y Munio confiesa el asesinato al Arzobispo en la escena tercera del cuarto y último acto). Quedan, pues, todavía varias escenas en las que, aparte de atar los cabos de la rivalidad amorosa entre el infante don Sancho y el conde don Pedro, se señalará la penitencia que el propio Munio Alfonso se impone para tratar de expiar su culpa: peregrinar a Jerusalén y pelear hasta la muerte contra los moros.

Por lo que hace a los dramas de asunto godo, sus respectivas acciones vienen a coincidir con sendos momentos críticos de la historia nacional: uno, la conversión de Recaredo al catolicismo, que supuso la unidad de culto de todo el territorio peninsular; otro, los primeros años de resistencia cristiana tras la invasión musulmana y la derrota del Guadalete en 711. En ambos casos consigue Gómez de Avellaneda una ambientación histórica bastante lograda, no tanto por la adecuación de los hechos concretos que presenta a los sucesos realmente acontecidos, como por la plasmación de un «ambiente histórico», del «espíritu» de una época. Por ejemplo, en *Recaredo* está muy bien descrito, en escena de tono colorista subrayado por la musicalidad del verso, la séptima del acto III, lo que significó esa «unidad de culto» tras la conversión del monarca godo al catolicismo: en las calles se abrazan «godos, suevos y romanos,/ que hermana un gozo común», y allí «Se ven con ledos semblantes,/ ancianos, mozos, infantes,/ esposas, viudas, doncellas» (133a); es decir, participan del regocijo popular gentes de los tres pueblos principales de la Hispania y, además, gentes pertenecientes a todas las clases sociales, edades y condiciones, dentro de cada uno de ellos. Y todo magnificado por la presencia de un anciano de cabello cano, de aspecto noble y grave, en cuyo rostro brilla «de entusiasmo fuego santo», que no es sino Leandro, el obispo de Sevilla. Con estas palabras relata el Duque a Recaredo lo que sucede en las calles de Toledo:

Allí, gran rey, se confunden
ricos trajes, pobres sayos...
Y el sol, al lanzar sus rayos
—que nueva vida difunden—
sobre aquel cuadro grandioso,
envuelve a par con su luz
del monje el pardo capuz,
los timbres del poderoso,
el pellico del pastor,

¹¹ Por ejemplo, en la escena segunda del acto III donde, tras aludirse a la muerte de la madre de Fronilde, Munio Alfonso bendice a su hija, a la que ve todavía como modelo de pureza e inocencia, llegando a derramar incluso algunas lágrimas.

la cimera del guerrero,
la alforja del pordiosero
y el biello del labrador (133a-b).

En el segundo, *Egilona*, destacaría en este sentido el final apoteósico, pleno de patriotismo españolista, en que se anuncia a los moros que Rodrigo vive y que se halla dispuesto, junto con Pelayo, a vencerlos y abatir su poder, como simboliza Egilona arrojando al suelo y pisando el estandarte musulmán: los guerreros cristianos lograrán «la libertad del español imperio» y acabarán con el «dominio infando» de los árabes «al tremolar de Cristo los pendones/ de uno al otro confín del suelo ibero» (57b). Final efectista que, sin duda alguna, arrancararía los aplausos entusiásticos del público.

En fin, estos dos dramas históricos de materia goda se asemejan también por la importancia que adquiere en el desarrollo de sus respectivos argumentos el sentimiento amoroso: en *Recaredo*, lo principal de la trama se basa en la relación que se teje entre la princesa sueva Bada y el rey goda, impedida inicialmente por dos causas: en primer lugar, el hecho de ser Recaredo descendiente de Leovigildo, el destructor de la familia de la mujer que ama; en segundo lugar, por un voto solemne de servir a Dios que hace Bada. Al final, la conversión de Recaredo al catolicismo y la oportuna anulación del voto pronunciado permitirán el triunfo del amor y el final feliz del desenlace. Por lo que respecta a *Egilona*, el conflicto se resume en el amor del emir Abdalasis por dicha dama goda, supuesta viuda del rey don Rodrigo; tal sentimiento se ve frustrado por la reaparición del monarca goda y, en última instancia, por la muerte del caudillo musulmán.

En fin, los dos dramas históricos de asunto bíblico también guardan cierta relación temática porque tienen en común el presentar el castigo de dos personajes, Saúl y Baltasar, cuyo principal defecto es el orgullo, unido a la soberbia, que les lleva a rebelarse contra Dios. Los dos desoyen la voz de sus profetas y cometen sacrilegio: el primero, por apoderarse del botín de guerra tras su victoria sobre los amalecitas y por realizar unos sacrificios que habían sido expresamente prohibidos, en nombre de Jehová, por el sacerdote Achimelech y por Samuel; Baltasar, por utilizar los vasos sagrados para un convite con el que trata de vencer el hastío que le produce su vida de disipación y continuos placeres. Los dos serán castigados con la pérdida de sus tronos y la muerte, y Saúl además con la muerte de su hijo Jonathas, al que antes mató él mismo al confundirlo con David.

3.2. Unas palabras sobre la mezcla de historia y ficción

No es mi propósito el estudiar aquí la relación que existe en estos dramas históricos entre historia y ficción, es decir, en qué medida asisten los elementos históricos y los ficticios y la forma en que se imbrican unos y otros. Solo quiero destacar que Gómez de Avellaneda era bien consciente de este

complejo y siempre interesante asunto, como lo deja ver con sus palabras en la dedicatoria de *El Príncipe de Viana* «A Fernán Caballero». Allí indica que esta obra era una de las que estaban condenadas a ser suprimidas de la colección impresa, por los visibles defectos que contenía; y añade:

En efecto, ¿no debe considerarse condenable abuso el que cometemos los autores cuando, al presentar hechos y personajes que han existido realmente, nos cuidamos menos de la verdad histórica que de los efectos dramáticos? (51).

Tras advertir que quiere rectificar el haber presentado al canciller Peralta, en la primera redacción del drama, como cómplice en el asesinato de don Carlos, apostilla:

Y ni aún me juzgo suficientemente autorizada por los rumores públicos, consignados en la historia, para atribuir la muerte —aparentemente natural— de mi desgraciado protagonista, al lento veneno que los enemigos de la reina de Aragón supusieron último recurso empleado por la ambiciosa princesa para el triunfo de su causa (51a-b).

Reconoce que, por el contrario, hubiese podido recargar las tintas en la figura de Juan II, pero prefirió hacer recaer todas las culpas sobre la madrastra del desdichado joven:

Así, además, me pareció el cuadro, no sólo más verosímil, sino también más dramático; pero la verdad es —y yo la he reconocido siempre— que todo ello no lo hacía más rigurosamente histórico (51b).

Efectivamente, Gómez de Avellaneda se inclina por el triunfo de la verdad poética sobre la verdad histórica. Como sugería Martínez de la Rosa, esa verdad literaria es la que ha de prevalecer siempre en este tipo de obras, que no deben ser juzgadas por sus posibles inexactitudes históricas, o por incurrir en anacronismos, sino por su calidad estética. Las recientes investigaciones históricas parecen demostrar que el Príncipe de Viana murió, como apuntaba la propia autora, de muerte natural, enfermo de tuberculosis, y no por causa del veneno, fuese éste subministrado por orden de su padre Juan II, de su madrastra Juana Enríquez o de su hermana Leonor de Foix. Sin embargo, su muerte en extrañas circunstancias era cuando menos sospechosa, y algunos historiadores acogieron la idea del envenenamiento. Y si así lo hicieron los historiadores, no tiene nada de extraño que el autor literario haga, conscientemente, lo mismo, presentando en su obra la versión más dramática, o más novelesca, la que mejor cuadre a sus propósitos. Por supuesto, estas licencias que se le permiten no han de constituir una «patente de corso» para desfigurar la historia a su antojo, pero sí se ha de admitir que el literato goza de una mayor libertad que el historiador, a quien ha de pedirle rigor y exactitud científica. En este

sentido, mi opinión coincide con la de Velilla Barquero, manifestada en estas palabras:

El drama histórico romántico pretende recrear episodios y personajes, insertando en un marco histórico una peripecia dramática y unas figuras del pasado poco conocidas o marginales. En todos los casos se recurre o a la evocación histórica, plena de anacronismos, o a la "anti-historia", que se opone a la escueta narración factual y empírica basada en datos y testimonios perfectamente comprobables. La historia, por lo tanto, tiene protagonismo sólo como marco y aun decorado —de colorido localista, muchas veces— de una vivaz acción dramática, que es lo que verdaderamente interesa al dramaturgo¹².

En definitiva, el único, o el principal, rigor que se le debe exigir al novelista o dramaturgo histórico es el rigor literario, esto es, que cumpla con los requisitos de belleza y bondad estética que se esperan de una obra de arte.

3.3. Acción dramática y discurso narrativo

En algunas ocasiones se ha señalado la existencia de ciertas interferencias entre el drama histórico y la novela histórica de la época romántica¹³. Tal circunstancia no debe sorprendernos demasiado: en primer lugar, fueron varios los autores que cultivaron tanto la novela como el drama históricos. Piénsese por ejemplo en Martínez de la Rosa, o mejor todavía en Larra, que trató de la romántica figura del trovador Macías en la pieza dramática de ese título y en la novela *El doncel de don Enrique el Doliente*. Otro ejemplo interesante acerca del tratamiento en forma narrativa y en forma dramática de un mismo tema histórico nos lo proporciona Navarro Villoslada: este escritor quiso iniciar su carrera literaria, a finales de los años 30, con una obra ambientada en Navarra a mediados del siglo XV, cuando el menguado reino pirenaico estaba dividido en los bandos de agramonteses y beamonteses. En el archivo del escritor se conservan varios borradores de esa pieza proyectada, bajo distintos rótulos: *La Penitente*, *El Mariscal*, *Los bandos de Navarra*, etc. Pero Navarro Villoslada se dio cuenta de que la materia le brindaba mejores posibilidades si la abordaba en forma narrativa, razón por la que escribió su novela *Doña Blanca de Navarra* (1847). No obstante, la idea de componer un drama sobre los mismos sucesos no fue

¹² R. Velilla Barquero, «La historia nacional en la tragedia neoclásica y el drama romántico», *Historia y vida*, extra n.º 74, 1995, 92-98.

¹³ Véase especialmente E. A. Butwin, «La teatralidad de *El golpe en vago* de José García de Villalta», en *Romanticismo 2. Acti del III Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano. Il linguaggio romantico*, Génova, Universidad de Génova, 1984, 156-59; y E. Penas, «Discurso dramático y novela histórica romántica», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXIX, 167-93.

abandonada, y años después, en 1855, publicó y estrenó el drama histórico *Echarse en brazos de Dios*, de tema, ambientación y personajes similares.

Añádase a lo dicho que, al rastrear el rico venero en que se convirtió la historia patria, los autores localizaron unos temas y unos personajes concretos que por sus conflictos y circunstancias podían suscitar un mayor interés en el público y que, en consecuencia, fueron explotados indistintamente por novelistas y dramaturgos: así, Guzmán el Bueno (Ortega y Frías y Gil y Zárate), el Príncipe de Viana (Cuadrado y Gómez de Avellaneda), Bernardo del Carpio (Fernández y González y Pacheco), doña Urraca de Castilla (Navarro Villoslada y García Gutiérrez), doña María de Molina (Fernández y González y el Marqués de Molíns), el pastelero de Madrigal (Fernández y González y Zorrilla), Mauregato y el feudo de las cien doncellas (Trueba y Cossío y Príncipe), etc.

Pero esa interrelación entre drama y novela históricos no se refiere únicamente a lo más superficial o externo, la elección de unas determinadas épocas históricas, de unos temas y de unos personajes. No es solo que unos mismos asuntos fueran tratados por novelistas y dramaturgos, o por un solo autor en forma narrativa y dramática. Es que además la interrelación se manifiesta en el empleo de una serie de técnicas y estructuras románticas —a veces meros recursos de intriga para mantener el interés del lector o espectador— que se repiten frecuentemente en las novelas de unos y en los dramas de otros. En un trabajo anterior sobre la novela histórica romántica¹⁴ ofrecí una clasificación de tales estructuras, que se repitieron una y otra vez siguiendo el modelo de Walter Scott, hasta topicalizar el subgénero. Esos recursos los agrupaba en cinco categorías, a saber: 1) la superstición; 2) la reaparición de personajes supuestamente muertos; 3) la ocultación de la personalidad de algún personaje; 4) el uso de prendas y objetos simbólicos; y 5) el empleo del fuego o de otras catástrofes para crear incidentes dramáticos.

Pues bien, muchas de esas estructuras, que se convirtieron en verdaderos lugares comunes o «bienes mostrencos», patrimonio de todos los novelistas históricos (y de sus imitadores que escribían por entregas y para los folletines), las vamos a encontrar repetidas también en los dramas históricos románticos, como trataré de ejemplificar a continuación con los de Gómez de Avellaneda. Sin embargo, no voy a ajustarme estrictamente aquí a los cinco apartados antes enumerados, sino que presentaré una ordenación similar:

14 C. Mata Induráin, «Estructuras y técnicas narrativas de la novela histórica romántica española (1830-1870)», K. Spang, I. Arellano, I. y C. Mata (eds.), *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Pamplona, EUNSA, 1995, 145-98. Algunos de los recursos que ahí señalo ya habían sido apuntados por G. Zellers, «Influencia de Walter Scott en España», *Revista de Filología Española*, XVIII, 1931, 149-62.

3.3.1. Ocultación de la verdadera personalidad de algún personaje

Se trata de uno de los recursos más socorridos en las novelas¹⁵. De entre las obras que ahora ocupan nuestra atención, desempeña un papel de cierta importancia en *Recaredo*. En el acto I, escena sexta, Recaredo acude a ver a la princesa Bada haciéndose pasar por Agrimundo, uno de los nobles de su corte; desde ese momento y hasta II, 10 Bada no descubre la verdadera identidad de su visitante. El hecho adquiere relevancia porque la princesa sueva cree estar tratando en todo momento con el jefe del complot contra el rey, cuando en realidad se está dirigiendo al propio monarca, y con sus palabras se delata a sí misma como conocedora de la trama existente para poner fin a su vida.

En *Egilona* este recurso de ocultación de la personalidad es todavía más importante, porque durante cierto tiempo se ignora la identidad de uno de los tres presos que, según orden expresa de Muza, no pueden ser liberados bajo ningún concepto. Por esa razón, son los únicos que permanecen en las mazmorras después de la amnistía que concede Abdalasis con motivo de sus esponsales. La información de que el preso es el rey don Rodrigo está hábilmente graduada: primero se menciona vagamente, como al paso en medio de otra conversación, que no se ha hallado la tumba del último rey godó; más tarde, en una entrevista entre Egilona, su supuesta viuda, y su nodriza Ermesenda, se insiste en el detalle de que no se localizó su tumba después la batalla del Guadalete (véase 13a-b, 13b, 14a); en I, 3, con la llegada de Abdalasis, se avanza un poco más al indicarse que no se ha probado su muerte; en I, 7 se entera Abdalasis de que Rodrigo vive y que él es el preso que está encerrado en sus calabozos, pero decide ocultar esa información para que la súbita reaparición del marido no ponga fin a sus amores con Egilona, con la que acaba de desposarse¹⁶; en II, 9 Egilona se interroga sobre la identidad del cautivo al que no se ha querido liberar con todos los demás; en fin, en la escena tercera del cuadro I del último acto, Caleb descubre que se trata de Rodrigo, y luego se enteran todos los demás personajes. Por supuesto, el espectador —o lector— del drama conoce de antemano esa identidad, y son los distintos personajes los que la ignoran;

¹⁵ En *Ni rey ni Roque*, de Escosura, ese misterio en torno a la identidad de Gabriel, que puede ser un simple pastelero o el rey don Sebastián de Portugal; en *Sancho Saldaña*, de Espronceda, la supuesta maga no es sino Elvira; en *Doña Blanca de Navarra*, de Navarro Villoslada, Jimeno, que se cree descendiente de judíos, es hijo del rey aragonés Alfonso el Magnánimo, etc.

¹⁶ Cabe deducir la no consumación del matrimonio entre Abdalasis y Egilona, por las palabras que ésta pronuncia luego ante su esposo: «La Providencia/ salva mi honor, mas dejo destrozado/ para siempre mi pecho» (45b). Algo similar sucede en la novela *Doña Urraca de Castilla*, de Navarro Villoslada; Bermudo, el verdadero marido de Elvira, yace en una mazmorra, encerrado por el rival, su hermano Ataúlfo; la ceremonia de boda se lleva a cabo, pero el matrimonio no llega a consumarse.

buena parte de la intriga se mantiene merced a ese juego de dosificación de los datos, de conocimiento o desconocimiento, acerca de la supervivencia de don Rodrigo.

3.3.2. Obstáculos que se oponen al amor de los protagonistas

Otra situación que se repite con frecuencia en las novelas históricas románticas es la de que el héroe y la heroína protagonistas deban vencer una serie de obstáculos para ver triunfar su sentimiento amoroso. Así, un caso habitual consiste en que los amantes pertenezcan a familias o bandos enfrentados, como sucede en *Munio Alfonso*: Blanca, princesa navarra, tiene concertado su matrimonio con el infante don Sancho, heredero de Castilla (el futuro rey Deseado); además, la unión de ambos personajes ofrece la ventaja de asegurar la paz entre dos reinos enfrentados en continuas guerras¹⁷ (véase 20a); pero don Sancho no la ama, sino que siente inclinación por Fronilde, y este hecho desencadenará la tragedia. Situación similar encontramos en *El Príncipe de Viana*: Isabel, la hija del canciller Peralta, está enamorada de don Carlos, que es cabeza del bando contrario al de su familia.

Otras veces los amantes no pertenecen a familias enfrentadas, sino que profesan distintas religiones. En *Egilona*, la esposa de Rodrigo, cristiana, ama a Abdalasis, hijo de Muza, caudillo musulmán. El mismo conflicto vemos en la otra pieza de materia goda: Recaredo es goda y arriano; Bada es sueva y católica; además, Recaredo es el descendiente de Leovigildo, el destructor de la familia de Bada, así que a ambos les separa un río de sangre sueva: «Mientras le execran los labios/ el pecho, amiga, le adora» (127a), confiesa Bada a su nodriza Ermesenda. Todavía más: desde II, 15 se interpone entre ambos una nueva dificultad, el voto solemne pronunciado por Bada de servir a Dios¹⁸. En este caso actuará como verdadero *deus ex machina* la decisión del concilio que, además de promulgar la conversión de Recaredo al catolicismo, anula el voto de la joven, lo que permite el final feliz y la unión de los amantes. De esta forma se cumple además el juramento hecho por Bada de casar solo con quien vengase la sangre católica derramada por Leovigildo (I, 2) y fuese capaz de unir a todos los reinos de la península «bajo una sola bandera,/ un solo cetro, un altar» (104b).

¹⁷ El matrimonio entre miembros de dos grupos enemigos para conseguir la paz es habitual en la novela histórica romántica, por ejemplo, en la ya mencionada *Doña Blanca de Navarra*, el de Catalina de Beaumont con el mariscal don Felipe de Navarra, argumento que repite su autor en el drama *Echarse en brazos de Dios*.

¹⁸ También es doble el obstáculo en el caso de Álvaro y Beatriz, en la novela *El señor de Bembibre*, de Gil y Carrasco: por un lado, el matrimonio de la joven con el Conde de Lemos, por otro, el voto de castidad de Álvaro al ingresar en la orden del Temple.

En ocasiones, el conflicto sentimental de la pareja se refuerza con la existencia de un tercer personaje en discordia, que da lugar a la formación de un triángulo amoroso: tal sería en *Munio Alfonso* el constituido por don Sancho, Fronilde y el conde don Pedro Gutiérrez de Toledo; en *Recaredo*, Viterico, Bada y el rey godó; en *Baltasar*, la pasión que comienza a sentir el rey, subyugado por el indómito carácter de Elda, hace peligrar la relación de la joven con Rubén; en *Egilona*, al triángulo de Rodrigo-Egilona-Abdalasis se une también el insidioso Caleb, prototipo de personaje plano, de un solo rasgo, que actúa movido únicamente por sus celos y su deseo de venganza: «¡La sangre siento cual hirviente lava/ por mis venas correr!» (12a).

3.3.3. La superstición

En estos dramas históricos, los recursos de intriga relacionados con la superstición se reducen sobre todo a la mención de presagios y agüeros, así como a la aparición de sombras y espectros. Un caso de premonición se da, por ejemplo, en *Munio Alfonso*; Fronilde sabe que debe casarse con don Sancho, aunque ama a otra persona, y exclama: «Fuerza es doblar a la coyunda el cuello,/ si con la muerte el cielo no me salva» (30a). Estas palabras resultan proféticas, pues anticipan el fin funesto de la joven, ya comentado. Más tarde, en la escena tercera del acto III, Fronilde llora mientras fuera ruge la tempestad; ahora su mente adivina «fúnebres presagios» (37b), que expresa con un tono exclamativo y entrecortado. Por último, será su padre, Munio Alfonso, quien después de confesar que ha matado a su hija, se vea rodeado por una sombra de «fulgor siniestro» que le reclama venganza y más sangre (III, 3).

En *El Príncipe de Viana* el trágico fin del joven Carlos aparece vaticinado, a lo largo de toda la obra, en una serie de presagios: en I, 4, su padre, don Juan II, fatigado y decrepito, parece adivinar un horizonte sangriento: «De sangre un velo/ paréceme que cubre mis miradas» (58a). En I, 5 el príncipe don Carlos exclama: «¡Justo cielo! Del padre la justicia busco en vano.../ Solo de la madrastra hallo el veneno» (60b). La palabra *veneno* es un claro presagio de su final, pues aunque él la utilice con el sentido figurado de 'desamor, frialdad', morirá, efectivamente, envenenado por doña Juana Enríquez¹⁹. Pasemos ya al comienzo del acto II. El príncipe se encuentra encerrado en una lóbrega prisión; son las últimas horas de la noche y, aunque va amaneciendo, no deja de pensar en un lúgubre horizonte, cuya negrura compara con la de su suerte. Tampoco ve la estrella que solía otras noches, lo que interpreta como un mal vaticinio. En la escena octava, en su entrevista con Isabel, la joven vuelve a tener un mal presagio: «Males anuncia/ mi triste corazón» (76a). En III, 12 todos se sorprenden del cambio de doña Juana, de su talante ahora conciliador, e Isabel se

¹⁹ Así en la obra dramática; recuérdese lo apuntado *supra* sobre la verdad histórica de este hecho.

pregunta si no será otro presagio, la calma que precede a una nueva tempestad (85b). En definitiva, la muerte de don Carlos va siendo anunciada, por distintos signos, desde el principio hasta el final del drama.

Sombras, presagios y premoniciones desempeñan un papel importante en *Egilona*, ya desde la segunda escena del primer acto. La viuda de Rodrigo siente que su pasión por Abdalasis es «un criminal amor», una «unión nefanda»; la víspera tuvo una visión en que se le apareció su esposo con aureola de santo (13b) anunciándole que su sombra le seguiría siempre. En II, 1 insiste en los «fúnebres presagios que me asedian». En la escena siguiente, ella siente la «pérfida influencia» de los delirios y «presagios funestos» que perturban su razón: «Tristes ensueños, fúnebres visiones/ me persiguen doquier» (25a). La figura y la voz de don Rodrigo reaparecen en su imaginación (se repiten expresiones como «iracunda imagen», «fantasma», «espantosa visión» o «fatal delirio»). También Abdalasis cree que vería interponerse entre los dos, si mata a Rodrigo, una sombra sangrienta y airada. Por fin, cuando Egilona ve aparecer a Rodrigo, al que creía muerto, retrocede con espanto: «¡Fantasma despiadado!/ ¿Siempre doquier habrás de perseguirme?.../ ¿Tu perpetuo furor jamás aplaco?» (44b), cuando esta vez no se trata ya de una sombra imaginaria, sino de la realidad. En esta obra, lo mismo que en *Recaredo*, son frecuentes las alusiones al hado, a la suerte, a la estrella de los personajes, especialmente en boca de los musulmanes (aunque también figuran en los demás dramas, referidas por otros personajes). En este sentido, resulta interesante un comentario de Rodrigo, quien, como cristiano, manifiesta que el hombre no queda sujeto a un ciego azar:

Del voluble destino los halagos
debes mirar cual miro yo su ceño:
que nada influye en grandes corazones
que se les muestre próspero o adverso (54b).

En *Baltasar*, aparte de los presentimientos manifestados en I, 4 por Elda (y, en un aparte, por Rubén), lo más interesante se concentra en la parte final, con la escena del sacrílego banquete. En IV, 6 entra Elda «desmelenada, el vestido en desorden, y pintado en todo su aspecto el extravío de la razón» (acotación en la 241b); en efecto, ha perdido el juicio y se siente acosada por cien espectros, por «sangrientos/ fantasmas»; además cree ver multitud de tumbas a su alrededor, todo el palacio como un vasto cementerio; en la escena octava se desata la tempestad, se abren puertas y ventanas, se apagan las luces, caen las estatuas y aparece en una pared la famosa inscripción «Mane, Thecel, Phares». Un mago la considera «¡hórrido arcano!», «enigma oscuro», pero nadie puede dar al rey una explicación fiable de su significado. Solo Daniel lo podrá aclarar: «Siempre su acento/ órgano fue de la verdad divina», dice Nitocris (247a); «Dios mismo le ilumina!», apostilla Joaquín. Daniel niega que sea mago, ni

siquiera sabio; es profeta: «Cual eco humilde repito/ voz de suprema verdad...» (237a). Como tal profeta adelanta «presagios fatídicos», vaticinando la caída del rey y del trono asirio bajo el poder de Ciro.

También los vaticinios que se mencionan en *Saúl* están relacionados con lo religioso, ya desde la primera escena; me refiero a las palabras proféticas de Samuel, cuando pide misteriosamente al sacerdote Achimelech que ruegue por el rey Saúl; los relámpagos que estallan en el momento en que el rey ofrece los sacrificios son tenidos por «fúnebres presagios»; más tarde su hija Micol sentirá un «presentimiento horrible»; y en la escena primera del acto II el propio Saúl, delirante, siente la presencia de un «aterrador vestigio». En IV, 7 el rey consulta a una Pitonisa que afirma ver «denso vapor de sangre» (181a), un peligro que le amenaza a él y a su hijo. Siguen los delirios de Saúl: ve la sombra de Samuel, pierde el sentido, es acosado después por otra «sombra implacable», ve crecer «un piélago de sangre sin orillas/ hondo, espumante, inmensurable!...» (184b). Todos estos presagios negativos se cumplen: Saúl mata, por equivocación, a su hijo Jonathas (que ha cambiado su casco con David) y a continuación se hiere a sí mismo, arrojando la corona al joven pastor belemita; le dice que «en ella va la maldición escrita», pero Achimelech la coloca en la cabeza de David y proclama:

¡Ella, Israel, perpetuo patrimonio
será de sacrosanta dinastía;
que el reinado que aquí comenzar vemos
otro reinado eterno simboliza! (187b).

3.3.4. Uso de prendas y objetos simbólicos

Adquieren cierta importancia en algunos de estos dramas. Por ejemplo, en *El Príncipe de Viana*, acto II, escena octava, Carlos da a Isabel el anillo de su madre; más tarde, en III, 13, besa la mano de Isabel y dice: «En mi anillo os dejo un gaje/ de esperanza y de amor» (88a). Aquí el anillo no ejerce otra función dramática sino la de simbolizar el amor, malogrado, entre ambos jóvenes. Algo similar sucede en *Baltasar*, I, 5; Elda protesta: «¡Juro conservarme fiel / a Dios, mi patria y mi amor» (202b); entonces Rubén le da su mano «ante mi padre y el cielo» y Joaquín, con sus manos sobre sus cabezas, bendice «su casta y eterna unión» (202b). La sencilla ceremonia matrimonial es rubricada por la entrega, por parte de Rubén, del anillo que perteneció a su madre.

Una nueva sortija en *Recaredo*: éste da su anillo a Bada (105b), y ella le pide que no olvide su promesa: «Queda para siempre aquí,/ como tu imagen, impresa» (105b). La mención de este anillo sí que tiene más adelante una función específica, ya que sirve para que Bada pueda entrar en palacio e impedir la traición de Agrimundo, cuando ya estaba todo prepa-

rado para el asesinato de Recaredo (II, 9). Y otro anillo, con función similar, aparece en *Egilona*: en I, 3 Abdalasis le entrega su sello real, símbolo de su poder:

Y porque nadie en tus piedades trabas
pueda oponer jamás, orne tu diestra
el áureo anillo que doquier se acata,
prenda de autoridad, de mando insignia:
de todo mi poder depositaria
te hago al cederte tan preciosa joya (16a).

Egilona lo utilizará para ordenar la libertad de Rodrigo, presentándolo a Caleb, quien acatará su autoridad: «Ese sagrado símbolo respeto» (33a).

3.3.5. Otros recursos

Respecto al empleo de disfraces, cabría mencionar únicamente en *Baltasar*, II, 4 el hecho de que Rubén asista disfrazado de esclavo babilonio a la fiesta del rey, para advertir a Elda que está en peligro su inocencia. Como empleo del fuego para suscitar situaciones dramáticas, solo el incendio del palacio de Baltasar, al que prende fuego Nitocris IV, 12 y 13) al producirse la invasión extranjera.

3.4. Otras características románticas

Aparte de en las estructuras que acabo de mencionar, el carácter romántico de los dramas históricos de Gertrudis Gómez de Avellaneda queda patente en el gusto por los escenarios sombríos, como la «lóbrega cárcel» de don Rodrigo en el cuadro I del acto III de *Egilona*; no es solo la acotación, sino las propias réplicas de los personajes las que nos ofrecen datos de esa prisión. Por ejemplo, cuando Rodrigo se encara, en escena efectista, con las cadenas que lo sujetan: «¡Este fuego voraz en que me abraso/ tus eslabones derretir no puede!» (42a). Lo mismo sucede con la prisión del Príncipe de Viana (comienzo del segundo acto), o con la de Joaquín en *Baltasar*, I, 1-5; la acotación indica que se trata de una «lúgubre estancia», y el diálogo de los personajes lo corrobora: «Cárcel tenebrosa», «Impura mazmorra», «esta mazmorra en que respiras/ atmósfera letal», «prisión/ tan horrible» viciada por «infecto vapor», etc.

También romántico es el gusto por la noche, siempre adecuada para sombrías empresas o melancólicos pensamientos:

¡Silencio, soledad, muros espesos!...
¡todo es propicio!... Con su negro manto
cubre la noche las tinieblas frías

de esta horrible mansión que convidando
parece estar a los misterios tristes (*Egilona*, 39b).

Y más tarde:

...con su opaco
velo la noche tu camino cubre;
muda su voz, los fúnebres arcanos
nunca vendió de la esperanza impía,
y siempre fue del asesino amparo (43a).

Otra característica muy repetida en las obras de los autores románticos es el hecho de hacer coincidir el estallido de una fuerte tempestad con los momentos climáticos de furia ciega, de pasión incontrolada, de crímenes violentos: en *Saúl*, la tormenta se desata en el momento en que el protagonista se rebela contra Dios al hacer los sacrificios prohibidos (acto I, escenas 5-9). En *Baltasar*, acto IV, el salón del banquete aparece alumbrado por la «siniestra luz de los relámpagos», y los truenos van creciendo en intensidad (así lo indica una acotación) hasta que la tempestad estalla con toda su fuerza al producirse el sacrilegio (escena 8). Lo mismo sucede un momento antes de producirse el asesinato de Fronilde en *Munio Alfonso* (fin del acto III).

Romanticismo hay también en el nivel de la expresión; así, encontramos el empleo de dos muletillas muy características: una, el sorpresivo grito de «¡Es ella!» (en *Saúl*, 179b; *Egilona*, 15a y 31b; *Baltasar*, 199b, 227b y 241b; *El Príncipe de Viana*, 86b); otra, la frase «Ya es tarde» —u otra similar—, que lanza un personaje para borrar en otro el último rastro de esperanza que quedarle pudiera (*Baltasar*, IV, 1 y en 244a). Dejando aparte el empleo de algunos arcaísmos, para reforzar la ilusión de antigüedad (*magüer* —*sic*, por *maguer*—, *aquesto*, *infelice*, *priesa*, *do*, *agora*, *mesmo*...), o la adjetivación, tan característica siempre en estas obras («hórrido secreto», «criminal unión», «ponzoñoso germen», «pérfidas promesas», «ceguedad funesta», «tropel insano», «delirio ciego»..., ejemplos de *Egilona*), cabe destacar el tono exclamativo y entrecortado que caracteriza determinados pasajes. Así, en esa misma obra, este parlamento de Rodrigo en presencia de Caleb, que viene a libertarlo:

Salvarla quiero: de mis brazos caigan
estos hierros infames: cual el rayo
rápido mi furor hiera, devore
al enemigo vil. ¿Cómo dilato
su castigo cruel?... Siento la sangre
mis venas abrasar... ¿Cómo no lavo
con la suya el baldón?... Corra a torrentes:
ya la demandan los iberos campos,
y el lecho y trono que manchó su crimen,

de esa sangre también están avaros.
 Yo sólo, sólo yo verterla debo...
 ardiendo está el puñal; mas apagarlo
 quiero en su corazón... ¿quién me detiene?
 ¿quién me detiene? ¿quién?... ¿dónde me hallo?...
 ¡Estos hierros aún!

Como podemos apreciar, el tono y los recursos retóricos se aúnan para tratar de expresar el estado anímico del personaje: las interrogaciones retóricas, las reticencias, los continuos encabalgamientos y las pausas internas en muchos de los versos, logran crear un ritmo que transmite de forma expresiva y acertada la duda y la perplejidad, el desasosiego y la impaciencia de don Rodrigo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arellano, I., véase Spang, K.
 Ballesteros, M., *Vida de la Avellaneda*, Madrid, 1949.
 Bravo-Villasante, C., *Una vida romántica. La Avellaneda*, Barcelona, Edhasa, 1967.
 Butwin, E. A., «La teatralidad de *El golpe en vago* de José García de Villalta», *Romanticismo 2. Atti del III Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano. Il linguaggio romantico*, Génova, Universidad de Génova, 1984, 156-59.
 Caldera, E., *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, Università di Pisa, 1974.
 Cotarelo y Mori, E., *La Avellaneda y sus obras. Ensayo biográfico y crítico*, Madrid, 1930.
 Ferreras, J. I., *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*, Madrid, Taurus, 1976.
 Figuerola-Caneda, D., *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Bibliografía, biografía e iconografía*, Madrid, 1929.
 Gies, D. T., *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
 Marquina, R., *Gertrudis Gómez de Avellaneda, La Peregrina*, La Habana, Trópico, 1939.
 Martínez de la Rosa, F., «Apuntes sobre el drama histórico», *Obras dramáticas. La viuda de Padilla, Aben Humeya y La conjuración de Venecia*, ed. de Jean Serrailh, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, col. Clásicos Castellanos, n.º 107, 337-45.
 Mata Induráin, C., «Estructuras y técnicas narrativas de la novela histórica romántica española (1830-1870)», Spang, K., Arellano, I. y Mata, C. (eds.), *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Pamplona, EUNSA, 1995, 145-98.