

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



**EL TEATRO DE GERTRUDIS GÓMEZ DE
AVELLANEDA**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR POR María Prado Mas**

Bajo la dirección del Doctor:
Luis Sáinz de Medrano Arce

Madrid, 2001

ISBN: 84-669-1920-1

Universidad Complutense
Facultad de Filología

Tesis doctoral

**EL TEATRO
DE
GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA**

María Prado Mas

Director: Dr. Luis Sáinz de Medrano Arce

Madrid, 2001

ÍNDICE

-1. INTRODUCCIÓN.....	pp. 1-94
1.1. El espacio de iniciación: Cuba.....	pp. 7-14
1.2. El Romanticismo como determinante cultural.....	pp.15-28
1.3. El Romanticismo en España. Relectura.....	pp. 28-57
1.4. La especificidad del Romanticismo en Hispanoamérica.....	pp. 57-70
1.4.1. El Romanticismo en Cuba.....	pp. 63-70
1.5. La Avellaneda: biografía, talante y problemática.....	pp. 70-94
-2. LOS GÉNEROS Y SUBGÉNEROS EN LA OBRA DRAMÁTICA DE LA AVELLANEDA.....	pp. 95-145
2.1. La cuestión del género en el teatro romántico español.....	pp. 100-108
2.2. Análisis genérico de la obra dramática de la Avellaneda.....	pp. 108-145
-3. CRONOLOGÍA Y ANÁLISIS DE LA OBRA DRAMÁTICA DE LA AVELLANEDA.....	pp. 146-464
- <i>Leoncia</i>	pp. 148-168
- <i>Alfonso Munio</i>	pp. 168-198
- <i>El Príncipe de Viana</i>	pp. 198-235
- <i>Egilona</i>	pp. 235-276
- <i>Saúl</i>	pp. 276-317
- <i>Flavio Recaredo</i>	pp. 317-336
- <i>La verdad vence apariencias</i>	pp. 336-346
- <i>Errores del corazón</i>	pp. 346-355
- <i>El donativo del Diablo</i>	pp. 355-363
- <i>La hija de las flores o todos están locos</i>	pp. 363-391

- <i>La Aventurera</i>	pp. 391-402
- <i>Simpatía y antipatía</i>	pp. 402-408
- <i>La hija del rey René</i>	pp. 408-413
- <i>Oráculos de Talía o los duendes de palacio</i>	pp. 413-422
- <i>Los tres amores</i>	pp. 423-430
- <i>Baltasar</i>	pp. 430-453
- <i>Catilina</i>	pp. 453-458
- <i>El millonario y la maleta</i>	pp- 459-464
-4. LA AVELLANEDA EN SUS OBRAS.....	pp. 465-502
4.1. Pasiones y pensamientos propios.....	pp. 465-498
4.2. Lo que la Avellaneda quiso inspirar.....	pp. 498-500
4.3. Episodios vitales coincidentes entre la Avellaneda y sus personajes.....	pp. 500-502
-5. LAS DOS EDICIONES PREPARADAS POR LA AUTORA.....	pp. 503-525
5.1. Pérdida de Romanticismo en las segundas versiones.....	pp. 504-511
5.2. Mejora formal: métrica, dramaticidad y estructura.....	pp. 511-518
5.3. Distintas direcciones en el cambio de las obras trágicas y las cómicas.....	pp. 518-519
5.4. Otros cambios.....	pp. 519-522
5.5. Conclusiones.....	pp. 522- 525
-6. LA TEATRALIDAD EN LA OBRA DRAMÁTICA DE LA AVELLANEDA.....	pp. 526-596
6.1. Acotaciones dirigidas al actor, al director de escena y al lector.....	pp. 535-569
6.1.1. Acotaciones dirigidas básicamente a actores y actrices.....	pp. 535-546

6.1.2. Acotaciones dirigidas al director de escena..pp. 546-561	
6.1.3. Acotaciones de sentido.....pp. 561-569	
6.2. Apartes.....pp. 569-578	
6.2.1. Apartes puramente informativos.....pp. 571-573	
6.2.2. Apartes para el engaño.....pp. 573- 575	
6.2.3. Apartes que crean expectativas.....pp. 575-576	
6.2.4. Apartes con función cómica.....pp. 577-578	
6.3. Soliloquios y monólogos.....pp. 578-588	
6.4. Finales de acto.....pp. 589-592	
6.5. Efectos escénicos.....pp. 592-596	
-7. CUESTIONES FORMALES.....pp. 597-681	
7.1. Métrica.....pp. 597-616	
7.2. El diálogo dramático.....pp. 616-660	
7.2.1. Adecuación lingüística o unidad de estilo.....pp. 617-630	
7.2.2. Lenguaje estándar o estilo elaborado.....pp. 631-635	
7.2.3. El diálogo dramático y la verosimilitud.....pp. 635-652	
7.2.4. Las funciones del lenguaje aplicadas al lenguaje dramático.....pp. 652-660	
7.3. El lirismo en el teatro de la Avellaneda.....pp. 661-672	
7.3.1. Dos tipos de lirismo.....pp. 663-672	
7.4. Lenguaje y estilo.....pp. 672-681	
-8. REFLEXIÓN FINAL Y CONCLUSIONES.....pp. 682-726	

8.1. Talante literario.....	pp. 687-690
8.2. La Avellaneda y los géneros o subgéneros teatrales.....	pp. 691-695
8.3. Pensamiento y temas. El amor.....	pp. 695-710
8.4. Caracteres.....	pp. 710-717
8.5. Valores formales.....	pp. 717-718
8.6. Valores teatrales.....	pp. 718-721
-9. BIBLIOGRAFÍA.....	pp. 727- 768
1. Obras de la autora por orden cronológico de publicación.....	pp. 727-735
2. Obras sobre la autora.....	pp. 736-754
3. Bibliografía crítica varia.....	pp. 755-768

-APÉNDICE

Agradecimientos:

A Luis Sáinz de Medrano Arce por prestar luz y timón a estas páginas; a Marina Mayoral por la idea de esta investigación y por ser la única persona que incluyó en sus explicaciones universitarias el nombre de Gertrudis Gómez de Avellaneda; a José Paulino Ayuso por su enseñanza, que no cesa; a Juan Antonio Hormigón por confiar en mis conocimientos sobre la Avellaneda mucho antes de que terminara este trabajo; a Marcelo Fajardo, del Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana, por su infinita gentileza; a Luis Villanueva por sus interés y sus esfuerzos para salvar mi inexperiencia con los ordenadores; a mi padre, por su apuesta inmortal por mí y por su inestimable ayuda logística en esta investigación; a mi madre, por la enseñanza más valiosa, la sensibilidad sin descanso; a Elena, que me ha enseñado sólo lo mejor; a Rafa, por su seguimiento tan de cerca y por regalarme, siempre pronto, su lectura lúcida y generosa; a Eva, por tantas palabras al teléfono durante mi particular estancia en Cuba; a Marco, que me defiende desde niña; a Antonio, Lola y Ruth por hacer más grande mi mundo más querido; a Jorge y Antonio por sus pequeños abrazos; a Manín, por todas sus palabras y por tantos días cansada ante su preciosa sonrisa; y, claro, al “más desdichado caballero de la tierra”.

1-INTRODUCCIÓN

Esta investigación se levanta sobre la interrogante que supone que la “mujer más famosa de Madrid”, de aquel Madrid enriquecido con las obras de Espronceda, de Zorrilla, del Duque de Rivas o Martínez de la Rosa, del Madrid que un joven Bécquer adornaba con su voz discreta e intensa desde los ángulos menos oscuros de una prensa en la que aún sonaban las desgarradoras palabras del desafortunado Larra, el interrogante que supone, decimos, que Gertrudis Gómez de Avellaneda, esa mujer que a todos superaba en fama y éxitos, sea hoy una sombra más de la lista de los olvidados.

¿Qué es lo que ha ocurrido para que la Avellaneda haya caído en el olvido en que España la tiene? Cuesta comprender y justificar este olvido. La autora más aplaudida del siglo XIX en español, adorada y celebrada como ningún otro escritor decimonónico, mimada por Zorrilla, por Rivas, por Valera, por Menéndez Pelayo, yace en el olvido más inadmisibile, más inexplicable. Hoy algunos autores la ensalzan como autora del mejor teatro del XIX en lengua española y, sin embargo, le dedican unos pocos renglones que contrastan con los extensamente dedicados a criticar negativamente la obra de un García Gutiérrez, por ejemplo. Mucho se ha escrito de ella sin leerla.

Pero si hemos llamado inexplicable a su olvido, no podemos quedarnos en su ribera sin más hacer que el no comprender. Cabe aquí el intento de explicar la problemática que ha envuelto a la Avellaneda para que este vacío se haya producido. Cuatro ideas nos parece que prestan luz a este camino:

1-En primer lugar su origen cubano, que la deja aparentemente en tierra de nadie cuando se traslada a España para producir y vivir. El interés que en Cuba ha despertado la figura de la Avellaneda coincide exactamente con el declinar del interés español. La crítica cubana ofrece una perspectiva de estudio bien distinta a la española, pues emplea su esfuerzo en reivindicarla como autora cubana, y en buscar en su obra y en su vida su amor por Cuba y sus características cubanas. España, que no deja de nombrarla como

cubana, la incluye siempre entre sus autores románticos. ¿Es lícito? Creemos que sí, dado que gran parte de la cultura, la vida y la obra avellanadiana, sus gustos y sus lecturas y casi toda su carrera profesional, se desarrollan en una inmersión total en la sociedad madrileña desde 1840 hasta 1873 a excepción de los cinco años que vive en Cuba, y de alguna temporada en Sevilla. A este debate cabe añadir que Cuba era colonia española, y esto intentando explicar su inclusión en el Romanticismo español, sin dejar, en ningún caso, de declarar injusto el sistema colonial. Por otro lado nos parece poco profundo el intento de una reivindicación tan acerada de la cubanía de la autora, porque no es un talante cubano ni español, sino universal. No se puede parcelar el genio.

Ahora bien, la atención que Cuba le ha prestado a Tula los últimos cien años es bien distinta a la que España le ha concedido. Allí es una gloria nacional; el Teatro Nacional de La Habana, situado en la Plaza de la Revolución, lleva su nombre, sus obras se reponen muy a menudo, se convierten en ballets, se editan, se estudian, y su imagen está en los sellos, en los monumentos... por todo el país.

Según José A. Portuondo, el olvido en el que se tiene a la Avellaneda se debe a que no se comprometió con nada y a que en todo fue indecisa. Lejos estamos, muy lejos, de compartir siquiera a medias esta opinión inaceptable, pero atendemos, sin embargo, a su razonamiento¹. Como argumentos de la falta de compromiso de la autora el crítico da los siguientes: las obras que excluye de sus Obras completas son las más comprometidas, pertenece a una clase social privilegiada y decadente, no termina de ser romántica, no termina de ser mística, no se define ante los deseos de independencia de Cuba, no se decide a actuar en la línea de Concepción Arenal, llega a Cuba en 1859 en el séquito de la Capitanía General, en su novela *Guatimozín* alaba a Cortés pero también a Cuauhtémoc por lo que disgusta a españoles y mexicanos... La conclusión de Portuondo es que, dada la calidad innegable de la obra de la Avellaneda, ha de extraerse la lección de olvido que recibe el artista cuando no se compromete. Creemos nosotros que el crítico olvida que no puede uno comprometerse con todo, y que eso no le hace a uno indeciso. Además de analizar con la mirada de hoy las posibilidades vitales de la Avellaneda, Portuondo olvida, de manera inexcusable, citar las causas con

¹ “La dramática neutralidad de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, *Revolución y cultura*, La Habana, (11), pp. 2-16, 1973.

las que la autora no sólo se comprometió, sino de las que fue bandera. No sirven éstas, sin embargo, a la intención que persigue el crítico.

El modo de ser de la Avellaneda la comprometió con casi todo, pero no todo sintió la necesidad de decirlo en voz alta. Es cierto que erró al quitar *Sab*, *Leoncia* y *Egilona* de sus obras completas, y al retocar otras de sus obras, pero fue consciente siempre de los problemas sociales, generosa con cuantos la rodearon, y si tuvo una niñez regalada por la posición de su familia en Puerto Príncipe, la posición socioeconómica del resto de su vida la consiguió con su trabajo.

La consideramos romántica por tiempo, estilo, contenidos y vivencias, y así esperamos demostrarlo. Su fe religiosa no la hace mística, ni determina su obra, pero por qué habría de hacerlo. En la fe no cabe sólo ser místico o no comprometido. La Avellaneda no puede incluirse ni en unos ni en otros.

Con respecto al tema de la independencia cubana sí apoyó, aunque tardíamente para muchos, el Reformismo en Cuba, y sus obras están llenas de patrias que merecen y tienen que ser libres. No cabe olvidar que en el año 1869, durante la Guerra de los Diez Años, dedica sus *Obras literarias...* a su patria.

Por lo que se refiere a la carta que Concepción Arenal le envió para que se adhiriese a su causa a partir de la emoción que la Avellaneda expresó por un homenaje recibido de unos obreros catalanes, no puede olvidarse la fecha de estas líneas, poco antes de que la autora y su marido hubieran de salir de España en busca de la recuperación de la salud del esposo.

No creemos que la Avellaneda, comprometida hasta el sufrimiento con la causa femenina, con la fuerza y la libertad con la que vivió como quería vivir resistiendo en lucha siempre, pueda ser susceptible de ser acusada por falta de compromiso. Pero se comprometió con lo que quiso y desde su visión de mujer cubana que triunfa en España a mediados del siglo XIX. Y esto lo olvida extrañamente Portuondo, como si ésta no fuera una importante causa luchada, la batalla femenina que impulsó de forma tan determinante la Avellaneda tanto en Cuba como en España. Vivió un compromiso

consigo misma que es difícil de descubrir y de soportar en cualquier lugar y en cualquier tiempo.

Por otro lado, tanto Rosario Rexach como Dulce María Loynaz destacan el carácter de exiliada de la autora en sus trabajos mencionados. Voluntario exilio que deja, sin embargo, en ella, según la primera de estas autoras una “dualidad básica en que se debatió su existencia”, y un desarraigo y tristeza según la segunda. Resulta destacable lo que las dos autoras cubanas señalan, y es que el vivir en España oscureció la fama literaria de la Avellaneda en Cuba. Esto, y el hecho de que no asumiera una postura beligerante a favor de la Independencia cubana. Ambas autoras emplean su esfuerzo en demostrar lo cubana que se sentía la autora decimonónica, y terminan señalando la dedicatoria, ya mencionada, que Tula escribió al frente de sus Obras completas: “Dedico esta colección completa de mis obras, en pequeña demostración de grande afecto, a mi Isla natal, a la hermosa Cuba”.

Mary Cruz hace la recopilación y las notas del libro *Serenata de Cuba*² editado por Felicia Villafranca, de peligrosas afirmaciones, en el que se intenta disculpar a la Avellaneda de su escasa cubanía alegando cosas como que “no tuvo, como Martí, por ejemplo, maestros cubanos, que en la niñez orientaran en esa dirección sus ideas”, donde “esa dirección” es la “disyuntiva independentista”.

Dulce María Loynaz, con más profundidad que lo hasta aquí descrito, destaca dos episodios con respecto a la cubanía de la Avellaneda. En primer lugar recuerda que José Martí alababa entre otras razones a su maestro Rafael María Mendive porque defendió “de los hispanófobos y de los literatos en enaguas, la gloria cubana que le querían quitar a la Avellaneda”. Y en segundo lugar un episodio que tuvo lugar en 1867 cuando el cubano José Fornaris quiere editar una antología de poetas españoles y otra de poetas hispanoamericanos y la Avellaneda reclama que la incluyan en la segunda cuando el editor quiere incluirla entre los españoles.

Pretender, sin embargo, hacer depender de su ausencia de Cuba su soledad y su desaliento, nos parece simplificar su talante de “extranjera en el mundo”, es decir, de romántica. También hay palabras de amor a España, incluso de lo que significó el viajar

hasta aquí. En una carta a Ignacio Cepeda le escribe en 1839: “deseaba otro cielo, otra tierra, otra existencia: amaba a España y me arrastraba a ella un impulso de corazón”.

2-Otro de los aspectos que hacen problemático el estudio de la Avellaneda es la fecha de nacimiento y de producción, tardía la primera para hacerla romántica, prolongada la segunda a un momento que ya no es romántico para muchos. Se ha dicho que las suyas son fechas más del romanticismo hispanoamericano que del español. Sin embargo, el propio Allison Peers afirma que su obra más romántica es *Baltasar*, de 1858. Lo que ocurre es que la autora no quiso subirse a las nuevas tendencias que nacían en los últimos años de su vida, pese a reflejarlas en la mayor parte de sus obras de los años cincuenta, y en su última pieza dramática, *El millonario y la maleta*. Sobrevivió a algunos autores románticos, pero no a todos, y no puede darse como fecha de sus obras la de sus Obras Completas, recordemos que su primer estreno teatral es de 1840.

3- En tercer lugar, queremos señalar que desde su momento no se la incluyó entre el Romanticismo extremo, pues fue muy destacado, quizá por el romanticismo encendido de sus contenidos, que formalmente no era una romántica exaltada. Sin embargo hemos defendido su romanticismo. Las objeciones que se le suelen poner son su formación clásica (como la de casi todos los románticos, como la Cervantes y Lope fueron renacentistas); sus lecturas, sus estructuras, su lenguaje... Expondremos nuestra opinión al respecto y rebatiremos a quienes ofrecen estos argumentos para no incluirla entre los románticos. Es cierto, sin embargo, que ha podido dificultar su estudio el hecho de que clasicismo y romanticismo se confundan en su teatro.

4- Finalmente, y en cuarto lugar, nos parece idea fundamental en su problemática, el papel que en ella tiene el hecho de que fuera una mujer. Pues bien, ¿quién no conoce alguna anécdota de la vida de George Sand y, quién, sin embargo, conoce además su obra?. Creemos que con la Avellaneda ha ocurrido algo parecido. El hecho de ser mujer ya la hacía aventurera en su carrera profesional y esto se impuso sobre su obra en el interés social general. La crítica posterior ha visto en el interés sentimental y biográfico por la Avellaneda una obra que no merecía la pena, pues no se profundizó en ella. La crítica se equivoca ya que no se profundizó en ella porque en

² La Habana, Letras Cubanas, 1980.

aquel momento resultaba más importante la revolución vital y social que estaba protagonizando. Los hombres, que componían la mayor parte de la crítica, se sorprendían sobre todo ante su excepcionalidad como mujer escritora... sólo tiempo después podía hacerse filológico ese interés. La crítica posterior confundió esta general desatención a su obra (aunque mucha fuera la atención que se le prestó a su figura intelectual) con una falta de valor literario, viendo en cómo se hablaba de su vida que el interés nacía sólo por ella y por sus episodios sentimentales... Se equivocó. Esta última razón para el olvido la desarrollaremos más.

Antes de abordar el estudio del teatro de Gertrudis Gómez de Avellaneda creo necesario el acercamiento a la coordenada fundamental en todo trabajo, aquélla que forman el tiempo y el espacio. Hemos de concretar, en este caso, en el aspecto de cada uno de ellos que consideramos punto de partida para el encuentro entre cualquier estudioso y la figura de la escritora a que nos referimos.

Con respecto al espacio queremos señalar escuetamente el marco en que nació y se desarrollaron los primeros veintidós años de la vida de la Avellaneda. En lo que se refiere al tiempo nos interesa escribir una serie de reflexiones y recuerdos sobre el Romanticismo como movimiento de pensamiento y consecuencias, a partir de las cuales describir no sólo algunos aspectos del movimiento que consideramos mal entendidos por la mayor parte de la crítica o no precisados con claridad, sino también defender a la Avellaneda como romántica.

A continuación, y partiendo de esta coordenada, quisiéramos convencer de la figura humana excepcional, y por lo tanto digna de descripción, que fue la autora, cuyo talante creemos imprescindible precisar para comprender su labor y su obra –objeto de esta investigación- por lo decisivo que resultó para ellas. Destacar con el talante y el tiempo-espacio la historia particular que la mujer experimenta como mitad humana en el momento y lugar que ella vivió y la aportación que a este respecto supone la figura que tratamos. Entraremos, a continuación, en el estudio literario y filológico.

1.1.EL ESPACIO DE LA INICIACIÓN:CUBA

Gertrudis Gómez de Avellaneda nació en Puerto Príncipe el 23 de marzo de 1814. La ciudad, llamada hoy Camagüey, está situada en una fértil llanura en el interior de la provincia que lleva su nombre. La encontramos sobre una elevada y ancha planicie de suelo arenoso y entre los ríos Tíñima y Jatibonico que, después de circundar la ciudad, se unen formando el río Camugiro. Su clima es húmedo y caluroso, y esto, junto a su rico suelo, hace que la ciudad esté enmarcada entre bosques y pastos, que la enriquecen con flores, azúcar, café, maíz, arroz, tabaco y frutas. Unos finos encajes llamados Tierra-adentro, que cuando nació la Avellaneda hacían ya sus mujeres, son famosos en toda la isla y se vendían hasta hace muy poco a precio muy alto en La Habana.

Si hoy Camagüey es la tercera ciudad de la isla por su población, era entonces una recoleta, provinciana y conservadora ciudad como casi todas las ciudades no abiertas al mar. Era, sin embargo, un lugar floreciente por sus grandes haciendas, riquísima por su industria ganadera, maderera y agrícola. Fundada por Vasco Porcayo de Figueroa en el año 1514 alrededor del puerto llamado Puerto Príncipe (hoy Puerto de Nuevitas) con el nombre de Santa María del Puerto Príncipe, fue trasladada un año después al lugar que ocupaba la población indígena de Camagüey. Desde el siglo XVII sufrió ataques de corsarios y piratas ingleses y holandeses atraídos por su riqueza, sobre todo ganadera. Creció rápido, y en el siglo XIX conoció muy pronto las agitaciones independentistas, lo que explica que en 1860 se incorporara al levantamiento de Céspedes.

Cuando la Avellaneda nació Puerto Príncipe resultaba aún provinciana al carecer de ferrocarril al litoral, por lo que recibía tarde las influencias beneficiosas de la cultura exterior. A pesar de ello y de no ser el lugar más indicado para el desarrollo intelectual, menos aún para el de una mujer, fue la suya una sociedad refinada y distinta a las del resto de la isla. Puerto Príncipe era el puerto donde los gobernadores debían residir, pero el valor casi nulo de esta villa hacía que las autoridades principales habitaran en la cercana ciudad –no puerto- de Puerto Príncipe, que se erigía, de este modo, como el

centro de una región extensa cada vez más importante. Aún hoy los camagüeyanos son considerados por parte del resto de los cubanos como especialmente refinados y como gentes que quieren distinguirse de los demás.

En 1800 la Audiencia de Santo Domingo se trasladó a Puerto Príncipe, y hasta 1838 se situó en ella el único tribunal de apelación de la isla. En 1809 la ciudad tenía treinta mil habitantes, de los que doce mil eran esclavos negros.

La isla de Cuba, por su riqueza natural, había sufrido a lo largo del siglo XVIII continuos asedios de piratas que Francia e Inglaterra apoyaban. Esta situación culminó con la ocupación de la ciudad de La Habana por la flota inglesa durante once meses. Expulsados los ingleses por los españoles, éstos fortificaron su puerto, que se convirtió en uno de los principales centros comerciales de la América española.

En 1765 se autorizó el comercio entre Cuba y los principales puertos españoles, lo cual impulsó la introducción masiva de esclavos. Desde entonces el azúcar, el tabaco y el comercio humano se convirtieron en los tres “elementos” fundamentales para la riqueza económica de la isla.

Esta prosperidad económica se vio acompañada de un crecimiento demográfico importante que hizo que, si en el año 1775 la población de Cuba era de 272.000 habitantes, cuarenta años después, en 1815, fuera de 550.000. La prosperidad económica favoreció, no obstante, el desarrollo de una reducida oligarquía que, dueña de la tierra, explotaba y controlaba el comercio exterior. Los pequeños y medianos propietarios, sin embargo, se arruinaron con la crisis causada por las guerras napoleónicas y los grupos sociales más desfavorecidos vivieron el aumento de la población como un estado permanente de desempleo.

A comienzos del siglo XIX se produjeron las primeras revueltas de esclavos en Haití, después de las cuales se endureció aún más la brutalidad con la que eran tratados por parte de los grandes propietarios, que en 1795 y 1812 presionaron al Gobernador General para que castigara los brotes de insurrección. La prosperidad económica de las clases dirigentes cubanas, unida al miedo que éstas tenían a las revueltas de esclavos, hizo que estas clases desatendieran los intentos independentistas, por entonces todavía

aislados. Estos grupos sociales privilegiados se comprometieron con el Gobierno español, especialmente a partir de que el rey Fernando VII les concediera la libertad de comercio y les garantizara la trata de esclavos.

Entre 1790 y 1820 algunos sectores de estas clases dominantes desarrollaron el movimiento político y cultural que se conoció como Reformismo. Su principal orientador, Francisco de Arango y Parreño, defendía una postura que, partiendo de su formación ilustrada, se encaminaba a conseguir una actitud política dirigida a alcanzar la máxima influencia en los organismos oficiales españoles. Junto a esta situación el triunfo de los liberales en España estimuló las conspiraciones y los pronunciamientos separatistas apoyados entonces sólo por grupos de intelectuales (1822, 1824, 1826 y 1829).

Mientras tanto, se sucedían los gobernadores generales despóticos y esclavistas. En 1834 Miguel Tacón representó en la isla el sistema de mano dura en la colonia; ante él se estrellaron los proyectos e intentos de un nuevo Reformismo dirigido por José Antonio Saco, José de la Luz Caballero y Domingo del Monte.

La esclavitud se mantuvo y aumentó la trata de negros entre 1830 y 1840, hecho que provocó el aumento de la tensión que, finalmente, explotó violentamente en 1843 con la sublevación de los esclavos de la mayor parte de la isla.

La baja calidad humana de los Capitanes Generales no ayudaba a que se resolviera la tensión político-social y económica que vivía la colonia. Si Miguel Tacón llevó a cabo un endurecimiento y una represión del sistema político colonial, Joaquín de Ezpeleta fue aún más opresor y déspota y Federico Roncali, Conde de Alcoy, se mostró, además de déspota, reaccionario y esclavista. Sólo a partir de Gutiérrez de la Concha, en 1850, el sistema de gobierno comenzó a ablandarse, y en 1854 Jacobo de la Pezuela se mostró como gobernador íntegro y abolicionista declarado.

En 1868 Carlos Manuel de Céspedes proclamó la Independencia de Cuba y concedió la libertad a sus esclavos, en tierras de Bayamo, que se convirtieron desde ese instante en baluarte de la revolución. En Oriente y Camagüey se fue gestando la lucha y comenzó como consecuencia la cruenta Guerra de los Diez Años.

Con respecto a la cultura, el desplazamiento de la fe en el mundo del pensamiento que había supuesto el siglo XVIII, determinó enormemente la presencia española en toda Hispanoamérica. España y la Iglesia Católica estaban unidas en cuanto a su presencia y su poder al otro lado del Atlántico, no podía entenderse un poder y sin el otro, y los jesuitas presentes en América se habían convertido en el arbitraje y la comunicación única entre los indígenas y las autoridades españolas, por lo que su expulsión fue un golpe duro para esta relación que quedó herida mortalmente con la ausencia de los religiosos españoles.

A lo largo del siglo XVIII la cultura y la literatura cubanas habían destacado en el panorama hispanoamericano. En 1725 se deja sentir en el Continente un movimiento llamado Rococó por sus semejanzas con el movimiento francés así llamado, caracterizado igualmente por la blandura y la delicadeza que nacen al aliento de la vida regalada que lleva la burguesía criolla que nace entonces. Este movimiento y esta burguesía coinciden con el nacimiento de las universidades de Santiago de Chile, Caracas y La Habana, entre otras, en las que comienzan a destacar algunos seglares y a cuyo cobijo nacen los primeros periódicos importantes allá: el *Mercurio* mexicano, el *Diario de Lima*, las gacetas de La Habana... Algunos de los caracteres del movimiento Rococó, como la valoración de las cosas que, aun siendo perecederas contribuyen a hermostrar el mundo donde merece la pena ser feliz, muestran claramente el espíritu que nace con el siglo XVIII. Dentro de este movimiento Cuba entrega al mundo varios valores literarios importantes: el poeta José Surí y Águila, los prosistas Pedro Agustín Manuel de Santa Cruz y José Martín Félix de Arrate (que defienden tan temprano los valores de la cultura colonial) y el nombre más importante de todos, el dramaturgo Santiago de Pita, con su obra capital *El Príncipe jardinero y fingido Cloridiano*.

Poco después, ciertos acontecimientos político-sociales precipitan la Ilustración y el Neoclasicismo. En primer lugar, es destacable la creación de dos nuevos virreinos: el de Nueva Granada y el de la Plata. Además, son trascendentales las rebeliones que se empiezan a generalizar entonces: la de los comuneros en Paraguay (1725) y, sobre todo, la de Tupac Amaru, cuya importancia se produce tras la ejecución,

en 1781, por parte de los españoles, de este hombre en el que gran parte del clero creyó ver la justa defensa de una distribución más equitativa de la riqueza. Estas dos rebeliones son muestra de las nuevas ideas que llevarán al enfrentamiento entre la burguesía local y las autoridades representantes de la Corona española. También allí amanecía el espíritu de las Revoluciones Norteamericana y Francesa.

Un episodio más contribuye a la definición de esta situación convulsionada, y es la ya referida expulsión de los jesuitas por un decreto real promulgado por Carlos III en 1767, hecho que precipitó la independencia, pues el clero llevaba casi trescientos años siendo el nexo entre la burguesía nativa y la clase rectora, y al desaparecer comienza la desconexión que fecunda el camino de la independencia. Se perfilan entonces las primeras repúblicas: Nueva España, Nueva Granada y el Cono Sur o virreinato de la Plata.

En Hispanoamérica el movimiento ilustrado tiene características que lo particularizan, aunque en ningún momento deja de mirar al europeo. Algunas de sus características son comunes a todas las colonias: el tono declamatorio que domina la poesía, una actitud política permanente que llega a ocupar el espacio que hasta el momento había tenido la actitud religiosa en la literatura; el descubrimiento que el americano vive de su espacio y de los elementos que definen su esencia distinguiéndolo de Europa, y de la mano de este descubrimiento la exaltación de lo racial que desplaza, a favor de la indígena, la tradición grecorromana. Por estas características gran parte de la crítica señala este momento como el del despertar americano, como el momento en el que comienza a particularizarse América.

En 1790, bajo la Capitanía de Luis de las Casas, se funda en Cuba *El Papel*, periódico de La Habana, y tres años después la Sociedad Económica de Amigos del País. Bajo la doctrina del Despotismo Ilustrado Cuba comenzó a ser una preocupación para criollos como José Agustín Caballero, uno de los primeros en apartarse, desde su cátedra habanera, del escolasticismo y los dogmas aristotélicos impuestos por la Contrarreforma. La preocupación por la isla se halla también en los poetas Manuel Zequeira y Arango y Manuel Justo Rubalcava.

Con respecto al teatro del siglo XVIII puede decirse que continúa el gusto y la puesta en escena barrocos durante la primera mitad del siglo, especial es el apego a Calderón del la Barca. José Rosario Sotomayor y José Surí y Águila compusieron comedias y entremeses. A mediados de siglo aparecen las llamadas “relaciones”, piezas cómicas o serias en un acto que añaden elementos negroides a sus caracteres barrocos. También hemos mencionado ya a Santiago de Pita, muerto en 1755 y autor de *El Príncipe jardinero y fingido Cloridiano*, inspirada en *Il Principe giardinere* de Giacinto Andrea Cicognini.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII la situación del teatro autóctono es triste; suprimidas casi totalmente las festividades religiosas y las fiestas en los palacios virreinales, son eliminadas las formas básicas de acceso al teatro. En los coliseos públicos los repertorios se nutren del teatro español del Siglo de Oro. El dramaturgo criollo continúa teniendo muy difícil el acceso al teatro público, aunque las vías de ascenso y reconocimiento social se han ido ampliando con las reformas socioeconómicas que han ido determinando un clima de liberalismo económico que ha enriquecido a la “nobleza media urbana”. Las fórmulas barrocas perduran agotadas y son reemplazadas muy lentamente por la dureza de la censura de un período especialmente inquieto, mientras la ideología liberal va formando parte de la burguesía, que será el principal motor de la Independencia.

Las reformas borbónicas por las que se liberaliza el comercio interior y exterior aumentan las zonas de producción y aumentan asimismo las obras públicas, que incluyen los locales erigidos para el teatro, que se construyen, renuevan y acondicionan constantemente en toda la América española: en México se construye en 1753, y se renueva en 1793; en Puebla, en 1760; en La Habana, en 1776; en Durango, en 1800; en Buenos Aires, en 1783; en Caracas, en 1784; en Lima, en 1789; en Montevideo, en 1793; en Bogotá, en 1793; en Guatemala, en 1794; en La Paz, en 1796; en Santiago de Chile, en 1802...

El comienzo del siglo XIX vive en Hispanoamérica la configuración de las nuevas repúblicas y el cimiento del resto. Todas viven el deseo de afirmar sus respectivas personalidades buscando individualizarse. Pese a que España continúa muy presente en Hispanoamérica, la independencia de algunas repúblicas lleva a ellas nuevas

influencias europeas que dan lugar a una diversidad desconocida hasta entonces. España pasa a ser para algunos aquello de lo que hay que distinguirse.

Como en cualquier período de especial agitación, el teatro se convierte en el instrumento fundamental para los que quieren proclamar y difundir las nuevas ideas. En muchas ocasiones, la censura no alcanzará a las representaciones aunque sí a los textos, además, el analfabetismo de la inmensa mayoría de la población no será un impedimento para que estos mensajes de la cultura sean recibidos. De este modo, en este período independentista el teatro es utilizado como escuela pública para hacer propaganda de las ideas patrióticas. Así lo define Camilo Henríquez desde *La aurora de Chile* en 1812, comparándolo con lo que habían hecho en siglos pasados los misioneros españoles.

De comienzos del siglo XIX son las primeras escuelas de teatro y la consolidación de los premios y los concursos teatrales. En 1817 se crea en Buenos Aires el primer organismo de respaldo para el teatro: la Sociedad del Buen Gusto del Teatro.

Las primeras décadas del siglo son una prolongación del estado en que yace el teatro en el siglo XVIII: escasa producción autóctona, temas y formas dependientes del Barroco... Sin embargo, ya aparecen aisladamente textos que anuncian la esperanza del cambio: Andrés Bello publica en 1804 *Venezuela consolada*, el primer texto dramático hispanoamericano del siglo XIX, y en 1808 *España restaurada*. Traduce además la *Teresa* de A. Dumas, que abre el camino a la tendencia romántica.

Son continuadores del Neoclasicismo: J.J. Fernández de Lizardi en México, que escribe para el teatro autos religiosos, obras de historia y de crítica social; J. Cruz Varela, escritor de tragedias neoclásicas de influencia de Racine y Alfieri; J.Fernández, que escribe tragedias, una de las cuales, *Atalá*, está inspirada en Chateaubriand, y deja ver ya caracteres románticos; y una serie de autores en los que se deja ver claramente la huella de Leandro Fernández de Moratín: Pardo y Aliaga en Perú, Ventura de la Vega en Argentina y España, y M.E.Gorostiza en México.

La situación en Cuba delata ya la importante Literatura que la hará destacar por su cultura. En 1810 A. Humboldt la visita y deja a su paso importantes enseñanzas para

las letras y las ciencias cubanas. La libertad decretada por las Cortes de Cádiz hace aflorar innumerables publicaciones periódicas de vida efímera que definen la situación de inquietud de pensamiento y de agitación ideológica. Estos aires de libertad que llegan de España encuentran eco en el poeta y dramaturgo José María de Heredia.

La censura, sin embargo, pronto persigue duramente cualquier ideal independentista y aquellas obras que dramaticen a partir de reyes equivocados, opresores, sistemas políticos injustos, etc... Entre 1842 y 1852 se censuran las obras de Francisco Valdés, el *Abúfar* de Heredia, *El Conde Alarcos* de J. J. Milanés y las obras *Leoncia*, *El Príncipe de Viana* y *Egilona*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda. También han de sobrevivir fuera de la isla las obras de Zorrilla, Bretón de los Herreros, Hartzenbusch, de la Vega, Dumas, Hugo, Scribe y Balzac.

Cuando la Avellaneda nace, en 1814, La Habana cuenta con dos teatros: el Principal (levantado como Coliseo en 1776 y reconstruido y rebautizado en 1803) y el Teatro del Circo del Campo de Marte (inaugurado en 1800 y restaurado en 1803). En 1829 se levanta el Teatro Diorama. Entre estos tres teatros se reparten los estrenos del teatro romántico español muy poco después de sus estrenos madrileños: *Macías*, de Larra, *El Trovador*, de García Gutiérrez, *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch...

El 15 de abril de 1838 se inaugura el lujoso Teatro Tacón de La Habana con *Don Juan de Austria*, de Delavigne, en versión de Larra.

En 1834 se constituye la Academia Cubana de Literatura, que cuenta entre sus primeros académicos con Domingo del Monte y Aponte, ilustrado estimulador de los jóvenes escritores del momento. Pronto la metrópoli clausura la Academia, a la que considera foco de rebeldía e inconformismo.

A la tertulia de Domingo del Monte y Aponte acuden Gabriel de la Concepción, J.J.Milanés, J.F. Manzano, A. Suárez y Romero, Cirilo Villaverde... La isla se llena de intentos de libertad que quieren fijar el perfil cubano frente al español. Dos años antes de la inauguración del Teatro Tacón de La Habana, momento de efervescencia político-social y artística, la Avellaneda abandona la isla rumbo a España.

1.2.EL ROMANTICISMO COMO DETERMINANTE CULTURAL

Para comprender la encrucijada que define la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda no sirve únicamente describir el Romanticismo cubano, que comienza de modo claro después de que ella abandone la isla, sino que es necesario acudir a un pensamiento más universal del movimiento romántico, y recoger de sus profundidades aquello a lo que ella prestó, sin duda, mayor atención que a una forma particular de llevarlo a cabo. Queremos, para ello, esbozar o reconsiderar una serie de ideas que a nuestro parecer significó el Romanticismo, necesarias para entender la obra a la que nos referimos, y fundamentales para comprender la figura intelectual y humana que fue su autora. Insistimos en lo que creemos de importancia, además, para demostrarla como escritora romántica, hecho tan debatido y mal entendido muchas veces, olvidado otras, y, no obstante, evidente para nosotros, por lo que supone uno de los impulsos fundamentales de este trabajo.

Cuando Rubén Darío escribe en su poema “La Canción de los pinos” (*El Canto errante*): “¿Quién que Es, no es romántico?”, consigue una de esas definiciones perfectas y en apariencia sencillas como la que Gustavo Adolfo Bécquer logra cuando la persona amada le pregunta qué es poesía y él contesta: “Poesía eres tú” (Rima XXI). Tan sencillo y tan imposible resulta definir el Romanticismo, para lo que, sin embargo, Rubén Darío regala una pista fundamental. El ser de verdad, la existencia consciente y, por lo tanto, quebrada entre la ilusión y el mundo, el problema de la alteridad sentida como sima interior y asombrosa, es romántica. Quien es, comprende y siente el mundo de manera sincera y plena, protagoniza un acto romántico, por lo que el Romanticismo viene a ser precisamente la esencia de todo ser humano en acto y que sabe que es en acto. El que, mientras es, crea y participa del vivir, es romántico. Comprender esta forma de existir como esencia del ser humano resulta inmediato, casi mecánico, para el espíritu romántico, e imposible, como enseñaba Larra, para quienes carecen de ese espíritu. Quizá por este abismo insalvable el movimiento romántico ha provocado discusiones infinitas y teorías complicadas, ha levantado entusiasmos y pasiones y los desprecios y las valoraciones más negativos de la historia de la Literatura.

El Romanticismo es, por esta razón, un problema desde su definición, y de la mano de ella, también pasan a serlo sus coordenadas temporales, sus características, su valoración... La dificultad que ofrece el análisis de un movimiento tan vivo y complejo, unida al hecho de que no se dé a la vez y de forma unitaria en Occidente, ha hecho que en muchos casos los críticos no unan uno y otros romanticismos, y en otros casos que se renuncie a estudiar el movimiento. Creemos, sin embargo, que el hecho de que no comience exactamente en el mismo momento en todos los países europeos y el de que existan diferencias entre ellos, no lo hace distinto de otros movimientos acerca de los cuales, sin embargo, sí se habla de forma unitaria y general (quizá el ejemplo más extremo de esto sea el del Renacimiento).

Puede establecerse en el Romanticismo el final del orden clásico y, sin lugar a dudas, el primer momento de una actitud general de libertad al crear, de valoración del mensaje personal, individual, original, distinto y libre. Ya no es mejor considerado quien continúa un sistema o sigue e identifica mejor a una autoridad. Todas las reglas respetadas sin espontaneidad se sienten como formas de enjaular al genio. Esta actitud, y la pasión, la valentía al sentir, la libertad como eje necesario al genio, la imaginación, la sinrazón, son generales en Europa tras el paso del Romanticismo por ella. Europa abandona el objetivismo racionalista escogiendo un subjetivismo integrador bañado de idealismo. Lo popular se hace supremo frente al aristocratismo, nace el culto al nacionalismo, se reivindican el Cristianismo y la historia de cada país frente al prestigio grecorromano, y la valoración extrema de Dante, Shakespeare y Calderón aparece renovada junto a la libertad ilimitada frente a las reglas sociales y la relatividad del arte frente al pasado concepto único.

Un aspecto nos parece fundamental y no reflexionado suficientemente. A menudo quienes caracterizan el Romanticismo hablan de pasión, de dolor, de angustia, de amor, de libertad... Esta caracterización facilita el camino a quienes quieren restarle importancia al movimiento, porque ¿qué buen escritor carece de pasión, de angustia, de dolor, de amor...? (“¿Quién que Es, no es romántico?”). Otros rastrean en el siglo XVIII las mismas características, o en Calderón, y hay quienes piensan que el Romanticismo no ha terminado en nuestros días. Nuestra posición es clara. Si las características más importantes del movimiento romántico pueden encontrarse en los grandes genios literarios de cualquier momento, ¿significa esto que no ha existido?. Si, como tan

precisamente dice Rubén Darío, todo el que es, es romántico, ¿cómo caracterizar al romántico del Romanticismo?. Pues bien, pensamos que es cierto que las características más definitorias del espíritu romántico se encuentran, en el caso de la literatura en español, en la lírica tradicional medieval, en Garcilaso, en Cervantes, en Calderón, en Meléndez Valdés o en Darío, pero también creemos que Larra, Espronceda, Zorrilla, la Avellaneda y Bécquer pueden caracterizarse de modo diferente con las mismas características, por la insistencia y el espacio que les dedican. Creemos que el Romanticismo eleva a categoría de definición, a carácter necesario, cualidades, posibilidades y defectos consustanciales a la vida humana; el romántico se atreve a hacer un movimiento, una estética y una visión del mundo, con eso que le hace, simplemente, ser. La angustia, la pasión, el espacio concedido al amor, a la incertidumbre, al dolor, que pueden leerse en los autores eternos de cualquier época, son las características únicas que escogen los románticos para configurar su forma de vivir el mundo y su estética. Si en todos las hallamos, sólo ellos las proclaman, como si las sintieran dos veces y la consciencia de ellas no fuera sólo un estado interior, sino un estado que había que proclamar. Por primera vez estas características se aíslan de las otras y son manifiesto, movimiento, estética y forma de vida.

La nueva valoración del “yo”, de la visión del mundo desde la intimidad del individuo, de la valoración de esta intimidad, la encontramos ya a mediados del siglo XVIII en las voces prerrománticas del grupo *Sturm und Drang* en Alemania, de los autores ingleses Young, Akenside, Hervey, Gray, Macpherson, Burns, Walpole y Percy, y en el francés Rousseau un poco más tarde, cuando en España escriben proclamando lo mismo Meléndez Valdés o Cadalso.

A esto cabe añadir una nueva sinceridad literaria, si se nos admite el sintagma. Se ha llamado falta de pudor al aumento de tamaño de los agujeros del filtro sentimiento-literatura, a lo que es solamente la valoración del individuo y de su sentir, valioso por ser el suyo, la nueva valoración que despierta no el mundo sino lo que éste provoca en cualquier interior humano. El escritor se acerca de un modo nuevo a lo que escribe, y sabemos estar adentrándonos con estas apreciaciones en un terreno peligroso. Pero ha cambiado el pudor porque se comienza a valorar más algo que hoy es muy valorado. El ser humano aparece, por primera vez de modo universal e inevitable, más desprotegido y solo. Cada uno es el centro del latido del Universo, así que no hay centro

al que mirar. Ante esta desprotección, en un mundo visto así, aparecen la soledad, la ironía, el sarcasmo, la risa triste provocada por el patetismo de cada conciencia enfrentada así a su vivir, a la vez tan omnipotente como para ser epicentro y tan débil para superar su infelicidad. De este contraste, de la risa congelada que provoca, nace la visión y el comportamiento diabólicos y el interés por la locura, tan característicos también del romántico. A personificar estos caracteres alcanza el británico Lord Byron, cuya forma de vida se convertirá en leyenda en toda Europa; la suya, vida romántica por excelencia, que añade a la actitud romántica una llamada *byronismo*, compuesta de orgullo satánico, impiedad, pesimismo, melancolía, escepticismo vital, aventura, sensualidad, exaltación del yo, persecución de ideales imposibles... Su propia reflexión por la cual se consideraba superior a la mayoría por su talento e inferior a todos por su cojera, es retrato de un modo de vivir íntima e intensamente romántico.

Octavio Paz, en su libro *Los hijos del limo*³, hace hincapié en la revolución que supone el Romanticismo al definirlo como “absolutamente nuevo en la historia de la sensibilidad de Occidente –ese elemento dual y que no hay más remedio que llamar demoníaco: la visión de la analogía universal y la visión irónica del hombre. La correspondencia entre todos los mundos y, en el centro, el sol quemado de la muerte...”.

La absoluta novedad del pensamiento no conformado por nada nuevo, resulta, según lo dicho hasta aquí, de la cantidad de atención concedida, mucho mayor en el período romántico, a estos pensamientos y sentimientos consustanciales al ser humano que vive consciente. Esta conciencia experimenta un ensanchamiento a partir de la segunda mitad del siglo XVIII que parece agotar al ser humano a partir de los últimos treinta años del siglo siguiente.

Por lo que determina el estudio de la Avellaneda, otro de los debates provocados por el movimiento romántico en el que quisiéramos entrar, es el que enfrenta a los autores que mantienen ciertas características clásicas con los románticos que destruyen cualquier elemento defendido por la preceptivas clásicas. Por esto se ha venido incluyendo a la autora en la tendencia ecléctica, es decir, aquella que lima de sus extremos al romanticismo y al clasicismo. Probablemente sea este hecho uno de los que han contribuido al abandono en el que se ha precipitado su figura. Al no poder incluirla

de forma extrema en ninguna de las dos tendencias, la crítica no ha gustado de la lectura y la defensa de la autora, al parecerle que el suyo no describe ninguno de los caminos que definían en su momento los movimientos importantes que iban a quedar y que es menos complicado definir.

Nos parece, sin embargo, que el Romanticismo es ecléctico desde su naturaleza, porque lo definen la libertad y su realización. Por la defensa que se hace de la libertad y por la coherencia con respecto a ella, caben en él el verso endecasílabo y el verso blanco, la prosa, el verso, y la combinación de ambos para el teatro, el cumplimiento o la ruptura de las unidades aristotélicas, las tiras de romances o el soneto... El fenómeno ecléctico –muy extensamente y bien tratado por Allison Peers⁴- se ha distinguido del Romanticismo, y esto nos parece un error, como el que cometen quienes independizan al manierismo del Renacimiento expulsando así de éste a gran parte de la obra de Miguel Ángel. La posibilidad ecléctica nace con el Romanticismo, y su realización pertenece a él. De aquella libertad temática, formal y espiritual es el eclecticismo no sólo el heredero, sino la demostración. Frente a las tendencias distintas del momento, el eclecticismo que, mantiene el espíritu romántico, no se acomoda a su forma, pero su carácter es puramente romántico si a la Avellaneda ha de adscribírsele en él.

El Romanticismo fue una revolución definitiva en todos los aspectos de la vida y la cultura, grave porque legó a la posteridad sus más serios principios: la libertad, la democracia, el individualismo, el idealismo social, la sensibilidad y la valoración de su mundo, el nacionalismo, algunas angustias y la proclamación desvergonzada y en voz alta del dolor, la emoción como universo pleno, constante y certero. Cambia para siempre la sensibilidad creando una consciencia que pone en crisis la conciencia. El hecho de que hoy continuemos viviendo muchos de sus principios hace más compleja la labor de análisis.

De 1770 a 1800 el mundo occidental pasa de la mano de algunos acontecimientos básicos para la humanidad (Revolución Industrial en Inglaterra, Revolución Americana de Independencia y Revolución Francesa) del Despotismo, el Absolutismo y el Neoclasicismo, a la Democracia y el Romanticismo. Entre 1800 y

³ Barcelona, Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo, 1987.

⁴ *Historia del movimiento romántico español*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1973.

1833 la revolución político-religiosa se comunica a la literatura que, agotada de ahogar determinados extremos de la emoción, entroniza la imaginación y se levanta contra las trabas que supone a veces el extremo clasicismo.

Durante el Romanticismo sociedad y literatura se enlazan y dependen más que nunca la una de la otra. El movimiento romántico se convierte en lucha. Significa la batalla por conquistar la valoración superior del mundo del sentimiento, de la visión individual del mundo, de la libertad al crear, al pensar, al vivir. La lucha estética refleja y significa, más que nunca, la lucha ideológica.

Políticamente, quizá sean Francia e Italia los países europeos en los que el romanticismo necesitara hacerse y se hiciera más revolucionario. En Francia adquiere carácter de conflicto debido al prestigio que el Clasicismo y el Antiguo Régimen tenían en el país, y quizá por esta lucha que había de ganar el movimiento romántico, tarda en Francia en aparecer un grupo romántico liberal, y cuando lo hace, en torno al *Cenáculo* (1827) fundado por Víctor Hugo y Ch. A. Sainte-Beuve, es revolucionario y agresivo. En Italia el Romanticismo camina fecundando la independencia nacional, entre la Restauración y el *Risorgimento*, y en todos los géneros deja ver el encendido carácter patriótico y nacional que el movimiento necesita allí.

Con respecto a la revolución estética que el movimiento romántico supone, voces alemanas e inglesas comienzan a mediados del siglo XVIII a criticar el peso de la tradición como jaula para la libertad y la creación. En Alemania, antes aún del *Sturn und Drang*, Gotthold E. Lessing comienza la acción renovadora con su ataque al teatro clásico francés y su defensa de la imitación de Shakespeare. Por primera vez se afirma y proclama un drama nacional y una interpretación correcta de Aristóteles no contaminada por las teorías neoclásicas. Los escritores del *Sturn und Drang* defenderán en grupo el genio frente a la tradición y promulgarán frente a los valores de la Ilustración, los conceptos básicos del Romanticismo: la autonomía del genio inspirado divinamente, la primacía de lo espontáneo e intuitivo, la independencia de la imaginación respecto a toda limitación guiada por el discutible concepto del “buen gusto”, la noción del desarrollo orgánico a partir de la que nacerá el interés por el pasado, especialmente por la Edad Media, origen de las nacionalidades... También el Romanticismo inglés acoge voces tempranas que proclaman la imaginación y el

subjetivismo, que utilizan de manera nueva las imágenes, la meditación, el recuerdo, los sueños, y ambientan en paisajes sombríos la conciencia de la fugacidad y del dolor humano cambiando el tratamiento que hasta entonces había recibido la naturaleza por parte de la literatura. En Francia, Rousseau, sin ser romántico aún, desarrollará temas propios de la revolución estética y de pensamiento que se avecinaba: la atención al “yo”, la valoración del mundo íntimo, el acercamiento más sincero a la naturaleza, el análisis de la pasión amorosa...

Pero una de las revoluciones sociales y literarias que más hay que agradecer al movimiento romántico, es que, guiadas por sus ideales, las mujeres se incorporen a la literatura como grupo social, ya que, pese a que el número de mujeres románticas escritoras sea escaso, al amparo del Romanticismo la mujer comienza a escribir públicamente sin los pasados amparos de formar parte de una familia noble o de una comunidad religiosa. En Alemania encontramos una serie de nombres femeninos cuyos apellidos permiten una vinculación rápida a un hombre afamado por su carrera intelectual, lo cual deja ver la dificultad que en el momento ofrecía la sociedad a la mujer que quería emprender la carrera literaria: Caroline Böhmer Schlegel Schelling, Dorotea Veit Schlegel, Rahel Levin Vernhagen, Karoline von Günderrode, Bettina Brentano von Arnim, Ottilie von Pogwisch von Goethe, Adele Schopenhauer y Fanny Mendelssohn.

En Inglaterra las voces de las hermanas Brontë, cuyas tristes vidas nutrieron sus talentos desgarrados y la crudeza de sus obras, prestaron a la revolución femenina que se iniciaba obras como *Jane Eyre*, de Charlotte, y *Cumbres borrascosas*, de Emily. A ellas se incorpora una voz bien distinta, la de Jane Austen, expresión de una nueva sensibilidad que cuenta historias desde su nueva perspectiva.

En Francia encontramos las dos mujeres que más alimentaron el debate sobre la incorporación de la mujer a las letras en Europa. Nos referimos a Anne Loise de Staël o Mme. Staël y a George Sand. La primera fue la autora romántica más señera para las mujeres que empezaban a escribir como grupo social. Muy admirada por la Avellaneda, a quien relacionaban con la protagonista de una de sus novelas: *Corinne ou l'Italie* (en la que Corinne, la protagonista, una mujer inteligente y apasionada, es al final abandonada por el protagonista que, aunque la ama, prefiere como esposa a una mujer

más tradicional). Es además autora del libro *Del'Allemagne* (1814), que expandió las ideas del Romanticismo alemán por Europa, e introdujo el término *romantisme* (romanticismo) en los países latinos. El libro relata sus viajes por el país de Hölderlin en compañía de A. W. Schlegel, con quien mantuvo una relación amorosa, y por el que conoció a Goethe entre otros. En su libro expresaba también cómo Francia le parecía inferior a Alemania, lo cual provocó las iras de Napoleón. George Sand también será señera en el momento. Su actitud, unida a su relación amorosa y triste con el compositor Chopin, la hizo criticada y envidiada en toda Europa. En su novela *Lélia* construye el paradigma del personaje femenino con *mal du siecle*. La prensa de España se refirió a menudo a la Avellaneda, por su valentía y su independencia, como la *George Sand española*.

Si no todos los escritores cambian su gusto por el romántico, sí cambia para siempre la actitud frente a las letras y la vida, que por primera vez se rige por la libertad como divinidad suprema. El “yo” es el valor absoluto con el que todo se mide, y se relaciona de una forma nueva con el mundo; éste no debe determinar a ningún ser humano, es el “yo” de todo ser el que determina el mundo. La dirección del conocimiento pasa a ser, desde entonces, de dentro a fuera. Cualquier visión nacida de un “yo” consciente y sincero es válida y vale lo que las demás, aunque se enfrenten. La libertad, convertida en el valor fundamental en los aspectos sociales, políticos y artísticos, permite que los valores y gustos clásicos puedan continuar siendo aceptados, pero también que sean rechazados. Una y otra actitud, libremente escogidas, serán románticas. Siendo estéticamente lo que desean ser, los románticos más extremos y los más moderados son igualmente románticos.

Si el Romanticismo carece de manifiestos preceptivos, existen textos ineludibles para comprender su espíritu, como las *Lecciones de Estética* de Hegel, y quizá admitiendo su influencia, el prólogo que Víctor Hugo escribe al frente de *Hernani* es uno de ellos. En él los escritores románticos de todo el mundo encuentran su voz:

“El Romanticismo, tan erróneamente definido, no es, en definitiva, y ésta es su definición auténtica, si se tienen en cuenta su aspecto militante, más que el Liberalismo en la Literatura (...) La Libertad en el Arte, la Libertad en la Sociedad, constituyen dos finalidades a las cuales deben tender todos los espíritus consecuentes y lógicos (...) La Libertad literaria es hija de la Libertad política. Este principio

es el de nuestro siglo y prevalecerá (...) La Verdad y la Libertad tienen esto de excelente: que todo cuanto se hace en su favor, y lo que se hace en contra, redundará igualmente en su beneficio (...) Un pueblo nuevo, reclama un Arte nuevo (...) Esta voz alta y potente, de pueblo, que parece ser la del mismo Dios, desea que la Poesía de ahora en adelante, tenga la misma divisa que la Política:

TOLERANCIA Y LIBERTAD”

Sobre el contenido de este prólogo del francés, escrito en 1830, tiene Larra una profunda y romántica reflexión, en su primer artículo sobre el *Antony* de Dumas, de 1836:

“(…)Si el destino de la humanidad es llegar a la nada por entre ríos de sangre, si está escrito que ha de caminar con la antorcha en la mano quemándolo todo para verlo todo, no seamos nosotros los únicos privados del triste privilegio de la humanidad; libertad para recorrer ese camino que no conduce a ninguna parte...”.

Esta libertad proclamada y sostenida, trágicamente desentrañada, se convierte desde entonces en ley necesaria al genio, necesaria también al sueño de todos. La libertad preside el proceso libertador del mundo occidental: liberación del individuo frente a la sociedad, de la mujer frente a todo, del débil frente al fuerte, del pobre frente al rico, de las regiones frente a las naciones, de la forma, de la palabra, de la religión. “y alas no halla el pensamiento/ en donde no hay libertad”, proclama Elda en la escena IV del segundo acto del *Baltasar* de la Avellaneda.

La libertad acude a todos los campos de batalla. De su mano nace en el Arte un nuevo valor: la originalidad. El romántico persigue la libertad escapando de las preceptivas que encarcelaban espíritus y arte en formas y estructuras. De nuevo es Víctor Hugo quien avisa del peligro de la imitación, esta vez son palabras del prólogo de *Cromwell*: “¿Acaso el reflejo es lo mismo que la luz?” El poeta no ha de seguir a nadie salvo a la Naturaleza, la Verdad y la Inspiración. “Es preferible ser zarza o cardo, creciendo y nutriéndose en la misma tierra que el cedro y la palmera, que el fungus o el líquen de los árboles. La zarza vive, el fungus vegeta”. El gusto es la razón del genio. Y el francés escoge la poética del clásico de los clásicos, de Aristóteles, para apoyar sus ideas: “este precepto, que establece la regla de no tener en cuenta, en ciertas ocasiones, ninguna regla, constituye un auténtico misterio del Arte, difícil de hacer comprender a hombres carentes de gusto”.

Filosóficamente, el Romanticismo es un momento fundamental. En su *Crítica de la razón pura* (1781) Kant acentúa el idealismo al hacer depender el conocimiento y la visión de la realidad de unas categorías mentales innatas. En la *Crítica de la razón práctica* (1788) abre la puerta al irracionalismo postulando fenómenos racionalmente indemostrables como la existencia de Dios, por motivos pragmáticos. Su discípulo, Fichte, aumenta la importancia del mundo interior al establecer el “yo” como unidad de base frente a la estructura de la experiencia en su *Ciencia del conocimiento o Doctrina de la ciencia* (1794-1800). Más adelante, Hegel, que concibe un idealismo absoluto cuya revelación es la historia, será figura decisiva para el Existencialismo posterior de Kierkegaard y para el Socialismo de Marx. Schopenhauer, con *El mundo como voluntad y representación* (1818) hace del pesimismo el centro de un sistema filosófico una de cuyas claves es el irracionalismo. En Francia, Rousseau supone un lírico acercamiento a la naturaleza y al ser humano, y una valoración nueva del mundo sentimental.

El estudioso Morse Peckham⁵ elabora una teoría sobre la filosofía romántica y explica que el giro radical que se produce en el Romanticismo consiste en que son desplazadas entonces, por primera vez, las ideas filosóficas que conciben el mundo como un mecanismo estático. Por este desplazamiento se llega a las ideas que consideran el mundo como un organismo dinámico; el mundo, regido hasta entonces por leyes inmutables a las que nada ni nadie escapaba, se descubre no regido. La metafísica estática que desde Platón y Aristóteles regía el pensamiento se derrumba a finales del siglo XVIII cuando sus postulados se revelan inconsistentes, y, de algún modo, se impone la mirada de Heráclito. Para el romántico la naturaleza no es algo hecho sino algo por hacerse, la filosofía no tiene por objeto el ser, sino el devenir. Todo puede ser verdadero porque la diversidad, y no la uniformidad, es el principio de la creación y de la crítica. Crear es la originalidad que se basa en introducir algo nuevo en el mundo.

El romántico derriba los sistemas exactos y racionales cuando proclama al individuo como fuente de verdad. No se valora ya la descripción de las cosas, sino lo que provocan y parecen a alguien. La capacidad de percibir y el sentimiento representan

⁵ *The Triumph of Romanticism. Collected Essays...*, University of South Carolina Press, 1970.

la vía más fiel y exacta de conocimiento, ya Platón lo había dicho, la Razón pierde su tiránico cetro. Las teorías de Kant han fecundado esta visión del mundo. La destrucción del sistema en el que el ser humano se había acomodado en Occidente desde Platón y Aristóteles, lo tambalea y, aunque convencido de estar más cerca de la verdad, el romántico vive angustiado y en una insalvable insatisfacción, provocados por la pérdida de todo asidero. Por primera vez consagra toda su atención a esa parcela real de la existencia humana, mucho más comprensible que las categorías del ser de un mundo estático y limitado.

De nuevo Víctor Hugo expresa este sentir romántico con inteligencia en la descripción que hace de las edades intelectuales o artísticas del ser humano, otra vez en el prólogo de *Cromwell*. Aquí afirma el autor francés que hay tres tiempos intelectuales en la historia del ser humano. El primero es el primitivo, que es un momento lírico caracterizado por la oda, que canta a la eternidad. Este período está definido por la ingenuidad y sus protagonistas son colosos alimentados por el ideal (Adán, Caín...). El segundo es el tiempo antiguo, que es épico y se caracteriza por la epopeya, que da solemnidad a la Historia. Sus características son la sencillez y la simplicidad, y sus protagonistas son gigantes alimentados por la grandiosidad (Aquiles, Orestes...). Finalmente, el tiempo en el que vive Hugo es el moderno, que es dramático. El drama describe la vida y se caracteriza por la verdad. Sus protagonistas son hombres alimentados por la realidad (Hamlet, Macbeth...).

Para el romántico la razón ha dejado de ser el instrumento necesario para conocer el mundo, porque el que les interesa, ignorado hasta entonces por las leyes que presidían el anterior, necesita la capacidad de percibir, de recibir, de sentir. Triste o alegre lo que importa es sentir, que es el modo de explorar el Universo. La sensibilidad nueva, anunciada ya por algunos pensadores y escritores del siglo XVIII sobre los que destaca sin duda Kant, (Rousseau, Goethe, Meléndez Valdés, Blanco White...) admite que la razón no basta para describir el mundo. “Una puesta de sol me da ánimos”, escribe Keats en una carta a Benjamin Bailey el 22 de noviembre de 1817. Realidad valorada y expresada mucho más a menudo en el nuevo universo de conocimiento.

Hemos empezado este trabajo con un acierto sencillo y poderoso de Rubén Darío, ahora nos sirve otro verso sencillo de profundo acierto, me refiero a un verso del

sevillano Gustavo Adolfo Bécquer en su rima LXVIII: “mas tengo en mi tristeza una alegría: ¡Sé que aún me quedan lágrimas!”. Y así llegamos a la conclusión de esta idea, a saber, que por encima de la felicidad el romántico valora el sentimiento, quizá porque le acerca a la verdad. Sólo quien está vivo tal y como lo está el “quien que Es” de Darío, es romántico.

El irracionalismo romántico o la consideración romántica de la razón como incapaz de describir el mundo, condujo a valorar una zona del inconsciente humano hasta entonces carente de valor. La imaginación se erige como un nuevo modo de conocimiento y de relación con el mundo, como la facultad suprema de la mente porque puede construir realidades no previamente experimentadas y posibilita transformar la realidad exterior en una realidad más alta, sombra, ilusión, música o ensueño.

Añádase a esto la visión kantiana de la imaginación como facultad creadora de formas, y el paso definitivo para la nueva idea de imaginación que dan los idealistas Fichte y Schelling a quienes reelabora F. Schlegel con su interpretación de que la poesía absoluta florece “por sí misma a partir de la invisible fuerza, original, de la naturaleza”. Entre 1795 y 1805 se desarrolla en Alemania el *Grupo romántico de Jena* o *Círculo de Jena*, que comienza agrupado bajo la revista *Athenäum*, desde cuyas páginas se proclaman ideas románticas que añaden a las ya proclamadas el propósito de trascendencia, el anhelo de un mundo ideal de creación autónoma, y el misticismo y la imaginación subjetiva que representan las obras de Wackenröder, Novalis, Schelling y Schleiermacher. Sobre la imaginación delicadísima y ansiosa de infinito que estos autores significan, actúan los autores del Grupo de Heidelberg, menos filosófico que el de Jena, y más creativo. Hoffmann, Chamisso, Forqué, Uhland, Korner y Brentano acentúan el gusto por lo sobrenatural y lo fantástico. La imaginación es en este grupo ya el modo superior de conocimiento y de relación con el mundo y la verdad⁶.

La fantasía y el sentimiento, lo imperfecto e irracional, por oposición a términos de clasicismo donde priman la medida, el equilibrio y lo perfecto, caracterizan al movimiento romántico, que gusta de la heterogeneidad en el arte, en el que cabe lo grotesco, y ésta es la palabra que Víctor Hugo utiliza en el prólogo a *Cromwell*, donde

⁶ Esta idea parece estar sintetizada en la famosa reflexión de Albert Einstein: “La imaginación es más importante que el conocimiento”.

explica cómo el contacto de lo sublime con lo grotesco concede mayor pureza y grandeza a lo sublime, que es más grande que lo bello de la Antigüedad. Desde Shakespeare, afirma el autor francés, lo grotesco se ha unido a lo bello y han formado juntos una sublimidad más profunda que lo considerado sublime hasta entonces. La frase napoleónica de que de lo grotesco a lo sublime hay un paso, significa para el romántico un grito de angustia. Porque el romántico grita, porque es además de insatisfecho, rebelde, exigente con su existencia. Del dolor que esto provoca aparece la evasión, la quimera, siempre presente en los ojos del romántico. También de la mano del dolor la confesión de una intimidad debilitada de impotencia y angustia, que envía sólo mensajes de felicidad suprema o de desesperado dolor.

El distanciamiento entre el deseo y la realidad, el merecimiento y el logro, hace que en la vida del ser humano exista lo grotesco. Por eso esta presencia, porque el *yo* se compone también de lo desagradable, de lo feo. Si se quiere reflejar la realidad global del sentir humano, no puede prescindirse de este aspecto. No está lejos esta visión del mundo de la gloria del intento que Don Quijote desea transmitir a Sancho Panza y que el Caballero siente con tan luminosa firmeza. Pero esto está directamente relacionado con el dolor romántico, con la fiereza que en su dolor demuestra una figura como la de Byron, pero también con dolores más clásicamente recibidos, a la vez contenidos y proclamados como los del joven Werther, protagonista de la imitadísima novela epistolar que Goethe publica ya en 1774. Parece ser éste el primer tratamiento profundo del *mal de siglo* con el que va a caracterizarse el irremediable dolor del romántico, pero al de Werther hay que añadir el *Obermann* de Senancour, el *Hiperión* de Hölderlin, casi toda la obra de Kleist, *Atalá* y *René* de Chateaubriand y al menos el *Zibaldone* (diario) de Leopardi.

Cuando este dolor romántico se vive con menos desgarramiento aparece otro sentimiento muy habitual en el Romanticismo: la melancolía. Este dolor suavizado aparece en los ingleses Wordsworth, Coleridge, Shelley y Keats, y en el francés Lamartine.

De la mano de estas ideas, la música y las artes plásticas experimentaron un desarrollo extraordinario, la primera de la mano de Beethoven, Chopin, Verdi, Listz,

Schumann, Schubert... las segundas de las manos, entre otros, de Turner, Delacroix y Goya.

El Romanticismo es, así, un movimiento rebelde a siglos de estética y temática, el levantamiento de un individualismo desbordado y pasional con caracteres que habían existido siempre pero cuya “potenciación” y sublimación los varía casi de forma cualitativa.

Finalmente, cabe añadir a estas ideas generales sobre el movimiento romántico el hecho de que si bien algunos autores lo hacen nacer en el siglo XVIII rastreando la literatura y el pensamiento, otros lo defienden como un estado permanente en algunas culturas (Allison Peers, Farinelli, R.Lazo...) y aun algunos lo prolongan hasta nuestros días o lo entienden como definitivo.

Para nosotros es un estado evolucionado del ser humano no sólo desear la libertad, sino proclamarla y buscarla. El Romanticismo hace que este deseo sea más generalizado y lo acerca a su realización. El Romanticismo llega gracias a todo movimiento anterior que había aportado algo al pensamiento humano. Si todos lo habían hecho, no todos tuvieron la consecuencia y la repercusión que el Romanticismo ha tenido en la vida humana, cambiada para siempre. El ser humano cambió su actitud ante el mundo y la libertad, y la dignidad comenzó su acercamiento a la realidad de todo ser humano.

El 25 de marzo de 1835 en una crítica aparecida en la *Revista Española* sobre *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas, puede leerse:

“Quien niegue o dude que estamos en revolución que vaya al teatro del Príncipe y vea este drama”.

1.3.EL ROMANTICISMO EN ESPAÑA. RELECTURA

El Romanticismo español ha sido constantemente desprestigiado y poco valorado frente a otros movimientos románticos europeos, como el alemán, el inglés o

el francés. Hoy en las aulas se considera un período valioso de la literatura española por lo que aporta desde el punto de vista formal y de pensamiento, pero se afirma que carece de calidad salvo en el caso de dos o tres figuras. La opinión de que el Romanticismo español tiene como valor principal dos hijos de calidad, Bécquer y Rosalía de Castro, también es general salvo para aquéllos que no consideran románticos ni postrománticos a los dos poetas mencionados. Algunas voces han llegado a decir que España no tuvo Romanticismo, como Rosa Chacel⁷ o Philip W. Silver⁸.

Esta consideración negativa generalizada contrasta, sin embargo, con la consideración, por parte de los romanticismos europeos, de España como país romántico por naturaleza y cultura. Cuando Alemania, Inglaterra y Francia vivían sus movimientos románticos, España era ya legendariamente considerado el país romántico de Europa por algunas de sus características, como la pasión, la constante recuperación de sus figuras míticas, el espíritu caballeresco que perduraba, el apego a la tradición, el sentimiento patriótico, el espíritu religioso y a la vez erótico, su constante rebeldía con las reglas formales, el espíritu aventurero reflejado en los personajes de Don Quijote, Don Juan..., y algunos de sus elementos como los bandoleros

Resulta paradójico que llegara tarde a un país así considerado desde el centro vivo del romanticismo de otros países acerca de cuyos romanticismos no existe duda, el espíritu que le reconocían desde siempre. Europa entera hablaba de la romántica España mientras ésta apuraba su Neoclasicismo, “O lovely Spain, renown’d romantic Land”⁹ escribe Byron adelantando lo que después escribirá Gautier.

En Alemania los hermanos Schlegel defendían el teatro español como romántico casi sin excepción hasta los tiempos de Calderón, y toda la trayectoria de su poesía lo era también para ambos. El drama romántico era indígena sólo en Inglaterra y España. En esta línea, en Italia Sismondi calificaba la literatura española como la menos clásica, “enteramente romántica y caballeresca”.

⁷ *La lectura es secreto*, Madrid, Júcar, 1989.

⁸ *De la mano de Cernuda*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1989.

⁹ “O amorosa España, famosa y romántica tierra”

En 1832 Durán escribe: “Yo considero a Lope, Góngora y sus contemporáneos como los primeros que comprendieron el destino de la poesía castellana, y que, abandonando la imitación de modelos latinos e italianos, establecieron el verdadero romanticismo español, tanto en la lírica como en la dramática”.

En el primer tercio del siglo XIX hay toda una corriente crítica que defiende que en la literatura española el Romanticismo existe siempre. Esta crítica confirma la creencia en un romanticismo permanente (Farinelli, Allison Peers, G.Díaz Plaja, César Vallejo, J. Entrambasaguas, Ramón Sijé....) Arturo Farinelli, en su libro *El Romanticismo nel mondo latino*¹⁰, defendió la estética española como romántica, dado que la independencia y la espontaneidad son características de los españoles. La rigidez vino de fuera, afirmaba. Quizá el trabajo más acabado de los citados sea el de Allison Peers, que defiende, en su *Historia del movimiento romántico español*, el romanticismo como constante en la literatura española y explica lo que sucede en la primera mitad del siglo XIX como un renacimiento que revitaliza esta constante hasta convertirla en rebelión.

Otros autores dilatan su cronología como Rusell P.Sebold, que en su libro *Trayectoria del romanticismo español*¹¹ opina, frente a Allison Peers, que no hay continuidad entre el Barroco y el Romanticismo porque el primero no se caracteriza por la inspiración impetuosa e irrefrenable del segundo, y además acusa un tradicionalismo religioso y político que no aparece en el otro. Piensa, sin embargo, que el Romanticismo tiene su origen en el Neoclasicismo. De este modo se adentra en una de las polémicas más importante acerca del Romanticismo español: ¿hay continuidad o ruptura con la Ilustración?. Rusell P.Sebold insiste en una solución de continuidad, pero frente a Allison Peers no desde el siglo XVII sino desde el último tercio del siglo XVIII.

Para Allison Peers las tendencias románticas del carácter español se manifiestan en todas las épocas de la literatura, sobre todo en la Edad Media, pero la primera mitad del siglo XIX se distingue del resto porque es el momento de explosión de esta tendencia. Dentro de esta primera mitad de siglo distingue varios momentos, que

¹⁰ Torino, Bocca, 3 vols., 1927.

¹¹ Barcelona, Crítica, 1983.

describimos brevemente por la importancia que tienen en la Historia de la Literatura española las apreciaciones de su autor, aunque en ésta no estemos de acuerdo:

-Entre 1800 y 1837 hay un renacimiento romántico, una vuelta de España a la que es su verdadera tradición, es el momento que otros autores llaman romanticismo tradicional, histórico o conservador.

-El segundo momento es el de la rebelión, y está promovido sobre todo por el estímulo extranjero, es el momento más extremo de rebelión e individualismo, el más marcadamente enfrentado contra el Racionalismo y el Neoclasicismo. Si hasta 1833 la rebelión sólo fue un grito dentro de la corriente neoclásica, después de 1833 pasa a dominar la vida y la actividad literaria. Este período es muy breve. Se quiere en él devolver a la lengua la grandeza que se siente perdida entre otras razones por el afrancesamiento sufrido. Si bien es verdad que no fue despojada de los galicismos, sí se crearon formas nuevas que querían evitar expresiones en desuso poniendo en su lugar frases sencillas, expresivas, directas. El lenguaje quería reflejar el nuevo espíritu que rechazaba con pasión todo lo frío, insincero y convencional, y ser reflejo también del cambio social. También en este momento el escritor es por primera vez considerado en su profesión desde el punto de vista social, y se lucha por sacarle de la miseria que lo ha caracterizado. Por primera vez, aunque continuó siendo una profesión al borde de la pobreza, es considerada socialmente, admirada, dignificada y a veces incluso divinizada.

-Este momento de rebelión evoluciona muy rápidamente a lo que Allison Peers ha llamado eclecticismo, solución de compromiso entre neoclasicismo y romanticismo, moderada y libre de excesos.

Algunos tópicos siguen funcionando en el análisis que la crítica concluye negativamente acerca del Romanticismo español. Son tres los más repetidos: su llegada tardía, su dependencia del Romanticismo europeo y su conservadurismo.

Con respecto a su aparición tardía se ha dicho de modo general que en España el Romanticismo no se produce antes de la muerte de Fernando VII, en 1833, y con la vuelta de los escritores emigrados. No obstante, si se considera el rastreo que de los

elementos románticos hace Rusell P. Sebold en los últimos treinta años del siglo XVIII, o no se desatienden las opiniones que consideran la actitud romántica como una constante en la literatura española, no puede aceptarse esta fecha. De cualquier modo, no nos parece consistente como elemento de crítica negativa el hecho de que un movimiento llegue más tarde a un país que a otros.

Con respecto a su dependencia del romanticismo europeo, se ha dicho que este hecho hace un romanticismo débil ideológicamente y carente de contenidos porque la inautenticidad y la falta de originalidad lo hacen ser de baja calidad. El Romanticismo español se retrata a partir de esto como un producto de imitación, retórico y convencional. Si bien es cierto que se fijó en los romanticismos europeos, esto tampoco nos parece un defecto en sí mismo. Todos los países cultos se fijaban, y lo hicieron entonces, en los otros, si además tenemos en cuenta lo dicho sobre el carácter consustancial al ser humano de la mayor parte de los elementos románticos, es difícil afirmar lo que es copia y lo que es eterno.

La falta de autenticidad nos parece un arriesgado ataque contra cualquier movimiento literario. Tan discutible, además, contrasta con la consideración que la Europa de comienzos del siglo XIX tenía de España, romántica por excelencia. Se ha llegado a decir que sólo Larra y Espronceda creían en las ideas nuevas, pero España tenía más fácil la escritura romántica por la tradición de algunos de sus rasgos, frente a los escritores franceses, por ejemplo. Tampoco creemos que falte la originalidad a sus grandes figuras, aunque sí que haya menos figuras que en el Romanticismo alemán, inglés o francés.

Finalmente, opinamos que gran parte de la crítica negativa que se le hace al romanticismo español le exige caracteres que no le son propios, y con respecto a la acusación que tantas veces se le hace de que mantuvo una actitud predominantemente conservadora (porque en su constante mirada al pasado se mantiene ajena a la conmoción espiritual que se había producido en el ser humano contemporáneo), creemos que hay una pequeña faceta conservadora en un número importante de los escritores románticos españoles, pero no en los que construyen de verdad el Romanticismo español, y además esta faceta puede rastrearse en los romanticismos alemán, inglés, francés, italiano... Figuras beligerantes como Hugo o Espronceda son

aisladas. Hay que señalar, además, que al calor de este supuesto conservadurismo global en España, las mujeres se incorporan como grupo social a la prensa y a la literatura, hecho que supone una verdadera revolución, que intentaremos probar en este trabajo.

También se ha querido ver el conservadurismo del romanticismo español en la presencia del Cristianismo en su literatura. No obstante, como la acusación de su constante mirada al pasado, éste es un rasgo que comparte con los demás países europeos; en Alemania Friedrich Schlegel se convierte al Catolicismo a comienzos del siglo XIX y desde entonces impregna con su fe su modo de sentir romántico; en Francia la literatura romántica queda determinada en su mayor parte por el espíritu cristiano desde que el primer romántico del país, Chateaubriand, publicara en 1802 su libro *El genio del Cristianismo* y defendiera esta forma de fe como superior a las religiones y mitologías clásicas; en Italia la corriente Manzoniiana, la más activa durante el movimiento romántico, se levanta sobre ideas de un catolicismo liberal que busca la renovación del país siguiendo la inspiración tradicional medieval y católica.

Aunque menos insistentemente, también se ha señalado la brevedad del movimiento romántico en España. Pensamos nosotros que los autores románticos españoles no terminan de serlo en 1845, como cree gran parte de la crítica. Hay un momento, sí, de estallido y extremo que en teatro puede concentrarse en una década como aquella que acogió gran parte de lo mejor del teatro romántico español, pero los autores que han sido románticos mantienen, en ocasiones, el mismo espíritu incluso durante décadas. Uno de estos casos es el de la Avellaneda. El romanticismo da libertad para hacer desde 1834-1844¹², pero también de ahí en adelante. La obra considerada más romántica de la autora que tratamos es *Baltasar*, de 1858. Consideramos románticos, además, a Gustavo Adolfo Bécquer y a Rosalía de Castro, cuyas obras, aunque publicadas en el último tercio de siglo, recogen la creación de un período que coincide en parte con el que abarca la Avellaneda. Sus voces recogen por primera vez la voz más profunda e íntima del romanticismo alemán e inglés, pero no puede olvidarse la influencia que ejerce en la tensión de sus mundos el romanticismo de la década señalada. Nosotros prolongamos, más de lo que suele hacerlo la crítica, el movimiento

¹² Decenio señalado a partir de los estrenos de *La conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa, en 1834 y de *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, en 1844.

romántico, al que van uniéndose muy pronto distintas tendencias, lo cual no es raro en ningún movimiento cultural importante.

Ángel del Río considera al Romanticismo español como otra más de las pruebas que demuestran la incapacidad de España para integrar nuevas ideas nacidas en Europa con el propio carácter y con las creencias nacionales, lo cual supone un nuevo acto del drama de España, desgarrada entre su fidelidad a la tradición y la necesidad, siempre presente en la cultura española, de lo universal¹³. Y contradice lo que se dice de que sea una copia.

Como peculiaridades del Romanticismo en español, y teniendo en cuenta que durante el movimiento se afirma especialmente la relación de dependencia entre la literatura y la sociedad, se puede señalar que éste vive una mixta y particular situación con el cambio social que explica las abundantes vías de ruptura y novedad que comporta la gran cantidad de manifestaciones a las que se asoma una mentalidad tradicional. A este respecto resultan fundamentales la Guerra de Independencia contra Francia, las luchas independentistas en América y la emigración a la que obliga la dictadura de Fernando VII.

Podemos decir que en lo que se refiere al código lingüístico varían los gustos de estilo, y se prefieren las palabras que refieran cosas y las palabras denotadoras de excitación y de estados de ánimo de la imaginación a las palabras que se refieren a ideas. Se busca una expresión próxima a lo coloquial, y, como sucede en los contenidos, la libertad llega al lenguaje, que como las figuras de Goya también puede desarticularse, desenfocarse y en su sintaxis.

Conviene en este momento sintetizar las influencias europeas que determinan el Romanticismo en español, especialmente las serán fundamentales para comprender la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Aunque Alemania no es la influencia más importante, sí es la primera que llegó. Los hermanos Schlegel, conceden un lugar principal al teatro y la poesía españoles en

¹³ “Presents Trends in the Conception and Criticism of Spanish Romanticism”, *Romantic Review*, XXXIX, 229-248.

los cursos que imparten y en las conferencias que pronuncian en Viena entre 1808 y 1812. Para ellos, Shakespeare y España tienen la misma raíz romántica, y el drama del período sólo en ellos es indígena. En 1814 estas conferencias son traducidas al francés, y de este modo conocidas en España. El interés que los alemanes tienen por la literatura española se deja ver también en la influencia que el romancero español tiene sobre las obras de Herder, Grimm y Lockhart. En 1821 aparece en Hamburgo la *Floresta de rimas antiguas castellanas*, obra de Böhl de Faber, padre de la futura Fernán Caballero. Si el *Fausto* de Goethe es importante en *El Diablo Mundo* de Espronceda, Mor de Fuentes imita el *Werther* ya en 1797, y en 1803 esta obra es traducida de forma anónima. También es prerromántica la influencia de Kotzebue, que parece que con sus dramas impulsó al público español para que se levantara contra el seudoclasicismo. Schiller influyó mucho, aunque tarde, mientras que Gessner es traducido ya entre 1796 y 1799. En el momento álgido del Romanticismo influye Hoffmann, aunque ligeramente. En 1830 se introducen en España sus cuentos por medio de un ensayo sobre ellos de W. Scott. Zorrilla lo admiró mucho, como se ve en *La Pasionaria* de sus *Cuentos del Trovador*, de 1840-41.

Aunque la influencia alemana es sobre todo prerromántica, más tarde será fundamental la influencia de Heine, que en 1827 demuestra con su *Libro de los cantares* que la canción popular es apta para expresar los más delicados pensamientos. La labor de Heine, que eleva la balada a cimas insospechadas, llega a configurar, a través del grupo de Augusto Ferrán, una de las voces más intensas y particulares de la literatura en español, la de Gustavo Adolfo Bécquer, que determinará, a su vez, toda la poesía posterior en lengua española.

En Francia, Italia e Inglaterra se publicaba literatura española, pero frente a lo que ocurría con las ediciones alemanas, éstas no llegaban a España. Las colecciones de romances españoles ejercieron influencia sobre el romanticismo francés y ya entonces hay grandes hispanistas, como A. F. Creuzé de Lesser y Abel Hugo (hermano del autor de *Los miserables*). Dos son los escritores que Francia exporta con mayor éxito a España: Chateaubriand y Alexandre Dumas. El primero aporta una intensificación de la melancolía y de la presencia del sentimiento religioso cristiano, exotismo, pintoresquismo y colorido local. Su influencia es grande en Rivas, Zorrilla, Gil y Carrasco y la Avellaneda. También fue muy importante en América, donde sus historias

Atalá y *René*, dieron origen a la literatura indianista o indigenista. El autor cubano José María Heredia escribió un poema “Atalá” por medio del cual, (después lo haría mediante la lectura directa) la Avellaneda conoció y asumió a Chateaubriand.

En 1798 se traduce *Paul et Virginie*, de Saint Pierre, historia de amor muy conocida y repetida en España. Lamartine es aludido por Larra y su poema “Le poète mourant” será fundamental para el grupo de mujeres escritoras pioneras, a las que se acusaba de artificialidad imitando a los hombres y a las que la sociedad interrogaba acerca del porqué de su vocación literaria. Utilizando los versos de Lamartine acerca de la naturalidad de la voz poética, las escritoras expresarán que en ellas la poesía es igualmente natural y necesaria. Lamartine fue varias veces traducido por la Avellaneda, que ya en 1839 traduce el poema “La fuente” para *La Aureola* de Cádiz.

Alexandre Dumas fue muy querido por el público español, que veía todas sus obras a pesar de las críticas negativas que el francés recibía en la prensa, que hablaba de la exageración y las monstruosidades que cometía el autor. *Enrique III y su Corte*, *Antony*, *Ricardo Darlington* y *Carltonia Howard* fueron celebradísimas por el público. Dumas influyó en Larra, en Rivas, en García Gutiérrez y en Gómez de Avellaneda.

Víctor Hugo fue considerado básicamente como revolucionario hasta 1830, año del estreno en España de *Hernani*. Hasta entonces, sólo se conocían sus *Orientales*, traducidas con mucha frecuencia, dos de las cuales fueron escogidas por Zorrilla para hacer variaciones. Con *Hernani* se traduce por primera vez una de sus piezas dramáticas al español, y se le redescubre. El prólogo a esta obra fue muy repetido en España, especialmente por Larra, que en su primer artículo sobre el *Antony* de Dumas escribe una magnífica recreación o, dicho en términos musicales de la época, una variación.

Mme. Staël y G. Sand fueron muy importantes para que la sociedad comenzara a tomar conciencia del cambio que se estaba produciendo en el papel social de la mujer. Fundamentales para la obra y la actitud de la Avellaneda y de las demás escritoras españolas.

Gran Bretaña ve nacer a una de las influencias más vigorosas en el Romanticismo español y en el italiano: Walter Scott. Lo más importante de la relación

Inglaterra España fue la establecida entre John Hookmann Frede y el Duque de Rivas cuando este último estuvo en Inglaterra exiliado. Tanto Alcalá Galiano como él difundieron lo que habían recogido durante su estancia en las islas británicas. Si a finales del siglo XVIII las influencias más importantes en España fueron las de Alemania y Francia, con la Guerra de la Independencia Inglaterra se convirtió en la influencia fundamental.

A partir de 1818 aparecen las primera referencias a Scott en la prensa española, y a partir de 1823 se traducen fragmentos de *Ivanhoe* y *El Talismán*. Entre 1830-40 se habla en toda tertulia española del “Cervantes de Escocia”. Influye en *Los Bandos de Castilla o el Caballero del Cisne*, de Mesonero, *Sancho Saldaña*, de Espronceda, *El señor de Bembibre*, de Gil y Carrasco, *El Moro expósito*, de Rivas, y en distintas obras de Donoso Cortés y la Avellaneda...

Macpherson, el pseudo Ossián, fue importante y lo será todavía más a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Su obra se traduce en 1788, y con ella se introducen el interés por el pasado, el misterio, la vaguedad, el subjetivismo, la melancolía, la imaginación extrema, la naturaleza, las frases nuevas...

Byron fue muy criticado en España, así que debió de influir, sobre todo su actitud, que provocó la ya mencionada actitud de *byronismo*, romántica, satánica, apasionada, aventurera y triste. Sus obras *Don Juan*, *The Corsair*, *Sun of the Sleeples*, fueron importantes. Para el *Baltasar* de la Avellaneda es interesante conocer su *Sardanapalus*.

Para algunos autores españoles el Romanticismo significó también el conocimiento de Shakespeare, en líneas generales mal conocido hasta entonces.

Italia influyó en el Romanticismo español menos que Alemania, Francia e Inglaterra. Alfieri y Manzoni son sus influencias más importantes . Entre 1805 y 1815 Máiquez interpretó en Madrid los papeles más importantes de Alfieri. La libertad y la autonomía literaria que defendía el italiano en su teatro hizo que los autores españoles lo tuvieran muy en cuenta al escribir. Alfieri está muy presente en la obra de la

Avellaneda, que escoge temas y personajes que el italiano ya había dramatizado, como en *Saúl y Egilona*, y mantiene la estructura clásica como él.

La otra influencia italiana de este período es Manzoni, que en 1823 ya aparece nombrado y destacado en *El Europeo*. Sólo en 1833 se traduce su novela *I promessi sposi*, historia de amor leída y recogida de modo general por los novelistas españoles.

-El teatro. Como en todos los períodos de agitación política y social, en el Romanticismo el teatro se convierte en instrumento de propaganda de las nuevas ideas y en vehículo cultural fundamental, pues llega, en sus representaciones, también a aquellos miembros de la sociedad que o bien no solían leer, o bien no sabían leer, que formaban, en fin, la enorme mayoría que interesaba, además, por el cambio social. El teatro tiene en su doble vida escrita y oral frente a otros géneros, la posibilidad de escapar de la censura a la que los textos no pueden escapar. En torno al teatro se crearon por esto las polémicas literarias más importantes del Barroco, el Neoclasicismo y el Romanticismo. Cabe añadir que en las *Lecciones de Estética* de Hegel y en los manifiestos de Hugo, si bien la novela comienza a verse como el género en el que cabe la heterogeneidad que gusta al romántico, el drama, además de llegar a más personas, acoge desde Shakespeare esta heterogeneidad .

El teatro nacional se utilizaba para la ópera, lo cual dio lugar a una musicomanía que hacía que la ópera fuera mucho mejor considerada que cualquier otra forma de teatro. El teatro almacenaba, además, descontentos que se debían por un lado al tipo de obras que se representaba, y por otro a las condiciones de su producción, sin variaciones importantes desde hacía siglos. Será en la primera mitad del siglo XIX cuando el teatro vive cambios necesarios para la catarsis y la forma de teatro que hoy conocemos. Las obras que se representaban eran de muy baja calidad. Se habían creado una serie de fórmulas por las que el teatro se había convertido únicamente en la puesta en marcha de los mecanismos más fáciles de la teatralidad. Predominaban las traducciones en forma de melodramas, los dramas sentimentales y terroríficos, comedias al estilo de Molière, traducciones de la tragedia clásica, piezas de costumbres sin costumbres (traducción de Scribe), comedias de magia, comedias antiguas, drama histórico, crónicas puestas en verso o prosa poética, comedia moratiniana... Se traducían a Alfieri, Hugo, Dumas,

Shakespeare... Resulta fundamental describir la situación en la que se encontraba el teatro español a comienzos del siglo XIX para saber qué reformó el teatro romántico y desde qué situación evolucionó.

En 1836, año en que la Avellaneda llega a España, Larra escribe las siguientes palabras en su artículo “Horas de invierno”:

“Escribir como Chateaubriand y Lamartine en la capital del mundo moderno es escribir para la humanidad; digno y noble fin de la palabra del hombre, que es dicha para ser oída. Escribir como escribimos en Madrid es tomar una apuntación, es escribir un libro de memorias, es realizar un monólogo desesperante y triste para uno solo. Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta (...) ¿Será el teatro el refugio de nuestra gloria? ¿El teatro, sin actores y sin público, el teatro nacional, que, por último insulto, para mengua eterna y degradación sin fin del país, es ya una sucursal de la ópera y un llena-huecos para las noches en que está ronca la primera dama (...) Lloremos, pues, y traduzcamos...”.

En la segunda mitad del siglo XVIII los ilustrados ya habían considerado el teatro como el epicentro del cambio cultural que España estaba necesitando. En él podían participar también los iletrados y, frente a otros acontecimientos culturales, en él participaba el pueblo en masa. Junto al intento de los ilustrados había perdurado el de los moralistas con muy distintas intenciones. La importancia que le concedía al teatro el hecho de que el pueblo acudiera constantemente a las funciones que se representaban, había hecho que polémica dieciochesca no se quedase sólo en un debate que enfrentaba la estética clasicista a la estética barroca, sino en un debate social y moral, hecho que provocó que a las representaciones teatrales se acudiera por otros motivos, entre los cuales era habitual el de polemizar.

Junto a la idea negativa que los moralistas, casi siempre vinculados a la Iglesia, tienen del teatro, junto a su condena sin paliativos, hay que destacar la voz de hombres como Jovellanos, o como Fermín Eduardo Zeglirscosac, que en 1800 escribe su *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, con un discurso preliminar en defensa del ejercicio cómico*¹⁴, en el que afirma que “Este arte abraza lo más delicado de la Filosofía y de la Literatura”.

¹⁴ Madrid, imprenta de Sancha.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII existe por primera vez una preocupación generalizada por la materialización del teatro y por el arte dramático. Por primera vez se distinguen el baile y el canto de la interpretación dramática y se ve que ha de ser distinta la actitud del que va al teatro de la del que va a los toros. Por primera vez en la prensa son generales las críticas negativas sobre los actores y actrices que dicen mal su papel o se mueven sin propiedad. Entre los motivos por los que esto sucede es destacable que hasta los últimos treinta años del siglo XVIII y pese a las llamadas de atención de los ilustrados, el teatro mantiene el modo de administración que lo une a los dos siglos anteriores. Por este sistema sus ganancias no se reinvierten en su mejora sino que se destinan a los hospitales de beneficencia, razón por la cual las representaciones son muy pobres y los locales ínfimos en cuanto a la comodidad y a las posibilidades de ambientación dramática. En 1773, Iriarte, en *Los literatos en Cuaresma*¹⁵, destaca: “Cuando otras naciones están viendo ya cómo adelantan el arte escénico, nosotros seguimos discutiendo sobre las unidades”.

La revolución material del teatro llega a España en los últimos años del siglo XVIII y primeros del siglo XIX. Las polémicas Clasicismo/Barroco, moralidad e inmoralidad han ocupado todo el siglo. No cabe olvidar que del mismo modo que en Francia el Romanticismo es tardío por lo arraigado de su Neoclasicismo, en España el Barroco había superado los límites temporales que en el resto de los países habían visto nacer nuevos movimientos.

Con el Conde de Aranda llega la reforma al Gobierno; en 1762 Clavijo y Fajardo emprende desde *El Pensador* su labor de reforma teatral con sus *Discursos*; ese año Nipho advierte lo mismo desde el *Diario Estrangero*, y Nicolás Fernández de Moratín escribe sus *Desengaños al teatro español*. En los últimos diez años del siglo los planes de reforma teatral se suceden: el de J.P. Forner en 1790; el de M.L. de Urquijo en 1791; el de L.F. de Moratín en 1792; el de Santos Díez González en 1797... Como resultado de estos planes se crea una Junta de teatros que a comienzos de siglo enfrenta sus intereses a los del ayuntamiento de Madrid y termina por cesar en 1803. Lo que ha ocurrido es que el Plan de Reforma de Moratín y Díez González, aplicado en 1800, se convierte en un padecimiento para los cómicos, que pierden la gran mayoría de los poderes que acumulaban en su trabajo al dejar de depender del Municipio de Madrid.

¹⁵ Madrid, Compañía Iberoamericana, Librería de Fernando Fe, sin fecha.

Muchos cómicos y autores son eliminados de sus compañías, además se han suprimido las comedias de magia, y esto colma su paciencia, así que instados por el ayuntamiento de Madrid a no aceptar los contratos y a boicotear el Plan de reforma, van a la huelga y los teatros de la Corte, insistentemente requeridos, han de cerrar. Los ilustrados abandonan su intento, que toda la prensa satiriza.

El actor es el último de los “elementos” materiales del teatro que cambia. En sus *Memorias de París*¹⁶ Luzán escribe profundamente sorprendido al conocer que los actores y actrices de París se sabían su papel y que al apuntador no se le oía ni veía. Para que el actor español cambiara, sin embargo, era necesario que lo hicieran todos los elementos que enmarcaban su trabajo. La reforma que sufre el teatro a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII cambia la consideración social y cultural del cómico, que es considerado un creador, capaz de estudiar, comprender y asumir un carácter. Por primera vez su oficio es considerado y, aunque no puede saberse exactamente qué es antes y que después, se suprimen las interrupciones y, cambio trascendental, el público se calla y se concentra en lo que escucha y ve, la mosquetería se sienta, se deja de vender comida en la sala, actores y públicos se concentran más y mejor.. Cambian a la vez actores y actrices, público, autores... Aparecen figuras fundamentales como la del Director de escena, que comprende entonces que una obra se levanta dramáticamente sobre el conjunto de los actores, no sobre una o dos figuras... Cambia, también, la catarsis, que se va logrando de otros modos. Las ilusiones de actores, autores y público se acercan por primera vez.

La propiedad entra en la escena española a principios del siglo XIX, cuando empiezan a aparecer las primeras escuelas y los primeros premios de teatro. Allí donde la propiedad aún no era alcanzada, su concepto se conocía y se buscaba. Este cambio es parte del paso a la Contemporaneidad. La reflexión de Larra citada más arriba significa, pese a lo que creyese el triste escritor, que el cambio se estaba dando, serían imposibles medio siglo antes. Los ilustrados, en los últimos treinta años del siglo XVIII, han pasado de una crítica a otra construyendo y conduciendo el teatro; de una crítica negativa sobre el aspecto de las actrices pasan a hablar de los matices de la voz, de la expresión de los ojos, de si se ha de sentir o no el papel que se interpreta....

Al producirse este cambio las obras deben ser diferentes. Las situaciones ya no deben ser extremas sino matizadas, y los actores deben aprender a interpretar este nuevo teatro no exagerado ni histriónico. Cuando el público calla, el cómico sigue gritando como cuando tenía que interpretar sobre las voces de los vendedores, a cielo abierto... pero cuando las piezas teatrales mantienen la exaltación, el actor, presa del nuevo modo de hacer “realista”, resulta frío y no se le oye. De alguna manera, sin embargo, se superó este período de cambio en un momento en el que ya puede estallar el teatro romántico que convulsiona el mundo dramático de otra forma.

Al morir Fernando VII, en 1833, fue creencia general que la revolución literaria era inminente. Se había acallado a una generación que ardía en deseos de lanzarse a la carrera y que anunciaba talentos no vulgares. Al grito de libertad del Prefacio que Víctor Hugo escribe para su *Cromwell* y al que proclama el mismo Hernani, se lanza el teatro romántico. En él es donde más había que vencer.

El melodrama de finales del siglo XVIII había preparado al público, en parte, para el drama romántico. Y a pesar de que se configuró paulatinamente, a los críticos de 1835 les pareció una explosión. En 1834 la vuelta de los emigrados impulsa de modo definitivo a la rebelión y se suceden los estrenos de dramas románticos. Si su éxito es moderado, su efecto es trascendental; entre 1834 y 1837 constituyeron tales éxitos que predominaron en la escena, aunque nunca se adueñaron por completo de ella. En medio de esta explosión la Avellaneda desembarca en España.

En 1834 tienen lugar los siguientes estrenos: *La Conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa, que se estrena el 23 de abril y permanece hasta el 8 de mayo, se repone el 12 y 15 de junio, del 20 al 22 de septiembre, del 13 al 16 de noviembre y el 28, 29 y 31 de diciembre; el *Macías* de Larra, que se estrena el 24 de septiembre y permanece en cartel cinco noches más dos a lo largo de la temporada; *Elena*, de Bretón de los Herreros, estrenada el 23 de octubre. En 1835 continúa primando la traducción, sobre todo de dramas franceses, pues eran muy pocos los autores españoles que escribían teatro romántico. Se estrena *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas, el día 22 de marzo. Este estreno supone una revolución. En 1836 se estrenan *El Trovador* de García Gutiérrez, que se representa veinticuatro veces ese año; *Abén*

¹⁶Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez, 1751.

Humeya, de Martínez de la Rosa, que se representa diez veces; y *Elvira de Albornoz*, de J.M. Díaz, que se representa tres. En 1837 se estrenan: *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch, el 19 de enero, que se representa doce veces ese año; *Muérete y verás*, de Bretón de los Herreros; *El Paje*, de García Gutiérrez; *La Corte del Buen Retiro*, de Escosura; *Doña María de Molina*, de Mariano Roca de Togores, que se representa trece veces; *Antonio Pérez y Felipe II*, de J. Muñoz Maldonado; *Carlos II el Hechizado*, de Gil y Zárate; *Bárbara de Blomberg*, de Escosura; *Don Fernando el Emplazado*, de Bretón; y *El Rey Monje*, de García Gutiérrez.

Esto nos introduce en el drama romántico que iremos caracterizando al analizar la obra de la Avellaneda.

-La incorporación de la mujer a la literatura en el romanticismo español. A comienzos del siglo XIX dos movimientos europeos hacen posible el comienzo de la emancipación de la mujer: el Liberalismo, que concede valor único al individuo, y el Romanticismo, cuyo valor fundamental es el sentimiento, considerado en el momento el único ámbito mejor conocido por la mujer que por el hombre. En 1840, cuando la cuestión de la emancipación femenina se debate en casi toda la prensa europea, Liberalismo y Romanticismo están en pleno vigor.

Sólo algunos testimonios que hoy resultan casi inverosímiles hacen que la sociedad europea actual pueda percatarse de la situación contra la que pudo levantarse un grupo escasísimo de mujeres, respaldado por un reducido número de hombres. Características que pertenecen indistintamente a hombres y mujeres, permanecían entonces rígidamente repartidas según los sexos.

Del rígido modo en que las cualidades y defectos se repartían era consecuencia que hombre y mujer se hallasen configurados en el panorama cultural como emisor y receptor respectivamente. La mujer era la alteridad de un “yo” que era siempre masculino, el objeto, siempre femenino, al que el sujeto expresaba su manera de existir.

El “yo” es siempre apasionado en el período romántico, enamorado, angustiado, activo, valiente. El “tú” es receptor pasivo, delicado, angelical, consolador, desapasionado¹⁷.

En los años treinta comienzan a aparecer las primeras voces femeninas en la prensa, y la mujer se incorpora como grupo social a la literatura, por primera vez sin necesidad de estar respaldada por una carrera religiosa o un apellido que la vincule a la nobleza. Esta incorporación del “yo” femenino rompía no sólo los esquemas sociales, sino los esquemas literarios. A partir de esta incorporación que reflejan las publicaciones periódicas como ninguna otra fuente histórica, se produce un cambio sumamente paulatino y que tendrá que afectar a la mitad de la humanidad de modo directo, pero que indirectamente cambiará a la humanidad entera. En torno a estas primeras voces públicas de mujer la sociedad entera debe tomar una posición; pueden rastrearse no sólo distintas reacciones, sino también diferentes formas de adherirse a la emancipación.

En 1822 nace *El Periódico de las Damas*, cuyos redactores son hombres del partido liberal, y que utilizan sus páginas dirigidas a las mujeres como instrumento de captación para la causa liberal. Desde 1833 hasta 1835 *El Correo de las Damas* vive con una motivación distinta: ganar suscriptores, lo cual indica que el mercado femenino ya es considerable. *El Defensor del Bello Sexo* marca la diferencia entre la reducción ideológica de sus predecesores y sus páginas, en las que no sólo aparecen moda, folletines y modales, sino también biografías de mujeres importantes en la historia y buena literatura. En el cuarto decenio del siglo *El Defensor* supone el punto de inflexión en la cuestión de la mujer en la prensa. Si antes la firma femenina era muy rara, con él comienza a expandirse en toda la Península; del *Periódico de las Damas* y el *Correo de las Damas* al *Defensor del Bello Sexo*, cuyo director, José Souza, pide desde sus publicación la pluma femenina y acepta la respuesta inmediata de Amalia Fenollosa, Vicenta García Miranda y Carolina Coronado.

¹⁷ Para esta repartición de características y algunas ideas muy interesantes en torno a esta cuestión, es imprescindible acudir al libro de Susan Kirkpatrick, *Las románticas españolas 1835-50*, Berkeley, University of California Press, 1989.

La primera publicación dirigida por una mujer en España es la *Ilustración, Álbum de Damas*, que Gertrudis Gómez de Avellaneda funda en 1845 a los treinta y un años.

La reacción a este proceso resulta tan esclarecedora como los artículos que lo impulsan. El tercer decenio se caracteriza por la sorpresa, la incredulidad y la crítica virulenta. Un periódico satírico conservador, *El Jorobado*, publica llegando a 1840 sátiras diarias contra la mujer que quiere emanciparse. En una de estas sátiras del año 1841 (año en que aparecen los primeros libros de poemas de Maria Josepa de Massanés y de Gertrudis Gómez de Avellaneda), titulada “El mundo al revés”, aparece una viñeta en la que una mujer, en primer plano, está terminando un libro de poemas y su marido, detrás, borda. A partir de 1840 la crítica negativa a la mujer que trabaja por su emancipación se hace menos virulenta, pero el ataque se hace más reflexivo: se dice entonces que la mujer que escribe es inmoral. Símbolo de esta mujer acusada será George Sand. Escribir se presenta como incompatible con la virtud femenina; el deseo, crucificado una y otra vez por los distintos moralismos, e impulso primero del escritor romántico, hace que la mujer escritora, que ha de guiarse también por él, no pueda continuar cumpliendo con su misión en la tierra de hija, esposa, madre, abuela, tía devota y delicada. Desde la prensa se dirá una y otra vez que la naturaleza femenina no está preparada para saber controlar sus pasiones.

Por primera vez los Liceos, sobre todo los de provincias, honran a sus mujeres con premios que reconocen sus composiciones literarias. La Avellaneda gana los dos primeros premios del certamen de poesía del Liceo de Madrid en 1844 y Carolina Coronado protesta dos años después contra la prohibición impuesta, tras el triunfo de la cubana, a las mujeres que quisieran participar en él.

Sucede entonces un fenómeno curioso de importancia fundamental por lo que esclarece del momento. Algunas de las características tradicionalmente atribuidas al hombre de forma exclusiva comienzan a aflorar en composiciones escritas por mujeres. El asombro es tal que la mayoría de los hombres y mujeres que las leen piensan que la naturaleza erró en esas escritoras envolviendo en una forma femenina cualidades que pertenecen a la naturaleza masculina. Tan alejados se encontraban los sexos de la verdadera comunicación entre ellos, que la mayor parte de los lectores pensó así antes

de pensar que se había equivocado al juzgar como únicamente masculinas características como la pasión, el vigor, la resolución, la capacidad de pensar profundamente, etc... Este fenómeno de masculinización de determinados caracteres, pasiones y autoras, resulta, en su estudio, de un valor fundamental para comprender el momento del que hablamos y la posición de las autoras que se incorporaron a la Literatura en los primeros años de la emancipación de la mujer. La autora a la que más se travistió en España fue sin duda ninguna Gertrudis Gómez de Avellaneda. Uno de los testimonios más valiosos con respecto a este fenómeno lo encontramos en Zorrilla, que al referirse en sus *Recuerdos del tiempo viejo*¹⁸ a cómo conoció a la autora cubana, escribe:

“En una de las sesiones matinales del Liceo se presentó “incógnito” en los salones del Liceo del palacio de Villahermosa de Madrid, y la persona que la acompañaba me suplicó que diera lectura de una composición poética, cuyo borrador me puso en la mano, yo diría aquella sesión, y pasando los ojos por los primeros versos, no tuve reparo alguno en arriesgar la lectura de los no vistos.

Subí a la tribuna, y leí como mejor supe unas estancias endecasílabas, que arrebataron al auditorio. Rompióse el incógnito, y presentada por mí, quedó aceptada en el liceo, y por consiguiente en Madrid, como la primera poetisa de España, la hermosa cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda. Porque la mujer era hermosa, de grande estatura, de esculturales contornos, de bien modelados brazos, su cabeza coronada de castaños y abundantes rizos, y gallardamente colocada sobre sus hombros. Su voz era dulce, suave y femenil; sus movimientos lánguidos y mesurados, y la acción de sus manos delicada y flexible; pero la mirada firme de sus serenos ojos azules¹⁹, su escritura briosamente tendida sobre el papel, y los pensamientos varoniles de los vigorosos versos que reveló su ingenio, revelaban algo viril y fuerte en el espíritu encerrado dentro de aquella voluptuosa encarnación pueril. Nada había de áspero, de anguloso, de masculino, en fin, en aquel cuerpo de mujer, y de mujer atractiva; ni la coloración subida de la piel, ni espesura excesiva en las cejas, ni bozo que sombreara su fresca boca, ni brusquedad en sus maneras. Era una mujer; pero lo era sin duda por un error de la naturaleza, que había metido por distracción una²⁰ alma de hombre en aquella envoltura de carne femenina.

A mí, no viendo en ella más que la alta inspiración del privilegiado ingenio, no me ocurrió siquiera que le debía las atenciones que la dama merece del hombre en la moderna sociedad; y la

¹⁸ Esta autobiografía de Zorrilla se publicó muchos años después del episodio que el dramaturgo recuerda aquí. Apareció por primera vez en *Los Lunes de El Imparcial*, periódico en el que, el 29 de septiembre de 1879, José Velarde escribió una carta a modo de prólogo. En 1881 las memorias aparecieron por primera vez en forma de libro, por la Imprenta de los Sucesores de Ramírez, en Barcelona, y en 1882 las publicó en tres tomos la Tipografía de Gutenberg, en Madrid.

¹⁹ La distancia que separa el episodio recordado del momento del recuerdo confunde al autor de *Don Juan Tenorio*, pues los ojos de la Avellaneda eran muy oscuros, quizá negros. Pudo actuar sobre su recuerdo el tópico físico de la heroína romántica.

encontraba en el Liceo, en los cafés y en los teatros como si no fuera más que un compañero de redacción, un colega, y un hermano de Apolo...”.

A partir de este momento, 1840, el fenómeno de masculinización con respecto a la Avellaneda es generalizado. En 1844 Antonio Neira de Mosquera publica un artículo sobre la Avellaneda en *El Arlequín* celebrando la publicación de su segunda novela, *Dos mujeres*. El artículo termina con una nueva masculinización de la cubana, pero a lo largo de él va explicando su conclusión, y es que la “validez” de la escritora radica en “la originalidad que nace forzosamente de la independencia de su carácter y de la incapacidad que tiene su imaginación para sujetarse a sendas trilladas”. Esto es lo que le hace terminar al crítico diciendo que “en sus novelas y en sus poesías existe siempre un caudal de filosofía que le vale el título de profundo escritor”. Un año después, en 1845, Neira de Mosquera publica el artículo “La literata”, en París, artículo que aparece en España, en las páginas del *Semanario Pintoresco Español* en 1850. En él su autor critica a las marisabidillas o literatas, mujeres que desde la niñez se muestran “epigramáticas”, luego son un “equivoco de su sexo”, y finalmente, después de casarse como todas, expresan su frustración²¹. La mayor parte de las mujeres escritoras recibieron este trato por parte de los pequeños críticos. La Avellaneda, que se salvó de muchas de estas críticas mediocres y crueles por sus innegables valores literarios y humanos, fue objeto de algunas bien injustas y despiadadas.

Con respecto a la masculinización con la que se quería salvar a la cubana de ser “marisabidilla”, queremos dar un testimonio más y la respuesta interesantísima a la que éste dio lugar seis años después. El 29 de marzo de 1851 apareció en *La Ilustración* un artículo titulado “Poesías de las Exma. Señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda de Sabater”, obra de Ferrer del Río²², encubierto bajo el seudónimo que firma el artículo: Calímaco. Posiblemente fue ésta la masculinización de la autora que más repercusión

²⁰ Como en todas las citas, respetamos la literalidad de la forma.

²¹ El contenido de esta crítica aparece bien recogido en un poema de Carolina Coronado, “La poetisa en el pueblo”, en el que se reproducen las habladurías de que la escritora es objeto: “Estos versos los compone/ otra cualquiera persona,/y ella luego, por lucirse,/ sin duda se los apropia./Porque digan que es romántica,/¡qué mujer más mentirosa! (...) Mas valdría que aprendiera/a barrer que a decir coplas...”. Todavía treinta años después Rosalía de Castro, en su poema “Las literatas”, da testimonio de que gran parte de la sociedad continuaba haciéndole esta crítica a la escritora.

²² En 1853, cuando la Avellaneda quiso acceder a la R.A.E. y su candidatura fue desestimada porque las normas de la institución no permitían que una mujer formara parte de sus miembros, fue Ferrer del Río quien entró en ella.

tuvo, e inevitable resulta recordar en este momento a Sor Juana y su *Respuesta de la poetisa a sor Filotea de la Cruz*²³. Comienza diciendo Ferrer del Río:

“poeta y no poetisa debe llamarse a la que en cultivo de tan noble arte ha alcanzado el lugar y los laureles de la señora Avellaneda; despojándola este no común privilegio del que generalmente disfrutaban las señoras, cual es el ser tratadas en todo y por todo con solícita y lisongera galantería, y cuadrándole la feliz expresión atribuida a otra mujer célebre más que muchos hombres.- *El ingenio no tiene sexo*.

Por lo demás creemos que el cisne cubano abdicará de buen grado de sus femeniles prerrogativas a trueco de otras más sólidas ventajas...”.

Por estas palabras vemos que en el momento en el que escribe la Avellaneda no cabe mejor elogio a una escritora que cambiarle el sexo. Continúa Ferrer del río diciendo:

“(...) la señora Avellaneda, un hombre de talento, un poeta a quien la naturaleza ha obligado a tomar el seudónimo de muger...”.

Y tras alabar su obra, y ver en ella sentimiento, vehemencia y fuego, dice:

“(...) Aquí se revela ya el poeta, y no la débil muger que se contenta con exhalar modestamente el perfume de su ternura y de su amor, sino el hombre en toda su virilidad que con la conciencia de su fuerza pide el laurel y se dispone a alcanzarlo en la pública palestra, en el drama, en la tragedia, en la novela y en la oda. (...)”

Tan varoniles acentos no han salido jamás de los labios de una muger en ninguna época de nuestra literatura y no siempre en la lira de nuestros buenos poetas (...) Con esto está hecho el más cumplido elogio de la señora de Avellaneda...”.

A partir de estas palabras me interesa, más que pensar que los críticos que escribían este fenómeno fueran sumamente retrógrados, y sin olvidar el testimonio de Zorrilla, el detenerme en el hecho de que este sector de la crítica estaba realmente sorprendido ante ese pequeño grupo de mujeres que, como tal, pertenecía a la media humanidad a la que había creído desposeída por completo de cualidades que ahora

²³ En *Obra selecta*, Madrid, Planeta, 1991, pp. 425 a 463. Edición, selección, introducción y notas de Luis Sáinz de Medrano Arce.

descubre en ella, y que creía de verdad que la masculinización era el mayor elogio que podía hacersele.

La repercusión de este travestismo debió de ser tal que seis años después Carolina Coronado se siente obligada, por su indignación, a escribir un largo artículo, en dos entregas, que responde a esta situación. Apareció en *La Discusión* del 5 de agosto de 1857 y el 29 de mayo de 1858, y fue tal la acogida que obtuvo que cuatro años después lo publicaba *La América*.

Comienza su artículo, la extremeña, desenmascarando al que firma como Calímaco, y recogiendo sus famosas palabras: “No es la Avellaneda poetisa sino poeta”, después de las cuales explica la repercusión que tuvo en el panorama intelectual español:

“Tal ha sido la repercusión de esa frase aguda, que tan a menudo es acogida como sentencia grave, porque estaba bien escrita y Madrid es justo ante todo (...) La firma de este bautizo masculino votó de universidad en universidad, fue celebrado por la prensa, los liceos lo aceptaron como un hecho y los hombres más sabios lo sancionaron...

Tan general, tan unánime era la voz que proscibía el sexo poético femenil de la ilustre cubana, que ella misma, fascinada por la opinión llegó a creerse hombre...”²⁴

La poetisa extremeña no debía conocer un artículo, aparecido en 1850 en *El Almendares* y reimpresso en 1853 en *La Ilustración*, en el que la Avellaneda decía acerca de su talante como mujer y como escritora algo que deja ver la confusión en que ella misma parece vivir:

“(...) De mi carácter, si se quiere indicarlo, diré con igual franqueza que no peca de dulce. He sido en mi primera juventud impetuosa, violenta, incapaz de sufrir resistencia... Creo que tengo, o al menos he tenido, grandes facultades de sentimiento, si bien confieso que siempre con más pasión que ternura (...) han dicho que yo no era poetisa, sino poeta: Yo creo que no es exactamente verdad: que

²⁴ Quizá sean éstas las únicas palabras con las que Coronado es injusta con la Avellaneda, y probablemente le lleva a decirlo el hecho de que la cubana escogiera seudónimos masculinos para presentarse a los concursos literarios, sin pensar que si lo hacía era únicamente para que los organizadores de los certámenes admitieran sus composiciones, pues la mayor parte de ellos no dejaba que participaran mujeres. También pudo hacer que la extremeña pensara así el hecho de que la Avellaneda intentara entrar en la “barbuda institución” de la lengua, como la llamaría después la propia autora.

ningún hombre ve ciertas cosas como yo las veo, ni las comprende como yo las comprendo; pero no niego por esto que siento que hay vigor en mi alma y que nunca descollé por cualidades femeninas...”.

Después de resumir la acogida que tuvo el artículo de Ferrer del Río, pasa Coronado a explicar el porqué de su respuesta:

“(…) ¿qué estrella infausta preside a la gloria de nuestro sexo, para qué semejante transformación se haya verificado. Después de tantos siglos de esperar la aparición de un astro donde la luz de Safo se reflejase, cuando del centro del océano aparece, vivo, reluciente, espléndido, radioso nos lo quieren quitar de nuestro cielo? Los otros hombres del tiempo antiguo negaban el genio de la mujer; hoy los del moderno, ya que no pueden negar al que triunfa, le metamorfosea (...) Y decidme ¿tantas son las poetisas que han nacido en nuestro país después del nacimiento de la Señora de Maturana que juzgáis fácil de nuestra parte la cesión de una de ellas? ¿y cuál vais a escoger? La primera, la más eminente, la que fijo ha de sobrevivir en los siglos venideros (...) tan gran poeta como vosotros, y me he dedicado a examinar la razón que puede haber para que doctores de la ciencia duden el sexo de este ingenio...”.

Pasa, entonces, a dar su teoría, que si hoy resulta, aunque inteligente y fascinante, divertida, no deja de expresar el carácter conciliador, vivo y despierto de la poetisa extremeña, y el despertar verdadero, el momento primero que se vivía entonces del reconocimiento entre el hombre y la mujer:

“Es verdad que la Avellaneda es poeta, pero es verdad también, que es poetisa, y de estas dos verdades, resulta la razón de que el señor Ferrer del Río la haya colocado entre los poetas, y de que yo la coloque entre las poetisas (...) Como hay flores sencillas y flores dobles, hallo que algunos ingenios, tienen la doble facultad, que necesariamente ha de poseer el poeta, para ser un buen poeta dramático. Doble facultad que poseen en grado eminente Shakespeare, Schiller, Lope de Vega, y Hartzenbusch.- No pueden esperarse en el teatro con perfecta propiedad las pasiones de una mujer, ni puede imitarse su acento, si el poeta no tiene la cualidad de sentir e imaginar como una poetisa. No basta para ello el arte. Esto pertenece sólo y exclusivamente a la sensibilidad (...) La Avellaneda es poetisa pero tiene la doble cualidad del poeta cuando necesita hacer vibrar en las tablas el enérgico grito del guerrero (...) Si declaráis poeta a la Avellaneda, porque caracteriza a Munio, declarad poetisa a Hartzenbusch, porque caracteriza a Isabel. El conjunto de estas dos cualidades es la perfección del genio...”.

La teoría de Coronado retrata con pincel velazqueño el momento en que ella vivía y lo hacía también la Avellaneda. Es retrato perfecto, como lo son las palabras de Zorrilla, de ese primer momento en el que la mujer reconoce en el hombre cierta capacidad real para retratarla, y sobre todo, el momento en el que el hombre y la mayor

parte de las mujeres descubren que la mujer posee cualidades que parecían existir sólo en ellos. Ante esta situación la respuesta de la mayor parte de la crítica es masculinizar a la mujer que destaca por cualidades y defectos tradicionalmente atribuidos a los hombres, pero hay otras reacciones, como la que Carolina Coronado expresa en este largo artículo, tan destacables que merecen un poco más de atención.

Continúa la poetisa centrándose en la figura de la Avellaneda y explicando por qué la crítica ha insistido más en su masculinización que en la de otras escritoras:

“Y es que no hay otra que posea las dos cualidades que producen la confusión y que necesariamente han debido sorprender el juicio de los que no pueden concederle un talento sin quitarle otro (...) No, no carece la Avellaneda de la cualidad que los críticos nos conceden a las llamadas poetisas; somos nosotras poetisas, las que carecemos de una dote que el cielo ha concedido a la Avellaneda.”

Finaliza la primera entrega del artículo avisando a los poetas de que ninguno de ellos podrá escribir con la ternura y la dulzura con que lo hace a veces la Avellaneda, y avisando a las poetisas de que ninguna podrá expresarse nunca con la fuerza y la energía con que la cubana lo hace cuando lo desea.

Parecía difícil mayor contundencia, pero la segunda entrega aumenta la de la primera, como se ve desde el comienzo: “Cuando en un país las mujeres se vuelven hombres, es porque antes los hombres se han vuelto mujeres”.

Lejos de ser esto una intimidación, es resuelto con una teoría, quizá en algún punto demasiado espontánea como tal, pero llena de aciertos e interés. Reflexiona, de manera inteligente, acerca de la causa por la que los sexos se separaron hasta llegar a representar el enfrentamiento entre la suavidad y la dureza. Según la extremeña, en la Edad Media los hombres sólo batallaban, y las mujeres existían solamente para que ellos tuviesen a alguien a quien salvar de todo. La vivencia extrema de estas formas de vida provocó la separación entre los dos sexos. Con el siglo XIX llega la confusión de ambos por el comercio y la prensa. El hombre conoció que la mujer podía serle útil si se asociaba a ella en las especulaciones mercantiles, y éste fue el comienzo de la libertad de ellas, pues aprendieron a trabajar para ellas mismas. Esto hizo posible la independencia de la mujer, y a la vez le supuso una serie de peligros que se vio obligada

a combatir. Defendiéndose de ellos, descubrió al ejercerlo su valor, y “perdió el miedo, luego la timidez y luego la modestia”. Pero esto obligaba también a que cambiaran los hombres, en los que provocó “un sentimiento nuevo, extraño al corazón del hombre en los siglos caballerescos”: la rivalidad hacia la mujer. De esto nace la situación que describe como presente:

“Es verdad que se ha destruido el contraste. Es verdad que ellos han perdido su primitivo poder y ellas su primitiva gracia; que ni ellos imponen por el respeto de su bravura, ni ellas seducen por el encuentro de su modestia. Más aún. Esto ha destruido la base del amor, y ha alterado la armonía entre ambos sexos por la razón expresada anteriormente, porque hay rivalidad (...) El dardo de la sátira ha herido el corazón de la que era antes el ídolo del caballero, y el desprecio ha reemplazado a la veneración en que el caballero fue en otro tiempo tenido”.

Desarrolla entonces la idea de que la crítica era más dura con la mujer escritora de teatro que con la que se dedicaba a otros géneros literarios, no obstante lo cual, la Avellaneda es el “genio dramático” del siglo XIX.

Finalmente, concluye pidiendo que el aplauso a una mujer sea un aplauso para el sexo femenino, y no para el masculino. Y termina:

“España no ha tenido nunca una poetisa de tanta energía, de tan sublime genio, de tanta elevación y grandeza (...) porque Santa Teresa no fue un ser humano (...) Pero la Avellaneda es una heroína más en los fastos de la historia; un escritor (...) dice que su existencia hace creer en la de las Amazonas. Es, en efecto, la amazona de nuestro Parnaso (...) es más fuerte no porque sea hombre-poeta, sino porque es poetisa-amazona (...) Si nada aquí se libre de la codicia, hagamos que se libre el genio.”

-La línea armónico-moderada. Ante la situación a la que dio lugar la incorporación de la mujer a la prensa y a la literatura, no sólo respondió la sociedad de distintas formas, sino que también las mujeres actuaron, a partir de esta respuesta social, de modos distintos. Podemos distinguir entre dos formas de incorporación de la mujer al panorama intelectual, una más tímida que podemos llamar armónico-moderada, y una más radical. En la primera línea destaca la postura de Ángela Grassi, una de las más habituales colaboradoras en prensa durante los años de la incorporación femenina. Para comprender el tono de su reivindicación, sirve su artículo “La misión de la mujer”, aparecido en *La Mujer* del día 18 de abril de 1852:

“(…) Si Dios le ha dado al hombre la fuerza y el saber, a la mujer le ha concedido a cambio esa varita de mágicas virtudes que trueca los males en bienes, que sabe convertir en flores las espinas, que las fatales pasiones del hombre hace brotar en el camino de la vida (...) ¡Cuán santa es la misión de la mujer, misión desprovista de gloria, pero fecunda en dulces y castas emociones (...) Los que han dicho que el destino de la mujer era pobre y mezquino a causa de su dependencia, no comprendían sin duda la sublimes grandeza de sus deberes (...) Limitamos nuestra ardiente ambición a hacer feliz al hombre, y nuestro orgullo a inspirarle virtudes que le engrandezcan a nuestros ojos e inmortalice su gloria (...) ¡Qué espectáculo tan digno ofrece una mujer entregada a sus domésticos quehaceres, y ocupada exclusivamente en hacer felices a cuantos el destino ha colocado a su lado (...) Lejos de nosotras para siempre el ardiente deseo de la gloria y la inmortalidad. Estudiemos para distraer con nuestras trovas sus pesares (...) pero no pretendamos ser iguales en el saber, porque entonces destruiríamos la perfecta armonía de la creación...”.

La mujer que firma estas líneas, no obstante lo que puedan hacer pensar a un individuo de la sociedad actual, era una condenable revolucionaria para la mayor parte de la sociedad que ella vivió, y lo era por escribir continuamente en los periódicos españoles, y porque para ella “la mujer es el impulso”, y el hombre, “tal vez por inercia, tal vez por incapacidad”, le deja a ella “que empuñe el cetro de la moral”.

En la misma línea ha de incluirse la publicación *El Defensor del bello sexo*, cuyos lemas son “castidad, pudor, sensibilidad y beneficencia”, y que en su primer número, en 1845, al describir su “Ideología” justifica la educación de la mujer por ser ella la que educa a los hijos, que son los hombre del mañana, y continua:

“Y no se crea por esto que en nuestro sentir el bello sexo deba ser educado para las cátedras y discusiones políticas. No. Nos disgustan los extremos (...) ni consideramos tampoco le sea lícito invadir las atribuciones que por la naturaleza y las leyes nos están concedidas...”.

La atrevida tarea que plantea la publicación es enseñarles a pensar:

“Y si supieran el arte de pensar que tantas y tan grandes ventajas da a estos sobre ellas...”

Según plantea otro artículo de este mismo número, la mujer es un ser que no desea, y en esto se basa su moral. Para ello se educaba a las niñas desde pequeñas, como bien explica la doña Irene de *El sí de las niñas* de Moratín a don Diego.

Si una mujer quiere escribir, hay que reconocer en ella el impulso, el deseo, la pasión necesarios a la literatura romántica, a cualquier literatura, y esto enfrenta a la mujer a su propia naturaleza. Esta línea vive en esa contradicción: las mujeres que escriben sienten, a la vez, que han de refrenar una serie de pasiones que, si no pueden ser contenidas, hacen que la mujer no pueda cumplir su misión en la sociedad.

-La línea radical. En 1851 comienza a publicarse *Ellas, Órgano oficial del sexo femenino*, que inaugura una nueva etapa en lo que a la emancipación de la mujeres se refiere. En su primer número, del 1 de septiembre, Alicia Pérez de Gascaña escribe, entre otras cosas, lo que sigue:

:

“La Europa entera se ha estremecido al solo preludio de nuestra cruzada femenina (...) y una fuerte sacudida, causada por el primer susto de la gran masa masculina, ha puesto en peligro a todo el orbe Cristiano...”.

La Avellaneda es la pluma más importante de esta línea. Seis años antes de *Ellas, Órgano oficial...* y siete antes de *La Mujer*, la cubana funda la primera publicación dirigida por una mujer. Sólo un número, sin embargo, pudo dirigir, y es que el mes que comenzó *La Ilustración. Álbum de Damas*, murió su hija Brenhilde, cuyos dramáticos siete meses de vida destrozaron para siempre los nervios de la madre²⁵.

La autora fue también la primera mujer que dirigió una publicación periódica en Cuba al fundar en 1860 el *Álbum cubano de lo Bueno y de lo Bello*. En el momento de su aparición la situación en la isla con respecto a la emancipación de la mujer era la que España había vivido casi dos decenios antes. Las publicaciones periódicas que más colaboradoras tenían eran *La Moda*, *Revero Semanal del Bello sexo* y *El Almendares*, en las que la Avellaneda unía su firma a las de otras dos mujeres, y la línea de incorporación al cambio que predomina es la moderada. Cuando la cubana funda el *Álbum cubano...* se unirán a la de la directora quince firmas de mujer. En sus páginas

²⁵ Brenhilde María fue la única hija que tuvo la Avellaneda, nacida en 1845 de su relación con el poeta sevillano García Tassara. La autora suplicó al padre de su hija una y otra vez, cuando la muerte de la niña era segura, que fuera a bendecirla. Se conservan unas trágicas cartas en las que la cubana le pide al sevillano que vaya a ver a la niña ofreciéndole no estar ella en casa, sino el ama, por si la razón del gesto cruel de Tassara era el no querer encontrarse con ella. Brenhilde murió en noviembre del año que nació sin que su padre acudiera a conocerla.

publica, además de algunas leyendas y composiciones poéticas, una serie de artículos sobre la mujer en los que plantea distintas cuestiones acerca de ella: “La mujer considerada respecto al sentimiento y a la importancia que él le ha asignado en los anales de la religión”, “La mujer considerada con respecto a las grandes cualidades de carácter, de que se derivan el valor y el patriotismo”, “La mujer considerada respecto a su capacidad de gobierno de los pueblos y a la administración de los intereses públicos” y “La mujer considerada particularmente en su capacidad científica, artística y literaria”.

La línea de razonamiento sigue el siguiente esquema: si la naturaleza dio al hombre más fuerza, a la mujer le dio más ternura y piedad, de lo cual han derivado malas interpretaciones que consideran débil a la mujer. Los dominios del sentimiento son patrimonio de la mujer, y esto no le impide la inteligencia, antes bien, si, según interpreta la cubana, Pascal dice que “los grandes pensamientos nacen del corazón”, la mujer piensa extraordinariamente. La historia permite ejemplos magníficos de mujeres gobernantes: Dido, Semíramis, Débora, Artemisa, Berenguela de Castilla, María de Molina, Isabel la Católica... Finalmente, sería absurdo buscar tantos ejemplos femeninos como masculinos de científicos y artistas, pues a lo largo de la historia no se ha dejado aprender a la mujer. Merece la pena reproducir parte de sus palabras finales con respecto a esto último:

“(…) también este terreno le ha sido disputado palmo a palmo por el exclusivismo varonil, y aún hoy en día se le mira en él como intrusa y usurpadora, tratándose, en consecuencia, con cierta ojeriza y desconfianza, que se echa de ver en el alejamiento en que se la mantiene de las academias “barbudas” -pasadnos este adjetivo, queridas lectoras, porque se nos ha venido naturalmente a la pluma al mencionar esas ilustres corporaciones de gentes de letras, cuyo primero y más importante título es el de tener barbas. Como desgraciadamente la mayor potencia intelectual no alcanza a hacer brotar en la parte inferior del rostro humano esa exuberancia animal que requiere el filo de la navaja, ella ha venido a ser la única e insuperable distinción de los literatos varones, quienes –viéndose despojados cada día de otras prerrogativas que reputaban exclusivas- se aferran a aquélla con todas sus fuerzas de “sexo fuerte”, haciéndola prudentísima el *sine qua non* de las académicas glorias...”.

Antes de dirigir las dos publicaciones mencionadas, había colaborado con toda la prensa española que daba cabida en sus páginas a la línea radical que representaba ella. En 1843, en el *Álbum del bello sexo* aparece su artículo “La dama de gran tono”

en el que, después de aclarar que lectores o lectoras son lo mismo para ella, dice lo siguiente con respecto al tema de la emancipación femenina:

“(…) La muger de sociedad es hechura de ésta: buscad a la sociedad y hallaréis a la muger: estudiad a la sociedad y conoceréis a la muger…”

Con algunos fragmentos de sus artículos en las dos publicaciones que dirigió puede trazarse la línea radical que ella representa. Con el tono de su artículo de presentación de *La Ilustración . Álbum de Damas*, “Capacidad de las mugeres para el gobierno”, la cubana cerraba cualquier puerta a la línea moderada:

“(…) no es nuestro ánimo reproducir en él la cuestión, asaz discutida, de si es o no la muger igual al hombre en sus facultades intelectuales. Nosotros para quienes semejante cuestión no es, ni puede ser, controvertible, dejamos a los profundos psicólogos el penoso trabajo de decidir si hay almas hombres y almas varones (...) no intentaremos jamás la empresa peligrosa de estirpar opiniones que por absurdas que puedan parecernos, por frágil y gastada que se nos presente su base, sabemos ha podido resistir el embate de los siglos, porque está sostenida por el egoísmo y la *fuerza material* de la mitad del género humano (...) no preguntamos nada porque sabemos que lo pasado responde anticipadamente del porvenir; que ningún error es perdurable; que todo abuso lleva en sí mismo el germen de su destrucción inevitable (...) La revolución moral que emancipe a la muger debe ser forzosamente más lenta que la que sentó las ya indestructibles bases de la emancipación del pueblo; porque en ésta la mayoría era inmensa; la fuerza material irresistible; en aquélla no hay mayoría, no hay fuerza material poderosa: todo tiene que esperar de los progresos de la ilustración…”

La condena a esta línea más radical de incorporación de la mujer, a la que también pertenece la primera etapa de Carolina Coronado, fue constante. La Avellaneda, por sus valores y éxitos literarios, pudo salvarse de algunas de las críticas más aceradas, y algunos de los autores que criticaban la incorporación de plumas femeninas a la literatura y la prensa, la excluyeron de sus ataques. Sin embargo, pocas mujeres defendieron su causa con la coherencia vital de la cubana, y, desde luego, aún menos con su altura intelectual. Está, sin duda, entre los escritores más polémicos del siglo, pero sólo por su condición de mujer. Nos parece fundamental contemplar este aspecto histórico-social en cualquier estudio sobre la autora, y es que su carrera, que puede seguirse de forma precisa en la prensa española, resplandece de polémica en polémica, entre los ataques y las defensas. No se puede olvidar la importancia que le da el hecho de que la obra que investigamos se produjera en el momento en que la mujer se

incorpora a la Literatura como grupo social. Entre su éxito hubo de sentir siempre el dardo envenenado de la incomprensión y la intolerancia, aun siendo la Avellaneda. En la carta I²⁶ que le escribe a su amante Cepeda le dice:

“(…) Juzgada por la sociedad, que no me *comprende*, y cansada de un género de vida, que acaso me ridiculiza; superior e inferior a mi *sexo*, me encuentro aislada en la naturaleza...”

Y en la carta XXII al mismo:

“(…) lastimada de continuo por esas punzadas de alfiler, con que se venga la envidiosa turba de mugeres envilecidas por la esclavitud social...”.

1.4. LA ESPECIFICIDAD DEL ROMANTICISMO EN HISPANOAMÉRICA

Parece oportuno tomar como punto de partida las palabras con que Octavio Paz expone, en su libro ya mencionado *Los hijos del limo*, su parecer acerca del Romanticismo en Hispanoamérica:

“(…) fue aún más pobre que el español: reflejo de un reflejo. No obstante, hay una circunstancia histórica que, aunque no inmediatamente, afectó a la poesía hispanoamericana y la hizo cambiar de rumbo. Me refiero a la Revolución de la Independencia. (...) Nuestra Revolución de Independencia fue la revolución que no tuvieron los españoles”.

Y un poco más adelante, al hablar del movimiento modernista, afirma:

“fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón –también de los nervios- al empirismo y el cientificismo positivista. En este sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo”²⁷.

En primer lugar cabe destacar que quizá el Romanticismo sea el último momento en el que sea relativamente admisible hablar de Hispanoamérica como un todo

²⁶ La numeración que damos aquí de estas cartas sigue la edición de Elena Catena: Gómez de Avellaneda, Gertrudis, *Poesías y epistolario de amor y amistad*, Madrid, Castalia-Instituto de la Mujer, 1989. Respetamos, siguiendo dicha edición, la ortografía de la autora, y señalamos los errores en cursiva.

²⁷ Sin llegar a rebatir la opinión del magnífico escritor, permítasenos dejar aquí una objeción a estas palabras suyas, a saber, sentimos diferente la reacción romántica, que sucede contra el racionalismo, que la modernista, que se levanta contra el positivismo, pues no son lo mismo racionalismo y positivismo.

sin particularizar cada república, precisamente porque es a partir de entonces cuando comienza de manera general el deseo de particularizarse en cada una de ellas. Con el Romanticismo hispanoamericano la crítica se divide entre quienes piensan que siendo el Romanticismo español de baja calidad y reflejo del europeo, el hispanoamericano es peor por ser “reflejo de un reflejo”, y quienes, al contrario, piensan que el Romanticismo hispanoamericano tiene como ventaja sobre el español la revolución o proceso de Independencia, lo que provoca que América fije su atención más en otros países europeos que en la entonces malquerida España, y se nutra así de influencias francesa, inglesa o alemana. Cabe recordar, no obstante, que reflejo de un reflejo era para Platón la poesía.

Por otro lado, si bien es verdad que el primer movimiento en Hispanoamérica emancipado de Europa es el Modernismo, para nosotros no puede atribuírsele la función que tiene el Romanticismo, pues también allí el movimiento romántico es el momento de revolución. Sólo por él pudo el Modernismo ser en Hispanoamérica lo que fue.

Como en el caso español, y a pesar de lo dicho y de lo por decir, hay que destacar que hay críticos que dudan de la existencia de un Romanticismo hispanoamericano, como Raúl Silva Castro. Otros debaten sobre si el Romanticismo hispanoamericano está ligado a la Independencia o a la influencia nueva de otros países.

El Romanticismo coincide al otro lado del Atlántico con la configuración de las nuevas repúblicas, hecho que lleva consigo el deseo de afirmar las respectivas personalidades buscando individualizarse. Este proceso inspira una conciencia nacional y se renuevan las reglas del arte. En este “olvido” de España se necesitan nuevas referencias y por primera vez se mira fijamente a otros países europeos. De esta manera y a medida que algunos estados van consiguiendo su independencia, surge una diversidad nueva pese a que la presencia española no cesa. Esta revolución supone un paso clave: por primera vez en cuatro siglos aparece en aquellos lugares un sentimiento particular completo, una personalidad que ha de reconocerse al fin como propia. El Romanticismo significa en la América el último movimiento paralelo al español y a la vez el primero en el que se comienza a sentir la independencia.

Las primeras décadas del siglo XIX son todavía neoclásicas. Las caracteriza, como al siglo anterior, una escasa producción autóctona y una dependencia de temas y formas del pasado.

Con el resquebrajamiento de las estructuras religiosas, económicas y sociales de la Europa moderna, irrumpe el yo individual como categoría considerada y plena. América también se desgarró y despertó a la agitación revolucionaria. Libertad artística y libertad social se hermanan como ha ocurrido en Europa.

También con respecto al Romanticismo hispanoamericano se ha afirmado que puede rastrearse desde el siglo XVII (R.Lazo) y que se prolonga hasta nuestros días, lo cual no es difícil de entender si quienes así opinan lo han dicho anteriormente del movimiento romántico en España. Otros lo hacen nacer con Olmedo y Bello en la primera década del siglo XIX; otros piensan que el primer eco romántico de espíritu libre que se escucha en América encuentra su voz en el poeta cubano José María Heredia entre 1820 y 1825; otros ven el inicio en la proclamación romántica que suponen *Elvira o la novia del Plata* y *Fragmentos estéticos*, del argentino Esteban Echeverría, en 1832.

El final del movimiento se ha discutido todavía más que sus comienzos; si unos lo sitúan en la publicación, en 1888, del *Azul...* de Rubén Darío, otros, como Octavio Paz, sienten que la primera mitad del siglo XIX es sólo la preparación del romanticismo verdadero, que en Hispanoamérica es el Modernismo; algunos piensan, como ya hemos dicho, que el sentimiento y la magnificencia del “yo” perduran hoy.

Importantes críticos, sin embargo, están de acuerdo en la descripción de una serie de etapas que señalan los distintos momentos y estados por los que sucede en América el Romanticismo (así lo defienden Henríquez Ureña, Portuondo, Anderson Imberg, Emilio Carilla...). Se describe, de este modo, una primera etapa, considerada de precursores, que abarca el primer cuarto de siglo, en la que se incluye a Olmedo, Bello y Heredia. Una segunda etapa, que constituiría la primera generación romántica: Esteban Echeverría, Sarmiento, J. Mármol, G. Gómez de Avellaneda, G. Gutiérrez González. Una tercera etapa constituida por la segunda generación romántica: Juan Montalvo, Juan León Mera, Ricardo Palma, José Hernández y J. Isaacs. Y una última etapa constituida

por la tercera generación romántica: González Prada, M. Acuña, J. Zorrilla de San Martín.

Las influencias que determinan este movimiento son el Barroco y el Romanticismo españoles, la literatura inglesa, la trascendencia francesa de Rousseau, Lamartine, Chateaubriand, Torqueville y Víctor Hugo, en Inglaterra de Thompson, Macpherson, Young, Byron, W.Scott y en Alemania las de Schiller, Hoffmann y Heine. Como en el caso español es Francia el país que ejerce mayor influencia sobre el continente. Finalmente, los españoles Larra, Espronceda, Zorrilla, Gil y Carrasco, García Gutiérrez y Bécquer, son allí muy conocidos e imitados.

A pesar de los caracteres que estas influencias conceden a la literatura romántica hispanoamericana, ésta logra, como romántica, particularizarse en una serie de características que la independizan de la española: la exuberancia en el estilo, el gusto por el ornato y la brillantez, que enlazan con el gusto barroco pero también con la exuberancia natural en el continente; el cierto libertarismo laico al que tiende allí el liberalismo, que llevará a rechazar las tradiciones no consideradas propias; la presencia de una naturaleza distinta a la europea; la mirada insistente sobre el gigante del Norte, Estados Unidos; el gusto por lo sobrenatural, más acentuado que el de Europa y distinto; la vehemencia formal y la idealización fácil; la incorporación de las lenguas indígenas, muy distintas a las europeas, y finalmente la introducción del indio, el negro y el mestizo como personajes literarios incluidos en historias y argumentos locales. Esta serie de características pueden resumirse en que se reafirman los valores autóctonos para los cuales por primera vez hay una mirada y una valoración.

Como en todos los países que viven el movimiento romántico, las polémicas culturales dan muestra del estado de ebullición político-social y artística que se vive en ellos. La polémica más importante del Romanticismo en Hispanoamérica la protagonizaron Domingo Faustino Sarmiento y Andrés Bello en Chile. El primero defendía que los estudios gramaticales estorbaban la libre inspiración, defendía la lengua francesa y la cultura anglosajona frente a la literatura española y ridiculizaba el estilo clásico. La discusión se saldó con dos corrientes distintas y con la petición, por parte de Sarmiento a Bello, de que éste abandonara Chile y corriera a España llevándose con él a todos los preceptistas.

El Romanticismo significó un paso decisivo para la novelística americana, que dejaba ver ya la grandeza que iba a vivir y a exportar más adelante. Hay novela política (*Amalia*, de J. Mármol y *El Matadero*, de Echevarría), novela sentimental (*María*, de J. Isaacs), indianista (*Cumandá o drama entre salvajes*, de Juan León Mera), histórica (*Enriquillo, Amalia...*), abolicionista (*Sab*, de la Avellaneda, *Cecila Valdés o la loma del Ángel*, de Cirilo Vilaverde), costumbrista (*Manuela*, de Díez Canedo...)

La temática europea medieval está también presente, pero hay un interés determinante por la historia propia que profundiza en la gran historia americana y en los temas indigenistas.

La poesía es en general retórica, como en España. Destacan sobre todo Bello y Olmedo, en un primer momento, y después el cubano José María Heredia.

-Teatro. Hemos reflexionado ya acerca de lo que supone el teatro en un período de luchas. Por la amplitud de su recepción, no limitada a los alfabetizados, y por su posibilidad libre de superar las barreras de la censura, en este período independentista tiene la función de escuela pública, de instrumento de propaganda de ideas patrióticas. Así lo proclama Camilo Hernández desde las páginas de *La aurora de Chile* en 1812, como ya hemos recordado.

Paralelamente a como sucede en España, surgen en estos años las primeras escuelas de teatro y los primeros concursos y certámenes dramáticos. En Buenos Aires se funda en 1817 el primer organismo que respalda la actividad teatral: la Sociedad del Buen Gusto del Teatro.

Durante los primeros treinta años del siglo XIX la producción autóctona es escasa y dependiente con respecto al pasado. José Joaquín Fernández de Lizardi, muerto en 1827, escribe autos religiosos, obras de crítica social, piezas históricas... Juan Cruz Varela, muerto en 1839, escribe tragedias neoclásicas que deja ver la influencia de Racine y Alfieri; José Fernández, muerto en 1830, escribe dos tragedias, *Atalá*, inspirada en Chateaubriand, y *Guatimoc*, sobre la conquista de México; José María Heredia, muerto en 1839, traduce numerosas obras dramáticas. Hay que añadir a este

teatro una línea moratiniana que sostienen M. E. Gosrostiza en México, Pardo y Aliaga en Perú, y Ventura de la Vega, aunque argentino, en Madrid.

Al estallar el Romanticismo el teatro se convierte en el género más convulsionado, a través del que se toma conciencia nacional, y renovador de reglas en el arte. El estallido se produce en 1840, pocos años después que en España. Desde entonces hasta finales de siglo los dramaturgos hispanoamericanos están dominados por la estética romántica.

Primero se vive un período de imitación, pero en poco tiempo el movimiento se particulariza con el descubrimiento de temas y estilos cada vez más propios. Los dos focos de mayor actividad teatral continúan siendo los dos virreinos: México y Perú, pero a ellos vienen a unirse en importancia el Río de la Plata, Chile y Cuba.

Los temas y autores más habituales en el teatro serán los siguientes:

-Historia europea medieval y el pasado en general:

México: Fernando Calderón: *El Torneo* (1839) y *Ana Bolena* (1842).

Perú: Manuel Nicolás Carpancho.

Cuba: Ramón de Palma: *La Prueba o vuelta del Cruzado* (1840)

José Jacinto Milanés y Fuentes: *El Conde Alarcos* (1838)

Enrique VIII (1839)

El poeta en la Corte (1840)

Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Francisco Javier Foxa (dominicano en Cuba)

Don Pedro de Castilla (1836)

Enrique VIII (1839)

-Temas de historia americana.

México: Ignacio Rodríguez Galván

Juan Bautista Alberdi

José Mármol

-Temas indigenistas:

México: Fernando Calderón.

Cuba: José Jacinto Milanés y Fuentes: *A buen hambre no hay pan duro*

Por el puente o por el río

El mirón cubano

Joaquín Lorenzo Luaces (cuya obra veremos más adelante).

-1.4.1.EL ROMANTICISMO EN CUBA

Es importante recordar en este momento que entre 1790 y 1820 algunos sectores de las clases dirigentes de Cuba desarrollan en la isla el movimiento llamado Reformismo, que intenta, desde una formación ilustrada, llegar a tener influencia en los organismos oficiales españoles.

Con el triunfo del Liberalismo en España surgen las primeras voces independentistas en América y comienzan las conspiraciones y pronunciamientos separatistas (1822, 1824, 1826 y 1829). Sólo grupos intelectuales apoyan estas primeras voces de independencia, pues tanto el pueblo como los grandes propietarios son insensibles a ellas en un primer momento, el primero preocupado por sobrevivir, los segundos contentos con sus privilegios.

En 1834 Miguel Tacón, Gobernador de la isla, ejecuta la mano dura que la corona impone a la isla que comienza a quererla mal. Esto va unido a un recrudescimiento de la brutalidad con que los grandes propietarios tratan a los esclavos, que temen que se vuelvan a producir las revueltas que en 1795 y 1812 han protagonizado en Haití. La dureza impuesta sobre la colonia hace que ésta empiece a tambalearse, y se estrellan los sucesivos intentos de reformismo, como el protagonizado por J.A. Saco, J. De la Luz Caballero y Domingo del Monte. Por todo ello entre 1830 y 1840 la trata de negros aumenta, hecho que termina por acerar la situación que estalla violentamente en 1843 con la sublevación de todos los esclavos de la isla.

En 1810 Humboldt ha dejado, a su paso por Cuba, un claro incentivo científico y literario. La libertad decretada por las Cortes de Cádiz da lugar a una serie de periódicos de efímera vida que, a pesar de ello, sirven para demostrar el eco de libertad que, desde España, empieza a expandirse por la isla. José María Heredia es quizá el primer escritor cubano que recoge el testigo de la libertad.

La Academia Cubana de Literatura, fundada en 1834, es clausurada poco después acusada de foco de inconformismo y rebeldía criolla, pero las tertulias intelectuales van difundiendo y afirmando, imparables, el sentido de la libertad. En torno a la figura de Domingo del Monte, tiene lugar una tertulia decisiva para el Romanticismo cubano. A este círculo pertenecen el poeta Gabriel de la Concepción Valdés, el poeta y dramaturgo J.J. Milanés, Juan Francisco Manzano, Anselmo Suárez Romero y Cirilo Villaverde, entre otros. Este grupo de intelectuales busca particularizar el espíritu cubano distinguiéndolo del español. Este intento se lleva a cabo de dos maneras: por la vía del costumbrismo (Villaverde, R. de Palma y Romay, G. Cisneros Batancourt...) y por la vía del siboneísmo, ingenua exaltación de los primeros habitantes de la isla (J.Fornaris, J. Lorenzo Luaces, J.C. Nápoles Fajardo...).

Otros poetas importantes fueron J. Clemente Zenea, Rafael María Mendive y Luisa Pérez de Zambrana, a la que mucho alaba la Avellaneda y quien pone la corona de oro sobre la cabeza de ésta en el homenaje que le ofrece el Teatro Tacón de La Habana el 27 de enero de 1860.

Paralela a estos autores y tendencias fue la Avellaneda, que supone un caso excepcional en la literatura de la época por su poderosa personalidad literaria y por la calidad de su obra.

Otro aspecto de la autonomía que va dando paso a la obra autóctona en Cuba es la música. Con la creación del teatro Tacón en 1838 la música encuentra un espacio en La Habana. La Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia se crea en 1840, hecho que contribuye a familiarizar a los cubanos con la producción europea del momento. En 1844 se crea el Liceo Artístico y Literario, que en Santiago se ha fundado en 1833. En 1846 la música encuentra un nuevo espacio en La Habana en el teatro Villanueva. Compositores del momento son Antonio Raffelin, uno de los primeros compositores cubanos que cultivó la forma sinfónica y música de cámara, y Manuel Saumell, compositor de contradanzas.

La censura determinó la cultura cubana durante la primera mitad del siglo XIX. La colonia no funciona con las mismas normas que la metrópoli; las Capitanías

Generales que se suceden ejercen una política cultural férrea, y la censura actúa con todos los poderes. En 1840, momento del estallido romántico en Cuba, continúa la censura como poder mutilador en la isla, lo que provoca verdaderos estragos culturales. Miguel Tacón, Joaquín de Ezpeleta, Federico Roncali... son algunos de los gobernadores que estrangulaban la cultura cubana. Cuando en 1854 es nombrado para este puesto Jacobo de la Pezuela, partidario de abolir la esclavitud, la vida teatral se mantiene viva a pesar del ancho período de censura que ha convulsionado la cultura cubana y a pesar del momento problemático desde el punto de vista social y político que ha levantado en armas a gran parte de los cubanos. Entre 1844 y 1845 las revueltas de esclavos aumentan y, cuando Texas se une a Estados Unidos en 1845, se intensifican las voces que desean la misma anexión.

Entre 1842 y 1852 es censurada la obra de los cubanos R. Francisco Valdés (esclavo liberado en 1837) y Gómez de Avellaneda, cuyo drama trágico, *Leoncia*, cuyas tragedias, *El Príncipe de Viana* y *Egilona*, son prohibidas. También están censuradas las obras *Abúfar*, de José María Heredia, *El Conde Alarcos*, de J.J. Milanés, y las de los autores de fuera de la isla Zorrilla, Bretón de los Herreros, Hartzenbusch, Ventura de la Vega, Dumas, Hugo, Scribe y Balzac.

En 1868 Carlos Manuel de Céspedes proclama la Independencia en Cuba y concede la libertad a sus esclavos cerca de Bayamo, baluarte de la revolución desde este momento. En Oriente y Camagüey se va gestando la lucha y comienza la Guerra de los Diez Años. El nuevo Capitán General, Domingo Dulce, pone en libertad a los presos políticos y suprime la censura de imprenta. El 20 de febrero de 1869 se repone el sainete bufo subversivo del cubano J. Francisco Valerio titulado *Perro huevero aunque le quemem el hocico*, y algunas morcillas que los actores dicen desde el escenario dejan ver la excitación que se aviva en ellos, como en el público, contra los gobernadores españoles. Uno de los actores, Jacinto Valdés, es convocado por el Capitán General a causa de una de estas morcillas, es insultado y posteriormente puesto en libertad. El día 22 del mismo mes se vuelve a representar el sainete y las críticas superan las de la representación anterior. El Cuerpo de Voluntarios al Orden, reaccionario y brutal, responde violenta y trágicamente al desacato con una matanza colectiva.

El mismo año 1869 José Martí publica su primer drama, titulado *Abdalá. Escrito expresamente para la Patria*, que cuenta la lucha de una madre para que su hijo no vaya a luchar por la libertad de su patria. Éste es el primer drama de Martí, y el único romántico. Con esta pieza el movimiento romántico en Cuba suele darse por finalizado.

La literatura cubana de estos momentos se caracteriza, de un lado por un tono de *saudade*, lloroso, intenso, de cautivo que vislumbra el final de su cautiverio, de otro por un lirismo envolvente, romántico, expresado en confesión sentimental que tiñen de melancolía incluso la exclamación heroica. Además hay un intenso culto a la esperanza que caracteriza el intento de particularización y distinción que la isla necesita sentir con respecto a España y que la obliga a mirar hacia un futuro mejor. La naturaleza se presenta idílica y enfrentada románticamente a una agonía interior del individuo.

Desde el Romanticismo el teatro cubano se escinde en dos vertientes, una culta o literaria, que sigue los contenidos y procedimientos del teatro español y europeo, y otra popular o vernácula, que adquiere especial entidad a comienzos del siglo y que termina por configurarse en 1868 con la aparición del teatro bufo. Esta corriente popular, si bien es verdad que utiliza técnicas importadas, pone lo que recoge al servicio de la pintura de su realidad e idiosincrasia. Esta corriente popular es iniciada por Francisco de Cobarrubias (1775-1850) que adapta sainetes de Ramón de la Cruz al ambiente cubano (*Las Tertulias de La Habana*, de 1814, *Los velorios de La Habana*, de 1818, *El peón de tierra adentro*, de 1825), que hoy se han perdido. Su influencia fue enorme, e hizo que incluso autores conocidos e inspirados por otras tendencias, escribieran alguna de sus obras dentro de esta corriente, como por ejemplo *El campesino espantado*, que publicade José María Heredia en 1819²⁸.

A partir de 1830 florece el teatro en la ciudad de La Habana incluso hasta el punto de alcanzar como foco de importancia cultural a los virreinos de Perú y México, los principales hasta ese momento.

²⁸ Hoy en día el Teatro Nacional de la La Habana, situado en la Plaza de la Revolución, lleva el nombre de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Se compone principalmente de dos grandes salas, una lleva el nombre del teatro, otra el de Cobarrubias.

Algunos nombres importantes de la corriente popular del momento son J. A. Cobo, F. Gavito, A. Torroella, J. De Arnas y Cárdenas, J. A. Millán, pero lo más sobresaliente de esta corriente en el siglo XIX llega en el año 1868 con el teatro Bufo. Este género o corriente teatral, inspirado en modelos europeos, sobre todo en los bufos madrileños de Francisco Arderius, se caracteriza por la intención satírica, el elemento musical, el ambiente popular cubano, los muchos cultivadores que tiene, y por su gran desarrollo en cuatro direcciones básicas: paródica, campesina, catedrática y costumbrista.

Otro género o subgénero de teatro cubano en el siglo XIX es el Mambí o de resistencia al colonizador, escrito desde el exilio contra el colonialismo español, y poco después contra el colonialismo norteamericano.

Con respecto al estado material del teatro en Cuba, cabe destacar que en 1834 La Habana cuenta, para sus ciento treinta mil habitantes, con tres teatros: el Principal, el del Circo del Campo de Marte y el Diorama. El lujoso y enorme Teatro Tacón se inaugura el 15 de abril de 1838 con *Don Juan de Austria*, obra de Casimir Delavigne, en versión de Larra. Días después se estrena en su escenario *Don Álvaro o la fuerza del sino*.

En este teatro destacará la calidad de los espectáculos musicales que acoge; en la temporada de 1839-40 la *Norma* de Bellini, en la de 1846 el *Ernani* de Verdi, y en 1851 vive el comienzo de las representaciones de zarzuela en Cuba.

En 1840 comienza la década de la construcción de teatros estables y dignos en provincias. En 1846 desaparecen el Teatro Principal y el teatro Diorama de La Habana, y el Teatro de la Marina de Santiago. Un año después se levanta en la capital un nuevo teatro, el del Circo, luego llamado Villanueva, considerado para pobres por el contraste con el lujo del Tacón.

En 1867 es fundamental acontecimiento dramático el estreno del *Baltasar* de la Avellaneda en el Tacón. Un año después la famosa actriz Adelina Ristori interpreta en el mismo teatro los papeles principales de la *Fedra* de Racine, *María Estuardo* de

Schiller, *Angelo, tirano de Padua*, de Hugo, *María Antonieta* de Giacometti y *Pia de Tolomei* de Morenco.

En el mismo año 1868 se presenta en el Teatro Villanueva *Los Bufos habaneros*, que rompe con los esquemas románticos.

Con respecto a autores y obras románticos, y limitándonos al género dramático en Hispanoamérica, puede marcarse como el inicio del Romanticismo, la obra *Pedro de Castilla* de Francisco Javier Foxá, drama romántico de 1836. En 1838 se estrena con gran éxito en el Teatro Tacón. Dos días después es interpretada como alusiva a la situación cubana y termina con sucesos sangrientos. Un mes después se estrena en el mismo teatro *El Conde Alarcos*, de J. J. Milanés, inspirada en el romance castellano que le da título.

A partir de 1839 aparece la otra cara del teatro romántico con la comedia de costumbres. Autores como F. Gavito, Lucas Arcadio de Ugarte, J. Covo, triunfan en el Teatro Principal por los contenidos críticos de sus comedias.

En 1853 es un acontecimiento teatral el estreno en el Tacón de *La hija de las flores*, de Gómez de Avellaneda. Ese mismo año aparece en la escena cubana la obra de J. L. Luaces *Una hora en la vida de un calavera*, sainete o juguete cómico, y la comedia del mismo autor *La escuela de parientes*.

En 1859 J. L. Luaces escribe *El becerro de oro*, comedia romántica, y el drama romántico *El mendigo rojo*, inspirado en una antigua leyenda escocesa. El mismo año sucede otro acontecimiento cultural en Cuba: la vuelta de la Avellaneda. Se suceden múltiples homenajes a su figura y es coronada en el Teatro Tacón en enero de 1860.

Entre 1865 y 1866 destacan las obras de cuatro autores dramáticos cubanos: J. Fornaris, que escribe comedias criollas; R. Otero, que escribe comedias de costumbres matanceras; A. E. de Zafra, que escribe ocho dramas y un juguete cómico; y A. Torroella, escritor de melodramas.

En 1867 J.L. Luaces escribe su drama romántico, aún inédito, *Arturo de Osberg*, que dramatiza el amor no correspondido de una reina por un vasallo al que ordena matar antes de conocer que es su hijo. También lleva esta fecha su tragedia *Aristodemo*. El mismo año obtiene un éxito apoteósico en el Teatro Tacón el *Baltasar* de la, de nuevo ausente de Cuba, Gómez de Avellaneda. Con las interpretaciones de Adelaida Ristori en el Tacón, el estreno de *Los Bufos habaneros* en el Villanueva y la aparición del único drama romántico de José Martí, del año 1868, suele considerarse como el final del Romanticismo en Cuba.

A pesar de esta espesa cronología, sólo conoció Cuba tres grandes dramaturgos románticos nacidos en su seno: José Jacinto Milanés, Joaquín Lorenzo Luaces y Gertrudis Gómez de Avellaneda.

José Jacinto Milanés (1814-1863) nació en Matanzas y fue poeta y dramaturgo de sensibilidad exacerbada y romántica. Conoció muy pronto las *Poesías selectas castellanas* publicadas por Quintana en 1807. Leyó latín, italiano y francés. Fue actor aficionado y pronto se le diagnosticó una demencia irreversible que le acompañaría durante veinte años. Viajó por Estados Unidos y Europa, y tradujo el prólogo y el acto primero de *Cristina*, de A. Dumas.

Su primera obra, *El Conde Alarcos*, basada en el romance castellano, está ambientada en el siglo XII, estructurada en tres actos y escrita en variedad de metros. En 1838-39 escribe la comedia de costumbres moralizante *Un poeta en la Corte*, ambientada en el Madrid del siglo XVII. Entre 1839 y 1842 escribe *A buen hambre no hay pan duro*, sobre la penuria económica de Cervantes y *Por el puente o por el río*, paráfrasis de la obra de Lope de Vega *Por la puente, Juana*. Escribió más tarde cuadros de costumbres que se acercaban al sainete o juguete cómico, que agrupó en *El mirón cubano*. Con ellos y dentro de la corriente costumbrista Milanés abandona la búsqueda en los temas europeos del pasado.

J.L. Luaces (1826-1867) nació en La Habana. De carácter retraído soportó una tuberculosis crónica que lo llevó a la muerte a los cuarenta y un años. Asistió a las tertulias románticas más importantes de la isla. Con su obra surge la comedia nacional

cubana, y es considerado como el más cubano de los grandes autores dramáticos de la isla en el siglo XIX.

Cultivó tres géneros: el cómico, en el que cabe destacar su sainete *El becerro de oro* y su comedia de costumbres *La escuela de parientes*; el drama romántico, en el que destacan sus obras *El mendigo rojo* y *Arturo de Osberg*; y el trágico, en el que resulta fundamental su *Aristodemo*.

Su obra se caracteriza por un eclecticismo que le lleva a mezclar la comedia de costumbres con la comedia neoclásica moratiniana, o a componer tragedia y drama románticos manteniendo las unidades por un lado, pero criticando el régimen colonial por otro.

1.5.LA AVELLANEDA: BIOGRAFÍA, TALANTE Y PROBLEMÁTICA

Ya hemos hecho referencia al tratamiento que ha recibido la historia vital de la Avellaneda. Numerosos estudios biográficos se han detenido en ella, a menudo novelándola y destacando sobre todo sus relaciones amorosas, intensas y románticas. Por lo atractivo que resulta contarla y leerla es conocida y utilizada como forma de acercamiento a su obra. No vamos, por ello, a detenernos demasiado en su vida, ni queremos repetir el error que puede transmitirse con la insistencia en su biografía y el abandono de su obra, pero sí queremos trazar con rapidez lo que consideramos influye de manera importante en ella, y, al mismo tiempo, no desatender a la mayor parte de la crítica que se ha interesado y esforzado por recoger esta faceta de la autora que estudiamos.

Gertrudis Dolores Gómez de Avellaneda nació en el seno de una familia acomodada y de posición en la próspera ciudad de Puerto Príncipe el 23 de marzo de 1814. Su primera infancia se enmarca en alegrías y abundancia contempladas por el amor y el refinamiento de sus padres, que dan a sus hijos la más brillante educación que el país podía ofrecer. Su madre era cubana, su padre español, y en su casa había criados y esclavos. Ya en esta primera niñez fue Gertrudis mimada y celebrada y en nada conoció, según ella cuenta años después, el dolor ni la tristeza. Cuando la niña tenía

nueve años murió su padre, hecho que cambió su vida drásticamente. Pocos meses después de la muerte de su primer marido la madre de la Avellaneda vuelve a casarse, de nuevo con un español, para el que la niña Tula, como llamaba a Gertrudis su madre, no guarda un solo buen recuerdo.

Los sueños de volver a España que tenía su padre se convierten desde su muerte en los de la hija, que se ilusiona más que con ninguna otra cosa con la idea de conocer la tierra sevillana que le vio nacer.

La Avellaneda entra entonces en una segunda niñez para la que guarda los dolores y las soledades ausentes de la primera parte de su vida. Lee con avidez poesía y teatro español, y juega a interpretar poemas y obras que ella misma escribe. Aprende francés y lee en su idioma a Montesquieu, Chateaubriand, Lamartine, Musset, Pascal, G. Sand, y, por supuesto, a Quintana y a J. M. de Heredia. En fusión con sus lecturas comienza a aflorar un carácter valiente y pasional. Pronto su familia recela de su afición intelectual, y cuando la jovencísima Tula rompe un compromiso que interesaba social y económicamente a casi todos sus familiares, éstos acusan a su madre de haberle dado una educación novelesca.

Tras llamar la atención de la sociedad cubana de Santiago y de La Habana emprende junto a toda su familia el soñado viaje a España. Después de unos días en Francia que la asombran y fecundan sus sueños, llega, con veintidós años, en la plenitud de su belleza y de su talento extraordinarios, a la cerrada sociedad gallega de entonces, patria de su padrastro. Pronto la familia de éste criticó negativamente la afición intelectual de la joven criolla, a la que llamó *La Doctora*. Tan hostil le es el ambiente que al poco tiempo abandona al resto de su familia y parte junto a su hermano Manuel hacia tierras del sur. Conoce en el viaje parte de Galicia, de Portugal y, después de una estancia en Cádiz, se trasladan a la sevillana Constantina para conocer a la familia de su padre. Después de una breve estancia allí han de partir los dos hermanos a Sevilla al enfrentarse ella a un compromiso acordado por su familia paterna de nuevo por interés económico. Firma como *La Peregrina* en varias publicaciones periódicas de Cádiz, Granada y Sevilla, en cuya capital se establece. Pronto será muy conocida en la ciudad y la sociedad intelectual comienza a admirarla, más aún cuando estrena su drama *Leoncia* en 1839, muy celebrado.

En el otoño de 1840, con una carta de recomendación de Lista, llega sola a Madrid. La precede su fama, enmarcada dentro de un grupo de admiradores apasionados entre los que destaca un jovencísimo Juan Valera. Tras la romántica presentación en el Liceo que le hace Zorrilla, queda admitida en el círculo intelectual más importante de Madrid, en el que brilla con luz tras la publicación en 1841 de sus *Poesías* y de su novela *Sab*.

En 1844 triunfa en los teatros madrileños con *Alfonso Munio* y *El Príncipe de Viana* y es coronada con laurel en el Liceo al ganar con doblete su certamen poético. Entre sus amigos se cuentan Quintana, Nicasio Gallego, Nicomedes Pastor Díaz, Zorrilla, Rivas, Hartzenbusch y Valera. A partir de 1848 es uno de los autores más requeridos y admirados de Madrid.

Desde el comienzo de su carrera contrastan sus éxitos profesionales con sus infelicidades personales: en Sevilla ha vivido un intenso romance, quizá el más largo de su vida, con el sevillano Ignacio de Cepeda, con el que mantiene una correspondencia que inmortaliza dicha relación. Cuando triunfa en los escenarios su *Leoncia* él no accede a las súplicas de su amante para que vea la obra, y poco después la abandona. En Madrid conoce al poeta Gabriel García Tassara, con el que vive una apasionada relación que termina en 1844 cuando la Avellaneda espera un hijo de ambos. A los treinta años, mientras triunfan en los escenarios *Alfonso Munio* y *El Príncipe de Viana*, vive en soledad la enfermedad y la muerte de su única hija, Brenhilde María, que muere en noviembre de 1845, tras penosísima agonía, a los siete meses de vida.

Cuando en 1846 se estrena *Egilona*, ella se encuentra en París junto a su joven esposo, Pedro Sabater, que, después de ser sometido a una operación de traqueotomía sin éxito, muere sin que hubieran transcurrido tres meses de la boda que le había unido a Tula. Mientras continua siendo la mujer más famosa de Madrid, pasa su dolor en un monasterio de Burdeos donde está a punto de profesar.

En 1847 vuelve a tener relaciones con Ignacio de Cepeda, que la abandona por segunda vez.

En 1853 vuelve a conocer el triunfo teatral, sobre todo con *La hija de las flores*, una de sus cinco obras representadas en los teatros madrileños ese año. Mientras esto sucede son rechazadas su candidatura para entrar en la Real Academia Española y su propuesta para entrar como dama de la reina en Palacio.

En 1858, mientras *Baltasar* la encumbra para siempre en los escenarios, su segundo esposo, Domingo Verdugo, es agredido y herido mortalmente por Antonio Ribera, enemigo literario de la autora. La salud de su esposo, herido uno de sus pulmones, obliga a que el matrimonio busque otros climas, y tras viajar por Cataluña y Levante parten para Cuba en 1859 dentro de la comitiva que responde allá del gobierno de la Corona Española. Pocos días después de llegar a la isla recibe la noticia del fallecimiento de su madre en España.

Entre los honores sin término que recibe en su tierra natal, quizá el más importante de todos sea la coronación que se le hace en el Teatro Tacón de La Habana en enero de 1860. Todas las ciudades cubanas por las que viaja el matrimonio Verdugo Avellaneda, se convierten en un homenaje a la escritora, directora entonces de un periódico, *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello*, que cambia el rumbo de la literatura de la isla.

En 1863, y como resultado de la agresión sufrida en Madrid en 1858, muere el Coronel Verdugo, y la Avellaneda, que por primera vez había hallado a su lado la estabilidad sentimental, entra en un estado de tristeza del que ha de venirle a socorrer su hermano Manuel desde España. De nuevo desea profesar. Sus crisis nerviosas y sus dolores de cabeza, persistentes desde la muerte de su hija, son cada vez más frecuentes, y la diabetes la va engordando y deformando sin piedad. Su querido hermano Manuel la lleva a las Cataratas del Niágara, a donde siempre había deseado viajar la Avellaneda, bajo el influjo, quizá, de la oda compuesta por su compatriota José María Heredia. Después, vuelven juntos a España.

Le quedan entonces diez años de vida. En ellos la muerte de su hermana Pepita y sobre todo la de Manuel, la soledad en que la deja vivir la sociedad, que mira ya a otros estilos y caminos a los que la Avellaneda ya no desea acomodarse, y la enfermedad que al final la enflaquece, son sus compañeros más fieles. El padre Coloma, Juan Valera y

una relación muy particular con Cecilia Böhl de Faber son un recuerdo del tiempo pasado. La religión es el refugio que en otros tiempos la había salvado.

El 3 de febrero de 1873 muere a los cincuenta y ocho años en su casa de la calle Ferraz. Valera recuerda que sólo asistieron a su entierro seis escritores. Este contraste de triunfo profesional y dolor y fracaso personales envuelve su vida (y la caracteriza con trazo preciso) en un halo triste y romántico. Es heroína y héroe sin proponérselo.

De su biografía lo que mejor nos ha llegado es su amor por Ignacio de Cepeda, recogido en el epistolario amoroso que ella le escribió a él y que él, talante frío y temeroso, guardó, sin embargo, durante casi setenta años, hasta su muerte, desobedeciendo la única petición que ella le hizo con respecto a esas cartas. La viuda de Cepeda, a su muerte, es quien las entrega, censuradas, para que sean publicadas, siguiendo al parecer la intención de su esposo. Sin duda nuestro comportamiento en determinadas situaciones describe lo que somos en todas. En las páginas de este discurso amoroso y moral se encierra el talante, pero también la vida de la Avellaneda, una lección de afectividad, de búsqueda de la virtud, de lucha por el trabajo, por la libertad, por conseguir lo que realmente se ama y no conformarse con lo demás.

En 1864 Henrich-Schäffer, descubridor de una preciosa mariposa naranja y amarilla, le pone a su descubrimiento el nombre de *Phoebis avellaneda* en honor de la autora de *Baltasar*.

-Talante y problemática. La personalidad de Gertrudis Gómez de Avellaneda resulta atractiva y tan necesaria a su obra que, desde la prensa de su tiempo hasta nuestros días, la crítica ha fijado su atención más en la primera que en la segunda, por lo que se hace necesario, también en este momento, decir algo sobre su poderosa figura. No resulta inverosímil que el abandono en que yace su obra en España se deba en parte a que algunos críticos hayan pensado que ésta no merece atención dado que lo que más se debatió en su tiempo fue su personalidad literaria y humana, es decir, a que la crítica de los últimos cincuenta años, guiada por aquella crítica decimonónica a la que llamó más la atención el talante arrollador y la arriesgada y valiente manera de vivir de la autora que su obra, haya pensado que esto se debió a su escaso valor.

Sólo su pasión, su inteligencia y su valentía permitieron a la Avellaneda sobreponerse a su condición femenina, condición que requiere los contenidos del *sobreponerse* por significar una posición enjaulada en una sociedad que la autora que tratamos contribuyó de manera no poco importante a variar. La consideración y el tratamiento que en aquella sociedad recibía la mujer cambió en parte gracias a la figura intelectual de la Avellaneda, por la lucha y la consecuencia que ella pudo soportar. En aquella primera mitad del siglo XIX eran muy pocas las mujeres que escribían, aún menos las que lo hacían para publicar, menos aún las que escribían teatro, pero eran todavía menos las que triunfaban. De las poquísimas que consiguieron esto, sólo la Avellaneda recibió de la sociedad madrileña de su tiempo el respeto a su talento. Recibió también, es cierto, las críticas que la acusaban de poco femenina y de no ser ella la autora de sus escritos (como hemos visto y como Rosalía de Castro recordará bien entrada la segunda mitad del siglo), pero logró, ella sola, acallar a golpes de talento y éxitos las voces que no podían comprender un error de siglos.

La Avellaneda fue la mujer más famosa de Madrid después de la reina Isabel. La escritora que más triunfos obtuvo, la única mujer que compitió en fama y consideración intelectual con los escritores románticos. Su personalidad destaca sobre su historia sin que ninguna de las dos facetas pueda desconsiderarse, antes bien, si resulta imprescindible el encuentro con su talante no es sino por encontrarnos de su mano una de las obras más impecables, ricas y valientes del siglo XIX, y en ella algunos de los caracteres y versos mejor contruidos de la Literatura en español de cualquier siglo. Su obra permanece escondida tras este talante tantas veces desentrañado porque enseña una forma de vivir plena que puede en su plenitud aleccionar sobre la coherencia, sobre la persistencia en ilusiones y vocaciones, sobre la exigencia que un espíritu romántico vivía para con su vida y el mundo.

Esta manera de vivir ha incentivado a menudo el esfuerzo de críticos y estudiosos que han centrado sus trabajos en la biografía de la autora, por eso en su bibliografía llama la atención el elevado número de estudios biográficos que encontramos frente a un escaso y a menudo poco riguroso análisis de su obra.

Una de las biografías más conocidas sobre la autora es *Una vida romántica.-La Avellaneda*, de Carmen Bravo-Villasante²⁹. Con este título y el acierto que supone entramos en el talante avellanadiano, a menudo confundido con el de sus heroínas, en el que descubrimos aunados la agitación y la intensidad activa del héroe tradicional y la delicadeza espiritual y expresión sentimental de la heroína decimonónica. Esta unión va a caracterizar no sólo su historia vital sino también su obra; la Avellaneda es romántica pero no posee sólo las características tradicionalmente atribuidas a la heroína y a la mujer romántica, sino también aquéllas que la tradición atribuía de forma excluyente a un héroe, como el Don Álvaro de Rivas, o a una forma de vivir romántica al modo de Espronceda.

Hay un romanticismo voluntario y un romanticismo de carácter que laten detrás de todos los actos de la Avellaneda. Ama la libertad y se atreve a llevarla a cabo incluso en los aspectos más íntimos de su vida, a menudo más difíciles de asumir que los externos, como puede comprobarse en la mayor parte de la escritoras de su siglo. Se declara antiesclavista, condena la pena de muerte y defiende la misma dignidad humana en el negro, el indio, el blanco, el hombre y la mujer. En un momento en el que la mayor parte de las mujeres creía no necesitar expresarse reivindica y vive el papel activo de la mujer en la sociedad, acude a los actos que desea, recibe en su salón y en su vida íntima a quien desea y vive sola con la independencia económica que consigue con su trabajo. Excesiva en sus pasiones, generosa con todos, vibra ante casi todo estímulo, vive su fe interiorizada y sin sentirla nunca como una amenaza y es valiente hasta la temeridad en lo que se refiere a reivindicar los derechos, no sólo las razones, del corazón.

Si se nos permite dividir a la humanidad entre quienes dejan de vivir experiencias por miedo a sufrir y los que se lanzan y escogen sentirlo todo, la Avellaneda pertenece con laureles de heroicidad al segundo grupo. Por eso posee un corazón agotado, y a pesar de sus creencias, llega a desear la paz y el aturdimiento de su espíritu. Las propias alegrías se convierten, así sentidas, en infelicidad, porque la tranquilidad es imposible. De aquí que incluso el amor resulte algo doloroso al romántico. Ella explica en su cartas cómo ha elaborado un “sistema de no amar nunca” que luego no es capaz de vivir. Pero quien es fuerte tiene como destino el soportar más

²⁹Barcelona, Edhasa, 1967.

tiempo el dolor, así lo expresa Stendhal en *De l'Amour*, como recuerda en su precioso prólogo al epistolario de la Avellaneda Bernardo Callejas³⁰: “Tener un carácter sólido es poseer una larga y firme experiencia de las esperanzas frustradas y de las desgracias de la vida”. De cualquier modo, no cabe olvidar que todos necesitamos un poco de paz.

La Avellaneda es el compromiso romántico con la intensidad de la vida, compromiso en el que no pesa más el dolor que pueda recibirse por él que la incapacidad de otra elección. Su carácter necesita esa relación absoluta con el sentimiento que es la vida para el espíritu romántico, devoto de la religión que es para él sentir, hecho humano al que consagra su fe.

Este talante viene a encontrarse, en el caso de la autora, con una serie de episodios de amor y muerte que constituyen el absoluto romanticismo de su vida; vive la muerte de su padre con nueve años, hecho que deja en ella para siempre un impulso de rebeldía ante el destino; también ve morir a su única hija, a sus dos esposos, a casi todos sus hermanos, es desamada quizá por los dos hombres que más pasión le inspiraron... En sus autobiografías y en sus cartas encontramos su actitud romántica, su huida desde la niñez de las reuniones sociales, sus ganas de llorar por el destino cruel de algunos héroes imaginarios, su constante falta de alegría, su sentimiento perdurable de soledad... Sólo un romántico puede llorar sin consuelo y poseer a la vez un corazón lleno de sueños. La incompreensión ante los talantes fríos, sentir indomable al corazón, predestinada al dolor la propia vida, poseer el orgullo romántico que nace de la convicción de sentir como verdadera la visión propia del mundo. El romántico es consciente de la dignidad de su postura por su sinceridad y consecuencia, en esto encuentra, ángel caído, su orgullo y la desconsideración de los que se alegran por no sufrir, pues ellos no viven, pasan por el mundo con la gravedad de la existencia de un tubérculo. La marginación social es prueba de que su actitud es acertada y digna, pues la sociedad se enfrenta al individuo avasallándolo sin comprenderlo. La soledad queda, por esto, más cerca de la verdad. Y los románticos se enorgullecen, aunque solos, en su cumbre. La Avellaneda escribe una y otra vez que sabe que la llaman extravagante y excéntrica pero que no le disgusta, antes bien, está orgullosa de ello, pues nace de su no aceptar lo que a todos duele y de lo que sólo unos pocos se quejan.

³⁰ *Diario de amor*, La Habana, Letras Cubanas, 1980.

Esta forma apasionada de vivir y sufrir desgasta y envejece cuando no se hace insoportable, por eso la Avellaneda, como Espronceda, se halla envejecida a los treinta años. El dolor hace a los románticos viejos en su juventud.

Ante tanta agitación la muerte aparece casi como un bien, pues en ella tiene lugar el único estado en el que no se padece; “Jamás me siento tan infeliz como cuando en momentos de desaliento creo que estoy destinada a sobrevivir a mi corazón”(pag. 231), escribe la Avellaneda a Ignacio de Cepeda³¹.

La autora que estudiamos personifica el espíritu romántico. Su obra, su epistolario y su biografía dan fe de ello. Vivió siempre en una gran contrariedad íntima a causa de sus ideales, padeció crisis nerviosas intensas y crónicas provocadas por el choque de sus pasiones, por su escisión romántica, envuelta siempre en la melancolía. En la retórica romántica encontró la posibilidad y el cauce para expresarse sinceramente, y en la literatura del movimiento romántico, inspiración y a la vez reflejo de su propia historia.

Su apasionamiento recoge el rasgo romántico por excelencia: la pasión que dota a la vida de intensidad para lo bueno y para lo malo. Caracterizada por ella desde niña, penetra con esta característica en el terreno tradicionalmente considerado como exclusivamente masculino. Por ella vive, como los héroes románticos, en la cima del dolor y del placer, siempre en la cima. Esto hace que a menudo en sus cartas exprese sentir un “exceso de vida”, una “plenitud de vida”, un “abismo de su alma” que no se siente capaz de soportar sola. La pasión, como objetivo que todo lo agranda, hace que la autora sienta a veces como insoportables hechos aparentemente intrascendentes, como una despedida hasta el día siguiente de su amado -que siente como posiblemente

³¹ Los fragmentos que citamos en ésta y las siguientes páginas pertenecen al epistolario entre la Avellaneda e Ignacio de Cepeda y entre la misma y Antonio Romero Ortiz. Para evitar dar las referencias completas de cada fragmento y así el cansancio de la repetición al lector, dado que son muchos los fragmentos citados y a menudo pertenecientes a la misma carta, y sobre todo por tratarse de textos muy abarcales en su totalidad por el interesado en ellos, damos sólo la página en la que puede recuperarse el texto concreto al que nos referimos. Seguimos, como hemos indicado, la edición de Elena Catena (*op. cit.*).

definitiva- o como no saber qué día de la semana vaya a aparecer su amante en su casa. “La pasión es injusta y yo soy indulgente con la pasión” (pag. 332) .

Esta pasión constante en un corazón insaciable en su actividad crea una escisión interior que la Avellaneda escoge y emprende como lucha vital, y que describe como “ambición insaciable del corazón, agitación, delirio y un penoso esfuerzo de la razón contra el sentimiento”(pag. 221) o, de otro modo expresado: “Muchas veces he deseado matar en mí este vigor interno que me fatiga y no lo he conseguido”(pag. 320).

Esta escisión hace del romántico un insatisfecho: “Yo que nada he poseído que me satisficiera, y que he conocido que existía una distancia inmensa entre el vacío de mi corazón y los goces de la vida humana”(pag.264) y en otro lugar “mi corazón es un sepulcro en que yacen yertas e inanimadas todas mis esperanzas de ventura”³² (pag 240). El romántico es un escéptico “porque posee lo que antes soñaba y porque, sin embargo, no se siente satisfecho”(pag. 313). Este concepto romántico del escepticismo lo encontramos ya en el alemán Hölderlin, cuyo Hiperión expresa: “(...) porque, créeme, el escéptico, por serlo, encuentra en todo lo que se piensa contradicción y carencia sólo porque conoce la armonía de la belleza sin tachas, que nunca podrá ser pensada. Si desdeña el seco pan que la razón humana le ofrece con buena intención, es sólo porque en secreto se regala en la mesa de los dioses”. Pero también en Larra, con el que tantas veces coincide la Avellaneda. Es muy probable que en el momento de escribir estas palabras conociera estas otras que el madrileño escribió en “El Día de Difuntos de 1836”: “(...) cada corazón es la urna cineraria de una esperanza o de un deseo”, y el mensaje del propio corazón: “¡Aquí yace la esperanza!!!”.

Esta pasión se encontrará dolorosamente con los talentos fríos; las almas sin vibración no son sólo incomprendidas por la Avellaneda, sino muy difíciles de soportar. Así le escribe a su amante: “Yo no creo que Tasso, porque amó hasta morir de amor sin juicio, valiese más que Newton o Napoleón; diré, sí, que el alma de Tasso simpatiza más con la mía; que la comprendo mejor; que si lo hubiera conocido y amado, lo hubiera creído más capaz de hacerme dichosa que lo fueron Newton o Napoleón”(pag. 254).

Talantes como el de la Avellaneda no comprenden ni sufren medianías que, sin embargo, la enamoran al menos una vez en su vida. Pero ni aun el amor la deja ciega ante lo que le disgusta: “que no sufro medianías (...) Es preciso que sientas más o que procures inspirar menos” (pag. 272) o “para almas como la mía se necesitan grandes sacrificios, grandes luchas, grandes esperanzas...” (pag. 264).

Esta pasión se levanta sobre una sensibilidad (filtro por el que penetra el mundo al corazón) enfermiza, porque no filtra nada. De grandes agujeros es el filtro de la cubana, que no sabe librarla de nada, su corazón carece por completo de escudos. Cuando ni siquiera el cerebro conoce la razón del llanto, ya llora el corazón. Esta sensibilidad es descubierta por la propia Avellaneda en su niñez: “Yo me avergonzaba ya de una sensibilidad, que me constituía como víctima”(pag. 171). Por ella habrá para sus días desaliento y dolor a menudo independientes de sus causas.

Este talante la configura como misántropa y solitaria. Y del mismo modo que su pasión no comprendía el frío, la sensibilidad no comprende la ausencia de sentimiento: “No concebía entonces que pudiese un hombre comprenderlo todo y no sentir nada: me parecía imposible la amalgama de un pobre corazón con una rica cabeza” (pag. 321).

La pasión y la sensibilidad precipitan en el abismo a la autora mientras su vivir transcurre unido a la consciencia. La Avellaneda piensa tan bien como siente, pero pensamiento y sentimiento casi siempre se enfrentan: “He trabajado mucho tiempo en minorar mi existencia moral para ponerla al nivel de mi existencia física (...) Siento la necesidad de morir. Y sin embargo, vivo y pareceré dichosa a los ojos de la multitud” (pag. 191).

Así sentido, todo provoca dolor. Hasta el amor tiene un “no sé qué” de angustioso y desconsolador, porque la naturaleza humana “no encuentra nada en sí misma con que satisfacer el infinito anhelo de sus propias necesidades”. Deseo y necesidad, realidad y deseo luchan en una batalla sin victoria posible, porque el ser humano vive su maldición por la cual es “imposible el vivir sin amar y el amar sin morir”(pag. 310). La visión del mundo es angustiosa y romántica: “Este mundo es horrible: las almas grandes no caben en él; se ahogan” (pag. 318). Este dolor romántico

será magníficamente expresado por el mejor de los caracteres de la Avellaneda: Baltasar.

Junto a esto, la rebelión que el romántico no puede dejar de ejercer contra todo tipo de relajación y resignación respecto al vivir, contra toda convención en la vida y en el arte. Si como escritora la Avellaneda es el ejemplo inquebrantable de trabajadora intelectual enfrentada a la discriminación y opresión de que la mujer era objeto, defensora del indio, del negro, de cualquier oprimido, como persona no se rinde jamás ante el desaliento y busca, a pesar de todo, la felicidad, esfuerzo que no todo romántico realiza, y que si la hizo sufrir hondamente en vida, la fortaleció con la misma hondura como escritora.

El romántico realiza en soledad este camino de lucha lo. Es marginado, y aunque comprenda e incluso se enorgullezca de su posición marginada, también la sufre. Dulce María Loynaz recuerda poéticamente que desde que Gertrudis Gómez de Avellaneda fuera bautizada en la iglesia de la Soledad de Puerto Príncipe, viviría muchas otras soledades...³³

Este modo de sentir excepcional obligaba en su excepcionalidad a la soledad. A menudo esta soledad es física cuando la fortaleza y la consecuencia de su espíritu la capacitan para vivir ciertos acontecimientos de los que otros huyen: la niñez sin padre, el amor y el desamor con Ignacio de Cepeda, el triunfo literario, la enfermedad y la muerte de su hija nacida fuera de contrato civil o religioso, la enfermedad y muerte de su joven primer esposo, la convalecencia y la muerte del segundo a causa del ataque sufrido por un enemigo literario de ella, la soledad y el aislamiento, la crítica, el lento declinar de una belleza admirada y al fin el ataúd solitario, poco arropado, un invierno que recuerda Juan Valera...

A pesar de la insistencia, sobre todo por parte de la crítica cubana, en que la soledad de la Avellaneda se debió principalmente a su “voluntario destierro de Cuba”,

³³ Las ideas a las que hacemos referencia pertenecen a dos artículos de Dulce María Loynaz: “La Avellaneda, una cubana universal” (pronunciado como conferencia en el Liceo de Camagüey el día 10 de enero de 1953) y “Gertrudis Gómez de Avellaneda. La gran desdeñada”, recogidos en Dulce María Loynaz, Canto a la mujer. Compilación de textos, II vols., Pinar del Río, Ediciones “Hnos. Loynaz”, 1993. Vol. II, pp. 33 a 67 y 77 a 86 respectivamente.

no creemos lo mismo nosotros. La suya fue una soledad romántica que no se solucionaba con estar bajo un cielo u otro. Para el romántico, a pesar del patriotismo que lo caracteriza, todos los cielos desprotegen de los mismo. La suya es una soledad más honda, interna y mucho más inevitable, mitigada sólo en los momentos de amor más felices. El romántico siente constantemente la posibilidad de la muerte de todo, de la misma felicidad cuando la vive, presintiendo la muerte de su dicha: “me encuentro extranjera en el mundo y aislada en la naturaleza” (pag.191).

Toda soledad, cualquier marginación, se comprende y aprecia porque supone el enfrentamiento a una sociedad que es condenada, de ahí la defensa que el romántico hace del reo de muerte, el pirata, el bandolero, el negro, el indio, la aventurera, la madre soltera, el esclavo, la mujer...

La libertad y el amor son dos valores vitales fundamentales para el romántico y para la Avellaneda. Su talante le hizo vivir con intensidad estos dos derechos, que estimó en muy alto grado como centro de su vida. Nada merece ser valorado si no se hace con libertad, ni siquiera el amor más apasionado. Su obra es un alegato interminable de la libertad en todos los aspectos de la vida: *Leoncia, Sab, Dos mujeres, Guatimozín, Alfonso Munio, El Príncipe de Viana, Egilona, La hija de las flores, La Aventurera, Baltasar, El millonario y la maleta...* A su amante le escribe que su alma “codicia libertad” (pag. 192), y, más tarde: “Libres debemos ser ambos siempre” (pag.222).

Con respecto a las vivencias amorosas de la autora, suponen la respuesta más firme a la invitación de San Agustín: “Ama y haz lo que quieras”, la mejor de las calificaciones en el examen de amor de San Juan de la Cruz. El amor es el centro de su obra y la pasión que más le exige su carácter. He transcrito ya la conclusión, en carta a Romero Ortiz, del dolor del ser humano como algo inevitable por ser “imposible vivir sin amor y el amar sin morir”. La cubana le concedió al amor un espacio vital que pocos le conceden, considerándola sin duda la pasión más importante de la vida, sin la cual ninguna vida es completa ni es posible la felicidad.

De las relaciones que vive la Avellaneda, la que nos ha llegado de forma más fiel es la que fijó en sus cartas motivadas por el sevillano Ignacio de Cepeda. Como en

ésta, en casi todas sus relaciones vivió la cubana la pasión que despertaba y después el temor que producía en los hombres. Su poderosa personalidad dejaba en sombra a quien decidiera amarla, o así parece que lo sintieron la mayor parte de los hombres a los que amó. Si eran muchas pasiones las que despertaba, y aún más la admiración que levantaba, fueron paradójicamente pocos los hombres que, sintiendo así, la habrían deseado como esposa, tal y como le sucede a la Corinne de Mme. Staël, con la que relacionaron a la Avellaneda. La sociedad no había acostumbrado a sus hombres a que la mujer fuera independiente, ni siquiera a que deseara serlo, aún menos a que fuera una escritora triunfadora... La Avellaneda era sentida como invasora de múltiples terrenos hasta entonces sentidos como naturalmente masculinos.

Saturada de vivencias de amor incompletas y con el sentimiento romántico descrito, elabora durante un período doloroso un “sistema de no amar nunca”(pags. 170 y 177). Hasta tal punto el amor puede doler que afirma que “poseer lo necesario para hacerse estimar y estar esento de la cruel facultad de amar mucho es un privilegio envidiable, que sólo reciben los que nacen para ser felices” (pag. 254).

La crítica insiste en los valores de su epistolario amoroso porque resulta excepcional no sólo para obtener su personalidad literaria y humana (dado que la actitud en determinados momentos extremos muestra cómo se es ante cualquier situación) sino porque se extrae de él una profunda lección de afectividad y entrega... Aun destinado a la confidencia, apenas nos preguntamos si es lícita su publicación, pues es patrimonio cultural y psicológico de la humanidad, por ser uno de los testimonios más emotivos, líricos y bellos que conocemos. De esos que hacen mejor a quienes los leen.

Dos características muy románticas hallamos aún en la Avellaneda: la inspiración que encuentra en el pasado y la imaginación ardiente. La inspiración en el pasado se ve en toda su obra; hay una búsqueda de la inspiración en temas históricos o bíblicos y en la Edad Media. En su poesía tenemos inspiración en Alfonso X, y poemas religiosos; en su novela tenemos a Cortés y a Cuauhtémoc; y en su teatro encontramos la Edad Media en *Alfonso Munio*, *El Príncipe de Viana*, *Egilona*, *Recaredo*, y la religión en *Saúl*, *Baltasar*, *Catilina*.

En lo que se refiere a la imaginación, nos dice en su Autobiografía de 1839 cómo desde niña se encerraba con sus amigas a leer historias de héroes y a llorar por las desgracias de estos seres imaginarios “a quienes queríamos tanto”. Su obra demuestra también, en verso y en prosa, su capacidad imaginativa.

También su vida fue romántica; desde la niñez la envolvió un halo triste que la acompañó hasta la muerte y sintió sobre ella el peso de la fatalidad, por lo que el amor y la muerte parecen ser los dos signos que presiden su historia, bañada siempre por el desarraigo y la pasión. Su vida, como la del héroe y la heroína románticos, transcurrió en la intensidad sentimental máxima. Llegó a Madrid cuando el Romanticismo se hallaba en su explosión más extrema y logró una fama que permitía a los carteros entregarle cartas en las que no estaba escrita su dirección. Había conquistado el Liceo de Madrid sólo con unos pocos versos leídos por el autor de *Don Juan Tenorio*, el mismo lugar donde tocaría el 29 de octubre y el 22 de noviembre de 1844 la figura romántica de Liszt a su paso por la ciudad, y fue admirada por Espronceda, Hartzenbusch, García Gutiérrez, Rivas, Zorrilla, Juan Valera...

Hemos apuntado el orgullo como característica romántica, pero en el caso de la Avellaneda es necesario calibrar su altivez y su dignidad intocables. Hay en el romántico algo de elegido, de visionario, de marginado cuya marginación lo dignifica, de visión individual y certera que lo diviniza y acerca a la verdad. De este sentimiento, a la vez lúcido y doloroso, el romántico extrae un orgullo intenso. En el caso de la Avellaneda su orgullo se debate a menudo con su sentimiento religioso, pero esa altivez pudo lograr soportar la crítica y la mirada que su obra y su vida iban injustamente arrojando sobre ella. Al contemplarse internamente en su coherencia y fe sentimentales, el romántico, como la Avellaneda, sólo puede sentirse elevado. La cubana siempre estuvo segura de su estatura interior y defiende una y otra vez su tendencia a la virtud y su calidad humana. Esta seguridad le concede incluso en sus peores días un aire de nobleza que inquietaba y la hacía ser más envidiada y admirada. Ni después de ser madre soltera la sociedad se atrevió a desprestigiarla. “(...) no creo que vale nada ni nadie lo bastante para que yo me infame mintiendo (pag. 324).

Su tendencia a la virtud y su valentía, unidas a su consagración al amor, hacían aumentar su dignidad, por ser una dignidad luchada en las desgracias, cuando más difícil resultaba mantenerlas.

Virtud y sinceridad terminan de configurar la seriedad de pensamiento que caracterizó su vida y su obra. Desde la niñez se recuerda considerando la frivolidad como “antídoto” del atractivo (pag. 156). Si se declara impetuosa, inconsecuente, capaz de extravíos, desafía a la vez a que alguien le pruebe que no es “incapaz de bajezas” (pag. 255) y que haya sido falsa o mezquina alguna vez. Hasta tal punto persigue la virtud que escribe que sólo podría odiar “a la persona con quien hubiese sido yo misma mala o falsa, porque esa persona tendría en ese caso la superioridad única que me irrita, la del obrar mejor que yo”(pag. 259). Y haciendo repaso a su vida: “Ni el mundo, ni las pasiones, ni la calumnia de que he sido objeto han podido arrancarme mi rectitud natural y la elevación en el sentir”(pag. 266), y un poco más tarde: “ Amigo mío, yo no soy virtuosa, no (...) pero amo la virtud, la busco, la pido, la deseo. Preferiría morir cien veces a perder este noble instinto, que me lleva al bien”(pag. 279).

La Avellaneda tuvo un coraje extraordinario para continuar y para defender y mantener su moderno concepto de la virtud. Desde su estado privilegiado de posición social e independencia, sólo había de dar cuenta a su conciencia y al Dios de amor, y no de temor, en el que creía.

Estuvo muy lejos de ser el estereotipo occidental de mujer decimonónica como imagen de indefensión, negación de sí misma y ausente obligada de la vida pública. Su actitud permanentemente transgresora del ideario de su sociedad encarna un nuevo modo más justo de ser mujer sin hacer concesiones a las convenciones ni a la degradación moral. Sus ideas fueron atrevidas, más al nacer de una mujer. Opinó sobre el matrimonio y el divorcio, sobre la igualdad de los seres humanos, sobre la esclavitud, y entendió al criminal como un enfermo al que había que curar, no castigar. Su obra es la defensa literaria de estas ideas filantrópicas. La incompreensión en la que se enmarca su figura, los debates sobre su femineidad son expresión del tiempo histórico que le tocó vivir, y dejan ver la pasión y la entereza con que la Avellaneda supo vivir habiendo de defenderse siempre.

Hay quienes han intentado mitigar su modernidad alegando el espíritu religioso de la autora. Si efectivamente ella sentía profundamente la fe cristiana, no creemos que en la fe, sino en el modo de vivirla, pueda hallarse el freno a su modernidad, y no hay freno en este caso, antes bien, su fe está más cerca de la moderna forma, más ecléctica e interior, de creer en Dios. Manifiesta una y otra vez su interiorizada creencia religiosa, e insiste en que ella no es una “devota vulgar”(pag. 250). En la religión encuentra las grandes esperanzas y las grandes historias que ella necesitaba. Como una ayuda inestimable se le aparece esta creencia que no anegó sus pasiones nunca, ni las condenó. Era una creencia libre que en nada le hizo apagar su mirada sobre la tierra. Su fe es profunda y sincera, el suyo un Dios de amor que no condena sino que fecunda cualquier relación que se establezca por amor. Su Dios lo impregna todo y no le simplifica nada. Es una creencia sin simas pero no le soluciona la vida.

-Personalidad literaria. Obra global. La poderosa personalidad de la Avellaneda respalda una de las figuras literarias más importantes del Madrid romántico, de nadie a la zaga en lo que respecta a triunfos y fama literaria entre 1840 y 1860. Requerida, valorada y admirada como ninguna otra mujer en la España de su tiempo, fue la única que como figura intelectual se introdujo en los parámetros de valoración y éxito masculinos, la única que fue juzgada con las mismas premisas que un Zorrilla o un Espronceda. Triunfadora en el círculo cultural que se formó entorno al Liceo de Madrid, donde fue aceptada y muy valorada. Esta figura intelectual, de importancia capital en España y Cuba, conocida y traducida en la Francia de su tiempo, fue además la primera directora de un periódico en español.

Tras su romántica aparición en Madrid, de la mano de Zorrilla, que la presenta en el Liceo, provoca una conmoción en el pensamiento social y literario no sólo de la capital, sino de toda la nación. No obstante las protestas y las condenas ante el hecho de que una mujer que no fuera la reina se moviera en público de manera tan principal e independiente, se convierte en la única “compañera del Parnaso” de las cabezas masculinas e inteligentes del Romanticismo. Suponía la primera entrada en el mundo intelectual español de una mujer creadora (no musa inspiradora) que era competencia, alma inspirada del mismo modo, con el mundo entero susceptible de ser su inspiración.

Como hemos visto hubo de masculinizarla la mayor parte de la población, a la que esto parecía menos raro que el conocimiento de la pasión y la creación en un alma de mujer. En su carrera literaria no tuvo sólo las batallas y competencias que los autores encontraban, sino una lucha constante y necesaria -luchada dolorosamente siempre en solitario-, la de convencerse y convencer al mundo de que era posible que una mujer escribiese para el público sin perder su virtud. Debían cambiar para ello los conceptos de virtud, de pasión, de hombre y de mujer. En el escenario del mundo aparecía un nuevo personaje que impactaba hondamente y que sufría el desprecio o la adoración, y que casi siempre producía básicamente temor.

La labor dramática obligaba, más que las demás labores literarias, a la vida pública, lo cual hacía que fuera más condenada la mujer dramaturga que la poetisa o la novelista. Pero conseguido el lugar principal en la sociedad intelectual, la Avellaneda logró su independencia y aprendió tras conquistarla a mantenerla y vivirla, abanderando con su modo de vivir y escribir las ideas que defendía en sus personajes.

Su carrera fue apoteósica. Cuando en 1836 abandona Cuba y escribe su repetido soneto “Al partir”, demuestra a sus veintidós años un estilo acabado, elaborado y maduro. En España su vida literaria es una sucesión de triunfos. Entre 1838 y 1839 publica en periódicos de Cádiz, Granada y Sevilla firmando *La Peregrina*. Su talento se impone de inmediato en los círculos literarios sevillanos. En 1840 se traslada a Madrid habiendo estrenado con gran éxito su drama *Leoncia* en Sevilla y con una carta de Lista bajo el brazo. Ese año se publican en Madrid las poesías de Espronceda, Pastor Díaz, Bermúdez de Castro, Maury, J.J. de Mora, y Arolas, entre otros. Es presentada por Zorrilla en el Liceo y aceptada en su círculo intelectual.

En 1841 publica sus *Poesías* y su novela *Sab*, con las que rebasa las expectativas temáticas y estilísticas de la escritura femenina del momento. Este hecho le acredita una fama rápida, toda la prensa española recoge el fenómeno de la joven criolla. Nicomedes Pastor Díaz escribe entonces un interesantísimo artículo sobre la novela de la Avellaneda, que aparece en el mes de diciembre en *El Conservador*. En él se refiere a la autora como escritora “ya tan ventajosamente conocida por composiciones poéticas de un mérito poco común”, y habla de su “pincel de fuego”, de las “páginas magníficas” y los “rasgos sublimes” que encuentra en su primera novela.

En 1841 habían aparecido en Madrid *El Diablo Mundo* de Espronceda, los *Cantos del Trovador* de Zorrilla, los *Romances históricos* de Rivas... Ese mismo año ya es admirada por Quintana, Pastor Díaz, Hartzenbusch, Rivas, Zorrilla, Valera... La aparición de la Avellaneda en Madrid se produce, así, en el mejor momento, aunque supone también una gran competitividad.

En 1842 aparece su segunda novela titulada *Dos mujeres*. En torno a su figura se crea un grupo de admiradores emocionado ante su belleza pasmosa y exótica, asombrado y asustado ante su inteligencia clara. En enero de 1842 aparece en *El Conservador* un nuevo artículo de Pastor Díaz, que llama al libro de *Poesías* de la Avellaneda “joya preciosa de nuestra literatura”, y recuerda unas palabras que Nicasio Gallego había escrito en el prólogo a dicho libro : “nadie sin hacerle agravio podrá negar a la señorita de Avellaneda la primacía sobre cuantas personas de su sexo han pulsado la lira castellana, así en éste como en los pasados siglos”. A esto contesta Pastor Díaz diciendo que aun con los mejores poetas masculinos soporta la Avellaneda el parangón, y destaca la imaginación, el talento, el genio, la grandeza, la elevación, la originalidad de pensamiento, la robustez y la valentía, la pureza, la armonía en el lenguaje, el colorido, la brillantez, la propiedad, la belleza, la filosofía, la profundidad y la espontaneidad como valores fundamentales de la autora. Concluye, finalmente, su artículo, diciendo que no escribe como se ha impuesto a las mujeres que escriban, sino que “rompe la coyunda a que las tenemos ligadas” y se presenta como un “súbdito que lucha”, como un “esclavo que se emancipa”.

Efectivamente, a nadie se le ocurre mejor piropeo que masculinizar su talento. En 1844 gana con doblete el certamen literario del Liceo, que desde entonces no admite la participación de mujeres, y triunfan en los escenarios *Alfonso Munio* y *El Príncipe de Viana*. Ya es la mujer más famosa de Madrid después de la reina Isabel.

Persistente y entusiasmada, valiente y con voluntad de hierro, aún le quedan por pasar los momentos más importantes de su carrera, que a partir de 1844 es básicamente dramática. Se convierte en la primera dramaturga en lengua española y en uno de los tres o cuatro escritores más esperados, requeridos y aplaudidos en los teatros madrileños. Con su labor dramática logra un verdadero influjo entre sus

contemporáneos e impulsa el teatro español participando en el Romanticismo y abriendo senderos que en las últimas décadas del siglo XIX serán caminos nuevos que el siglo XX abrirá en todas sus posibilidades.

En la plenitud de sus facultades, la Avellaneda elabora un sistema teatral, a menudo comparado con el de los alemanes Goethe y Schiller y con el del inglés Byron, en el que bajo un espíritu altamente romántico hay una visión trágica clásica, ancestral, característico del teatro y del espíritu trágicos.

Convertida en el centro de la vida literaria de Madrid y entregada por completo a la labor literaria, acuden a su salón N. Gallego, Quintana, Pastor Díaz, Rivas, Hartzenbusch, Zorrilla, Valera... Situada así, continua inquebrantable su lucha, y con su trabajo intelectual va enfrentándose a la discriminación de que era objeto la mujer. Admirada y famosa se convierte en la bandera de la causa intelectual y laboral femenina, y la prensa la llama la *George Sand española*.

Su calidad humana e intelectual impide que la envidia y la excepcionalidad detengan su carrera. Su fama ve asentándose con lo conseguido para la condición femenina, y desde ella reivindica otras causas de los derechos humanos. Si en un primer momento se debate en torno a su femineidad, pronto su talento destierra toda perspectiva simple y pasa a los debates y a las tertulias como un escritor más.

En Cuba se prohíbe la mayor parte de su obra, pero en España, en 1850, ya es respetada como joya del arte, y es considerada a la altura de los mejores escritores de la época. Y aún quedaban *La hija de las flores* y, sobre todo, su obra maestra: *Baltasar*.

En 1853 intenta entrar en la Real Academia de la Lengua Española para ocupar el asiento de su amigo, recientemente fallecido, Nicasio Gallego, pero a pesar del apoyo recibido por grandes personalidades de la Institución y de fuera de ella, su candidatura es rechazada a causa de no poder contemplarse una mujer ni siquiera entre sus candidatos. La Avellaneda, que desde su niñez siente un dolor acerado ante la injusticia, se sobrepone a las discriminaciones que va encontrando en su carrera que, pese a ellas, es imparable. El celo y la dedicación con que trabaja y su talento reconocido, le permiten superar las desilusiones y convierten su carrera en un constante

derribo de trabas y un abrir puertas para la sociedad y la mujer futuras. Este camino, que tan en primer término ella contribuía a trazar, no tenía vuelta, y habrían de agradecerse los movimientos literarios españoles e hispanoamericanos futuros.

De 1844 a 1858 se suceden sus éxitos; en narrativa: *Espatolino*, *La Baronesa de Joux*, prólogo a la *Vida de la Condesa de Merlín*, *Guatimozín*, *La Dama de Amboto*; en poesía, la segunda edición de su colección de poemas publicada en 1841, que aparece, muy ampliada, en 1850; en teatro: *Alfonso Munio*, *El Príncipe de Viana*, *Egilona*, *Saúl*, *Flavio Recaredo*, *La hija de las flores*, *La verdad vence apariencias*, *Simpatía y antipatía*, *Tres amores*, *La velada del helecho*, *Errores del corazón*, *Oráculos de Talía*, *La hija del rey René*, *Baltasar...*

A partir de 1859 su carrera no es tan fecunda, aunque son años de significado ideológico importantes. Su ausencia de España durante cuatro años y los cuidados que le consagra a su esposo enfermo, no impiden, no obstante, que en Cuba sea objeto de constantes homenajes a partir de su coronación en el Teatro Tacón de La Habana en enero de 1860. Cada una de las ciudades a las que llega se convierte en una fiesta de homenaje a ella. Su labor literaria en Cuba contribuye a despertar y revitalizar la decadencia romántica que vivía la isla, fundamental para ello es la dirección de su publicación: *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello*, que contribuye a variar el gusto literario cubano, desarrolla el periodismo escrito y sobre todo presenta un ideario profemenino nacional e hispanoamericano más sólido y profundo.

Aún a su vuelta a España la autora escribe obras importantes, como el juguete cómico *El millonario y la maleta*, pero la labor a la que se consagra en estos años es a la preparación de sus Obras completas, que aparecerán en cinco volúmenes en la imprenta de Rivadeneyra de Madrid, entre 1869 y 1871. La ausencia de obras como *Leoncia*, *Sab* o *Egilona*, y el cambio general que se siente en sus Obras completas, a las que lima de romanticismo, hace que la comparación de los textos en sus primeras ediciones y en esta última resulte de sumo interés. Será objeto también de nuestro trabajo.

A pesar de la diversidad y variedad de su obra se ha insistido en su coherencia interna, que viene dada por el sustrato lírico permanente, por la gravedad y profundidad

de pensamiento, por el tratamiento consagrado a los sentimientos y pasiones, especialmente al amor, y a lo que todo ello produce en el ser humano.

Como toda gran obra, la de la Avellaneda se compone de características de la literatura de su época y de rasgos propios. De su momento son algunos esquemas escénicos, la grandilocuencia de su poesía más extensa, la recurrencia del triángulo amoroso tanto en teatro como en narrativa, el paisaje literaturizado, la riqueza métrica, algunos adjetivos fijados por el uso literario... Rasgos propios son el equilibrio y riqueza formales, sus motivos literarios, la tensión argumental que logra y maneja con maestría, el enfoque crítico y sus ideas reivindicativas, la calidad lograda con sus ideas éticas y sociales, la adecuación y simbiosis conseguida entre recursos formales e ideas argumentales, el dominio excepcional de los recursos técnicos de cada género, el humor y la ironía riquísimos, el dominio de temas y estilos del siglo XIX, la profundidad psicológica, la extraordinaria construcción de caracteres... Captó como nadie los movimientos más mínimos del corazón humano, y retrató magistralmente los cambios psicológicos que ellos provocaban.

A los modelos europeos de estilo con los que ha sido comparada (G. Sand, Mme. Staël, W. Scott, Hugo, Goethe...) ella añadió la rebelde cosmovisión hispanoamericana que aflora en sus caracteres y condiciones de sus protagonistas y, algo más sutilmente, en el lenguaje.

Si en todos los géneros fue más que digna, en el dramático encontró su cima. Cima literaria en España y en Hispanoamérica, con una de las obras más sólidas y ricas de la Literatura. De este modo la consideraron Valera y Menéndez Pelayo, entre otros. La producción de la Avellaneda es la única de la Cuba romántica que alcanza repercusión mundial. Su obra puede medirse con la de los grandes escritores románticos universales, sobre todo con los que mantienen la línea de conservación de las grandes estructuras clásicas impregnadas de espíritu romántico, como Goethe y Byron. A partir de *Baltasar* se la encumbra en comparaciones con Shakespeare, Calderón, Racine, Goethe, Alfieri, Schiller, Byron, tal y como escribe Julio Nombela en *El Diario Español* del 14 de abril de 1858.

Con respecto a su obra, uno de los debates más repetidos ha sido el de si es o no romántica. Un poco más adelante hablaremos de los problemas que esta discusión ha ocasionado a la obra de la Avellaneda.

En el momento de su éxito se destacaba el clasicismo de algunas de sus características (la estructura y el tiempo de sus obras, la construcción más sólida de caracteres y situaciones, el lenguaje y la tragicidad...) que se enfrentaba a los autores más extremos del Romanticismo. Junto a esto, la elegancia de estilo que la caracteriza, y el hecho de que la elegancia en el estilo se haya relacionado más con el clasicismo que con el romanticismo, hizo que la extrema década romántica en la que comenzó a publicar la distinguiera de los románticos más extremos. Más adelante, ya en la primera década del siglo XX, y sobre todo a partir del estudio de Allison Peers, la Avellaneda fue incluida en la corriente ecléctica, que frente al romanticismo puro limitaba los extremos románticos, y frente al clasicismo puro, limaba los extremos clásicos. Lograba así estética y conceptualmente un modo intermedio de comprender y componer el arte.

A partir de estas consideraciones algunos han concluido que la Avellaneda no es una autora romántica. Hemos escrito ya nuestro parecer al respecto, pero conviene volver a traerlo aquí aunque sucintamente. El Romanticismo permite la libertad en el arte en forma y en contenidos. En el primer momento de esta posibilidad hay un estallido que quiere disfrutar y comprobar esta nueva libertad declarada en el arte, y quieren escribir su libertad con signos de anticlasicismo. Pero el Romanticismo no es sólo este momento, sino la actitud y la posibilidad que se abren entonces; la libertad para escoger la forma y el contenido que sinceren cada inspiración particular. Escoger la medida en aspectos formales o conceptuales, escoger, es decir, decidir libremente lo que se desea hacer, es tan romántico como el anticlasicismo de García Gutiérrez. Lo romántico es la actitud, la libertad. La Avellaneda, extrema en casi todo, elaboró un sistema teatral a partir de su actitud romántica que, precisado sobre todo en su labor dramática, consiste básicamente en una visión grandiosa de lo dramatizado, en sentimientos, personajes y situaciones altamente románticos, y en una estructura que quiere lograr la fuerza de la verosimilitud levantada sobre una construcción sólida de los

argumentos y los caracteres, digno todo ello de la gravedad filosófica y crítica que le interesa transmitir a la autora.

No puede de ningún modo aceptarse que la Avellaneda no sea romántica, como tampoco que todo lo sólido de sus caracteres, estructura, y argumentos, se oponga al romanticismo. La visión trágica eterna, el cierto detenimiento que la autora concede a algunas reflexiones, frente al rápido movimiento de otros autores románticos, no la saca del Romanticismo, antes bien, permite la profundización en la visión del mundo que, si no pertenece exclusivamente a la primera mitad del siglo XIX, sí se hace más general y declarada entonces. El dolor vital ya no es tácito, es una verdad universalmente aprendida y asumida con rebeldía por quienes lo soportan y declaran.

Las características más esenciales al Romanticismo las encontramos en la Avellaneda: inspiración en el pasado, rebelión contra todo convencionalismo temático y formal, exaltación de la libertad, presencia del sino que conduce al dolor sin detenerse en merecimiento y culpa, pasión encendida en todo y en todos, extremosidad en defectos y virtudes, riqueza y variedad formales, halo triste permanente, reivindicación de personajes marginados, valentía que llega a rozar la temeridad en lo que se refiere a vivir los derechos del corazón, espacio y consagración al sentimiento amoroso, desprecio por el mundo que hace que todos sus habitantes estén solos, valoración del mundo de la intimidad...

Romántica la describe Nicomedes Pastor Díaz en 1841 cuando desde las páginas de *El Conservador* retrata a la Avellaneda como “un súbdito que lucha, un esclavo que se emancipa”, alguien a quien no puede juzgarse desde la tranquilidad, porque “la inspiración tiene su lógica peculiar, y que no percibe jamás quien no se entusiasma ni se inspira. Los poetas no escriben para esas almas”.

La Avellaneda ha sido comparada con Goethe en tanto en cuanto el alemán renueva la tradición clásica del drama y lo abre a corrientes románticas sin dejarlo configurarse como melodrama. Quienes comprenden el teatro romántico sólo como melodramático no pueden incluir a la Avellaneda en él, y utilizan el desprestigio del Romanticismo para no hacerla romántica. La Avellaneda escribió buenos melodramas (*Leoncia, La Aventurera*), pero no son melodramas *Don Álvaro...*, *La Conjuración de*

Venecia ni *Don Juan Tenorio*, obras con las que hay que comparar su teatro más importante.

Resulta curioso cómo autores que desconsideran el movimiento romántico se empeñan en destacar características “antirrománticas” en la obra de la Avellaneda, y escriben extrañas consideraciones como que no se compromete con nada o que el suyo es un teatro, frente al romántico, que apela a la razón.

La calidad de su obra asombra en sí por su genio, pero también por el olvido relativo en que vive en España. Su talento le asignó un puesto principal en las filas románticas y le permitió conocer cómo encender la mecha de movimientos y escuelas posteriores; sus atrevidas formas y un sentido del humor original anuncian el Modernismo; su teatro final un cierto teatro realista de finales del siglo XIX, incluso algún modo de significar anuncia por un lado el teatro poético-lírico lorquiano o valleinclanesco, el teatro del absurdo al modo de Jardiel Poncela o Miguel Mihura, y algún modo de sentir el existencialismo del *Calígula* de Camus.

La originalidad de su obra es una de sus calidades. Su talante la particulariza, y su independencia perseguida, junto con su fogosa imaginación, la incapacitan para caminar por sendas ya caminadas. Con su intuición poética de genio logra recorrer recónditos espacios del corazón y el pensamiento humanos. Y a todo esto hay que añadir que la suya es una obra arriesgada, cuyo primer riesgo es asumido desde que siendo mujer decide escribir. Pero también es un riesgo incorporar a una pasión romántica una estructura clásica, escribir teatro, incorporar al trepidante drama romántico una gravedad filosófica más lenta, defender a la mujer, al negro, al indio, al esclavo, a la amante, a la aventurera, al bandido... o reivindicar los derechos del corazón. La actitud de la Avellaneda como escritora es permanentemente transgresora. Hemos dicho ya que su obra es un alegato.

Si la calidad literaria no bastara, Rosario Rexach, en su libro *Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda (La reina mora de Camagüey)*³⁴ asienta la vigencia de la Avellaneda en tres de sus condiciones: exiliada, por la “dualidad básica en que se debate su existencia”; mujer, factor de singularidad y conflictos en obra y vida; y

romántica, lo que le condiciona actitudes vitales, intereses y perspectivas en sintonía con el lector actual. Pero, insistimos, la vigencia se logra con la calidad formal y conceptual. La cima se ve desde cualquier tiempo y espacio, y la Avellaneda consiguió llegar hasta ella.

³⁴ Madrid, Verbum, 1996.

2- LOS GÉNEROS Y SUBGÉNEROS EN LA EN LA OBRA DRAMÁTICA DE LA AVELLANEDA

Como es sabido, a la articulación armónica entre la *dispositio* o constitución formal y la *elocutio* o contenido temático, se ha venido llamando género desde Aristóteles. Ya antes Platón había establecido en su libro III de *La República* una tipología genérica tripartita que distinguía lírica, épica y dramática. Pero llevado únicamente por su interés político, cultural y moral para la formación de su república ideal, rechazó la épica, por temor a que indujera a formas sólo extremas de placer y de dolor en vez de a la ley y a la razón, y la dramática porque, imitando a la sociedad, implicaba caracteres indignos que supondrían un mal ejemplo para los jóvenes a los que quería educar. Sólo la expresión del poeta en primera persona fue aceptada como género por Platón. Si las consideraciones platónicas acerca de los géneros literarios conducirían a la desaparición de los mismos, las palabras de Aristóteles suponen la reflexión más decisiva acerca de esta cuestión. En su *Poética*, todo depende de su concepto de mimesis o imitación, que puede ser de varias clases dependiendo de los medios de imitación, de los objetos imitados y de la manera de imitar. Por los medios, la mimesis aristotélica distingue la tragedia y la comedia del ditirambo, cuyo ritmo, melodía y verso se dan juntos, mientras que en aquéllas se dan separadamente. Por los objetos imitados, es decir, por los personajes, Aristóteles establece un sistema tripartito en el que distingue, aquellas obras cuyos personajes sean seres superiores (epopeya, tragedia), aquéllas cuyos personajes sean presentados como semejantes (tragedia de estilo cotidiano), y aquéllas cuyos personajes se presenten como inferiores (parodia, ditirambo y comedia). Finalmente, por los modos de mimesis distingue la épica, caracterizada por el modo narrativo, y la dramática, caracterizada por el modo dramático.

En el siglo I a.C. Horacio, sin conocer directamente la *Poética* de Aristóteles, define cada género en función del metro empleado relacionado con el contenido, y admite ya que a veces los géneros se mezclen contagiados unos de otros. Los retóricos

latinos contemplaron en su sistema genérico la épica, la lírica, la tragedia y la comedia, y a éstas añadieron la obra de historiadores, oradores y filósofos.

Estas reflexiones acerca del género perduran sin variación fundamental hasta el siglo XVI, cuando la fusión de los géneros y subgéneros, sobre todo los narrativos novelescos, precipita las discusiones genéricas que el siglo XVII afronta desde la nueva visión de la realidad que supone el Barroco. A estos cambios acaecidos mucho antes del comienzo del siglo XVIII, no atiende, sin embargo, la normativa neoclásica, sí el Romanticismo, que encontrará en ellos el origen de su revolución genérica. Ha de suceder, no obstante, el Neoclasicismo, que acepta de forma incondicional el sistema aristotélico-horaciano, que piensa en un concepto del género literario fijo, esencial e inmutable y jerarquiza como géneros mayores la tragedia y la epopeya y como géneros menores la fábula, la farsa y lo cómico de manera general. Este sistema cerrado que da la espalda a la realidad literaria que viene sucediéndose desde el siglo XVII, precipita la confusión y la inseguridad genérica que el Romanticismo defenderá. A este cambio vino a ayudar, además, el hecho de que aquellos géneros más desconsiderados por los clasicistas eran precisamente los que el público prefería: novela, ensayo periodístico, géneros dramáticos cómicos y melodramáticos...

El Prerromanticismo, apoyado por el desarrollo que experimentaba en aquel momento la Biología, trajo consigo el relativismo frente a la rigidez normativista neoclásica. El Romanticismo introdujo la valoración del género en el que todo cupiera, del género que más contagios pudiera sufrir, y esto en su deseo de expresar la verdad humana hasta entonces rechazada por los géneros literarios, en su búsqueda y apoyo de las obras dramáticas de Shakespeare o Calderón, en la unión, en fin, de lo feo y lo sublime que configuraba, por primera vez de forma general y reflexiva, la expresión literaria de la vida humana. Este género aglutinador lo encontraron algunos en la novela, pero la mayoría de los románticos lo hallaron en el teatro. Lessing consideró el drama como el género más evolucionado y representativo de la modernidad romántica, pues vio en el hibridismo la fórmula propia de la nueva literatura. Como él, August Schlegel consideró el drama como la forma artística más consumada, y Víctor Hugo pensó del mismo modo, pues en la mezcla de lo feo y lo sublime y en la confusión de géneros que había supuesto el teatro de Shakespeare, halló el signo de su tiempo.

La teoría romántica de los géneros culmina en el tercer libro de las *Lecciones de Estética* de Hegel. En él los géneros literarios quedan definidos como aquello que permite relacionar la creación artística y el ideal de belleza y verdad que quiere ser expresado en ella, el Arte, como la presencia de lo Absoluto en lo sensible y real. Frente a las preceptivas clasicistas, el abanico que presenta Hegel a partir de los tres grandes géneros tradicionales es amplísimo, pues sí intenta atender a la realidad literaria.

A partir de lo dicho hasta aquí podemos describir una breve historia del género dramático, uno de los tres géneros tradicionales y aquél que más interesa a este trabajo. Destacamos el hecho de que a menudo los libros teóricos sobre el género, hablan de “géneros dramáticos”, no de “subgéneros dramáticos”, como parecería lógico, quizá atendiendo a la particularidad e independencia con la que han vivido los tres grandes géneros, y quizá también para evitar lo perdidizo de un término que atendiera a los abanicos surgidos a partir de cada subgénero. Así lo hacen García Berrio y Javier Huerta al hablar de “Los géneros teatrales”, y afirmar dos géneros naturales o teóricos, que son la tragedia y la comedia, a los que mucho después del nacimiento de ambos se une un tercero: el drama³⁵.

La tragedia es el género dramático nacido a partir de una forma simple, el ditirambo, himno que se entonaba en las fiestas dedicadas a Dionisos, en el que alternaban el solista y el coro. Se caracteriza por la gravedad de la acción, la nobleza de sus personajes y la intención que anima su objetivo, siempre elevada. Según Nietzsche, la tragedia surgió de la tensión provocada por la unión de dos fuerzas antagónicas: lo apolíneo y lo dionisiaco, cuya tensión se expone en escena como destino constante.

Durante el Renacimiento la tragedia se redujo, salvo contadas excepciones, a un ejercicio escolar y universitario. Poco después renació, y de forma trascendental, en Inglaterra, donde Marlowe, y sobre todo Shakespeare, la llevaron a su cumbre. La obra dramática de este último escapa, en casi todos sus títulos, de gran parte de las características que da Aristóteles del género, pues inserta lo cómico en la acción trágica sin pensar que de ello resulte la comedia. También en el teatro español del Siglo de Oro

³⁵ García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*. No compartimos su diferenciación de los géneros por medio de parámetros que a unos hacen “naturales” y a otros no.

lo cómico tuvo un espacio en lo trágico que hasta entonces no había tenido, hasta el punto de que encontramos grandes tragedias de Calderón, Lope, Tirso o Vélez de Guevara, con claros elementos cómicos. En el siglo XVIII la rígida normativa neoclásica que expulsa del género trágico cualquier comicidad, lleva a la tragedia a un estado agonizante al reducirla a pequeños círculos cultos. El Romanticismo, sin embargo, viene a rescatar el género dando lugar a un nuevo concepto de tragedia que prescinde de algunos de sus elementos formales tradicionalmente inexcusables y se concentra en un sentido trágico de la existencia que compone tragedias incluso con personajes cristianos, como veremos.

La comedia es el género dramático nacido a partir de unos ritos festivos con coros burlescos, que pronto se define como sátira de la vida política y social (Aristófanes), para denunciar más tarde costumbres contemporáneas (Menandro, Plauto, Terencio). Surge de la imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino de forma que lo feo pueda ser risible, es decir, sin que resulten de esa fealdad el dolor o la ruina. Si la tragedia suele ocuparse de casos individuales, la comedia suele hacerlo de casos generales.

En los Siglos de Oro se produce una confusión terminológica por la que en España se llama “comedia” a todo aquello que, como en la vida, mezcle lo cómico y lo trágico. Comedia será también el término abarcador para referirse a las obras dramáticas, y cómicos serán todos los actores. Nos sirven en este momento las palabras que Francisco Barreda, erudito del siglo XVII, escribe para retratar la comedia tal y como aparece en su tiempo:

“(…) Aristóteles concisamente la define, diciendo que es imitación. Para ser perfecta una pintura bástele ser fiel. Hay, pues, acciones entre los hombres que mezclan serenidad y borrasca, en un mismo punto, en una misma persona. Juega la fortuna con nosotros(…) El poema, pues, que retratare esta acción fielmente, habrá cumplido con el rigor de la Poesía. Esto hacen nuestras comedias con suma atención. Luego son perfectísimas.

“El norte de la poesía es la imitación. Mientras nuestra comedia imitare con propiedad segura corre; no hay más arte. No hay más leyes a quien sujetar el cuello (...) ¿Por qué no se han de mezclar pasos alegres con los tristes, si los mezcla el cielo? ¿Esta comedia no es retrato de aquellas obras? Pues si es retrato, claro está que ha de referir su imagen. Esto merecería agradecimiento en nosotros que a pura

fuerza de razón nos hemos atrevido a los preceptos antiguos y quitado la piedra en que ellos tropezaron...³⁶.

Para Hegel la comedia establece una situación límite en el arte porque lo lleva a su disolución. Pero la comicidad, casi siempre crítica, sirve a menudo como depuradora y regeneradora de géneros y subgéneros gastados por un uso servil y artificial de su configuración.

La comedia dio lugar a un abanico inmenso de subgéneros: la comedia burlesca o de disparates, definida ya en el siglo XVII, que distorsiona por el camino de la degradación la comedia convencional desmitificando temas y personajes muy conocidos del momento; el entremés, pieza breve fundada en lo hiperbólico que deriva del paso renacentista y escenifica burlas provenientes del folklore con el Carnaval de trasfondo cultural; la farsa, pieza cómica breve que suele dramatizar una burla erótica y estar protagonizada por tipos exageradamente caricaturizados; el sainete o tonadilla escénica, muy habitual en el siglo XVIII, pieza cómica breve de humor más ligero, no tan satírico como el de la farsa ni tan encendidamente erótico. En el siglo XVIII, contra lo establecido por parte de la minoría ilustrada como criterio estético, siguen creándose formas cómicas breves populares que configuran una amplia serie genérica cuya constancia hizo que influyeran de manera determinante en obras literarias como las de Valle-Inclán o García Lorca.

El drama está más allá de los géneros puros, y el término es utilizado de un modo general para designar a la obra teatral por su significado de acción, y de un modo particular para designar el género que tiene el conflicto efectivo y doloroso de la tragedia, y sin embargo la ambientación de la comedia en una realidad compuesta por personajes menos heroicos y grandiosos que los héroes trágicos. También lo caracteriza una marcada tendencia a argumentos de carácter burgués y sentimental. El drama coincide como género con la tragicomedia, aunque en la literatura española los problemas que presenta este segundo término, por ser el asignado por su autor a *La Celestina*, son enormes; la obra, frente a lo que suele caracterizar al género, es cómica a

³⁶ Sánchez Escribano, Federico, y Porqueras Mayo, Alberto, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1965 (pag 193).

lo largo de su comienzo y su desarrollo, pero su desenlace es trágico, al revés de lo que sucederá en la tradición barroca.

Finalmente, cabe destacar que si resulta muy útil la descripción genérica como modo de acercamiento a una obra literaria, la tradición ha abordado la cuestión del género de manera normativa, sin atender al hecho de que Aristóteles pensó una *Poética* únicamente descriptiva. La descripción de los géneros y su desarrollo histórico presenta demasiados problemas y excepciones acertadas como para pretender hacer de ellos algo más que un modo inteligente y válido de acercamiento al espíritu de una obra. Cualquier cuestión formal o de contenido que quiera cercenar la libertad en el momento de la creación, que no desee describir una tradición o dejar pistas al creador de lo que ha resultado en el pasado, creemos que se equivoca, pues su función carece de sentido si censura, si ha de enjaular, puesto que sólo ha de describir. Dentro de esta función, que consideramos importante, entendemos este capítulo.

2.1. LA CUESTIÓN DEL GÉNERO EN EL TEATRO ROMÁNTICO ESPAÑOL

En el siglo XVIII el debate genérico no había profundizado en la realidad literaria; la rigidez normativa que caracteriza el espíritu neoclásico apenas contemplaba más que la tragedia y la comedia, siempre sin ningún contagio entre ellas, y considerando lo cómico muy inferior a lo trágico. No obstante esta corta mirada, el teatro vivía escindido en una serie de subgéneros cómicos y melodramáticos intermedios en los que sobrevivía, sólo en parte, el espíritu del teatro barroco. Un siglo después esta serie de formas cómicas breves renacería en forma de género chico, que tan capital había de ser para el mejor teatro español del siglo XX.

El Romanticismo vive la necesidad de revitalizar y mejorar la calidad del teatro, gracias en parte a lo enseñado por el último cuarto del siglo anterior, pero también forzado por una realidad literaria a la que no se atendía y por la estrecha mirada que los neoclásicos habían sostenido para con el problema genérico. Los románticos consideraron el teatro como la forma de arte más elevada, pues podía ser la más perfecta síntesis de los géneros aunando lo lírico y lo épico en sus contenidos y en sus características formales. De la mano de la libertad gritada del Romanticismo, se

proclamó el derecho a la mezcla genérica y se llamó la atención sobre el mejor teatro barroco, que había aunado los dos géneros dramáticos naturales configurando una visión del mundo nueva, más verdadera y perfecta. Efectivamente, para los románticos Shakespeare y Calderón fueron dos estrellas fijas a las que había que mirar profundamente, sin servilismo ni obligación. En el teatro de ambos lo trágico aumentaba su tragicidad cuando admitía lo feo, lo grotesco y lo cómico.

También el concepto abarcador de “comedia” en el Siglo de Oro resulta determinante para el teatro romántico; el retrato de la vida en su doble cara, como hemos visto en la introducción, concedía una mayor sublimidad a la mimesis por acercarse más a la verdad, que es trágica para el romántico también con los elementos de comicidad que admite en sus tragedias. Parecidas palabras a las del erudito barroco Francisco Barreda, hallamos en el *Prefacio* al *Cromwell* de Víctor Hugo:

“(…) es precisamente de la fecunda unión del tipo grotesco con el tipo sublime de donde nace el genio moderno (...) Y sería también exacto decir que el contacto de lo deforme ha dado, a lo sublime, algo de mayor pureza, de mayor grandeza, de más sublime, en fin, que lo bello de la Antigüedad (...) Shakespeare es el Drama, y el drama que funde en un mismo aliento lo grotesco y lo sublime, al terrorífico y al bufón, la tragedia y la comedia, es la característica de la tercera época de la Poesía, de la Literatura actual (...) Los hombres inteligentes por grandes que sean, llevan siempre dentro de sí la bestia que parodia su inteligencia. Ahí está el motivo por el que topan con la Humanidad, por el que resultan dramáticos (...) Lo grotesco es necesario al drama, es una de sus supremas bellezas (...) La arbitraria distinción de los géneros teatrales desaparece ante la razón y la sensatez...”

Por este camino llega el romántico a esa concentración de realidades en el teatro, aquí se halla la razón de la mezcla. Queriendo, como siempre, ser sinceros, buscan la verdad. Sin embargo, es Arte, no realidad, y en esto también se distinguen del siglo anterior. Fundamentales para la comprensión del teatro romántico y del teatro posterior, especialmente el español, resultan las palabras que ya Víctor Hugo sabe encontrar para retratar la forma de atrapar la realidad que desean caracterice al drama:

“(…) el drama es un espejo en el que se refleja la Naturaleza. Pero si es un espejo corriente, una superficie plana y uniforme, no reflejará de los objetos más que una imagen apagada y sin relieve, fiel pero desvaída; sabido es que con la reflexión simple se pierde mucha luz y color. Es preciso, pues, que el drama sea como un espejo de concentración focal, en el que, en vez de debilitarlos, reúna y condense los

rayos colorantes, que haga de un resplandor una luz y de una luz una llama. Únicamente entonces podrá afirmarse que el drama es una obra de Arte.

“El Teatro es un punto óptico. Todo cuanto existe o ha existido en el mundo, en la Historia, en la vida, puede reflejarse en él, pero siempre bajo la varita mágica del Arte. El Arte repasa los acontecimientos de los siglos, examina la Naturaleza, interroga las crónicas (...) restaura lo que los analistas han truncado, armoniza lo que han desnudado, adivina sus omisiones y las compensa (...) restablece el juego de los hilos de la Providencia sobre las cabezas de las marionetas humanas, lo reviste todo de formas poéticas y naturaleza a la vez, y le da esa vida de verdad y realce que hace nacer la ilusión, ese prestigio de realidad que apasiona al espectador, y al mismo poeta, pues el poeta es siempre hombre crédulo y de buena fe. De modo que la finalidad del Arte es casi divina: resucitar, si lo que hace es Historia; crear, si lo que hace es Poesía....”.

La situación española era bastante anómala dentro del panorama europeo; el retraso de la aparición del movimiento romántico y la escasa fuerza que, con respecto a lo ocurrido en otros países europeos, tuvo en España, había hecho confluir a clásicos y románticos durante el primer tercio del siglo XIX. La situación fue compleja y muy variada; continuaba la creación de tragedias clásicas como la *Camila* de Madrid Solís, de 1828, el *Pítaco* de Cienfuegos, de 1822, el *Rodrigo* de Gil y Zárate, de 1825, la *Virginia* de Tamayo y Baus, *La muerte de César* de Ventura de la Vega, de 1865, y las primeras aportaciones dramáticas de autores que luego escribirán dramas románticos, como *Edipo* de Martínez de la Rosa, *Lanuza* del Duque de Rivas, *Sofronia* de Zorrilla o *Alfonso Munio* de la Avellaneda; por otro lado, los supervivientes del clasicismo y del seudoclasicismo se dividían en su actitud, así, Gómez de Herosilla y Mor de Fuentes eran conservadores; Reinoso y Arjona respondían a la novedad con agrado; Gallardo, Gallego, Arriaza y Quintana eran teóricos pero participaban en la nueva literatura como maestros y animadores; y Javier de Burgos, A. Lista y J. J. De Mora eran conservadores pero eclécticos. Con esta generación que había crecido y se había educado en el Neoclasicismo confluyen los principales románticos que se verán, por ello, muy influidos por la estética clásica y a menudo serán autores de tendencia ecléctica: Martínez de la Rosa, el Duque de Rivas, Hartzenbusch, García Gutiérrez, Gil y Carrasco, Zorrilla, Espronceda, Larra... Todos ellos, aunque educados por clasicistas, crecen ya en la explosión romántica, y coincidirán más tarde con quienes, considerados eclécticos, nacidos muy poco después que ellos, vivirán un romanticismo ya polemizado y el agotamiento del movimiento: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Gil y Zárate, Tamayo y Baus, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Escosura...

Se escriben también en España textos fundamentales dentro de esta descomposición de caracteres genéricos o composición a partir de la fusión de distintos sistemas. El debate y la polémica románticos se concentran en torno al teatro, que para el romántico, como hemos dicho, supone la cima del Arte. En 1830 Martínez de la Rosa escribe sus *Apuntes sobre el drama histórico*. El autor de *La conjuración de Venecia* propone, en su texto, romper con la poética neoclásica. Proclama la existencia del drama histórico como una realidad positiva que aúna el deleite y la utilidad, y opina acerca de qué ha de ser el drama histórico. En primer lugar aconseja que el autor de este tipo de dramas ha de ser fiel a la Historia, pero, a la vez, ha de tener presente que su labor es distinta de la del cronista, pues el artista ha de convertir en arte lo que cuente revistiéndolo con tintes poéticos, y logrando conmover el corazón presentando sentimientos y pasiones. Rechaza la esclavitud a que obligan las unidades de tiempo y espacio, pero reconoce necesaria a la verosimilitud la unidad de acción. En cuanto al estilo, debe acomodarse al argumento y a sus situaciones.

En 1834 Alcalá Galiano escribe su famoso prólogo al frente de *El moro expósito* de Rivas. Comienza afirmando que cada país, según su naturaleza, produce frutos de distinta calidad dentro del Clasicismo o del Romanticismo, pues cada lugar resulta más válido para una u otra tendencia en virtud de cuál sea su naturaleza, pues en cumplir con la propia naturaleza está la calidad del producto. Los países germánicos son por naturaleza más románticos, mientras que los mediterráneos son más clásicos. Han de romperse las cadenas, opina, no obstante, el autor, que hasta el Romanticismo habían sido consideradas como infalibles.

En 1835 *El Artista* sale en defensa de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, criticado muy negativamente desde *El Eco del comercio*. Desde las páginas de *El Artista*, Eugenio de Ochoa defiende el nuevo teatro, rebate la división entre clásicos y románticos y ataca no a los *clásicos*, que son los antiguos, sino a los *clasiquistas*, que son los preceptistas enjaulados que se hacen llamar clásicos. Defiende, finalmente, que las reglas del buen gusto no son fijas. Ese año de estallido romántico, son muchas las voces que atacan a los “clasiquistas”, entre ellas el Conde de Campo Alange y Espronceda, que escribe *El pastor Clasiquino*.

Los clasicistas se defendieron atacando por inmoral al movimiento romántico, acusación de la que viene a defender al movimiento nuevo la publicación *No me olvides*, a partir de 1837. Desde su Editorial, la publicación rechaza la asociación de Romanticismo y crimen, fantasma y cementerios y lo asocia al Liberalismo, a la verdadera ilustración y a la búsqueda de la felicidad individual.

En 1839 se debaten las unidades aristotélicas de tiempo, espacio y acción en el Ateneo de Madrid. Ya desde el prólogo mencionado que Víctor Hugo escribe al frente de su *Cromwell*, el autor había rechazado las unidades de espacio y tiempo afirmando que la de acción sí era inexcusable. La originalidad de sus palabras radica en que da la vuelta al razonamiento de los clasicistas al encontrar que las dos unidades que rechaza son precisamente porque de la mano de su estricto cumplimiento se llega a la inverosimilitud. Es del todo inverosímil que todos los personajes hayan de pasar por un mismo lugar y conceder el mismo tiempo a todas las acciones. El debate en Madrid comenzó cuando Antonio María Segovia defendió las unidades a lo cual se opuso tajantemente Alcalá Galiano. En torno a ellos fueron añadiéndose otras voces que se alistaban en uno u otro bando de opinión. Corradi defendió el cumplimiento de las tres reglas, y Hartzenbusch entró en el debate con su *Discurso sobre las unidades dramáticas*. En su texto, el autor de *Los amantes de Teruel*, en la línea de Víctor Hugo, opina que las unidades de espacio y tiempo a menudo no sólo no sostienen la verosimilitud sino que la destruyen. La de acción, sin embargo, recomienda mantenerla.

En 1839 y 1840 Alberto Lista publicó una serie de artículos en los que acusó al Romanticismo de inmoral y opuesto a las costumbres de una sociedad monárquica y cristiana. Lo acusó, asimismo, de monstruosidades y errores históricos en el género teatral, acusaciones que, según Navas Ruiz, constituyeron el canto del cisne del clasicismo³⁷.

Esta serie de debates asentaban en España un pensamiento que deseaba el equilibrio entre el clasicismo y el romanticismo, el deseo de un punto medio que caracterizó a casi todos los grandes románticos en algún momento y, desde luego, en el que hay que incluir a la Avellaneda. Este gusto por limar los extremos clásicos y románticos es lo que se viene llamando eclecticismo, considerado por unos como el fin

del período romántico, por otros como su fracaso, por nosotros como manifestación de la libertad artística lograda por el Romanticismo. En él lo incluimos sin lugar a dudas del mismo modo que consideramos tragedias a aquellas obras que, incumpliendo premisas formales tradicionalmente inexcusables en el género trágico, mantienen el espíritu trágico en pleno vigor. Así consideramos que las obras que liman excesos románticos -que a menudo interfieren en la emoción por falta de construcción- pero mantienen la visión de la existencia y el espíritu románticos, son plenamente románticas. Consideramos romántico al eclecticismo atendiendo más al espíritu de algunas obras así calificadas que a cuestiones formales de estructura y métrica. Romántico nos parece escoger libremente el mantener una serie de caracteres clásicos o nacidos en el clasicismo y así también envolverlos en un tipo de emoción encendidamente romántica.

No obstante lo dicho, este deseo de limar lo que se consideraban defectos de una y otra escuela, hizo que en el epicentro del debate, los escritores españoles que se atrevían a teorizar o a reflexionar sobre la debatida cuestión, reflejaran la situación en su ser perdidizo. Así lo hace Larra en su crítica al *Antony* de Dumas:

“(…) sin declararnos clásicos ni románticos, abrimos la puerta a las reformas, y por lo mismo que de nadie queremos ser parciales, ni mucho menos idólatras, nos decidimos a amparar el nuevo género con la esperanza de que la literatura, adquiriendo la independencia, sin la cual no puede existir completa, tomaría lo que cada escuela poseyese mejor, lo que más en armonía estuviese en todas con la naturaleza de donde únicamente puede partir lo bueno y lo bello...”.

Otro texto descriptivo de la situación que vive España en su literatura en el momento del estallido romántico, lo encontramos en el prólogo que Juan José Bueno y José Amador de los Ríos escriben en 1839 en el tomo de sus poesías conjuntas:

“Fuimos entusiastas frenéticos de Víctor Hugo y Alejandro Dumas y, sea dicho con perdón, despreciábamos a Herrera, Garcilaso, León y Rioja, y otros semejantes, y declarábamos furibundos con las reglas de Horacio y Aristóteles, por el mero hecho de ser clásicos (...) únicamente queríamos pulsar una lira de hierro, cantar a las tumbas y tener por numen al genio de la muerte, encontrando la inspiración

³⁷ Navas Ruiz, Ricardo, *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1990. Pag. 111.

sólo en los cementerios (...) En una palabra, para nosotros han perdido su significación las voces *clásico* y *romántico* y nos hemos acogido a un completo eclecticismo (*sic.*), que, adoptado ya por nuestros más distinguidos literatos, reproducirá con el tiempo la escuela original española, que no debe nada a los griegos ni a los franceses...”.

Desde las páginas de *El Censor* (1822-1829), su director, Javier de Burgos, fomentó una postura intermedia, la misma que en 1819 Manuel Silvela, amigo y biógrafo de Leandro Fernández de Moratín, proponía desde la antología de prosa y poesía española que publicaba ese año. Desde las páginas de *El Europeo*, López Soler defendió en 1823 la reconciliación de “homéridas” y “osiánicos”, y el mismo Espronceda opinó que la perfección es el “mayor grado posible de libertad con el mayor grado posible de orden”. Milá y Fontanals, en su artículo “Clasicismo y Romanticismo”, escrito en 1836, declaró irreconciliables a las dos escuelas, mientras que el *Diario de Barcelona* publicó otro artículo, “Clásicos y románticos”, al parecer de Roca y Cornet, en el que las dos escuelas se hermanaban. Ese mismo año, el eclecticismo encuentra un periódico “oficial”: el *Semanario Pintoresco Español* dirigido por Mesonero Romanos. En sus páginas aparece una reflexión interesante del romántico autor de *El Señor de Bembibre*:

“(…) nosotros aceptamos del clasicismo el criterio de la lógica; no la lógica de las reglas, insuficientes y mezquinas para las necesidades morales de la época; sino la lógica del sentimiento, la verdad de la inspiración; y del romanticismo aceptamos todo el vuelo de esta inspiración, toda la llama y el calor de las pasiones. Aquel vuelo, empero, ha de ser por el espacio infinito que el alma del hombre puede cruzar; y la llama y el calor de las pasiones han de ser reales y espontáneos, y no fosfórico resplandor, que luzca vistoso un instante para apagarse apenas le toquen (...) Preferir la discordia a la armonía es idea digna tan solamente del Satanás de Milton en acecho de las delicias del Paraíso...”.

En estas palabras queda descrito con precisión el significado del eclecticismo: el esfuerzo romántico por equilibrar su gusto por la sinrazón, y el sabor romántico que, pese a este esfuerzo, tiene el eclecticismo.

Esta situación no sólo provocó una fusión de los géneros y subgéneros dramáticos, sino que, sobre esta primera confusión, se produjo una confusión e inseguridad terminológicas muy fácilmente rastreables en el teatro de la época. Algunos de los textos teóricos de la Avellaneda (prólogos, prefacios, dedicatorias) servirán para alumbrar esta situación. Y es que la confusión originada ante las dos actitudes extremas

llegó incluso a los autores, que unas veces no sabían cómo clasificar sus obras y otras se negaban a hacerlo con términos que relacionaban con el clasicismo. De este modo sucede que cuando leemos la clasificación genérica que un autor de este período da a sus obras, a menudo nos sirve únicamente para conocer la actitud de ese autor ante una u otra tendencia literaria, no para una clasificación real y precisa del subgénero teatral de sus obras. El autor romántico, huyendo de la rigidez de las poéticas y normativas clasicistas que le parece cercenan el espíritu creador, huye no sólo de sus normas formales, sino también de su terminología. Esto explica que en el período romántico, incluso la obra dramática que cumpla con todas las características tradicionalmente atribuidas a un género o subgénero, no aparezca caracterizada como cabría esperar; puede un autor llamar a su obra “drama trágico”, “pieza trágica”, puede incluso clasificar su obra de distinta manera en la portada que en el prólogo, o en un mismo prefacio llamar a su obra “drama” y “tragedia”, donde a veces drama significa de forma general “obra teatral”, a veces “obra teatral no cómica” y a veces es simple huida del término, entonces clasicista, “tragedia”. Si acudimos a la crítica del momento, a aquélla que enmarca desde las publicaciones periódicas cada estreno teatral, descubriremos también en ella la inseguridad y la confusión genéricas, pues veremos cómo nombra las obras de forma imprecisa huyendo del riesgo de una clasificación equivocada, o demasiado clásica, o demasiado romántica, y opta por significantes en cuyos significados cabe un grupo amplio de referentes, tales como “pieza dramática”, “obra” o “producción”. Otras veces se arriesga más y clasifica las obras que critica, pero entonces podemos observar cómo a menudo lo que en una publicación aparece como drama, lo hace en otra tragedia, o en una como comedia y en otra como drama, etc...

Tampoco sirven modelos preexistentes de clasificación, pues el período romántico amplía la posibilidad genérica, no sólo en la tradicional dramática, sino también en las tradicionalmente llamadas épica y lírica. No nos va a servir la comedia como todo aquello que no sea trágico, ni va a ser tragedia todo lo que dramatice episodios no cómicos. Para la clasificación del teatro romántico es necesario acudir a un ensanchamiento del sistema genérico y de los modelos de tragedia y comedia. El gusto romántico queda caracterizado en cuanto al tema genérico por el hibridismo, que dimana de la forma de las obras, de la estructura, la métrica, el uso de las unidades aristotélicas... porque el destino fatal, la catarsis, las pasiones y la altura moral de los protagonistas sobre los que se levantan las obras trágicas, no varía. Y así hemos llegado

a una cuestión fundamental, y es el nuevo concepto de tragedia que, si no nace en el Romanticismo, pues ya en Shakespeare aparece, sí generaliza y proclama el movimiento del siglo XIX. El teatro romántico, y esto no se ha visto siempre, continúa con el espíritu eternamente trágico de la catarsis, cuyo pulso íntimo se encuentra en el sentido del *fatum*, o del destino sin culpabilidades, sino, sucesos ciegos, o aquello que sucede a pesar de lo que uno haga para merecer premios o castigos. No siempre se ha visto, como digo, que a pesar de que la mayor parte de los héroes y heroínas románticos españoles sean cristianos, la fuerza que describe y finalmente rige sus vidas no es la Providencia, que reparte recompensas y castigos en virtud de los merecimientos, sino el destino, que cercena o posibilita sin considerar la responsabilidad moral del ser al que eleva a la dicha o estrella en el dolor. ¿Cómo explicar si no que los héroes románticos, presentados siempre en su grandeza moral y en su razón y alegría inencontrada frente al mundo, terminen siempre en muertes y locuras fatales? Si el autor presenta un carácter grande, y luego lo condena a la locura o a la infelicidad, lo que está funcionando no es la Providencia, sino el *fatum*. Si no hay libre albedrío, si no hay voluntad, no puede haber culpabilidad. Todo lo cual nos lleva a hablar de tragedia y no de drama, pues no cabe en la moral cristiana un Dios injusto, ni consuela dramáticamente, porque no funciona en el espectador una fe que haga pensar que aquellos personajes que tienen en el escenario un final trágico vayan a ser recompensados después de su muerte. Nos parece adecuado recordar en este momento un fragmento del artículo de Larra escrito a raíz del estreno de *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch:

“(…) De esta suerte preside el drama no la maldad, repugnante siempre cuando se presenta en las tablas fría y estéril, sino la fatalidad, la hermosura misma de Isabel, que le acarrea sus desventuras todas (...) porque para la pasión no hay obstáculo, no hay enredo, no hay hombres, no hay más Dios, en fin, que ella misma. Sacrilegio sublime como el de Ayax de Homero...”.

2.2. ANÁLISIS GENÉRICO DE LA OBRA DRAMÁTICA DE LA AVELLANEDA

Gertrudis Gómez de Avellaneda escribió veintitrés piezas para el teatro de las que cuatro permanecen inéditas y desconocidas, y una, aunque editada, es obra conjunta y no vamos a incluirla en este estudio. Las cinco fueron estrenadas en distintos teatros de Madrid, pero la prensa del momento apenas da noticias de ellas; *Hortensia*, de 1850,

se estrenó en el Teatro del Príncipe el 3 de junio de 1853; *Los puntapiés*, se estrenó en el Teatro del Drama o de la Cruz el 12 de mayo de 1851; *Las glorias de España*, loa que se estrenó el 22 de diciembre de 1851 para festejar el nacimiento de la Infanta Isabel; *El héroe de Bailén*, loa improvisada en un acto que apareció como obra de “Gertrudis Gómez de Avellaneda, Adelardo Ayala y otros” en la imprenta de D. F. R. del Castillo, en Madrid, en el año 1852; y *La sonámbula*, estrenada en el Teatro del Príncipe el 4 de marzo de 1854.

En la primera edición de cada una de las dieciocho obras restantes, la autora llamó tragedias a *Alfonso Munio* (1844) y *Saúl* (1846); dramas trágicos a *El Príncipe de Viana* (1844) y *Egilona* (1845); dramas a *Leoncia* (1840), *Flavio Recaredo* (1851), *La verdad vence apariencias* (1852), *Errores del corazón* (1852), *El Donativo del Diablo* (1852), *La hija de las flores* (1852), *La Aventurera* (1853), *La hija del Rey René* (1855), *Los tres amores* (1858), *Baltasar* (1858) y *Caltilina* (1867); comedias a *Simpatía y antipatía* (1855) y *Oráculos de Talía o los duendes de palacio* (1855); y pieza cómica a *El millonario y la maleta*.

En la segunda edición que hizo de casi todas sus obras cambió las clasificaciones de *Alfonso Munio* y *Saúl*, que pasaron a ser drama trágico y drama bíblico respectivamente; y de drama pasó a llamar comedia a *La hija de las flores*, *La Aventurera* y *Los tres amores*, y “pieza en un acto” a *La hija del Rey René*. Se observa que todos los cambios se producen en el mismo sentido, alejándose de lo trágico: las dos tragedias pasan a ser dramas, y cuatro de los dramas pasan a ser en tres casos comedia y en un caso “pieza cómica en un acto”.

Junto a esta clasificación, hemos de ver la forma en que la Avellaneda designa a sus obras en textos teóricos como prólogos, prefacios y dedicatorias, y la forma en que lo hace la crítica decimonónica. El caso de *Alfonso Munio* resulta significativo; en la primera edición hemos visto que aparece como “tragedia” mientras que en la segunda lo hace como “drama trágico”. En el *Prefacio* que escribe la autora para la segunda edición, reflexiona sobre su intención al escribir la obra, y resulta que no es otra que probar “una vez más que la edad media –desdeñada por la mayoría de los autores clásicos dramáticos- podía suministrar argumentos y caracteres más dignos de la tragedia que los rebuscados todavía en las historias de los antiguos Griegos y

Romanos...” Esta reflexión va confirmando el género de la obra, pues la autora avanza “desmintiendo la vulgar opinión de que la tragedia había caído para no volver a levantarse”. No obstante estas palabras, al referirse a *Munio Alfonso* vuelve a decir “mi drama”, “ese drama”... por lo que parece estar usando la palabra “drama” en su sentido general de obra dramática, de acción. Se ve aquí la actitud todavía romántica de la Avellaneda al huir del término “tragedia”, como hará también su admirado Zorrilla, que llama “Drama religioso y fantástico” a su *Don Juan Tenorio*. Este tipo de sintagmas confusos como “drama trágico” o “drama bíblico”, será el mismo que escogerá para clasificar otras dos de sus tragedias: *El Príncipe de Viana* y *Saúl*.

Saúl es otro ejemplo de esta terminología insegura. En la primera edición lo llama “tragedia bíblica”, y en la segunda “drama bíblico”. Sin embargo, en la *Advertencia* que escribe al frente de la obra desde la primera edición, alterna las palabras “drama” y “tragedia” para referirse a ella. De nuevo parece que el término que precisa al otro es el de “tragedia”, y el que aparece de forma reflexiva, pues al hablar del carácter del protagonista dice: “pareciéndome magnífico personaje para una tragedia aquel príncipe soberbio y desventurado, que no cesó de luchar hasta la muerte contra la mano omnipotente que se alzaba airada para hundirle con su naciente dinastía...”. Y al hablar del orgullo, confirma: “el orgullo era aquel espíritu maligno posesionado del alma de Saúl, y ninguna pasión me parece más fuerte, más infausta, más capaz de escitar los afectos de terror y piedad que exige la tragedia...”. Poco después entra en la discusión fundamental que acerca de los géneros vivió el período romántico:

“(...) no sé si con acierto o sin él, me he apartado de la sencillez del plan adoptado por Alfieri, y de su rigurosa sujeción a las reglas clásicas. Comprendiendo que no era dable igualarle en magestad, quise por lo menos prestar a mi obra más movimiento, más *drama*, por decirlo así Alfieri emplea los cinco actos de su bella tragedia sólo en poner en acción a Saúl durante las últimas horas de su vida; privándose de este modo, por su excesivo respeto a la unidad de tiempo y de lugar, de algunas situaciones muy bellas que le prestaba la historia de su protagonista. Soumet por su parte, queriendo salvar este inconveniente sin infringir el precepto, se vio forzado a alterar a veces los hechos y a cometer anacronismos, a fin de aglomerar las reglas horacianas, sucesos que la historia coloca en tiempos y sitios muy apartados de aquellos en que los pone el poeta (...) Puedo decir, pues, que mi tragedia es más rigurosamente histórica que la de Soumet, y más dramática que la de Alfieri”.

La crítica que atendió siempre escrupulosamente a cada estreno de la autora cubana, también deja ver la inseguridad y la confusión genéricas. Así por ejemplo, respecto a *El Príncipe de Viana*, *El Globo* y *El Clamor Público* opinaron que era drama, y *La Crónica* y *El Dómine Lucas* que era tragedia, mientras que *El Herald* alterna “drama”, “tragedia”, “cuadro” y “obra”; a *Flavio Recaredo*, *La Nación* y *El Orden* lo llaman tragedia, *Las Novedades* y *La Esperanza*, drama, *El Herald*, “producción”, y *El Globo*, “drama con honores de tragedia”; a *La hija de las flores* *La España* la llama “delicioso idilio” y “hermosa leyenda dialogada”, *El Diario español*, “preciosa balada puesta en acción”; a *Baltasar*, *La Época* lo llama “drama” y Valera, en el artículo que escribió para las Obras completas de la autora, alterna “drama” y “tragedia”...

La clasificación primera que hacemos aquí de la obra dramática de la Avellaneda es la siguiente: tragedias son *Alfonso Munio*, *El Príncipe de Viana*, *Egilona*, *Saúl*, *Baltasar* y *Catilina*; dramas son *Flavio Recaredo*, *La verdad vence apariencias*, *El Donativo del Diablo*, *La Aventurera* y *Los tres amores*; y comedias: *Errores del corazón*, *La hija de las flores*, *Simpatía y antipatía*, *Oráculos de Talía*, *La hija del Rey René* y *El millonario y la maleta*. *Leoncia* no cabría de forma clara entre las tragedias ni entre los dramas... Señalamos a continuación cómo caracterizamos cada uno de los géneros o subgéneros a que nos referimos, y cuándo y por qué nos enfrentamos al criterio de la autora.

Tragedia es la obra cuya acción presenta conflictos fatales, protagonizada por personajes puestos al límite de sus fuerzas, que mueve a los espectadores a la compasión, la piedad, el temor y el espanto, dando lugar a la catarsis o complejo proceso de purificación de las pasiones de los espectadores, que piensan en el destino humano presidido por la fatalidad, que no premia ni castiga frente a la Providencia, sino que reparte desenlaces funestos para todos. Los caracteres trágicos son sublimes, siempre elevados por un agudo sentido de la moral, carentes de libre albedrío, y así siempre víctimas, porque son arrastrados, precipitados y finalmente abismados por una serie de fuerzas telúricas.

A este sentido trágico le ha venido acompañando históricamente una serie de características formales. Aristóteles describía la tragedia como una historia acabada con desenlace fatal, que sucede de una forma lineal y progresiva, en un tiempo reducido a

no más de una jornada y en un solo espacio. El tema es elevado, la gravedad caracteriza el pensamiento y la acción, y los personajes, nobles y bien caracterizados, son presa de grandes pasiones que al final posibilitan la catarsis en el espectador. Entre los pocos caracteres destacan un personaje colosal y el coro. Debe estar escrita en un solo metro de arte mayor y en un lenguaje elevado que se corresponda con la grandeza de los caracteres presentados, y debe estructurarse de manera tripartita. Ésta ha sido la caracterización más influyente en la historia de la literatura de la tragedia. Según las escuelas, se ha seguido más o menos estrictamente; el Romanticismo es el primer movimiento que de forma general proclama un nuevo sistema trágico, aunque éste venía necesitando una revisión al menos desde finales del siglo XVI.

Se ha dicho que en el Romanticismo español el peso de la fatalidad aparece reducido a o convertido en simple casualidad, que no logra la tragicidad de unas fuerzas fatales preparadas con consistencia, densas y estrictas³⁸. No pensamos nosotros que pueda decirse esto de manera conclusiva y global, pues creemos que el Romanticismo español tiene obras que logran el sentido trágico, el *fatum*. Incluso en aquellas obras cuyos protagonistas son cristianos, lo que termina predominando en la acción que protagonizan no es la Providencia, sino el destino. Por eso el movimiento romántico español está lleno de personajes que sufren, enloquecen y mueren de forma independiente de sus virtudes y de sus defectos. Esto sucede también, en el teatro español del siglo XX, en obras de cuyo sentido trágico no puede dudarse, como en la *Fedra* de Unamuno o en gran parte del teatro de Lorca. A esta especial locura que sufre el personaje romántico, locura fatal, de la que casi siempre está ausente la figura de Dios, precipita quizá el comienzo de la humanidad sin Dios que sigue mirándose en Él, aquel primer momento en el que la literatura refleja el desamparo sin Orden ni Autor que el mundo occidental descubre como posibilidad a finales del siglo XVIII.

Si este sentido trágico del que está ausente la culpabilidad está presente en una obra, podemos hablar de tragedia aun cuando ésta no cumpla las unidades aristotélicas ni tenga una estructura tripartita, ni los protagonistas pertenezcan a la nobleza, ni esté escrita en un único metro. En el uso de la palabra “tragedia” y de su familia semántica queda precisamente este espíritu trágico –al que nos referimos y es lo fundamental- que

³⁸ Parece que la tragedia en España está realmente condenada por un destino trágico; la tragedia senequista del siglo XVI fue acusada de truculenta, la romántica de providencial...

puede sobrevivir sin que se cumplan algunas de las premisas formales que parecían sostenerlo.

El siglo XIX supone una visión innovadora de posibilidades distintas de aparición de lo trágico, que desde el Romanticismo rechaza sostener la tragedia en los resortes formales tradicionales. De este modo el Romanticismo abre la posibilidad de una tragedia construida de manera más contemporánea, menos unidireccional, más compleja. Larra, profundo conocedor de su tiempo, escribe que no era posible ya la tragedia al modo rígido o clásico, pues la sociedad había cambiado, y que en ella el papel de la tragedia lo tenía el drama histórico romántico que se producía sin cesar. La sociedad se había convulsionado internamente y las características de las obras teatrales tenían que adaptarse al público que las iba a ver para lograr la verosimilitud. El público que acudía a los teatros de manera general era más culto, y los cambios sociales hacían que ya no se conformara fácilmente ni soñara al ver historias de dioses y reyes. Los románticos, guiados por la emoción, buscaron la catarsis de forma más sentimental, y de tal manera que liberara al espectador también después de la función, no sólo mientras ésta sucediera para después seguir cumpliendo un destino de esclavitud.

Éste es el concepto de lo trágico en el Romanticismo, un concepto que profundiza en la tragedia más allá del número de sus actos y su metro. Este tipo de características formales que a los clasicistas les parecían pilares de la verosimilitud, se superan si se logra que el público viva el tiempo del escenario, que no transcurre del mismo modo que el tiempo de fuera del teatro. Algunos románticos españoles ensancharon espacios y tiempos de manera que la verosimilitud no sólo se mantenía sino que se configuraba de una forma nueva que al nuevo espectador y al espectador posterior les parece mucho más fácil de asumir, más agradable que la densidad e inmovilidad de los más exaltados clasicistas, que queriendo ser fieles a Aristóteles, cumplían las características más superficiales convirtiéndose en infieles con lo más profundo: la verosimilitud.

Comedia ha significado en algunos períodos literarios “obra dramática de cualquier género” (y ésta es la segunda acepción que da la Real Academia de la Lengua Española). En el teatro clásico español su significado se fijó como pieza dramática en la que caben lo cómico y lo trágico cuyos caracteres quedaron descritos en el *Arte Nuevo*

de hacer Comedias de Lope de Vega. Podemos concretar más diciendo que comedia es la obra teatral o cinematográfica que busca provocar la risa del espectador y cuyo desenlace es feliz. Si hasta el Romanticismo predomina la comedia en verso, a partir de él su forma habitual es la prosa.

Aristóteles la describía como la imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino haciendo que la risa sea parte de la fealdad retratada, es decir, siempre y cuando dicha fealdad no cause desastres ni dolor. Desde la Antigüedad, la comedia ha utilizado la risa fundada en la burla, la sátira de hechos serios, es decir, hacer reír pero a partir de algo serio, generalmente dando lugar a un crítica negativa del objeto del que se ríe. Aristófanes satirizó la vida política y social de su tiempo, y Menandro, como después Plauto y Terencio, denunció las costumbres contemporáneas que le parecían objetos de crítica negativa.

A lo largo de la Historia, la comedia ha significado a menudo la revitalización de géneros gastados por el mal uso, regenerándolos en la transformación que supone. Recursos utilizados por la comedia son la sorpresa, la exageración, la deformación, la confusión, la crítica burlesca, la deformación jocosa de defectos, la escasa trascendencia con que los personajes asumen lo que ocurre...

Se han distinguido infinitos tipos de comedia: la de enredo o intriga (en la que la comicidad proviene del encadenamiento de situaciones inesperadas o absurdas); la de caracteres (que concentra su atención en tipos humanos, en ella cabe distinguir la comedia de figurón, una de sus variedades, que muestra en el siglo XVII a un tipo ridículo o pintoresco); la de capa y espada (caracterizada porque sus personajes son nobles y caballeros vistos en lances amatorios y caballerescos del siglo XVII); la de costumbres (que refleja, generalmente con intención correctora, los actos y usos de la vida social); la dramática (aquella en la que dominan el desenlace o algunas situaciones acontecimientos tristes o infaustos)... A esta tipología podría añadirse una serie de piezas más breves que surge a partir de una situación cómica o un chiste, sin llegar a desarrollarse como historia acabada: entremés, sainete, farsa, tonadilla, juguete cómico...

Como en el caso de la comedia, en el drama es necesario distinguir entre sus dos usos: uno general que se refiere a la obra dramática, a su acción, y otro más concreto que hace referencia a aquellas obras que tienen elementos de la comedia y elementos de la tragedia. A esto cabe añadir que en el período romántico el deseo que el movimiento tiene de escapar de la rigidez clasicista que lo precede, hace muy habitual el uso de este término para obras que a menudo responden a lo que los clásicos habrían llamado tragedia, es decir, que no se refiere sólo a una serie de géneros o subgéneros intermedios. Este hecho que en páginas anteriores ya hemos descrito suficientemente, dificulta el análisis de las obras así clasificadas por sus autores o por la crítica.

El drama, que recoge episodios y conflictos trágicos en un ambiente tradicionalmente cómico, a pesar de presentar en las acciones y en los personajes esta cierta tragicidad, no alcanza la plenitud trágica, bien porque los personajes no respondan al espíritu trágico de la situación que viven y pasen superficialmente por ella, bien por las constantes apariciones del humor y, desde luego, por el final, que no es trágico.

Finalmente, no podemos cerrar este capítulo sin analizar lo que se ha llamado drama romántico. Si en la clasificación que hemos dado de la obra dramática de la Avellaneda no aparece ningún drama romántico ¿hemos de concluir que, romántica como la hemos definido, no escribió nunca un drama romántico?. Nos parece que no ha de ser ésta la conclusión. Pensamos que el drama romántico no tiene la misma entidad o categoría genérica que la comedia, la tragedia y el drama, de manera que sobre la clasificación descrita podemos hablar en algunos casos de dramas románticos. Es para nosotros el drama romántico el carácter y la forma peculiares que en el Romanticismo se le da a la tragedia, muy en consonancia con la particularidad del modo de expresar y de mirar el mundo románticos. Dramas románticos son, bajo el signo de mayor entidad de tragedia o drama: *Leoncia*, *El Príncipe de Viana*, *Egilona*, *La verdad vence apariencias*, y *Baltasar*.

El drama romántico, al que responden por completo la mayor parte de los contenidos de la obra dramática de la Avellaneda y algunas de sus características formales, supone la dramatización de la visión romántica de la existencia. Esta experiencia dramática de la vida aparece en todas las obras teatrales de la cubana, pero

las soluciones finales y el tono varían de una a otra impidiendo la tragedia en los casos señalados.

A la dramatización de la visión romántica del mundo corresponde, en el drama romántico, una serie de características formales que la Avellaneda casi nunca sigue por entero. En primer lugar se incumplen las unidades de espacio y tiempo, y en algunas ocasiones incluso la de acción. Lo cómico encuentra a veces cabida dando lugar a una mayor tragicidad de la mano del contraste. En cuanto a la historia, siempre dramatiza la imposibilidad que siente el héroe de encontrar un pacto de felicidad con el mundo, que es siempre una agresión que separa tajantemente deseo y realidad. Este conflicto se ambienta generalmente en un tiempo histórico predilecto, dentro del pasado, la Edad Media, y en determinados espacios preferidos, como la mazmorra, el panteón, el paisaje abrupto, el templo... Desde el punto de vista formal, se mezclan distintos tipos de verso, incluso el arte mayor con el arte menor, y en muy contadas ocasiones, el verso y la prosa. La estructura tradicionalmente dispuesta en tres actos o en cinco, a menudo aparece dividida en cuatro jornadas que pueden subdividirse a su vez. Las acotaciones abundan mucho más que en el teatro neoclásico, en un intento de matizar la actitud de los personajes y la escenografía.

Entre los personajes siempre destaca la pareja de enamorados cuyo amor se ve obstaculizado por el resto; él generalmente envuelve su identidad en el misterio, y lo caracterizan la pasión fatal, la orfandad, el destino trágico que lo hace víctima y marginado, la aguda dignidad que mueve todos sus actos, su pasión por la libertad, su vida que transcurre siempre en la cima del placer o en la cima del dolor haciéndolo alternativamente ángel o demonio y la melancolía que baña toda su existencia y su amor por la única felicidad: la mujer amada. Ella soporta la misión de ser la luz y el consuelo en la vida del héroe, por cuyo amor nace, vive y se inmola, envuelta constantemente en dulzura, fidelidad y virtud, pero a la vez en una pasión por la que a menudo enloquece antes de morir, predestinada como está, al dolor y al sacrificio.

El tema fundamental es el amor, que es absoluto, lo único perfecto, imposible su realización en la tierra, por lo que ha de vivirse como constante aspiración. El intento de vivirlo precipita en la infelicidad y en la muerte, así que la pareja que ama está destinada a la inmolación. Amor y libertad configuran las aspiraciones del héroe y la

heroína, imposibles pero siempre presentes, siguiendo la matización sublime del verso de Lope: “Para ser imposible eternamente”.

La intensidad lírica y la habilidad para construir la intriga caracterizan también al drama romántico, y se han visto como dos de sus virtudes principales, aquéllas que lo salvan de las críticas negativas que se le hacen a menudo: falta de profundidad y falta de construcción dramática.

Dentro del drama romántico, el más característico es el drama histórico, al que Larra definió como la tragedia de su tiempo. En el drama histórico muy pocas veces se dramatiza realmente la historia, que es básicamente marco ambientador para lo que realmente interesa. De la Historia se prefiere el detalle, la anécdota, a partir de la cual se inspira el romántico y a menudo se escogen episodios que sirven para dramatizar la libertad individual frente a la presión social

-*Leoncia*. La primera obra dramática de la Avellaneda no fue publicada hasta 1917, en que apareció, a cargo de Emilio Cotarelo y Mori, en la Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, aunque había sido representada en varias ciudades andaluzas después de su estreno en Sevilla, el 6 de junio de 1840. La autora la llama “drama nuevo original”. No obstante, tanto Cotarelo y Mori en el prólogo que escribe a la primera edición de la obra, como José María Castro y Calvo en el estudio que escribe para la edición de las obras casi completas de la Biblioteca de Autores Españoles (Madrid, B.A.E., Ediciones Atlas, 1974-1981, 5 vols.) se enfrentan a la clasificación que la autora escoge para *Leoncia* y la llaman tragedia. Cotarelo escribe “La tragedia *Leoncia*, a que la autora llamó drama, por acomodarse al término entonces reinante”, y Castro y Calvo escribe para su edición: “tragedia verdadera es el llamado drama *Leoncia*”. Ambos críticos se enfrentan a la difícil clasificación de *Leoncia*, obra controvertida en casi todos sus aspectos como veremos en el capítulo siguiente.

Desde el punto de vista de la caracterización de la tragedia que hace Aristotéles, podemos decir que la obra no está escrita en verso, ni cumple las unidades de espacio y tiempo, ni está protagonizada por personajes nobles, ni hay coro... sin embargo, *Leoncia* está impregnada desde sus primeras palabras del sentido trágico: los personajes son pocos, muy bien caracterizados, y con una protagonista colosal; si no son nobles, sí

logran el espíritu trágico por su comportamiento moral y la profundidad de su pensamiento; las pasiones del amor, los celos, junto a la indecisión y la condena social, sepultan a los personajes en situaciones altamente trágicas; el desenlace es fatal, todo lo cual contribuye a la catarsis.

Con respecto a las tres unidades de espacio, tiempo y acción, cabe analizar cómo funciona su incumplimiento en la tragedia *Leoncia*, pues la Avellaneda consigue desde su primera pieza dramática ese sentido nuevo de la unidad de tiempo y de espacio a que nos hemos referido. Con respecto a la unidad de tiempo, debe decirse que los hechos dramatizados suceden entre tres y cuatro días. El tiempo transcurre de forma lineal y progresiva aunque entre el tercer acto y el cuarto ha transcurrido un día y medio. Estos tres o cuatro días configuran lo que Kurt Spang llama *tiempo escénico*, el tiempo visible, dramatizado, que sucede en el escenario, pero también encontramos en la obra el llamado *tiempo extraescénico*, que corresponde al tiempo aludido pero no dramatizado sino en el recuerdo y en las pesadillas de los personajes³⁹. Este *tiempo extraescénico* tiene una gran importancia en la tragedia, porque se convierte en presente continuo en el interior de Leoncia, la protagonista, por la que es revivido una y otra vez, arranque, explicación y determinación de todo lo que sucede en el *tiempo escénico*, es decir, que no sólo es importante por el espacio que ocupa en la obra su rememoración, sino porque en esos sucesos ocurridos quince años antes del *tiempo escénico*, hay que buscar la explicación a todo lo que vemos en el escenario. La relación entre ambos tiempos es tan estrecha que el clasicismo del que partía la reducción temporal de la obra se “resiente” de un romanticismo encendido por el cual el pasado pesa hondamente en los caracteres elevados que casi siempre van a tener un misterio. En las pesadillas, los recuerdos y las enajenaciones que ese pasado provoca, aparece una serie de tiempos subjetivos dentro del tiempo objetivo del que hemos partido para caracterizar la obra. Cabe señalar, no obstante, que una obra romántica extrema hubiera creado un prólogo o un acto primero para dramatizar los acontecimientos que explican luego el arranque y el desenlace de la acción, tal y como hace *Don Álvaro o la fuerza del sino* o *Don Juan Tenorio*, o la misma Avellaneda en *La verdad vence apariencias* y en *Tres amores*. El eclecticismo romántico permite a la autora contar hechos que suceden en un corto espacio de tiempo sin renunciar al resto de los episodios importantes de las vidas de los

³⁹ Spang, Kurt, *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Ansoáin (Navarra), Ediciones de la Universidad de Navarra, S. A., 1998. Pp. 41 a 44.

caracteres escogidos, pues el Romanticismo advierte con intuición certera el valor emotivo de los sentimientos albergados durante largo tiempo. Así es como hay que explicarse esos primeros actos, muy habituales en el período, que cuentan sucesos acaecidos años antes de lo que se dramatiza en el resto de la obra dramática, de manera que los caracteres protagonistas puedan expresar pasiones mantenidas y sufridas sin descanso. En *Leoncia* la anagnórisis y los reencuentros son más emotivos por esta razón, el escepticismo ha hecho mella en dos de los caracteres protagonistas y el espectador sabe por qué, y por otro lado, el paso del tiempo hace que madre e hija puedan competir sentimentalmente por el amor del mismo hombre.

Finalmente, podemos decir que el tiempo de la tragedia es, también según la clasificación temporal que hace Spang, un *tiempo tectónico*, es decir, que su desarrollo incluye una exposición, un nudo y un desenlace, frente al *tiempo atectónico*, que tiene lugar en cuadros más o menos independientes.

Con el espacio sucede algo parecido a lo que hemos descrito con respecto al tiempo; podemos hablar de dos espacios, el espacio mostrado que el espectador ve al acudir al teatro, y el espacio aludido por los personajes, que el espectador debe imaginar. Aunque cada acto tiene un decorado, hay cierta unidad, pues los cuatro son interiores de casas de Madrid pertenecientes a personas de clase parecida, decoradas de forma semejante con todo aquello que caracteriza la sala de recibir, habitación más o menos distribuidora, con varias puertas por las que el espectador puede imaginar encuentros temidos o deseados entre los personajes, y por las que la autora puede hacer verosímil el encuentro o desencuentro que le interesa.

La acción es única, y ésta es la unidad que había que salvar incluso en el período romántico. La acción es la que precipita obstáculos sobre la relación amorosa de Leoncia y Carlos. El obstáculo fundamental es la relación de compromiso que Carlos vive con Elena, que resulta ser el obstáculo insuperable cuando Leoncia descubre en Elena a su hija perdida. El desarrollo de la acción es clásico, pues se produce de manera lineal y progresiva, preparadas y explicadas todas las situaciones, como por ejemplo el encuentro de Leoncia con el cuadro de su madre, Clotilde, en casa de Elena, o la emotiva canción que escucha en la voz de su hija antes de verla, canción con la que ella la acunaba y que el espectador conoce porque Leoncia la ha cantado antes en escena.

Los personajes de la obra pertenecen a la burguesía, y las pasiones son puramente sentimentales, por eso también encaja *Leoncia* en el modelo de drama burgés o drama sentimental, incluso en el melodrama sentimental (siempre y cuando no se entienda de forma peyorativa o fácil el término “melodrama”) de la corriente francesa del siglo XVIII, caracterizado también por estar escrito en prosa. Entre el drama sentimental trágico, y la tragedia, hemos de clasificar genéricamente *Leoncia*.

-*Alfonso Munio*. En la primera edición la autora la llamó “tragedia”, y en la segunda “drama trágico”. Sin duda ninguna tanto *Alfonso Munio* como *Munio Alfonso* (las dos versiones supusieron dos obras distintas) son tragedias. Ya hemos visto cómo la autora reflexiva y conscientemente la clasifica como tragedia en el *Prefacio* que escribió para la segunda versión, probando, como dice, que la Edad Media, “desdeñada por la mayoría de los autores clásicos dramáticos- podía suministrar argumentos y caracteres más dignos de la tragedia que los rebuscados todavía en las historias de los antiguos Griegos y Romanos...”. Termina opinando, lo cual resulta esclarecedor para comprender el período en lo que se refiere al género, que quiere desmentir “la vulgar opinión de que la tragedia había caído para no volver a levantarse”.

La crítica del momento advirtió el espíritu trágico de *Alfonso Munio*. Antonio Flores, desde las páginas de *El Laberinto*⁴⁰, acierta cuando escribe “el poeta ha sabido presentar (**la acción**), con asombro de los inteligentes, revestida de las severas formas de la tragedia clásica y animada con todo el interés del drama moderno...”⁴¹. *El Herald* del 16 de junio de 1844 también ofrece una crítica sobre la obra. En ella se afirma que “La señorita AVELLANEDA ha resuelto el gravísimo problema: el de guardar los preceptos del drama de Esquilo y Sófocles, dando al mismo tiempo novedad y vida a su cuadro y sosteniendo el interés siempre...”, palabras con las que se expresa el estado de confusión que vivían los escritores y los críticos, además de palabras que dejan ver cómo el término “drama” es confuso, unas veces utilizado como “obra dramática” – como en este caso-, otras por ser la forma de huir del término clasicista “tragedia”...

⁴⁰ Junio de 1844. *El Laberinto*, I, pp 223-225.

⁴¹ La negrita es nuestra.

Interesa, no obstante, destacar estos juicios que enmarcan lo que será el sistema teatral de la Avellaneda, llamado a veces ecléctico, retratado aquí como capaz de salvar los defectos de las dos escuelas que pugnaban en el período romántico. Tiempo después continuará analizándose de este modo el sistema teatral de la cubana, como hace Francisco Blanco García en su libro *La Literatura española en el siglo XIX* (3ª edición, 3vols., Madrid, Sáenz de Jubera, 1909-10 y 1912) al analizar la obra *Alfonso Munio* escribe que es una tragedia “en el nombre y en el metro (...) y la sencillez de la fábula (...) Pero en el fondo el carácter, la vida íntima, el diseño de los personajes, la idea generadora y los sentimientos, distan infinito del verdadero poema clásico y de su falsificación en Francia y en España (...) no hay que buscar muy lejos las corrientes de inspiración en *Alfonso Munio* vienen a mezclarse con la principal, con la única visible que es la del Duque de Rivas, Hartzenbusch, García Gutiérrez y Zorrilla...”. Cotarelo y Mori, conocedor indiscutible del talante y la obra de la autora, concluye el análisis de su sistema teatral: “la AVELLANEDA intentó sin darse cuenta muy clara de ello, la fusión de dos sistemas dramáticos: la tragedia antigua con el drama romántico”, lúcidas palabras acerca de cómo el drama romántico logra la aclimatación de la tragedia antigua a la nueva visión del mundo, aunque no estemos de acuerdo en que la autora, como dice Cotarelo, no fuera consciente de lo que estaba haciendo.

Efectivamente, todo confluye en el hecho importantísimo del comportamiento teatral de la autora: su eclecticismo personal, la unión y perfecta combinación de las características que más le gustan de los dos sistemas que áuna, y su intuición y su acierto al recoger lo permanente de cada uno de ellos. Resulta interesante advertir cómo supo corregir lo que después iba a sentirse como defecto; desdeñó la inmovilidad y la frialdad de la tragedia clasicista que a menudo olvida elementos de la teatralidad, y rechazó también la inconsistencia de ciertas situaciones, tiempos y tipos dramáticos que el romanticismo más extremo repetía una y otra vez sin advertir que restaban emoción al impedir la verosimilitud. Por educación, lectura y amistades, gustó y conoció bien la tragedia clásica, por admiración, amistades, talante y circunstancias temporales, apreció y conoció a Rivas, Hartzenbusch, G. Gutiérrez, Martínez de la Rosa y Zorrilla.

En *Alfonso Munio* la historia es acabada y el final altamente trágico. Cumple las unidades de acción y tiempo de modo estricto, la de espacio de forma un poco más laxa. La acción sucede de forma progresiva y lineal. Todos los personajes son nobles y su

lenguaje y sus acciones son adecuados. Está escrita en un solo metro, de arte mayor, el endecasílabo heroico. Se logra el proceso catártico al inspirar, desde las pasiones límite, temor, espanto y piedad. La estructura no es clásica, pues la obra está dividida en cuatro actos.

Con esta tragedia entramos en un segundo problema, el de considerar la historicidad de la obra. Drama histórico lo considera Luis Mata Induráin en el capítulo “Los dramas históricos de Gertrudis Gómez de Avellaneda” que escribe en el libro mencionado de Kurt Spang⁴². Ya señalamos las palabras con las que Mariano José de Larra caracterizaba al drama histórico como la tragedia de su tiempo. Podemos, entonces, llamar tragedia y drama histórico (casi como subclasificación dentro de la tragedia) la obra que tratamos. Se trata, pues, ahora, de esclarecer lo histórico que hay en *Alfonso Munio*. El criterio que utiliza Mata Induráin para clasificar como “drama histórico” una obra romántica (que casi siempre se ambienta en un pasado histórico) es el de la intencionalidad realmente histórica, por lo cual serán dramas históricos aquéllos en los que el autor haya tenido una verdadera intención histórica, es decir, un deseo de convertir la historia en poesía. Bajo este criterio, considera dentro de esta clasificación seis obras dramáticas de la cubana: *El Príncipe de Viana*, *Egilona*, *Saúl*, *Flavio Recaredo*, *Baltasar* y la obra que tratamos.

Pero aparte de la intencionalidad histórica, cabe señalar si efectivamente es Historia lo que se dramatiza. En el *Prefacio* escrito por la autora ésta termina señalando sus fuentes históricas, pero parece que Nuño Alfonso, si fue un guerrero español del siglo XII, no puede distinguirse por completo en el panorama histórico, sino más bien en la galería de personajes legendarios.

Con respecto a la unidad de tiempo, hemos señalado que los hechos suceden de manera estricta dentro de la jornada que la unidad señala. El primer acto es la mañana del día en que vuelve Alfonso Munio, el segundo es la tarde-noche de ese día; el tercero es la misma noche, y el cuarto el amanecer del día siguiente. El *tiempo extraecénico* sólo aparece para componer la figura del protagonista, cuya entrada es precedida de un épico relato de su heroicidad en el campo de batalla.

La unidad de espacio no se cumple de manera estricta. Los dos primeros actos suceden en la cámara de la Emperatriz en el Alcázar de Toledo, el tercero en el gabinete de la casa de Munio, y el cuarto en una cámara del palacio arzobispal. Los tres decorados, con sus dos cambios, están facilitados por los cambios de acto, y los tres pertenecen a la misma ciudad.

La unidad de acción se cumple de modo estricto: Sancho, futuro rey de Castilla, y Fronilde, hija del héroe castellano Munio, se aman. El obstáculo esta vez es que el heredero, Sancho de Castilla, está prometido con Blanca de Navarra por un acuerdo entre las dos coronas. La acción cuenta el intento, por parte del futuro rey don Sancho, de romper pacíficamente su compromiso matrimonial para poderse casar, por amor, con Fronilde. La ira de Munio y su sentido brutal del honor harán que cuando la historia de amor está arreglada desde la corona, el padre celoso hasta la ceguera de la honra de su casa, mate a su inocente hija después de escucharla en conversación de amores.

-*El Príncipe de Viana*. La autora lo llama “drama trágico” tanto en la primera como en la segunda versión. Es tragedia. Como romántica huye del término ortodoxo pese a señalar la tragicidad con el adjetivo que acompaña al término general “drama”. Como hemos visto, es posible que pese a que la autora lo llame “drama trágico” lo considere tragedia, tal y como sucede con la segunda versión de *Munio Alfonso*. Cotarelo y Mori señala que la razón por la que la autora no llama “tragedia” a esta pieza es que ya se había convencido de que la tragedia debía tratar sobre temas de la Antigüedad. Olvidó el crítico, en este caso, cómo la propia autora defiende la validez de la Edad Media para el género trágico en el *Prefacio* de la segunda versión de su obra anterior, escrito mucho después que *El Príncipe de Viana*.

La crítica del momento muestra la inestabilidad de la terminología genérica; así, si *El Globo* del 13 de octubre de 1844 y *El Clamor Público* del 9 de octubre del mismo año lo llaman “drama”, *La Crónica* del 13 de octubre y *El Dómine Lucas* del 1 de noviembre lo llaman “tragedia”, y *El Heraldo* del 13 de octubre alterna ambas clasificaciones.

⁴² *Op. cit.*, pp 193-213.

El Príncipe de Viana dramatiza una historia acabada con desenlace fatal, la acción única sucede de manera lineal y progresiva y los saltos en el tiempo son escasos y muy bien salvados. Los personajes son en su mayoría nobles, todos presa de una u otra pasión, adecuados a sus caracteres el lenguaje y las acciones. El final logra el proceso catártico en toda su fuerza. La obra está escrita en un solo metro de arte mayor a excepción, sólo en la primera edición, del monólogo de Carlos en la prisión, y, si ella la obra está estructurada en cuatro actos, la segunda suprime el primero.

Con respecto a las unidades, hay que distinguir entre las dos versiones, pues la segunda versión supuso una obra nueva. En ambas se incumple la unidad de tiempo de forma muy parecida; en la primera edición hay un acto primero que la Avellaneda suprime en la segunda y que está separado del segundo por unas horas; el tercero del segundo por unos días (lo sabemos por unas palabras de Isabel “dejan pasar las horas y los días...”), y éste del último acto por unas horas. Así, la unidad de tiempo sólo se incumple por los días que transcurren desde que Carlos de Viana es apresado hasta que lo encontramos en prisión, necesarios para el avance de la acción que ha de permitir que los partidarios del preso se organicen y lleguen a liberarlo al castillo de Aitona. El tiempo principal es *escénico*, pero el *tiempo extraescénico* tiene importancia, pues la soledad en la que el príncipe Carlos ha crecido, el enfrentamiento con su padre y los días que transcurren entre los actos segundo y tercero (primero y segundo en la segunda versión), son necesarios para comprender a los personajes y el desenlace. El enfrentamiento entre padre e hijo es sólo *extraescénico* en la segunda versión, pues en la primera, el primer acto dramatiza el enfrentamiento.

La unidad de espacio no se cumple en ninguna de las dos versiones. En la primera hay que sumar un cambio de decorado más que a la segunda, pero también un acto. Ese decorado de más ambienta las Cortes de Lérida. Los otros tres decorados, correspondientes a los tres actos restantes, son: el salón del Palacio Real de Lérida, la prisión del Príncipe Carlos en el Castillo de Aitona, y el salón del Castillo de la Aljafería en Zaragoza.

La unidad de acción sí se cumple. Dramatiza la conspiración que la reina Juana, el Canciller de Peralta y sus partidarios llevan a cabo contra Carlos de Viana, primogénito de Juan II. El rey permanece impasible y engañado en la debilidad de su

carácter. La historia de amor entre Isabel de Peralta, hija del Canciller conspirador, y Carlos de Viana, queda perfectamente encajada en la acción como elemento intensificador de la intriga y de lo trágico: Carlos de Viana muere asesinado e Isabel, según las distintas versiones, queda desesperada en escena o el telón cae sobre su suicidio. La acción comienza *in media res*, con la conspiración en marcha y las pasiones al límite de las fuerzas de quienes las soportan.

Luis Mata Induráin incluye esta tragedia entre los dramas históricos de la autora. No obstante, ella, en la dedicatoria a Fernán Caballero que escribe al frente de la segunda versión, explica los defectos de que adolece su obra, y resulta de sumo interés observar cómo se presenta la cubana ante la intencionalidad histórica con la que escribió su tragedia: “(...) 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?. Respetuosa con los muertos, confieso a U. que no acabo de perdonarme...”. Y señala a continuación por qué y cómo ha faltado a la Historia cambiando el personaje del Canciller Peralta, convirtiéndolo en malvado y asesino, y el de la madrastra, abusando de los “rumores públicos”, haciendo que sea suya la mano que ordenó el envenenamiento de Carlos. Se explica diciendo que le repugnaba pensar que un padre permitiera el asesinato de su hijo, y que le pareció más verosímil y más dramático hacer asesina a la madrastra. Sin embargo recordemos que Munio asesinaba a su hija Isabel en su tragedia anterior, aunque a él lo avalaba una brutal tradición del sentido del honor español de trescientos años.

La reflexión de la Avellaneda resulta de capital importancia pues hay en ella la romántica concepción del arte en virtud de la cual puede variarse la historia si se convierte en poesía, como romántica es la inspiración en la Historia, en concreto en la medieval española. Sin embargo, asoma en dicha reflexión el eclecticismo de la autora al reprenderse por faltar a la Historia y e intentar justificarse. Allison Peers señala que a partir de 1840 el drama histórico es la forma de teatro más habitual en España, y al tratar de caracterizarlo destaca que es un drama histórico ecléctico, que si no cumple las unidades de tiempo y espacio, no hace de la historia un mero ambiente decorativo y estimulante, sino que deja ver un interés sincero por lo histórico.

Efectivamente, Juan II encarceló a su hijo Carlos el 2 de diciembre de 1460 en Lérida, y éste fue liberado por sus partidarios en 1461. Poco después, cuando el rey se disponía a cederle el trono a su hijo, éste murió repentinamente, dando lugar a una guerra civil.

-*Egilona*. La autora clasifica esta obra como “drama trágico”, haciendo lo mismo que había hecho con *El Príncipe de Viana* y lo que haría con *Munio Alfonso*, a las que, de forma más concreta, sabemos que llama tragedias. Tragedia consideramos a *Egilona*, como la consideró también la crítica de su tiempo. El 12 de julio de 1846 *El Español* publicó un artículo de Hartezenbusch sobre ella. El escritor atiende, como romántico, más que a su construcción a las pasiones dramatizadas, a la grandeza de los caracteres protagonistas, al final terrible y al espíritu que inspira la obra. Por eso concluye llamándola “tragedia (porque tragedia es)...”. Efectivamente, fuera de su construcción, plenamente romántica, *Egilona* es una tragedia. El Romanticismo, que desdeña adscribirse a ninguna rigidez que cercene el proceso de creación, hace que desde el sintagma con que la Avellaneda intenta la clasificación de su obra, vaya a caracterizarse ésta por la mezcla de caracteres que permite la libertad asegurada por el período artístico.

La historia dramatizada es acabada, con sentido total, y los hechos suceden de manera lineal y progresiva, sin saltos temporales. Se cumplen las unidades de acción y de tiempo, no la de espacio. Cotarelo y Mori opina que en *Egilona* hay dos acciones: una que sostienen los problemas político-religiosos que provoca el matrimonio entre Abdalasis y Egilona (él musulmán y ella cristiana), viuda del rey Rodrigo, y otra acción que constituye la obstaculizada historia de amor del matrimonio, cuyo principal problema va a ser la aparición del rey Rodrigo, preso anónimo y no muerto. Pensamos, no obstante, que la acción es una, que el problema político-religioso es sólo uno de los obstáculos que ha de tener todo amor romántico. La Avellaneda, aguda psicóloga, se atreve en esta obra con un obstáculo interno y grave para los amantes, mucho más complejo e insalvable que un padre tirano que se oponga a la realización de ese amor. Las conspiraciones y los problemas religiosos son la ambientación de ese amor cuya máxima dificultad será superar la vuelta del primer esposo de Egilona, dado por muerto. Cabe caracterizar la obra de la cubana, más que con dos acciones, con una

acción principal que se corresponde con un análisis psicológico ambicioso y profundo de la pareja de amantes que se encuentra ante una situación sentimental y humana que la lleva al límite sus fuerzas, acción a la que podemos llamar *interna* por suceder silenciosamente en el interior agitado de los personajes, y una acción *externa* que sirve para provocar la acción interior, que en este caso coincide con la que Cotarelo llama acción político-religiosa. No deben ser consideradas como dos acciones que incumplan la unidad de acción, sino como aquello que interesa (*acción interna*) perfectamente ambientado, provocado y explicado por lo que interesa menos (*acción externa*).

Con respecto a la unidad de tiempo, puede decirse que, aunque de una forma poco estricta, se cumple. El primer acto sucede la noche del día que se han celebrado las bodas entre el Emir Abdalasis y Egilona y termina al amanecer; el segundo es inmediatamente posterior; el cuadro primero del tercer acto es la noche siguiente, y el segundo cuadro del mismo acto el amanecer de esa noche. De este modo la acción de la obra se extiende a algo más de veinticuatro horas.

La unidad de espacio no se cumple, si bien los cuatro decorados distintos pertenecen a las inmediaciones del palacio de Abdalasis, a las afueras de Sevilla: el acto primero sucede en el jardín del palacio; el acto segundo en uno de sus salones, “amueblado lujosamente al estilo árabe”; el cuadro primero del acto tercero en una de las mazmorras situadas bajo el palacio, y el último cuadro en una mezquita cercana a la que acude cada mañana el Emir.

De nuevo la acción de esta tragedia parte de un hecho histórico: Egilona, viuda del rey Rodrigo muerto en la batalla de Guadalete en el año 711, casa con el calí musulmán Abd-Alaziz, que muere en el 716 asesinado por aquellos de los suyos enfrentados a él por la política suave que, influido por su esposa, el calí había llevado para con la comunidad cristiana. Las fuentes históricas que utilizó la Avellaneda son la *Historia de España* de Mariana (libro VI, capítulo XXVII) y la *Dominación de los árabes de España* de Conde (I, 58, 62 y siguientes), obras que, por el *Prefacio* de Munio Alfonso, sabemos conocía.

La obra, clasificada primero como tragedia, es además un auténtico drama histórico romántico. Mata Induráin la clasifica así por su intencionalidad histórica, la

mezcla de historia y ficción, la unión de discurso dramático y discurso narrativo, la ocultación de la verdadera personalidad, los obstáculos al amor de los protagonistas, la presencia de la superstición y los presentimientos, el uso de prendas y objetos simbólicos, los escenarios sombríos, la presencia de la noche y el lenguaje apasionado.

-*Saúl*. En la primera edición la autora la llama “tragedia bíblica” y en la segunda “drama bíblico”. En la *Advertencia* que leyó ante los socios del Liceo en 1846 y que colocó al frente de la primera edición, de 1849, se advierte la inseguridad terminológica a la que venimos refiriéndonos, pues la autora llama “drama” y “tragedia” a *Saúl*. Sin embargo, de nuevo, cuando quiere concretar el género dramático de la pieza, la autora confirma que es tragedia. Así, al escribir acerca del carácter principal de la obra, escribe: “pareciéndome magnífico personsge para una tragedia aquel príncipe soberbio y desventurado, que no cesó de luchar hasta la muerte contra la mano omnipotente que se alzaba airada para hundirle con su naciente dinastía”. Y, más adelante: “el orgullo era aquel *espíritu maligno* posesionado del alma de Saúl, y ninguna pasión me parece más fuerte, más infausta, más capaz de escitar los afectos de terror y de piedad que exige la tragedia...”. Un poco después aborda la cuestión de las unidades y del acatamiento o desobediencia frente a las normativas, reflexión ya citada, de la que ha de concluirse el espíritu ecléctico de la Avellaneda, que termina haciendo referencia a los dos modelos que sabía habían contado el mismo episodio bíblico: “mi tragedia es más rigurosamente histórica que la de Soumet, y más dramática que la de Alfieri”, donde “más dramática” quiere indicar que ella ha pensado más en la teatralidad de la obra, justificación de por qué ha abandonado la rigidez inmóvil de algunas reglas exigidas por los clasicistas: “No seré yo, ciertamente, quien condene estas libertades que creo permitidas; mas tratándose de un asunto tomado de la Sagrada Biblia, cuya verdad deseaba no desfigurar, he procurado evitarlas, y ensanchando acaso excesivamente el plan, renuncié a la severa observancia de las unidades...”.

En la segunda edición llama a *Saúl* “drama bíblico”. Sin embargo, en la *Advertencia* vuelve a concretar su género como trágico, lo mismo que sucede, como hemos visto, con *Munio Alfonso*, en esa búsqueda de la libertad que es el Romanticismo, resultado de la cual va a ser el hibridismo genérico posterior,

especialmente en la segunda mitad del siglo, de ahí el cambio de término para sus Obras completas.

Saúl dramatiza una historia acabada con sentido total y final trágico. Sucede de manera lineal y progresiva, escasos y muy bien salvados los saltos temporales. Su asunto es elevado, su intención alta, las pasiones se encienden al límite de las fuerzas de los caracteres, nobles y dignos, que hacen posible un proceso catártico pleno. El lenguaje es adecuado, como las acciones. Se mantiene un único verso de arte mayor a excepción de las apariciones del coro, que desde el metro quedan destacadas. Resulta de sumo interés que, pese a tratar un episodio bíblico y pese a la presencia de la Providencia, pueda hablarse de sentido trágico. Cabe detenerse mínimamente en esta posibilidad y en la presencia del coro, dos características de esta tragedia que destacan la pieza que tratamos dentro de la obra teatral de la cubana. El coro supone uno de los elementos fundamentales de la tragedia antigua, y algo muy original en el período en que escribe la Avellaneda. En *Saúl* el coro aparece en personajes cuyo sentido se obtiene como colectivo y cuyo mensaje adelanta el destino del pueblo de Isreel y la voluntad y el humor divinos. Así han de entenderse las palabras del Anciano, el Guerrero, el Jefe de la Tribu, y las de las Vírgenes que rodean a Micol, que dirigen y excitan al Coro general y al Pueblo. El contenido de sus mensajes anuncia, pronostica, destaca, amenaza y atormenta en el contexto que aparece, exactamente del mismo modo en que lo hacía el coro clásico, voz del *fatum*. Con respecto a la presencia de la Fatalidad en *Saúl*, conviene empezar destacando lo paradójico, casi la incompatibilidad, de los términos unidos en el sintagma “tragedia bíblica”. Uno de los dos conceptos ha de primar sobre el otro, y lo hace la tragicidad. La Fatalidad es el impulso fundamental de la tragedia. Si hay culpabilidad, el espíritu trágico desaparece, y si aceptamos la Providencia y de su mano el libre albedrío, entonces en un final triste ha de haber culpabilidad, es decir, no podemos hablar de tragedia. Sólo si las fuerzas que arrastran los destinos humanos son telúricas y no providenciales, puede hablarse de tragedia, y resulta extraño poder lograr en un asunto bíblico este sentido trágico de la existencia, pero en *Saúl* se logra. La marcada presencia en nuestra cultura de la religión cristiana ha sido la causa que los historiadores de la literatura han dado para explicar la ausencia de una tradición trágica en España. El movimiento romántico trae, no obstante, una fusión o caos de fuerzas y libertades en sus aspiraciones y en su sufrimiento, y aparece el sino romántico, que en las piezas trágicas devuelve o introduce en nuestra literatura algo

parecido al espíritu trágico, porque incluso cuando la pareja de amantes prototípica llega al desenlace fatal, el autor y el público permanecen de su lado, y lo aparentemente presentado como culpa no se recibe como tal en la catarsis final, por lo que lo que resulta de un modo u otro en los llamados dramas románticos, es la inculpabilidad o la inocencia de los personajes cuyo destino es triste, es decir, un destino realmente trágico. La Fatalidad que aparece en *Saúl* se concentra en el carácter de su protagonista, en el hecho de que no sea presentado negativamente pese a algunas de sus acciones, en sus dudas, en la grandeza del intento de controlar sus fatales pasiones. Contribuyen a este espíritu fatal otros episodios y caracteres: la severidad con que aparece retratado el personaje de Samuel, el hecho de que desde sus primeras palabras se conozca el futuro trágico del rey, y así antes que sus malas acciones se nos presente su condena. Desde las primeras palabras de Samuel hay un sentido fatal pese a que él sea un profeta de Dios. Todo esto encuentra una fuerza dramática que en la obra es mayor que la presencia religiosa.

El enfrentamiento del rey Saúl con su propio destino, anunciado por el profeta Samuel, sostiene la unidad de acción. Esta lucha será emprendida en primer lugar contra las autoridades religiosas y judiciales del reino, después contra la parte de su pueblo que se pone del lado de los levitas y los jueces, más tarde contra sus dos hijos y David, y finalmente contra Samuel, Dios y el Infierno. El anuncio de un nuevo rey al que Dios prefiere sobre él y la aparición heroica y a la vez delicada de David, hacen que la rebeldía del rey Saúl se vea excitada por el orgullo y la envidia.

La unidad de tiempo no se cumple, pese a que la autora logre enmarcar el desarrollo temporal en una continuidad y un *tempo* que no producen sensación de fugacidad. No le interesa que se adviertan los saltos temporales, sino que sucesos de interés dramático, distanciados temporalmente, puedan caber en el *tiempo escénico*, y así lo explica: “(...) No me he curado a la verdad de hacer comprender los años que transcurren, y aun he hecho estudio en que los intervalos aparezcan tan disminuidos que más bien se tomen por días que por años los comprendidos en la tragedia; mas creo, sin embargo, no haber vencido escasas dificultades al conservar el orden cronológico de los hechos...”.

La unidad de espacio no se cumple. Los cambios de decorado se ven facilitados por el cambio de acto; el acto primero sucede en la plaza de la ciudad de Gálgala; el acto segundo en el valle de Terebinto donde está situado el campamento israelita; el acto tercero en el salón del alcázar de Saúl; y el acto cuarto en el campo de batalla de los israelitas en el monte Gelboé, enmarcado entre peñascos que alumbraba la luna.

Cabe reflexionar también sobre la historicidad del texto bíblico. Las dos tragedias de asunto bíblico que escribió la Avellaneda son siempre incluidas entre sus dramas históricos. Ha de centrarse la cuestión sobre si es lícito considerar la Biblia como documento histórico real. Creemos que conviene distinguirla de otro tipo de documentación histórica, sobre todo determinados, libros especialmente simbólicos, que resulta imposible contrastar con otro tipo de documentación.

Es habitual en las obras de la cubana, por otra parte, que a medida que avanza la obra la autora vaya separándose de las que parecían sus primeras intenciones y su talento se imponga en primer término sobre lo que cuenta. Mantiene el carácter del episodio histórico escogido, pero introduce en él sucesos, personajes, situaciones sorprendentes y teatrales. Lo histórico es, en este caso, que el rey Saúl fue el primer monarca de Israel, apoyado su reinado por el profeta Samuel. Durante su reinado, fue preferido David, que casó con su hija Mikal, pero después Saúl y David se enemistaron, y Samuel anunció a David como nuevo rey. El final del monarca y la sucesión de David no se produjeron tal y como los cuenta la Avellaneda, y el significado simbólico religioso tampoco es histórico, sino bíblico. Aun así, la autora escribe en la *Advertencia* que precede a la obra: “Mi *Saúl* no es una creación: es un drama real, severo, religioso (...) en el que no se hacían peripecias violentas, ni se ostentan adornos postizos excluidos por la gravedad de su argumento: es un drama, en fin, sin alteración considerable de la verdad histórica”.

-*Flavio Recaredo*. Tanto en la primera como en la segunda edición la autora lo clasificó como drama. La crítica del momento refleja, de nuevo, la inseguridad terminológica y de criterio con respecto a la cuestión genérica; *La Nación* del día 28 de octubre de 1851 y *El Orden* del día 29, la llaman “tragedia”, *Las Novedades* y *La Esperanza* del día 28, “drama”, *El Heraldo* del día 30, “producción”, y *El Clamor*

Público, con la enemistad habitual que demuestra por la autora, “drama con honores de tragedia clásica”.

Concretando el término “drama” como referente de un subgénero intermedio entre la tragedia y la comedia, que tiene de la primera episodios de gravedad triste y de la segunda la posibilidad de un desenlace feliz y a menudo el ambiente, creemos que *Flavio Recaredo* es drama. Efectivamente, pensamos que esta obra debe distinguirse de esas otras a las que, pese a que la autora las llamara dramas, hemos clasificado como tragedias. Debe distinguirse de aquéllas porque en ésta no tiene lugar el sentido trágico de la existencia -inexcusable en la tragedia desde todo punto de vista-, ese espíritu fatal que lleva siempre a un desenlace trágico que no castiga ni premia porque no entiende de culpabilidades. El final de *Flavio Recaredo* no sólo es feliz, sino conciliador; hay castigados y recompensados, buenos y malos, protagonistas que han sufrido en escena calvarios particulares y terminan bendiciendo a Dios, y antagonistas conjurados que han creído lograr sus miserables deseos y al final son duramente castigados.

El drama presenta una historia acabada con sentido pleno, cuyos hechos se suceden de manera progresiva y lineal, sin grandes saltos temporales. Los personajes principales son nobles y se comportan con el decoro y la dignidad que corresponden a su estado, y son caracteres colosales, presa de grandes pasiones (Agrimundo de la ambición, Recaredo del amor, Bada del odio, Viterico de los celos...). El lenguaje es en general adecuado, aunque se descubren algunos anacronismos. La obra se estructura en tres actos. No obstante esto, no puede clasificarse entre las tragedias, pues falta el sentido de la Fatalidad. Destacamos, también, que es la primera obra de la Avellaneda en la que la polimetría soporta la mayor parte de la acción.

De las tres unidades aristotélicas, sólo cumple la de acción: Bada participa en la conjuración que quiere terminar con la vida de Recaredo, rey del pueblo que acabó con el suyo. Sin saber su identidad se enamora de él, y sin saberlo tampoco salva su vida y estropea los planes de la conjuración. Recaredo, que la ama, hace lo necesario para ser perdonado por Bada, que finalmente se une feliz a él.

La unidad de tiempo no se cumple: los dos primeros actos suceden una noche, distante del tercer acto, según la primera versión, tres días, cuatro según la segunda.

Todo sucede “por los años de 588 a 589”. La unidad de espacio también se incumple: el primer acto sucede en la estancia de Bada, en Mérida; el segundo en las estancias de Recaredo en el Palacio del Duque Claudio, en Mérida; el tercero en las estancias de Bada en el palacio de Recaredo, en Toledo.

Flavio Recaredo es el quinto de los dramas históricos de la Avellaneda señalados por Mata Induráin. Junto con *Egilona*, forma el subgrupo de dramas históricos de tema godo. Nos parece que el tratamiento histórico en este caso es más romántico que en las tragedias señaladas, es decir, que hay más espacio concedido al arte.

-La verdad vence apariencias. Tanto en la primera como en la segunda edición la Avellaneda lo llama “drama”. Así lo recibió toda la crítica del momento (*La Época* de 26 y el 27 de enero del 52, *La España* del 1 de febrero, *El Heraldo* del 29 de febrero...) Responde a casi todos los caracteres del drama romántico: escrito en variedad de metro (redondillas y romance octosílabo), muchos personajes, estructura dividida en un prólogo y dos actos separados por un período largo de tiempo, no cumple la unidad de tiempo ni la unidad de espacio, el argumento es complicado y se caracteriza por la intriga y los saltos en el tiempo y el espacio, el amor obstaculizado es el tema central, la pareja de amantes sufre la separación y la incompreensión... La estructura responde al drama romántico más habitual: un prólogo que sirve para dramatizar el suceso que da lugar al resto de la obra, trasladada temporalmente a un futuro lejano.

Sin embargo, a estas características hay que añadir, de un lado, un curioso peso del destino en la vida de los personajes, de otro, un desenlace feliz que no es habitual en el drama romántico. La mezcla curiosa de destino y Providencia se articula en la obra de manera muy particular, equilibrando fuerzas, salvo en el desenlace.

-Errores del corazón. La autora la llamó, en la única edición que hizo de ella, “drama”, aunque es su primera comedia conocida. Así parece que hubiera clasificado de llegar a incluirla en sus Obras completas. Si observamos el cambio que se produce en la clasificación de otras obras de carácter semejante de las que sí hizo dos ediciones, observamos que el cambio se produce siempre en el mismo sentido: *La hija de las flores*

pasa de ser drama en la edición de 1852 a ser comedia en su *Obras literarias...*⁴³, lo mismo sucede con *La Aventurera* y con *Tres amores*.

Sin embargo, en todos estos casos nos sirve más el concepto de comedia del Siglo de Oro que el de obra cuya intención es hacer reír. Desde luego no consideramos comedia ni *La Aventurera* ni *Tres amores*, y aun cabría discutir el caso que tratamos. Pero a *Errores del corazón* la consideramos comedia porque sus personajes actúan con la principal característica de los personajes cómicos: esa cierta superficialidad ante los episodios no cómicos, esa forma de asumir lo trágico sin dolor, sin profundizar en ello, la rápida superación de los episodios tristes. Esa forma de pasar por el defecto y la fealdad sin que se conviertan en dolor ni ruina, si seguimos la explicación aristotélica. Entonces sí es comedia *Errores del corazón*, porque el dolor que causa el *defecto* en la obra es superado por un desenlace feliz que parece cicatrizar instantáneamente los dolores pasados.

Dentro del género cómico, la obra cabe en el esquema dramático que la Avellaneda llamaba “comedias urbanas”, muy próximas al drama burgués y a la comedia dramática. También dentro de la comedia sentimental y dentro de la comedia melodramática, cuya solución es desapasionada en muchos casos, como en éste.

Se ha relacionado su asunto cómico con la *Comedia llamada Discordia*, de Lope de Rueda, con *Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, y con *El sí de las niñas*, de Moratín. Se destacó ya entonces la singularidad que concede al género de la obra su personaje principal, que responde en cierto modo al Don Diego moratiniano, es decir, al viejo enamorado de una joven. Singularidad que dimana del difícilísimo equilibrio que debe lograr dicho personaje entre lo ridículo y lo trágico. Por eso, pese a ser comedia, a menudo produce alfilerazos trágicos que congelan la risa.

El desenlace que quiere ser feliz resulta convencional, desapasionado e insatisfactorio, de aquí parte de la dificultad genérica, porque la felicidad final no resulta del todo verosímil. Esto puede estar relacionado con el hecho de que el talante de la autora la hace mejor trágica que cómica, y de esta comunión de su espíritu con la

⁴³ Madrid, Rivadeneyra, 1869-71 (5 vols).

tragicidad parte la dificultad de análisis de sus comedias, pues en todas ellas va a aparecer de alguna manera esta característica definitoria de la cubana.

-*El Donativo del Diablo*. La autora la llamó drama y así la consideramos. La había publicado en 1849 como leyenda, titulada *La velada del helecho o el donativo del diablo*, y resulta mejor así, porque en su forma teatral se resiente de falta de teatralidad, se advierte el tono de balada alemana y el discurso es narrativo, muy novelístico, nada teatral.

La obra dramática está escrita en prosa, estructurada en tres actos de los que los dos primeros resultan largos, lentos y sin movilidad, por estar reducida toda la acción al tercer acto, en el que se concentran casi todas las características del drama romántico. En el drama hay, si no dos acciones, dos tramas paralelas que se solapan: una dramatiza la enemistad que enfrenta al Conde de Montsalvens y al Barón de Charmey cuyos asuntos necesitan, para solucionarse, provocar la otra acción, que supone la historia de amor entre Arnoldo e Ida y las dificultades que viven para realizarla. Entre estas dos acciones, encuentra espacio la leyenda popular que da nombre a la obra y a la que darán vida los amores de Arnoldo e Ida, a su vez ambientados en una auténtica comedia de costumbres, por eso el género queda desdibujado, y según nos fijemos en una u otra parte, hemos de clasificar la obra de uno u otro modo; comedia de costumbres es el acto primero, que incluye la leyenda popular, también el acto segundo, pero el acto tercero es un drama romántico, así que encontramos desde el ruralismo costumbrista más cómico hasta el romanticismo más extremo, con cámara de torturas, amantes en prisión, orfandad de los amantes, anagnórisis, recuperación de la propia y desconocida identidad... La mezcla resulta original y en la lectura funciona, pero no debe de suceder lo mismo en la representación.

-*La hija de las flores*. Ya hemos dicho que en la primera edición la autora la clasificó como drama, pero en sus obras completas como comedia. No hay cambios en el contenido ni en la forma que justifiquen el cambio de clasificación. De nuevo estamos, pues, ante un problema de inestabilidad genérica y terminológica. Si el período romántico gusta del hibridismo, gusta por ello del término “drama”, pero cuando la autora prepara sus *Obras literarias...*, el término “comedia” está mucho más asumido en

España y mejor considerado, pues la alta comedia, la comedia de enredo y el teatro realista están en pleno vigor.

La obra aúna lo cómico y lo trágico, tomado lo último por los personajes con la suavidad y la rápida superación características de la comedia. Según señala Ruiz Ramón, y como ya hemos destacado, esta unión de lo cómico y lo trágico responde en el siglo XVII, cuando aparece, a una visión nueva, y moderna de la vida, y a una intención realista que quiere reflejar la vida según la visión que de ella se comienza a tener entonces. Esta línea de comedia del Siglo de Oro es la que sigue la Avellaneda. También la comedia de Moratín está muy presente en *La hija de las flores*, pues hay cierto acatamiento de las unidades, se mantiene el decoro y funcionan unos modelos de comportamiento y personajes que recuerdan a los de Moratín, como hemos visto ya en *Errores del corazón*, y como veremos más adelante. No hay, sin embargo, en la comedia avellanadiana, una imitación de la naturaleza, no se reproduce la habitualidad ni se levanta la acción sobre la intencionalidad crítica. Sí aparece uno de los temas que más preocupa a Moratín: el del matrimonio concertado, aunque la Avellaneda rompa con los tópicos concentrados sobre este tema (la prometida es mayor que el novio, éste carece de decisión mucho más que ella...). Algunos críticos, como la cubana Mary Cruz, han clasificado la obra como comedia rococó, subgénero teatral surgido en Francia en el siglo XVIII, y caracterizado por escoger motivos caprichosos y fantásticos, por una delicada ligereza y gracia poética, y por los rasgos levemente caricaturescos de los personajes⁴⁴. La comedia rococó fue muy poco cultivada en España, pero no así en otros países europeos. Importa traer aquí el caso del danés Henrik Hentz, una de cuyas obras dará la idea a la Avellaneda para *La hija del rey René*, que tiene el mismo carácter rococó que *La hija de las flores*.

La síntesis de casi todos los aspectos señalados configura un modo de mirar la realidad adelantado a su tiempo, mezcla de barroquismo, neoclasicismo, romanticismo y realismo nuevo, que nos recuerda -y nos aventuramos- al humor del teatro del absurdo. Efectivamente, si atendemos a las características de este teatro (formas y contenidos opuestos a la razón convencional, preocupación por la libertad del ser humano, por la verdad, visión paradójica de la realidad, tratamiento de la soledad absoluta,

⁴⁴ Gómez de Avellaneda, Gertrudis, *Errores del corazón y otras comedias*, selección, prólogo y notas de Mary Cruz, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977.

incomunicabilidad, trascendencia impuesta al ser humano, angustia, ironía, desaliento y desesperanza...) vemos cuántas de ellas tienen mucho que ver con el espíritu romántico. Nos interesa el atrevimiento que supone proponer *La hija de las flores* como antecedente de ese modo de ver y sentir la realidad, afirmación que apoyamos en características como la visión paradójica de la realidad, situaciones de comicidad parecidas a algunas del teatro de Mihura o Jardiel, características comunes al romanticismo y al teatro del absurdo, mezcla de comedia de intriga, de situaciones y de enredo... que se dan en el teatro señalado tanto como en *La hija de las flores*.

Finalmente, cabe recordar que la crítica de su tiempo consideró como defecto de la obra su “excesivo lirismo”, pues para muchos la hacía más lírica que dramática. Este carácter lírico hace pensar en un teatro posterior, en algunas piezas modernistas y en el teatro más lírico de Valle o de García Lorca. En sus contenidos y en su lenguaje, en el modo de significar distinto que supone el teatro poético, esta obra de 1852 obliga a pensar en esta característica de una parte fundamental del teatro posterior. Eugenio de Ochoa llama a la obra “delicioso idilio” y “hermosa leyenda dialogada”, caracterizaciones que podemos comparar con la forma en que Lorca llama a su *Mariana Pineda*, “poema granadino” o a su *Amor de don Perlimplín y Belisa en su jardín*, “aleluya erótica” dividida en “jardines”. Con una obra del autor granadino, *Doña Rosita o el lenguaje de las flores*, tiene mucho que ver *La hija de las flores*, como veremos en el análisis que de ella hacemos en el capítulo siguiente.

-*La Aventurera*. En la primera edición la autora llamó a esta obra drama, después comedia, como hemos señalado anteriormente. En este caso no podemos estar de acuerdo con la Avellaneda. Lo consideramos un drama cuyo desenlace es altamente trágico. Ha sido clasificado como comedia sentimental por la importancia que en la acción tienen los sentimientos y las pasiones amorosas, y también comedia de caracteres, por el peso que tienen en ella los tipos presentados (el viejo enamorado de la joven, el sobrino calavera, el impostor...) y el carácter protagonista, pero lo consideramos un drama sentimental burgués, incluso social por la crítica de que parte. Original es aquí el tratamiento que reciben algunos tipos conocidos, como el del don Juan, que aparece de forma distinta a como lo trata la misma autora en obras como *Leoncia*, *Errores del corazón* o *La hija de las flores*. En ninguna de ellas este tipo, del que gusta tanto el teatro romántico, aparece tan reflexivamente criticado, porque en las

víctimas de este personaje conocido –el calavera- se funda lo injusto de la convención social que critica con seriedad *La Aventurera*.

Pese a la aparición de cierta comicidad, no podemos considerarla comedia porque ni su intención primera es hacer reír, ni su desenlace es feliz. Como señala *La Época* del 28 de mayo de 1853, el pensamiento encerrado es “altamente filosófico y moral”.

La autora escribió este drama imitando la comedia francesa *L’Aventurière*, que Augier había presentado en 1848, pero cambió por completo el modelo, que es cómico, e imitó de él lo que le parecía aprovechable, cambiando episodios, personajes y el desenlace, dando lugar a un drama que debe considerarse original. Así lo vio la crítica del momento (*La España* del 29 de mayo de 1853, *La Época* del 1 de junio...).

La unidad de espacio se cumple, pues tenemos uno solo decorado, que es el que caracteriza al drama burgués: la sala de recibir “amueblada con decencia”, de la casa de Don Julián. La unidad temporal no se cumple de manera estricta, sí de forma un poco laxa, pues transcurre algo más de día y medio.

Como *Leoncia*, *La Aventurera* tiene características del melodrama, pero en la primera hay un sentido trágico más claro que en la segunda, en la que es más fácil ir describiendo cada peldaño de infelicidad por el que desciende la protagonista, muy relacionado con sus acciones. En ambas la crítica social ocupa un espacio fundamental en el plan de la obra, y aquello que es criticado corresponde a una de las preocupaciones más constantes en la vida de la Avellaneda, como lo demuestra el hecho de que sea el motor de dos obras tan separadas en el tiempo. En ambas se muestra una sociedad que defiende un concepto equivocado de virtud, pues en su nombre condena a ciertas mujeres cuyas almas permanecen limpias y atacadas, sin condenar nunca (antes bien, lo ensalza) al tipo de hombres del que son víctimas estas mujeres.

-*Simpatía y antipatía*. La autora sólo hizo una edición de esta obra, a la que clasificó entre sus comedias. Se estrenó junto a *La hija del rey René* el 9 de febrero de 1855, pues las dos son piezas muy breves. *Simpatía y antipatía* es pieza de comicidad parecida a *El millonario y la maleta*, juguete cómico que provoca la risa con el recurso

de la exageración, los caracteres ridículos, los equívocos, las situaciones cómicas, el lenguaje y el enredo, es decir, piezas construidas con casi todos los recursos de la comicidad a partir de una situación cómica, en las dos provocada por una serie de equívocos que al final se solucionan. Mary Cruz establece de nuevo una relación que nos interesa cuando la compara con comedia de enredo barroca.

En este caso, sin embargo, esta pequeña joya formal, encierra una defensa del divorcio y una crítica al matrimonio por causas ajenas al amor. Así, tras la comicidad de personajes y situaciones, hay un pensamiento profundo relativo a otra de las preocupaciones de la autora, que ya había tratado en sus novelas *Sab* y *Dos mujeres*.

El espacio es de nuevo el de una sala amueblada con decencia, el tiempo, unas pocas horas de un día de los últimos años del reinado de Fernando VII.

-*Oráculos de Talía o los duendes de palacio*. En las dos ediciones que la autora hizo de ella la consideró comedia. Es comedia de enredo al estilo del Siglo de Oro, al cual la acerca incluso una alusión a la comedia de Rojas Zorrillas *Del rey abajo, ninguno*. La crítica de su tiempo y la crítica posterior la relacionaron también con *La dama duende*, de Calderón, y no faltó quien, dentro de la confusión terminológica que se extiende a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, la consideró drama, así *La Época* del 16 de marzo de 1855.

Como comedia de enredo, los acontecimientos que configuran la intriga se suceden configurando el centro de atención y señalando críticamente peculiaridades de la sociedad que refleja. En este caso se critica, entre otras cosas, el estado en que vive el escritor en España y cómo, para comer, ha de trabajar en algo que le es ajeno. Aparece la figura barroca del gracioso, aquí Valentín, como en *Simpatía y antipatía*, como Juan en *La hija de las flores* y Lotario en *La hija del rey René*.

Según el prólogo que escribió la Avellaneda al frente de la segunda edición de su comedia, ésta pretende ser histórica, pero no lo es en absoluto, pese a que casi todos los personajes tengan nombres históricos. El argumento debe considerarse de ficción,

considerada la comedia únicamente como de enredo y crítica burlesca al estilo del Siglo de Oro español.

La acción es unitaria porque avanza en una dirección aunque esté compuesta de lances, intrigas y múltiples enredos. La unidad de tiempo no se cumple; ambientada en los últimos tiempos de la minoría de edad de Carlos II, los tres actos primeros corresponden a la mañana, la tarde y la noche de un mismo día, pero el cuarto sucede unas semanas más tarde, y semanas o meses lo separan del último acto. Tampoco se mantiene la unidad espacial: los dos primeros actos suceden en la estancia modesta del protagonista, el escritor Valenzuela; el tercero en la cámara de la reina; el cuarto en el campo, cerca de El Escorial; y el quinto en un salón del palacio real.

-*La hija del rey René*. En la primera edición la autora la llamó drama, pero, advirtiendo la dificultad genérica de la obra, en la segunda la llamó “pieza en un acto”. Junto con *Simpatía y antipatía* forma la pareja de obras escritas en un único acto. Sin embargo, si la primera encaja bien dentro de la clasificación de juguete cómico, el carácter particular de la obra que nos ocupa requiere alguna matización.

Este carácter de cuento de hadas asemeja esta obra a *La hija de las flores*, como advertimos en su momento. Las características de la comedia rococó sirven también ahora, así el carácter fantástico de la acción, los personajes levemente caricaturizados y el encendido lirismo que lo envuelve todo. Pero el acento cómico que conectamos con el posterior teatro del absurdo al hablar de *La hija de las flores*, no lo encontramos en la pieza que nos ocupa, que funciona y se limita al resultado del cuento de hadas, irreal, en desconexión con la crítica a una sociedad real, funcionando más allá de la verosimilitud.

La idea de la obra no es original, pues traduce el drama del mismo título que el francés Lemoine había tomado del escritor danés Henrik Hertz, y estrenado en París en 1850.

En unas horas del atardecer al anochecer de un día de verano de un año del siglo XV y en un jardín que responde perfectamente a una jaula de oro o a una torre de marfil, ocurre la hermosa historia que cuenta la obra: el rey René ha creado ese mundo

irreal y cerrado para que su hija no perciba que es ciega, pero llegan hasta el jardín el médico que le dará la vista y el príncipe que se casará con ella.

-*Tres amores*. En la primera edición lo llamará drama, y en la segunda comedia, como hemos visto ya con *La hija de las flores* y con *La Aventurera*. Como en el caso de *La Aventurera*, en este caso estamos de acuerdo con la primera clasificación, la de drama. Drama burgués, sentimental y de crítica social consideramos a esta pieza que en la segunda edición se llamó *Los tres amores*. De la tragedia tiene la seriedad del asunto, los caracteres, la reflexión, el pensamiento, el hecho de que no se construya para hacer reír. De la comedia tiene la superficialidad del desenlace y el personaje de Luisa. Como drama, está escrito en prosa, mezcla caracteres de ambos géneros dramáticos, así aparecen personajes nobles y campesinos, episodios trágicos y situaciones cómicas y un ambiente burgués retratado con cierto costumbrismo. Drama lo llama *La España* del día 21 de marzo de 1858.

La estructura es propia del drama romántico, pues se articula en dos tiempos, el del prólogo (que cuenta los antecedentes y las causas de lo que va a suceder mucho tiempo después en los tres actos siguientes) y los tres actos, que dramatizan lo sucedido cinco años después del prólogo a los personajes que, siendo los mismos, aparecen en muy distinta situación. El espacio del prólogo es un pueblecito de las montañas navarras, el de los dos primeros actos el gabinete de la protagonista en Madrid, y el acto tercero un gabinete de la casa del Conde.

La crítica que encierra la obra se concentra en el mundo del teatro de la Corte, lleno de envidias y dependiente no del mérito sino de las rencillas y los contactos, la misma crítica que ha aparecido en *Oráculos de Talía*. Como en *La Aventurera* y en *Errores del corazón*, hay que destacar en *Tres amores* el carácter sentimental de la intención de la obra.

-*Baltasar*. Tanto en la primera como en la definitiva edición de la obra, la autora la llamó drama. Algunas de las razones por las que la autora pudo rehuir el término “tragedia”, en esta ocasión, pueden ser: la polimetría en que está escrita, el hecho de que no todos los personajes sean nobles, el hecho de que éstos se muevan por pasiones

románticas expresadas con un acento más romántico que clásico... Pero es tragedia como *Alfonso Munio*, *El Príncipe de Viana*, *Egilona*, *Saúl* y *Catilina*.

El espíritu de la obra es absolutamente trágico, porque los personajes no son caracterizados como culpables, no obstante la infelicidad, la enajenación y la muerte que tienen como final. Como en el caso de *Saúl*, la Providencia y la Fatalidad compiten en presencia, pero lo que resulta al final es el austero y sordo paso del destino, y la culpabilidad no encuentra espacio en el sentimiento final del espectador.

La crítica refleja el estado de la cuestión genérica. Así, mientras en *La Época* del 12 de abril de 1858 Navarro Rodrigo llama a *Baltasar* "drama", como después harán Menéndez Pelayo, Cotarelo, José A. Rodríguez García, Ruiz Ramón, Mata Induráin o Navas Ruiz, la llaman tragedia Carmen Bravo-Villasante, José A. Escarpanter y Guillermo Carnero.

Hemos visto cómo en la misma autora la terminología es inestable aunque parezca tener muy claros tanto las preceptivas clásicas como sus gustos e intereses. Si de un lado parece conocer lo que suponía la tragedia, y así lo demuestra al hablar de lo catártico de dramatizar con la pasión del orgullo o al hablar del metro único o del asunto sencillo, se muestra, sin embargo, flexible, ecléctica, en el seguimiento de estas características en algunas de sus obras, como hemos visto en la *Advertencia a Saúl*.

Baltasar es una historia cerrada con desenlace fatal cuyos personajes son presa de grandes pasiones, como el orgullo, el amor, el deseo y los celos. El pensamiento que encierra la tragedia es elevado, como su intención, y se mantiene la unidad de acción, no las de espacio y tiempo. Con respecto al espacio tenemos cuatro decorados facilitados por los cambios de acto: el primero sucede en la prisión de Joaquín y Elda, el segundo en los jardines de Babilonia, el tercero en el salón del harén de Baltasar, y el cuarto en el comedor de su palacio. En cuanto al tiempo, el primer acto y el segundo están separados por unos días, como el segundo del tercero, mientras que éste del último sólo está separado por unas horas.

Tratar de determinar si es drama bíblico o histórico, nos lleva al debate de considerar la Biblia como fuente histórica. Ya dijimos lo que opinábamos a este

respecto cuando hablamos de *Saúl*, pero aún es más difícil la consideración histórica del *Libro de Daniel*, uno de los más exegéticos, simbólicos y extraños libros del *Antiguo Testamento*. Creemos destacable el error, siquiera el riesgo, de aquellos críticos que considerando la obra como drama histórico dan como fuente principal el texto bíblico. No obstante lo dicho, la intencionalidad histórica de la Avellaneda, tal y como destaca Mata Induráin, siempre es mayor de lo habitual en el período romántico. También en este caso.

En el prólogo que encontramos al frente de a la obra, la autora explica qué le llevó a escribir su tragedia, y escribe la importancia que le concede al momento que dramatiza: “(...) fue más que el hundimiento de un trono: fue un gran suceso providencial, de más alta trascendencia que otras revoluciones análogas”, y luego: “el mundo nuevo comprendió y explicó el antiguo y el festín sacrílego de Baltasar surgió a los ojos de la filosofía como una de las páginas más elocuentes de la historia de la humanidad”. Así, es necesario entrar en la historicidad o ficción de la historia bíblica teniendo en cuenta el impulso que la autora quiere darle a lo que dramatiza, la fuerza y el simbolismo que para ella tiene, el significado trascendental que siente íntima e intensamente. Añadir al hecho mismo el significado que ella le da; junto a lo histórico, su interpretación.

La captación del mensaje del *Libro de Daniel* y de su visión apocalíptica es excelente en la obra de la Avellaneda, y es lo que hace que Castro y Calvo la clasifique dentro del teatro profético. Los datos que se nos dan del monarca caldeo en la Biblia son escasos y se concentran en el banquete en el que Baltasar profanó los vasos del rey Salomón. La cubana se atiene a estos datos, pero el carácter del protagonista, el personaje de Elda y la sorpresa que gracias a ella resulta del amor en la vida del monarca, como la presencia de Joaquín y Rubén, son magnífica creación de la cubana. Parece, de este modo, que la obra es más bíblica que histórica, y que la ambientación, la atmósfera del momento en que sitúa la autora la acción, recoge de manera inteligente y acertada lo críptico del *Libro de Daniel*.

-*Catilina*. En las dos ediciones que la autora hizo de la obra la llamó drama. Escrita en 1867, no ha sido representada. La consideramos tragedia porque es historia acabada, cuyos acontecimientos, que describen una acción sencilla, se dirigen a un

desenlace fatal para unos personajes que, presa de sus pasiones, presienten incluso su trágico destino. Son pocos personajes, caracterizados con decoro en sus acciones y en su lenguaje, entre los cuales podemos encontrar algo parecido al coro. No se cumplen las unidades de espacio y tiempo; los decorados son cuatro: el salón del palacio de Catilina, la sala modestísima en que permanecen escondidos la esposa y el hijo, la sala del templo de Telus donde se reúne el Senado, y el campamento de Catilina y los suyos; el tiempo transcurre de manera lineal, concentrado en menos de una jornada durante los primeros tres actos, y separados del último un tiempo indefinido, días o semanas.

La autora la presentó como refundición de la obra francesa de Dumas y Maquet, aunque suprimió personajes y cambió episodios hasta construir lo que hizo, que sólo con dificultad puede llamarse original.

No respetó la Historia desde el momento en el que Catilina es presentado en la obra como hombre supeditado al amor de su hijo, al que la documentación histórica, sin embargo, hace pensar que él mismo asesinó. Finalmente, el humor encuentra lugar en el personaje de Stórax, razón por la que es posible se haya desestimado para *Catilina* la clasificación de tragedia.

-*El millonario y la maleta*. Sólo apareció en las Obras completas de la autora, que la llamó “pieza cómica en dos actos”. Dentro del género cómico debe clasificarse entre los subgrupos cómicos breves como el juguete cómico. Como *Simpatía* y *antipatía*, es una pieza levantada a partir de una situación cómica que da lugar, de equívoco en equívoco, a un enredo que sólo al final logra solucionarse. Es crítica y burla de la costumbre contemporánea por la que la viuda madre de hijas casaderas siente como necesidad única casar a sus hijas sin importarle el amor ni la felicidad de ellas, mostrándolas como mercancía a los posibles pretendientes. Mary Cruz la ha llamado comedia cómica, como a *Simpatía* y *antipatía*, pues sólo se construyen para hacer reír, y utilizan todos los recursos de la comicidad: personajes caricaturescos, situaciones cómicas a causa del enredo, el equívoco o la exageración.

Se mantienen las unidades de espacio, tiempo y acción. El espacio es la sala “modestamente amueblada” de la casa de la protagonista, y el tiempo no llega a una jornada.

La crítica decimonónica, como la posterior, insistió en el hecho de que la Avellaneda resultaba mejor autora de tragedias que de comedias. Pensamos que, efectivamente, las mejores obras de la autora son trágicas, pero sus comedias logran un sentido del humor que se prelude formas de hacer reír del siglo XX, como hemos señalado. Puede decirse por esto que sus tragedias son más románticas que sus comedias, que enlazan más con una forma posterior de teatro. En el capítulo siguiente estudiamos, obra por obra, la aportación que supone el teatro de la Avellaneda, y nos detenemos en el análisis según el valor que concedemos a cada pieza y el estudio que cada una necesita al haber o no haber sido suficientemente estudiada.

3-CRONOLOGÍA Y ANÁLISIS DE LA OBRA

DRAMÁTICA DE LA AVELLANEDA

Según adelantamos en la introducción, como sucede en todos los países europeos, cuando en España comenzaron a conocerse las ideas románticas, los clasicistas opusieron una resistencia vigorosa. Los románticos no sólo exponían sus ideas nuevas, sino que combatían la idea de que en los clásicos no había nada que ellos defendieran dando un nuevo concepto de lo clásico frente a los clasicistas. Éstos, no obstante, tenían la protección del rey Fernando VII, pero, a partir de su muerte, ocurrida en 1833, la desinstitucionalización de su gusto, hizo que las polémicas y los debates se aceraran. La intelectualidad española, desde las publicaciones periódicas, los liceos o el Ateneo, se alistaba en una u otra escuela. En 1834 el Romanticismo español encuentra sus primeros triunfos en el prólogo de Alcalá Galiano a *El moro expósito*, de Rivas, y sobre todo con los estrenos teatrales de *del Macías*, de Larra y de *La conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa. En 1835 el estreno de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas, conmociona la cultura del país, la crítica queda asombrada y *El Artista* se erige como defensor del movimiento romántico. Un año después recoge el testigo de dicha publicación la revista *No me olvides*, y confirma la línea de extremo romanticismo *El Trovador*, de García Gutiérrez. En 1837, incluso Hartzzenbusch, de temperamento clásico, escribe un drama romántico acerca del que Larra escribirá algunos de sus mejores fragmentos. Obra y artículo, que no dejan ya lugar a dudas de la revolución romántica. La obra es *Los amantes de Teruel*. Dos años después, en 1839, España entera participa en el debate sobre las unidades que tiene lugar en el Ateneo de Madrid, el triunfo del Romanticismo es un hecho.

Desde el estallido, sin embargo, hemos de apuntar, junto a la resistencia clasicista, la sátira. Muy temprana resulta la del mexicano Eduardo Gorostiza, que en 1833 publica en Londres *Contigo pan y cebolla*, que satiriza la falta de practicidad del romántico soñador. En 1835 Bretón de los Herreros escribe su *Todo es farsa en este mundo*, obra en la que ridiculiza el romanticismo exagerado, pero es en 1837 cuando

aparece la mejor sátira hecha al movimiento del que hablamos, el artículo de Mesonero Romanos “El romanticismo y los románticos”.

Vemos así, cómo desde 1834, el mismo momento en que triunfa el Romanticismo en España, aparece ya la crítica y la sátira, la reacción, en fin. Desde 1840 se experimenta una huida de la extremosidad que había caracterizado al nacimiento del movimiento romántico –como es característica de cualquier primer momento-. Esta ruptura cuantitativa, no cualitativa, en tanto en cuanto suaviza la intensidad de algunos elementos, ha sido llamada eclecticismo. Ya hemos defendido esta reacción como posibilidad plena y necesariamente romántica. Justo en este momento aparece Gertrudis Gómez de Avellaneda en el panorama teatral español, antes del *Desengaño en un sueño*, de Rivas (1842), y del mismísimo *Don Juan Tenorio* (1844), de Zorrilla y mucho antes de *Traidor, confeso y mártir...*

Las polémicas románticas han llegado a su cúspide en el Ateneo un año antes de que se estrene la primera obra dramática de la cubana, *Leoncia*, por lo que si el Romanticismo pasa a debatirse menos, vive entonces con fuerza más definida. A partir de 1840 comienza la proclamación y la perfilación de estética ecléctica, que desea limar los extremos que las dos escuelas -clásica y romántica- han tenido que protagonizar en la batalla que las ha enfrentado. Las dos formas que conviven entonces, romanticismo extremo y romanticismo ecléctico, determinan el momento en el que la Avellaneda entra en el panorama teatral. Ambas configuran su peculiar sistema teatral, que Allison Peers considera clasicista dentro del Romanticismo, que Cotarelo y Mori define como fusión de la tragedia antigua y el drama romántico, y que vamos a ver construido con cierto clasicismo que no aparece en el romanticismo más extremo, pero plenamente romántico en su espíritu, en la intensidad de las pasiones dramatizadas y el talante que lo levanta. Hay algo, además, en el romanticismo ecléctico de la Avellaneda, que hace que Cotarelo clifique de “inconsciente” la fusión que supone el sistema teatral mixto de la autora, y es la absoluta naturalidad con la que utiliza las dos escuelas, la total coherencia entre su gusto y sus creaciones.

Como romántica tardía para muchos por nacimiento, pues había nacido en 1814, vivió, la autora la libertad, como valor artístico asumido cuando empezó a escribir, y esto hizo que apreciara características clásicas y características románticas, no

comprendidas ya como normas sino conocidas como posibilidades de belleza artística, sin que el hecho de hacer uso de ellas significar acomodarse a una escuela u otra. Quizá por aprenderlo así, no participara nunca de forma extensa en la teorización del debate entre las dos escuelas.

A continuación nos introducimos, una a una, en el análisis de las obras dramáticas de la Avellaneda, aplicando a su estudio el método que nos parece adecuado para abordarlas; estudiaremos el origen de cada producción, su estreno y la crítica que lo enmarcó, después analizaremos su estructura, el tema y el conflicto, los personajes y sus caracteres románticos. Dejamos para posteriores capítulos los análisis de sus marcas de teatralidad y de cuestiones formales como el estilo, la métrica, en su caso, etc... Prestamos mayor atención a algunas obras siguiendo dos criterios: el del valor intrínseco de la composición, y la atención que la crítica le haya prestado, y, por lo tanto, que el estudio sea más o menos necesario.

-Leoncia

Leoncia estaba terminada en los primeros meses de 1840, cuando la autora se la entrega a la compañía de Juan Lombía, que actuaba en Sevilla, donde ella residía entonces. A través de su epistolario con Ignacio de Cepeda, podemos seguir los ensayos y conocer la expectativa que la prensa mantenía ya antes de su estreno. El 29 de abril de ese año, la Avellaneda le describe a Cepeda su angustia por lo mal que considera a los actores que van a dar vida a su obra y por el mucho trabajo que le iba a llevar la representación, a cuyos ensayos asiste, preocupada siempre por la dignidad que ha de sostener sus textos. En la misma carta, expresa su alegría por la acogida que está teniendo su obra ya antes de su estreno. También la prensa de Valencia y Granada se hacía eco del interés que despertaba la aparición de la primera obra dramática de la joven autora, que era conocida ya por algunos versos que las mismas publicaciones habían dado a conocer, casi siempre firmados por el seudónimo *La Peregrina*. Además, ya le habían pedido la obra en otros teatros, y parecía que Madrid también iba a hacerlo. La prensa no sólo se mostraba expectante e impaciente, sino que elogiaba *Leoncia* antes de conocerla, puesto que no había sido publicada. Así lo hicieron el *El*

Guadalhorce de Málaga y *El Sevillano* de Sevilla, entre otros.

El 6 de junio de 1840 se estrenó *Leoncia* en Sevilla con la ausencia de Cepeda, cuya presencia había solicitado la autora insistentemente durante los meses que los ensayos habían durado. Señalamos esto porque no debe apartarse, esta obra en concreto, de la situación que la Avellaneda vivía con Cepeda en los meses de 1839 y 1840, como veremos.

En su *Autobiografía*, escrita en 1846, cuenta el “extraordinario éxito” que su primer drama tuvo “en todos los (teatros) de Andalucía, que le valió muchas coronas y el título de primera Consiliaria del Liceo de Sevilla, que fue el principio de la reputación literaria” que ya la acompañaría siempre. En carta a Cepeda del 24 de noviembre de 1840, escribe: “El drama *Leoncia* se ha hecho en Cádiz y Granada con feliz éxito, principalmente en Granada, y ahora se está ensayando aquí”. Pese a que la autora escribe a su amante desde la Corte, no tenemos constancia de que, efectivamente, *Leoncia* llegara a Madrid.

Los números del 11 y 21 de junio de 1840 del periódico madrileño *El Entreacto*, informan, al hablar del “Teatro de Sevilla”, de la obra que nos ocupa. El día 11 la publicación da noticia del estreno del “drama nuevo y original” de “una señorita residente” en Sevilla, “titulado *Leoncia*”, y dice de su autora que “se ha dado a conocer en algunas composiciones poéticas insertas en los periódicos de Cádiz, Málaga y Sevilla, bajo el seudónimo de *La Peregrina*”. No obstante, por el éxito que obtuvo la obra, *El Entreacto* se vio obligado a publicar una crítica algo más extensa, aunque nada dilatada. diez días después. En este segundo artículo la publicación se disculpa por no haber hecho antes una buena reseña de la obra; “Entonces ignorábamos la acogida que había tenido entre el público sevillano, y por lo mismo no pudimos dar noticia de ninguno de sus pormenores”, y da entonces “mil parabienes a la digna poetisa, que ha sabido ceñirse el lauro glorioso que ha de eternizar por siempre su memoria”. A continuación se analiza el drama, pero lo que más nos interesa ahora son las palabras acerca de la interpretación de Teresa Baus, la protagonista: “Si hay veces en que un actor concibe el pensamiento del autor y se identifica con él, nos atrevemos a decir que esta actriz apreciable consiguió tal gloria en esa noche”. Nos interesa destacar estas palabras porque, por un lado, la autora de *Leoncia* es una analista extraordinaria de la

psicología humana, y no deja de profundizar en la psicología de sus heroínas, lo cual hasta entonces apenas se había escuchado en un teatro en el que el héroe sí decía su intimidad, y lo cual llevaba, a su vez, a que actores y actrices se identificaran bien con sus personajes y los comprendieran, y a que, como señala el artículo citado, las actrices que a menudo interpretaban papeles sin interior, se apasionaran por los caracteres que la autora les ofrecía. Por otro lado, hemos visto en su epistolario su seguimiento de los ensayos, su preocupación porque los actores y las actrices interpretasen correctamente su obra, y esto pudo determinar la perfecta representación de sus personajes.

Leoncia no se publicó hasta 1917, cuando apareció en la Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos⁴⁵.

La obra está estructurada en cinco actos, ampliación de la estructura tripartita considerada natural, entendiéndose los actos segundo y cuarto como desarrollos del primero y tercero respectivamente. Esta estructura es muy habitual en las comedias barrocas. El término “acto” desaparece del romanticismo más exaltado, que habla de “jornadas”, y que suele dividir en un número menos clásico sus obras. No es equilibrado el número de escenas de que se compone cada acto, pues el primero tiene diez, el segundo tiene nueve, el tercero tiene seis, el cuarto trece y el quinto ocho. La estructura interna sigue el desarrollo mencionado de exposición, nudo y desenlace, y el avance de la historia se produce de manera lineal, progresiva, sin aceleraciones ni saltos. Únicamente el desenlace, que se produce todo él en las dos últimas escenas, toma una velocidad que podemos calificar como romántica, pues, a pesar de las premoniciones, los acontecimientos que precipitan el desenlace sólo se conocen en el último momento, que hace girar por completo la historia dramatizada. *Leoncia* -que esconde la identidad real de Luisa- y Carlos se aman, pero Carlos está prometido con una joven, Elena, de la que sólo al final, el mismo día de la boda, decide separarse. En el momento en el que los amantes, *Leoncia* y Carlos, deciden que su amor sea lo más importante, se descubre que Elena es la hija que *Leoncia* creía muerta, y sólo el amor maternal puede hacer que *Leoncia* anteponga otra cosa a su amor por Carlos: la felicidad de su hija, por la que

⁴⁵ Deben corregirse algunos errores publicados acerca de *Leoncia*; en primer lugar, el de la fecha de su estreno, que no es el 8 de junio, tal y como se dice en el libro *Teatro* editado por el Consejo Nacional de Cultura de la Habana (La Habana, 1965), sino el 6, como hemos señalado; y en segundo lugar, que la fecha de su primera edición es la que escribimos arriba, y no 1921, fecha que da Mary Cruz en su libro *Obra selecta de la Avellaneda*, (Barcelona, Biblioteca Ayacucho, 1990).

suplica a su amante que siga con la ceremonia. Sin embargo, queda por aparecer el padre de Carlos, que resulta ser el padre de Elena, pues fue el seductor de Leoncia. Al ser hermanos, Carlos y Elena no pueden casarse, y Leoncia, presa del dolor que le causa la felicidad imposible de su hija, como la suya, intenta matar a su seductor, pero Elena se interpone y, en el momento final de la obra, Leoncia se suicida.

El tema principal de la obra es el amor, que es el tema más importante y más repetido en la obra de la autora. El amor vivido apasionadamente. En el prólogo que la cubana escribió para su obra *Saúl*, escribe que éste es un drama bíblico, severo, “en el que no representa sino secundario papel la pasión amorosa”, lo cual demuestra la importancia que la cubana concedía al tema, cuya secundaria importancia en una de sus obras se sentía obligada a destacar.

El tema de la obra es el más característico del Romanticismo: la pasión imposible de dos amantes y el final trágico de ambos. La pareja se ama pero sólo encuentra obstáculos a la vivencia de su amor, y por esos obstáculos se desarrolla la obra, que quiere mostrar la tragedia de una pasión imposible e incumplida. El amor vivido así es el amor absoluto, el amor romántico, caracterizado por la forma extrema en que es sentido, por el enfrentamiento que supone a la marcha general del mundo y por el consecuente final trágico de los amantes.

La vivencia romántica del amor implica un conflicto entre el deseo y la posibilidad que conduce al sentimiento fundamental de toda existencia romántica: la insatisfacción. En el amor, la pareja está destinada a la inmolación, que en el caso de Leoncia y Carlos se da en escena cuando ella le hace prometer a él que se casará y permanecerá toda la vida con Elena, después de que ambos descubran que es la hija que Leoncia creía muerta de niña. Don Carlos promete cumplirlo tras interrogar a su amada insistentemente acerca de si eso es realmente lo que ella desea. Pero en la escena siguiente, sin embargo, sabemos que esa inmolación no era necesaria, pues la promesa no puede cumplirse tras descubrirse que Elena y Carlos son hermanos, puesto que él es hijo del seductor de Leoncia, padre de Elena.

Como ha destacado la crítica, los amantes no tienen culpa de su fin trágico, son las víctimas de la incompreensión y la intolerancia de unos y otros (así sucede en *Don*

Álvaro o la fuerza del sino, El Trovador, Los amantes de Teruel o La Conjuración de Venecia). El sentido trágico romántico de la existencia humana presenta siempre una especial inocencia en la pareja de amantes, que son presa de la fatalidad que hemos explicado ya como elemento que realmente rige la acción en el drama romántico. Esta fatalidad tiene en *Leoncia* más consistencia y más solidez que en los dramas románticos más extremos, porque se construye desde el pasado de la obra y va viéndose llegar progresiva y lógicamente, aunque no falten casualidades, como en la realidad.

Quisiera señalar algo acerca de lo que afirma Emilio Cotarelo y Mori con respecto a los motivos de *Leoncia*. Para el crítico, el final es trágico, porque la obra es la dramatización de los mitos o motivos de Fedra y Yocasta. Sí hay una fuerza trágica en el honor de Leoncia, no sólo como madre que a lo largo de la obra ha ido construyendo la infelicidad de su hija, sino porque resulta ser casi madre de su amado (al ser madre de la que él acepta como esposa) y como tal lo abraza al bendecirlos. Pero también está inmerso el final en la tradición barroca española, como señala Luis G. Villaverde al relacionarla con *La devoción de la cruz*, de Calderón, y con *La fuerza de la sangre*, de Cervantes. G. Villaverde piensa que la línea que sigue *Leoncia* es la de estas obras, es decir, que desarrolla el tema de la hija perdida, y no el de *Edipo* ni el de *Fedra*. Pensamos nosotros que ninguna de las dos tradiciones le dan a la Avellaneda el tema de su obra, sí que hay semejanzas y tópicos que se entrecruzan con la temática, pero ni el enamoramiento de una madre y un hijo o un hijastro, ni la búsqueda de la hija perdida son el tema aquí; Leoncia y Carlos no se aman como madre e hijo ni lo son en realidad sino políticamente, y esto no llegan a serlo, y no hay tampoco una búsqueda de la hija, porque se la cree muerta. Fedra sabe que Hipólito es hijo de su marido, lo cual da un cariz distinto a la vivencia de ese amor por él; Yocasta sí ama a Edipo desconociendo que es su hijo, pero Leoncia no es madre de don Carlos, ni siquiera madrastra, y el incesto no se produce. Con ambas mujeres sí coincide Leoncia en el suicidio final, pero en las tragedias clásicas todo destinaba a las mujeres a ese destino fatal, una era despechada –Fedra- y otra se horrorizaba ante el incesto –Yocasta-. Leoncia no es despechada y no comete incesto.

Por otro lado, son muchos los elementos calderonianos de la temática de la obra general de la Avellaneda, y también en *Leoncia* podemos encontrarlos. En primer lugar, más que la búsqueda de la hija perdida, puesto que se cree que la hija ha muerto, es la

mujer que busca resueltamente a su seductor para vengar su honra, a la manera de Rosaura en *La vida es sueño*. Leoncia abandona Venecia para ir en busca de su burlador, y en ella deja solas a su madre y a su hija,. El honor calderoniano que se venga con sangre o que se restituye con boda –como el caso mencionado–, es por el que se decide Leoncia, que cuando encuentra a su seductor se lanza a matarlo. También es calderoniana, según la interpretación que le demos, la conformidad de Leoncia ante el matrimonio de su hija y su amado, como una inmolación de madre o de honor, más propia del Barroco que del Romanticismo, puesto que ella sabe que su hija no es amada por Carlos, y lo hace por ella, como pensando en el amor como elemento poco importante en el matrimonio.

Otro elemento fundamental en la temática romántica, como en la clásica y en la barroca, es la anagnórisis o reconocimiento, que se produce fundamentalmente entre Leoncia-Luisa y su hija Elena, y se hace por medio de una canción de cuna o de niñez, elemento más efectivo dramáticamente hablando, que el anillo o el medallón tradicionales. También se producen otros reencuentros: el que enfrenta a Fernando y Luisa, seductor y seducida, que se hace mediante el físico; el de Carlos y Elena como hermanos y el de don Luis y Leoncia como padrastro e hijastra.

La pasión como tema fundamental de *Leoncia* ya la destacaba *El Entreacto* del 21 de junio de 1840, al decir “Todo camina tocado por el resorte mágico de la pasión”. También Castro y Calvo al catalogarla como “drama de folletín” al estilo del romanticismo francés, y José A. Escarpanter al explicar que es un drama “de pasiones encendidas”, todo lo cual nos lleva, como dijimos, a destacar el carácter melodramático, o de drama sentimental que tiene la obra.

Un segundo bloque temático, o fondo ambiental que la Avellaneda repetirá a lo largo de toda sus obras, pueden formarlo, y con carácter clásico, las críticas sociales que se ponen en boca de don Gaspar, don Carlos, el Conde de Peñafiel y Leoncia. La vanidad, la hipocresía, la incomprensión, la intolerancia y la frivolidad son los defectos de la sociedad que más se atacan. La crítica recuerda el espíritu reformador y constructivo ilustrado, porque mantiene la línea que caracteriza la denuncia social que Cadalso hace en sus *Cartas marruecas* o en sus *Noches lúgubres*. Si por una lado el conflicto social es muy romántico, la crítica social expresada en el teatro de manera

razonada y acusadora, resulta más ilustrada que romántica. Con respecto a la intolerancia y la hipocresía, don Carlos habla a su amigo don Gaspar en la primera escena de la obra para defender a Leoncia contra la sociedad:

“Sí, cuando se sabe fingir, engañar; cuando se observa escrupulosamente su código de hipocresía y se tiene bastante arte para ser despreciable sin parecerlo...(la sociedad es) , muy indulgente ¡Pero, desgraciados aquellos que, apoyados en la rectitud de su corazón y en la pureza de su conciencia se atreven a infringir la más ligera de sus leyes! ¡Las apariencias...! ¡Esto! Salvemos las apariencias ¡y ya podemos ser malos impunemente!...”.

La crítica a la frivolidad social la hace don Gaspar en la escena II del acto tercero, al describir el baile de la marquesa, en el que unos se mienten y otros son adúlteros sin saberlo. A raíz de ello don Carlos tiene un monólogo en que ataca la felicidad de los fríos, de los sin corazón, que nada sienten. Finalmente, se critica, y esto es lo más original y será característico de toda la obra de la cubana, la marginación social a la que condena la sociedad a la mujer seducida y a la madre soltera. Don Carlos, tras conocer la historia de Leoncia, dice en la escena II del acto tercero: “...¿Qué ley injusta y arbitraria del mundo puede extenderse a un alma como la tuya?”, y Leoncia completa la idea: “...leyes generales, faltas de equidad y de justicia”. Más tarde, el Conde de Peñafiel es quien le insiste a Leoncia en que ella no es culpable de lo que le ocurrió, sino su seductor (escena IV del acto cuarto): “Y por haber sido usted desgraciada ¿es usted culpable? ¡Ah, no, Leoncia! Usted es la más pura, como la más infeliz de las mujeres”. Aquí incluso se alude al tema más difícil de abordar, el del concepto de pureza, y el de la Avellaneda es un concepto más profundo y elevado, menos físico y más moral, más semejante al actual que al de su época.

La acción es única, aunque implique en ella problemas de todos los personajes, y consiste en la obstaculizada relación amorosa de don Carlos y Leoncia. Si podría parecer que don Carlos da lugar a una segunda acción con su relación con Elena, no puede ser así si, terminada la obra, se capta correctamente que esa relación sólo es el problema fundamental, el que trunca finalmente la historia de amor principal. Como la relación de Carlos y Elena, otras relaciones pueden interpretarse únicamente como dificultades para que el amor de los protagonistas llegue a buen término, y elementos que incrementan la emotividad de la acción principal. Hay una serie de pequeñas historias que hace que la acción principal resulte en su construcción completa y

trabajada y provoque en los espectadores más emoción, creando en ellos las expectativas del final trágico. Así creemos deben entenderse la historia de don Fernando con Leoncia-Luisa y la figura del Conde de Peñafiel, confidente de Leoncia y objeto de los celos de don Carlos. No obstante, estas historias no llegan a configurar acciones paralelas, pues ninguna tiene la importancia ni el interés de la principal, y todas se ligan a ella para servirle de alguna manera.

El desarrollo de la acción se produce de manera lineal y progresiva, explicadas todas las situaciones y todas ellas verosímiles. Cada momento se explica y los accidentes y sucesos se razonan y preparan, como el encuentro de Leoncia con el cuadro de Clotilde, su madre, o la canción que escucha en la voz de su hija, que ella misma ha cantado en la escena IV del acto cuarto. Los movimientos son ordenados en lo que se refiere a la acción, sin saltos que destruyan la lógica.

Cotarelo ha señalado algunas inverosimilitudes, como la figura del Conde, que en su opinión carece de profundidad, frente al resto de los personajes, y que se utiliza solamente para que Leoncia hable y reproduzca su historia; también el hecho de que Leoncia y don Fernando no se hubiesen encontrado nunca llevando tanto tiempo en la misma ciudad y siendo ella amante del hijo de él. No creemos lo mismo, pues la Avellaneda atiende a los dos hechos a los que el crítico alude. En primer lugar, con respecto a la figura del Conde, si bien pensamos que, efectivamente podría dedicársele más tiempo en la obra, creemos que, por su originalidad, merece la atención de la crítica, y es que es extraordinaria la importancia del papel de un hombre amigo y sólo amigo de una dama, porque no aparece nunca en el teatro romántico; la amistad entre los dos sexos no tenía lugar en la literatura, y era muy difícil que existiera en la sociedad romántica. La autora es consciente de esta originalidad, pues critica el hecho de que se murmure a partir de la relación que mantienen Leoncia y el Conde. Lo hace primero cuando Gaspar, en la primera escena, se la cuenta a don Carlos y le dice que todo Madrid sabe que Leoncia había sido para el Conde lo que en ese momento es para don Carlos, lo cual después se verá que es absoluta falacia. Más adelante, en la escena III del acto cuarto, el espectador conoce que el Conde visita menos a Leoncia para acallar la calumnia, y así nombran tanto uno como otro lo que sabemos desde la primera escena que piensa la sociedad madrileña. Leoncia dice más: "...¡Siempre son gratas a mi corazón sus visitas, y la calumnia no se acalla jamás! Cuando ya ha

comenzado a encarnizarse en una víctima, no la abandona hasta haberla despedazado. Pero ¿qué me importa a mí la calumnia? ¿Qué puede quitarme, amigo mío? ¿Qué persona existe que pueda ser herida por los dardos que se lanzan contra mí?...”. E insiste la escena en su relación de amistad, cuando ella dice que no tiene a nadie en el mundo, a lo que él le contesta: “¡Ingrata! Y ¿no tiene usted tampoco un amigo?”, a lo que ella a su vez responde: “¡Ah, sí, un amigo y excelente amigo! (*Le tiende la mano, que él aprieta con ternura*) Un solo amigo verdadero. ¡Siempre él y nadie más que él!...”. No creemos, por esta razón, que deba censurarse la figura más o menos desdibujada, y en esto sí tiene razón Cotarelo, del Conde, porque su novedad impedía que su desarrollo fuera completo. Por otro lado, con respecto a la inverosimilitud de que don Fernando y Leoncia-Luisa no se hubieran encontrado en las reuniones sociales o por las calles de Madrid, creemos que también la autora explica esto, en primer lugar al caracterizar a don Fernando, y en segundo lugar al explicar la vida de Leoncia. Don Fernando, que lleva seis años viviendo en Madrid, no permanece nunca mucho tiempo en la ciudad, huye de algo que se desconoce al principio y sólo se descubre al final, y se insiste en ello en sus conversaciones con don Luis, padrastro de Elena (escena IV del acto segundo). Por su escepticismo y su visión pesimista del mundo, sabemos que no se dedica precisamente a las reuniones sociales. Con respecto a la relación entre don Carlos y Leoncia, se sabe que tiene lugar desde unos ocho meses antes de que comience la acción dramatizada, y que se conocen desde hace diez, por lo que tampoco es obligado pensar que sea forzoso que hubiesen de coincidir Luisa y don Fernando, menos sabiendo que las visitas las hacía el caballero a la dama, no al revés. Sabemos, por parte de Leoncia, que ella vive recluida de una sociedad que la condena por su manera distinta de vivir y a la que ella rechaza por cerrada y condenatoria.

Aunque no los anteriores, sí encontramos nosotros, sin embargo, una situación inverosímil y no explicada, ni siquiera descubierta por la propia autora, que no hace el intento de compensar la imposibilidad. Me refiero a las escenas IV y V del acto tercero, en las que, por la conversación que mantienen don Carlos y su padre, ella descubre que su amado está comprometido con otra mujer con la que contraerá matrimonio al cabo de dos días. Por la reacción de Leoncia, que aparece en la escena siguiente en los brazos de don Carlos desmayada, sabemos que ha oído todo lo que ha dicho don Fernando, pues los datos que desconocía y provocan su desmayo los dice él. Pues bien, ¿cómo es posible que alguien que ha sido seducida por una voz y sus palabras –como le cuenta a

don Carlos en la escena III del acto segundo- y abandonada con una niña, no reconozca la voz de su seductor, por cuya búsqueda abandonó a su hija, a sus padres, su hogar y su país?. Éste, creemos, fue el único despiste de la Avellaneda en cuanto a la verosimilitud de la acción.

Hay algunos encuentros y caracteres muy románticos dentro de esta acción única. Por un lado, los finales de acto a los que haremos referencia más tarde, como el final de la obra, rápido y trágico, del que también hablaremos. Pero además, hay una escena inexplicable al modo romántico, con malentendidos por en medio que resultaría muy fácil evitar por parte de uno de los personajes: es la escena IX del primer acto, en la que, estando Leoncia y don Carlos en una conversación clave para su futura relación, y tras anunciarle Inés a su señora la visita del Conde, Leoncia acude a ella sin dar explicaciones claras a un don Carlos que, por la confusión de esta escena, termina el primer acto de la obra maldiciendo a su amada.

En cuanto a los personajes, son pocos y bien caracterizados por sus acciones, por sus palabras, por las que se dicen de ellos, y por la evolución que sufren como caracteres en escena. De educación similar todos ellos, y pertenecientes a la alta burguesía y a la nobleza que se relaciona con ella, hablan y se mueven todos en el mismo registro, por lo que el lenguaje es unitario. Inés y María, las doncellas de Leoncia y Elena respectivamente, son caracterizadas con un lenguaje distinto pero no llega a configurar un segundo registro. Los personajes se estudian con cuidado, lo cual da lugar a caracteres y no a tipos.

Leoncia, Elena, don Fernando, don Carlos y don Luis son los principales personajes. Colosales y trágicos son Carlos y Leoncia, sin necesidad de pertenecer a la nobleza, ya que su altura moral, su evolución, el matiz psicológico con que responden a cada situación, se describe y los describe de forma admirable. Todo lo dicho responde a una de las características fundamentales de la autora: la agudeza y maestría en el estudio de la psicología humana. Precisamente la construcción de los personajes ha sido el elemento más alabado por la crítica en la obra de la Avellaneda, tanto Nicasio Gallego como Alarcón, Julio Nombela, Cotarelo o Narciso Díaz de Escovar, han insistido en ello, afirmando su profunda intuición psicológica, su capacidad enorme para construir sólidamente los caracteres de sus obras, para captar los movimientos mínimos del alma

y el corazón humanos. Por esto se la ha destacado entre los dramaturgos de su tiempo, pues consigue, frente a lo que era habitual, una solidez en sus personajes que conforma individuos dramáticos.

La pareja protagonista responde al esquema romántico en cuanto a su carácter apasionado, digno, valiente, siempre en conflicto con el mundo, y por ello marcada por el dolor y por un desenlace trágico. Según escribe Kurt Spang⁴⁶, la particularización de una figura depende de la cantidad de información que se nos dé de ella, y según sea ésta, distingue personajes unidimensionales, que son planos, tipos, de personajes pluridimensionales, que presentan una evolución interna de la figura, que puede ser estática o dinámica. Después distingue entre personajes encarnación, que son los más abstractos, y encarnan una virtud o un vicio, e individuo dramático, del que se nos da mucha información y al que se individualiza más que a los demás; entre ambos señala el tipo dramático, término medio entre la encarnación y el individuo. Finalmente explica que la caracterización de los personajes puede hacerse explícita o implícitamente. Si aplicamos esta terminología y esta clasificación a los personajes de *Leoncia*, podemos decir que los que podían serlo, son pluridimensionales, y que ninguno es tipo sino individuo. Las técnicas de caracterización se hacen de manera explícita en boca de distintos personajes, de manera implícita escogiendo unas expresiones frente a otras y haciéndolos gestualizar de un modo y no de otro.

Antes de pasar a hablar de los personajes uno por uno, nos parece fundamental señalar algo que ningún crítico ha señalado todavía, pese a lo cual creemos que es una de las características capitales de los personajes creados por Gertrudis Gómez de Avellaneda, y que pensamos debe no sólo destacarse sino estudiarse de manera detenida, como haremos más adelante. Nos referimos a que en las obras de la autora cubana, la mujer tiene los rasgos característicos del héroe romántico, y no de la heroína. Nos parece fundamental advertir y partir de esto, porque sus obras dramáticas son las primeras españolas que presentan a la mujer con tales caracteres de libertad, de rebeldía, de expresividad, de actividad y de desilusión. Hemos de pensar que ni siquiera en la realidad se conocía que las mujeres pudieran tener estas capacidades. Es conocida, y la hemos recordado en la Introducción, la anécdota que Zorrilla rememora en sus *Recuerdos del tiempo viejo*, en la que él mismo, al leer unos poemas de la Avellaneda,

rechaza la idea de que puedan haber sido escritos por una mujer, dados el brío y la fuerza que los caracterizan. Por este brío y esta fuerza los poemas son calificados de “varoniles”, por todo lo cual concluye el autor que, el hecho de que Gertrudis Gómez de Avellaneda tuviese un aspecto en todo femenino y atractivo, era sin duda porque la naturaleza había errado introduciendo en un cuerpo de mujer un alma masculina. No se trata ahora, como puede comprenderse por esta anécdota, de un problema volitivo por parte de una sociedad que rechazase estas características en una mujer, esto hubiera sucedido y sucedió después, pero sólo después, porque en el momento en que comienza a escribir y a publicar la Avellaneda se desconocía aún el hecho de que la mujer pudiese tener determinadas características que se creían únicamente masculinas, y lo que hay en este primer momento es sorpresa.

Los caracteres femeninos que presenta la autora no son ya las mujeres resueltas del Barroco a las que únicamente asiste la resolución cuando son seducidas, sino que son mujeres capaces de compartir con los hombres un número muy alto de movimientos y pensamientos. Son inteligentes, rebeldes, independientes y apasionadas no sólo al amar, sino también en sus opiniones. En *Leoncia* se da algo fundamental a este respecto, y es que por primera vez no se satiriza el hecho de que el héroe de una pareja de amantes se encuentra con una heroína que lo supera en experiencias, edad, complejidad psicológica y decisión. Si lo comparamos con *Don Álvaro o la fuerza del sino*, por ejemplo, advertimos que ésta se abre con el personaje masculino envuelto en un misterio en el que lo sitúa su pasado, mientras que el personaje femenino es una joven aislada del mundo por los muros de su rígido hogar, en el que ha permanecido junto a su padre y sus hermanos. Sólo cuando deciden un destino en común comienza la romántica inmolación de ella, que duda una y otra vez acerca de si debe o no abandonar el hogar paterno que condena injustamente a su amado. Una vez que sucede la escena en la que don Álvaro mata accidentalmente al padre de Leonor, el autor de la obra sigue los avatares vitales de él, y a ella la encierra tras nuevos muros. Igual sucede en cuanto a la experiencia y al seguimiento que el autor hace de su heroína en *La conjuración de Venecia*, *Los amantes de Teruel*, *El Trovador*, o *Don Juan Tenorio*.

En *Leoncia* se da la vuelta a muchos de los tópicos románticos de la heroína; es ella la que corre en busca de don Carlos cuando éste se enfada y duda, es ella la que ha

⁴⁶ *Op. cit.* Pp. 38 a 41.

tenido relaciones anteriores de las cuales, incluso, ha tenido una hija fuera del matrimonio. En la obra de la Avellaneda una mujer puede ser la heroína habiendo sido seducida, habiendo tenido una hija sola y habiéndola abandonado, y después de esto puede enamorarse de un hombre mucho más joven y enamorarlo, y todo ello fuera del convento y antes de morir.

En el capítulo anterior hemos caracterizado al héroe y la heroína del drama romántico, pues bien, si comparamos con esta heroína a Leoncia, hemos de destacar algunas diferencias. Leoncia no es inocente ni es pura –se entiende, según los conceptos sociales y literarios de la época-, tampoco es la claridad en la vida de don Carlos, sino más bien lo contrario, pues él, que tenía una vida organizada y feliz antes de conocerla, ve oscurecido su destino por el de ella; no responde tampoco funcionalmente al papel de él, sino que ha logrado ya su altura cuando él aparece. Leoncia no es más dulce ni más delicada o tierna que don Carlos, nos es caracterizada por estos rasgos tanto como por la impetuosidad, la impulsividad, el apasionamiento... Tiene una gran capacidad para el amor y a él se entrega no claudicando de su fama o inmolándose, sino de manera activa y hacedora, hasta que el destino decapita su alegría. En la obra es Elena la que expresa el candor, la inocencia y la paz en la convulsión masculina, por eso no es la protagonista. Y es don Carlos el que no se atreve a contradecir los deseos de su padre y a romper el matrimonio concertado. Tampoco el sacrificio que Leoncia hace al final es el romántico femenino tradicional, pues lo hace por su hija, no por su amante. Finalmente, ella lleva a cabo el gesto romántico del suicidio. Y es ella la que está envuelta en el misterio, que es donde se desenvuelve la identidad del héroe romántico, ella, que empieza siendo Leoncia y termina siendo Luisa, ella cuya identidad cambiada da el título a la obra; la que vive una pasión fatal, la que ansía más libertad de la que el mundo le permite, el personaje marginado, quien vive el amor de manera insatisfactoria, el personaje en cuyo espíritu más se adentra la obra hasta enajenarlo...

Leoncia tiene caracteres del héroe romántico tradicional, especialmente el más importante de todos ellos: la pasión, la intensidad que lleva a todo lo que hace. También su identidad misteriosa, su nombre falso y el ocultamiento que ella misma hace a todos de su nombre, de su historia y de su familia. Como don Álvaro o el trovador, no sabemos su identidad, sí sabemos que ella la sabe, frente a los dos personajes románticos mencionados, pero desconocemos por qué la oculta, lo cual la

hace más misteriosa aún. Sólo en las dos últimas escenas Leoncia es Luisa, y esto lo revela la anagnórisis madre e hija, que provoca luego la de seducida y seductor, e incluso la de padrastro e hijastra, pues don Luis es viudo de la madre de Luisa, Clotilde. Su identidad real sólo es conocida antes del final por el Conde de Peñafiel. Don Carlos, que quiere casarse con ella, al preguntarle su historia y después su nombre, recibe como contestación que el nombre de su amada está hundido en la vergüenza. El misterio de la identidad romántica siempre sitúa al personaje misterioso en el centro de un conflicto social; don Álvaro es hijo de una princesa inca, el trovador es rechazado socialmente hasta que es descubierta su identidad real, y Leoncia oculta su identidad por evitarle la vergüenza a su familia, aunque ella misma critique esa forma de entender la deshonra. Por todo ello, tiene la característica romántica de la marginalidad, al ser madre soltera, y de personaje en conflicto con el mundo, por su forma de exigirle románticamente a la vida. Ella cree que su hija ha muerto, así que importa también la marginalidad que ella siente, que aparece, sobre todo, por su forma original de sentir el mundo, por el sufrimiento pasado, etc... El conflicto con el mundo se resuelve de forma romántica, porque el mundo vence al ser humano con dolor, desesperanzándolo, como hará con ella al final. Parece perseguida por la fatalidad que acompaña siempre al héroe romántico, que desea alturas que el mundo no le concede. Por otro lado, la experiencia, característica también del héroe, la caracteriza a ella más que a don Carlos; es mayor que él, pero además la vida la ha tratado más duramente. Ama la libertad, y la independencia, y al final se suicida valerosamente ante un dolor que decide que no quiere soportar.

Algunas de las características del héroe mencionadas son también de la heroína; la fatalidad, el amor como centro de la vida, el conflicto con el mundo, el renunciar a la fama por amor (escena II del acto tercer), el sentimiento de soledad en el mundo (escena IV del acto cuarto), el dolor vital (escena IV del acto cuarto), el recuerdo de la madre perdida, la enajenación ante el abandono del amante, al modo de Ofelia, que tanto recupera el Romanticismo (*El Estudiante de Salamanca* o las *Rimas* de Bécquer, por ejemplo), aquí en el acto quinto, monólogo de la escena V, y la sonrisa extraviada de la escena VIII del acto cuarto), la muerte como fin del dolor (IV del acto cuarto), el suicidio final, el amado es Dios en la tierra (escena VI del acto cuarto), el disfraz (escena IV del acto quinto), la palidez, el físico mermado por el amor y el desamor...

También tiene características de la heroína romántica: privilegia el amor, es hermosa, expresa su nerviosismo en la espera del amado, es el objeto amoroso del héroe de la obra, se desmaya, casi muere al creerse olvidada por su amante y antes de suicidarse decide entrar en un convento, y muere desesperada y en mitad de una tragedia desencadenada por el amor.

Es el más apasionado de todos los personajes de la obra, mantiene el orgullo intacto y a prueba de calumnias, se muestra escéptica en cuanto don Carlos se retrasa y, después de su engaño, la fatalidad la persigue mucho más que a su amante. Vemos, así, cómo mucho más en Leoncia que en don Carlos, se dan los caracteres del héroe romántico, y así sucederá con Isabel, Egilona, Micol, Elda, etc... a lo largo de toda la obra –también novelística- de la Avellaneda. Las mujeres que pueden identificarse con el canon romántico de ángel de luz o violeta, sólo aparecen en ella para componer el contraste o la dicotomía entre los dos tipos de mujer que interesan a la Avellaneda, uno, el del ángel del hogar, que es la víctima, otro, el de Leoncia, que llega a resarcir al primero pero también es víctima de la sociedad. Este tipo de personaje que, en la línea de la Corina de Madame Staël, se relacionó con el talante de la autora, será habitual en su obra dramática. Caracterizado por vivir fuera de la convención social, rechazado no sólo por la mayor parte de los hombres sino por gran parte de las mujeres (“mujeres vulgares”, las llama la Avellaneda), conquista a casi todos en el fondo, pero no es escogida como esposa, y vive marginada por la sociedad, apasionada y libre.

Una de las características más repetidas acerca de los personajes de la cubana es la de que siempre hay alguno de ellos con el que la autora se siente muy identificada. Pues bien, es con Leoncia con el personaje de sus obras dramáticas que más se la ha relacionado. En el capítulo siguiente, cuando tracemos las líneas constantes en su obra dramática, identificaremos lo que de ella hay en distintos personajes, pero podemos señalar ya en este momento algunas de las semejanzas Leoncia-Avellaneda, que sólo entonces desarrollaremos; de salida, las dos son solteras y viven independientes en una sociedad que comprende mal tal estado; ambas aman y son amadas por un hombre que está destinado a casarse con un tipo de mujer muy distinto del suyo; ambas son mayores que sus amantes; ambas son admiradas y a la vez rechazadas por la sociedad; y si Leoncia es madre soltera de una niña a la que cree muerta, la Avellaneda, como Leoncia, abandonada por el padre de su hija, será madre soltera y verá morir a su hijita;

finalmente, ambas, a partir de este hecho, convivirán con fuertes ataques nerviosos a lo largo de toda su vida. Además, a lo largo de la obra, vemos comportamientos y opiniones que acercan mucho a las dos mujeres: el talante apasionado, que a menudo las precipita en la imprudencia y que hace que sufran profundamente al configurarlas como caracteres excepcionales, objetos de la calumnia; la importancia que ambas conceden al mundo del corazón, lo que significa el amor en sus vidas, y el hombre amado, al que dejan de entender cuando actúa con tibieza; la importancia que ambas conceden al pasado, la forma en que conviven con el recuerdo...

Don Carlos. Lo caracterizan el entusiasmo, la vehemencia, la alterabilidad, y cierta impulsividad, por la que en un momento de celos del Conde, y emocionado con las palabras cándidas de Elena, acepta su matrimonio con ella aun estando enamorado de Leoncia. También la impaciencia, la expresión de la duda en voz alta, la juventud, la pasión, la espera del ser ideal en el amor, y el deseo de abrazarse con él. En sus diálogos con don Gaspar, cuando uno habla con cierto clasicismo en sus palabras, el otro salta románticamente, y al revés. Así, cuando en la escena I don Gaspar le dice a don Carlos que se le calmará el volcán interior que siente por Leoncia, don Carlos se exaspera contra este comentario de aparente racionalismo. Permanece toda la obra desesperado y herido por la incertidumbre, aunque titubea por no atreverse a enfrentarse a su padre para romper su compromiso. Sin embargo, al final su carácter se decanta por el romanticismo, y exclama: “y ¿qué me importa lo que piense mi padre? ¡Tu amor! ¡Esto sólo anhelo!...” (escena VII del acto primero). Recuerda a Espronceda en la manera en que le explica a Leoncia que no le importa lo que el mundo piense de ella: “Mi juez es Dios en el Cielo, y en la tierra, mi conciencia y mi corazón”. Siente, con su corazón apasionado, el frío de la mayoría de los corazones humanos, que siente ajenos, y que son los únicos felices (escena II, acto tercero). Los finales de acto que él protagoniza, como el tercero, son “donalvarescos”: “¡Maldición!”, o el del acto cuarto gritando el nombre de la amada, así como su aceptación del infierno por amor (escena XIII del acto cuarto). Tiene, en conclusión, caracteres del héroe y de la heroína románticos, pues la indecisión y el no atreverse a romper lo que la opinión paterna ya ha decidido, caracteriza más a la heroína que al héroe, y más al joven galán de la comedia moratiniana que al héroe romántico.

Su final es quizá más barroco que romántico, pues acepta el matrimonio sin

amor que su amada le suplica, y se casa con la hija de ella. Tampoco es romántica la actuación de Luisa en esa escena, pero es que el personaje de Leoncia, con una hija, impulsa una gama amplísima de novedades en la acción, y esto arrastra a don Carlos a una novedad que, no obstante, no puede dejar del todo el romanticismo. Su inseguridad a veces es presentada como característica de su juventud, de inmadurez, y esto es característico del período ilustrado neoclásico, no del Romanticismo.

Elena. Los caracteres románticos de Elena corresponden a características de la heroína romántica tradicional: es el ángel del hogar, criada en él y para permanecer en él. Esta descripción de su carácter se da desde la I escena de la obra, antes de que aparezca ella por primera vez, bordando, infantil y tímida en el amor. Es huérfana, o eso cree ella, que también es condición habitual de la heroína romántica, y recuerda a su madre en la infancia. Tiene presentimientos funestos en la escena VII del acto segundo y en la escena II del acto quinto, vestida de novia, lo que refuerza el efecto claramente romántico.

Hemos de decir que no consideramos más inocente a Elena que a Leoncia. Su educación, su lenguaje y la relación con el padre y con el mundo resultan dieciochescos, y muy semejantes a los de la doña Paquita de *El sí de las niñas*. Los secretitos con su doncella, la forma en que se ilusiona, su falta de profundidad o listeza, en situaciones como aquella en la que María, su doncella, al intentar convencerla del amor que don Carlos siente por ella, le dice: “¡si se muere por usted...!”, a lo que Elena contesta *antirrománticamente*: “¡Morirse, Dios no lo quiera!(...) ¡porque es tan amable, tan guapo!...”. Sus defectos destacan parte de la grandeza que se desprende del carácter de Leoncia.

Don Gaspar es romántico sólo en los momentos en que don Carlos rebaja su romanticismo, como al aconsejarle que no se case con Elena si no la ama, pero también en su constante presunción de voluble y en sus opiniones contra el matrimonio. Es clásico en la racionalidad que guía sus consejos a don Carlos, como en su exposición de lo que significa esperar el amor ideal, sus críticas a la frivolidad social, su creencia de que la pasión volcánica no dura...

Don Fernando quizá sea el personaje más ecléctico de la obra, pues tiene

caracteres del siglo XVIII, habla de conveniencias en el matrimonio, olvida el amor a menudo, viaja sin cesar, es un hombre culto, pero, sin embargo, esto se une a un pesimismo y a un misterio muy románticos. Efectivamente resulta muy romántica la expresión del misterio que le hace huir de una ciudad a otra, pesimista y escéptico: “El malestar va conmigo a todas partes” (escena IV del acto segundo). Los remordimientos le hacen hablar así, y sólo al final se nos descubre el porqué: él es el seductor diabólico descrito por Leoncia a don Carlos y al Conde, es, en fin, un don Juan arrepentido. También dice su intimidad en alto, y muestra su convulsión interna, muy romántica. Es, además, la figura del padre que obstaculiza el amor protagonista, figura muy repetida en el drama romántico.

Muy dieciochesca resulta su descripción, ya citada, de las cualidades que un padre quiere para la esposa de su hijo –posición y virtudes de pureza, inocencia y belleza-, como su descripción de la felicidad como punto medio entre la conveniencia y el corazón (escena II del acto segundo), su asociación de la vivencia amorosa y la juventud y su deseo de que el enlace matrimonial se lleve a cabo con prontitud. También su adoración por lo extranjero y su desprecio por lo español.

El Conde de Peñafiel es romántico en muchas de sus observaciones sobre Leoncia y sobre su estado; habla de la persona en términos de “un corazón así” o “un alma tan superior”, y así reconoce la superioridad de unas almas sobre otras, su creencia de que las enfermedades del espíritu son las peores (escena II, acto cuarto)... Es, sin embargo, un personaje mesurado al razonar, y sereno en las escenas muy emotivas, en los consejos que le da a Leoncia, y en su apuesta por la felicidad (escena IV del acto cuarto)...

Don Luis de Castro responde, en general, al hombre de bien del siglo XVIII. Piensa que para la felicidad de Elena es necesario el matrimonio, en el que el amor es algo secundario, y reflexiona diciendo que en el matrimonio han de unirse el corazón y la conveniencia (escena II del acto segundo). Su modo de hablar es mesurado, como sus actos, por eso esconde su emoción ante la boda de Elena, a quien querría tener a su lado siempre como a un rayo de luz. Son románticos los anuncios que dejan ver la triste historia de Elena, su modo de crear expectativas que no termina de descifrar: “Sólo sé de tu madre que fue muy desgraciada” (escena II del acto segundo). También es

romántico el nacionalismo que muestra al hablar con don Fernando de los continuos viajes de éste (escena IV del acto segundo).

María es la doncella de Elena. Es romántica, aunque hace sátira del Romanticismo en su visión del ser enamorado como un ser pálido, triste, pensativo, alejado de las diversiones, callado, como distraído, huidizo, melancólico, ahogado continuamente en suspiros (escena I del acto segundo). Contribuye al misterio de don Fernando, pues siente por él un rechazo irracional, una antipatía que no sabe explicar. Es clásico, sin embargo, su papel tópico de criada-confidente de una doncella huérfana de madre, su conocimiento de la vida, su intuición, su listeza...

Inés es la antigua ama de llaves de Leoncia. Romántica en su premonición de la tragedia del final del acto cuarto, como en su grito pidiendo misericordia al cielo, al modo de los frailes de *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Representa la fidelidad a su señora, a la que quiere mucho y con la que se presenta en la obra la amistad y la confianza entre mujeres (escena XII del acto cuarto). Es la compañera de pies firmemente asentados en la tierra, de manera un poco desapasionada y escéptica, con un pesimismo de experiencia amarga que no es agradable. Su talante sirve de contrapeso a la pasión de Leoncia, y le enseña las posibilidades oscuras a la ilusión de ésta.

Con respecto a los elementos románticos de la obra, han de destacarse, junto a lo caracterizado hasta aquí como romántico en la temática y en los personajes, los finales de acto, el lenguaje y la sintaxis, los soliloquios, la gran cantidad de elementos didascálicos...

Los finales de acto pertenecen al más puro romanticismo. El final del acto primero queda en boca de don Carlos, que, amante despechado en una situación de malentendido, promete irse con otra mujer y amenaza a Leoncia, que ya ha salido de la habitación en la que él se queda furioso a punto de saltar por la ventana. Leoncia termina acudiendo a hablar con el Conde y dejando a los espectadores en la duda de qué tipo de relación la une a él. Por la ventana saltan también don Álvaro, al final de la jornada primera, y don Juan Tenorio en la penúltima escena del acto cuarto de la primera parte del drama de Zorrilla. El acto segundo termina con un giro radical con respecto al acto anterior, pues don Carlos y Elena rezan a la madre de ésta, que creen

muerta, e invocándola, se juran amor eterno. La ingenuidad de Elena en este fin de acto recuerda mucho a la de la doña Inés de Zorrilla. El acto tercero termina con don Carlos y Leoncia de nuevo peleados, pero frente al acto primero, aquí el responsable de la pelea es don Carlos, que termina con un “¡Maldición!”, que le une a la tradición de *Don Álvaro...*, tragedia en la que al menos cabe recordar dos maldiciones, la del padre de Leonor a su hija mientras él agoniza, y la de don Álvaro al final de la tragedia. El acto cuarto prelude en su final la tragedia; Inés, ama de llaves de Leoncia, le confiesa a don Carlos que su ama ha salido enloquecida a la casa de Elena, con la que don Carlos va a casarse pocas horas después: “¡Dios de misericordia: haced que llegue a tiempo!”. Es muy semejante el cierre del acto segundo de *Los amantes de Teruel*, en el que Margarita exclama: “¡Dios de misericordia!”. También el final del acto cuarto de *El Trovador*, en el que Leonor exclama: “¡Gran Dios! Protege su vida,/ te lo pido por tu amor”, también recuerda la petición de los frailes al final de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, y la petición de piedad para con don Juan que hace doña Inés cuando piden justicia para ella al final del acto cuarto de la primera parte de *Don Juan Tenorio*, y recordemos que el Dios de don Juan también es un Dios de misericordia, porque “es el Dios de la clemencia”(acto tercero de la segunda parte). El acto quinto se cierra con una nueva maldición, de Leoncia a don Fernando, con un intento de asesinato, un suicidio, y las anagnórisis madre-hija (Leoncia y Elena), hermano-hermana (don Carlos-Elena), seducida-seducidor (don Fernando y Leoncia), e hijastra-padrastra (Leoncia y don Luis). La maldición final de Leoncia recuerda a la de don Álvaro, como la enajenación diabólica de ambos se parece. Por otro lado, que se cierre la obra con un intento de venganza, relaciona este final con el de *El Trovador*, en el que también se cometen asesinatos entre familiares que durante la obra se desconocían.

El lenguaje deja ver claramente elementos románticos, pese a que la obra esté escrita en prosa. Desde los ilustrados se había teorizado ampliamente acerca de la naturalidad de la que adolecía el teatro y para la que la prosa era necesaria, puesto que en prosa se habla. Los ilustrados despojan del verso a sus obras, lo cual es extremado por los ilustrados neoclásicos. La problemática no era sólo un asunto del dramaturgo, que a sus ojos parecía demasiado un poeta, sino también de la representación, porque los actores cantaban el verso. El didactismo que el final del siglo XVIII exige al teatro, requiere la naturalidad que permita entender el teatro como una lección de vida; si en el teatro figura que se habla, ¿qué mejor manera de acercar teatro y vida que haciendo

hablar a los personajes como se habla en la vida, es decir, en prosa?. El Romanticismo, muy distinto del movimiento anterior en lo que deseaba con respecto al Arte, usó del verso sobre todo, a menudo en forma polimétrica, y a veces, del verso y la prosa en la misma obra, como en el caso de *Don Álvaro o la fuerza del sino*.

Según Allison Peers, Gertrudis Gómez de Avellaneda quiere emular la severidad clásica de Alfieri, pero es demasiado romántica para emularlo en todo. Francisco Ruiz Ramón opina que *Leoncia* tiene forma clásica porque imita a Quintana y a Alfieri en cuanto al estilo, lo mismo dicen Castro y Calvo y Cotarelo, que califica el lenguaje de la Avellaneda de “elegante, suave, fluido”. Ciertamente no se encuentra en la obra la acumulación de ciertos rasgos que caracteriza al romanticismo más extremo. Los períodos no se rompen, las frases se acaban casi en todos los casos, cuando el lenguaje se desarticula o se llena de admiraciones e interrogaciones, es porque la acción, la situación y el carácter de los personajes así lo exigen. Nunca es un lenguaje declamatorio, excesivo, afectado. Pero, como se ha señalado, en el lenguaje de la Avellaneda hay tanto de Quintana o Alfieri como de Víctor Hugo, Dumas, Lamartine, Rivas, Martínez de la Rosa, García Gutiérrez, Zorrilla o Hartzenbusch. Por las influencias de distintas tendencias es un lenguaje elegante, sostenido, y a la vez abundante, claro y expresivo.

-Alfonso Munio

Finalmente, *Leoncia* no se representó en Madrid, tampoco se había editado, así que cuando *Alfonso Munio* se representó y editó en el año 1844, supuso, si no el estreno teatral de Gómez de Avellaneda, sí su primera representación en Madrid y su consagración como dramaturga. Según explica ella en el *Prefacio* que en 1869 escribió al frente de su reelaboración de *Alfonso Munio*, en la que, además de otros cambios, encontramos la obra titulada *Munio Alfonso*, el origen de la tragedia fueron unos papeles del archivo familiar en los que halló que el protagonista de la obra se encontraba entre sus ancestros. Según explica, el deseo de aclarar sus raíces y la sorpresa de encontrar un personaje tan trágico con su sangre, la llevó a escribir acerca de ello sin la intención de representar lo que escribiese, razón por la cual cambió tanto la segunda edición con respecto a la primera. Así describe la autora el nacimiento de *Alfonso Munio*, cuya

redacción se logró en “menos de ocho días”, y cuya refundición se prolongó durante años.

El 13 de junio de 1844 se estrenó en el teatro de la Cruz por la compañía de Carlos Latorre quien, según recuerda la autora en el prefacio señalado, quiso, desde que leyó la obra, estrenarla interpretando el papel de Munio. Junto a Latorre, protagonizaron la obra Teodora y Bárbara Lamadrid, en los papeles de Fronilde y doña Berenguela respectivamente⁴⁷. De los tres decorados que aparecen en la obra, se hizo nuevo el del salón del Alcázar de Toledo, que ambientaba los actos primero y segundo. Sebastián Iradier, compositor de canciones populares, puso música al himno que se canta en honor de Munio cuando vuelve victorioso de la guerra en el acto primero. Se hicieron trajes nuevos, armaduras de caballero y pendones, y se buscó mantener el decoro y la propiedad.

El éxito fue importante. En 1844 coincidían en los escenarios españoles los triunfos del drama romántico y la tragedia clásica o seudoclásica, de la que el público iba gustando menos cada temporada. Este hecho, que la crítica señala de manera unánime, había dado lugar a un panorama teatral lleno de inquietudes.

Muchos creadores decidieron por ello o por gusto aunar características de ambas escuelas, dando lugar a lo que se ha llamado eclecticismo, al cual debe adscribirse la obra que tratamos. La crítica respondió positivamente a la especie de simbiosis de los dos sistemas dramáticos que supone, y supuso ya desde este primer momento, el teatro de la autora cubana. La obra se esperaba con curiosidad. La escritora había publicado en 1839 *Poesías* y la novela *Sab*, y había estrenado en Sevilla *Leoncia*. Era conocida, además, por sus colaboraciones en la prensa (en ese momento ya había aparecido su firma en *La Aureola*, de Cádiz y en el *Álbum del bello secso* y *El Laberinto*, ambos de Madrid, entre otros) en la que aparecía con frecuencia gracias, también, al apoyo que le brindaban Nicasio Gallego y Nicomedes Pastor Díaz.

⁴⁷ Según apunta Emilio Cotarelo y Mori en *La Avellaneda y sus obras* (Madrid, Tipografía de Archivos, 1930), y no sabemos bien cómo lo supo, Teodora Lamadrid le dio al carácter de Fronilde, la dulzura y la ternura que requería con la expresividad de su cara, con sus modales y con los matices de su voz. Bárbara Lamadrid interpretó el papel de doña Berenguela con “su majestuosa y gallarda presencia”. El resto de los

Por todo ello y por la calidad de la obra, la prensa se hizo eco del estreno de forma inmediata. Al día siguiente del estreno, *El Laberinto* describió el éxito de público que obtuvo la obra de la cubana

“La concurrencia fue muy escogida, y pocas veces hemos visto aplaudir con más entusiasmo, interrumpiendo varias veces la representación, que terminó entre una salva de aplausos y gritos entusiastas con que el público manifestaba su deseo de conocer al poeta... Multitud de coronas y ramilletes cayeron a los pies de nuestra ilustre colaboradora que con la mayor modestia, las colocó sobre las sienes de las actrices que la condujeron al teatro de sus glorias; y se retiró de allí a su casa, acompañada de sus numerosos amigos que la obsequiaron con una serenata, donde, entre otras piezas de música se tocó el himno de su tragedia...”.

El 1 de julio, la misma publicación informa de que *Alfonso Munio* gustaba “más cada día”. Antonio Flores publicó, también en *El Laberinto*, un artículo que la Avellaneda reprodujo casi íntegro en sus *Obras literarias...* Las palabras de este crítico demuestran, junto a otras, que en el momento del estreno de *Alfonso Munio* ya se supo reconocer y apreciar el característico sistema dramático de la autora al que antes nos hemos referido: “...el poeta ha sabido presentar, con asombro de los inteligentes, revestida de las severas formas de la tragedia clásica y animada con todo el interés del drama moderno...”. Y el crítico ensalza luego el pensamiento de la obra, su forma, sus versos magníficos, sus “imágenes bellas” y la “grandeza de los caracteres”. Piensa Flores que la figura de Munio es una “creación colosal”, y admira también los personajes del Arzobispo y don Sancho. Por último, entra en una cuestión que la crítica no dejará de señalar, referente al último acto de la tragedia y que dividirá a la crítica posterior entre los que creen que es un acierto y una dificultad lograr prolongar la obra tras la muerte de Fronilde, y los que, por el contrario, opinan que sobra lo que ocurra después del asesinato, pues el interés decae muerta la heroína. Flores alaba el acto cuarto, que ve como difícil prueba que la Avellaneda superó felizmente.

El Heraldo del día 16 de junio dedicó un elogio expresivo a *Alfonso Munio*. El autor de la crítica comenzó afirmando que la autora había acometido una de las obras más difíciles que podían hacerse en su momento, y era intentar un género que no había sido nunca popular en España, que apenas se había cultivado y para el que tenía muy

personajes fueron interpretados por el siguiente reparto: Plácida Tablares hizo de doña Blanca, Francisco Lumbreras de don Sancho, Pedro López interpretó al Arzobispo de Toledo y Monrel a Pedro Gutiérrez.

pocos elementos: la tragedia. Pero lo importante para el crítico es que el intento fue feliz; porque la autora supo resolver el problema, por un lado guardando los “severos preceptos del drama de Esquilo y Sófocles”, y, por otro, dándole “novedad y vida a su cuadro sosteniendo el interés siempre...”. El crítico continúa haciendo una valoración importante, porque considera la figura de Munio de una grandeza que “afortunadamente ya no comprendemos”. A continuación destaca la capacidad de la Avellaneda para describir psicológicamente a sus personajes hasta convertirlos en psicologías terminadas y complejas, y se detiene en la gama de sentimientos que esto provoca en el espectador y en el lector: “Todas las cuerdas del corazón humano, todas sabe herirlas con su propio tono la inspirada poetisa...”.

La publicación va informando periódicamente de las funciones y del éxito que recoge en cada una de ellas la autora. Así por ejemplo, el día 27 dice: “cada noche repítense las ovaciones a la inspirada poetisa, y llueven coronas y ramilletes sobre ella...”. El éxito fue tan grande que el 24 de junio de 1844, Manuel José Quintana le mandó a su amiga una composición poética que celebraba la grandeza de su tragedia⁴⁸.

El 1 de julio de 1844 Juan Martínez Villergas publicó en *El Dómine Lucas* unas líneas que suponen la única crítica negativa que conocemos a esta tragedia de la Avellaneda. En ellas afirma que la obra es un ensayo, no un logro, y con cierta oscuridad escribe: “El público y los periodistas se han entusiasmado... (¡Parecen lerdos!). La galantería es joya insuperable del carácter español”. Corona sus afirmaciones con cuatro versitos: “Y tienen razón y media; / que es más difícil, al fin,/ escribir una tragedia/ que zurcir un calcetín”.

Cuando en octubre de 1844 la autora entregó al escenario madrileño *El Príncipe de Viana*, la crítica a esta nueva obra recordó a *Alfonso Munio*. Así *El Arlequín*, que en ese mismo mes de octubre publica sus elogios a la nueva tragedia de la cubana, recuerda:

⁴⁸La composición de Quintana “Para el Álbum de la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda” dice lo siguiente: “Ya la corona lírica tus sienas/con no usado esplendor ceñido había/cuando tú, en tu magnánima porffa,/lauro mayor a tu ambición previenes./Y a vista de Madrid estremecido,/Su puñal a Melpómene arrebatas,/Y al noble Munio en su dolor retratas,/Librándole por siempre del olvido./Aspira a más, y si el valor guerrero/Tal vez tu númen sin igual inflama,/dale aliento a la trompa de la Fama/y venza en fuerza y majestad a Homero./Así crezca tu honor, Musa española,/Sé del Parnaso gloria y esperanza,/Y el mundo te tribute la alabanza/Que nadie mereció sino tú sola”.

“Hace pocos meses que una completa ovación, una salva estrepitosa de aplausos, y los vítores y bravos que se oían resonar por todos los ángulos del teatro de la Cruz eran el premio debido al talento. (...) La señorita doña Gertrudis Gómez de Avellaneda llamada entonces a la escena entre las aclamaciones de la multitud, vio ornadas sus sienes con coronas de laurel y rosas ...”.

Finalmente, cabe recordar cómo en *Recuerdos del tiempo viejo* Zorrilla rememora cómo le impresionó el verso final del acto tercero de *Alfonso Munio* –y no segundo como recoge Carmen Bravo-Villasante⁴⁹–, para después expresar su admiración por la autora:

“Admiraba sus producciones, asistía a las repetidas representaciones de sus dramas, y al caer el telón sobre aquella dramática situación y aquel magnífico verso último del segundo acto de *Alfonso Munio*: “¡Tremenda tempestad!...¡mándame un rayo!” llamó la atención de todo el público el frenesí de mi entusiasmo y reventé los guantes aplaudiéndola, como si ella o la empresa me hubieran pagado para aplaudir...”.

La autora fue para el autor de *Don Juan Tenorio*: “aquel ingenio de tan verdadera valía (...) sin disputa la más inspirada, correcta y vigorosa de las poetisas de nuestro siglo”.

La estructura externa varía de una a otra edición; ambas se componen de cuatro actos, pero el número de escenas de cada acto es distinto: en la edición de 1844, el primer acto tiene seis escenas, en la de 1869, siete; en la edición de 1844 el segundo acto tiene seis escenas, en la de 1869, siete; en la edición de 1844 el tercer acto tiene cuatro escenas y cinco en la de 1869; y en la versión de 1844 el cuarto acto tiene cinco escenas y ocho en la de 1869.

La estructura interna mantiene la estructura tripartita de exposición, nudo y desenlace, pero se complica con la situación climática, bastante alejada del final, pues el acto cuarto supone un proceso raro de prolongación del desenlace. Hemos ido señalando las críticas que recibió desde el principio éste último acto; para muchos la acción de interés termina con la muerte de Fronilde, para otros, el acto cuarto es un logro complicado de la Avellaneda, pero en ambos casos se advierte la rareza estructural que

⁴⁹ *Op.cit.*, pag. 110. El error lo comete la memoria de Zorrilla y la crítica recoge lo dicho por él.

representa el acto cuarto. Además, este último acto añade uno a los tres actos requeridos por las poéticas clasicistas. ¿Por qué esa última parte?. Quienes lo defienden han apuntado que la causa de su existencia sea mostrar el castigo para la mala acción paterna. Efectivamente, resultaría muy atractivo para alguien como la Avellaneda, tan interesado por las psicologías completas y complejas, el momento posterior al asesinato injusto de una hija muy querida por un padre violento y con un sentido del honor rígido, equivocado y cruel. Al fin y al cabo, si la obra lleva el nombre de este padre, no podía parecer que la autora cubana estaba apoyando un sistema de valores como el de este guerrero medieval, así que debía aparecer también el héroe vencido, equivocado y enajenado que protagoniza el acto cuarto. Pero, además de esta explicación, también resulta emocionante sentimental y psicológicamente hablando, la reacción del amante que se ha despedido de su amada con el corazón sembrado de esperanza, y no vuelve a verla más. Don Sancho puede aparecer dolorido, vengativo, él es quien mejor puede enseñar el error cometido al padre asesino, pues él mejor que nadie conoce la virtud y el recato de Fronilde.

En el primer acto se exponen las situaciones: Fronilde y Sancho se aman y son infelices porque don Sancho está comprometido por razón de estado con doña Blanca. Ésta también es infeliz con su futuro, alejada de su tierra y ligada a un hombre al que no ama. La Emperatriz desea la felicidad de su hijo y sospecha lo que ocurre, y acepta casar a Fronilde con don Pedro para que la situación estalle si ha de hacerlo. En este punto vuelve Munio de la guerra. En el segundo acto se produce el nudo o la complicación y el entrecruzamiento de los hechos: Don Sancho se desespera al saber el matrimonio acordado entre Fronilde y don Pedro, e insiste en que se rompa. Fronilde teme a su padre, que, de parte de la Emperatriz, le propone matrimonio y no acepta que ella haya pensado en otro hombre y no se lo haya comunicado. Blanca descubre en conversación de amores a Sancho y Fronilde y rompe su compromiso, lo cual es aceptado por don Sancho. En el tercer acto, tenemos el desenlace de todos los personajes menos de Munio: el Arzobispo, amigo de Munio, le cuenta a éste que doña Blanca ha roto su compromiso y que sospecha que ha sido por celos que provoca un amor no conocido que mantiene don Sancho, y Munio, dispuesto a castigar a la mujer que sea su amante, se dirige al palacio a hablar con el heredero. Fronilde le pide a su padre que no salga en una noche tan tormentosa pero el padre acude al alcázar. Sola, temerosa e infeliz, halla a la heroína don Sancho cuando entra por su balcón para

decirle que su madre ha aceptado el matrimonio entre ellos y que doña Blanca se casará con su hermano Felipe. Todo parece solucionado, pero Munio, que no ha podido encontrar en el alcázar a don Sancho, ha oído las palabras de amor (más explícitas en la primera edición que en la segunda) de su hija al heredero y de éste a ella y, presa del furor, asesina a Fronilde. Tienen lugar en el acto tercero, como hemos dicho, tanto el clímax como el desenlace de casi todos los personajes: Fronilde muere, don Sancho pierde su amor y Blanca rompe su compromiso y va a casarse con el hermano del que iba a ser su esposo. Sólo queda el final de Munio, que en lo principal, el dolor y la tristeza, se conoce ya. El acto cuarto supone, entonces, la lección moral, o la consecuencia de los hechos trágicos que han sucedido en el acto tercero. Munio, enajenado, confiesa a su amigo el Arzobispo lo que ha hecho, y pide que le juzgue un tribunal de Dios; Sancho incita al asesino a batirse en duelo, pero el guerrero se niega a batirse con su rey. Munio es condenado a luchar sin descanso contra los moros, y Sancho quiere morir e intenta el suicidio que le impide Munio.

Como en todas las obras de la Avellaneda, sea cual sea la ambientación, el tema que impulsa particularmente la acción comparte el protagonismo con el amor. El tema particular es esta vez el sentido del honor y de la honra, tal y como se recoge en el drama romántico, en la línea calderoniana, caracterizada por el sistema amor-honor-venganza. En esta ocasión este sistema da lugar al parricidio, lo cual parece el extremo de este extremo sistema de valores. No obstante, la obra se expresa de manera crítica con respecto a este comportamiento, puesto que el personaje que lo lleva a cabo se equivoca no sólo al sentir tan cruel y despiadadamente, sino en el hecho mismo de su honor, porque Fronilde no pierde su honra ni siquiera dentro de este sistema. El tan discutido acto cuarto de la obra es el espacio que la autora crea intencionadamente para que el público obtenga no sólo el dramatismo y la teatralidad de alguien que sufre y actúa enajenado, sino la consecuencia moral que ha de extraerse de un hecho que, si por sí solo ya es reprochable, es lo que va a enajenar a quien lo lleva a cabo, que asesina a una inocente y expulsa de la felicidad al ser que la amaba.

Cuando su padre y la Emperatriz acuerdan su matrimonio con alguien a quien no ama, Fronilde, sabiendo que su amado va a contraer por su parte otro matrimonio sin amor, se resigna al desamor y a la infelicidad, lo cual, si hace menos atractivo al

personaje de Fronilde, lo hace más inocente de cara a su padre y víctima incluso dentro de los férreos valores de su sentido del honor. Ella sólo accede cuando los reyes han dado su consentimiento, y esto pensando en que su padre acceda de esta manera, y sólo así logra un poco de tranquilidad. Fronilde actúa de manera poco habitual en la obra de la Avellaneda, en la que la rebeldía suele ser una de las características principales también de la heroína. Y es fría con su amante, falta de resolución en el amor, sumisa y amedrentada (sobre todo en la segunda edición) todo ello en favor de la intencionalidad de la autora al escribir la pieza: se hace menos rebelde al personaje para que resulte más injusto, absurdo y triste su asesinato, más castigador y atormentador para el que lo comete, y más efectivo dramáticamente. Si Fronilde hubiese desobedecido a su padre, si hubiese podido liberarse de la educación recibida y se hubiese entregado al amor, el asesinato del padre se hubiese entrevisto y, dentro del sistema de valores del padre, hubiera encajado, pese a que fuera moralmente igual de reprochable. Pero actuando como lo hace, ni siquiera en esa injusta tiranía encaja su asesinato; Fronilde no se ha entregado a nada ni ha hecho nada más que sufrir por un amor que sólo siente posible unos instantes antes de morir. Resulta, además, que el amante es el futuro rey, en el que Munio ni siquiera se atreve a vengarse -siempre dentro de su código del honor- por el mero hecho de que vaya a ser su rey (no por falta de ganas ni porque le falte valentía), todo lo cual contribuye a hacer más absurda la actuación de Munio.

Este sistema de valores aparece magníficamente retratado en *El alcalde de Zalamea*, cuando Isabel, la hija de Pedro Crespo, tras haber sido violada y encontrar a su padre atado por quienes la han forzado, teme liberarlo porque la mate. Desfallecida por la violencia que acaban de hacerle, a caballo entre ésta y la que teme le haga su padre tras contarle lo sucedido, Isabel se lo explica:

“...Ahora que ya las sabes,
Rigurosamente anima
Contra mi vida el acero,
El valor contra mi vida;
Que ya, para que me mates,
Aquestos lazos te quitan (Le desata)
Mis manos: alguno dellos
Mi cuello infeliz oprima.

Tu hija soy, sin honra estoy
Y tú libre: solicita
Con mi muerte tu alabanza,
Para que de ti se diga
Que por dar vida a tu honor,
Diste la muerte a tu hija...”

La situación es distinta y la respuesta también, pero están unidas por el pensamiento que rige estos versos, que hace expresarse así a Isabel y lleva a Munio a matar a su hija. En la obra de Calderón Isabel ha sido violada y su padre entiende que en ella no hay culpa. En la obra de la Avellaneda no ha sido forzada, no ha tenido ninguna relación, pero el padre la condena. El sentimiento equivocado del honor por el que un padre siente en él la deshonra por el hecho de que una hija se entregue sinceramente al amor, o simplemente el hecho de que la honra descansa en las mujeres, se vio desde el momento en que se conoció la obra. En el *Heraldo* del 16 de junio de 1844, el crítico de la sección de teatros, al hablar de la grandeza de la figura de Munio, aclara: “Alfonso Munio es grande a la manera de Bruto; con esa grandeza que, afortunadamente ya no comprendemos y que se resiste y choca con todos los principios de la humanidad y de la civilización...”.

El tema amoroso es esencial en todas las obras de la autora, como hemos señalado ya. *Alfonso Munio* presenta desde el primer acto tres personas infelices a causa del amor: Blanca, Fronilde y Sancho. El amor ha de ser libre y al matrimonio sólo debe llegarse enamorado. Esto se dirá una y otra vez en la obra: lo dicen Blanca y Fronilde, lo dice el Conde don Pedro, la Emperatriz doña Berenguela, Sancho, e incluso Munio (éste último sólo en la primera edición). Ni siquiera la paz entre dos reinos merece sacrificar al amor, lo expresa don Sancho intentando convencer a su amada, y así lo entiende la joven doña Blanca cuando, al descubrir a su esposo enamorado de otra mujer, rompe el compromiso matrimonial entre los reinos de Castilla y Navarra. La infelicidad a la que llevan los matrimonios acordados por razones ajenas al amor es lo que se pone de manifiesto temáticamente en *Alfonso Munio*⁵⁰.

⁵⁰Gertrudis Gómez de Avellaneda estuvo dos veces a punto de pasar por ello, como vimos en la introducción. Quizá por esta razón lo exprese tan insistentemente. Su familia cubana acordó para ella un matrimonio por conveniencia cuando era casi una adolescente. Ella se enfrentó a todos y rompió el compromiso, lo que le costó que gran parte de su familia le volviera la espalda y que su abuelo materno la

Sancho lleva en su papel el carácter rebelde, valiente y fiel al amor. Dispuesto a perder reino y paz por el amor de Fronilde, no piensa ni por un instante aceptar su compromiso matrimonial con una mujer a quien no puede amar. Lo expresa bien en su monólogo de la escena VI del acto segundo, que comienza: “He aquí llegado el crítico momento,/Tan anhelado cual temido. Blanca/Romperá por sí misma el pacto odioso/Que hace la suya cual mi vida infausta...” Con esta decisión se mantiene en la escena VII del mismo acto:“¡Que es Fronilde mi bien, mi amor, mi esposa,/sepa la Emperatriz, sepa la España!/¡La corona real pondré en sus sienes,/O rota la verá bajo mis plantas!”. Desde este momento Sancho es más amante que rey, y esto dirá al padre asesino cuando quiere batirse con él y el súbdito se niega a enfrentarse a su rey. Muerta Fronilde, él querrá lograr su muerte. Don Sancho es el héroe cuyo romanticismo hace que dramáticamente sea amante antes que rey. Por ser héroe romántico, el rey escala balcones, por ser héroe romántico llega hasta su amada en la noche porque sin poder esperar al amanecer para contarle que pueden casarse. El amor lo salva y le da fuerza para todo o lo lleva a la muerte. Cuando Fronilde acepta otro matrimonio, él se desespera y piensa que su amada tiene un corazón de hielo y una razón fría. Nada le queda cuando ella se resigna, por eso lo arriesga todo.

Por otro lado, el concepto del amor que tiene Fronilde es intranquilo y apasionado, por eso descubre enseguida que doña Blanca no ama a su futuro esposo cuando la observa reposar tranquila. Además el amor no puede esconderse y se advierte físicamente, por eso teme que su padre lo descubra en ella en cuanto la vea. Padece por amor y lo sabe, pero renuncia a él, y lo siente más culpable que don Sancho. En la

desheredara. En Constantina, localidad sevillana en la que vivió con la familia de su padre, le sucedió un episodio semejante que provocó que se fuera a vivir a Sevilla.

⁷ En la primera edición esta idea se expresa de manera menos acertada, por eso cito la segunda. La primera decía: “...Tal vez callada/ es más temible la pasión. Sucede/ que muchas veces la encubierta llama/ a pesar del silencio se revela,/ y al corazón que la adivina abrasa. /Ni la inocencia ni el recato, Munio,/ de una pasión involuntaria salvan”.

⁸ En la primera edición: “...Su materno seno/ con encendidas lágrimas abraso,/ y jurando vivir o morir tuyo,/ el sepulcro o el tálamo demando.”

⁹ *Op. cit.*

¹⁰ *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda, (Memorias del simposio del centenario de su muerte)*, compilación de textos por Rosa M. Cabrera y Gladys B. Zaldivar, Miami, Ediciones Universal, 1979. Pp. 183 a 199.

¹¹ En la primera edición esta idea se expresa de manera menos acertada, por eso cito la segunda. La primera decía: “...Tal vez callada/ es más temible la pasión. Sucede/ que muchas veces la encubierta llama/ a pesar del silencio se revela,/ y al corazón que la adivina abrasa. /Ni la inocencia ni el recato, Munio,/ de una pasión involuntaria salvan”.

primera edición hay una declaración de amor de Fronilde con la que, sin saberlo, se despide su papel de la vida. Esto no aparece en la segunda edición, que hace al personaje de Fronilde mucho más sumiso y frío. Esta declaración muestra también en la muchacha el amor romántico: “...¡Qué si te amo! ¿puedes/dudar de la pasión en que me abraso?(...);Si te amo, ingrato!/Pregúntalo a este rostro, que marchito/Está por los insomnios y el quebranto./Remordimientos y pesares fieros/Mi combatido pecho destrozaron;/Mas por ti, por tu amor amé mis penas”. Esta rápida y escueta declaración de amor en Fronilde nos da su concepto amoroso. A ella el amor le ha hecho sufrir, y piensa que si Blanca duerme plácidamente, no ama; el amor es tan intenso que se trasluce en el rostro, por eso teme Fronilde que su amor sea descubierto por su padre cuando la vea; finalmente, ama incluso la pena si se la provoca su amado. A continuación aparece el juramento de amor que los amantes necesitan hacerse al ver en peligro su amor. Aquí, sin saberlo, Sancho y Fronilde se están despidiendo.

Otra cara del amor que aparece en la obra es la pasión callada que se intenta mitigar y crece. Esta circunstancia del amor la describen Berenguela y su hijo Sancho. La Emperatriz Berenguela le explica a Munio, desconocedor absoluto del corazón de su hija, que Fronilde puede amar sin que él se haya enterado, y le describe la naturaleza del amor y la vivencia del amor callado: “La pasión nace ciega, involuntaria,/Sabe comunicarse aún siendo muda,/Y cuanto más se oculta más se arraiga.”⁵¹

Sancho expresa también la pasión callada y la lucha contra el amor cuando es descubierto en su pasión por doña Blanca, que va a ser su esposa hasta ese momento. Ella le dice que va a romper el compromiso, y él le explica valiente, lo que ha ocurrido:

“...Cual vos, señora, destinado a un yugo
Que no eligió mi corazón, sellaba
El respeto filial los labios míos,
Por más que a su poder recia batalla
Una pasión profunda, irresistible,

¹²El verso en la segunda edición es : “¡Horrible tempestad, desata un rayo”.

¹³ En la primera edición: “...Su materno seno/ con encendidas lágrimas abraso,/ y jurando vivir o morir tuyo,/ el sepulcro o el tálamo demandó.”

Diese sin tregua en lo interior del alma.(...)
Pero en vano mi esfuerzo pretendía
Sofocar de mi amor la oculta llama...
Pues cuanto más la comprimí, más fuerte
Rompe hoy el dique y con violencia estalla.”

El motivo del parricidio es también repetido en la obra de la Avellaneda: lo vemos en *Alfonso Munio* y lo veremos en *El Príncipe de Viana* y en *Saúl*. Finalmente, el ambiente histórico medieval, si no puede ser considerado como uno de los temas de *Alfonso Munio*, si cabe destacarlo dentro de sus motivos temáticos románticos.

Con respecto a los personajes, la pareja de amantes compite en protagonismo con Munio, menos atractivo que ellos pero pulso e impulso de la acción. Tiene el doble carácter de héroe épico castellano que lucha contra los musulmanes, y padre un tanto calderoniano, desconocedor de su hija y loco de su honor. Cabe, no obstante, distinguir al Munio de la primera edición del de la segunda, lo cual tendrá que hacerse también con Fronilde.

El *Prefacio* que coloca al frente de su segunda edición la Avellaneda, termina con dos sonetos que aparecen en uno de los libros que cita como fuentes un poco antes. Ambos poemas hacen referencia únicamente a su faceta de valeroso guerrero: “Otro nuevo Aníbal, Marte cristiano,/ Cuya memoria eterna el tiempo cano/ Dejó en admiraciones vinculada...” dice el soneto de Juan Mata Frago. Y “Grande, más que Pompeyo y que el Troyano”, comienza el de María Nieto de Aragón. Aparece aquí su faceta de guerrero, y la autora recoge desde este carácter lo que le hizo interesarse por su figura desde que la encontró en sus archivos familiares: “la severa figura del décimo Alcaide de Toledo, que me pareció muy propia para el coturno”. Efectivamente, “severa figura”, asesino de su hija por escucharla en conversación amorosa con un hombre, amantísimo de su hija, pero más de su virginidad que de ella misma. Este interés por el sistema rígido y feroz de valores del personaje de Munio, hace que todo se dirija al acto cuarto, que quiere mostrar la consecuencia moral de su comportamiento. Las dos facetas, la de padre severo y la de guerrero, se desarrollan en la obra, pero desde el principio queda dicho que el interés primero es uno: “la severa figura”, el carácter

guerrero es ambientador y tal vez en él pueda querer la autora completar el carácter violento y bestial de Munio

Ya he señalado que este carácter es distinto en la primera edición, por una serie de coloquios entre padre e hija que desaparecen en la segunda. No obstante, parte de la crítica del momento señaló lo feroz de la figura de Munio. Antonio Flores, cuya crítica apareció en *El Laberinto* en junio de 1844, llama a la figura del padre de Fronilde “creación colosal”, y señala que “está dibujado con unos colores tan vivos, y sostenido con tal vigor en toda la tragedia, que le hace digno rival de los mejores personajes trágicos que hay esparcidos en las diversas obras maestras de la tragedia clásica”. No olvida las dos facetas del personaje: “El extremado celo de su honra, que le hace asesinar a su hija apenas la cree criminal, y el entusiasmo fanático con que se vuelve a la guerra para lavar la sangre inocente, tranquila ya su conciencia con la absolución de los prelados, son dos rasgos muy característicos de la época...”. Señalamos también las críticas que en su momento recibió la moral del personaje.

Munio Alfonso es un personaje esperado desde antes de su aparición, en la última escena del primer acto. La primera en nombrarle es doña Blanca, que le dice a la hija del héroe castellano lo feliz que ha de encontrarse mientras se empiezan a oír los vítores que anuncian la llegada de su padre a Toledo. Sin embargo, la hija siente miedo por la llegada del padre que no ve hace tiempo, y, más en la primera edición que en la segunda, tiene una serie de presentimientos que no sabe razonar pero que le anuncian tristezas precisamente por la llegada de Munio. El futuro rey don Sancho también ensalza la figura del héroe e iguala en el merecimiento de honores a los herederos de la Corona castellana y a la descendencia del guerrero. Y aún queda la Emperatriz por alabar al héroe y mandar organizar festejos en su honor para esa noche. La Emperatriz que teme, al ver a su hijo perseguir a Fronilde, que mancille el honor de Munio si no le guía el amor. Pronto vemos que la estirpe de Munio es intocable, estirpe “del guerrero/ sostén del trono, de la patria gloria”. Se adelantará, finalmente, el Conde don Pedro para relatar batallas pasadas con el héroe y la entrada grandiosa de éste en la ciudad.

De este modo, cuando aparece Munio en escena, precedido de un himno que damas y caballeros de la corte le dedican, ya lo conoce en parte el espectador, sólo queda que la figure espante o justifique los presentimientos y el temor que inspira su

llegada en su única hija. El acto se cierra con Munio cual Eneas relatando al amplio auditorio del alcázar las batallas en las que ha participado durante la pasada campaña. En el acto segundo cambia la faceta de Munio en que se centra la autora, entonces la de padre. Don Pedro le ha pedido la mano de Fronilde a la Emperatriz, y ésta consulta al padre de la muchacha. En el coloquio entre ambos, se demuestra que el heroico guerrero desconoce no sólo el corazón de su hija, sino la naturaleza humana, y comienza a dejar ver su carácter celoso de su sentido del honor. La Emperatriz avisa a Munio de los peligros que en la Corte corre una muchacha sin padre y sin marido, y él contesta ya de manera significativa: “Y su inocencia peligrar no puede/Bajo la sombra de virtud tan santa./¡Ni nunca, con recelo injusto/Este paterno corazón la ultraja.../Porque la sangre que en sus venas corre/Es mi sangre, señora, y eso basta!”.

La Emperatriz propone a don Pedro como esposo de la joven si ella acepta. No obstante, doña Berenguela pide a Munio que se asegure de que Fronilde no ame a otro caballero, y esto ofende al padre. La Emperatriz insiste, no obstante, en que se lo pregunte a su hija, y en la respuesta a esta petición está una de las diferencias importantes del papel de Munio entre las dos ediciones. La primera edición compone, tras ésta, una escena más tierna y cariñosa entre padre e hija. En ella Munio le transmite a su hija el mensaje real por el que puede ella rechazar el compromiso, no así en la segunda. En la primera vemos a un padre tierno y a un guerrero vulnerable, y esto es lo esencial: guerrero vulnerado por los sentimientos de amor hacia su hija: “...mas tuve miedo...¡sí! ¡porque era padre!”. Y aún compone, esta primera edición, una escena IV en la que Munio, ya solo, se muestra antes padre que guerrero de manera explícita: “...La fama/de glorioso valor, del orbe entero,/la lisonjera aclamación, la patria.../¡la patria misma...! con rubor lo digo;/menos dulces me son, menos me halagan/que en boca de Fronilde el grato nombre/de padre. ¡Padre! ¡sí, padre me llama/el ángel tierno que la tierra admira!”.

Esto se suprime en la segunda edición, en la que Munio en ningún momento comunica la intención de la Emperatriz a su hija, ni se muestra padre antes que guerrero. Y en ella ninguna de estas escenas de ternura entre padre e hija son tan explícitas.

En el acto tercero vuelve a mostrarse la “severa figura” que atrajo a la Avellaneda en cuanto la conoció. El Arzobispo de Toledo le cuenta a su amigo Munio que doña Blanca ha roto el compromiso con don Sancho porque él ama a otra mujer. Primero se muestra el guerrero desconocedor de la naturaleza humana y absurdo en sus conclusiones con respecto a ella, al suponer que la dama que ha conquistado a don Sancho no puede ser de la corte puesto que las damas que la componen son virtuosas porque “de virtud dechados/ En sus madres” tuvieron. Cuando el prelado insiste, Munio se presenta como encantó teatralmente a la autora cubana, es necesaria la “severa justicia”, y ante el prelado que le recuerda que la familia de ella tendrá honores en la Corte, exclama: “¡Señor! Si los merece esa familia,/con sangre de la vil sabrá lavarlos!”. El Arzobispo lo reprende y al hacerlo destaca la violencia de Munio cuando se trata del honor: “Al exceso llegáis en puntos de honra...” Pero Munio ya no escucha, y después de colocarse sus armas se dispone a salir hacia el alcázar para hablar con el Infante. En ese momento su hija lo detiene, temerosa por la tormenta que suena en la escena ya entonces, e intentando, una vez más, confesarle su pasión. Aquí vuelven a distinguirse las dos ediciones; de nuevo la primera humaniza al guerrero más que la segunda, y pone en su boca versos de temor y de malos augurios que lo muestran vulnerable. Tras los ruegos de la hija para que no se vaya esa noche, sale conmovido de escena. Sólo un momento vuelve a escena Munio en este acto tercero, a tiempo para oír el final de la conversación de amor entre don Sancho y su hija, y no piensa un minuto cuando entra a matarla. El acto termina, en la segunda edición, con el padre que, después de asesinar a Fronilde, le pide al cielo un rayo que le quite la vida. En el caso de la primera, el padre exclama el último verso antes de entrar a matar a su hija y tras forcejear con ella. Este verso y este final de acto que hizo que Zorrilla reventase sus guantes aplaudiendo la obra, es impecable en las dos ediciones: “¡Horrible tempestad! ¡mándame un rayo!” en la primera, y “¡Horrible tempestad, desata un rayo!” en la segunda.

Este padre poseído por el furor y el fanatismo, aparece enajenado y finalmente arrepentido en el último acto, compuesto, sin duda, para la conclusión de su carácter. En él Munio permanece distraído, obsesionado, tras escribirle una carta al Arzobispo que antes de su aparición lo perturba. Ante su amigo relata su crimen, que es retrato de su personaje: por un lado el amor a su hija, su intensa pena por ella y su remordimiento, por otro lado, su severa e injusta moral: “¿No conocisteis en aquel gemido/Su dulce voz, de pérfida sirena?.../¡Aquella voz que bendición pedía/Al padre que engañaba vil y

artera...”. Cuando, asediado por el dolor y la enajenación, ha recordado al rey Claudio de *Hamlet*, a Lady Macbeth y al Caudillo de las manos rojas de la leyenda becqueriana, se descubre que no es sólo la muerte de la hija lo que le duele, sino la “carga insoportable / La del ultraje vil que no se venga”. Aún queda un rasgo más desagradable de Munio, y es que su rigidísimo sistema de valores ni siquiera le permite cobrar la venganza que desea tanto por ser ésta contra la persona del Infante a quien sirve. Y aún le queda conocer la virtud de su hija, y que ésta le sea asegurada por el que iba a ser a la vez su yerno y su rey.

En estas últimas escenas tenemos todavía una diferencia más de las que separan las dos ediciones de la obra a que venimos haciendo referencia. En la primera edición, el Conde aparece en este momento para felicitar a Munio por el enlace con la Corona a que lo lleva la boda de su hija con don Sancho, pues se lo ha comunicado la Emperatriz instantes antes. Esta aparición también tiene lugar en la segunda edición, pero de forma distinta. Como se ha señalado ya, resulta extraño y parece inverosímil que don Pedro desconozca aún la muerte de Fronilde y que aparezca en la sala del palacio arzobispal en mitad de una conversación de tanta importancia. No obstante, esta aparición y la felicitación al padre asesino por el enlace que iba a tener lugar, da lugar, sin embargo, a una escena de una dramaticidad intensa y emotiva, y a un verso acertadísimo que la autora escribió para Munio tras la felicitación del Conde: “¡Cesad! ¡cesad, porque me estáis matando!”. Cuando el tribunal eclesiástico le condena a luchar contra los moros hasta morir en batalla, él siente la penitencia de su pena, y ya siente alivio en esto. Aún detiene a don Sancho cuando quiere suicidarse, pero, siempre guiado por su insensible sentido del honor, lo que le dice al futuro rey resulta muy distante de la sensibilidad actual: “¡Don Sancho de Castilla!/No de ese modo a su dolor se entrega/Un alma regia, un corazón cristiano...”.

Don Sancho es el personaje que merece las simpatías del espectador. Sobre todo en la segunda edición, en la que Fronilde enfría su talante, es él lo más cálido y romántico de *Alfonso Munio*. Vive y, de algún modo, muere por amor, que es su ley y su guía. Sancho es prototipo del héroe romántico; frente al don Carlos de *Leoncia*, que, enamorado de Luisa no se atreve a hablar con Elena, su futura esposa, don Sancho, en una escena paralela a la que la Avellaneda presenta en su primera obra dramática, no sólo se atreve a romper su compromiso, sino que lo hace con dignidad y pasión y, al fin,

con una moral y una bondad que le impiden mentir. Es un personaje sincero y valiente por amor, consecuente en todo momento con esta ley primera de su existencia. En las dos ediciones tiene el mismo talante, sólo cambian algunos de sus versos.

En la primera escena, dos mujeres debaten acerca de sus infelicidades, ambas provocadas por la persona de don Sancho: doña Blanca va a casarse con él y no lo ama, Fronilde lo ama en silencio y sufre por su inminente matrimonio con otra mujer. En la segunda escena, cuando el espectador ya sabe que Fronilde lo ama desesperadamente, aparece don Sancho para descubrirnos que él corresponde a ese amor. En seguida lo vemos apasionado, romántico, lo cual se ve no sólo en lo que dice, sino en la forma en que lo hace, con continuas exclamaciones, con rupturas en la línea lógica del lenguaje, con frases cortas, puntos suspensivos, con determinadas formas de tratamiento a su amada (“Ídolo de amor”, “Bien de mi vida”...). En cuanto la joven hija de Munio expresa su temor ante la pasión que sienten los dos amantes, y la duda de si lo que siente es falta o no lo es, la reacción de él muestra en sólo una escena que va a ser él, como carácter, el que va a protagonizar la pasión y el pensamiento de la Avellaneda. Sabemos entonces que Sancho antepone su amor a todo, al reino, a la paz... a todo, aunque, responsable y generoso, no deja de pensar que, si doña Blanca se casase con su hermano Felipe, la paz entre Navarra y Castilla continuaría.

En el acto segundo reaparece en la escena IV, cuando ya ha sido acordado el matrimonio de Fronilde con el Conde don Pedro. Sancho persigue a Fronilde sin disimulo entre los invitados al “sarao” organizado en honor de Munio, para recriminarle la frialdad de poder agradecerle a la Emperatriz, ante él, el matrimonio con el Conde. Amante despechado, responde a Fronilde cuando ésta le pide que la deje sola: “¡No lo esperes! Cual tu sombra/Quiero seguirte por doquiera, ¡ingrata!.../Para pedirte cuenta de mi vida.../Cuenta del corazón que me desgarras”. Ella teme que los escuchen, y él ni siquiera la entiende. Y cuando ella se expresa fríamente, sobre todo en la segunda edición, él le señala que por amarse están unidos en unión inquebrantable. La joven intenta una y otra vez explicarle al Infante que no pueden enfrentarse a todos persistiendo en su amor, y él la escucha ya no como “Ídolo de amor”, sino como “razón de hielo”, y, de nuevo recordando a Espronceda, aflora la Avellaneda de las cartas en las palabras de Sancho: “Yo sólo escucho el grito que levanta/Mi ardiente corazón...” El

romanticismo de este personaje es muy extremo, puesto que quien habla es un rey, un futuro rey que sólo escucha el grito de su corazón ardiente.

En la primera edición, la dama es menos “dura e inhumana” que en la segunda, en la que abandona fríamente la escena entre los gritos de desesperación de don Sancho, que no entiende la sumisión de ella y, de manera muy romántica, le dice que le arranque el corazón y se lo entregue como trofeo al Conde. En ella es más tierna y se va más conmovida, y él, en su desesperación, dice un verso que lo une a Munio por el verso con que éste cerrará el tercer acto: “¡Caiga/un rayo sobre mí!”. Ella abandona la escena bendiciendo la unión de su amado con doña Blanca y deseándole felicidad, despidiéndose de él porque a su lado la virtud le falta. Y toda esta última parte la escucha doña Blanca. La solución de esta escena supone uno de los mejores momentos de don Sancho, porque la autora lo pone en una situación original que no es fácil de resolver para el personaje: ha de romper su compromiso con doña Blanca, pero, además, ha de hacerlo con dignidad y respeto pero, por otro lado, expresando, tal y como el espectador quiere que lo exprese, su amor por Fronilde. Y todo lo hace.

Cuando Blanca abandona la escena, el Infante queda solo, y ha de cerrar el acto en la primera edición, no así en la segunda en que se prolonga la acción con una escena más. Cierra el acto y lo hace con un monólogo de resolución final: su esposa será Fronilde aunque para ello tenga que renunciar a la paz, a la Corona, y al consentimiento de sus padres. En la segunda edición se añade algo que en la primera tiene lugar fuera de escena: don Pedro le pide a don Sancho permiso para casarse con Fronilde. Así se da lugar a una escena de celos y misterio, en la que don Sancho no le dice la razón por la que le niega la mano de la joven, y termina solo en escena cual Julio César, al decir: “¡Echada está la suerte! Ya no es tiempo/de miramientos y reservas vanas.../¡Que es Fronilde mi amor, mi bien, mi esposa...”.

Sobre doña Blanca Sancho tiene palabras siempre de respeto y cariño, pero, además, sobre ella habla a Fronilde con palabras que recogen el pensamiento de la autora, y que resultan de sumo interés, pues se transmiten una adelantada forma de entender el amor y el desamor en el mundo. Sancho le explica a la mujer que ama que al aceptar el matrimonio sin amor entre los herederos, condena a la infelicidad de no ser

amada a la jovencísima infanta de Navarra. Este tema de la esposa no amada preocupó mucho a la Avellaneda, ya hemos citado su novela *Dos mujeres*, en la que una de las dos mujeres que sufren es, precisamente, la esposa que no es amada. Existe en don Sancho, de manera original, como canal de los pensamientos de la autora, la preocupación porque a la mujer le satisfaga el compromiso que asuma, lo vemos en la situación recién mencionada con respecto a doña Blanca, y también utiliza el argumento de la felicidad de la mujer cuando le niega al Conde la mano de Fronilde atendiendo a que el compromiso que le reserva a ella es el que más le agrada a la joven.

El colmo de la expresión externa de don Sancho como personaje romántico lo encontramos en el acto tercero, cuando escala el balcón de su amada en medio de la noche y la tormenta. Lo hace además por impaciencia, impaciencia valiente y generosa, por tranquilizar a su amada haciéndole saber que la Emperatriz consiente en el matrimonio entre los que se aman. Le cuenta a Fronilde cómo le hizo saber a su madre que la amaba, y la narración, como la forma en que expresó su amor ante su madre, lo hacen más romántico de lo que había aparecido hasta ese momento, si cabe: “...Y a ser tuyo o morir ya decidido,/La dicha o el sepulcro le demando...”⁵². La despedida de amor de los amantes en la que Sancho se dilata una y otra vez pidiéndole a su amada que le declare su amor, es escuchada por Munio, que vuelve a su casa y mientras el joven acaba de descolgarse por el balcón de su esposa, asesina a su hija.

En el acto cuarto reaparece para vengar a su esposa y para expresar que, sin ella, no desea vivir. Insulta al padre asesino, al que quiere matar, pero el guerrero es súbdito antes que nada, y no acepta luchar contra su futuro rey. Don Sancho lo insulta y, como en otros momentos, evalúa éticamente lo ocurrido a su alrededor y llama “monstruo”, “asesino”, “parricida”, “sangriento ejecutor”, al padre que ha dado muerte espantosa a su hija. Pero además, él, mejor que nadie, puede declarar al padre enojado que Fronilde murió casta y virtuosa, y que era su esposa. Como la sombra que dijo sería para Fronilde cuando ésta no quería que la persiguiera en el acto segundo, así ata su destino al de Munio, amenazante: “...Como tu sombra,/como el remordimiento que te aferra,/te seguiré implacable...”.

Le queda declarar al súbdito que no quiere enfrentarse a él, que él no es su rey cuando lo reta, sino “el amante” que quiere vengar a su esposa. Y esta declaración describe con precisión al personaje, que es Infante sólo antes de comenzar a amar, que es Infante como característica secundaria de su personaje, que es, sobre todo, el de amante de Fronilde: “No soy aquí Don Sancho de Castilla,/Soy tu enemigo, soy el que te reta/Por asesino vil... Soy el amante/Que te viene a pedir terrible cuenta/De la preciosa sangre de Fronilde,/De su amada, su bien!...”

Sólo le resta intentar morir por medio del gesto romántico del suicidio, el suicidio por amor a alguien que ha muerto. Munio impide que logre su propósito, y don Sancho puede decir dos de sus versos más impresionantes: “...Pero a mí –que en mi amor lo pierdo todo-/¿Qué es lo que en tanta soledad me resta?..”. La Emperatriz entra y abraza a su hijo, que en su seno encuentra algún alivio.

En el personaje de Fronilde hay que distinguir claramente, además de las dos facetas de amante e hija, las dos ediciones, porque en la segunda la Avellaneda lo despojó de algunos versos y de algunas características que lo hacían, en la primera, mucho más atractivo. Veremos en el capítulo quinto el curso extraño que tomó la obra de la cubana por los retoques y las ausencias que cambiaron tanto su obra para sus *Obras literarias...*⁵³. Fronilde es uno de los cambios esenciales de la refundición de *Alfonso Munio*, uno de los que empeoró la tragedia. A la heroína la despojó de los caracteres originales de los que dota la Avellaneda a sus mujeres, y la convirtió en una heroína romántica vulgar, que no llega en acción a igualar al héroe, pasiva y llevada por las circunstancias que la rodean en cada caso.

En la primera escena Fronilde expresa su apasionada vivencia del amor y su desesperanzado concepto del amor, como algo intranquilo, insano, torturador... Conocemos así su desesperado amor por don Sancho. Su lenguaje es apasionado e intenso, y su sentimiento de fuego abrasa su juventud y le convierte en tormento la vida. Esta primera aparición es poderosa; apresada en su pasión, piensa, según su concepto amoroso, que su padre va a descubrir en su cara la pasión que vive. No obstante, la pasión siempre desaparece de la joven cuando entra en escena a su lado don Sancho, que pronto sabemos que la corresponde. La aparición del amante pone en marcha la

capacidad de frialdad o de disimulo de Fronilde, que ante la pasión declarada una y otra vez por su amante, teme y duda de la naturaleza virtuosa de su sentimiento, y retrocede. En la primera edición se muestra en estas situaciones su sufrimiento y el esfuerzo que le supone no responder a las expresiones de amor de Sancho, y quedan expresados, de manera explícita, que se debate constantemente entre una postura y otra, su pasión, el miedo a su padre y el amor. En la segunda, Fronilde logra esconder tan bien sus sentimientos, logra contener sus actos y sus palabras de tal modo, que el espectador puede dudar de su amor y, sobre todo, el espectador se queda sin una sola escena de amor entre los amantes. En la primera edición Fronilde es una mujer enamorada que sufre intensamente por sofocar su pasión y no lo logra siempre, en la segunda no aparece nunca su declaración de amor después de la primera escena, y su carácter frío la hace mucho menos interesante como personaje.

Es romántico su sacrificio por amor, aunque queda poco claro si es más por miedo que por amor. Al sacrificio la impulsa sobre todo la paz que, con el matrimonio de doña Blanca y don Sancho, sellará el fin de la guerra entre Navarra y Castilla. Esto es digno de la heroína romántica, y encontramos así una de las características fundamentales del amor romántico: el amor sacrificado y obstaculizado.

Huérfana de madre, parece que su vida no ha sido feliz nunca. Desde pequeña ha crecido sola, su padre ha permanecido la mayor parte del tiempo luchando para la Reconquista, y en el momento en que empieza la obra, Fronilde vive enamorada de un hombre que va a casarse con otra mujer. Pronto, no obstante, aparece don Sancho, y en la conversación entre ambos él intenta esperanzar el amor de ella. La esperanza se cifra en el consentimiento real, cuya sola posibilidad hace exclamar a la joven palabras que dejan ver su ánimo: “Me trastorna entrever dicha tan grande”.

Su vivencia del amor, como hemos dicho, es muy distinta de una a otra edición en la forma como la exterioriza. Cuando en el segundo acto Sancho la persigue para que ella le explique cómo ha podido agradecer a la Emperatriz su compromiso con el Conde delante de él, resulta gélida su respuesta y toda su actuación en la segunda edición, muy diferente de cómo aparece en la misma escena en la edición de 1844. Las diferencias son aparentemente de poca importancia, pero, todas ellas, contribuyen a

hacer el padecimiento de Fronilde expreso o dudoso, y así configuran un ambiente más o menos tenso. Algunos elementos que las diferencian muestran los cambios de Fronilde a los que nos referimos: en la primera edición, cuando don Sancho la sigue, le dice: “¡Dejadme, por piedad!”, mientras que en la segunda dice únicamente “¡Dejadme!”; A continuación ella le pide a él que hable más bajo: “Callad, por compasión”, en la primera edición, que pasa a la segunda como “Hablad más bajo, príncipe”; después le dice: “¡Cesa!/ ¡Cesa, Sancho, por Dios!” , en la primera edición, mientras que en la segunda le dice: “Fuera, señor, el delirio, fuera el crimen!” . Podemos observar lo que significan los vocativos en estos versos, así, mientras en la primera edición llama a su amante “Sancho”, en la segunda lo llama “señor” o “príncipe”. En la segunda edición el amante la llama “razón de hielo”, mientras que en la primera no se lo dice porque, pese a su dureza, pronto Fronilde rompe en llanto y expresa lo que sufre su corazón. Cuando él le dice que le mintió diciendo que le amaba, sólo en la primera edición ella estalla y le expresa sus padecimientos al intentar huir del amor que siente, lo cual supone la primera declaración de amor que en la edición de 1844 Fronilde le hará a don Sancho. Aún le queda a la joven otra declaración de amor antes de morir. Don Sancho escala hasta el balcón de la casa de su amada para decirle en plena noche que su madre accede al amor de ambos, y a partir de aquí las dos ediciones difieren en el comportamiento de la dama. Ante los reproches de Fronilde, en la primera edición el amante hace ademán de irse y la dama lo retiene dejando de un lado la frialdad desde ese instante. Esto no sucede en la segunda. Una vez que don Sancho le explica por qué ha ido y lo que la Emperatriz ha dicho, los amantes se juran amor eterno, después de que la reacción de ella vuelva a expresar el sufrimiento en el que ha vivido con una ternura que estremece, porque la ingenuidad puede desesperar también, no esperar siempre: “...¡Ah! la ventura que esperar me haces,/¿Cabe -¡mi bien!- en este mundo infausto?...”. En la despedida de ambos llega la segunda declaración de amor de Fronilde, que tampoco aparecerá en la segunda versión: “¡Si te amo, ingrato!/Pregúntalo a este rostro, que marchito/Está por los insomnios y el quebranto./Remordimientos y pesares fieros/Mi combatido pecho destrozaron;/Mas por ti, por mi amor amé mis penas...”

También como hija Fronilde es distinta de una a otra versión . Esto tiene que ver sin duda con las variaciones que experimenta el personaje de Munio, porque ante el aumento de la ferocidad del padre en la segunda versión, ella se muestra más temerosa y

menos clara. Así, si en la primera, su monólogo sobre el miedo que le produce la llegada de su padre es más extenso que en la segunda, y más explícito en él su estremecimiento ante la figura de su padre, en la escena segunda del segundo acto, al reaparecer con Munio, se muestra mucho más sumisa y sin intención de decirle la verdad cuando él pregunta por su corazón en la segunda edición que en la primera. Junto a su padre ella pasa verdadero terror, y comprobamos al final que ese sentimiento no es exagerado. Cuando el padre le dice que va a casarla con don Pedro, ella, inteligente aunque aterrada, le dice que lo que quiere es estar a su lado y permanecer siempre con él. Su negativa es más explícita en la primera edición, en la que asoma cierta rebeldía temerosa que en la segunda desaparece por completo. La obediencia al padre por parte de la hija es uno de los obstáculos más habituales al amor en el Romanticismo. Esto lleva a Fronilde en el acto tercero al límite de su dolor, a su estallido. Quiere confesarle a su padre su pasión, y, en una sola escena, lo reclama varias veces con la intención de abrirle su corazón... pero no encuentra valor. La reacción brutal del padre cuando la descubre hablando con don Sancho, hace que el comportamiento temeroso y contenido de su hija para con él se comprenda. Como heroína romántica, una y otra vez siente malos presagios, los últimos, poco antes de ser asesinada, antes de que Sancho alcance su balcón. En la primera edición, tras su muerte, hay una última aparición de Fronilde, extraescénica y fantasmagórica, que el Conde describe al Arzobispo sin saber que el fantasma cuyos quejidos han oído gentes del pueblo y la Emperatriz, era el de la hija de Munio. De Fronilde queda este fantasma en el acto cuarto, y el dolor del amante viudo, del esposo viudo, enfrentado al remordimiento, la enajenación y el espíritu vengativo del padre asesino.

Uno de los epígrafes que Enrique A. Laguerre escribe en su estudio “La mujer en las tragedias de Gertrudis Gómez de Avellaneda”⁵⁴ se titula “Fronilde o la libertad del amor” y, pese a lo que pueda parecer por el título, Fronilde no significa la libertad del amor, sino lo contrario: Fronilde es la víctima de la ausencia de libertad en el amor, y *Alfonso Munio* encierra precisamente, con el ejemplo de Fronilde, la necesidad de la elección libre en el matrimonio. Pero, además, como señala el autor del libro, la libertad de la mujer a la hora de vivir el amor no está representada sólo por Fronilde, sino que también Blanca es un ejemplo de la infelicidad a la que lleva un matrimonio celebrado por intereses que no sean el amor mismo.

Doña Berenguela corresponde a uno de los tipos de personajes secundarios que aparece en gran parte de las obras de la Avellaneda y que despierta un enorme interés pese a sus escasas apariciones. Es caracterizado de manera profunda y compleja, y demuestra una personalidad original y destacable. De manera semejante a la Nitocris, reina, regente y madre de Baltasar en la tragedia homónima, doña Berenguela desarrolla en escena sus dos facetas de reina y madre de manera sorprendente. Ambas son mujeres sobresalientes en sus momentos históricos, inteligentes, conocedoras de sus hijos sin necesidad de que éstos hablen con ellas directamente, confidentes también, cómplices de intimidad que descubren sentimientos de los protagonistas que los demás personajes no ven. Incluso el modo de entrar y salir de escena acerca a las dos mujeres. Lo capital en ellas es que el argumento de la obra en que aparezcan las va a colocar en posición de demostrar que conceden mayor importancia a su faceta de madre que a la de reina, y esto sin descuidar su papel político. La Avellaneda acompaña la habitual orfandad materna de las heroínas románticas, con madres de héroes que expresan una intimidad distinta de los protagonistas, y de esto resulta una riqueza admirable en cuanto a la profundización psicológica lograda.

Desde el primer momento, doña Berenguela se muestra reina y madre. La autora tiene verdadera obsesión por presentar, tanto en las figuras poderosas como en las otras, el amor maternal antepuesto y preferido al resto de los estados y valores, como en el caso del amor entre enamorados. Siguiendo este planteamiento, tras una escena en que la Emperatriz doña Berenguela ordena organizar los festejos en honor del héroe que llega, y en la que sólo parece atender a esto, llegamos a la escena IV del I acto, en que expresa su preocupación por los sentimientos de su hijo don Sancho, y exclama ya con toda la fuerza y el romanticismo de su personaje: “¡Cómo es verdad que en esta infausta vida/Nunca logra el mortal gozo perfecto!...”. Esta visión del mundo la caracteriza inmediatamente como personaje romántico, original por su edad y por su estado. En el teatro romántico no es habitual la caracterización compleja de los personajes, pero aún lo es menos, casi inexistente, en el caso de los personajes secundarios. En la Avellaneda encontramos que esta complejidad caracteriza casi toda su obra y que abarca a casi todos los personajes, complejidad que es profundidad de pensamiento y coherencia de individuo, y que a menudo hallamos también en muchos de los personajes secundarios.

En seguida conocemos la razón del padecimiento de la reina: “Al que hoy mi corazón, cual reina inunda, /Se mezcla de la madre afán inquieto...” y que su preocupación por don Sancho la provoca el haberse percatado de que persigue a Fronilde. La madre sigue alzada sobre la reina: “Todo se opone a que consiga Sancho/La ventura, que darle a cualquier precio/Mi corazón quisiera...”. Cuando don Pedro aparece en la acción para solicitar a la Emperatriz la mano de Fronilde, doña Berenguela encuentra la oportunidad de comprobar lo que ya teme y, respetuosa con el amor, lo primero que pregunta al pretendiente es si la joven lo ama. Ella da su consentimiento si Fronilde desea el matrimonio, y termina el primer acto como reina, escuchando las hazañas de su héroe y agradeciéndoselas a Dios.

La reina abre el acto siguiente con la que será escena fundamental para el conocimiento de su carácter. En un coloquio con Munio, le explica la soledad en que vive su hija y le cuenta la petición de mano del Conde. Ante la respuesta entusiasta del padre, le explica ella que han de enterarse de los sentimientos de Fronilde y, todo lo desconocedor del corazón humano que se muestra el guerrero, hace más destacable la sabiduría y experiencia de la Emperatriz. Sabe que el corazón humano puede amar en silencio, que es infeliz si se le une con un corazón no amado, que Fronilde puede amar sin habérselo dicho a su padre, al que quizá tema, y que acallar al corazón que estalla produce un intenso sufrimiento. Termina la conversación insistiendo al padre para que le diga a su hija que la Emperatriz accede a ese enlace sólo si ella lo desea, la joven debe sentirse libre al elegir, “Pues con gran voluntad todo se allana”.

En el acto tercero no aparece, pero por Sancho sabemos que se ha mostrado comprensiva con él cuando le ha declarado su amor por Fronilde. Sólo reaparece en el último instante de la obra, en una de esas apariciones como la que protagonizará la reina Nitocris al final del acto tercero de *Baltasar*, que sirve para concluir la obra en un momento álgido de tensión que con su presencia se tensa un poco más, por esa recuperación de los personajes que se hace en los finales de acto y sobre todo en los desenlaces. Cuando Sancho exclama que en su amor lo ha perdido todo, y tras su intento de suicidio, se pregunta qué le queda en el mundo, su madre aparece de pronto en escena para decirle que queda en el mundo una madre que lo adora.

Tampoco el personaje de doña Blanca cambia de una edición a otra. Éste es un personaje breve pero interesante. Es la mujer que va a ocupar el puesto que le correspondería por amor a Fronilde, y sin embargo, no son rivales. Como Fortunata y Jacinta, como las dos mujeres de la novela de la Avellaneda, terminan siendo víctimas y uniéndose en el martirio que una situación injusta les hace vivir. Esto delata la situación de la mujer en un siglo –el XIX- en el que puede sentirse ya la incorporación de la mujer a estados sólo ocupados hasta entonces por hombres y, a la vez, la desigualdad con la que vive el estado sincero de su corazón. Podía haberse hecho de ella un personaje más fácil y habitual, celoso, malvado, obstaculizador, sordo al amor de los otros, insensible, pero no es así, Blanca también es víctima de la situación de la obra teatral. Doña Blanca es casi una niña, y por interés de los reinos de Navarra y Castilla va a unirse en matrimonio a un hombre que no ama y por el que no es amada. La primera escena de la obra la comparten significativamente las dos mujeres: la amante amada y la niña entregada a un matrimonio sin amor. Doña Blanca siente ese enlace como un castigo, como la distancia que la separa de su patria, con la que sueña al empezar la obra, sueño que cuenta después a Fronilde, y que es casi un *Beatus ille* o un *Áurea mediocritas*, aunque de visión simplificada.

Es infeliz en su papel de inmolada por la patria, y actúa y reacciona cuando la situación lo requiere. En el segundo acto escucha la conversación de amor que une a su futuro esposo y a Fronilde, e interviene digna, noble y buena, cuando la amada ha salido del escenario. Rompe el compromiso y le dice a don Sancho que se alegra de haber presenciado la escena, pues de otro modo le hubiese esperado un triste destino. Tras la explicación sincera de don Sancho, doña Blanca continúa y aumenta su comportamiento digno con la dignidad de él, prometiendo oponerse al compromiso que a los dos disgusta. Aquí termina la segunda edición, pero la primera concedía más espacio a este momento, y tras la promesa de ella, don Sancho le pedía que no persiguiese a Fronilde para comprometer su fama, a lo que ella respondía en la línea de la altura moral de la escena.

En el acto tercero sabemos por el Arzobispo que doña Blanca ha roto su compromiso con don Sancho, sin acusar a nadie pese a que el religioso ha intentado conocer la causa. Sabemos entonces que rompe el compromiso al conocer un amor que

ella no provoca, y ella, que accedía a casarse sin amor, no accede a romper una historia de amor.

El personaje del Conde don Pedro es necesario para hacer estallar la acción por los celos que provoca en don Sancho y la desesperación que le hace sentir a Fronilde. Efectivamente, al pedir la mano de la heroína catapulta los acontecimientos y los acelera. También es distinto de una a otra edición. En la primera aparece menos veces que en la segunda, pero su papel es más coherente y necesario que en la segunda. Aparece en la escena IV del acto primero, en el caso de la primera edición, y en la III de dicho acto en el caso de la segunda edición, en ambas para lo mismo: anunciar la llegada de Munio victorioso. En la segunda edición hay una escena IV en la que el Conde le pide a la Emperatriz la mano de Fronilde, mientras que en la primera esta conversación no tiene lugar en escena, y sólo conocemos que ha existido cuando en el segundo acto la Emperatriz se lo cuenta a Munio.

En la primera edición, en el acto segundo el coloquio se da entre Munio y el Conde, que le agradece el consentimiento, y en la segunda entre el Conde y don Sancho, que concluye el acto enfurecido por los celos y dejando en la incertidumbre al pretendiente al que ha negado la mano de Fronilde.

Su aparición en el acto cuarto también distingue las dos ediciones, y cabe detenerse en esto. En la de 1844 mantiene un largo coloquio con el Arzobispo porque, aunque fuera de escena y por medio de la Emperatriz, sabe que se le niega el compromiso que en un principio había sido aceptado, y no vuelve a aparecer. En la edición de 1869, aparece dos veces en el acto cuarto, y la última ha sido criticada por Cotarelo de manera tajante. La primera de las dos apariciones es paralela a la de 1844 pero en vez de la negativa de la Emperatriz, le cuenta al Arzobispo la negativa de don Sancho, y está más enfadado que sorprendido. La segunda tiene lugar en la escena VI, y es verdad que es inconsistente, porque que no se comprende muy bien cómo aparece de improviso en la conversación que mantienen Munio y don Sancho, para felicitar a Munio por el enlace de su hija con la corona castellana. La primera inconsistencia de esto es la manera en que aparece en una reunión privada de esa importancia; la segunda, y más importante, es que si al principio del acto, ya de día, no conocía la autorización real para romper el compromiso entre doña Blanca y don Sancho, la ha tenido que

conocer en palacio a lo largo de la mañana y de labios de la Emperatriz, que, si don Sancho sabe el asesinato de Fronilde, debe conocer también el suceso a esa hora, ¿cómo es posible entonces que conociendo esa mañana el nuevo compromiso, no conozca, cuando la situación es ya tan avanzada, la muerte de Fronilde?. Cabe señalar, sin embargo, que la segunda edición logra con esta aparición un efecto dramático importante: es el Conde el que comunica a Munio la noticia de que iban a casarse Fronilde y don Sancho, y, por otro lado, la felicitación por ello provoca un dolor al padre asesino que hace posible un verso ya señalado: “¡Cesad!, ¡cesad porque me estáis matando!”.

También el del Arzobispo es un personaje que cambia en la segunda edición, pero más por las apariciones que por el talante, que es el mismo en ambas. En la primera aparece desde el acto primero, cuando se incorpora a la escena VI para dar la bienvenida a Munio. En el acto tercero aparece en las dos ediciones, cuando le consulta a su amigo Munio, del que va a ser confidente, y esto sí es importante, la decisión de doña Blanca de romper el compromiso de matrimonio con don Sancho. Informa a Munio de que hay otra mujer, y en la conversación con el Arzobispo, el guerrero habla severamente del honor, del castigo que merece la mujer que “entretenga” al Infante. En esta conversación, el Arzobispo representa la postura más blanda y humana en la cuestión que se discute. Es el religioso el que informa a Munio de los desórdenes de la Corte y el que reprende, no obstante, al héroe, cuando reacciona con brutalidad ante lo sucedido.

Este hombre cabal y sereno reaparece en el acto cuarto para que Munio se confiese con él tras el coloquio mencionado anteriormente con don Pedro. Sensible para con el dolor y el sufrimiento, se impresiona hondamente cuando su amigo le cuenta que ha asesinado a su hija, y tiene entonces unos versos de interpretación no fácil, porque disuenan con su aparición breve en la obra y demuestran un apasionamiento poco común. Le pide en ellos a Dios que caiga sobre él la penitencia que debe cumplir Munio, y no se entiende tanta necesidad de salvaguardar al asesino sino es por una estrechísima amistad o por un fanatismo que quiera librar a Munio del castigo para que pueda continuar en su lucha contra los musulmanes. Pero además, el religioso parece prever un castigo de los cielos cruel, y esto no se aviene tampoco con el espíritu redentor cristiano del que él participa:

“Yo arrastraré mis canas por el lodo,
yo haré saltar la sangre -que ya hiela
la cansada vejez- bajo el cilicio
que desgarre mis carnes, y en mi mesa
lágrimas de mis ojos cada día
me ablandarán el pan... Que en mí la pena
caiga ¡Señor! Del hórrido delito,
y que de vos misericordia obtenga
el que, adalid de vuestra fe divina
contra el poder de la morisma fiera,
Gloria le da a la patria, apoyo al trono,
Y al estandarte de la cruz defensa!”.

Munio le pide ir a Jerusalén en penitencia, a lo que el Arzobispo se niega por considerar que, negándole a la patria su espada, se castigaría a ésta y no a Munio. La Iglesia lo condena a luchar contra los musulmanes hasta morir. Esto, que señala como error histórico Cotarelo, advirtiendo que sobre un asesinato civil decidiría un tribunal civil y no uno religioso, se intenta explicar más en la primera que en la segunda edición, porque en ella Munio, cuando le cuenta el asesinato a su amigo, le dice que lo que necesita su alma es el perdón de Dios.

Las dos ediciones se cierran con versos del Arzobispo; la primera, de manera más efectiva y adaptada a la rapidez del final y adecuada porque no hace protagonista al religioso, la segunda más extensa y quizá excesivamente reflexiva en ese momento. Cuando don Sancho se pregunta qué le queda tras la muerte de Fronilde, la madre exclama que le queda ella, y el religioso añade:

“¡Y una diadema!” (1ª edición)

“¡Tenéis también, señor, una diadema,

Que os impone el deber de hacer dichosos

Los pueblos que os confió la Providencia!”(2ª edición)

Con respecto al modo en el que el Romanticismo se advierte en *Alfonso Munio*, podemos destacar varios elementos como románticos. Los escenarios representan la sugerente Edad Media en Toledo, aunque no tienen la variedad y el extremo romanticismo del panteón, la celda religiosa o la prisión. La tormenta que oscurece e ilumina sucesivamente la escena a lo largo del tercer acto contribuye al romanticismo de los decorados. Por lo que se refiere a los personajes, encontramos mucho romanticismo en la pareja de amantes, cuyo amor es obstaculizado y finalmente trágico, y es romántico, sobre todo, en el acto cuarto, Munio. Hemos caracterizado a don Sancho como amante antes que como rey, así lo hace él mismo varias veces en la tragedia. La pasión es componente de todos sus movimientos, de todos sus versos. El modo en que antepone su amor a todo lo demás, incluso a la corona, incluso a la paz entre los reinos de Castilla y Navarra, y su gesto final de suicidio son muy característicos del héroe romántico. También Fronilde se muestra romántica en su concepto del amor, en su orfandad, en su sufrimiento, en el modo en que vive el obstáculo que su padre supone para su amor, y en su final trágico. Finalmente, el Munio que encontramos en el último acto es también característico del drama romántico: el padre que ha asesinado lo que más decía amar y termina trágicamente, el padre injusto cuyos remordimientos enajenan su mente.

En cuanto al tema de la obra, el tema romántico por excelencia, el amor absoluto cuya vivencia es imposible, determina la acción de la tragedia y el carácter y el humor de los personajes. Las características de este amor son las que caracterizan al amor romántico: el amor que no halla pacto con el mundo, obstaculizado por el mismo devenir de los acontecimientos, por el destino y por algunos personajes concretos; el amor que inmola a los amantes, amantes sin culpa, víctimas de casi todo, y amor al que una y otra vez se dice que es necesaria la libertad, interrumpida por el padre de la heroína que lleva al desenlace fatal de la joven, hecho que a su vez impulsará al héroe al suicidio. Dentro de este tema fundamental hay una serie de motivos que se repiten en el drama romántico y que hallamos en la obra que estudiamos: la orfandad materna de la heroína, que vive en soledad y no se resuelve a amar libremente; la oposición paterna a la elección de la hija, que precipita el enfrentamiento entre el héroe y el padre de su amante; el juramento secreto de amor entre los amantes que ven en peligro su amor; parricidio; el suicidio –en este caso intento de suicidio; los presentimientos, los sueños y los malos augurios; la enajenación de uno de los personajes; la aparición fantasmal de

Fronilde; la preferencia de la verdad interna sobre la externa.... Junto a los motivos hay una serie de situaciones que ambientan románticamente la acción: la tormenta, el héroe que escala el balcón de su amada, el lirismo que acompaña todas las escenas de la pareja, el patriotismo y la religiosidad que aparecen en los personajes (patriotismo en Blanca, religiosidad en la ambientación de Reconquista), el medievalismo que decora escenarios y situaciones; y la extremosidad sentimental y emocional... También podemos hallar el pensamiento o la consideración romántica del mundo: Fronilde opina, en su concepto del amor, que quien duerme tranquilo y es feliz, no ama (escena I, acto primero), que la pasión se adivina en los rostros de quienes la sienten (escenas I y II, acto primero), y como doña Berenguela, piensa que la dicha es imposible (escena III, acto primero y escena IV, acto tercero), que la ilusión es algo vano que dura poco (escena II, acto segundo), y destaca el trastorno que supone entrever la alegría cuando se vive inmerso en la tristeza (escena II, acto primero). Sancho, por su parte, siente siempre románticamente, sobre todo en lo referente al amor, que éste se antepone a todo (escena II, acto primero, escenas IV y VI, acto segundo), y sin el cual no se tiene nada (escena VIII, acto cuarto).

-El Príncipe de Viana

Como ya señaló Cotarelo⁵⁵, el origen de *El Príncipe de Viana* parece ser la *Vida del Príncipe de Viana* que Quintana había publicado años antes de la aparición de la obra de la Avellaneda⁵⁶. Por entonces gozaba Quintana de la fama de biógrafo excelente y, siendo maestro y amigo como era de la cubana, y habiéndole ella dedicado las dos primeras ediciones de *Alfonso Munio* y de *El Príncipe de Viana*, no parece raro pensar que lo siguiera en el asunto de su tragedia.

Es sabido que el Romanticismo gustaba mucho del tema histórico, y, dentro de éste, especialmente del nacional medieval. La ambientación histórico nacional de la Edad Media ya la había escogido la autora para su teatro, pues sólo cuatro meses antes del estreno de la obra que estudiamos, se había estrenado en Madrid con gran éxito su obra *Alfonso Munio*. Para *El Príncipe de Viana* escogió la autora una Edad Media más avanzada, el siglo XV. La historia del hijo de Juan II de Aragón se enmarca en

⁵⁵ *Op.cit.* Pp 110 a 122.

⁵⁶ Quintana, José de, *Vidas de españoles célebres*, Madrid, 1807, 1830 y 1833.

sucesivas guerras civiles entre los partidarios del hijo y los del padre. Carlos de Viana fue hijo del primer matrimonio de Juan II de Aragón con Blanca de Navarra, y por la línea de su madre, a la muerte de ésta heredaba por derecho el reino navarro. Su padre, casado en segundas nupcias con Juana Enríquez, con la que había tenido al futuro Fernando el Católico, no accedió al derecho materno de su primogénito y, ante la protesta de su hijo y de los partidarios de éste, lo encerró en la prisión de Aitona el 2 de diciembre de 1460. Carlos de Viana fue liberado por quienes lo apoyaban en 1461, que lucharon por él hasta obligar a su padre a acceder a lo que pedían, pero Carlos de Viana no pudo reinar porque murió repentinamente poco tiempo después de ser liberado por los suyos. El resto de lo que se dice entorno a su triste figura es legendario. Si la madrastra o el padre lo mataron, no es seguro. Quintana, en su biografía sobre el de Viana, apuntaba que Juan II había olvidado todo amor por su hijo y que la madrastra, Juana Enríquez, incitaba al rey a desheredar a su primogénito en favor del hijo de ambos, Fernando.

La Avellaneda escogió para dramatizar el final de la vida del príncipe, aquello de su vida que le resultó más dramático. Los episodios que interesaron a la autora fueron, en la primera edición: las Cortés celebradas en Lérida en las que los partidarios del príncipe Carlos se enfrentan a la postura del rey, la prisión de Carlos ordenada por su padre, el levantamiento, a raíz de esto, de sus partidarios contra el rey, el rescate del príncipe, el cambio de actitud del rey al verse cercado por los partidarios de su hijo y, finalmente, el envenenamiento de éste a manos de su madrastra y del hombre de confianza de ésta. Lo que cuenta Quintana sobre esto interesa porque explica que la salud del príncipe comenzó a deteriorarse desde que estuvo en prisión por mandato de su padre. Después de su muerte, ocurrida el 23 de septiembre de 1461, se le practicó la autopsia y pudo verse que tenía los pulmones podridos. A pocos días de la muerte del príncipe murió su pastelero y los resultados de la autopsia fueron los mismos que los del príncipe. Estas señales, unidas a las sospechas de que la madrastra odiaba a su hijastro y de que el padre no quería a su hijo, hicieron que Juan II fuera llamado muy pronto “Rey parricida”. Quintana añade que los cronistas antiguos de Castilla señalaban que el príncipe murió de perlesía y que lo del veneno es fábula, como lo es también la leyenda creada acerca de los milagros que hizo Carlos después de muerto pidiendo venganza contra su madrastra. No obstante esto, el autor señala que hay muchos indicios de que la acusación fuera cierta.

La Avellaneda, en su dedicatoria a Fernán Caballero escrita para la segunda edición, explica, sin embargo, que la historia apunta a la culpabilidad del padre, pero que a ella le parecía más dramático y verosímil que fuera la madrastra y no el padre quien no quisiera al príncipe. Cabe tener esto en cuenta porque parece ser, de este modo, que la autora no sigue tan de cerca las *Vidas* de Quintana, puesto que en ellas el autor apunta más a la culpabilidad de la reina que a la del rey, como hemos señalado. Puede pensarse también que al escribir la dedicatoria a Fernán Caballero, veinticinco años después de escribir la primera edición, no recordara del todo sus fuentes sino su postura ante ellas. La autora construyó con todo esto su obra convirtiendo la historia en objeto de poesía, es decir, alterándola en beneficio del arte. Ella misma, en la dedicatoria a Fernán Caballero, afirma que cambia la historia. Este impulso dramático de inspirarse en la historia cambiándola y adaptándola, *romantizándola*, parece estar en la raíz de *El Príncipe de Viana*.

El estreno de la obra tuvo lugar en el teatro de la Cruz de Madrid el día 7 de octubre de 1844. El reparto estuvo protagonizado por Bárbara Lamadrid, Matilde Díez y Julián Romea, en los papeles de la reina Juana Enríquez, Isabel y Carlos de Viana respectivamente⁵⁷. La crítica ensalzó la actuación de las dos mujeres y nada dijo acerca de los actores. En una carta que el Duque de Frías, gran amigo de la autora, envió a la Avellaneda contándole la noche del estreno, señala esto y más cosas del estreno que interesan aquí:

“Mi muy amada amiga: Creí tener el gusto de verla a U. esta noche para felicitarla de viva voz por el éxito de *El Príncipe de Viana*; pero una indisposición repentina, propia de la estación, me imposibilita de salir de casa; y como siento impaciencia por decirle a U. lo mucho que me ha agradado en la escena aquella obra de la que U. tanto desconfiaba y de la que yo formé desde luego tan ventajoso concepto, quiero por medio de algunos renglones comunicarle parte de mis impresiones en el teatro. Ya sabrá U. que la ejecución distó mucho de ser buena; sólo las dos damas estuvieron a la altura de sus papeles; pero, a pesar de todo, el triunfo fue completo, por más que no hayan faltado *críticos de pasillos* que declarasen la obra muy inferior a *Alfonso Munio*. En mi sentir no es verdad...”⁵⁸.

⁵⁷ Los demás papeles fueron interpretados según el siguiente reparto: el rey Juan II fue Luna; el Canciller Peralta fue Pizarroso; el Duque de Cardona fue Lumbreras; el Arzobispo de Tarragona fue López; Don Gonzalo de Saavedra, Sobrado; el alcaide del castillo, Pérez; el Capitán de la guardia, Alverá; y el diputado de Aragón, Pardiñas.

Parece que en lo que se refiere al estreno de *El Príncipe de Viana*, la crítica no fue positiva de manera general como sí lo había sido con *Alfonso Munio*. El Duque de Frías ensalza en la carta lo que hay de glorioso en la obra desde su punto de vista: los caracteres del rey y la reina, las situaciones, algunas escenas que considera dignas de Shakespeare, la versificación, el pensamiento filosófico, las máximas políticas, y el profundo estudio de la época. La crítica se dividió desde el principio entre los *críticos de pasillo* a los que nombra en su carta el Duque y los que, como este amigo de la autora, pensaron que era una obra llena de aciertos.

El Laberinto publicó el 15 de octubre un artículo de Juan Pérez Calvo en el que el crítico expresa que el pensamiento que encierra la obra es una ambición desmedida, la de doña Juana, que por estar tan bien llevado se sigue dramáticamente y atrapa al espectador. Alaba la presentación de las Cortes de Lérida en el primer acto, y señala que la crítica opinaba negativamente sobre esto, que quizá por ello se suprimiera en la segunda edición. También gusta del segundo acto, pero señala que parte de la crítica ha dicho que se adivina lo que en él va a suceder desde su principio. El crítico ve negativamente el tercer acto porque en él considera impropia la declaración de amor de Isabel al príncipe. Aquí quisiéramos detenernos porque esta crítica no va a ser la única negativa con respecto a las declaraciones de amor explícitas de Isabel a Carlos, y resulta curioso analizar este hecho. Sólo cuatro meses antes había presentado la Avellaneda *Alfonso Munio* en Madrid, y en ella, las declaraciones que don Sancho hace a Fronilde, más explícitas y sobre todo más insistentes que las de Isabel en esta obra, no habían molestado a nadie. Ocurre que aquí es la mujer la que lo hace, y al hacerlo escapa por completo del tópico de la heroína romántica, que, si bien sabemos que siente mucho, y a veces actúa de manera atrevida, nunca declara su amor de la manera en que lo hace aquí Isabel, sin que el héroe haya dicho que la ama y casi sin que éste la conozca. Además, Isabel le declara su amor a él y lo declara ante un desconocido como el Duque. La propia Isabel, antes de expresar su amor por el príncipe al Duque en el primer acto, dice que abandonando el recato va a hablarle de algo... Éste es uno de los caracteres con los que la Avellaneda rompe realmente los esquemas establecidos en su momento. Ya hemos señalado cómo caracteriza a sus heroínas con algunas de las características consideradas únicamente masculinas, pues éste es uno de los casos más claros. Las declaraciones de amor de Isabel son bellísimas.

⁵⁸ La carta se publica entre los apéndices de las *Obras literarias...* (op. cit. Vol. 5)

Pérez Calvo señala también que en este tercer acto es muy antipática la escena entre la reina y el príncipe, y que hay muchas escenas muy recargadas que chocan con el plan sencillo de la obra. Ensalza, no obstante, la versificación, las comparaciones, lo elevado de los conceptos, las máximas sanas, el estilo elevado y sostenido... Concluye diciendo que la autora fue llamada a escena y que cayó a sus pies un “gran número de coronas”. Este artículo caracteriza el sentido de la crítica del momento con respecto a *El Príncipe de Viana*. Una línea negativa de la crítica se refiere a lo difuso de la acción, e igualmente negativa se muestra para con Carlos e Isabel, mientras ensalza los personajes de los reyes.

Las críticas que se le hacen a la obra muestran, además, cierto cansancio con respecto a las fórmulas del drama romántico, por eso molesta lo difuso del argumento que choca con el sencillo plan de desarrollo. Esto demuestra que la crítica requería ya cierto clasicismo o cierta contención argumental, lo cual se discutía en las polémicas que en aquellos momentos debatía el eclecticismo. La Avellaneda participó sin duda de la corriente ecléctica, pero *El Príncipe de Viana* está entre sus obras más románticas. Es muy probable que lo que se criticó de esta obra en 1844 no se hubiera criticado e incluso se hubiera alabado diez años antes.

Una crítica generalizada es la “impropiedad” ya mencionada que la crítica encuentra en las declaraciones de amor de Isabel. De esto ya hablaremos al tratar el carácter de la heroína. Ya hemos señalado que lo fundamental de los caracteres que logra la autora es, además de la complejidad psicológica, la descomposición del héroe romántico en héroe y heroína, o la construcción de una heroína que compite en actividad, solidez e importancia, con el héroe. La Avellaneda fue en varias ocasiones calificada de manera masculina por el “vigor de sus versos”, por su valentía, por la fuerza de sus caracteres... Isabel es “impropia” por declarar su amor a su amado antes no sólo de que él se lo declare a ella, sino antes de que él la ame. Recordemos que continuaba representándose con éxito *El sí de las niñas* de Moratín, obra en la que el personaje de doña Irene le recuerda al pretendiente de su hija cuando éste le pide que deje escoger y expresarse a doña Paquita en la escena IV del acto primero aquello de: “...Mal parecería, señor D. Diego, que una doncella de vergüenza y criada como Dios manda, se atreviese a decirle a un hombre: yo le quiero a usted...”. Es más, todavía

Cotarelo y Mori, en 1930, critica la escena de amor entre Isabel y Carlos de Viana por parecerle “poco decorosa” para una obra “tan seria”.

En *El Herald* del 13 de octubre de 1844 Ramón de Navarrete opina que el interés del drama es escaso, que la acción es lánguida en los dos primeros actos, y que la tragedia entera está en los dos últimos. Además destaca que es muy inferior a *Alfonso Munio*, a la que sólo supera por la calidad de los versos. Critica negativamente la acción y los caracteres, de los que sólo la Reina es dramática “a pesar de su odiosidad”. Piensa que don Carlos sólo es protagonista en el nombre, y que sin Isabel la obra no cambiaría en conjunto. Por su parte, el rey no es un hombre “violento, arrebatado, belicoso, sino un hombre débil e indeciso, luchando siempre con los celos que le inspira su hijo y con las sugerencias interesadas de la madrastra”. Alaba, sin embargo, la declamación de Matilde Díez, y la verdad del delirio y la risa histérica de Bárbara Lamadrid al final de la obra.

Por el hecho mismo de ser mujer y por el talante de la autora, tan inesperado en la mujer de su tiempo, pronto despertó envidias y recelos que se asoman a algunas de las escasas críticas negativas que recibió su teatro. Así por ejemplo, *El Clamor Público* y *El Domine Lucas* tomaron respecto a la cubana una postura lacerante, llena de prejuicios y falta de honestidad. En la primera de las dos publicaciones apareció un artículo anónimo el día 9 de octubre que deja ver las intenciones que anunciamos. Comienza criticando los elogios que había recibido la autora por *Alfonso Munio*. Por ellos, piensa el escondido crítico, la autora se había confiado tanto que se había atrevido a dar a la luz *El Príncipe de Viana*, cuyos caracteres están débilmente dibujados y mal sostenidos, cuya acción resulta escasa y llena de diálogos difusos y monótonos caracterizados por la violencia y la afectación. Después de esto, el autor de estas líneas busca en la obra anacronismos y errores argumentales que ya Cotarelo desmiente advirtiendo que el crítico, quienquiera que fuese, no juzgó la obra de manera honrada. Como toda la crítica, éste artículo, a pesar de lo dicho hasta aquí, ensalza los versos de la Avellaneda, aunque sólo para decir que es mejor poetisa que dramaturga. La segunda publicación mencionada, *El Domine Lucas*, publicó el día 1 de noviembre un artículo firmado por Villergas en la misma línea que el anterior. Comienza advirtiendo de los peligros de alabar demasiado una obra, que en este caso había dado lugar a que, tras el obtenido con *Alfonso Munio*, la autora se confiara y escribiera *El*

Príncipe de Viana. Con la falta de profundidad que caracteriza las críticas escritas por Villergas, termina éste con una sátira que no sólo ataca a la Avellaneda, sino a su amigo y escritor Nicasio Gallego, al que caracteriza como gordo pagado por la cubana para aplaudir.

La Crónica del día 13 de octubre censuró también los elogios tributados a la autora de *El Príncipe de Viana*. Después de clasificar la obra dentro del género trágico, opina que aplaudir, llamar a escena al autor de una pieza y arrojar a sus pies coronas de flores, sólo debería hacerse en algunas ocasiones, y que no era de éstas la representación de la obra de la Avellaneda. Añade, no obstante, que la autora tiene “sobrado talento” para escribir obras mejores.

Pero la mayor parte de la crítica fue positiva. *El Arlequín* publicó una crítica muy elogiosa el mismo mes del estreno. En su sección “Teatros”, después de recoger los merecidos elogios que se tributaron a *Alfonso Munio*, señala *El Príncipe de Viana* de la misma forma positiva. Además, destaca algunas de las dificultades que la autora supera y que tiene la obra: el carácter de don Carlos, y más dentro de una tragedia, pues es un personaje “de matices delicados, de medias tintas, sin pasiones vehementes, sin sublimidades, sin grandes defectos...”; la acción está muy bien llevada y no se interrumpe; se cumple la fidelidad histórica de la que no se separa salvo para “el bellissimo episodio de los amores de Isabel con el Príncipe, episodio lleno de ternura, de sentimiento, de dulce y melancólica vaguedad”; el carácter que destaca entre todos, el de la reina, que se presenta con verdad; el efecto admirable que se logra con el contraste entre el carácter de la reina y el de Isabel; las escenas últimas, que “valen por sí solas una tragedia”; y el final del tercer acto. E insiste en el acierto de la construcción de los caracteres en general, firme y con fondo de verdad, el fuego, la verdad de las escenas y las espléndidas imágenes.

Cotarelo y Mori también señala defectos en la obra. Cuando en *La Avellaneda y sus obras* le toca el turno a *El Príncipe de Viana*, ya cuando resume el argumento va dando lo que le disgusta de cada acto. Del primer acto (de la primera edición, que es la que él critica de modo extenso) opina que quitaría todo lo que sigue a la conversación entre el Duque e Isabel, es decir, la vuelta a la escena de los diputados y el rey para terminar de estar en desacuerdo y cerrar, en este punto crítico, el acto. Del segundo acto

critica negativamente el ritmo teatral, poco movido salvo al final por haber demasiados parlamentos. Del tercero critica la escena entre Isabel y Carlos en la que descubren que el castillo está siendo sitiado por los suyos desde la pequeña ventana de la prisión del príncipe, ésta le parece, como hemos señalado ya, una escena “poco decorosa” para una obra “tan seria”. El cuarto acto le parece mejor. No compartimos nosotros las críticas de Cotarelo; efectivamente, dentro del gusto romántico, la escena entre el Duque e Isabel en el primer acto es muy emocionante y podía ser el final del acto tal y como la Avellaneda hace en la segunda edición. No parece difícil, además, colocar antes de esta escena aquélla en la que el rey disuelve las Cortes y se enfrenta a todos sus aliados. Sin embargo, no estamos de acuerdo en lo que dice el crítico del segundo acto y menos aún con lo que dice del tercero. La escena en la que, subida a un sillón, Isabel descubre que van a rescatarlos, es muy efectiva desde el punto de vista dramático, emotiva y original. Decir que es “poco decorosa” en una “obra tan seria” no sabemos muy bien lo que quiere decir, pero creemos que no es un modo adecuado de analizar una obra dramática hoy, ni tampoco en 1930.

La estructura externa no es equilibrada en ninguna de las ediciones, aunque la segunda lo es en mayor medida que la primera. La edición de 1844 se compone de cuatro actos; el primero tiene ocho escenas, el segundo nueve, el tercero seis y el cuarto dieciséis. La segunda, la que la autora preparó como segunda edición para sus obras completas pero que dio lugar a una nueva versión, se compone de tres actos, porque el primero de la edición anterior es suprimido. De los tres actos de la versión de 1869, el primero tiene trece escenas, el segundo diez y el último dieciséis. La primera estructura resulta más romántica que la segunda.

Con respecto a la estructura interna, puede decirse que, frente a lo que sucedía en *Alfonso Munio*, responde a la estructura tripartita de planteamiento, nudo y desenlace. El desenlace se produce de manera precipitada, rapidísima. En el acto primero de la versión de 1844 se celebran Cortes en Lérida sin contar con el permiso real. Los diputados, enfrentándose al rey Juan II de Aragón, apoyan la subida al trono de Carlos de Viana, primogénito del monarca. Isabel, dama de compañía de la reina e hija del cómplice de ésta en la conspiración contra el de Viana, el canciller Peralta, acude a las Cortes y en un momento en que el Duque de Cardona queda solo en la sala, se

entrevista con él. En un primer momento el Duque desconfía de la dama, hija y compañera de los enemigos de Carlos, pero ella, contándole el amor que le inspira el príncipe, logra que el Duque y el resto de los partidarios de su amado la acepten como cómplice en la misión que lo proteja de sus enemigos. En el acto segundo la reina, madre de Fernando, segundo hijo de Juan II, y el Canciller de la Corona, conspiran contra el primogénito y convencen al rey para que crea que su hijo Carlos planea incluso su muerte. El padre, preso de los celos que despierta el amor que el pueblo siente por su hijo, manda encerrar a su primogénito en el Castillo de Aitona. El acto tercero sucede en la prisión del príncipe. Isabel entra cual fantasmagoría en la prisión y consuela y enamora al príncipe declarándole su amor y contándole su misión allí. Le convence para que escriba una carta incitando al pueblo a liberarlo, pero cuando éste se dispone al fin a hacerlo, ya es tarde, porque cuando sus partidarios van a rescatarlo, y tras una conversación en la que la reina le ofrece renunciar a todo lo suyo a cambio de la libertad, es raptado por sus enemigos. En el acto cuarto, ante el ataque enemigo, la reina convence a su esposo de que perdone a su hijo, y el rey accede aunque con la promesa de no volverlo a ver. Todo es alegría tras la escena de perdón del príncipe, que parece que va a casarse con Isabel, pero cuando el príncipe sale hacia Barcelona con sus amigos, cae muerto por el veneno que le ha dado el Canciller por mandato de la reina. Enajenada ante el comportamiento generoso y digno de su hijastro, la reina, mientras el joven muere, creyéndose sola habla en voz alta de lo que ha hecho, pero Isabel la escucha, y al oír lo sucedido se desmaya después de acusarla, como hace de nuevo cuando el rey entra en escena descubriendo como asesinos a la reina y a su propio padre. En el último momento Isabel maldice a la reina, que cae despreciada ante el rey.

En la segunda versión se producen algunos cambios en la acción: se suprime el episodio de las Cortes por lo que la obra empieza con la conspiración de la reina y el Canciller en marcha; en la prisión, se añade un capítulo con la entrada del Canciller, que al descubrir allí a su hija se enciende ofendido en su honra, por lo que el deseo de vengar su honor se une también en el asesinato que comete sobre el de Viana al final de la obra; finalmente, en el último momento Isabel se suicida.

El tema de la obra es la ambición, y, junto a ella, los celos y la envidia. Grandes pasiones, trágicas pasiones que en el teatro ofrecen paso libre al proceso catártico

descrito por Aristóteles. La reina Juana Enríquez ambiciona de forma feroz para su hijo Fernando, y, para conseguir que sea él quien herede como si fuera el primogénito de su esposo, no se detiene ante nada, así se lo explica a la asustada Isabel en la escena VII del segundo acto de la primera edición: "...que si cual ambición poder tuviese,/al mismo Dios su cetro le arrancara./Todo por mi Fernando...". Junto a la reina, Juan II, rey débil, casi marioneta de su esposa en la refundición, es presa fácil de los celos y la envidia que siembra en él la reina con respecto a su primogénito. Estas pasiones, la ambición y la envidia, unidas al ser malvado de la reina Juana y al carácter débil y acomplejado de rey, que se siente poco querido por su pueblo y hombre viejo frente a la juventud de su hijo, encuentran en el argumento de la obra un campo fértil en el que apoderarse de todo. La ambición y la envidia parecieron a la autora tan brutales que, según expresa en la dedicatoria a Fernán Caballero, no fue capaz de ponerlas en el corazón de un padre por parecerle repugnante e inverosímil y, guiada quizá por su experiencia negativa con su padrastro, las sembró en el corazón de la madrastra obviando incluso lo que parecía decir la historia.

Estas pasiones dan lugar a la conspiración, motivo del que la autora gusta y repite en sus obras, así volveremos a encontrarlo en *Egilona*, *Recaredo*, *Oráculos de Talía*, *Baltasar* y *Catilina*. La reina convence a su esposo de que su hijo Carlos mantiene relaciones con sus enemigos y de que planea incluso matarlo. Aparece así el tema del parricidio, que anuncia el final, el envenenamiento del príncipe por mandato de su madrastra y su muerte posterior ante la pasividad paterna, que sólo al final se horroriza. También el parricidio es un tema que la cubana decide dramatizar varias veces. Lo hemos encontrado en *Alfonso Munio* y volveremos a hacerlo en *Saúl*. La reina, mujer inteligente y enferma que enrarece incluso el sentimiento maternal, añade a las falsedades que le cuenta a su esposo para inspirarle el odio por su primogénito, una serie de comentarios que apuntan directamente a las preocupaciones más hondas del monarca: su envejecimiento y la falta del amor de su pueblo y de los pueblos vecinos. Juana le dice a su esposo que por ser viejo y débil su hijo ya no lo respeta ni lo teme, y clava en el corazón real los vótores que el príncipe recibe del pueblo. Cambia entonces la personalidad sensible y justa del rey que, embrutecido por los celos, manda encerrar a su hijo en una torre. En torno a este camino directo, se levanta la conspiración que la reina y su Canciller tramam contra Carlos y, como respuesta a ella, la acción que los partidarios del príncipe e Isabel planean para rescatar al primogénito.

La temática gira en torno de estas pasiones que se mueven a lo largo de toda la acción. Y estas pasiones se poseionan tanto de los personajes que en algunos momentos de la obra resulta un poco maniquea, defecto extraño en la Avellaneda; y es que resulta extraño el amor que Carlos siente tan intensamente por su padre si éste, según dice él mismo, le ha tratado siempre mal; también lo es que el rey desoiga de forma tan brutal a su hijo, como es incomprensible que Isabel sea la dama de confianza de la reina, tan malvada, aunque sea hija del hombre de confianza de doña Juana; y lo son, finalmente, el carácter del Canciller y el de la reina, levantado éste último sobre un corazón caracterizado por la impiedad, que sin embargo más tarde, ante las palabras generosas del príncipe que lo perdona, se conmueve, arrepiente y enajena.

Como fondo de estas pasiones, las rencillas medievales entre los pequeños reinos, los compromisos entre ellos y las difíciles relaciones que los unían. Y en este ambiente, sobre las pasiones, algunos temas que son de importancia capital para el momento en que aparece *El Príncipe de Viana*, como el patriotismo y la libertad, algunos otros que siempre interesaron a la autora, como la crueldad y la injusticia, y algunos que en el momento en que se escribió esta tragedia representaban una preocupación real para ella, como la maternidad. El tratamiento que recibe en la primera edición el tema del patriotismo es muy interesante, no así en la refundición, en la que pierde importancia tal vez por el cambio ideológico que experimenta la autora, tal vez por el cambio político que distancia la España de 1844 de la de 1869. El Duque de Cardona, Isabel, don Carlos y el Arzobispo, señalan una y otra vez el ser extranjero de la reina Juana.

La justicia preocupó siempre hondamente a la Avellaneda, que siempre inspiró en sus personajes preferidos sentidos de justicia muy elevados. El rey Juan II, antes de ser presa de sus malas pasiones, expresa su interés por ser justo y por lograr el estado necesario a la verdadera justicia. Y expresa a su mujer, cuando ésta comienza a hostigarlo, que es necesaria la “serena justicia”, y la intenta antes de perderse entre sus celos. Más complejo como carácter en la primera edición, en el acto cuarto piensa incluso en el suicidio cuando siente que la situación está ya fuera de su control y alejada de su sentido de la justicia.

La maternidad aparece como hecho inspirador de sentimientos muy interesantes. Se habla de ella en una escena brillante que comparten Isabel y la reina, la VII del segundo acto en la primera edición. Quizá no debamos olvidar ante la insistencia con la que aparece en esta obra el sentimiento maternal, que la autora estaba embarazada en el momento en que la escribió. Isabel le recuerda a la reina que Carlos tuvo una madre que lo amó como ella ama a Fernando y que debe estar retorciéndose en la tumba por lo que se le está haciendo a su hijo. El sentimiento de maternidad que expresa entonces la reina es absolutamente criminal. Con este pensamiento cierra la escena Isabel, ida la reina: “Hasta el amor materno en tus entrañas/Es un fuego infernal, que odios enciende,/Crímenes pide y desventuras labra...”.

Además de estos temas encontramos el que nunca falta en la autora: el amor. Quizá en *El Príncipe de Viana* se encuentre la más hermosa de las preciosas escenas que la cubana construye sobre el amor: la aparición de Isabel en la prisión de Carlos, la forma en que ella le declara su amor para consolarle a él que se describe necesitado de amor y sin él, es bellísima, muy emotiva y dramáticamente muy efectiva.

El amor aparece como por casualidad en la acción. Los hechos, si recordamos lo que decía Ramón de Navarrete en *El Herald*, no cambian con Isabel o sin ella, sin embargo, por ella soporta Carlos las durezas que vive, y todo se embellece con su aparición, de modo que la tragedia sí cambia con ella. Como suele suceder en las obras de la Avellaneda, los hechos internos e individuales terminan por interesar más que los fondos colosales de los reinos e imperios, y en la escena en que el príncipe está perdonando a la reina y declarando su gratitud a los reinos aliados, sólo se desea que se percate de la presencia de Isabel, y esto llega siempre. El amor en la obra de la Avellaneda logra siempre el máximo interés. En *El Príncipe de Viana* el amor consigue mover los resortes de lo que podemos llamar una acción interior, acción interior que no varía nunca, en cuanto a su tema, en las obras dramáticas de la autora, y que toma una fuerza que la hace más interesante que la acción exterior.

El amor tiene en la obra una serie de características originales en el panorama romántico. En primer lugar, es la mujer la que vive más el amor en escena; Isabel vive su amor y lo defiende y refiere en varias ocasiones. La originalidad del amor hace que

una obra que no logra una configuración completa en cuanto a la estructura dramática, se salve. El amor mueve al amor y a la pasión y emoción de quien lo escucha; las escenas en las que Isabel lo expresa emocionan y conmueven, al espectador y a los personajes que escuchan a la joven enamorada; el amor y su declaración apasionada son también aquello por lo que el personaje que lo siente es creído por quienes lo rodean y por lo que es admirado; la expresión del amor indica y demuestra sinceridad; el amor es consuelo infinito para el triste y le llega como del cielo; por la *expresión* del amor, no sólo por el *amor* mismo, y esto es lo más original del tratamiento del amor en *El Príncipe de Viana*, logra Isabel una doble misión: la misión interna del personaje que da su vida por amor, y la misión externa de comunicar al Príncipe con sus partidarios.

La vivencia del desamor con la que vive Carlos es también original, porque el héroe se duele hasta la desesperación por el desamor y la falta de ternura que su padre le ofrece. Esto resulta de gran interés, como veremos al analizar el carácter del príncipe.

En *El Príncipe de Viana* la reina, sobre la cual la crítica llamó la atención desde el principio, compite en importancia con la pareja de amantes. Los personajes principales son cuatro hombres y dos mujeres: el príncipe Carlos de Viana, el rey Juan II de Aragón, el Canciller Peralta, el Duque de Cardona, Isabel Peralta y la reina Juana Enríquez. La pareja de amantes es la más apasionada de las que encontramos en la obra de la Avellaneda, junto con Abdalasis y Egilona. En todas las obras de la autora un personaje se apasiona con otro, pero casi nunca se corresponden en la intensidad de la pasión. Éste es quizá el elemento más atractivo de *El Príncipe de Viana*, ver en escena una pasión correspondida en cuanto a su expresión. La tragedia tiene que llegar, por lo tanto, de que uno de los amantes desaparezca. Las extrañas escenas de amor que viven los amantes son originales y de una gran belleza, pero no sólo porque sus versos sean algunos de los mejores de la cubana, sino porque expresan pensamientos y comportamientos que los igualan en belleza. Quizá precisamente en la importancia que, por todo lo dicho, adquieren los amantes, se encuentre uno de los problemas de construcción de *El Príncipe de Viana*, y es que lo que ocurre entre ellos, sin ser la acción principal, se convierte en lo que más interesa y conmueve. Falla por esto la estructura dramática de la tragedia, lo cual es muy raro en la obra de la cubana.

Isabel es un personaje fascinante que fue muy criticado en el momento en que se escribió la obra y mucho tiempo después. La razón es que está caracterizada por una sinceridad y una resolución que la alejan de la heroína romántica tradicional y se sintieron indecorosas. Su expresión sincera y apasionada es, no obstante, lo más atractivo y revolucionario de su carácter, fundamental para llevar a cabo la misión que cumple en la acción. Como gran parte de los héroes románticos está envuelta en misterios, sobre todo para Carlos, y ha crecido aislada por su personalidad entre la maldad de su reina y la su padre, en la soledad que supone la falta de una madre, valiente en sus circunstancias como quien no puede perder nada más.

Criticada por Juan Pérez Calvo y por Cotarelo, entre otros, Isabel es la culminación de lo que venimos caracterizando en la obra de la Avellaneda como la heroína formada a partir de ciertos caracteres considerados en el momento como únicamente masculinos. Isabel maneja y mueve la acción con mayor soltura y movimiento que Carlos de Viana. Ella es resuelta, valiente, la primera en enamorarse de los dos amantes, quien declara primero ese amor, quien salva al ser amado, se desespera ante las injusticias que él vive, se disfraza para salvarlo y se suicida al verlo morir. En ella el amor es lo fundamental; por amor se ven inspirados todos sus movimientos, por expresar su amor es creída por los partidarios del príncipe, que le permiten participar en su rescate, y por amor se suicida.

Sus escenas son las mismas en una y otra edición, aunque varíe el acto en el que aparecen en una y otra ocasión, así que no cambia como personaje como sí le sucede a Juan II. La primera aparición de Isabel, se produce en circunstancias distintas: en la primera edición Carlos está libre cuando ella le pide al duque que la dejen participar en la ayuda al príncipe frente a la conspiración contra él que traman la reina y sus partidarios; en la segunda edición, Carlos está preso cuando Isabel le pide lo mismo. Su aparición es espectacular, disfrazada, envuelta en misterios desde el principio, aparece en las Cortes cuando todos los diputados, a excepción del Duque, han desalojado la sala. En la segunda edición, esta aparición no es tan espectacular porque previamente a la escena con el Duque aparece recriminando a la reina el hecho de que ésta permita que se lleven preso a Carlos, hablándole a la reina sin tapujos, hasta que la misma Juana le llama la atención. La reina reconoce en la expresión de la joven su estado, e Isabel, en un aparte, expresa ya que el amor la vende, que el amor se ve.

En la primera edición, la escena entre la reina e Isabel tiene lugar después de la del Duque, en el acto segundo, ya apresado Carlos. Hay un matiz distinto entre las dos escenas que enfrentan a las dos mujeres; en ambas sabemos que Isabel habla a la reina con tanta confianza porque es su dama de compañía y la hija del Canciller Peralta, mano derecha de la reina. Pero en la primera edición, Isabel quiere conmover a la reina, no insultarla, y entre ellas se habla del sentimiento de maternidad⁵⁹, que pronto se siente brutal en la reina, y advierte de su trastorno con relación a lo que ambiciona para su hijo. Isabel se horroriza y teme por Carlos, pero en la segunda edición, no teme ni se horroriza, sino que insulta directamente a la reina, primero escondida tras lo que dice el vulgo, después diciendo lo que piensa ella misma, y aun sigue despreciando a la reina cuando ésta sale de escena. La franqueza va a ser uno de los rasgos característicos de Isabel, incluso se explicita en boca de otros personajes.

La mención que hace Isabel de doña Blanca de Navarra, madre de Carlos, para enternecer como madre a doña Juana, es muy romántica, pues la imagina en la “tumba helada”, y dice que puede levantarse súbitamente gritando por el dolor que le haga sentir lo que la reina está haciendo a su querido hijo. Esto le sirve a la reina para decir que lo que ambiciona es precisamente como madre, pero Isabel descubre lo enfermizo de lo que expresa doña Juana, y horrorizada exclama que no es maternal, sino criminal y malvado.

Pronto se descubre enamorada, y aquí encontramos, en la segunda edición, la primera declaración de amor de Isabel. La segunda declaración será más arriesgada, porque se la dice al Duque, y aquí se unen las dos ediciones. Separa estas escenas, como hemos dicho ya, el hecho de que en la primera edición el príncipe no ha sido apresado, y en la segunda sí. Pese a las críticas que se han hecho a esta declaración, ha de verse que está plenamente justificada por la acción: ella es hija del principal conspirador contra el heredero y dama de confianza de la principal conspiradora y, de no expresar una razón tajante y de un modo convincente para estar en desacuerdo con ellos dos, no la hubiesen

⁵⁹ La Avellaneda en el momento en que se estrena *El Príncipe de Viana* estaba embarazada de unos cuatro meses. El padre biológico de la niña que esperaba fue Gabriel García de Tassara, el poeta andaluz. Su embarazo puede explicar el sentimiento de maternidad como centro de esta conversación, aunque siempre le había interesado y le interesará a la autora el tema de padres, madres e hijos. Pero quizá

creído los partidarios del príncipe, y mucho menos la hubieran dejado participar en su misión. Esto se ve en la forma en que desconfía y se ríe de ella el Duque hasta ofenderla y forzarla a contar la verdadera razón que le mueve a ayudar a Carlos.

Apasionada, valiente y resuelta, acude al Duque para ofrecerse a la causa del de Viana, y no le dice “quiero hablaros”, sino “Ansío hablaros”. Tras la desconfianza del Duque, se ve forzada a hablarle de la causa que la ha llevado hasta esa situación, y, tan alejada románticamente de aquella imposibilidad de expresar el corazón femenino retratada en *El sí de las niñas*, confiesa una pasión que convencerá a su interlocutor, el Duque, que emocionado ante las palabras de la dama, y expresando la adhesión que él profesa al príncipe, une a la de ella su pasión por el de Viana. La declaración de Isabel resulta extraordinaria en una mujer no ya de su momento, sino del de la Avellaneda. Ya hemos hablado también de que en los personajes de la autora a menudo se descubren caracteres que ella hubiera querido encontrar, que responden con pasión a movimientos de pasión que otros personajes hacen tal y como ella los hacía. Esta escena es así como se crea; pasión con pasión, se puede ver por su epistolario, como veremos más adelante, que quizá esté retratando en la emoción del Duque, lo que con la expresión de su propia pasión quisiera haber podido inspirar en algún momento⁶⁰.

Tras la declaración de Isabel, el Duque le pide perdón y, por la admiración que le despierta, confía en ella para la misión que le solicita. La pasión y la valentía de la dama hacen que por su lenguaje recuerde al de un soldado alistado con pasión a una causa: “que antes sabré morir que quebrantarla”. El acierto del estribillo de esta escena: “¡A Carlos salva!”, mejor así, más efectivo que en la primera edición: “¡Dios salve a Carlos!”, crea expectativas trágicas, pues se destaca que Carlos corre graves peligros.

En las siguientes escenas, en el acto tercero en el caso de la primera edición, segundo en el caso de la refundición, Isabel continúa su extraordinaria actuación. De nuevo disfrazada y oculta por noche, penetra en la prisión de su amado, que la desconoce. Carlos ve entrar en su celda una figura femenina envuelta en velos blancos en el momento en que le pide al cielo una esperanza. Isabel aparece como un fantasma o

entonces estuviera más sensibilizada con el tema, de hecho, en la segunda edición la discusión sobre el sentimiento maternal desaparece.

⁶⁰ Sabemos que su historia con Cepeda no terminó nunca de producirse por lo abrumado que se sentía él ante la apasionada personalidad de la autora. Volveremos a esto más adelante.

un hada en medio de la tristeza y la oscuridad que torturan al príncipe. Y ella construye la escena de amor antes de que él la ame, antes de que la conozca. El momento de la aparición varía un poco de la primera a la segunda edición, más romántico en la primera de las dos ediciones. En ella, en el monólogo de Carlos que precede a la aparición de Isabel, él le pide al cielo un “ángel divino sobre mí batiendo candidas alas”, que vierta sobre la frente de él “feliz rocío”, “lágrima pura”, y justo en el momento en que el príncipe está pronunciando estas palabras, Isabel derrama una lágrima sobre su frente. Y él cree soñar. La ve como “ángel” de su “desvarío”, como “fantasma mentiroso”, “figura silenciosa y bella”, “de amor espíritu divino”, o “el alma de la triste Blanca”, su madre “que viene a recibir la de su hijo”. Cree que ha muerto de dolor y está en el cielo. Isabel se delata mujer, y en dos versos le declara su amor, aunque aún de modo indirecto; no sabe si podrá ayudarle, pero “la muerte impávida arrostrara/ si a tal precio, señor, os diese alivio”. En la segunda edición, el romanticismo de esta aparición se atenúa un poco; el príncipe no pide un ángel sino una estrella en el estrecho espacio que le permite ver su ventana, y no cae la lágrima de ella sobre su frente. Aun así, el romanticismo de esta escena sobrevive. El príncipe, sin desconfiar de ella del todo, se extraña de que la hija de su enemigo esté allí para salvarlo. Ella le cuenta lo que dicen sus enemigos que él ha hecho, y él va hundiéndose en una tristeza que, de nuevo, fuerza a la dama a expresar su amor. Porque Carlos siente el desamor a su alrededor, él, que en amar cifra su vida. De nuevo justificada por el argumento llega una nueva declaración de amor de Isabel: “...¿Qué alma de risco/ os negara su amor? ¿Quién su existencia/No os tributara ufano en sacrificio?/Yo, por mi parte, dueño de la mía/ Me complazco en llamaros, y os suplico/ Que aceptando la ofrenda –aunque tan pobre-/Dispongáis de mi sangre y albedrío...”. Carlos responde al amor con amor, y el amor queda declarado en esa cárcel.

Isabel no olvida, sin embargo, la causa que la ha llevado allí, y le pide al príncipe que escriba una carta a sus amigos para que lo salven, pero Carlos se niega a ser la causa que provoque nuevas muertes. Inteligente, Isabel convence al príncipe diciéndole que de cualquier modo habrá muertes porque la reina está llena de odio y vive enfrentada al pueblo. Al hablar de la reina, Isabel habla patrióticamente contra los monarcas extranjeros y expresa también su amor por la libertad y su odio a las cadenas. Románticamente, concluye: “...Con vos se salvan o con vos perecen/Las libertades patrias...”

Ella se ofrece a llevar las cartas, y cuando el príncipe teme por ella, de nuevo la dama le ofrece una declaración de amor al unir a la de él su propia salvación. Tanto insiste y con tales acentos que, arrodillada ella, él cede, pero tarde, porque alguien entra en la prisión. En este momento se diferencian de nuevo las dos ediciones: en la primera quien entra es el alcaide del castillo, en la segunda el padre de Isabel. En ambos casos ella se esconde y el príncipe la ayuda a esconderse; el alcaide no la delata, y el canciller tampoco, pero la escena es más tensa para Isabel en la segunda edición, porque al peligro de que la conspiración se descubra, se une el de que su padre la mate por el deshonor de encontrarla con el príncipe. Por menos mata su padre a Fronilde en *Alfonso Munio*.

En la escena en que la reina le ofrece a Carlos la libertad y la vida a cambio de renunciar a sus derechos de herencia, Isabel permanece escondida pero escuchando lo que sucede. Estas escenas en las que uno de los personajes en escena desconoce que está siendo oído por el personaje escondido al que los espectadores sí han visto, que Alfredo Hermenegildo clasifica como de *teatro dentro del teatro* porque uno de los personajes es espectador antes que el público⁶¹, son muy efectivas dramáticamente, y la Avellaneda las configura en casi todas sus obras. Tras oír la conversación entre la reina y Carlos sale de su escondite Isabel, casi desmayada ante el peligro que acecha a su amante, lo cual acentúa lo efectivo y romántico de la escena. Entonces tiene lugar una situación habitual en el Romanticismo: el juramento de amor por el que los amantes cuyo amor encuentra dificultades que sienten insalvables, se unen e intercambian un anillo que suele, como en este caso, haber pertenecido a la madre muerta del amante. La escena siguiente es muy original, porque tras el juramento suelen tener que separarse los amantes, pero Isabel y Carlos aún permanecen juntos. Isabel, resuelta y apasionada no duda en subirse a un sillón que arrastra hasta la ventana para poder ver a qué se debe el tumulto que se oye en el castillo. Ante la impaciencia del príncipe ella va diciéndole lo que ve, y de nuevo aquí los papeles están cambiados con respecto a lo que estaba establecido en el momento: no es él quien rápidamente sube a la ventana a mirar e

⁶¹ En sus estudios sobre las marcas de teatralidad, entre los que destacamos los siguientes: “Los signos de representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda”, en *El mundo del teatro español en el siglo de Oro...*, edición de J.M. Ruano de la Haza, Ottawa, Doverhouse, 1988, pp. 162 a 175; “Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández”, en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986.

informa a la dama que permanece nerviosa a su lado esperando lo que él le diga, es ella la que no duda en hacer lo que su impaciencia y sus deseos le dictan. Isabel descubre, finalmente, los pendones amigos y siembra de esperanza al príncipe. Sin embargo la alegría de los amantes se ve interrumpida de nuevo; en la primera edición por los enemigos que se llevan al príncipe a otro lugar mientras Isabel se esconde, en la segunda por el canciller, que irrumpe en la escena dando lugar a una escena de gran intensidad dramática. Isabel se ve obligada a intervenir entre su padre y su amante, que se van a enfrentar con las armas por ella, el padre la insulta, la empuja y se lleva al príncipe, que no se enfrenta a él porque Isabel se lo pide.

En el último acto, Isabel siente alivio al llegar al palacio en Zaragoza donde sabe que está su amado. Heroína romántica, se alivia con solo respirar el mismo aire, con saberlo cerca. Durante todo el acto huye de su padre, que no quiere matarla aunque tiene sentimientos brutales con respecto al príncipe y a ella. Ante las presiones de los enemigos del rey, los monarcas ceden y dejan en libertad a Carlos, que perdona a sus enemigos y abraza a sus amigos. Mientras el príncipe se comporta ya como rey, Isabel observa la escena en la que él no deja de mirarla. Antes de abandonar la ciudad, intercambia algunas palabras con la dama que dejan ver que desea casarse con ella. Isabel tiene que tranquilizar a su corazón, que parece querer salir tras su amante cuando éste sale para Barcelona con sus amigos. Sólo le queda descubrir el crimen de la reina, que enajenada por el impecable comportamiento de Carlos con sus enemigos, habla en voz alta del envenenamiento que han llevado a cabo el canciller y ella en la persona del príncipe. Isabel se horroriza y la insulta con la franqueza y la pasión que la caracterizan desde el principio: “...¡sois ese monstruo/Que Castilla abortó para su mengua!.../¡Sois prole infausta de bastarda estirpe,/Que al solio de Aragón se alzó soberbia /-Por antojo de un viejo enamorado-...”. Cuando llega la noticia de que Carlos ha muerto, Isabel ha delatado el crimen de la reina al rey, al que también insulta: “¡Vos también, vos también el anatema/Del mundo arrastraréis, padre inhumano,/Juguete vil de una mujer perversa!...”. A partir de aquí también se distinguen las dos ediciones. En la primera Isabel termina maldiciendo a la reina, en la segunda se suicida con una daga que le quita a su padre después de insultarle también a él.

Enrique A. Laguerre en el capítulo “La mujer en las tragedias de la Avellaneda” que escribe en el *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda*⁶², el autor le dedica un espacio a Isabel que titula “Isabel y el sacrificio del amor”. En él, el autor piensa que la Avellaneda ha querido destacar en Isabel principalmente su sacrificio, y que quiere hacer ver hasta dónde la mujer se sacrifica por amor. Señala que es lo contrario a un personaje pasivo, que está rodeada de soledad y que se interesa la autora por ese personaje, que es, precisamente, el que no pasa a la historia como lo hace el resto de los personajes. Se anuncia en Isabel la personalidad de la autora, piensa Laguerre. A esto volveremos nosotros en el apartado dedicado a ello.

Carlos de Viana es la víctima de la ambición y la envidia en la obra, sólo a través de lo que a él le ocurre, Isabel, el Duque, Juan II, e incluso el Canciller y la reina, llegan a ser víctimas también. En el caso del héroe de *El Príncipe de Viana*, como sucedía con la heroína, se rompe también con el tópico masculino de la época. Por un lado es víctima, como casi todos los héroes románticos, así es huérfano de madre, no querido por su padre, envidiado y maltratado por su madrastra y, finalmente, objeto de la conspiración que termina con su asesinato. Por otro lado, es muy amado por el pueblo, por Isabel y por los reinos que rodean al de Aragón. La melancolía romántica lo conforma como corazón solitario y su tristeza se produce de manera muy original; su padre no lo ama y no lo cuida, y el héroe se duele hondamente por el desamor de su progenitor, que una y otra vez lo rechaza. Se habla de él negativamente antes de que aparezca en escena, así que su aparición viene a contradecir lo que su padre ha dicho. En la primera edición aparece en la escena III, cuando Juan II ya ha lanzado graves acusaciones contra él y el Duque y el Arzobispo lo han defendido. Se produce, entonces, un contraste entre cómo se ha hablado de él y cómo se le recibe muy cariñosamente. Esta primera aparición no se reproduce en la segunda edición, pero caracteriza y determina al personaje: románticamente expresa a sus amigos, cuando éstos lo previenen de lo que está sucediendo, que en su “destino amargo” aprendió lo que sabe “en la escuela cruel del infortunio”, pero vemos, como ven quienes lo rodean, que sobre ese destino se levanta un corazón muy noble.

En la escena entre el Duque e Isabel en que la joven ha de declarar su amor por el príncipe, en las palabras de la dama el espectador advierte que algo más importante

⁶² *Op. cit.* Pp. 191 a 192.

que la reina y el Canciller acecha a Carlos, un destino incierto que hace que el estribillo de la declaración de amor al príncipe sea “¡A Carlos salva!” en la primera edición y “¡Dios salve a Carlos!” en la refundición. Acecha al héroe el destino romántico asediador y que no es posible cambiar, así habla Isabel y así piensa el pueblo cuando ven siempre tan melancólico al príncipe. Es curioso que en estos versos el cambio de una edición a otra se da en el sentido contrario a como suelen darse las variaciones en la obra de la Avellaneda, y merece la pena detenerse un instante aquí para comparar las dos ediciones. En la primera edición lo que piensa el pueblo y lo que Isabel siente al ver triste al príncipe es “Dios salve a Carlos”, mientras que en la segunda se suprime la presencia divina para desdibujar quién haya de salvar a Carlos y para que, según habla Isabel, podamos imaginar que es ella la que va a hacerlo; el sujeto en la segunda edición puede ser el alma del pueblo, el corazón enamorado de Isabel, la suerte, Dios... El cambio suele hacer más religiosas o explícitamente religiosas las obras de la autora, por eso extraña que esta vez el cambio sea en el sentido contrario.

En el segundo acto de la primera edición se igualan las dos ediciones en las apariciones de Carlos. La reina ha malmetido tanto y tan bien entre padre e hijo, el rey es una figura tan débil y acomplexada (mucho más en la refundición), que cuando se presenta el hijo ante el rey, éste ya es presa de los celos y la envidia, así que su comportamiento con su hijo es cruel, insensible y despiadado. El padre cree que Carlos trama contra él hasta querer matarlo, y lo manda encerrar. Resulta espectacular la aparición del príncipe y su comportamiento; la autora pone en él algo de ella que le da, con respecto a los héroes teatrales de su tiempo, una sensibilidad y ternura especiales. El joven entra aceleradamente y postrado a los pies del padre expresa la dicha que le provoca solamente el ser llamado, requerido, por él. No dice que le produzca alegría que el padre lo llame, en la primera edición dice que le produce una dicha que lo turba, y en la segunda que le “parece un sueño”.

Estas primeras apariciones del príncipe lo caracterizan bien. Hombre de una sensibilidad exacerbada, necesitado de un amor que merece y no recibe, ésta es su única queja, necesitar más amor va a ser su gesto dramático característico. Cuando postrado a los pies del rey, éste le dice que se levante, el príncipe expresa lo que decimos: “...no me levantaré sin que antes oiga/ una expresión de paternal afecto./¡Por tanto tiempo

vuestros labios mudos/ encontré por mi mal...! Por tanto tiempo/envidia tuve del mendigo triste/si era el amor de un padre su consuelo!...”.

La escena se debate entre esta necesidad de amor del hijo y la impiedad del padre, enajenado por las pasiones a que se entrega y su esposa le ha entregado también: los celos y la envidia. Termina el hijo por acusar a la madrastra y esto aumenta el enfado del rey, que lo trata tan indignamente que al final estalla en el hijo la voz del honor: “¡Rey de Aragón! quitadme a vuestro antojo /Esta vida infeliz, pues que os la debo;/Mas no ultrajéis mi honor, porque ese es mío,/Y he de llevarlo hasta el sepulcro ileso...” La sensibilidad del héroe le hace aquí suplicar al padre, cuando lo manda encerrar, tal y como suele hacerlo la heroína: invocando a la madre que lo ama aún desde la tumba. Pero sólo recibirá de su padre un comportamiento bestial.

Carlos no vuelve a aparecer hasta el acto siguiente, pero, aunque no salga a escena, todo lo provoca en la acción su puesta en prisión. El acto siguiente se abre con él en prisión, con su precioso soliloquio inspirado por lo estrecho del espacio celeste que le permite ver su ventana y por su soledad y tristeza. Castro y Calvo, que no dice nada más acerca de *El Príncipe de Viana*, alaba este soliloquio. Sus versos recuerdan a los de Segismundo, como él príncipe encerrado por su padre. Carlos alza una queja al cielo por su triste destino, cautivo ahora por su propio padre, y las horas de la noche se prolongan, impías. La noche sin estrellas, la imagen de luto que representa su vida, la necesidad de amor, de un rayo de luna, inspiran los versos de su soliloquio, que Isabel, en una aparición fantasmagórica, interrumpe. Isabel le parece a Carlos un sueño maravilloso, oasis en su tristeza. Pronto confía en ella y le abre su corazón partido en versos que lo describen de nuevo tierno y necesitado de amor. Resulta, frente a lo que suele pasar, más conmovedor él que ella, él quien inspira la mayor ternura, la candidez, él quien se muestra más necesitado. El alivio que le proporciona Isabel le lleva a pronunciar versos extraordinarios:

“...Y jamás -¡os lo juro!- la que os debo
Fervorosa adhesión pondré en olvido;
Que en esta amarga soledad del alma
De que cercado estoy; cuando un suspiro
No escucho que responda a mis pesares,

Ni me brinde su apoyo un brazo amigo,
Esa piedad –tan tierna y generosa-
Como consuelo celestial recibo.
¡Ah! No sabéis cuán bárbara e injusta
Siempre la suerte se ensañó conmigo!...
¡Cómo desde la infancia me atormenta
El aislamiento lúgubre en que vivo!
Jamás me amó mi padre, y de su afecto,
Un tormentoso afán sufrí continuo...
Porque ávida de amor me siento el alma;
Y nunca -¡Dios lo sabe- abrigar puedo
Los odios ¡ay! que por desgracia inspiro”.

Carlos condensa aquí las características del héroe romántico; marginado en su soledad hasta que el amor llega como un abismo que deja entrever una posibilidad de alegría. Carlos de Viana es el personaje histórico cuya historia está interpretada y poetizada aquí por la Avellaneda, cuya acción interior logra interesar mucho más que su historia conocida. Por pertenecer a la Historia, el público sabe lo que va a sucederle, así que los recursos que mantengan el interés y la emoción han de buscarse fuera de la sorpresa. La autora logra ese interés necesario al arte y al teatro focalizando en el interior del personaje, en lo que la historia le permite poetizar. Estos versos nos dan un interior que “romantiza” al personaje histórico: tenemos un personaje valioso, sensible y necesitado de amor.

El soliloquio de Carlos es otra de las declaraciones apasionadas que tienen lugar en *El Príncipe de Viana*. Su alma se descubre en estado candente, hasta el punto de que hace saltar al personaje -receptor de algún modo de ese monólogo- que comparte la escena con él sin que él lo sepa. Isabel estalla ante la tristeza y la necesidad del príncipe, y su declaración está plenamente justificada –si es que ha de justificarse la declaración de amor en algo más que en ella misma- por el estado de alma que le presenta Carlos. Ante el amor que le expresa Isabel, el príncipe dice lo que provoca en él tal expresión, y contesta con versos de un platonismo claro: “...La expresión de ese afecto... que imagino/-Con exaltada mente- no es de ahora,/sino que en ambos

misterioso, antiguo,/Ya antes reinaba, y hoy –que se descubre-/Las almas junta con estrecho vínculo...”.

Pronto se descubre también el corazón generoso del príncipe, que no cede de manera inmediata a la petición que le hace Isabel de que escriba una carta para movilizar a sus partidarios. El buen gobernante no quiere más sangre de su pueblo, por eso el príncipe rechaza la petición de quien lo ama. No obstante, tanto insistirá Isabel, y de tal modo, que terminará rindiéndose a lo que ella le razona con inteligencia. Llega entonces el rumor de voces, de la reina y el alcaide del castillo en la primera edición, del Canciller en la refundición. Sobre la primera edición, la segunda pone los cimientos para que, en la figura del padre de la dama, se activen los mecanismos del sistema del honor calderoniano al encontrar a su hija sola con su amante. Se cubre Isabel con el velo con el que aparece en escena y el príncipe muestra su valentía al esconderla y protegerla hasta el punto de ofrecer su vida por la fama de ella, y el Canciller da paso a la reina, con la que el príncipe protagoniza una escena que también fue criticada cuando se estrenó. Resulta extraño ver cómo se seguían confundiendo los planos de la realidad y la ficción en el siglo XIX, en el que la crítica a la escena entre la madrastra y Carlos se funda únicamente en que es una escena repugnante. Cotarelo la llama escena “odiosa”. Pero la autora quiere que sea así, tiene que ser repugnante, porque la reina le va hacer al primogénito de su marido una proposición indigna que el príncipe rechaza. El comportamiento de él en esta escena es elevado, y aún más por el contraste que ofrece el carácter de la reina junto al suyo. Valiente, ofensivo con las ofensas de doña Juana, con el honor intacto, le responde: “Sabré morir, más deshonrarme, ¡nunca!...”. Y religioso, carácter que desde el principio lo acompaña, nombra al Dios de la justicia, para el que da igual que en el mundo se triunfe o se pierda, porque castiga a quien lo merezca de forma independiente a las glorias que se consigan en el mundo. La reina se va amenazante e invitando al prisionero a preparar su alma para morir, e Isabel, que lo ha escuchado todo, sale de su escondite casi desfallecida. Carlos, amante tierno, consuela a Isabel por primera vez –hasta este momento siempre consolado por ella-, y le explica que él encuentra la serenidad refugiado en la “bondad suprema”. En la primera edición vuelve entonces a dolerse del desamor que le ofrece su padre, y se queja románticamente de su destino.

La escena se interrumpe después de que él le entregue a Isabel el anillo que su madre le dejó al morir para que lo entregara en prenda de amor. El tumulto que llega al castillo interesa enormemente al prisionero y su amante, que, incorporada a la pequeña ventana de la torre, intenta conocer quiénes asaltan el castillo. La impaciencia de los dos es intensa, y la alegría enorme cuando saben que son sus partidarios quienes llegan para rescatarlos. Juntas sus manos en señal de alegría, se interrumpe su acercamiento por la llegada de quienes quieren llevarse al príncipe para que no pueda ser rescatado. Sólo logran llevarse a Carlos sus enemigos cuando recibe la promesa de que la dama que lo acompaña será respetada. En la segunda edición, esta escena es más tensa que en la primera, porque el Canciller termina descubriendo que es su hija la que está allí y el enfrentamiento entre padre y amante, también muy romántico, se interrumpe con las súplicas de la hija desconsolada a favor del padre. La separación es más romántica en la primera edición, más calderoniana en la segunda. En la primera el príncipe se despide de Isabel con versos que recuerdan el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla:

“¡Ángel consolador de mi agonía!
Vuestra imagen veré, cándida y pura,
Al borde del sepulcro: vuestro nombre
Pronunciará mi boca moribunda;
Y el santo afecto que inspiráis al alma
Con ella eterno vivirá en la altura (...)
Vivid, y sed dichosa;
pero no me olvidéis: la triste urna
que guarde mis cenizas, sea regada
alguna vez por vuestro llanto...”

En el último acto cambia por completo el estado de Carlos, porque aparece en escena cuando los reyes han cedido ya a las peticiones y exigencias de sus partidarios y lo dejan en libertad. Su actuación es entonces aún más noble de lo que ha sido hasta ahora. Recordando de nuevo al Segismundo de Calderón, esta vez a su actuación final en *La vida es sueño*, va perdonando a quienes han actuado tan cruelmente con él, y tratándolos tan dignamente que su actuación supone una verdadera conmoción. La reina siente vergüenza ante el comportamiento bondadoso y generoso de su hijastro. A sus amigos los abraza y agradece, e incluso pide perdón a la vez que lo concede. Al

Canciller le llama la atención sobre su hija Isabel, a la que no deja de mirar a lo largo de la escena, y para la cual dice algunos versos que permiten pensar que van a casarse. Su despedida aún lo encumbra más, volviendo él al centro de su carácter: “...Dejad que el llanto que derramo ofrezca./¡Ser amado, gran Dios, es tanta dicha,/que en serlo cifras aún la tuya inmensa,/Siendo el perfume de tu santa gloria,/Del inmortal amor la pura esencia!...” Sale después victorioso con sus amigos, pero envenenado por la reina y el Canciller, muere a los pocos minutos.

Para algunos críticos, como Juan Pérez Calvo⁶³, la esposa de Juan II, la reina Juana Enríquez, es el principal personaje de la tragedia, el carácter con más fuerza y el que define la obra, que no es sino la personificación de una “ambición desmedida, insaciable, criminal, que todo lo sacrifica a trueque de satisfacer la hidrópica sed que la devora”. Pérez Calvo continúa su explicación diciendo que “la reina doña Juana, la madrastra del Príncipe, tipo bien bosquejado, tan ceñido al pensamiento del poeta, tan sujeto a la verdad, siquiera no tenga mucho en esta parte de histórico, que el espectador no se reconcilia con este personaje en todo el curso de la producción...”. Efectivamente, el carácter de la reina doña Juana está perfectamente trazado. En él cabe distinguir entre las dos versiones de la obra, pues en la refundición es todavía más protagonista que en la edición de 1844, en la que no aparece en el acto primero que suprime la segunda. Además, en la primera de las versiones el personaje de Juan II es más importante, y su talante más sólido y poderoso, lo cual deja menos espacio a la maldad y al poder de su esposa.

La Avellaneda, en la dedicatoria que escribe a Fernán Caballero en 1869, afirma que falta a la historia porque le parece más verosímil y dramático que la madrastra, y no el padre, sea quien conspire contra el príncipe de Viana y termine asesinándolo. Quizá haya que tener en cuenta al interpretar estos renglones de la autora y el carácter de la reina, lo mal que la Avellaneda se llevó con su padrastro, la forma egoísta y falta de amor con que su padrastro actuó con su hermano Manuel y con ella, incluso con su madre, y lo que la niña Tula añoró a su padre siempre. Enemigos de ligaduras forzadas entre autora y obra, no dejamos, por ello, de insistir en lo que pueden ayudar a una correcta interpretación de la tragedia. La primera edición hace el papel de la reina un

⁶³ Ya vimos su artículo publicado por *El Laberinto* el 15 de octubre de 1844 en el primer apartado de este trabajo.

poco más delicado que la segunda, pues en la primera el rey no es sólo una marioneta, y el papel de ella se hace, para responder al del rey, más complejo, contenido, y menos maniqueo que en la refundición.

La reina quiere para su hijo Fernando lo que por derecho le corresponde a su hijastro Carlos, primogénito de su esposo Juan II. Para ello planea con su Canciller Peralta una conspiración contra el Príncipe de Viana que termina con la muerte del heredero. Cuando, forzada por los partidarios de Carlos, acepta que sea él quien reine, Carlos responde de manera tan generosa en su defensa, que sus partidarios culpan a la reina en su presencia, y doña Juana se siente avergonzada de haber actuado como lo ha hecho, dudando si continuar o no con la conspiración. En este debatirse de la reina quizá puedan hallarse ciertas inverosimilitudes en su carácter, pues la madrastra conoce a su hijastro, y no tiene sentido que en cuanto la acción la enfrente a él ella se arrepienta de actuar como lo hace si lo conoce y sabe cómo es; ella es capaz de asesinarlo, y no resulta verosímil que pueda conmoverse ante las primeras palabras de su víctima como si al verlo se diera cuenta de cómo es. Por otro lado, también hace más emocionante a la acción que Isabel sea la dama de compañía y confianza de la reina, y explica momentos y tensiones del argumento, como por ejemplo que en un principio los partidarios del príncipe no la crean y ella deba declarar su amor para que lo hagan, o el hecho de que ella esté presente en las habitaciones en las que está la reina cuando todos salen y pueda escuchar la declaración de la reina por la que sabe que es la asesina de Carlos. Aunque sea para causar estos episodios de la acción, resulta inverosímil que alguien como Isabel sea la dama de confianza de una persona como la reina, bestial y despiadada.

Por otro lado, con respecto a hacer y deshacer la acción, la reina forma junto a Isabel, la pareja de personajes que más hace y deshace, que más momentos de la acción precipita y sostiene. Es inteligente y activa, ella es quien convence a su esposo de que su primogénito conspira contra él, incluso de que quiere matarlo. Siembra en su esposo la semilla de los celos y de la envidia con inteligencia y con más facilidad en la primera edición que en la segunda, y muy conocedora del carácter del monarca, va atacándolo donde lo sabe más vulnerable: Carlos es aclamado como nunca lo ha sido su padre; el rey es desobedecido por su hijo porque éste lo ve viejo y cobarde, por eso tampoco es respetado; el monarca siente miedo por su hijo; y finalmente, Carlos prepara una conspiración contra su padre, al que incluso planea asesinar. De esta manera la reina

logra ensombrecer la vida de su esposo y sembrar en él un mal sentimiento contra su hijo, por el que el rey queda convertido en un mero instrumento para que la conspiración funcione. Encendida el alma de su esposo, ella se retira aparentemente, pero sólo aparentemente, pues permanece escondida para escuchar la conversación entre su esposo y su hijastro. En este momento la segunda edición exagera el papel de la reina, que cuando su esposo dice que prefiere morir que vivir tan dolorosamente, exclama: “No morirás, Don Juan, no... todavía.../Más aguardo de ti...”. No puede un mismo corazón ser tan pérfido y conmoverse así por ver quejarse al príncipe contra el cual conspira hasta matarlo. Quizá el intento de humanizar a protagonistas y antagonistas que siempre encontramos por parte de la autora, aquí resulte mal planteado.

Escena importante para conocer el carácter de la reina (y más en la primera edición), es la que comparten Isabel y doña Juana en la que la joven se atreve a criticar a la reina después de saber que Carlos ha sido apresado por orden del rey⁶⁴. La reina habla de su hijastro en ella claramente como de un “enemigo”, Isabel la insulta y la acusa de conspirar contra el príncipe, y aparece en este momento el sentimiento de maternidad de doña Juana, bestial, violento, malvado y enrarecido. Isabel no sabe qué argumentos darle a su reina para que trate bien a don Carlos, y finalmente recurre a los sentimientos que como madre pueda inspirarle su hijo Fernando, para que piense en cómo doña Blanca, madre del de Viana, se estará removiendo en su tumba por lo que su hijo está sufriendo. Parece que todo esto va a conmover a la reina cuando ésta expresa en versos excelentes su brutal sentimiento, versos que describen la esclavitud de la reina, su carácter enfermo, esclavo de una pasión destructiva:

“¡Isabel! Oye: no nací perversa:
no se hicieron de mármol mis entrañas:
corazón tengo de muger, de madre:
pero ese mismo sentimiento labra,
robustece y estiende a lo infinito,
esta ambición a que ninguna iguala.(...)
Y estrecho el mundo me parece, estrecha,
La misma inmensidad para mi alma,

⁶⁴ Esta escena es la VII del acto segundo en la primera edición, y la VII del acto primero en la edición de 1869.

Que si cual ambición poder tuviera,
Al mismo Dios su cetro le arrancara.
Todo por mi Fernando (...)

¡Frías

son todas las pasiones comparadas
con la pasión de madre, y en mi seno
ella se entiende inmensa, solitaria!
Ella dirige mis impulsos todos;
Ella las fuerzas de mi ser dilata;
Ella es mi vida, mi poder, mi brío;
Por ella puedo ser heroica y santa;
Y por ella también del mayor crimen
Con el negro borrón me armara ufana.
Ni deber, ni virtud, ni honor comprendo
Si a mi ciega ambición ofrecen trabas;
Y poco me espantara si la tierra,
De sus eternos ejes desquiciada,
Se desplomase en míseras ruinas,
Si en ellas trono a mi Fernando hallara.”

En el acto que se desarrolla en la prisión del príncipe (tercero en la edición de 1844 y segundo en la edición de 1869), la reina tiene una aparición de nuevo en la línea de los versos que expresan su pasión. Le propone a Carlos perdonarle la vida a cambio de que él renuncie a sus derechos como primogénito de Juan II de Aragón y Blanca de Navarra en favor de su hijo. La escena es muy efectiva a pesar de las críticas que recibió en su momento en las que los críticos se quejaban por lo repugnante de la proposición y de la actuación de la reina. El contraste entre las alturas morales de los dos personajes enfrentados en ella, junto al contraste de sus estados de poder, injusto con respecto a las bondades de cada uno, resulta intenso y emocionante en la acción.

Tras esta aparición en el acto de la prisión del príncipe, que termina con la amenaza y el consejo de la reina para que éste disponga su alma para morir, la reina reaparece en el último acto. En la primera edición, doña Juana le explica a su compañero de conspiración, el Canciller, que han de ceder a lo que piden los partidarios

de Carlos porque no junta en su carácter “la ambición con la demencia” y son “cien pueblos” los que tiene contra ella. Pero cuando Peralta le cuenta que el príncipe está enfermo y que él es el encargado de su medicación, se le ocurre a la reina la posibilidad de terminar con la vida del enemigo del futuro de su hijo y ordena a Peralta que envenene a Carlos. En la escena siguiente, la reina vuelve a mover la débil voluntad del rey en el sentido contrario a como lo había hecho al comienzo de la obra, y el monarca se rinde ante la presión de sus enemigos y deja en libertad a su hijo al que, no obstante, no quiere volver a ver.

El comportamiento generoso y magnánimo del príncipe liberado hace que la reina sienta remordimientos por el envenenamiento que lo hará morir poco después, y esto, idos todos salvo Isabel, la enajena y hace que se delate en su desvarío, y que sienta en ella la muerte de él, que está sucediendo fuera de escena: “¿No le veis? ¿no le veis que ya se hiela,/y los gemidos que del pecho arranca/más alto que los vítores resuenan...?/¡Y ante él os prosternáis...!y con delirio/la corona ponéis en su cabeza...!/¡Y pensáis que es un rey ... y es un cadáver!...”. Así tenemos dos escenas a la vez: el delirio de la reina, muy *shakespeareano*, carácter que se acentúa cuando Isabel la acusa porque la reina acentúa entonces su locura y ve muertos por todas partes y se siente y se llama asesina, en la línea de Ofelia y Lady Macbeth, y la escena que describe la reina en su delirio, en la que vemos la muerte del príncipe.

Las dos ediciones a que venimos refiriéndonos se separan en el final, como ya hemos dicho. En la primera es la reina quien acusa al rey para que comparta su culpa cuando éste la amenaza, y ella es maldecida e insultada por Isabel, a cuyos pies cae desfallecida y gimiendo cuando cae el telón. En la segunda, es Isabel quien acusa al rey, y la reina cae de rodillas pidiendo perdón a su esposo, que la repudia y la maldice.

Juan II de Aragón es el personaje que más varía de una versión a otra; en la primera tiene un carácter que se desarrolla y se entiende, complejo en la debilidad de su voluntad, desgraciado e iracundo en su desgracia con su hijo, manejable pero no marioneta como aparece en la segunda edición, en la que su carácter tiene una importancia casi nula. El primer acto de la primera versión se suprime en la segunda, lo cual contribuye a que el personaje del rey pierde fuerza e importancia. En él Juan II lanza una serie de acusaciones contra su hijo Carlos ante las Cortes de Lérida, que lo

enfrentan a los reinos vecinos. Piensa que su hijo conspira contra sus intereses e incluso contra su persona. Su carácter es lo suficientemente fuerte y valiente para enfrentarse a los diputados y representantes presentes en las Cortes, a ellos se opone al imponer su decisión frente a la opinión general. Pronto vemos algunos complejos del monarca, complejos que más adelante avivará, acentuándolos, su esposa, la reina Juana Enríquez. Vemos cómo es herido su orgullo por la convocatoria de las Cortes a sus espaldas, cómo se presenta furioso cuando los diputados se oponen a la decisión real, y cómo necesita sentir que él puede gobernar aunque los demás no lo quieran: “¡Yo no pido consejos cuando mando!”. En este estado furioso pasa al acto siguiente, en el que lo encontramos preso ya de las intrigas de la reina y el Canciller. En la primera edición, como se llega al segundo acto tras el primero en el que ya aparece la razón del enfado del rey, la reina no ha de instigarlo tanto; el rey ha recibido una carta del padre de su esposa en la que éste le cuenta que Carlos quiere traicionarlo, por eso la esposa tiene menos trabajo para prender en él la envidia y los celos. Aun así, la reina lo provoca, como hace en la segunda edición, y siembra en el padre la envidia insana a pesar de la pugna que él le ofrece porque quiere juzgar serenamente. En las palabras de ella vemos los problemas y complejos de él; el rey se siente viejo y su intento y su repugnancia por no enfrentarse con su hijo es visto por su esposa como cobardía y temor de viejo; además, su hijo es aclamado por su pueblo como nunca lo ha sido él... Con todo esto la reina hace que el rey pase del dolor profundo por el enfrentamiento con su hijo a la pasión furiosa contra Carlos a la que lo lanzan los celos y la envidia.

Así predispuesto a enfrentarse a Carlos, se comporta con él en la escena siguiente de manera despiadada, cruel e injusta. En ella su hijo, amantísimo y necesitado del amor de su padre, no logra conmovirlo en absoluto. Resulta un poco extraña la brutalidad inmovible que presenta el monarca con su hijo, él, un carácter tan sumamente débil. El rey reaparece en el último acto para ser convencido de nuevo por la reina y mover de nuevo su voluntad en el sentido que ella le indica. De nuevo aquí hay que distinguir entre las distintas versiones. En la primera, el peso y la complejidad mayores que el carácter del monarca tiene, hacen que la autora se detenga en dos soliloquios en los que expresa su agitado y atormentado estado interior:

“No puedo sosegar: en parte alguna
se clama la inquietud que me atormenta (...)

¿Por qué no perezí cuando al sepulcro
pude llevar la majestad ílesa, (...)
¡Cuántos parecen héroes, que una hora
más tarde acaso criminales fueran!
Cuando brillaba pura mi Corona
Herir debió la muerte mi cabeza;
O al eclipsarse de mi dicha el astro
Debí yo mismo desgarrar mis venas.
¡Oh de la ancianidad destino triste!...”

En este estado, la reina lo convence para que perdone a su hijo, pues los enemigos son más y más fuertes. Pero el rey, creyendo a su hijo criminal, pone como condición de su perdón no volverlo a ver. Juan II se hace más activo como personaje en las escenas finales. En la primera edición él mismo acusa a doña Juana, a la que repudia, y al Canciller, al que manda apresar, y se acusa a sí mismo cuando le anuncian que Carlos ha muerto. En la segunda edición es Isabel quien lo acusa. Ante la acusación, el rey se cubre la cara con horror y permanece a un lado del escenario cuando cae el telón.

Como hemos señalado, el de Juan II es un personaje más valioso en la primera edición que en la segunda, pero incluso en ésta quedan en su carácter cualidades excepcionales y expresadas con originalidad.

El Duque de Cardona es un personaje atractivo y original como carácter secundario, pues en él se profundiza como si fuera protagonista, y para él se reserva la autora versos y escenas importantes. Si bien no cambia su carácter de una edición a otra, hay que decir que sí hay diferencia en cuanto al tratamiento que recibe por parte de la autora, pues varía el espacio que se le concede en la obra. Aparece más en la primera edición que en la segunda, y además, el primer acto que desaparece en la segunda versión, da las claves de su carácter. En él su personaje queda definido y se desarrolla de manera más consistente y compleja que en la versión de 1869, en la que el carácter del Duque se presenta más deslavazado pese a que se le concedan apariciones estelares, lo cual se comprende mucho mejor tras la lectura de la primera edición, de la que la segunda es una especie de resumen posible. Pertenece, como el Arzobispo de Tarragona, al grupo de representantes de las distintas partes del reino que apoyan la

causa del príncipe de Viana frente a la del rey Juan II. La Avellaneda canaliza en ellos una serie de sentimientos y pensamientos políticos románticos, tales como la causa nacional frente al dominio extranjero y la libertad. El Duque es un personaje exaltado, fiel, valiente y muy romántico.

En el primer acto de la primera edición es el enemigo de Juan II, pues se enfrenta a lo que éste dice sobre su hijo. Así se va a convertir en el abanderado de la causa del héroe a la vez que de las causas romántico-liberales, por lo que desde el principio es un personaje muy atractivo al espectador. Sin embargo, poco a poco va configurándose de manera particular y destaca con su carácter definido de entre el grupo que apoya la causa del de Viana. Cotarelo y Mori piensa que la segunda edición mejora al terminar con los largos parlamentos y las “interminables escenas” entre el Duque y el Arzobispo con el Rey. Sin embargo, estas escenas dan por un lado la ambientación histórico-medieval, y por otro, construyen a los personajes que sólo aparecen en estas escenas, de manera que se conforman como caracteres complejos y no como tipos meramente ambientadores.

La escena entre Isabel y el Duque de la que ya hemos hablado tiene lugar en el primer acto en el caso de la primera edición, y en el segundo, en el caso de la versión de 1869. Los contextos argumentales que enmarcan la escena son distintos de una a otra versión. En la primera, el príncipe aún no ha aparecido y no ha sido apresado, la reina aún no ha demostrado en escena su maldad y el error en el que está Juan II al considerar traidor a su hijo, no se conoce. En la segunda edición, después de que Carlos sea apresado, Isabel acude a su entrevista con el Duque. La escena, sin embargo, es básicamente la misma; el Duque desconfía de la dama por su papel en la Corte y por ser hija del Canciller Peralta, pero tras la declaración de amor que Isabel hace con respecto a Carlos de Viana, el caballero confía en la dama y la admira, igualándose a ella en pasión. Lo excepcional de esta escena es la suma de las dos pasiones y cómo se descubren una a otra; la dama descubre la suya en primer lugar, y Cardona, que la cree por lo encendido de su pasión, descubre entonces su devoción por la persona del príncipe. Resulta muy original que compitan en pasión los dos personajes y que la admiración que surge entre ellos nazca por compartir la pasión por un personaje ausente. También es original que la pasión que aúnan en ese momento sea distinta e igualada en intensidad; Isabel ama al príncipe, y al Duque le unen a él la amistad y la

admiración. La suma de las pasiones se va presentando de manera romántica; la autora deja ver cómo las palabras de Isabel van despertando las mismas en el Duque, que mientras ella habla, exclama: “¡Ah! ¡lo recuerdo!”, “¡Oh Isabel! ¡proseguid!”, “¡Lo salvaremos!”, “De Carlos es mi vida”.

En la primera edición la causa de la libertad se hace más explícita y romántica que en la segunda. Para ello el Duque explica lo siguiente:

“¡Libertarlo
sabremos a despecho del infierno!
¿Podremos nuestros fueros ver hollados?
¿La libertad del príncipe peligra
existiendo las cortes? El que insano
tan inaudito desafuero intente
nos asesine, si llevarlo a cabo
pretende sin estarlo mientras lata
un solo corazón, jamás lograrlo
debe esperar su arroj...”.

En la primera edición, reaparece después de esto en el acto segundo, al final, para horrorizarse junto al Arzobispo ante la puesta en prisión del príncipe Carlos. Después de esta aparición, la que tiene lugar en la segunda edición, acerca de nuevo las dos versiones. En el último acto, los partidarios del príncipe de Viana exigen su puesta en libertad. El Duque agradece a Isabel su ayuda en la causa que los une, y la ensalza por su valentía y fidelidad. La escena se interrumpe por la aparición del príncipe, que va agradeciendo a todos los que han participado en su causa y en su liberación. El Duque lo abraza y vuelve a hacerse voz de la causa de la libertad en lo que le pide al príncipe como al insultar a la reina. Cuando el de Viana parte hacia Barcelona, el Duque abandona la escena entre su séquito.

El Canciller Peralta es un personaje que no se termina de desarrollar. Quizá porque desde el punto de vista histórico aparece variada su naturaleza real, quizá porque como expresa la autora en su dedicatoria a Fernán Caballero, siente lástima por haber hecho negativa la figura de Peralta. Lo que sucede es que el Canciller es, junto a la

reina, el personaje antagonista, pero no se sabe por qué ni hasta qué punto, y sorprende, al final de la obra, que sea capaz de envenenar a Carlos. La reina es malvada pero en ella se expresan las vacilaciones y los temores, los sobresaltos y los sufrimientos, y al final enloquece. Sin embargo Peralta es en su maldad mucho más plano, se comporta según un tipo más que un carácter. Es el confidente de la reina y su esbirro, ni siquiera decide él, lo cual le quita culpas pero lo hace menos atractivo como personaje y más funcional, menos trágico.

Su carácter cambia de una a otra edición. En la primera versión es más complejo y menos instrumento, él convence al rey de la conspiración que la reina y él quieren hacer creer que trama contra su padre, él también actúa, no sólo ejecuta. Pero la diferencia mayor entre las dos ediciones la encontramos en el acto de la prisión del príncipe. Las escenas de amor entre Isabel y Carlos en la primera edición se ven interrumpidas por el alcaide del castillo de Aitona y por la reina, mientras que en la segunda edición el que interrumpe a los amantes es el Canciller, con el que se introduce el sistema del honor calderoniano en la prisión. Se activan en él, al descubrir a su hija con un hombre en la prisión, los celos, el sentido del honor y la venganza. Esto le da al personaje una lucha interior que continúa en el último acto, en el que desea matar al príncipe no sólo por la conspiración que la reina y él llevan a cabo contra Carlos, sino por el sentimiento de su honor herido y ultrajado. Frente a Munio Alfonso, que mata a su hija ante el mismo sentimiento, Peralta expresa que no puede matar a su hija, que no se lo permiten sus fuerzas, pero sí al príncipe, y es lo que finalmente hace, aunque apoyado en el mandato de la reina.

En ambas ediciones se muestra nervioso cuando el príncipe, puesto en libertad, perdona y pide perdón a sus enemigos, y le confunden y trastornan las palabras que el liberado le dice acerca de su hija. En la primera edición es el Canciller quien relata cómo el príncipe ha caído moribundo ante los vítores del pueblo. El rey insulta entonces a la reina y, después de llamarlo a él “verdugo infame que sustenta la tierra con horror”, lo manda apresar. En la segunda edición, Isabel lanza su acusación final contra su padre, que avanza hacia ella cuando la dama insulta a los monarcas, y ella, antes de suicidarse, le dice que con su muerte empieza el castigo para él, y que existe la Justicia Eterna. El Canciller recoge en sus brazos a su hija muerta y “arroja” un “grito desgarrador”.

Quizá una de las funciones más importantes del Canciller sea la de hacer más dramático el papel de Isabel, que es rechazada en principio por los partidarios de Carlos, que por su padre se ve enfrentada a su amado y lo ve muerto, y que se suicida por el dolor que le causa la peor de sus acciones.

Con respecto a cómo aparece el Romanticismo en *El Príncipe de Viana*, hemos de señalarlo en muchos de los elementos que conforman la tragedia. En primer lugar, en lo que se refiere a los escenarios, hemos de señalar que son románticos desde su ambientación medieval y desde su número, pues aparecen cuatro escenarios distintos, si bien siempre se ve facilitado el cambio de decorado por el final de acto. Algunos de los espacios son prototípicamente románticos, como la prisión del príncipe en la torre del castillo de Aitona. En la segunda edición los escenarios son tres, pues desaparece el acto primero de la edición de 1844, que se sitúa en la sala donde se reúnen las Cortes en Lérida. Los tres decorados en que coinciden las dos versiones son: el salón del palacio real de Lérida, la prisión de la torre del Castillo de Aitona, y el salón del palacio de la Aljafería de Zaragoza. La variedad también configura el romanticismo escénico, pues no sólo son distintos espacios sino que pertenecen a ciudades diferentes. El más romántico de los espacios es la prisión, descrita por una acotación de extremo romanticismo⁶⁵. Tanto la descripción del espacio como el hecho de que el prisionero sea el héroe de la obra, noble y bueno, son característicos del movimiento romántico. Otros elementos complementarios del decorado son también románticos: la noche, el amanecer, los arcos árabes de la Aljafería, el disfraz y la disposición de los personajes en el espacio...

En cuanto al romanticismo de los personajes, la pareja de amantes y el Duque constituyen el grupo de personajes más romántico. El Canciller, personaje tipo, por su tratamiento plano también es un personaje antagonista típicamente romántico. Carlos de Viana tiene las características del héroe romántico que hemos ido señalando:

⁶⁵ La acotación que describe la prisión es como sigue: “Habitación en una torre del castillo de Aitona, prisión del príncipe. Es de noche. Don Carlos está sentado junto a una mesa, en la cual arde una lámpara, única luz del recinto. Al foro hay una ventana larga, estrecha y enrejada, que se supone domina la llanura convencina. Se verán por ella las negras nubes de la noche, y al tiempo que lo indique el diálogo, comenzarán a iluminarse hasta que aparezcan completamente iluminadas por la luz del sol que nace. La posición del príncipe debe ser tal que pueda ver naturalmente desde su sitio la parte del horizonte que se

huérfano de madre, apasionado y justo, posee un agudo sentido del honor, y vive enamorado, víctima y marginado... A estos caracteres cabe añadir una especialísima dulzura que caracteriza al personaje y que la crítica ha confundido con cierta tibieza, y una bondad y una necesidad de amor extraordinarias. En ese cruce de características por el que la autora concede a la heroína caracteres tradicionalmente atribuidos únicamente al héroe, encontramos, en el caso de Carlos de Viana, características típicas de la heroína romántica: la ingenuidad, el deseo de la aceptación paterna, la sorpresa ante el amor, la dulzura, el cristianismo patente... Isabel tiene características de la heroína romántica: se mueve por amor, ama con valentía, el amor configura todo su mundo, es huérfana de madre... Características a las que cabe añadir el arrojo, la valentía, la resolución y la claridad de expresión y acción por las que destaca, además de algunas características atribuidas en el momento al héroe: la rebeldía y el gesto fundamental del suicidio (en el caso de la versión de 1869). El Duque es apasionado, rebelde, amante de la libertad, patriota, fiel, sincero y bondadoso. El Canciller es un personaje tipificado como antagonista. En el tratamiento superficial que recibe su psicología, en el hecho de que la autora no lo configure como carácter sino como tipo, encontramos su romanticismo, puesto que en los dramas románticos, a excepción de los grandes dramas más conocidos, no se configuran caracteres complejos. Esta falta de complejidad, de profundización psicológica, es muy rara en la Avellaneda.

De los temas y motivos señalados tradicionalmente como románticos, en *El Príncipe de Viana* encontramos: la libertad, el amor, el patriotismo, el cristianismo, el humanitarismo, la melancolía, el sino, la historia nacional, la Edad Media, la presencia de la ciudad, el horror a la represión política... Cabe precisar cómo aparecen en la obra los motivos y temas señalados: la libertad se representa en el bando de los de Viana; el amor es tematizado y declarado por Isabel y por Carlos; el patriotismo aparece en boca de los partidarios de Carlos de Viana y de Isabel, cuando critican a la reina Juana Enríquez por ser una reina extranjera; el cristianismo, el humanitarismo, la melancolía y el sino están representados y expresados por Carlos de Viana; y la conjuración, la traición y el envenenamiento, en la reina Juana y en el Canciller Peralta.

descubre por dicha reja. A los lados hay dos puertas: la una a la izquierda del espectador, es la del dormitorio del príncipe: la otra, a la derecha, conduce a la habitación del alcaide y por ella al exterior.”

Además de lo señalado hasta aquí, hay en la obra una serie de situaciones de especial romanticismo: el juramento secreto de amor entre los amantes; el anillo de la madre muerta entregado a la amada; la aparición fantasmagórica y angelical de Isabel en la prisión de Carlos; la aparición del padre de la dama que obstaculiza el amor cuando los amantes están solos; el parricidio por el que Juan II termina por ser cómplice pasivo del asesinato de Carlos; los presentimientos y malos augurios que crean expectativas, los tienen Juan II, el Duque e Isabel; el disfraz con el que en la primera edición Carlos aparece en el acto primero, con el que Isabel acude con un velo a ver al Duque en la segunda versión, y que destaca la aparición de Isabel en la prisión del príncipe como un fantasma angelical en las dos versiones; la escena en la que Carlos de Viana prefiere la muerte a la deshonra; el asesinato del héroe; la enajenación de la antagonista, y enajenación transitoria de la heroína, que en la segunda versión se suicida y la maldición del personaje víctima sobre los personajes culpables.

-Egilona

En una nota que la autora escribe en su prólogo a *Saúl*, leemos las siguientes palabras acerca de *Egilona*: “El drama *Egilona* –escrito en tres días y cuando era víctima de una afección nerviosa, que debilitaba mi cerebro- no se halla en esta colección, por juzgarlo indigno del trabajo de una reforma, a pesar de la indulgencia con que lo acogió el público al representarse en el año 1845”.⁶⁶ *Egilona* se publicó en febrero de 1845, cuando la Avellaneda estaba embarazada de unos siete meses del poeta García de Tassara pero ya no mantenían ninguna relación. Efectivamente, la autora pasó, según cuenta ella misma y vemos en su epistolario, unos difíciles meses, embarazada y abandonada, soltera en una sociedad que rechazaba su estado. Circunstancia tan excepcional –madre soltera y separada del padre de la criatura que estaba a punto de nacer- cabe ser señalada porque la escritura de la obra se vio, sin duda, determinada por esos meses de agitación y dolor. Es importante unir a estas circunstancias el hecho de que la autora no incluyera *Egilona* en sus obras completas, obra tan original y extraordinaria.

Según hemos visto, la autora explica que compuso la obra en tres días, sin embargo la forma, como el contenido, es acabada, excelente. Tres días en los cuales

padecía una “afección nerviosa que debilitaba” su cerebro. Nada de esto se deja ver en *Egilona*, obra para nosotros magníficamente construida. Los versos no dejan nada al descuido ni parecen haber sido escritos apresuradamente, pero sí se trasluce un estado apasionado del espíritu por naturaleza apasionado de la autora. Los caracteres están perfectamente definidos y terminados, puestos en situaciones extremas, pero sostenidas con sabiduría y eficacia teatral. Teniendo en cuenta la dedicatoria a la actriz Bárbara Lamadrid⁶⁷ en la que la autora dice haber escrito la obra a petición de ella y “para la función dedicada a su beneficio”, podría explicarse que se escribiese con tanta prisa, pero sólo a partir de las palabras de la Avellaneda puede creerse que fuera así. De nuevo en la dedicatoria a la famosa actriz encontramos palabras que se refieren al estado anímico por el que la autora pasaba cuando escribió la tragedia que estudiamos: “A usted ofrezco, amable Barbarita, esta última producción de un talento pobre y debilitado por la enojosa y tenaz enfermedad que hace algún tiempo ataca mis nervios y mi cerebro...”. A pesar de esto la Avellaneda no sólo dio la obra para que se publicara sino que un año después la había entregado para que se representara en Madrid. No obstante, no la incluyó veinticinco años después en sus obras completas. Sabemos, como analizaremos después del estudio particular de cada una de sus obras de teatro, que el espíritu con el que publicó sus obras entre 1869 y 1871 no era ya el que la caracterizó a lo largo de la mayor parte de su vida, valiente y apasionado. Lo sabemos no sólo por las obras que excluyó de esta colección, sino también por los cambios que hizo en las obras que decidió incluir.

De nuevo, el origen del asunto de la obra se encuentra en un episodio histórico, y de nuevo en la Edad Media española, esta vez nos remontamos a la Alta Edad Media: Egilona, viuda del rey Rodrigo, muerto en batalla contra los musulmanes en el año 711, es raptada por los vencedores en Mérida, poco después de lo cual se casa con el valí Abd al-`Aziz b Musa (Abdalasis), hijo de Musa (Muza), gobernador del África musulmana. Parece que la influencia que ella ejerció sobre su esposo, logró que mejorara la situación de los cristianos de la zona dominada por los islámicos, y que esto hizo que los enemigos de la cristiana y los musulmanes más radicales asesinaran a

⁶⁶ Esta nota aparece en el prólogo a *Saúl* en la colección de sus *Obras literarias* (op.cit. vol. II)

⁶⁷ Actriz que interpretó, entre otros, los papeles de doña Berenguela en el estreno de *Alfonso Munio*, de doña Juana en el de *El Príncipe de Viana*, de la pitonisa de Endor el de *Saúl*; y fuera de la obra de la Avellaneda, hizo los papeles, entre otros, de la gitana en el estreno de *El trovador*, de la condesa en el de *Sancho García* y de doña Inés en el de *Don Juan Tenorio*...

Abdalasis en el año 716. Además del episodio histórico, encontramos en el nacimiento del argumento orígenes literarios, siquiera posibles influencias. Efectivamente, mucho se había escrito sobre el rey Rodrigo, tomándolo como objeto histórico, legendario o literario. Como objeto de la Historia y como objeto de la literatura –menos, a pesar del título-, cabe leer el artículo que Menéndez Pidal publicó en el *Boletín de la Real Academia Española* en 1924⁶⁸. En este estudio el capítulo del matrimonio de Abdalasis con Egilón o Egilona ocupa un pequeñísimo espacio (apenas una página). Menéndez Pidal señala que tras ser Abdalasis nombrado gobernador de España al ser llamado su padre a Damasco, casó con Egilona, viuda del rey Rodrigo que “ejerció sobre el enamorado espíritu de Abdalaziz las más audaces y comprometedoras sugerencias”. Abdalasis, continúa Menéndez Pidal, “se sintió subyugado a la hermosura y grandeza de la viuda de Rodrigo”. Para el autor, “Egilón estaba así a punto de redimir la patria del yugo de Oriente; pero otra dama goda, mujer de Zeyad, envidiosa de Egilón, denunció las maquinaciones de la ex reina, y los buenos musulmanes, alarmados, dieron muerte violenta a Abdalaziz, acusándole de haberse hecho cristiano (marzo 716)”. Concluye este episodio, en el que atiende sólo al avance del poder de los cristianos en la zona de dominación musulmana, diciendo que fue “abortada esta tentativa de Egilón y Abdalaziz”, después de lo cual la “única esperanza de redención quedaba en el Norte”.

Cuando la Avellaneda escribió *Egilona*, la literatura ya había prestado atención al episodio amoroso entre la cristiana y el musulmán. En 1768, Cándido María Trigueros había escrito en romance endecasílabo su tragedia en tres actos *Egilona*⁶⁹, no impresa, en la que el protagonista, Abdalasis, se suicidaba enamorado de una joven tras descubrir que era su hija. En 1804, José Vargas Ponce escribe, dividida en cinco actos, *Abdalasis y Egilona*⁷⁰, en la que el musulmán, rechazado por la cristiana, es asesinado por una conjuración que quiere también matar a Egilona, que se suicida antes de que lo consigan. En 1840, Manuel Cortés publicó la tragedia *Abdalasis*; en 1844 se representó en el teatro de Granada la tragedia *Egilona*, de José de Góngora; y el 31 de octubre de 1845 se estrenó en el teatro Variedades de Madrid el drama en un solo acto *Juicios de Dios*, de Ramón Valladares y Saavedra. Cabe añadir a estos datos que sobre la leyenda

⁶⁸ “El rey Rodrigo en la Literatura”, en *Boletín de la Real Academia Española*, 1924, páginas 157 a 197 y 251 a 286.

⁶⁹ Trigueros, Cándido María, *Egilona*, Sevilla, Real Academia de Buenas Letras de Sevilla, 1768.

⁷⁰ Horacio (José Vargas y Ponce), *Abdalasis y Egilona*, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1804.

creada en torno a la posibilidad de que el rey Rodrigo no muriera en la batalla a partir de la cual se le dio por muerto, Zorrilla había escrito en 1842 *El puñal del godo*.

Según apuntó Hartzenbusch en un artículo que apareció en la prensa en julio de 1846⁷¹, la Avellaneda se sirvió para la documentación histórica de su tragedia de la *Historia de la dominación de los árabes*, de Ponce. Cotarelo⁷² insiste en que la Avellaneda no pudo documentarse mucho en tres días. Ocurre, sin embargo, que el hecho de que la autora escribiese su tragedia en tres días, no implica que se documentara para ella en ese tiempo.

Con respecto al estreno de *Egilona*, cabe cotejar las fechas que se dan en los distintos lugares en que se menciona el hecho. En el artículo mencionado que Hartzenbusch escribió sobre la obra, el autor dice que *Egilona* se estrenó el 18 de junio de 1846. A partir quizá de esta afirmación de Hartzenbusch, Cotarelo y Mori, Mary Cruz⁷³ y el Consejo de Cultura de La Habana⁷⁴, dan la misma fecha para el estreno de *Egilona*. No obstante, hemos de señalar que en *El Español* de día 18 de junio de 1846, en la sección “Teatros”, dentro de la *Gacetilla de la capital*, se anuncia para el día siguiente el estreno de la tragedia de la Avellaneda: “Mañana se pondrá en escena en el teatro de la Cruz; el drama nuevo de doña Gertrudis Gómez de Avellaneda”. Y en la misma publicación, el día 19 de junio, se anuncia el estreno de *Egilona* para esa noche: “Cruz. A las ocho y media; Primera representación de *Egilona*, drama original en tres actos, dividido el último en dos cuadros. Baile”.

La obra se estrenó mucho después de lo que se esperaba en un principio, pues fue entregada a Bárbara Lamadrid en 1845 para que se representara en la función que iba a tener lugar en su beneficio. Sucedió que Carlos Latorre, primer actor de la compañía de Lamadrid, enfermó gravemente entonces y la representación de *Egilona* se fue demorando a lo largo de toda la temporada 1845-46, cuando la obra impresa ya circulaba entre sus seguidores. Parece que la mala ventura para la obra había comenzado ya desde el momento de su producción. La autora no pudo asistir a los ensayos ni dirigirlos, pues se hallaba entonces en París, con su esposo Pedro Sabater, con quien

⁷¹ Crónica dramática de *El Español* del 16 de julio de 1846.

⁷² *Ob. cit.* Pp. 147 a 154.

⁷³ *Op. cit.* Pag. 301.

⁷⁴ *Op. cit.* Pp. 33 a 37.

había contraído matrimonio el 10 de mayo del mismo año. Las circunstancias de su estreno parece que no fueron buenas tampoco. Mientras la Avellaneda cuidaba de su esposo en París, que trataba inútilmente de recuperarse de la afección de laringe que lo aquejaba desde antes de contraer matrimonio, y que lo llevaría a la muerte poco más de un mes y medio después de que éste se celebrara, se estrenaba *Egilona* uno de los días más calurosos de ese año, fuera el 18 o el 19 de junio, como recuerda Hartzzenbusch en su crónica sobre la tragedia, y como de él, seguramente, recoge Cotarelo. La mala fecha por ser fin de temporada y por el calor, hizo que acudiese poca gente al estreno, y que el día veintidós se estrenara en el mismo teatro de la Cruz *Enrique de Trastámara o los mineros*, es decir, que sólo se celebraran tres o cuatro funciones de *Egilona*.⁷⁵ A pesar de esto, la acogida no fue mala si hacemos caso a lo que la Avellaneda escribe en su nota al prólogo de *Saúl*, cuando menciona la “indulgencia con que lo acogió el público al representarlo el año 1845”. Sin embargo, quizá la autora no lo recordara bien, teniendo en cuenta los acontecimientos vitales que enmarcaron el estreno, y teniendo en cuenta también que confunde la fecha en un año. Pero también Hartzzenbusch señala una buena acogida: “...se aplaudió el drama (que lo merecía) y se llamó al autor: el señor Lombía proclamó el nombre de la señora Gertrudis Gómez de Avellaneda y recojió una corona que le arrojaron a las tablas para la ilustre poetisa...”.

La compañía que representó *Egilona* no fue, finalmente, la de Lamadrid y Latorre, sino la de Lombía, y esto también fue en detrimento de los valores intrínsecos de la pieza. Los protagonistas fueron: Juan Lombía, que acostumbrado a papeles cómicos, interpretó el carácter de Abdalasis; Ana Pamiás que, tampoco acostumbrada a interpretar caracteres heroicos, interpretó a Egilona; Francisco Lumbreras, que sin pertenecer tampoco al mundo trágico, fue Rodrigo; y Antonio Barrios, que interpretó el papel de Caleb. Hartzzenbusch, que asistió al estreno, opinó, sin embargo, que la interpretación no fue mala:

“(...) Sepa pues el público que no vio *Egilona* que a pesar de saber los actores que la tragedia (vergüenza es decirlo) no suele gustarnos, trabajaron con el mismo celo que si gustára, gracias al interés, ejemplo y acertada dirección del señor Lombía: que el conjunto, que es lo difícil de obtener en nuestros

⁷⁵ Según Cotarelo, el estreno tuvo lugar el día 18 de junio y la obra se representó sólo tres veces. Pero en *El Español* del día 21 de junio de 1846 aún figura *Egilona* en cartel en el teatro de la Cruz, por lo que, o bien el estreno tuvo lugar el 19 y no el 18, tal y como anunció esta publicación, o bien fueron cuatro y no tres las representaciones de *Egilona* (*op. cit.* Pp. 147 a 154).

teatros, fue seguramente muy esmerado y completo, y tanto más apreciable, cuanto menos comunes son en la escena española y menos se cultivan los talentos trágicos...”.

Por sus conocimientos literarios y dramáticos, y por lo que determinó la crítica posterior, nos vamos a detener en el extenso artículo que, firmado por Hartzembusch, apareció en *El Español* el día 16 de julio de 1846 en la sección de Crónica dramática, anunciado por su autor desde la misma sección, el día 12. En ella escribe Hartzembusch acerca de los estrenos de *La hija del Rejente*, de Alejandro Dumas y arreglada por Isidoro Gil y Ramón de Navarrete, de *Un Casamiento a media noche*, traducida del francés por Ramón de Navarrete, y de *Egilona*, con respecto a la cual anuncia un artículo próximo por considerarla la más importante de las tres al ser la única original. Es en esta Crónica en la que señala el inconveniente de que se estrenaran en la última etapa de la temporada, por el calor “insoportable” que pasa el espectador en los teatros, razón por la cual acudió muy poca gente a las representaciones.

En el artículo del día 16 de junio comienza Hartzembusch describiendo el episodio histórico que escoge la Avellaneda y señalando la línea literaria que había ya fijado su atención en el mismo. Destaca, en primer lugar, unos versos del *Pelayo* de Quintana: “Mira a la hermosa viuda de Rodrigo,/ganar desde su triste cautiverio/el corazón del joven Abdalasis/y ser su esposa y ocupar su lecho”. Desde estos versos se adivina el distinto talante con el que la Avellaneda y Quintana fijan su atención en el mismo episodio. La cubana no plantea siquiera la posibilidad de que Egilona gane un corazón y consiga ocupar el lecho de Abdalasis. El amor que se dramatiza en la obra de la autora no es visto desde ninguna perspectiva más importante que la del amor mismo y lo que en los amantes provoca esa pasión. El resto de las perspectivas sobre el tema (los privilegios conseguidos por la cristiana para los suyos, la conjuración contra Abdalasis por el hecho de que cambiara la política musulmana en España, etc...) son las escogidas por el resto de los autores que han tratado este episodio histórico, y diferencian de forma capital los espíritus y las intenciones de sus autores con respecto a los de la Avellaneda.

Hartzembusch señala a continuación los autores y las obras que habían dramatizado el mismo episodio, sus fuentes, y cómo habían recibido mala aceptación en todos los casos. Sin embargo, el autor de *Los amantes de Teruel* opina que el episodio adquiere toda su grandiosidad en la tragedia de la cubana:

“(…)dos pueblos, dos religiones y dos civilizaciones diferentes; el amor, valor e inculpabilidad de Abdalasis; el amor, los recuerdos de su anterior estado y los remordimientos de Egilona; el fanatismo de los dos caudillos moros que derribaron a Abdalasis y los criminales medios que emplearon para ello; las esperanzas de los cristianos, la credulidad de unas tropas que engañadas por Habib y Zeyad se volvieron contra su jefe, la fidelidad de otras que se empeñaron en su defensa...”.

La pasión es un elemento fundamental en la obra, el amor es el tema y no la forma de dramatizarlo. Abdalasis y Egilona parecen a Hartzzenbusch dos personajes apropiadísimos para el coturno. Sin embargo, piensa que es un error hacer resucitar a Rodrigo, porque cuando él aparece desaparece el interés por Abdalasis y Egilona como amantes porque con la presencia del rey godo la relación de amor entre ellos dos ha de “bastardarse”⁷⁶. En esto queremos detenernos porque nos parece muy importante precisar aquí nuestro desacuerdo, un desacuerdo no sólo ideológico, sino dramático. Creemos que fue una razón moral la que hizo que se rechazara esta obra, incluso por parte de la propia autora, con su forma de pensar de veinticinco años después. Según cuenta Hartzzenbusch en este artículo, incluso en el estreno el público no la terminó de aceptar por este hecho, pues no esperaba que después de algunos versos, amorosos según piensa él, entre Rodrigo y Egilona, ésta revelara al rey godo que amaba al emir. Por eso los espectadores rechazaron el amor entre el musulmán y la cristiana, porque, en el momento en que confiesa Egilona su amor por él, son “enteramente ajenos de aquella novedad, y mal dispuestos para recibirla...”.

Insistimos en la importancia que tiene señalar esta censura moral en la recepción que en su momento tuvo *Egilona*. Incluso muchos años después, en 1830, Cotarelo critica la construcción de la obra guiado por la misma moral. Los dos critican negativamente algo que la autora hace mejor que ambos, y que es uno de sus mayores logros, porque no advierten que en ello la autora está construyendo la complejidad psicológica que siempre admiran en ella y ante la cual no se detiene tampoco cuando se enfrenta a la moral de la época.

⁷⁶ Cotarelo y Mori dice exactamente lo mismo (*op. cit.* Pp. 151 a 154). Hubo de tener muy presente este artículo en su crítica de *Egilona*, porque critica –aunque insistiendo más directamente en la inmoralidad de la relación entre Abdalasis y Egilona con Rodrigo vivo– las mismas cosas y del mismo modo que Hartzzenbusch en este artículo que sin duda conocía.

Nos interesa señalar aquí algo con respecto al personaje de Rodrigo y lo que construye y destruye su aparición. Hemos visto lo que Hartzenbusch y Cotarelo señalan como problemas de construcción a partir de la aparición de Rodrigo. Hemos rechazado todas sus críticas con respecto a esto y, sin embargo, hay algo que consideramos un error y que no ha sido señalado. Me refiero al momento en el que Egilona y Rodrigo se reencuentran en la prisión delante de Caleb. El jefe de la guardia descubre que el rey enemigo vive y no ha muerto, como creen los suyos, y éste es un dato demasiado importante para que, cuando en el último cuadro, Zeyad y Habib le preguntan por los hechos sucedidos en la prisión, no sea lo primero que diga Caleb. Ni siquiera lo menciona, y esto sí puede considerarse un olvido de la autora. Quizá lo hiciera porque de habérselo dicho Caleb a los conjurados, al aparecer Rodrigo no lo hubieran dejado escapar ni la atención habría podido concentrarse en Abdalasis, y tampoco el final podría guardar la sorpresa que es para los musulmanes saber que el godo escapado es el rey muerto, que en realidad no estaba muerto, con el misterio romántico que acompaña a esa huida y a las identidades desconocidas.

Finalmente, insiste Hartzenbusch en la calidad del verso que caracteriza siempre la obra de la cubana. Y ahí debería haber terminado el dramaturgo su crítica, porque lo que escribe después es bien desafortunado: la crítica anteriormente hecha encuentra su sentido, afirma, en considerar *Egilona* como una obra de autor, porque de considerarla como obra de autora, el listón es distinto y habría que decir, simplemente, que es una obra excepcional.

En 1914 José A. Rodríguez García, en su libro *De la Avellaneda. Colección de artículos*⁷⁷, critica negativamente la obra sin profundizar en ella. Dice rápidamente que carece de la intensidad de acción que caracteriza las obras de la autora, y que el estilo y el lenguaje no tienen la entonación y el vigor que requiere el género trágico, como el argumento resulta insuficiente para el mismo género aunque bastara al drama, por no ser suficientemente elevado. Concluye su opinión negativa sobre la tragedia calificándola de fruto un tanto “desmedrado”. Encontramos, de nuevo, en estas palabras, un rechazo moral en las calificaciones de “falta de elevación” y de “desmedrado”.

⁷⁷ Rodríguez García, José A., *De la Avellaneda. Colección de artículos*, La Habana, Cuba Intelectual, 1914.

La crítica de Cotarelo sobre *Egilona*⁷⁸ es extensa y en algunas consideraciones creemos que injusta. Quizá sea en sus renglones sobre la pieza en los que se vea más claramente que el rechazo, toda la crítica negativa que inspira la obra, se produce básicamente por una cuestión moral⁷⁹. Comienza considerando que la Avellaneda se equivoca al construir dos acciones y no una. Piensa que hubiera sido suficientemente dramático el casamiento entre una cristiana y un emir musulmán, por el conflicto político religioso a que da lugar, y considera como un error la “resurrección” de Rodrigo para provocar además el conflicto amoroso. No compartimos esta opinión, porque nos resultan de gran interés la disputa amorosa, la duda y el remordimiento, y pensamos que la presencia de Rodrigo da lugar no sólo a la emoción sino a la tensión dramática en un conflicto que es muy original. En este caso el crítico, tan conocedor de la autora, piensa que el conflicto político religioso debía haber sido suficiente, pero nunca es suficiente para la Avellaneda una acción en la que no haya un conflicto humano. Las obras de la cubana son óperas que colocan a sus personajes en situaciones sentimentales límite, porque nada interesa a la cubana sin pasiones extremas. Consideramos como acierto dramático la presencia del rey Rodrigo, que además de agitar y extremar la tensión, obliga a una decisión que sin su presencia no adquiriría la solidez y la trascendencia que adquiere cuando él aparece. Las palabras de Cotarelo son las siguientes, y no conviene ahora olvidar el artículo de Hartzenbusch:

“(…)Sucedió lo que era inevitable: que el interés, que en el acto primero se encauzaba en el primer sentido, se apartó de él encaminándose hacia el Rey godo, que además se presenta con unos bríos dignos de la importancia del asunto. Ya nadie se preocupa del emir Abdalaziz y de los peligros que su temeraria conducta le acarrea; toda la atención se concentra en lo que hará el matrimonio que la suerte acaba de reunir y el drama podría acabarse cuando el magnánimo Emir hace entrega de su esposa al destronado Rodrigo...”.

Nada más lejos de lo que nosotros pensamos. La Avellaneda, inteligente y muy capaz en la construcción y el sostenimiento de sus caracteres, es cierto que introduce al rey godo con destellos de héroe, otra cosa sería hacer tipos y no psicologías acabadas, pero la atención y el interés que el carácter de Abdalasis ha despertado en el espectador, y el amor que viven Egilona y él, se acrecientan con la presencia de Rodrigo, que no

⁷⁸ Op.cit. páginas 144 a 154.

⁷⁹ Cabe aquí corregir la errata del epígrafe del libro de Cotarelo en el que se incluye el estreno de *Egilona*, que señala como fecha el 28 de junio. Esto se corrige en el texto, que señala el día 18 (*op. cit.* Pp. 147 a 154).

deja respirar hasta que Egilona le confiesa que ama al Emir. La solución final deja claro que tampoco las simpatías de la autora están con el rey godo.

Cotarelo opina además, con poco espíritu romántico y desatendiéndolo, que la actuación de Egilona al final es una “enorme inconsecuencia”, porque “en lugar de seguir a su marido, como había ofrecido, como era su deber y como le había ordenado el Emir, se queda para ver morir a éste y matarse a su vez”. Peligrosas palabras, éstas de “deber” y “ordenar”, que precipitan al crítico en un juicio demasiado discutible. Egilona, no obstante, dentro del contexto moral e histórico de la obra, siente exactamente como un “deber” el seguir a Rodrigo, y se ofrece a seguirlo o a morir con él. Pero la obra es romántica y el amor hará sufrir y disfrutar lo mismo en cualquier época. Lo que puede en su conducta, al final, es el amor, y prefiere morir con Abdalasis que huir con Rodrigo. Dentro del espíritu romántico, este final puede verse como atrevido, pero no como una “enorme inconsecuencia”.

También nos parece equivocado el enfoque desde el que Carmen Bravo-Villasante, en su libro *Una vida romántica.-La Avellaneda*⁸⁰, critica *Egilona*. A partir de una serie de episodios vitales de la autora, establece una conexión con situaciones de la obra, pero resulta demasiado arriesgado establecer relación con episodios que aún no le habían sucedido. *Egilona* se publica en febrero de 1845, cuando la Avellaneda no había tenido aún a su hija Brenhilde, que nacería dos meses después. Dejando esto de un lado, Bravo-Villasante acierta al hacer hincapié en lo interesante, psicológicamente hablando, que resulta el conflicto que vive la protagonista de la obra: la duda entre los dos esposos. Sin embargo, no estamos de acuerdo con ella cuando dice que Egilona ama a los dos hombres. Sin entrar en un interior en el que no podemos ir más allá de lo que presenta la cubana, puede afirmarse que nada hace pensar que Rodrigo sea amado por su esposa. Egilona no duda nunca de su amor por Abdalasis. Sí es presa de los remordimientos y vive en circunstancias que dificultan la vivencia tranquila de ese amor, pero no hay una sola expresión de amor por Rodrigo. Cuando conoce que no ha muerto el rey godo, descubre a la vez el engaño del Emir, y el enfado, la decepción y el deseo de salvar la vida de un inocente que además es su marido. Pero todo lo que expresa es como esposa, que por ley religiosa o civil lo es, no como amante. El conflicto realmente interesante, y más en el momento en que se hizo la obra, es el que se le

plantea a una mujer que ama a un hombre que no es su esposo, con el que se ha unido creyéndose viuda y que resulta ser a la vez que el amado, el vencedor, y casi el opresor y el asesino del esposo “resucitado”. Qué hacer y qué sentir en esta situación, es suficiente conflicto.

Tampoco estamos de acuerdo con la valoración que hace Bravo-Villasante cuando insiste en el sacrificio y la resignación como mensajes de *Egilona*: “(...) Predomina el sacrificio a lo Racine y a lo Corneille, conforme a los cánones de la tragedia clásica. El sentimiento del deber, una noble virtud se impone al egoísmo. Las escenas de inmolación y renuncia demuestran el proceso de purificación y de sublimación por el que pasaba el espíritu de la Avellaneda...”. Las escenas de inmolación y renuncia que viven Egilona y Abdalasis, no son más, a nuestra forma de ver, que elementos que contribuyen a acerar la tensión dramática y que refuerzan la emoción final. Por ley religiosa y civil Egilona está unida a Rodrigo, pero con la moral que nos permite el presente desde el cual vemos la obra, ni la renuncia ni la resignación pueden juzgarse como proceso de purificación. La Avellaneda, en el siglo XIX, ya no lo veía así, por eso Egilona escoge a Abdalasis y la muerte a su lado.

Por lo que respecta al fragmento del artículo de Lista que introduce luego Carmen Bravo-Villasante para adscribir a él el pensamiento de la Avellaneda, ya Navas Ruiz lo critica como opuesto al pensamiento de la cubana. Desconoce a la autora quien puede pensar que en las pasiones vea ella al “hombre fisiológico”. En su epistolario queda claro el valor que la Avellaneda concede a las pasiones, la espiritualidad que ve en ellas, y a esto llama Lista “el hombre entregado a la energía de sus pasiones”. Para Carmen Bravo-Villasante, la renuncia al amor que Egilona hace en un principio es un “gesto sublime” “que enaltece al ser humano por encima de la tragedia clásica”, la cual se queda en el “hombre fisiológico”. Dejando a un lado las valoraciones morales que se encierran en estas palabras, efectivamente, la psicología profunda y bien tratada en el siglo XIX es más compleja y evolucionada que la de la tragedia clásica, aunque sólo en el tratamiento y sin despreciar los valores indiscutibles de la comprensión y valoración de las pasiones que significa dicha tragedia. Pero Bravo-Villasante olvida que la Avellaneda no termina con el “gesto sublime” a que ella se refiere, sino con la vuelta al amor sincero y valorado, y el suicidio conclusivo.

⁸⁰ *Op. cit.* Pag. 120.

Hay algo semejante en la valoración de las pasiones entre la tragedia clásica y el drama trágico o tragedia romántica (nos referimos a las mejores obras románticas, ninguna de las cuales pertenece al romanticismo que podríamos llamar católico), que une y no diferencia los dos espíritus, frente a lo que afirma Bravo-Villasante. La moral final hace que la crítica enlace el teatro romántico más con el teatro del Siglo de Oro español que con la tragedia clásica. El romanticismo está unido a los dos espíritus clásico y barroco, pero precisamente la Avellaneda, y *Egilona* concretamente, en su final, destruyen el hilo conductor que Bravo-Villasante lleva del Barroco al Romanticismo contraponiendo ambos movimientos al clásico grecolatino. Rosaura, de *La vida es sueño* de Calderón, se casa al final con el hombre que la abandona y al que no ama, y Segismundo se casa con Estrella para que no se quede sin marido, pues el que lo iba a ser de ella es precisamente el que ha deshonrado a Rosaura. En *Egilona* se produce justamente lo contrario, el espíritu y la moral que crean una y otra obra se oponen. Pero del final no entra a comentar nada la autora de *Una vida romántica*.-La Avellaneda, y el final destruye sus afirmaciones acerca de la resignación y la inmolación como purificaciones para la autora de la tragedia. Cotarelo, que valora las cosas de manera parecida, sí habla del final, y lo critica de manera negativa desde un punto de vista únicamente moral.

La estructura externa de *Egilona* es romántica, porque aunque se mantengan los tres actos defendidos por la tragedia clásica, el último está dividido en dos cuadros. El acto primero tiene nueve escenas, el segundo once, el primer cuadro del acto tercero, seis, y el segundo, cinco. Hartzzenbusch opinó que la estructura externa de la obra era un error porque la división del tercer acto en dos cuadros carece de sentido, puesto que cada cuadro tiene la entidad de un acto. Efectivamente, los dos cuadros no guardan entre sí más relación que los actos, y además cambian de decorado.

Relacionando la estructura externa con la estructura interna, el mismo Hartzzenbusch señaló que el segundo acto “es de preparación y no de acción”, es decir, que continúa con el planteamiento y no comienza el nudo de la acción, lo cual desequilibra la arquitectura estructural de la tragedia. En el tercer acto considera más interesante el primer cuadro que el segundo, que “adolece de falta de plan”. Del desenlace supo decir que el suicidio de ella es un acierto porque “como la muerte de una

mujer apasionada siempre interesa en el teatro, la catástrofe hizo su efecto, se aplaudió el drama (que lo merecía) y se llamó al autor”.

En el acto primero Abdalasis y Egilona celebran sus bodas. Los esposos se muestran enamorados pero preocupados por los obstáculos que sienten acechan su amor: les enfrenta la religión, pues él es musulmán y ella cristiana, los enfrenta la política, pues él es emir del pueblo que somete al pueblo de ella, y además los enfrenta las continuas pesadillas que Egilona tiene con sus esposo Rodrigo, muerto en la guerra contra los musulmanes, y cuyo cuerpo no ha aparecido. Pero más problemas acechan a los amantes, Caleb, jefe de la guardia del emir, conjura contra su señor, y entre los tres últimos presos cristianos que va a dejar en libertad Abdalasis, el emir descubre que respira el rey Rodrigo, esposo de Egilona. Preso de terror ante la posibilidad de perder a Egilona, el emir decide ocultárselo a su esposa. En el acto segundo los esposos aparecen en extremo intranquilos; Egilona porque las pesadillas y los malos augurios cada vez le hacen más daño, Abdalasis porque teme perder a su esposa si le comunica que Rodrigo vive, pero no soporta ocultárselo. La dama de compañía de Egilona descubre parte del secreto del emir y le comunica que uno de los tres presos cristianos no ha sido puesto en libertad. Habib, emisario del Califa de Damasco y antiguo amigo de Abdalasis, amenaza al emir con matar a su esposa si él continúa dejándose influir por la fe cristiana de ella. Enfurecido por las palabras de Habib, Abdalasis manda que lo encierren y que Rodrigo sea asesinado. Egilona compra a Caleb para que no mate al prisionero y le permita entrevistarse con él esa noche, mientras llega a Sevilla Zeyad, anciano influyente y conocido entre los musulmanes, con una carta que contiene una misteriosa orden que emociona y conmociona a Habib cuando la lee. En el tercer acto, un Rodrigo encadenado clama contra su destino antes de lograr el sueño. Llega a despertarlo Caleb, que le propone asesinar al emir tras referirle que Egilona, forzada por Abdalasis, se ha casado con él. Rodrigo se niega a cumplir la sucia propuesta ofrecida por el jefe de la guardia, que entonces decide matarlo. A salvarlo llega entonces Egilona, que al descubrir en el prisionero a su esposo, que la perdona, lo abraza. Pronto llega Abdalasis que, avisado por Caleb, quiere matar a Rodrigo, pero Egilona pone su cuerpo ante el de su esposo cristiano e insulta al emir por haberla engañado. Un paje corre a la celda para avisar al emir de que el pueblo se ha levantado y reclama que Egilona muera. Abdalasis pide a su rival que proteja a la esposa de ambos, y sale al encuentro de su pueblo. Sola con Rodrigo, Egilona lo incita a huir y le confiesa que ama al emir y que se entregará

para salvarlo. Rodrigo se enfurece y retiene a su esposa. En el segundo cuadro, Habib, Zeyad y el resto de los conjurados, esperan al emir para matarlo en la mezquita a la que acude a rezar cada mañana. Escondidos éstos, Abdalasis declara al paje de su confianza su tristeza por el abandono de Egilona. Cuando entran Rodrigo y su esposa con los otros dos presos godos, Abdalasis les anuncia que ha dispuesto una escolta que los ayudará a llegar a tierras de dominio cristiano. Rodrigo reconoce entonces la grandeza de su enemigo, y Egilona no encuentra fuerzas para separarse del hombre al que ama. Cuando los cristianos disponen su marcha, los conjurados salen de sus escondites y se dirigen a Abdalasis. Rodrigo salva del arma de Caleb al emir, y abandona la escena luchando con otros musulmanes. Egilona, que duda, decide finalmente quedarse junto a Abdalais, pero cae desmayada antes de ver cómo logran matarlo sus enemigos. Cuando despierta descubre a su amante muerto y, después de profanar insultos contra Habib y Zeyad, se da muerte nombrando a su amado. Los godos apresados anuncian a los asesinos que el preso que ha logrado escapar es Rodrigo.

Si el amor aparece siempre formando parte de los temas principales de cualquier obra de la Avellaneda, *Egilona* es quizá la obra dramática en que cobra un mayor protagonismo. Encontramos, como en *Leoncia*, *Alfonso Munio* y *El Príncipe de Viana*, un concepto del amor romántico, sentimiento absoluto y obstaculizado siempre. *Egilona* es la obra en la que la autora logra la expresión más alta de esta pasión. De nuevo conviene, antes de pasar al análisis temático, recoger unas palabras del artículo de Hartzenbusch en las que el dramaturgo describe magníficamente la intensidad que adquiere en esta tragedia el tema al que la cubana vuelve siempre:

“(…) se cruzan las pasiones propias para el teatro, y donde la imaginación tiene poco en verdad que poner de suyo: tal vez no hay necesidad de añadirle nada porque varia⁸¹ con lo que da la historia bien manejada: el amor, alma de la poesía escénica, que en otras grandes historias es un adorno pegadizo, que es inherente al hecho, es el hecho mismo, es la causa o pretesto político de la catástrofe”.

Cuando comienza la obra la pareja de amantes está casada, así que, frente a aquello que suele ser el objetivo y la ilusión de los amantes románticos, encontramos dos amantes cuyo objetivo dramático ha de ser otro. La visión interna y compleja que nos da siempre la autora de sus caracteres, lleva a éstos psicológicamente más allá de lo

⁸¹ Así se lee en el artículo, tal vez errata por “basta” o algún sinónimo.

que se hacía en su momento. En esta obra se va a dar una situación atrevida y original, difícil de resolver dramáticamente, si bien son los mismos amantes que encuentran obstáculos a la vivencia de su amor que caracterizan al teatro romántico. El amor es el tema de la tragedia, el amor colocado en una situación tan extraordinaria, que la crítica se lo reprochó a la autora por razones morales. Pero la Avellaneda gustaba de encontrar los entresijos más complejos de la psicología humana, y no se arredró ante lo que hubiese atemorizado a cualquier otro autor de su tiempo: el hecho de que el ser amado no coincida con el esposo, siendo éste digno, bueno, y considerado heroicamente en el tratamiento que de él se hace en la obra.

Me interesa ahora profundizar e intentar mostrar aquí que este atrevimiento fue lo que hizo que alguien tan avezado e inteligente como Hartzenbusch, se confundiera al analizar los sentimientos de la obra, y que a partir de esta confusión, otros críticos encontrarán elementos negativos en los sentimientos dramatizados o se equivocaran al interpretarlos, como Cotarelo y Bravo-Villasante. Hartzenbusch, quizá buscando en Egilona el amor por Rodrigo, escribe que la Avellaneda se equivocó en el primer cuadro del tercer acto, haciendo que, después de haber declarado su amor por Rodrigo, y de expresar que ha sido víctima de Abdalasis, Egilona declare su amor por el Emir. Pero Egilona en ningún momento declara amar a Rodrigo. Hartzenbusch ve una declaración de amor en el hecho de que ella lo proteja cuando Abdalasis quiere matarlo, y en que una al de él su destino, pero no compartimos la opinión del romántico. El célebre dramaturgo opina que al salvar a Rodrigo, Egilona está demostrando que lo ama, pero eso es simplificar la psicología humana. Pudiera una mujer, como un hombre, amando muy poco, decir, según su carácter, algo apasionado por salvar de una injusticia a alguien que quisiera menos aún de lo que Egilona quiere a Rodrigo, mucho más por salvarle la vida, y aún más por evitar que el ser amado cometa un acto injusto. Egilona demuestra, no sólo al final, estar muy enamorada de Abdalasis, por eso puede dolerle tanto su engaño. Pero además, resulta muy verosímil que esté obsesionada por haberse casado con un emir musulmán cuando su esposo ha muerto luchando contra su pueblo. A esto puede añadirse no sólo que de su nuevo esposo la separa la religión, y que su pueblo está sometido por el pueblo de él, sino que el cuerpo de su primer esposo no ha aparecido. Esta existencia angustiada sólo se suaviza por el amor y por la bondad que demuestra Abdalasis en el trato para con los cristianos.

Tampoco creemos que haya contradicción en que Egilona proteja a Rodrigo y luego le diga que ama a Abdalasis; de dejar que el emir matara a Rodrigo, ¿demostraría amar más a aquél?. Nos atrevemos a decir que una cosa no tiene que ver con la otra. Hartzenbusch en este espacio de su crítica se equivoca al afirmar que para que se vea que la heroína ama al héroe tenga ésta que odiar a otro personaje que se presenta igualmente heroico. Esto sería entregar una especie de comodidad al espectador que, así, no dudaría a quién entregar sus simpatías. Por medio de la profundización psicológica que logra, la Avellaneda estaba consiguiendo superar quizá el más grave defecto del drama romántico español: la escasa profundización en la psicología de sus personajes. La complejidad psicológica lograda por la autora es quizá su mayor logro, y si nos referimos a la complejidad psicológica en el amor, no la supera ningún otro dramaturgo en su siglo.

Nos interesaba traer aquí este paréntesis porque es importante en el tema de la obra; si el tema principal es el amor, hay que analizar qué amor es el escogido y cómo se escoge retratarlo, y es muy importante señalar que la crítica lo comprendió mal porque la Avellaneda vio más allá de los límites de su siglo. Cotarelo explica que el deber de una esposa es seguir a su esposo, y Hartzenbusch dice que al resucitar a Rodrigo la autora se equivocó porque con su aparición el amor del musulmán y la cristiana “ha de bastardearse”. El amor que aparece en *Egilona* no se bastardea, y la Avellaneda ya no lo sintió así.

Por otro lado, el amor presentado resulta original en el panorama romántico porque cuando empieza la acción dramatizada los amantes ya son esposos, así que los obstáculos que van a encontrarse van a ser distintos a los habituales. Pues bien, los amantes de *Egilona* consiguen casarse y sin embargo con ello no solucionan sus problemas. Pese a esta característica excepcional, es un amor romántico: apasionado, devorante, agitado y declarado. La obra dramatiza el amor de dos personajes excepcionales, cuyas dificultades no desaparecen después de la boda porque los enfrenta el pasado y la historia. Enfrentados por religión y por política, la vivencia del amor no puede ser tranquila; Egilona ha enviudado de su primer esposo por causa de que éste se enfrentara al pueblo conquistador, en el que su segundo esposo es figura destacada; su pueblo yace conquistado, sometido con respecto a su situación anterior, incluso apresado. Los remordimientos, los sueños y los recuerdos no dejan que la joven esposa

disfrute del amor que siente por el emir Abdalasis. Éste, por el amor que siente por su esposa, intenta suprimir los obstáculos que la hacen sufrir; intenta vencer el obstáculo religioso haciendo la vida de los vencidos menos perseguida y mejor comprendida y libre. Podrían vencerse estas dificultades pero surgen dos nuevas, insuperables esta vez: los musulmanes, disgustados por el acercamiento con los cristianos que protagoniza el emir, deciden matarlo, y antes aparece el primer esposo de Egilona, el rey Rodrigo. La solución barroca a este conflicto sería que la esposa volviera con su marido, ya que su segundo matrimonio queda anulado desde que su primer esposo “vuelve a la vida”. Además, el teatro barroco escogería sin duda al héroe cristiano, y no se detendría en el sufrimiento de que todos aplacaran sus sentimientos: Abdalasis su amor por ella y los celos de Rodrigo, Egilona su amor por Abdalasis, y Rodrigo el desamor de su esposa y los celos de Abdalasis. Pero hemos dicho que la Avellaneda no se salta dificultades que deban contestar a actitudes verdaderamente humanas, y que nunca simplifica con los sentimientos. Si Abdalasis y Egilona se aman, no van a dejar de hacerlo ni siquiera en la solución barroca, porque la religión y la ley anulen su matrimonio, y la Avellaneda, experta en cuestiones sentimentales y extraordinaria psicóloga, decide reflejar esto. Egilona, sincera y apasionada, le confiesa a su esposo que ama a su enemigo y, llegado el momento de elegir, escoge a Abdalasis, y muerto éste, morir ella misma.

Casi toda la crítica española de este siglo opina que Egilona significa la posibilidad de aplacar las pasiones (Ruiz Ramón), de inmolación y renuncia (Cotarelo y Bravo-Villasante). Pensamos que se equivocan quienes al traducen de este modo el mensaje de esta tragedia. Efectivamente, hay escenas en las que Egilona renuncia a vivir el amor con Abdalasis por el hecho de que la ley y su religión la hayan ligado a Rodrigo, y también Abdalasis, en la penúltima escena de la obra, renuncia a vivir el amor con Egilona, pero otra postura sería forzar a la persona amada. No obstante, en absoluto puede hablarse de que en la obra la autora ponga de manifiesto su valoración de la resignación y su ser partidario de la inmolación de las pasiones para llegar a la purificación, como dice Bravo-Villasante y como defiende Cotarelo. Nada parecido escribe nunca la autora cubana. En primer lugar, los dos momentos de renuncia mencionados no se explican por resignación o inmolación, ambas son explicables de otra manera. La escena en que Egilona encuentra a Rodrigo, al que cree muerto, no es una escena de renuncia, sino de enfado y decepción, y si pensamos que Egilona es una mujer cristiana del siglo VIII, la reacción es comprensible sin hablar de resignación; ha

descubierto vivo a alguien a quien amó y creía muerto, y con ello ha conocido el engaño en el hombre al que ama. Por eso cuando le dice a Abdalasis que morirá o vivirá con Rodrigo, no está renunciando a nada, está protegiendo a la víctima de la situación que vive, y, probablemente, protegiendo a la persona que ama de cometer una mala acción. Si tuviese en la cabeza la inmolación, en la escena siguiente no declararía su amor por el musulmán a su esposo cristiano, ni querría morir. La escena en la que Abdalasis entrega la mano de Egilona a Rodrigo, tampoco es de inmolación o resignación. Otra cosa sería forzar a la mujer que ama que le ha dicho que quiere estar con otro hombre. Dejarla ir es no sólo cumplir el deseo de ella sino poder salvar su vida, que, de retenerla a su lado, peligraría seriamente. ¿Qué no sería llamado resignación en esta escena?, ¿que Abdalasis matara a Rodrigo?, ¿que obligara a Egilona a permanecer a su lado amenazada de muerte por ello...?. La figura de Abdalasis es más grande de la manera en que la presenta la Avellaneda. Pero además, por encima de lo que quiera pensarse de estas escenas, está el final. De él afirma Cotarelo que es una “inconsecuencia” porque Egilona incumple con su actuación su deber de esposa, y Bravo-Villasante no habla de él porque sería muy difícil encajarlo en su teoría de la inmolación como purificación moral en la Avellaneda. Ella dejó escrito en su epistolario que a Dios no podía dañarlo ninguna clase de amor. Cuando Egilona ha de escoger entre ir con Rodrigo o Abdalasis, desaparecen la posible inmolación y la posible resignación. Corre hacia Abdalasis y, cuando él muere, podría resignarse, pero se suicida.

Concluamos el tema del amor dando las características de éste. Es un amor absoluto y pasional que da fuerzas a los amantes para intentar vencer todo lo que los separa. Nada lo detiene ni vence, y se percibe en el exterior de quien lo siente, como afirma Egilona. También es un amor tormentoso por las circunstancias que enfrentan en el pasado a los amantes. Es un amor romántico, y, como tal, obstaculizado, apasionado, intranquilo, sin pacto con el mundo y triste por su final.

Aparte del amor del que hemos hablado hasta aquí, hay en Egilona otra historia de amor: la de Caleb, que ama a Egilona. Sin embargo, él representa más el desamor que el amor. El desamor y los celos mueven sus acciones: el engaño, la traición y la muerte.

Otro tema que aparece en *Egilona* y que se repite en la obra dramática de la Avellaneda es el de la conjuración. Como en *Egilona*, en *El Príncipe de Viana*, *Baltasar*, *Catilina* y *Oráculos de Talía...*, el personaje contra el cual se lleva a cabo la conjuración es el que ha despertado las simpatías del público y de la autora. Esta faceta del héroe como víctima, por otro lado muy romántica, es muy efectiva dramáticamente, y gusta de ella la cubana, que la repite. El héroe que encuentra obstáculos a su felicidad, encuentra casi siempre este enfrentamiento político como problema añadido a los otros.

El tema de la conjuración es en la autora una especie de ambientación, de fondo, que dramatiza por sí solo y agita la acción. La conjuración es una pero son muchos los personajes que conspiran. El amor y la bondad para con los vencidos es la causa que enfada al pueblo de Abdalais contra su emir, la razón que encuentran los conjurados para traicionarlo. El emir, enamorado de una cristiana, comprende el mundo cristiano como no lo hacen los suyos, por ello se comporta bondadosamente con él y se aleja tanto del fanatismo de algunos musulmanes como del de algunos cristianos. Así se unen el amor y la conjuración, y ambos a un tema muy original en el momento en que escribe la Avellaneda: el fanatismo religioso. Abdalasis lo descubre y lo desprecia en su amigo Habib. Parece que históricamente sucedió así; por amor a Egilona fue el valí Abdalasis indulgente y abierto con los cristianos que permanecían en tierra de dominación musulmana. El bando más radical de los suyos es el que conspiró contra él y lo asesinó. Esto es lo que ocurre en la obra; primero sabemos por Ermesenda y por Egilona lo generoso y abierto que Abdalasis es con los vencidos cristianos, después Habib es informado por Caleb de que el rumor que corre entre el pueblo de que Abdalasis deja en libertad a los presos cristianos, es cierto. Los más radicales de los musulmanes ven en esto un peligro para su dominación en la zona, y por ello deciden que Egilona debe morir. Aunque los planes son matar a Egilona, del Califa llega la orden de matar a Abdalasis. Entre Habib, amigo del emir enfrentado a él por su postura con los cristianos, y Zeyad, amigo de Muza, padre de Abdalasis, traman la conjuración a partir de la orden que trae el anciano Zeyad. Incitan al pueblo musulmán contra el emir y finalmente lo esperan en la mezquita a la que acude a rezar todas las mañanas, y allí lo matan.

Pero la originalidad de la crítica al fanatismo aumenta porque se hace a todo fanatismo, no sólo al de algunos musulmanes. Abdalasis ofrece una lección religiosa, de

creencia profunda e interna incluso al rey Rodrigo, rey heroico cristiano, que aparece fanático de su religión. La conjuración hace la postura de Abdalasis más valiente, y hace más intenso y emocionante el amor que vive con la cristiana.

A esta conjuración de carácter político hay que unir la traición de Caleb, que lleva a cabo su conjuración personal inspirada por el desamor de Egilona y por los celos y la envidia hacia el emir. Caleb protagoniza la traición a todos los que confían en algún momento en él: primero traiciona a Abdalasis hablando con Habib y luego con Rodrigo, y finalmente uniéndose a los conjurados y queriendo él, personalmente, ser el asesino del emir; después traiciona a Egilona, que le ordena no matar a Rodrigo, queriendo asesinarlo en el momento en que ella llega para poderlo impedir; también traiciona a Rodrigo, que no acepta su plan de matar a Abdalasis, delatando el encuentro con Egilona para que Abdalasis acuda a matarlo; y, finalmente, se une a los conjurados.

Otro elemento tematizado es la religión, unida al fanatismo religioso que hemos mencionado ya. La religión es uno de los dos obstáculos importantes entre Abdalasis y Egilona. Al enamorarse de ella, el emir va buscando y hallando un punto de encuentro entre las distintas religiones, y consigue un estado o una fe en la que caben sus distintas formas de devoción. Esto le hace rechazar enérgicamente el fanatismo religioso que descubre en algunos de los suyos y en la simplificación religiosa de Rodrigo, que es vencido en esto por Abdalasis. El matrimonio entre un musulmán y una cristiana ya es un símbolo de libertad de pensamiento y de tolerancia, pero Abdalasis explicita esto una y otra vez en su fe. Su creencia es tan interna como intensa, y en la suya cabe también la fe cristiana. Abdalasis pide constantemente ayuda y fuerzas a Dios; lo hace desesperadamente cuando va a dejar ir a Rodrigo y a Egilona. Antes de decirles esto, Rodrigo, encerrado en su propio fanatismo lo ataca, y llega entonces la lección de Abdalasis:

“El Dios, cristiano, que mi pecho adora,
es aquel Dios cuyo poder supremo
publican por do quier, de un polo al otro,
los astros del sublime firmamento;
es aquel Dios sin nombre, ni figura,
más fuerte, sabio, poderoso, inmenso,

que no reclama de los hombres culto,
ni altar exige, ni demanda templo.
Sus aras son los puros corazones;
Para santuario tiene el universo;
Y las ofrendas que al amor le pide,
Virtudes son y generosos hechos.
Aquí y en todas partes yo le miro:
Aquí y en todas partes le venero,
Y hoy más que nunca a su eternal justicia

Esta forma de fe, abierta y acogedora, es la que vivía la Avellaneda, como veremos en el capítulo dedicado a ello. En boca de Abdalasis está puesto el tema religioso, lo cual es original teniendo en cuenta que se enfrenta al rey Rodrigo. Hay, no obstante, expresiones más convencionales del tema religioso como, por ejemplo, la de Ermesenda, que anima a Egilona cuando ésta se siente desesperada y traidora por no haber muerto cuando murió Rodrigo, indicándole que como cristiana debía soportar la desventura.

La libertad es otro motivo de *Egilona*, tema fundamental para el romántico. En la tragedia de la cubana, un pueblo ha sido sometido por otro. Para los sometidos, todos los cristianos que aparecen, es tema clave y continua referencia la libertad. Rodrigo y Egilona hacen continuas referencias, cada vez que hablan, del sometimiento en el que yace su patria, y Caleb abre la obra con un monólogo en el que se refiere a la importancia de la libertad. Su pueblo fue sometido por los musulmanes también: “(...) ¡Oh funesto mortal! En hora aciaga/ a tu padre y a ti llevó la suerte/a pisar las arenas mauritanas,/para que fuese tu primer trofeo/la esclavitud de mi infelice patria...”

Egilona habla primero con Ermesenda sobre el tema, y encuentra en la liberación de su patria, la posibilidad de soportar la angustia en la que vive el amor con el emir, al que una y otra vez le pide que le cuente las liberaciones que hace de los suyos. Abdalasis también cree en la libertad como el estado de justicia, así lo expresa a los tres últimos godos que va a libertar: “(...) y os restituyo con sincero gozo/la libertad perdida. Que aquí mismo/caigan, Caleb, sus ásperas cadenas...”. Pero es Rodrigo quien, privado él mismo de libertad, más se refiere a la importancia de liberar la patria: “(...) ¡Vive la

patria, aunque infelice! ¡vive/ y el momento solemne está aguardando/en que las nubes que su gloria cubren...”.

Cuando Rodrigo va a partir con Egilona, en la penúltima escena de la tragedia, hace de nuevo un canto de tristeza por la esclavitud en que vive su patria, y por el yugo que hay que romper para lograr la libertad:

“(…) De España heroica el ominoso yugo
forjaron mis delitos: por romperlo
solo ambiciono conservar la vida,
y por eso también perderla anhelo.
Al godo ilustre que el pendón tremole
De patria y libertad, seré el primero
Que acataré, como soldado humilde,
A obedecer y a combatir dispuesto.
¡Pueda la sangre del Rodrigo oscuro
lavar las manchas del Rodrigo regio,
y libre España me conceda un día
pobre sepulcro en su adorado suelo!...”.

El tema del destino aparece no explicitado, pero sí como fondo ambientador porque todos los personajes se sienten por él incapaces de controlar sus vidas, arrastrados por una fuerza superior en la que conviven la fe religiosa, de la que hemos hablado, y esta fuerza romántica que es el destino. Al sino acompañan en la obra, como suele suceder en el movimiento romántico, los presentimientos, las visiones, los sueños y los remordimientos, que van creando expectativas en el lector y en el espectador. Caleb abre la tragedia mencionando esta fuerza incontrolable en su espectacular soliloquio, y más adelante hará mención de su “voluble suerte”. Egilona es asediada por sueños, pesadillas, sombras, visiones y remordimientos una y otra vez, sobre todo en los dos actos primeros en los que hallamos largos pasajes en los que se los describe a Ermesenda, su confidente, y a Abdalasis, su esposo. En la escena I del acto segundo Egilona siente “fatal estrella”. Poco después Abdalasis, que en el primer acto ha mencionado el “infeliz destino” del pueblo godo, siente su “enemiga estrella” en su vida. También Rodrigo expresa que el destino le fue contrario, como la suerte. Y

cuando Egilona lo defiende frente a Abdalasis, une, en sus palabras, su “destino” al de Rodrigo, como Abdalasis había pedido a Rodrigo que uniese su “destino” al de los dos godos que había liberado a la vez que a él. Finalmente Abdalasis, como había expresado Rodrigo en la prisión en el primer cuadro del tercer acto, clama al cielo preguntándole qué más quiere de él en un momento en el que siente que sus fuerzas mueren.

Tres son los personajes principales de *Egilona*: Abdalasis, Egilona y Rodrigo, que forman un triángulo amoroso; Egilona es amada por los dos hombres, Abdalasis es amado por Egilona, y Rodrigo es esposo de la dama. Sin embargo, este tercer personaje que acompaña a la pareja de amantes es esta vez más complejo de lo habitual, porque se muestra igualmente heroico que los otros dos, o al menos no se tipifica como personaje negativo. Son tres caracteres excepcionales que compiten en pasión, en derechos y en victorias. La Avellaneda, que ya hemos dicho que no simplifica nunca en lo referente a las psicologías de los caracteres que dramatiza, no construye dos amantes y un personaje inferior que estorba su amor, sino que, y éste es el logro dramático de la autora, los tres igualan su valía y su complejidad, la cubana no simplifica el modo de acercarse a ellos en ninguno de los tres casos. El contrincante, si es valioso, hace más valioso al oponente, y éste conocimiento de la Avellaneda configura el mayor logro de la tragedia: haciendo grande a Rodrigo, aumenta el valor de Abdalasis. No hay, entre los dos hombres, un antagonista. Como sujetos a un *fatum* que los exculpa de sus acciones, se presentan Rodrigo y Abdalasis, dos hombres extraordinarios que se enfrentan por una cuestión ajena a sus virtudes. Un tercer carácter fuera de lo común es el de Egilona, cuyo papel complica y dramatiza el problema entre los dos hombres, que además de oponerse por política y religión, quedan enfrentados por el amor.

Egilona se levanta sobre el enfrentamiento, previo al comienzo de la obra, de tres caracteres a los que las circunstancias han enfrentado pero que, fuera de ellas, comparten el sentido moral, el sentido del honor, la dignidad, la inteligencia y la heroicidad, de ahí la tragedia. La autora, que puede como cristiana sentirse unida más a Rodrigo y Egilona que a Abdalasis, acercada al corazón, no es más partidaria de una u otra religión, sino del que realmente ama y del que inspira mayor amor. Por eso es tan extraordinaria la elección de la autora: el elegido es Abdalasis, el que ama y es amado. Nada convencional con sus personajes, la autora, hace que Egilona, esposa del rey cristiano, declare a éste su amor por el emir. Si la fe, la política y la guerra, ya hacen

interesante y agitada la obra, la Avellaneda mueve siempre unos hilos añadidos que aquí son protagonistas absolutos, los del elemento amoroso, que catapultan la emotividad.

La tragedia lleva por título el nombre de su protagonista femenina: Egilona. Como las más valientes heroínas de la autora, Egilona es víctima de alguien y de algo, y a la vez hacedora real de su existencia –aparte el destino-. Valiente y enamorada, apasionada y resuelta, es además condenada e incomprensida. Vista por dentro y por fuera, es conocida por sus actos, por la expresión de sus sentimientos, y por lo que otros personajes dicen y piensan de ella. Como carácter, guarda en su interior sorpresas que va declarando al espectador. Al comienzo no sabemos siquiera si de verdad ama a Abdalasis, luego vemos que sí, cuando se lo expresa a su amiga Ermesenda, que también llega a dudar de que Egilona ame al emir por lo que la ve sufrir el día de su boda con él. Cuando aparece Rodrigo y se encuentran los dos, volvemos a dudar de su amor, pero luego incluso a él le cuenta su amor por el emir. El final la obliga a decidir, y escoge a quien ama. Viuda aparente del rey godo, se enamora por sus virtudes del emir del pueblo que ha vencido a su patria y luchando contra cuyo pueblo ha muerto su esposo. Declara una y otra vez la complejidad de su situación a Ermesenda, su confidente, y a Abdalasis, el hombre al que ama. Tal situación la hace presa de remordimientos, visiones, sombras y pesadillas. Entre los remordimientos y su virtud, logra de su esposo la libertad de los prisioneros de su pueblo, y entre su influencia y la virtud de Abdalasis, de la religión de su esposo hace una abstracción en la que cabe la libertad de todos y su convivencia. Esta difícil situación que vive Egilona, el remordimiento, el amor sincero y apasionado por Abdalasis, y el cuerpo no hallado de su primer esposo, hacen de su carácter una actividad constante, asediada por estas tres causas, girando sobre estos tres ejes encontrados.

Su sinceridad y la personalidad especial y adelantada con la que dota la Avellaneda a sus heroínas, la lleva a no ocultarle nada a su esposo Abdalasis, y tampoco a su esposo Rodrigo. Al primero le cuenta sus visiones, sus remordimientos, sus fantasmas severos protagonizados siempre por Rodrigo, al segundo le declara que ama al emir. La autora mueve magníficamente estos resortes de la psicología humana, y en ellos se adelanta a su tiempo, descubriéndole caminos y estados hasta entonces insondados. Egilona le pide a Abdalasis que para que pueda olvidar a Rodrigo él tiene que justificar su amor, y en una escena impresionante los amantes se piden ayuda mutua

para poder vivir el amor que ambos saben que sienten, pero que viven tan obstaculizado por las circunstancias. El carácter de un amor así, cuando el público ya sabe que Rodrigo vive, produce un efecto dramático admirable.

La forma sincera de proceder y actuar con el amante es otra de las originalidades y modernidades de la obra, pues la heroína romántica se expresa pocas veces, y no de manera sincera y apasionada con personajes masculinos, y especialmente con su amante. A Ermesenda cuenta Egilona las causas que angustian su amor por el emir, amor que es inmenso y no puede evitar. Delirante, Egilona le cuenta a su amiga sus visiones, los remordimientos por su patria, los fantasmas, los muertos resucitados y el recuerdo de Rodrigo. En ellos vemos que no es un recuerdo negativo el que perturba a Egilona, es un recuerdo tierno, casi amoroso. La autora no simplifica en posibilidades psicológicas. En el consuelo que le da Ermesenda aparece la misión característica de la heroína romántica, porque le dice a su señora que debe endulzar el destino de los cristianos influyendo en el emir y aconsejándole. Después hablan los esposos y Egilona le pide a Abdalasis que libere a los cristianos que aún viven en prisión, la escena concluye con la petición grandiosa y compleja de la esposa al esposo: “Justifica mi amor”. La escena de amor entre ellos llega con la escena II del acto segundo. El emir sabe ya que el preso que no ha dejado en libertad es Rodrigo y siente el horror de pensar en el rey goda encarcelado en forma de agudos remordimientos, pero sobre todo su conciencia se subleva contra el engaño que está dispuesto a vivir con su esposa. No obstante, aunque no le dice a Egilona la verdad, le dice que no es digno de su amor. Egilona sin embargo ha cambiado de actitud en esa escena y quiere reposar entregada al amor de su esposo. Los sentimientos encontrados en esta escena consiguen de nuevo un efecto dramático grandioso. Y recordando a Catulo, Egilona le pide a su esposo que le exprese repetidamente su amor⁸²: “(...) Presto se calmará: lo espero: dime/ una vez, y otra vez, que tu alma espera/ventura de mi amor; quiero escucharte,/que con tu acento el corazón sosiegas”. Enseguida relaciona su amor con la libertad de los presos godos. Los papeles han cambiado o se han igualado, y ahora es Abdalasis la presa de los remordimientos y quien no puede responder sólo amante a su esposa.

La dignidad se alza en ella en el tratamiento que da a la deshonestidad de Caleb en el acto de la prisión de Rodrigo, su inteligencia le hace sospechar que el Jefe de la

⁸² Nos referimos al poema de Catulo que comienza “Vivamus mea Lesbia, atque amemus...”.

Guardia, habiendo traicionado a su esposo, la traicionará a ella, por eso llega a tiempo de salvar la vida del preso, a quien Caleb intenta matar cuando ella lo detiene. Ante Rodrigo, primero siente pánico y vergüenza, situación comprensible en la suya (por mucho menos Munio Alfonso mata a su hija Fronilde). Esta actuación de Egilona hay que contextualizarla para no entenderla mal. Egilona es la viuda del rey cristiano que ha muerto luchando contra los musulmanes que tienen a su patria más o menos sometida. De pronto se encuentra con su esposo, prisionero de su otro esposo, que es quien lo ha mandado matar al conocer su identidad. En el palacio donde ella triunfa yace en prisión al rey cristiano que fue su esposo, el palacio en el que ella sufre remordimientos espantosos, es donde Abdalasis, conocedor de su tortura, quiere asesinar al rey godo. Tras declararse culpable ante Rodrigo, quiere contarle su posición desgraciada, y narra cómo vio a Abdalasis “magnánimo, sincero,/ encendido en amor sumiso y casto”. Todo su enfado y su carácter se enfrentan a Abdalasis en esa escena, que no es de renuncia ni de amor por Rodrigo, sino de pasión encendida por el enfado, la ira y la pena. Es justo que en esa situación Egilona defienda a Rodrigo, que es la víctima a la que el emir quiere matar después de haberla engañado. No hace falta que ella ame a Rodrigo para que defienda su vida, y esto se demuestra un poco más adelante cuando ella le declara al defendido que ama a Abdalasis. Es tan decidida en esto como al bajar a la prisión sospechando del hombre al que ama. Y cuando los hechos se precipitan en la prisión, ella no se desmaya ni se acobarda, y actúa variándolos de cómo hubieran sido sin su presencia.

No hay resignación. Cuando Rodrigo le manda callar y seguirle, ella alza su voz: “No callo,/que con mayor empeño lo repito...”. No hay resignación. Le dice al rey godo que ama al musulmán y que huya él porque ella quiere entregarse para salvarlo. Esta declaración difícilísima sólo es posible, a mediados del siglo XIX, en el teatro de la Avellaneda. Con este carácter y esta situación excepcionales se cierra el primer cuadro del tercer acto. Éste es el momento capital del personaje de Egilona, el momento en el que todos los tópicos, románticos, clásicos, barrocos, todos los siglos de contención, inmolación y renunciaciones vitales por la ocultación de un sentimiento vivo porque las normas lo contraríen, se resuelven. La escena es tan atrevida que fue condenada moralmente incluso por Hartzenbusch, pero toda la crítica hizo referencia a ella. Lejos de la Elena de *Leoncia*, que no era capaz siquiera de expresar su amor al padre que quería conocer su sentimiento con respecto al hombre elegido como esposo de su hija, y

al que ella amaba, más allá todavía de la Isabel de *El Príncipe de Viana*, que expresaba su amor por un hombre a otro que le era desconocido, Egilona expresa su amor por un enemigo de su religión y de su patria a su propio esposo.

En el último cuadro de la obra, la heroína lucha con su tristeza y su pasión cuando acepta irse con Rodrigo por decisión también de Abdalasis. Casi desfallece durante la escena de la despedida en la que el emir se comporta de manera excepcional. Al final no puede cumplir con lo acordado por los dos esposos, y cuando los dos corren peligro porque los conjurados salen de sus escondites, ella acude junto al emir, y cuando él muere, ella no quiere su vida. Al suicidio precede una crisis de dolor por la muerte del hombre amado, que la colma de ira contra los asesinos de su vida y, valiente y enloquecida, profana el altar de sus enemigos, habla de su pueblo sometido, maldice a los opresores, a los asesinos de Abdalasis, y cuando van a matarla, se clava ella misma un puñal, encomendando su alma a la compañía del emir. Su amor y su valentía, quedan reflejados en su gesto final.

Abdalasis es un personaje excepcional y es, sin duda, al que prefiere la autora. Virtuoso e inteligente, enamorado y digno, es un personaje romántico sobre todo por hacer del amor su centro y por su pasión, que en un momento lo ciega. Extraordinariamente sensible, a él prefiere la autora frente a Rodrigo, que también es presentado como un héroe hasta el punto de competir ambos por lo elevado de sus espíritus. Es el amor quien hace superior a Abdalasis sobre Rodrigo. Siente que todo lo mueve el amor, y así sucede; por amor es su día más feliz el que se dramatiza, y es el día de su muerte. Por amor acepta e incluso comprende a un Dios por el que se enfrenta a un pueblo entero. Y, siguiendo una apreciación precisa de la Avellaneda en sus cartas, no sólo ama mucho, sino que ama bien, anteponiendo a la suya la felicidad de Egilona. Sólo se expresan los remordimientos y la distancia religiosa que siente su esposa, pero no los de Abdalasis, que ha de acercar su postura a la de ella tanto como ella a la de él. Renuncia incluso a su amada cuando ésta se lo pide, y renuncia por amor a que su pueblo lo entienda.

Magnánimo y generoso con los vencidos, incluso ellos sienten admiración por él, lo sabemos por una conversación entre Habib y Caleb, por la que también nos enteramos del rechazo que despierta en el sector más radical del pueblo musulmán. Sólo

falla cuando siente peligrar su relación amorosa, y en esto encontramos quizá parte de la verosimilitud del personaje, no porque fallar sea consustancial al ser humano, sino porque el desamor maltrata. Digno y noble al liberar a los presos, los trata con magnanimidad y justicia, y sólo por ser el esposo de Egilona condena a Rodrigo, no por ser el rey del pueblo cristiano. Pero de naturaleza pacífica y nada tirana, cuando su esposa le muestra su postura por la que decide seguir a Rodrigo, él cambia inmediatamente su estado bestial por la comprensión y el deseo de serenidad. Por su bondad ve en la virtud a una tirana.

Aparece por primera vez en la escena III del acto primero. Perfectamente caracterizado desde ese momento como persona sensible y, como musulmán, sensitivo, contemplador de la naturaleza y sus primores, como romántico, viéndose en ella y asimilando e identificándola con su estado de ánimo en versos casi garcilasistas: “(...) ¿Que necesitas como yo, bien mío,/de importunos testigos apartada/contar tu dicha al estrellado cielo,/o en silencio escuchar las leves auras/que suspiros de amor blandas murmuran/acariciando a las floridas ramas?/¿Cuán venturoso si en la amena orilla,/que el Betis puro con su ondas baña,/viéramos juntos deslizar las horas/cual sus corrientes límpidas y raudas...!”.

Enseguida conocemos otra de las características fundamentales de Abdalasis, su espíritu religioso, la especial vivencia de su fe, que en el cuadro final tendrá su máxima expresión. Es importante la religión en una obra cuyo tema es el amor que encuentra en ella uno de sus mayores obstáculos. La expresión máxima de este hecho, el personaje con cuya expresión religiosa se identifica la de la autora, es el emir. Es importante que en una obra de 1846 en español, ambientada en la España del año 716, la autora se identifique con el héroe y la expresión religiosa que se defiende en el personaje musulmán y no en el cristiano, tal es el peso del carácter de Abdalasis. La libertad con que vive la religión el musulmán no se encuentra en Rodrigo. En la escena en la que el rey godo se enfrenta a Abdalasis rechazando la libertad que le ofrece, lo amenaza y, en la resistencia de Rodrigo, el emir adivina un “grande corazón”. Sólo agota su paciencia el cristiano cuando descubre su identidad al recién casado. Generoso, liberal y paciente se muestra Abdalasis en esta escena. Los mismos cristianos le agradecen y lo admiran, a excepción de uno, que resulta ser el rey Rodrigo, excesivamente soberbio en esta escena, como señalaba Hartzenbusch. Aun con él se comporta serenamente el emir,

hasta que descubre su identidad. Preso de la ira, del horror y del miedo, manda encerrar al rey cristiano de nuevo, y su día feliz se convierte en pesadilla que lo lleva del temor a la ira, y de ellos al remordimiento por su mala acción y por el engaño al que lo lleva con su esposa. Ha descubierto un “gran corazón” al que compadece y teme a la vez. El segundo acto es de sufrimiento y duda para el emir.

Egilona y Abdalasis pugnan a favor de su amor con sentimientos extraños; él sabe que Rodrigo vive y no tiene fuerzas para contárselo a su amada aunque sí para decirle que no la merece, y ella tiene demasiado presente al rey goda para que su amor por el emir sea tranquilo. El remordimiento redime la actuación de Abdalasis, el remordimiento y su acción final.

No imagina dolor mayor que perder a Egilona. Atrapado entre dos muertes, la de engañarla y la de perderla, se reconoce turbado, enajenado y delirante por el amor a ella en su soliloquio de la escena IV del segundo acto, en el que también aparece la compasión por Rodrigo. La apelación a sus virtudes que Egilona acaba de hacerle, todavía ha lacerado más su espíritu, y se ve obligado a abandonar la escena porque no soporta el engaño que él mismo protagoniza. La expresión del remordimiento llega con el soliloquio al que nos hemos referido, extraordinario:

“¡No, no puedo dejarla! Sin su vista
todo es silencio, soledad, tristeza... (...)
¡serena el alma si a sus brazos llevo
manchada en sangre la homicida diestra...!
¡Y en sangre...¡qué horror...! de un desdichado
que todo lo perdió; que aquí se encuentra
cautivo en mi poder...! ¡Y el seno puro
de su viuda infeliz descanso diera
al asesino vil...! ¡bajo mi mano
palpitara de amor...! ¡No!¡no! Sangrienta
en medio de los dos airada sombra
viera alzarse de súbito, y tremenda
la voz de la conciencia atormentada
denuncia de mi crimen. ¡Oh violenta

interminable lucha...! Cien impulsos
siente a la vez mi corazón...”.

Este monólogo no sólo deja ver la bondad del corazón de Abdalasis sino también una forma extraordinaria de amar, a la que no sirve que desaparezca físicamente el problema que los separa si no desaparece en el interior de los que se aman, un amor que se estropea con “que su recuerdo en el alma que adoro/ eterno sea!”, para el que esto es una “incompleta ventura”. Me parece de capital importancia advertir que esta profundización psicológica es impensable, ajena al mejor romanticismo y al más elaborado de los eclecticismos españoles.

En la escena VI el emir habla con su amigo Habib de lo que ocurre, pero, en la conversación en la que el héroe quiere hablar de sus sentimientos con un amigo, descubre a un fanático religioso que termina amenazando de muerte a su amada. Abdalasis soporta con paciencia los insultos que antes de la amenaza recibe de su amigo, pero no hace lo mismo cuando los insultos se refieren a Egilona, y no comprende que su castigo quiera hacerse en la persona de ella. En esta escena los amigos se convierten en enemigos y la tragedia se desencadena también por causas religiosas y políticas, que acompañan desde este momento al problema amoroso a que ha dado lugar la presencia de Rodrigo. La conclusión es un nuevo monólogo del protagonista en el que se expresan sentimientos comunes a todo héroe romántico: “(...) Enemigos doquier mi dicha encuentra:/muertos y vivos contra mí conspiran,/y arrebatar me mi Egilona anhelan./¡Mas en vano será! ¡que vengan todos!/Que el cielo, el mundo y el infierno vengan/A oponerse a mi amor: los desafío...”. Preso del furor y el miedo, ordena a Caleb que mate a Rodrigo y detenga a Habib.

En el primer cuadro del acto tercero, su aparición es aún la aparición de un hombre enajenado. Cuando aparece en la prisión de Rodrigo después de que Caleb lo haya excitado, no se sabe con qué medios, y lo haya guiado a la prisión, y allí haya encontrado a Egilona uniendo su destino al de Rodrigo y protegiéndolo de su ira, él mismo dice que no se reconoce en sus malos sentimientos, y expresa su estado de dolor diciendo que siente en sus entrañas “todo el infierno”. La dignidad del preso y las palabras de Egilona son un sacudimiento para Abdalasis, que lo hacen despertar de su estado de furor y volver a ser él. Comienza en ese momento su serena tristeza, con la

decisión de no matar a Rodrigo, su valor y su tortura para soportar lo que su virtud le dicta que ha de hacer. No duda un instante en enfrentarse a su pueblo cuando éste llega a las puertas de palacio reclamando la vida de su amada, pero antes encomienda a Rodrigo la salud de Egilona. Su despedida es romántica y teatral:“(…) Igual será de nuestro amor el signo/si hoy por salvarla perecemos ambos”.

En el segundo cuadro, última sección de la tragedia, reaparece heroicamente. Así aparece ante Rodrigo y Egilona, pero para que esa escena tenga más valor, primero la Avellaneda escribe el momento de desfallecimiento, soledad y tristeza, que vive el emir en la mezquita donde los espera: “¡Dios! ¡Dios soberano!/cuya mano sostiene al universo!/(…)fortalece, Señor, el alma mía,/y aliénteme tu voz, si desfallezco/al consumir el sacrificio crudo/que la austera virtud me está pidiendo!”. Después, el más lacerado romanticismo: “¡Un helado sudor baña mis miembros...!/¡mi cabeza se turba...¿podré verla/y sin morir...? ¡Ya llegan...! ¡Santo cielo!/¡Sostén mi esfuerzo, que sucumbe!...”.

Rodrigo trae consigo su soberbia y su dureza, y recibe una lección espléndida de Abdalasis cuando critica la creencia religiosa musulmana. A estos espléndidos versos del musulmán ya hemos hecho referencia, y los hemos reproducido ya. Cuando el emir les comunica sus planes, Rodrigo queda desarmado ante su grandeza y preso de la admiración por el musulmán, que ha reconocido en Egilona a la esposa de Rodrigo, se la ha entregado con un esfuerzo que casi no consigue, y ha dispuesto para ambos una escolta hasta tierra cristiana. El mismo Rodrigo abandona un momento su altanero carácter para reconocer la altura del espíritu de su contrincante: “(…)No de Jerez en la feral batalla/Tan vencido me vi, cual hoy me veo;/Ni tú triunfo mayor has conseguido/Al arrancarme de la mano el cetro./La tuya lo empuñó con tanta gloria/Que es superior al mío tu derecho...”. Egilona se estremece de amor por Abdalasis y cree desfallecer, Rodrigo se percata de la inmólación que en ese momento están dispuestos a hacer los dos amantes, y Abdalasis, por encima de su dolor, vive nervioso porque sabe que mientras no se vayan, corren gran peligro. Todo contribuye a hacer de esta despedida una escena de gran intensidad, que ya alabó en su momento Hartzenbusch.

En este instante aparecen los conjurados para asesinar a Abdalasis. Su final es el de un romántico, víctima de espíritus más bajos. Egilona corre junto a él abandonando a

Rodrigo, y él, viéndola a ella a su lado, exclama la constante de su vida: “¡Dichoso soy si junto a ti perezco!”. Otra alegría no cabe ya, ni le es necesaria al romántico. Muere con la gloria del amor que desea. Con el suicidio de Egilona se corona el amor en la tragedia. El mundo ha rechazado su amor, que, si no puede ser, hace desaparecer a quienes lo sienten. Lo que importa al pensamiento romántico sucede: los amantes mueren amando y siendo amados.

Rodrigo es el tercer ángulo del triángulo protagonista, quizá un poco menor en importancia que los dos anteriores. Mucho hemos hablado ya de este carácter en cuanto a lo que configura de la construcción dramática y a partir de las críticas que despierta su aparición en *Egilona*. La originalidad del personaje es que actúa como muerto y como vivo. Mientras parece muerto, provoca los sueños, las pesadillas, las sombras y los delirios que separan a Egilona de Abdalasis, y cuando se descubre vivo entre los presos godos, primero por Abdalasis (escena VII, acto primero) y después por Egilona (escena III del primer cuadro del acto tercero), su función es básicamente la de atormentar y complicar el amor de los amantes. Su actuación como muerto comienza en la escena II del acto primero, en la que Egilona explica a Ermesenda su recuerdo, su remordimiento y su pesadilla con Rodrigo. Sabemos por Egilona que no hace mucho que ha muerto y que su cuerpo no ha aparecido. La “imagen airada” del rey godo aparece muy severa en el sueño de su viuda, y con “hondo acento y ademán terrible”, le habla rodeado de los cristianos esclavizados por los musulmanes. La sombra del rey godo la culpa y le dice que su altar son los escombros de las ciudades tomadas por los árabes. Esta impresionante primera aparición de Rodrigo muestra su cara más oscura: voluble en el amor, como dice Ermesenda, y severo, casi brutal. Esto hace más comprensible, si hacía falta, el amor de Egilona por Abdalasis, figura sensible y dulce, que contrasta desde este momento con la de Rodrigo.

La segunda aparición del rey godo descubre que no ha muerto y de nuevo es una aparición impresionante. Es uno de los tres últimos godos anónimos a los que Abdalasis deja en libertad. Rodrigo resulta en este momento “demasiado arrogante quizá”, como señaló Hartzenbusch en el artículo ya tan citado de *El Español*. El malvado Caleb les dice a los presos que inclinen la “cerviz soberbia” ante el emir. Abdalasis se opone a ello diciendo a sus prisioneros que sólo ante Dios se inclinan los valientes. Rodrigo añade su arrogancia a la delicadeza del emir, al contestarle: “¡Y sólo un siervo necesita

oírlo!”. Después, cuando los otros dos presos quedan libres y abandonan el palacio, él permanece en escena. El magnífico diálogo que entablan entonces el esposo musulmán y el esposo cristiano, abre el conflicto más importante de la tragedia. Rodrigo es el vencido, el apresado, pero en verdad resulta excesivamente duro con Abdalasis. El emir le ofrece devolverle los bienes que perdió porque su “atrevido lenguaje” le muestra un “grande corazón” en el godo. Rodrigo amenaza a Abdalasis advirtiéndole que si él vive y es libre, no parará hasta matarlo. Sólo una cosa pide el preso liberado a su libertador, que le informe de la suerte que corrió la reina Egilona. La conversación entre los dos hombres termina con que el emir hace saber que se ha casado ese día con ella, y, conocido esto, Rodrigo, enfurecido, lleva poco a poco al emir a comprender cuál es su identidad. La dignidad del preso se lo estaba ya diciendo al musulmán: “(...) ¡Te lo dice también tu propio pecho, /tu propio corazón lo dice a gritos; /pues que tú vencedor, yo derrotado, /tú con poder inmenso, yo cautivo; /ese temblor que por tus miembros vaga /te prueba ¡usurpador! Que soy Rodrigo!”.

La forma de reclamar a su esposa a continuación es igualmente rígida y brutal: la llama infiel y le dice que como hija y esposa de rey, como digna reina, ha de vivir o perecer con él. A esta situación también Abdalasis responde fuera de sí, lo manda llevar de nuevo a prisión, lo quiere esconder de la presencia de Ermesenda, que llega y lo conoce. Y así termina el acto; aún se oye de nuevo la amenaza de Rodrigo cuando se lo llevan: “(...) que tu enemigo soy, que te aborrezco, /y seguro no estás si yo respiro”. A pesar de lo trágico del momento, puede destacarse que el rey cristiano no tiene en esta escena un instante para la pena, todo es ira.

En el segundo acto toda su presencia es de nuevo como muerto. En la escena II Egilona le cuenta a su esposo una nueva visión que ha tenido, pero esta vez la escena que retrata ha sucedido de verdad, y en ella se enfrentaban tal y como ha sucedido al final del primer acto, Abdalasis y Rodrigo. La imagen de Rodrigo es retratada por ella igual de fiera que en el primer sueño, incluso en la escena en la que el cristiano es la víctima.

El acto tercero comienza con el soliloquio de Rodrigo encadenado en la prisión. Por primera vez suave y melancólico, expresa de manera romántica el lento curso de las horas del triste, y admite el sufrimiento de su corazón. Por primera vez tierno, reclama

el final de su desdicha, “la tumba fría”, dirige palabras a Dios y siente en el dolor que cobra vida. Despojado de su fiereza, compite en atractivos con Abdalasis. La escena segunda, con Caleb, continúa haciéndolo atractivo y despertando por él las simpatías de lector y espectador. Su altura, que contrasta en la escena con la bajeza moral del jefe de la guardia de palacio, resulta sublime. Caleb siembra en él los celos sin piedad, mintiéndole acerca del destino de Egilona al decirle que ella ha sido forzada por el emir. Cuando Rodrigo no soporta más el pensamiento de que en ese instante el musulmán esté con su esposa, Caleb le ofrece la libertad a cambio de que asesine por sorpresa a Abdalasis. En versos románticos rechaza la deshonesto propuesta del traidor: “(...)¡yo me quiero vengar asesinando...!/¡Así las faltas de mi vida borro!/¡Así soy español! ¡Así cristiano!...”. Esta enérgica y digna forma de rechazar a Caleb enfada al malvado que entonces se decide a matar al prisionero, pero Egilona entra en ese momento en la celda y lo impide, y llega el reencuentro de los esposos. Frente a Rubén, que rechaza a Elda sólo por la sospecha de que haya sido violada por Baltasar⁸³, Rodrigo recibe cariñosamente a su esposa sin saber si ha tenido ya relaciones con el emir. El rey godo piensa que la reina ha sido obligada a ello y no sabe cómo ha sucedido en realidad la relación entre ella y Abdalasis, pero sea por esto o porque la ama bien, el recibimiento que le hace a su esposa es tierno. La esposa cae de rodillas al reconocer a Rodrigo, y éste insiste: “Levanta, ¡oh Egilona! Que en mi pecho/más que acerbo rigor, la piedad guardo/que tu suerte merece”. Ella pregunta asustada si él la desprecia, y él continúa extraordinario: “¡Yo...! ¡te idolatro!”. Todas estas palabras preparan la efectividad dramática de la trágica confesión que ella va a hacerle a su esposo poco después. Ella, sincera y valiente, cuando él le dice que siente que haya sido víctima de un “tirano feroz”, le dice que no ha sido así, y cuando se dispone a contarle cómo ha sido, la escena se interrumpe con la llegada de Abdalasis, que entra en la prisión con Caleb para matar a Rodrigo. Una vez que Egilona escoge su destino, Rodrigo crece en arrojo y dignidad. Los tres personajes principales tienen un comportamiento ejemplar en esta situación difícil. Pero pronto Rodrigo recobra su fiereza, cuando su esposa le confiesa que ama al emir y que no va a abandonarlo. La desesperación y el desconcierto se apoderan del rey godo, que sin su esposa decide no huir, y, fiero otra vez, se queda con ella esperando que entren a matarlos.

⁸³ *Baltasar*, escena V del acto tercero.

El último cuadro vuelve a enfrentar a los dos esposos. De nuevo la escena transcurre de dignidad en dignidad, de valor en valor, de Abdalasis a Rodrigo, pero de nuevo, comienza Rodrigo fiero e injusto desconfiando de lo que vaya a hacer el emir con ellos y pensando que va a retener a Egilona junto a él por la fuerza. Sin embargo, la lección virtuosa de amor que en la escena protagoniza Abdalasis, convence a Rodrigo. En las palabras que pronuncia el rey godo, de admiración y asombro ante la acción sublime del musulmán, también él se muestra grande y al fin admirador de la virtud de su oponente. Le quedan a Rodrigo dos cosas: expresar que no quiere entre los suyos ser rey, pues no supo impedir que fueran vencidos y sometidos, sino ser un anónimo guerrero por la libertad de los cristianos, y salvar al emir de ser asesinado por Caleb, al que detiene cuando está a punto de hacerlo y al que da muerte él antes de escapar.

Dos cosas quisiéramos señalar sobre Rodrigo. La primera es que cuando observa la despedida entre Abdalasis y Egilona advierte que se aman. La decisión de irse con Egilona aun sabiendo que ella ama al emir, lo distingue de Abdalasis. El emir no quiere retener a Egilona por la fuerza, ni siquiera quiere tenerla a su lado si ella tiene en su alma a otro hombre. Por otro lado, el final del guerrero anónimo que logra huir y que resulta ser el rey de los godos, tiene un sabor romántico de gran efecto. La historia de amor se ha consumado y ha terminado, queda el misterio del rey huyendo, volviendo a la identidad oscura que él ha dicho que desea en la penúltima escena de la obra, de nuevo para obtener la doble existencia, como muerto y como vivo. Rodrigo es un personaje valiosísimo en la tragedia; no sólo acentúa la intensidad del amor que viven Abdalasis y Egilona, sino que su doble manera de estar presente en los demás, muerto y vivo, provoca en los personajes y en las situaciones cambios fundamentales de actitud y destino según sea una u otra su manera de existir en cada momento.

Caleb es el jefe de la guardia de Abdalasis. Es él quien abre la obra con un soliloquio tan espléndido que sólo le permite caer desde él como personaje. Efectivamente sorprende, porque en su monólogo primero vemos una víctima política y, sobre todo, a un hombre enamorado, casi un espíritu romántico. Sin embargo pasa de personaje que despierta simpatías a antagonista, a traidor. Sus palabras hacen un comienzo abrupto; la obra se abre con una pasión encendida. Desconcierta que tal pasión, y la profundidad de los pensamientos de ese personaje, no vayan luego a ser desarrollados como tales, y que esta expresión íntima no vaya acompañada de cierto

protagonismo. La pasión de Caleb se desarrollará sólo en sus efectos negativos. Si hemos visto que Rodrigo va elevando su moral a medida que avanza la acción, Caleb supone justo el camino contrario, pues desde este soliloquio en que puede inspirar lástima, compasión y simpatías, malogra su sentimiento y la vivencia de él hasta convertirlo en una terrible consagración a las pasiones más negativas. En la escena IV del acto primero descubrimos al personaje sembrando ya malas pasiones en otros. Exagera ante Habib lo que éste teme con relación a su amigo Abdalasis para enfrentarlos, hasta que el propio Habib le llama la atención. Pero el jefe de la guardia es listo, maligno y muy capaz para calumniar y decir lo que más duele e indigna a cada cual contra Abdalasis, al que odia ferozmente por ser amado por la mujer a la que también ama él, y por ser el representante en el lugar del pueblo que sometió al mauritano al que él pertenece.

Todos los personajes conocen la bajeza moral de Caleb, pero su maldad logra enfrentar a todos contra el emir. Aun así, los personajes nobles que lo rodean se espantan ante su miseria moral y se rebelan contra las bajas acciones que Caleb les propone. Habib rechaza espiar a Abdalasis, Rodrigo rechazará asesinarlo mientras duerme. Una de las escenas en las que con mayor negritud se expresa la moral de Caleb es la escena VI del acto primero, en la que Abdalasis deja en libertad a los tres últimos presos godos. El jefe de la guardia humilla una y otra vez a los vencidos hasta que Abdalasis ha de mandarle callar.

Traidor a todos, irá conspirando personalmente contra su objeto odiado, traicionando incluso a Egilona, la mujer amada. En la escena en la que ella le ordena que no mate al prisionero al que el emir ha ordenado matar esa noche, primero, fuera de sí, enajenado por la presencia de la amada, que se dirige a él y le pide ayuda, tiene de nuevo un comportamiento lamentable, por el que se deja ver enajenado y esclavo amoroso de la reina, y después, cuando ella le llama la atención, pasa a actuar como esclavo servil, sumiso e indigno. Sin embargo, también ella es traicionada por Caleb, que justo en el instante en el que ella entra en la prisión, ya en el cuadro I del tercer acto, se dispone a asesinar a Rodrigo.

Todos sus actos son para ensamblar una traición con otra; traiciona al emir, a Habib y a Egilona. Toda su capacidad se pone al servicio del odio que le inspira

Abdalasis, con cuya altura moral contrasta dolorosamente. En el acto tercero, a lo largo del primer cuadro, tiene su peor momento. Tras un soliloquio de nuevo lleno de motivos románticos (“¡Silencio, soledad, muros espesos!...”), sabemos que quiere utilizar entonces a Egilona como instrumento contra el emir, pues ella le ha posibilitado la traición queriendo salvar al preso cristiano. Rodrigo, que tiene contra Abdalasis más razones que Caleb, se avergüenza de lo que, en un largo diálogo, le propone el jefe de la guardia. La propuesta es, tras incitar al godo contra el emir, que lo asesine en la noche mientras duerme, a cambio de lo cual Caleb lo dejará en libertad. Rodrigo rechaza la bajeza moral de su acompañante, y lo insulta retratándolo. Viendo Caleb que no puede obtener del preso lo que busca en él se dispone a matarlo, pero Egilona llega a tiempo de descubrirlo todo, y lo detiene. Huye Caleb después del reconocimiento entre los esposos para continuar con sus malas acciones, que ahora lo llevan a avisar a Abdalasis para que sufra viendo al matrimonio reunido y los castigue. El emir, no obstante, descubre por Egilona y Rodrigo la traición de Caleb, pero no se ocupa del traidor por los asuntos que en ese momento se ve obligado a resolver, y Caleb escapa.

Reaparece el traidor en el segundo cuadro para unirse a los conjurados que esperan al emir para matarlo. Cuando salen de su escondite para cumplir tal propósito, Caleb se adelanta a todos para matar con sus manos a Abdalasis, pero Rodrigo se adelanta y da muerte al traidor. Si la forma de morir nos da en el teatro la altura moral del personaje, la de Caleb, que muere con el odio en la cara, pidiendo la sangre de Abdalasis e incitando a los conjurados con un premio para aquel de ellos que logre matar al emir, nos da su bajeza.

Ermesenda es un personaje que interesa retratar porque compone un tipo que la Avellaneda repite y que posibilita la intimidad de la heroína. Las protagonistas de las obras de la cubana suelen ser, como los héroes, y como es muy habitual en el período romántico, huérfanas de madre. Parece que la madre podría interceder e interrumpir el curso trágico de los acontecimientos, cambiar los pensamientos tristes de sus hijos con sus mimos, y convencer al padre, obstáculo habitual al amor de su hija, con su tolerancia. Esta figura de la amiga de la heroína que da ocasión a que la protagonista desnude su interior en un momento en el que la mujer aún no se expresaba sinceramente con los hombres, la tenemos en casi todas las obras de la Avellaneda: doña Inés lo es para Leoncia en la obra *Leoncia*, doña Blanca para Fronilde en *Alfonso Munio*,

Ermesenda para Bada en *Recaredo*, Sela para Micol en *Saúl*, la dueña Ana para Leonor en *La verdad vence apariencias...* Este tipo de relaciones que posibilitan la intimidad, hace que las protagonistas puedan y tengan que dar expresión a su complejidad psicológica y que, como los protagonistas masculinos, no sean tipos, sino caracteres. Abren el camino a que la mujer aparezca pensante, como vida llena de complejidades internas, en un momento en el que su existencia se simplificaba pero comenzaba a considerarse de modo distinto a como se había considerado durante siglos.

Ermesenda tiene principalmente esta función, pero, además, tiene un carácter especial que hace que merezca cierta reflexión. En la escena II Ermesenda le pregunta su estado a Egilona. A ella le cuenta la recién casada su horror por lo hecho a pesar del amor que le inspira el emir. Ermesenda no sólo escucha y acepta sino que contradice, explica e incita. Ante la tristeza de Egilona le pregunta si ama a Abdalasis, y cuando le cuenta la novia que siente un “criminal amor”, Ermesenda da buenas razones para que no se sienta así: se aman, él es bueno, Rodrigo era voluble en el amor, y puede ese amor hacer mucho bien a los cristianos sometidos... La conclusión de Ermesenda es que la posición de Egilona tiene una misión para los cristianos. Fiel y bondadosa se muestra con Egilona cuando, habiéndole el emir ordenado el secreto de que no ha liberado al último cristiano, se lo cuenta a su amiga. Pero no hay que ver en este gesto una traición a Abdalasis como las de Caleb, antes bien, primero intenta Ermesenda que hablen los esposos y se consuelen mutuamente para ver si él le cuenta a ella la verdad, después, al referirle lo ocurrido a su amiga, le dice que el emir es bueno, y que debe preguntarle por las razones que le han llevado a engañarla.

Ermesenda pertenece al grupo de existencias tristes que parecen no tener su vida para ella sino para aquéllos a quienes sirven. Desatadas las pasiones de la obra, no vuelve a aparecer, por lo que se deja ver la carga funcional del tipo de personajes al que pertenece.

Habib merece también, aunque rápida, una mención. Su aparición es relativamente breve, pero sostiene el curso de la conjuración y el fanatismo que encierra el tema religioso de la obra. Lugarteniente de Abdalasis, es además su amigo hasta que los enfrentan el amor que el emir siente por Egilona y la política que lleva con los cristianos. Habib no escucha a su amigo y desconfía de sus palabras después de que

haya contraído matrimonio con una cristiana, a la que amenaza de muerte. Los dos amigos quedan enfrentados y Abdalasis lo manda apresar, pero es traicionado por el jefe de su guardia que avisa a Habib de la orden recibida y lo deja escapar. En esta situación aparece Zeyad, amigo del padre de Abdalasis, con la orden de dar muerte al emir, y comienza la conjuración. La tensión que vive entonces Habib es su mejor momento. Primero le explica al anciano que han de comprobar lo que se dice: “(...) Zeyad no debes/abandonar a un triste cuando yerra...”. Y cuando le entrega Zeyad el pliego en el que se ordena la muerte de su amigo, Habib tiembla y ha de controlar su pena aunque después de unos instantes ya puede en él su fanatismo; tiembla, se le cae el pliego de las manos, y finalmente da un grito de terror y se cubre la cara con las manos, pero al instante, cuando Zeyad le pregunta qué piensa, alaba a Dios y al Califa aunque mientras los alaba dice “callo y tiemblo”. La escena es de emoción y fanatismo; Zeyad califica la orden que lleva de “deber atroz”, y Habib, que ha temblado, le contesta ya recuperado por el fanatismo: “(...)Cuanto más cuesta,/cumplirlo, Zeyad, virtud más grande...”.

Sin embargo, y a pesar de que no vuelve a asomar en Habib la pena por Abdalasis, el final de esta escena, con la que concluye el acto tercero, deja un pequeño espacio, intenso, a la emoción. Habib –que significa “amigo” en árabe-, se convierte en un conjurado más, pero mira la habitación donde está Abdalasis y, según nos explica una acotación, como dudando si ir en busca de su amigo o contener el impulso de hacerlo, dice los últimos versos del acto: “¡Omnipotente Dios! ¡de la flaqueza/que esta lágrima arranca de mis ojos,/no me demande tu justicia cuenta!...”.

En el primer cuadro del acto tercero no aparece. Reaparece en la primera escena del último cuadro en la que espera con los conjurados la llegada del emir para asesinarlo. No lo mata él, pero su fanatismo en la última escena de la obra es terrorífico y es quien se adelanta a matar a Egilona, aunque no llega a hacerlo porque ella se suicida antes de que él pueda alcanzarla. No tiene la bajeza moral de Caleb pero es un fanático. La religión, su visión y su vivencia, pesan en él sobre todo lo demás y en contra de todo lo demás. No escucha al que fue su amigo entrañable. Pero es noble y honrado en su actuación horrible y desecha las acciones bajas que le propone Caleb. Es un personaje complejo e interesante cuya lucha interna podía haberse explotado dramáticamente, porque ofrece un juego extraordinario.

Muchos son los elementos románticos que hay en *Egilona*. Los escenarios de la obra lo son, en primer lugar porque varían hasta el punto de que hay más de uno por acto, puesto que en el tercero hay uno para cada uno de los dos cuadros que lo forman. El espacio urbano tiene una presencia importante en el drama romántico, y entre las ciudades que se repiten destaca Sevilla, y en ella sucede la acción de la obra. Los decorados concretos son muy románticos: un “dilatado y pintoresco jardín del palacio del Emir Abdalasis”, que deja ver el palacio al fondo, iluminado, a una “hora avanzada de la noche”; un “Salón del palacio del Emir Abdalasis, amueblado lujosamente al estilo árabe”; la celda que encierra a un personaje no culpable, un héroe, de alma luminosa, que dice palabras hermosas, en un lugar oscuro, sucio, frío y triste.; y un templo musulmán. Escenarios especialmente románticos y, frente a las obras estudiadas hasta aquí de la Avellaneda, los cambios de decorado no están facilitados en todos los casos por la caída del telón, pues en el último acto tenemos dos escenarios distintos.

En lo que se refiere a los personajes, Abdalasis y Egilona son muy románticos, un poco menos romántico es Rodrigo, y también Caleb. Abdalasis aparece caracterizado por el espacio humano y vital que le concede al amor. Esta pasión resultará fatal para él, puesto que lo margina entre los suyos y finalmente lo convierte en objeto de la conjuración, que logra asesinarlo. En su sufrimiento advierte la dureza de su destino, y su elevación espiritual no le abandona prácticamente en ningún momento. A estos caracteres cabría añadir las características románticas tradicionalmente atribuidas a la heroína de las que la Avellaneda dota a sus personajes masculinos: exacerbada sensibilidad, delicadeza espiritual, bondad y sacrificio explícitos y una intensa vivencia religiosa. Egilona vive intensamente un amor obstaculizado que después de muy duros obstáculos y tras perder al ser amado, le hará desear la muerte. Sensitiva, delicada, predestinada al dolor y a la muerte, es capaz del heroísmo como del sacrificio. No es absolutamente dulce ni inocente, del modo en que se caracteriza a la heroína romántica. Casada en segundas nupcias con Abdalasis, no es sólo claridad en la vida del héroe, al que hace sufrir con sus recuerdos constantes de Rodrigo, sus visiones, sus remordimientos y sus dudas. Aparece también enfadada y dura en escena, y no es ingenua, aunque no es culpable. Tampoco es funcional con respecto al héroe, ni puede relacionarse únicamente con el ámbito amoroso. Como venimos viendo en las heroínas de la Avellaneda, hay que añadir a su carácter algunas de las características tradicionalmente atribuidas a los héroes; así, hallamos en ella la pasión amorosa que

vive interrumpida, el carácter angelical transformado en diabólico por la muerte del hombre amado, la valoración de la libertad, el orgullo, el ser víctima de personajes que la marginan, la rebeldía, el arrebató, la resolución, la valentía y la libertad de movimientos y acciones, entre los que destaca su suicidio final. Rodrigo tiene las características románticas de la pasión, la nobleza, la necesidad de libertad, la dignidad, el peso del destino sobre él, el ser víctima y marginado, y, sobre todo, frente a los dos anteriores, una característica muy romántica: el misterio de la identidad. Caleb tiene de personaje romántico la tipificación y falta de construcción compleja que caracteriza la construcción de personajes antagonistas en el drama romántico.

Los temas románticos del amor, la libertad, la religión y la conjuración aparecen en *Egilona*. La historia medieval y la reconquista, más tematizadas que en la mayor parte de los dramas románticos, también reciben un tratamiento destacable. El mundo árabe, los presentimientos y las pesadillas, la asimilación del estado de ánimo y el estado de la naturaleza, los escritos misteriosos, los anillos que comprometen, los asesinatos y el suicidio, son motivos muy característicos del drama romántico. Determinados gestos dramáticos, como los reencuentros o anagnórisis (Rodrigo y Egilona), la maldición sobre los enemigos antes del suicidio, los suspiros que inquietan a los amantes, el enamorarse de quien la historia presenta como enemigo, todos son caracteres muy románticos. Pero en *Egilona*, además, aparece retratado todo el ideario amoroso del romántico: sentir al destino como algo enfrentado a uno (Abdalasis, Caleb, Rodrigo, Egilona); sentir como “rigor” la ausencia del ser amado (Abdalasis); vivir sin que el alma repose nunca (Abdalasis y Egilona); sentir que para todo da fuerzas el amor; que servir al ser amado es la felicidad (Caleb y Abdalasis); deseos de morir ante la infelicidad (Rodrigo, Abdalasis, Egilona); sentir dicha por morir junto al ser amado (Abdalasis); y alivio al morir si el ser amado ha muerto, por sentir que se enlazarán las suertes en la muerte (Egilona, escena final).

Escenas que recogen situaciones de las que gusta el drama romántico, son: la de Egilona y Abdalais en el jardín, de noche, él persiguiéndola, y ella, que lo ama, suspirando por ocultarle sentimientos de preocupación; la entrega del anillo del emir a Egilona; el dolor de Rodrigo, encadenado en una celda; el encuentro de Egilona y Rodrigo en la prisión; la defensa de Rodrigo que hace Egilona cubriéndole con su cuerpo; Abdalasis, rechazado aunque amado, lanzándose a morir por defender a

Egilona; la heroína escogiendo al final a Abdalasis y él muriendo ante ella desmayada; y la maldición y el suicidio finales de Egilona.

-Saúl

En *El Laberinto* del 1 de septiembre de 1844 se habla de *Saúl*, de forma que sabemos que en ese momento ya estaba escrita: “Otro asunto trágico ha sacado esta distinguida escritora, no de nuestra historia, sino de la *Biblia*, de ese inagotable manantial de poesía, cuyas inspiraciones se acomodan a todos los tonos. *Saúl* se pondrá en escena luego que se represente *El Príncipe de Viana*; ambas producciones ya están concluidas...”. No obstante, sólo en 1846 encuentra *Saúl* su primer público, cuando la Avellaneda lee, en presencia de los socios de la sección de Literatura del Liceo de Madrid, el manuscrito de su “Tragedia bíblica”. A pesar de los elogios y aprobaciones que de esta lectura obtuvo la obra, aún transcurrieron tres años antes de que fuera publicada y representada, en 1849. Parece que la razón que llevó a la Avellaneda a retrasar la representación y la publicación de *Saúl* fue su intento de que se estrenara en París, ciudad a la que viajó con su primer esposo en 1846. Sin embargo, los trágicos sucesos que allí vivió, que terminaron con la muerte de Sabater cuando aún no habían transcurrido dos meses de la boda, y la posterior depresión de la autora, que ingresó en un convento de Burdeos, retrasaron un proyecto que quedó unido a este período tristísimo de la vida de la cubana. Sobre este viaje a París escribió la autora en su *Autobiografía* de 1850: “En el viaje que hice con él a Francia tuve ocasión de tratar a algunos de los más célebres escritores franceses y mi tragedia *Saúl*, que ya existía inédita, leída por algunos de ellos, tuvo notables elogios en varios periódicos de París. *La Semana* dijo de ella que era, según juicio de inteligentes, una obra que hará época en la literatura española. *La Época* hizo mención honorífica. Otro periódico político dirigido por el aventajado crítico señor Durrieu, la calificó de obra maestra”.

En la “Advertencia o prólogo” que escribió la Avellaneda para la lectura que hizo en 1846 ante los socios del Liceo de Madrid, explica que antes de escribir poesía y teatro se había detenido “con frecuencia, leyendo las Santas Escrituras, en las interesantes páginas dedicadas al reinado del primer monarca israelita”⁸⁴, que le parecía

⁸⁴ Seguimos la versión de la Advertencia o prólogo que apareció en la edición de 1849, no la que apareció en las *Obras completas*, cambiada, como casi toda la obra de la Avellaneda, al final de su vida.

“magnífico personaje para una tragedia...”, y continúa: “Así lo creía mientras estudiaba, sin atreverme a tratarlo, este gran argumento bíblico, y adquirí de ello absoluta certeza cuando una feliz casualidad hizo más tarde que llegasen a mis manos el bellísimo *Saúl* de Alfieri, y otra tragedia de igual título debida a la pluma de Mr. Soumet...”. Dice luego que lo que le agradó de las dos obras acerca de un tema que ya le interesaba antes de conocerlas, hizo que comenzara a traducir la obra del autor francés, pero explica: “mi imaginación se sujetaba difícilmente al trabajo casi mecánico de la traducción, y bien pronto fue abandonada tan ingrata labor para emprender la de presentar al público una tragedia original...”.

En el tiempo que transcurrió desde la primera redacción de *Saúl* hasta su publicación, escribió la Avellaneda *Alfonso Munio, El Príncipe de Viana y Egilona*, pero, según explica en el prólogo que citamos, nunca dejó de trabajar en *Saúl*: “pensaba en él incesantemente, y las instancias de algunos amigos a quienes había leído mi comenzada traducción, me animaron por fin no a terminarla, sino a escribir otra tragedia sobre aquel asunto grandioso, aprovechando algunas de las bellezas de las dos que tenía a la vista, y evitando, en cuanto me fuera posible, los inconvenientes que para su ejecución en el teatro había notado entrambas...”.

Parece que la versión que se daba como concluida en 1844, no lo estaba, antes bien, que la mención que de *Saúl* hizo el *Laberinto* del 1 de septiembre de ese año, hacía referencia a la “comenzada traducción” que señala la Avellaneda en su Advertencia. La obra nace, pues, por un lado, de la pasión que la autora sintió desde siempre por el episodio bíblico que se refiere al primer rey de Israel y, por otro lado, de la impresión que en ella causaron las obras de Alfieri y Soumet sobre el mismo. Estas dos piezas dramáticas fueron leídas, en el caso de nuestra autora, como dramatizaciones de una historia acerca de la cual había reflexionado largamente, por eso provocaron, a pesar de la admiración que muestra por ambas obras la cubana, la dramatización de la idea que ella tenía del tema, que corregía los defectos dramáticos y los distanciamientos históricos que tuvieran los caracteres creados por Alfieri y Soumet con respecto a su idea sobre los mismo.

Sobre el *Saúl* de Alfieri escribe la Avellaneda en el prólogo que estudiamos: “No sé si con acierto o sin él, me he apartado de la sencillez del plan adoptado por Alfieri, y

de su rigurosa sujeción a las reglas clásicas (...) quise por lo menos prestar a mi obra más movimiento, mas *drama*, por decirlo así...”. Para la autora Alfieri, “por su excesivo respeto a la unidad de tiempo y de lugar”, se priva “de algunas situaciones muy bellas que le brindaba la historia de su protagonista...”. Soumet quiso evitar lo que ella señala de la obra de Alfieri, pero cometió otros errores, pues “queriendo salvar este inconveniente sin infringir el precepto, se vio forzado a alterar a veces los hechos y a cometer anacronismos, a fin de aglomerar en el breve tiempo y espacio que le concedían las reglas horacianas, sucesos que la historia coloca en tiempos y sitios muy apartados de aquellos en los pone el poeta...”.

La obra, según indica la nota que la autora escribió después a este prólogo, fue sometida a muchos cambios: “la ha corregido, y aun mejor diremos refundido, en 1849, para presentarla al Teatro Español...”. Y volvió a cambiarse para la edición de sus *Obras completas*.

En 1849 José Luis Sartorius, Conde de San Luis, instauró el Teatro Español como establecimiento del Estado. Para participar en los acontecimientos de la inauguración del teatro como recinto protegido, se refundió el *Saúl* de la Avellaneda, reduciéndola de cinco a cuatro actos, entre otros cambios. Antes de que tuviera lugar la representación, la autora entregó su tragedia a la imprenta de José María de Repullés, en mayo de 1849, con una dedicatoria a la reina madre María Cristina y la Advertencia o prólogo leída en el Liceo de Madrid en 1846. En octubre de 1849 se inauguró el teatro en su nuevo estado, y el 29 de ese mes se estrenó *Saúl*. La representación se hizo de modo espectacular, con todo tipo de lujos en los decorados y en el *atrezzo*, puesto que el Conde de San Luis contribuyó a los gastos, muy interesado porque resultara una representación brillante. El reparto estuvo protagonizado por José Valero, en el papel de Saúl, Teodora Lamadrid, en el papel de Micol, Joaquín Arjona en el papel de David, José Calvo en el papel de Samuel y Barbara Lamadrid en el de la Pitonisa de Endor⁸⁵.

⁸⁵ El resto de los papeles estuvo interpretado del siguiente modo: de Jonathás hizo Manuel Osorio; de Sela, Catalina Flores; de Achimelech, Antonio Pizarroso; de Abner, Pedro Sobrado; del Anciano, R. Pérez; del Labrador de Rama, A. Alverá; del Jefe de la Tribu, José Alisedo; y del Guerrero, Benito Pardiñas. A lo largo de mes de noviembre de 1849, Eugenio de Ochoa escribió en varias ocasiones acerca de las representaciones de *Saúl* en *La Época*. Con respecto a la interpretación de Samuel que hizo José Calvo, el crítico alabó su voz, su acción, su inteligencia, pero criticó negativamente su modulación en tanto en cuanto le parecía había olvidado la suavidad, razón por la que resultaba demasiado “áspero” y “desabrido”, y la forma en como se moría en escena, con “demasiadas ansias”, porque “Un profeta no debe morir como los demás humanos, sino como un ser casi divino...”. Con respecto a Bárbara Lamadrid

Acerca de las interpretaciones la crítica se dividió, aunque se alabó de manera general a Bárbara Lamadrid y a José Calvo, y se insistió en el problema que en España encontraban los actores y las actrices al hacer tragedia por no haber en el país una tradición trágica.

El crítico de *La Época* del 13 de noviembre de 1849 y Eugenio de Ochoa desde la misma publicación, se refieren en varias ocasiones a la representación del *Saúl* de la Avellaneda a lo largo del mes. Se dice que fue mejor de lo que se esperaba por tratarse de un género “enteramente abandonado en nuestros teatros”.

Con respecto a los decorados, se hicieron los cuatro nuevos. Los autores fueron Philastre y Francisco Aranda. El primero representaba una plaza de la ciudad de Gálgala, con el Tabernáculo adornado como para una fiesta; el segundo una campamento israelita en el valle de Terebinto, iluminado por el sol de la mañana; el tercero el palacio de Saúl con arcos y galerías; y el cuarto una vertiente agreste del monte de Gelboé. El público quedó admirado de la representación de la tormenta en el primer acto y de la del amanecer del acto cuarto, que fue ocultando la luna tras la montaña de uno de los lados del decorado mientras aparecía gradualmente el día por el lado opuesto.

La Nación del 30 de octubre alaba la decoración y los trajes. Los cuatro decorados resultaron muy apropiados, “de lo mejor que hemos visto en nuestros teatros”. Se destacan el segundo y el tercero. La maquinaria resultó perfecta, y “El lujo escénico, extraordinario: la empresa ha derramado el oro, pero con inteligencia. En el primer acto se presentaron sobre el tablado cerca de ciento cincuenta personas...”. *La*

ensalza su excelente interpretación, y dice no poder hablar de la misma excelencia con respecto a la de su hermana Teodora. Resultan interesantes las opiniones del crítico sobre cómo debe representarse la tragedia: “Representar la tragedia clásica es como dibujar el desnudo, la dificultad suma del arte; todo en esas obras de prueba tiene que ser acabado, puro, perfecto...; el drama romántico, como las figuras vestidas consienten efectos deslumbradores y felices osadías, que en aquéllas no tienen aplicación o son feos lunares...”. Como en España no hay tradición trágica, los actores y actrices españoles no pueden practicar este modo de representar, “No es, pues, extraño que la practiquen mal. Lo verdaderamente extraño es que por pura inspiración, sin escuela ni modelos, hagan todo lo que han hecho Valero y Arjona, a pesar de que ni a uno ni a otro les ayudaban en sus respectivos papeles ni la voz ni la figura...”. Y concluye Ochoa: “Los demás actores cumplieron bien”. En *La Nación* del 30 de octubre de 1849 se dice que Calvo “estuvo sublime y a gran distancia de sus compañeros”, que Valero estuvo mejor en los dos últimos actos, Pizarroso muy bien, Arjona bien, Teodora Lamadrid “admirable” y Bárbara Lamadrid “nada dejó que desear”. *La Esperanza* del 30 de octubre de 1849 señala la “buena ejecución por parte de los actores”.

Esperanza del 30 de octubre señala: “La magnificencia de las decoraciones, de un efecto sorprendente; la propiedad de los trajes, el gran número de comparsas hábilmente ensayadas; la dulce melodía de los coros...”. En la misma publicación, en su número del día 3 de noviembre, se alaba la “pompa y la magnificencia del aparato teatral, que hiriendo más vivamente la imaginación del espectador por medio de sensaciones externas, asegura y completa indudablemente el triunfo...”.

Fue muy criticada la música, compuesta por Baltasar Saldoni, como muy poco apropiada para el ambiente bíblico y como anacrónica. Se alabaron, no obstante, los cinco coros representados, por sus versos inspirados. En *La Esperanza* del día 3 de noviembre de 1849 se decía: “¡Lástima es, por cierto, que la música de los coros haya impedido percibir estos bellísimos pensamientos!...”. También fue muy criticada la duración de los descansos entre acto y acto. Eugenio de Ochoa apunta la duración exacta: treinta y cinco minutos después del primer acto, treinta después del segundo, y sesenta después del tercero. La función, que había empezado a las ocho de la tarde, terminó a la una y veinte de la madrugada. A pesar de ello, la representación supuso un nuevo éxito para la autora; a lo largo de la noche se aplaudió en varias ocasiones, al final de la función se reclamó su presencia, y cuando apareció “llovieron multitud de coronas y bandadas de palomas”, explica Eugenio de Ochoa. *La Época* del 13 de noviembre de 1849 dice: “*Saúl* es una obra bellísima; una tragedia en que se nota conciliado el interés creciente de situaciones altamente dramáticas con las formas severas de la tragedia antigua...”. *La España* del 31 de octubre de 1849 señala: “La función de anteanoche en el Teatro modelo ha sido una grande y verdadera solemnidad. Delante de un público de mil personas, las más escogidas de la sociedad madrileña, se representó *Saúl* en medio de un silencio religioso, interrumpido solamente para dar lugar a grandes aplausos...”. *La Nación* del 30 de octubre de 1849 publica un artículo en el que se lee: “La gran tragedia que su autora la excelentísima Señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda...”. *La Esperanza* del 30 de octubre: “Anoche presenciamos en el teatro español una verdadera solemnidad dramática. La representación de *Saúl* nada nos dejó que desear...”, y en el número del 3 de noviembre: “...ha sido una verdadera solemnidad teatral. No conservamos memoria de un espectáculo semejante, si no es el que nos ofreció hace algunos años el *Edipo* del señor Martínez de la Rosa...”.

Pese a estas alabanzas, sólo cinco días estuvo en cartel *Saúl*, aunque se repuso algunas noches más a lo largo de la misma temporada, por lo que podemos concluir que su éxito fue sólo mediano. Según Cotarelo y Mori⁸⁶ hay que atribuir esto al desdén a que dio lugar la mala ejecución de la obra, y al género, tan impopular, como el asunto. Sin embargo, si bien es verdad que no había en España una tradición trágica y que efectivamente el tema bíblico no levantaba demasiadas simpatías, no parece que la ejecución provocara el desdén que señala Cotarelo, según hemos visto en la crítica del momento. En su *Autobiografía* de 1850, escribe la autora acerca de *Saúl*: “(...) A pesar de la gravedad de su argumento, de la impopularidad del género a que pertenece y de otras mil circunstancias que no le eran favorables, esta obra alcanzó éxito; y todos los periódicos de algún crédito la han juzgado digna de la fama que precedió a su aparición en la escena...”.

El 4 de febrero de 1850 escribía la autora en una carta a Cepeda algo que nos interesa sobre el éxito de la obra, y también sobre su estado de ánimo: “Mi última tragedia ha hecho mucho ruido; se ha dicho mucho bien y mucho mal de ella, que es lo bastante para darle celebridad. Se han gastado gruesas sumas en ponerla en escena; augustas distinciones la han distinguido; severos críticos la han encomiado; un público ávido y curioso ha llenado el teatro largo tiempo. En fin, ha sido un suceso teatral que me ha puesto más en evidencia que lo estaba ya. He sido colmada de lisonjas en bailes de altas regiones, en saraos particulares; en todas partes. Parece que la sociedad toda quiere desde entonces probarme que vale algo ella y que valgo algo yo; pero, amigo, la verdad está caída; yo la veo y me veo, y me río de ella y de mí. Ni sus calumnias cuando me calumnia; ni sus elogios cuando me ensalza; ni sus desprecios, ni sus adulaciones, nada llega ya a mi alma...”.

Efectivamente, no todo fueron elogios, los periódicos satíricos se ensañaban especialmente con las mujeres escritoras, como vimos, y con todas aquellas que protagonizaran la incorporación de la mujer a trabajos tradicionalmente considerados masculinos. Así, publicaciones como *El Burro*, *Fandango* o *El Clamor Público*, criticaban injusta y aceradamente, y a menudo sin criterio alguno, las obras de la Avellaneda. *El Clamor Público* se refirió a *Saúl* del siguiente modo: “(...) La tragedia *Saúl* parece el primer ensayo de un principiante. La autora ha procurado más bien

⁸⁶ *Op. cit.* Pp. 176 a 191.

procurar su éxito al aparato escénico y relumbrante oropel de las decoraciones que al mérito artístico de la obra (...) La parte activa que Jonatás toma en la elevación del joven pastor, aunque histórica, no nos parece bien desempeñada en la tragedia. Tampoco nos satisface la catástrofe...”. Baste el comentario que a estas palabras hace Cotarelo en *La Avellaneda y sus obras*: “(Vamos: debía inventar otra la autora. Por eso decía al principio el bueno de Corradi que a la obra *faltaba “invención”*)”.

La Avellaneda había escrito en la Advertencia: “Declaro, pues, que no la creo destinada a conseguir grande éxito ni rápida popularidad, cualesquiera que sean las dificultades vencidas, lo dramático del argumento, el interés...”. Y en el mismo lugar, aunque lo quitó para la edición de sus *Obras completas*, decía: “...cualquiera que sea, repito, el mérito que pueda tener esta tragedia, su éxito en la escena no será acaso tan lisonjero como el de mis anteriores, aunque yo la juzgue más digna de obtenerlo...”. Gran conocedora del mundo teatral, no se equivocó al escribir esto antes de su representación.

Con respecto a la crítica no referida al estreno sino a la obra literaria, también encontramos en las publicaciones del momento fragmentos de la prensa que nos interesa traer aquí. *La Época* del 13 de noviembre de 1849 dice: “... *Saúl* es una obra bellísima; una tragedia en que se nota conciliado el interés creciente de situaciones altamente dramáticas con las formas severas de la tragedia antigua (...) La señora AVELLANEDA ha escrito, pues, una hermosa tragedia, que es la mejor de sus producciones dramáticas...”. Eugenio de Ochoa, en *La España* del 31 de octubre del mismo año, parte del hecho de que el asunto de *Saúl* no es propiamente dramático, por eso Alfieri, que es un talento, no puede hacer de su personaje un gran carácter, porque el personaje histórico-bíblico escogido es sólo un “despojo de la ira celeste”. Por otro lado, lo que constituye para el crítico la esencia del drama es la trabazón entre las escenas, que no existe en la obra de la Avellaneda, en la que unas escenas no se deducen necesariamente de otras. En un párrafo que nos interesa especialmente, de Ochoa opina acerca de algo acerca de lo cual hemos hablado extensamente en el capítulo dedicado al estudio del género y subgénero dramáticos: “Bien, muy bien presentada está la primera sospecha de Saúl, aquel *recelo*, como él mismo dice, de que ve en David un sucesor; pero no creemos que a pesar de la odiosa intervención de Abner, estén igualmente motivadas por medios humanos los sucesivos y crecientes errores de Saúl: el espectador

tiene que explicárselos como obra del espíritu maligno de que habla la Escritura, lo cual no es más ortodoxo que dramático...”. De este “espíritu maligno” bíblico escribe la Avellaneda en la Advertencia escrita en 1846: “(...) el orgullo era aquel espíritu maligno posesionado del alma de Saúl, y ninguna pasión me parece más fuerte, más infausta, más capaz de escitar los afectos de terror y de piedad que exige la tragedia...”.

Ya hablamos de esto en el apartado que dedicamos al género de la obra, porque el espíritu maligno en la obra de la Avellaneda, e incluso en el texto bíblico, es la fatalidad o el sino romántico, mejor que la Providencia, aunque quizá en *Saúl* nos obligue a hablar de una mezcla -paradójica- de fatalidad o Fatum y divinidad cristiana, que cabe desentrañar al hablar del género de la obra, bien tragedia si prima la primera, bien drama si está presente Dios y de su mano el libre albedrío. Efectivamente Saúl no parece un alma baja, actúa mal pero tiranizado de tal manera por sus pasiones que no cabe hablar de culpabilidad, y más bien aparece la fatalidad clásica por delante de la Providencia. Esto es lo que disgusta a Eugenio Ochoa; la fatalidad frente a otro tipo de casualidad es lo que está criticando negativamente. Continúa el crítico alabando la construcción de los caracteres, sobre todo los de Saúl, David, Samuel y la Pitonisa de Endor. Concluye ensalzando los versos de la Avellaneda, que como venimos viendo es siempre reconocida en su labor poética.

La Esperanza del 30 de octubre dice: “Anoche presenciamos en el teatro Español una verdadera solemnidad dramática (...) especialmente el mérito de la obra, que basta por sí sola para hacer estallar el entusiasmo de los espectadores, produjeron en nuestra alma, y no dudamos que en toda la de la brillante concurrencia que se hallaba reunida en aquel elegante recinto, una de esas sensaciones vivísimas de delectación y de arrobamiento que entre los diversos géneros de la literatura dramática solamente juzgamos capaz de hacer sentir el género trágico, si se presenta con la profundidad de pensamientos, llenos de unción religiosa, y con su velo fantástico, a que tanto se prestan los argumentos bíblicos, y que tan hábilmente se nos ha ofrecido en la tragedia *Saúl*...”. Cuatro días después, en la misma publicación aparece un nuevo artículo sobre la tragedia de la cubana, en el que acerca de los caracteres se critica que Saúl sea tan colérico e iracundo, y que no tenga más suavidad en algunos momentos que permita el contraste necesario a la emoción, y alaba en la versión de la autora cubana, la representación valiente de Samuel, que es una “inmensa ventaja sobre la italiana y la

francesa en la felicísima idea de presentar la gran figura del profeta Samuel, valientemente caracterizado, siguiendo al funesto monarca como su propia sombra hasta los últimos momentos de su vida...”. Finalmente ensalza el arte poético de la autora.

La crítica posterior no se ha ocupado demasiado de *Saúl*, sólo en los trabajos extensos sobre la Avellaneda, que son escasos, se hace referencia, no siempre crítica, a esta tragedia. Me interesa especialmente la incursión que hace Cotarelo en el tema de la fatalidad. Opina el crítico que Saúl tiene mucho del carácter trágico griego porque le falta la libertad y por ende la responsabilidad moral, circunstancia esencialísima en el drama moderno. Y hablamos de “tragedia bíblica”, términos irreconciliables desde el punto de vista genérico, pues si hay Dios y materia bíblica, los personajes son responsables de su comportamiento moral, y no puede hablarse de fatalidad ni, por lo tanto, de tragedia. Para Cotarelo, Saúl encarna el albedrío llevado a sus últimas consecuencias, a la independencia moral del individuo, a la rebeldía contra todo poder exterior, y todo ello con cierta verosimilitud y realidad, que lo hace “admisible en el terreno del arte...”. Al lado de este personaje, los demás son “débiles personificaciones”. Declara que el carácter de Saúl es hijo de la imaginación de la autora, que une sus interpretaciones poética, dramática y humana del texto bíblico. Piensa que no es sincera cuando en la Advertencia o prólogo escribe que ella piensa que el “espíritu maligno” del que habla la Escritura es el orgullo. Argumenta que ninguno de los Santos Padres lo interpretaron así, “Además, ¿qué orgullo podía ser aquél cuyas explosiones o exabruptos calmaban indefectiblemente los cantos de David, como en el siglo XVIII la dulce voz de Farinelli templaba los arrebatos de Felipe V?...”.

José A. Escarpanter⁸⁷ profundiza en el análisis de *Saúl* en el capítulo “El teatro de la Avellaneda” de la publicación *Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Comienza señalando los méritos de la obra pese a que su éxito no fuera el que se esperaba. La considera entre las cinco obras más notables del teatro de la cubana, una “tragedia de sorprendente modernidad, porque la Avellaneda, utilizando el personaje del primer rey de los judíos, hace una interpretación muy personal y válida de esta figura...”. La pugna que se establece en la obra entre el destino que se le profetiza a Saúl, y sus deseos, la

⁸⁷ Baquero, Gastón; Bravo-Villasante, Carmen; Escarpanter, José A., *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1974.

decisión del rey israelita de luchar contra el destino profetizado, concede su jerarquía trágica al personaje. Desde este punto relaciona el crítico el Saúl de la Avellaneda con Edipo, que también trata de evadirse de su destino por muchos caminos que, como a Saúl, lo precipitan en el cumplimiento de él. Todo personaje trágico, escribe, lucha encarnizadamente y hasta el final contra su destino. Finalmente, señala lo que la Avellaneda cambia del personaje histórico-bíblico, que supone algo fundamental para el crítico, y es el procedimiento que a partir de los personajes de Hoffmamsthal es habitual, a saber, el modo de acercarse a los temas antiguos por medio de la interpretación personal. Destaca, así, el *Saúl* de la cubana, como antecedente o eslabón en la evolución de la concepción de los héroes antiguos en el teatro contemporáneo.

Raimundo Lazo, en el capítulo “El lirismo en el teatro de la Avellaneda” de su libro *Gertrudis Gómez de Avellaneda. La mujer y la poetisa lírica*⁸⁸ destaca la obra *Saúl* como una de las cumbres líricas del teatro de la cubana, cuyo lirismo viene de su talento imaginativo y sensible, más que de los temas y personajes escogidos. Para el autor, el lirismo matiza no sólo episodios sino también personajes; “(...) si se despoja de la profusión de elementos líricos a *Saúl*, lo que resta es la estructura de una seca y opacada acción dramática...”.

La estructura externa de *Saúl* divide la tragedia en cuatro actos tanto en la edición de 1849 como en la de 1869. Se distinguen, sin embargo, por el número de escenas que compone sus actos: en la primera edición los actos tienen once, diez, quince y diez escenas respectivamente, en la segunda, doce, nueve, trece y catorce. La estructura interna sí responde a la estructura tripartita de planteamiento, nudo y desenlace: el primer acto y las escenas del segundo que dramatizan los acontecimientos que llevan a David a convertirse en caudillo de Israel, son el planteamiento; desde que David es encumbrado hasta el final del tercer acto, puede hablarse de nudo, y el último acto desarrolla el desenlace.

En el acto primero, Samuel le cuenta a Achimelech que a pesar de la gloria que el pueblo ve en Saúl, pronto terminará su reinado por la desobediencia a Dios que lo caracteriza, y desde este instante comienza a cumplirse la profecía; el poder religioso se enfrenta a la postura del monarca que quiere inmolar en el altar lo mejor que ha

conseguido en la victoria contra los pueblos enemigos; Saúl se enfrenta a Achimelech, primer sacerdote, profanando los altares, pero cuando va a salir de nuevo con sus tropas, aparece un Samuel indignado que después de increparle por sus últimos actos, le anuncia el próximo fin de su reinado. El pueblo, entre el que destaca la hija del monarca, Micol, queda en el templo pidiéndole a Dios el perdón para Saúl. En la segunda edición se añaden a estos hechos los amores entre Micol y David, pastor músico que enamora de oídas a la hija del monarca, y a la que él corresponde al contemplarla.

En el acto segundo, Micol acude al campamento de los suyos por su padre, que ha sabido por su hermano Jonathás que yace enfermo y abstraído desde el episodio con Samuel. Las tropas israelitas, desanimadas por la actitud de su rey, dejan transcurrir los días cada vez más amedrentadas por Goliath, héroe del pueblo enemigo. Saúl ofrece la mano de su hija a quien se atreva a luchar con el gigante enemigo, y sólo responde David, a quien Micol ha traído al campamento con ella para que con su música alivie las penas de su padre. Sorprendiendo a todos, David triunfa sobre el enemigo, y al final del acto aparece cambiado de su ser tímido y frágil, convertido en caudillo de Israel y arengando a las que ya se llaman sus tropas. Saúl recela por primera vez de David.

El acto tercero se abre con el día en que van a contraer matrimonio David y Micol. Los dos jóvenes se muestran enamorados y felices. Se celebra la boda, pero mientras sucede llega un labrador a palacio que cuenta a Saúl que Samuel, el profeta, muere anunciando a otro rey nacido en Belén. Aparece entonces un Samuel moribundo que, antes de morir en escena, anuncia a Saúl su muerte cercana y a David como nuevo rey. Saúl manda asesinar a David, pero el que ya es el esposo de su hija logra huir. Los hijos del monarca se arrodillan ante su padre pidiéndole la vida del pastor. Saúl se conmueve pero su caudillo, Abner, le anuncia que los levitas han ayudado a escapar a David, y, de nuevo presa de la ira, ordena matar también a los levitas y desafía a su Dios.

En el acto cuarto, David acude al campamento israelita a luchar anónimamente entre sus filas. Se encuentra con Jonathás y se abrazan y expresan su cariño mutuo. Se separan cambiando sus cascos como símbolo de la amistad que los une. Saúl pide la

⁸⁸ México, Porrúa, 1990.

ayuda de la Pitonisa de Endor para descubrir dónde está David. Samuel aparece en forma de sombra fantasmal para anunciarle su muerte antes del amanecer. El monarca enloquece. Micol se halla cual Ofelia enloquecida en el campamento por la ausencia de David. Vencen las tropas de Israel, pero entre la confusión, lo inesperado y su enajenación, Saúl descubre el casco de David entre los que gritan victoria y, pensando que lucha en las filas de los enemigos, cree matarlo al matar a su hijo Jonathás. Aparece entonces David y el rey descubre que su víctima no es quien él creía y quería que fuera. Micol descubre en la víctima a su hermano y se lo comunica a su padre, que se suicida al saberlo. Achimelech, que escapó de la matanza de los levitas, ha llegado al campamento como guiado por la divinidad, y coloca la corona de Saúl sobre la cabeza de David.

Para caracterizar el tema de la obra que estudiamos interesan algunas de las palabras que la autora escribe en la Advertencia o prólogo de 1846: “El orgullo que había cerrado las puertas de la gloria a una inteligencia sublime; el orgullo que había abierto las de los dominios del hombre a la inexorable muerte; el orgullo era aquel *espíritu maligno* posesionado del alma de Saúl, y ninguna pasión me parece más fuerte, más infausta, más capaz de escitar los efectos de terror y de piedad que exige la tragedia...”, y después: “Mi Saúl no es una creación; es un drama real, severo, religioso, en el que no representa sino un papel secundario la pasión del amor...”. El orgullo es la pasión que impulsa los acontecimientos de la obra. El orgullo sano en un principio, ligado a la dignidad y a la coherencia, que da al héroe de la obra la rebeldía de querer gobernar su reino como le parece enfrentándose no sólo a la casta sacerdotal, que es contraria a su opinión, sino también a su propio destino cuando Samuel lo profetiza. El orgullo es la fuerza que encuentra Saúl para luchar contra el horror que se le anuncia desde el primer acto de la obra, pero es, además, una pasión negativa que luego lo convierte en un tirano y hace nacer en él la envidia y el odio que le inspira la existencia celeste de David. Por este orgullo el Saúl de la Avellaneda representa la protesta civil y guerrera de los israelitas contra el poder sacerdotal, y en el carácter de Saúl concentra así la autora la lucha que se dio en el período de transición entre la época de los jueces y la de los reyes en Israel. Por el orgullo es Saúl el personaje trágico que se enfrenta a su destino para terminar devorado por él, es la posibilidad o la fuerza que el carácter encuentra para luchar contra un destino anunciado, profetizado desde la primera escena por Samuel.

De esta manera encontramos que aparece por un lado el *fatum*, en el hecho de que el anuncio del final trágico del protagonista tenga lugar antes de su mal comportamiento, y por otro la Providencia, que castiga al héroe después de este mal comportamiento. Esta lucha fatal aún en un equilibrio que parece imposible *fatum* y Providencia, e impulsa el tema, levantado sobre el orgullo, la razón y la equivocación de Saúl que no quedan claros hasta el final.

Encontramos, así, un destino anunciado y la lucha –por orgullo, por supervivencia, por rebeldía lícita ante el mal que acecha o se anuncia cuando no se ha hecho mal- del personaje cuyo destino ha sido anunciado trágico contra él. Este intento de evadirse del destino propio selecciona también como tema de la obra la fuerza del destino, que tal y como se presenta en la obra, aunados *Fatum* y Providencia, no aparece de modo en que uno pueda salvarse por medio del arrepentimiento, no hay perdón, por eso la Providencia no está clara, o al menos no lo está su carácter benigno. Los caminos de lucha son varios: la fuerza, el enfrentamiento, el arrepentimiento, la locura... y, finalmente, todo lleva al cumplimiento de ese destino del que se intenta huir, que parece más trágico que hijo de la Providencia, pues hay una ausencia evidente del perdón y la piedad, un horror que no suena a divinidad bondadosa tanto como a divinidad todopoderosa. Hay algo de *fatum* sobre Providencia porque Saúl no aparece como personaje únicamente negativo, antes bien, salvo en sus condenas de arrebatos y la ira que lo lleva a asesinar, e incluso en esos momentos, es más la presa de un destino cruel que quien activa esa crueldad. Y el enloquecimiento y la obsesión que siente como persecuciones a partir del anuncio de Samuel, son comprensibles. Así aparecen el miedo, el terror, la rebeldía de enfrentarse a lo negativo, por profetizado que sea, que resulta más atractiva –y romántica- que característica negativa. Según palabras de la autora, el alma de Saúl es presa del espíritu maligno, y esto exime al héroe, a nuestro parecer, de responsabilidad moral, arrastrado entonces por fuerzas fatales. Por ellas pasa a ser únicamente esclavo del orgullo, que es la pasión “más fuerte, más infausta, más capaz de excitar los afectos de terror y de piedad que exige la tragedia”.

El final del tercer acto señala magníficamente el momento en el que Saúl, románticamente, desafía –en forma que recuerda al Don Juan de Zorrilla- a su propio destino: “...Del arrepentimiento ya por siempre/Para Saúl las puertas se cerraron./Que

venganza me ofrece el negro abismo,/Y por las tuyas con placer me lanzo.../¡Vaya a buscarme el Dios que me persigue/allá en la liza do por él combato,/y a su despecho como a rey me hunda/Mas no me huelle como a vil esclavo...”⁸⁹. Saúl, que no puede contra su destino, enloquece, y aparece la fatalidad del parricidio y, finalmente, el suicidio, habitual desenlace romántico.

Sin embargo, cabe hablar de otros orgullos. Samuel es presentado de manera muy orgullosa; en cuanto lo desobedece el rey de Israel, él ya no lo perdona, ni siquiera cuando quiere dar marcha atrás a sus malas acciones, como tampoco cuando es presa del pánico y la enajenación. Con esto se presenta la incompatibilidad o la competencia de poderes, de la confluencia de modos de gobierno, pero también del orgullo de todas las partes. Jonathás y Micol son el contrapunto humilde de su padre, y representan el espíritu cristiano de la obra. También David, cuya humildad es extrema también por contraste con el comportamiento del rey Saúl.

La envidia es otra pasión que impulsa la acción. Se encuentra en el camino del orgullo en Saúl, que envidia que a David le sigan las tropas tan fielmente, y que la casta sacerdotal lo proteja. Cuando, en el tercer acto, están contrayendo matrimonio Micol y David, él se halla tranquilo hasta que el campesino trae las noticias de que Samuel muere y el mensaje de sus palabras, que anuncia el reinado de un joven nacido en Belén. David ha nacido en Belén, y la envidia puede en el monarca de nuevo, que sin embargo, se tranquiliza ante los ruegos desesperados y apasionados de sus hijos. Pero Abner le anuncia que los sacerdotes, contradiciendo la orden que el rey ha dado, han protegido a David, y esto vuelve a despertar su envidia, que le recuerda que a él la casta sacerdotal sólo le ha ocasionado enfrentamientos y confluencia de poderes. Olvida entonces que su corazón se quebraba en ese instante ante el dolor de sus hijos, y da la orden de que maten a los sacerdotes.

Otro bloque temático importante es el que conforma el amor. Hasta tal punto el amor es el tema fundamental en las obras de la Avellaneda y aquello que despierta más

⁸⁹ En la segunda edición estos versos aparecen del siguiente modo: “Del arrepentimiento los caminos/Para Saúl por siempre se cerraron./ Si venganza me ofrece el negro abismo, /Por los tuyos intrépido me lanzo.../ ¡Y que me busque el Dios que me persigue,/De lid tremenda en el sangriento campo,/Do, a su despecho, como a rey me hunda, /Mas no me huelle como a vil esclavo!...”.

su interés, que en el prólogo a *Saúl* siente la necesidad de avisar de que el amor sólo es un tema secundario en la tragedia: "... Mi Saúl no es una creación: es un drama real, severo, religioso, en el que no representa sino un papel secundario la pasión del amor...". El tratamiento del amor diferencia las dos ediciones de la obra convirtiéndolas en dos versiones distintas. La primera concede menor importancia a este aspecto, que la Avellaneda debió corregir para dar más interés a su tragedia en su segunda versión. La pareja de enamorados en *Saúl* la forman Micol y David. En la primera edición no aparece el joven pastor hasta el segundo acto, cuando en la escena V, tras erigirse David como jefe militar de los israelitas para luchar contra Goliath, nos enteramos de que Micol lo ama por el sufrimiento que produce en ella que David esté luchando contra el gigante: "No puedo más...¡yo muero!". A continuación, ante Sela, expresa su "loca pasión", y habla de su "secreto". Hemos de acudir a la segunda versión para encontrar configurada la historia de amor de los dos jóvenes. Las escenas II y III del primer acto se dedican al nacimiento del amor en ellos. De estas escenas depende que la lucha de David en el segundo acto, y su ofrecimiento para luchar contra Goliath a cambio de la mano de Micol, logren mayor emoción que en la primera edición. Y es que cuando se producen estas escenas de tensión, sabemos ya que David y Micol se aman, por lo que el efecto emotivo es mayor y aparece antes. Al final del acto primero reaparece el amor entre David y Micol, por lo que queda ya configurada una de las líneas temáticas de la obra. Cuando Saúl ofrece la mano de Micol como incentivo para que los soldados, atemorizados por Goliath, se atrevan contra el enemigo, el público ya sabe que David y Micol se aman, y por lo tanto en ese momento se une a la tensión de que las huestes estén rendidas y a la vergüenza de que nadie se ofrezca, la de la posibilidad de que se interrumpa esa historia de amor. Después, mientras David se enfrenta a Goliath, el sufrimiento de Micol es mucho más verosímil, por mejor construido, que en la primera edición, en la que, en la misma escena, sólo hace unos instantes que público y lectores/as han sabido que Micol ama a David –y no se sabe que David la ame-. En el acto tercero el amor aparece tal y como lo hace en la primera edición, los amantes se muestran enamorados, conmovidos, felices y nerviosos ante su inminente matrimonio. El tema amoroso, aun siendo secundario en la marcha de los acontecimientos, no es sólo decorativo. La autora profundiza y acierta continuamente en él haciéndolo siempre de interés primordial, pero en esta ocasión no queda ensamblado tan bien como suele estarlo en la acción, y quizá sea porque tiene demasiada fuerza como para ser tangencial y, al serlo, divide la acción. Los caracteres de este amor son los del amor romántico

pasado por la mano de la cubana. La mujer expresa su amor y la emoción que éste le produce mucho más que el hombre. Micol ama a David antes de que él la ame, y hay más escenas de amor de ella que de él. Es ella, ausente él, quien expresa su añoranza, su temor por la salud del amado, su sufrimiento y su ilusión. Así en la escena segunda del acto primero, Micol se enamora “de oídas” de David, antes de que él aparezca en escena, mientras le oye cantar y se conmueve por la voz del desconocido. En el acto segundo la escena V está compuesta por el diálogo entre Micol y Sela, en el que la hija de Saúl muestra su sufrimiento ante la posibilidad de que David muera, y la intensidad de su amor por él. Micol tiene muchas más palabras de amor que David, que es quien se muestra tímido según indica la acotación. Además, la vivencia de este amor es valiente, apasionada y resuelta también en el caso de la heroína, que es quien, por razones sociales, está en condiciones de escoger en un principio. En la escena tercera del acto primero ella es sincera y directa con David cuando, al conocerle, le declara lo que su voz y su música han provocado en ella. En el acto tercero, en la primera escena, su pasión y su deseo de ser amada por el objeto de su amor es tan intenso que sus versos son casi blasfemos: “...Si el cielo -¡mi rival!- sólo me deja/De posesión un pálido fantasma,/¿Piensas que pueda resignarme?, ¿Juzgas/que esa sombra de dicha me bastara?/¡Oh, no, Sela: jamas! Yo necesito/Ser querida o morir...¡o todo o nada!...” El amor que viven tiene características de amor muy románticas: se llama “loca pasión” y se guarda como “secreto”; su nacimiento se expresa en apartes (escenas segunda y tercera del acto primero); hay un intento, por parte de la heroína, de sofocar el amor cuando nace (escena quinta del acto segundo); pero se ama fuera de control y de cauce; el amor hace que la hija se enfrente al padre, que rechaza al amante; el amor une distintas clases sociales que terminan por igualarse o ser la misma; el amante ofrece la vida por el bien del amado (escena V del acto segundo); nervios de los amantes cuando están juntos (escena III del acto primero y escena segunda del acto tercero); enloquecimiento de la amada por la separación del amante. No obstante, pese a que la obra termina trágicamente, al no ser el amor su tema principal, los amantes no mueren y permanecen casados, es decir, el final, no se refiere a la temática amorosa.

Las escenas entre los amantes son magníficas, de intensidad encendida y lenguaje y situaciones dramáticamente muy efectivos. Comienzan en la escena tercera

del acto primero⁹⁰ : es un flechazo, amor al instante, Micol deja caer, de forma simbólica, la guirnalda de flores que iba a dejar a Dios en el altar, a los pies de David, éste la recoge y ella se la entrega a él. Sela señala la importancia de este hecho desde que cae la guirnalda, al decirle a Micol: “La guirnalda que al Señor destinabas, has dejado caer...”. Micol le pregunta a David el secreto de su melodía, directa e intensa en su expresión: “...¿Quién te ha enseñado la admirable ciencia/De arrebatarse el alma, y a tu arbitrio/Hacer que el corazón palpite y sienta?...”. Él contesta que en él es natural el canto como en las aves, y alaba su belleza. Se desmarca ella de nuevo de la heroína romántica vulgar, y, más que halagada, con originalidad y realismo contesta que la belleza es pasajera como las flores que le ha entregado a él, que pronto serán nada, pero él hace un santuario para ellas en su pecho. Al final del acto primero vuelven a encontrarse los que ya parecen amarse, cuando el padre de Micol sale a la guerra censurado por el profeta que augura el cambio de rey como castigo a la desobediencia de Saúl, y Micol queda aterrada en el templo donde sólo David dice quedarse a su lado y rezan juntos por la salvación del padre de ella: “...Ya lo ves; alguien señora,/Hay que a tu lado ansioso permanezca,/Y aunque le arredre su valor escaso,/Su vida, su alma tributarte quiere...”. Ofrecimiento romántico que rompe, sin embargo, con el tópico del héroe cuyo valor no se arredra nunca.

En el acto tercero volvemos a encontrar una escena entre los amantes cuando van a salir desde los aposentos de ella al altar en el que van a desposarse (escena segunda). David tiembla al entrar a verla, como ella, y también se traba y no encuentra las palabras que puedan expresar sus sentimientos: “...Voces no encuentro/Para explicar lo que en mi pecho pasa/Al llegar a tus pies, ¡oh virgen regia!...”. Compiten en la escena en humildad y en candidez, y esta competencia, este reparto de los mismos sentimientos entre el héroe y la heroína, resulta muy original en el siglo XIX. Micol casi desfallece ante las palabras de amor de su amante, y es él quien cierra el diálogo de amor cuando ella logra mirarlo después de que él se lo pida: “¡Espíritus de amor! Batid las alas⁹¹/Y bendecid mi gloria, que en la tierra/No es posible alcanzar otra más alta!...”.

⁹⁰ Para el análisis del tema amoroso seguimos la segunda edición por las razones expresadas anteriormente.

⁹¹ “palmas” en la segunda edición.

En la escena segunda del acto cuarto, encontramos una nueva escena de amor entre Micol y David, más apasionada, si es posible, por la confluencia de los hechos tristes que vienen en este punto de la acción, a juntarse con el amor y las buenas pasiones entre ellos. Tras la separación forzada de los amantes, Micol ha enloquecido, y yace enajenada entre los riscos que rodean el campamento militar donde acompaña a su hermano y a su padre. Cual Ofelia vaga recordando a su amante ausente, y él la observa junto a su cuñado Jonathás, y escucha sus palabras tristes, su enajenación, mientras mira los restos de la corona de flores que son parte de las que guarda junto a su corazón él. David no puede soportarlo y arriesgando su vida sale para que ella lo vea y para poder abrazarla. Durante los primeros momentos ella duda de su cordura, pero finalmente se reconoce en brazos de su marido. La acotación señala que llora David cuando le muestra a Micol las flores secas que quedan de la guirnalda que ella le ofreció el día que se conocieron. Él, al abrazarla, siente que no le importa que la vida acabe para ambos en ese instante, pero ella exclama “¿por qué morir?”, y le pide que huya con ella, con cierto erotismo en sus versos, en el deseo de lograr el amor de ambos en una “ignota gruta”. Él quiere un futuro honroso, sin embargo, y quiere luchar por su pueblo para ser después más feliz con ella. Deben separarse y lo hacen de manera romántica.

Hay otro amor que es destacable y original en la obra que tratamos: amor entre dos hombres. No es un amor homosexual, pero es un amor encendido, expresado, íntimo, no rastreable en el momento en que se escribe *Saúl*. Lo protagonizan Jonathás y David, a los que une un sentimiento de ternura, un sentimiento y una sensibilidad tan intensas, que son imposibles fuera de ésta, en su momento. Es un amor de hermanos, de amigos y de admiración, en el que compiten los dos hombres, pues uno y otro dan muestras de un amor y de una fidelidad que son un sostén importante de la acción de la obra. Lo analizaremos al hablar del personaje de Jonathás, como también veremos el tercer amor que aparece en la obra de manera fundamental, el que une a Jonathás y a Micol, el amor entre hermanos en el que la Avellaneda seguramente vertió parte de la historia entre su hermano Manuel y ella, lo cual es probable y se ratifica en la segunda versión, cuando su hermano Manuel había muerto.

Volvemos a encontrar el tema del parricidio que ha aparecido en *Alfonso Munio* y en *El Príncipe de Viana*. El rey de Israel llega al dolor más acerado que su destino le reserva cuando, creyendo matar a David, mata a su hijo Jonathás.

Entre los personajes, destaca sin duda el de Saúl; en él se concentran las pasiones que mueven la acción, haciendo de él culpable y víctima a un mismo tiempo. Es un personaje altamente trágico desde el momento en el que decide enfrentarse a su destino, y lucha con él hasta precipitarse directamente en su cumplimiento. Personaje colosal, también cuando se equivoca muestra su grandeza. Lucha contra un mal al que le obligan las pasiones de las que es víctima, pues son, pronto, malas pasiones. Cuando esta fatalidad lo lleva a un sufrimiento que siente no poder soportar, no se queda a vivir su nueva situación de hombre vencido y triste, y torturado por el dolor, sin dejar de cumplir con su destino, lo abraza al suicidarse.

Ya vimos cómo Cotarelo opinó que la Avellaneda convirtió al Saúl bíblico en personaje dramático, de tal modo que no quiso en él “las extravagancias de aquel pobre maniático de la Biblia, que privado del espíritu de Dios, ya no da paso que no sea para su ruina”. Piensa el crítico que el carácter de Saúl es verdaderamente grande y simbólico, “encarnación del libre albedrío llevado al último extremo; de la absoluta independencia moral del individuo; de la rebeldía contra todo poder exterior, y todo ello con cierta verosimilitud, cierta realidad, que lo hace perfectamente admisible en el terreno del arte”. Con esto no podemos estar de acuerdo, porque el espíritu de la obra es trágico, y bajo este destino, el libre albedrío no puede existir. Por eso Samuel anuncia a Achimelech, antes de que Saúl haga nada malo, que el rey va a tener un fin terrible. Y desde esta profecía Saúl ya ha perdido, es destino impuesto, porque se produce antes de que se comporte mal, es decir, antes de que, de admitir que tuviera libre albedrío, lo malutilizara. Desde el momento en que Samuel anuncia a Saúl su destino, éste lo persigue al modo trágico, ni aun el arrepentimiento que el Dios cristiano exige para su perdón, puede contra la ira divina, que lo precipita en la tragedia. Por eso, si bien es verdad que para nosotros el carácter de Saúl también representa rebeldía, no estamos de acuerdo con Cotarelo en el sentido que éste le da a su rebeldía, antes bien, creemos que lo valioso y original del personaje bíblico pasado por el tamiz dramático de la Avellaneda, es la tragicidad que le concede ésta, y lo providencial de que despoja a su historia. No es posible imaginar un Dios tan despiadado y creer en él de manera positiva. Su rebeldía es para nosotros una rebeldía romántica contra un sino clásico, trágico, griego. No puede imaginarse un Dios cristiano, bondadoso, que haga con alguien lo que hace con Saúl pudiendo evitarlo, que quiera castigarlo de modo tan atroz.

Desde el momento en que Samuel le dice a Saúl su fin, por pánico o por cólera, éste es asediado por las palabras del profeta y no puede hallarse responsabilidad moral donde no hay voluntad. Parece que Samuel hace involuntario el estado del rey a partir de su aparición. Y esto nos lleva a estar de acuerdo con José A. Escarpanter, que señala como la dimensión fundamental del personaje la lucha contra su destino, pugna que le da su dimensión trágica... sin olvidar que toda la lucha resulta inútil, pues lo anunciado por Samuel se cumple.

Otra cuestión que nos interesa señalar con respecto al personaje de Saúl es que la Avellaneda no hace historia, como tampoco la hará años después sobre el personaje de Baltasar, es decir, no cuenta únicamente con la emoción de un público que vaya a ver las obras sabiendo la vida y el final de su protagonista aunque éste sea un personaje histórico, sino que juega con la doble emoción de la realidad y la fantasía, de tal modo que el personaje aprovecha no sólo la emoción que siembra en el público el saber que haya existido, sino también el giro sorprendente sobre esta emoción, aunando historia y ficción.

El personaje de Saúl no cambia de manera importante de una edición a otra. Sus apariciones son las mismas aunque, por los cambios que sí varían de manera fundamental a otros personajes, y construyen escenas nuevas para ellos, varía la numeración o la situación de las escenas en las que aparece. Así, si en la primera edición entra en escena por vez primera en la escena tercera del acto primero, en la segunda lo hace en la cuarta. La aparición es la misma, no obstante; Saúl llega triunfador y en honor de multitudes a ofrecer en el altar ofrendas a su Dios. No se muestra piadoso con los vencidos que trae para escarnecer apresados, entre los cuales está el rey Agag. Se produce entonces el enfrentamiento del rey con los levitas, porque Achimelech, sumo sacerdote, le pide que no sacrifique a Dios lo mejor de lo conseguido en la guerra, porque Dios contagió con su condena todo lo que pertenecía al pueblo enemigo. El primer desafío de Saúl se produce entonces; la prohibición de Achimelech hace que los hijos del rey tiemblen de horror y temor ante la desobediencia de su padre mientras el pueblo, a modo de coro clásico, destaca significativamente el momento y la gravedad del pecado de Saúl, que finalmente inmola a las víctimas de su ira y su victoria. En la primera edición se produce ya desde aquí el enfrentamiento padre e hijo, Saúl y Jonathás, que anuncia así, desde el comienzo, la tragedia final que

protagonizarán ambos. En la segunda edición Jonathás es más dulce que en la primera y quizá algo más débil de carácter, por lo que el enfrentamiento entre padre e hijo se suaviza.

Saúl cumple su deseo y mientras inmola a las víctimas en escena quedan los hijos y el pueblo horrorizados ante el hecho. En esta elección de la Avellaneda de dramatizar y escenificar el espanto que el pueblo siente ante la profanación o la desobediencia de su rey antes que dejar en la escena a Saúl en el momento del pecado, se ve la condena que la autora quiere destacar en este momento como fuerza trágica que desencadenará la acción de su obra.

No obstante los sentimientos y la advertencia de los demás, el rey no siente estar haciendo lo que el pueblo y sus hijos ya lloran, e intenta tranquilizarlos antes de partir a la guerra explicándoles que siente que el cielo lo protege y que lo demostrará su triunfo en la lid. Así van a quedar las cosas pero, de manera sorprendente, aparece el profeta Samuel que, enfadado ante la desobediencia del rey de Israel, le anuncia su final como castigo divino. La figura del profeta es superior en poderes a la del rey; a Samuel le respeta y mira el pueblo como canal de la voluntad y la voz de Dios. Es una figura severa, casi prepotente por el apoyo que sabe que tiene, pero Saúl no le habla con el temor y desde la misma perspectiva que el pueblo. Las palabras del profeta son claras y dos de sus versos van a castigar a Saúl atormentándolo hasta el final de su vida: "...¡El que te alzó del polvo con un soplo,/con otro soplo hará que al polvo vuelvas!..."⁹². Humano y vulnerable se muestra por primera vez Saúl cuando teme: "¿Es mi enemigo Dios, o lo es el hombre?.../¡Dame aclarar las sombras que me cercan!...". Y duda el rey si es ingrato o si es rebelde con el cielo, si se enfrenta a un hombre o a Dios al enfrentarse a Samuel o a Achimelech. El coro final del primer acto pide por Saúl a Dios, dejando claro que ya es visto como rey que yerra, como hombre equivocado.

Muy cambiado aparece en el acto segundo. Por Jonathás y Micol, sus hijos, sabemos que Saúl es presa de una angustia, de un tormento, que lo atemoriza y lo enajena. El rey delira, padece dolores, pesadillas, turbaciones indecibles asolado por la sombra de Samuel, que lo persigue con su profecía en forma de sueños premonitorios. Jonathás, acusa a su padre del pavor que inmoviliza a sus tropas, y esto despierta de

nuevo la ira y la fuerza del rey que ofrece al vencedor de Goliath la mano de su única hija. El joven pastor músico, David, se ofrece para la lucha, y Saúl, que descubre así una faceta de su corazón todavía grande y serena, descubre en las palabras de David la grandeza de su alma y su fuerza pese a su aspecto débil. Conmovido y colmado se muestra cuando pide a sus guerreros que vayan con David y lo protejan. Interesa aquí destacar una diferencia entre la primera y la segunda edición; en el momento en que Saúl se asombra ante las palabras de David, en la primera edición el monarca exclama: “No sé qué oculta fuerza tus razones,/hijas de ardiente fe, que absorto envidia,/confianza me infunden: ¡ve! ¡combate!...”; mientras que en la segunda, sus palabras son: “No sé qué oculta fuerza en tus razones,/Hijas de ardiente fe –que acaso envidia-/Confianza me infunden; ¡ve! ¡combate!”. Nos referimos a que el cambio de una edición a otra (de “que absorto envidia” a “que acaso envidia”) está destacando algo fundamental en la obra, no sólo en el carácter de Saúl, sino en el subgénero al que podemos adscribir la obra (trágico-fatal o dramático-bíblico-providencial) y es la falta de fe de Saúl, que lucha por el Dios cristiano.

La escena séptima⁹³ del mismo acto segundo supone también un momento de especial importancia en el curso del carácter de Saúl. En ella el asedio que sufre el rey, el tormento que las palabras del profeta suponen en su ánimo, muestran el comienzo de su enajenación y algo fundamental que empieza a verse entonces y que va a desencadenar las malas pasiones en el sentido que lo enfrentará directamente a David. Le persiguen las palabras del profeta entre las cuales se destacan las siguientes:“(…) y otro verás aparecer muy presto/que la corona de tu frente arranque!...”. Con esto se señala la aparición de algo que comienza a actuar de forma clave en el pensamiento de Saúl: sobre la ira de perder su trono, aparece la envidia y la obsesión que buscan su objeto en la figura del nuevo rey y asedian con la incertidumbre al monarca, que desconfía de quienes le rodean con éxito. En este acto comienza la gloria de David, su carrera en ascenso político-militar que concluirá cuando Achimelech ponga al final de la obra la corona de Saúl sobre su frente. A medida que la gloria de David aumenta, la inquietud del rey lo hace también hasta que descubra en su yerno la figura anunciada y se desaten nuevas pasiones. Cual Tenorio impío desafía a Dios decidido a descubrir el

⁹² Escena novena del acto primero.

⁹³ Sexta en la segunda edición.

secreto de quién sea el rival que el cielo le depara para poder enfrentarse cara a cara con él: “No tan tímido Dios vele sus obras:/muéstrese mi enemigo: ¡yo le reto!...”

Predispuesto a ver a su enemigo en cualquier figura especialmente sobresaliente, advierte en seguida la “milagrosa protección” que parece cuidar a David. Admirado, orna a David con sus armas en una escena en la que los que enemista el cielo aparecen como aliados, pues Saúl, que siente el recelo al final del acto, instantes antes busca en David la posibilidad de luchar contra las “fatídicas señales” que proyecta su destino.

En el acto tercero Saúl aparece en la escena cuarta para llevar al altar a su hija Micol, que va a celebrar sus bodas con David. El rey aparece de nuevo variado con respecto al acto anterior, apaciguado, tranquilo y alegre, tras una metamorfosis parecida a la que experimenta el rey Baltasar, que lo lleva de la ira y la infelicidad a la tranquilidad y la reconciliación con el mundo. David, cual Orfeo, ha amansado la fiereza del carácter y el estado de Saúl, que parece muestra lo mejor de su espíritu en este momento. Pero, juguete del destino, varía su ánimo un labrador que llega a palacio a comunicarle a su rey que el profeta Samuel está muriendo y que sus últimas profecías se refieren al rival de Saúl, que ya es caracterizado de tal modo que el monarca comprende que es David. La ira le devuelve a la enajenación, a modo de ataque, como destaca Abner. Aún pugna por salir la grandeza del rey: “¡Oh! ¡qué insensata rabia! ¡yo me exalto/contra un pobre labriego! (...)¡Oh implacable/rigor del cielo!...”. Héroe atormentado por el destino, se alza en este momento de su sufrimiento, pero vence la fatalidad. En la escena siguiente se muestra inflexible hasta la crueldad con sus hijos. Sólo un momento, cuando ellos se arrodillan ante él, logran conmoverle, y como todo héroe romántico, siente al mundo entero conjurado contra él: “El cielo, el mundo, contra mí conspiran,/y vosotros también... ¡hijos ingratos!...” El amor de sus hijos calma a Saúl durante unos momentos, pero cuando Abner le dice que los levitas protegen a David, vuelve a la ira por el camino de la envidia y los celos, y ordena el exterminio de la casta levita. En plena ira del rey reaparece Samuel, moribundo, aterrador, que, mientras sucede, le describe al rey la matanza de los levitas. Saúl le pide que detenga el brazo de los asesinos, pero Samuel no le oye. Como otros héroes y asesinos, siente Saúl que la sangre de sus víctimas lo baña, y se estremece. Ocurre en la ficción que los personajes torturados son plenamente redimidos por su tortura y por su dolor. Con su dolor saldan las cuentas con la justicia en la ficción. Y esto es lo que ocurre en *Saúl*, casi desde el

principio, y desde luego hasta el final, con el protagonista; Samuel aterroriza y castiga de tal manera a su víctima, rogando por él al final... que despierta de nuevo la locura y el desafío en Saúl. Es tan oscuro el destino que le promete, que el alma del rey, atormentada, siente no perder ya nada en el enfrentamiento con Dios. Con un destino tan lleno de horror sobre uno, sólo queda morir, como escoge al final el triste monarca.

Así las cosas, la rebelión contra el cielo no parece poder ser peor que el destino que Samuel le anuncia antes de morir. Las palabras que cierran el acto recuerdan de nuevo al héroe zorrillesco: “(...) ¡es ya tarde!/Tú el abismo me abriste, y a cerrarlo/No alcanza tu poder. ¡Álzate, impío!/Cual sombra de Saúl sigue sus pasos,/Para que arrulles su perpetuo sueño/Con la atroz maldición que le has lanzado...”. Queda aún el cierre de oro, siguiendo *Don Juan Tenorio*⁹⁴ cada vez más de cerca: “Del arrepentimiento ya por siempre/para Saúl las puertas se cerraron;/que venganza me ofrezca el negro abismo,/y por las tuyas con placer me lanzo./¡Vaya a buscarme el Dios que me persigue/allá en la liza do por él combato,/y a su despecho como a rey me hunda,/mas no me huelle como a vil esclavo!...”.

En el último acto tienen lugar la consulta que Saúl hace a la Pitonisa de Endor para saber el paradero de David, y la aparición de la sombra-fantasma de Samuel. En la escena con la Pitonisa, descubrimos a un Saúl que enloquece, y, de modo romántico, lo vemos satánico como lo hemos visto celeste: “¡Poco me inquieta ya que el cielo sea/o el infierno quien oiga mi consulta./Haya un poder contrario a mi enemigo,/Y a él se liga Saúl!...”. La Pitonisa le avisa de que David se halla muy cerca de él, y, sin saber que lucha anónimo entre sus filas, piensa que lo hace del lado de sus enemigos, y aún crece su furor contra el que es su yerno. Al espíritu vengativo que le inspira David, a la envidia y a la sensación de que su orgullo se asalta, se unen la inminencia de verlo y la creencia de que lucha entre los enemigos contra él, todo lo cual asedia todavía más sus nervios. Y sobre estos acontecimientos viene a suceder la aparición de la sombra del profeta, que le anuncia a Saúl que morirá al amanecer. El rey se desmaya horrorizado, y cuando vuelve en él le cuenta a Abner lo sucedido. Enajenado, se carcajea como todos los personajes románticos en los momentos infernales en los que el dolor puede con sus corduras. En la escena sexta Micol intenta en vano que su padre vuelva en sí, pero Saúl está en un mundo que no puede espantar su hija: “(...)¡me cierra el paso/un piélago de

sangre sin orillas,/hondo, espumante, inmensurable!...”. Sólo le queda confundir a su hijo con David en el momento en que cree que los enemigos vencedores entran en su campamento (recordemos que los jóvenes han cambiado sus cascos como símbolo de amistad), matarlo, y llegar así a un nuevo dolor que no preveía. De la locura y la abstracción llega a sacarlo este dolor, que lo empuja al suicidio, a un suicidio que deja de nuevo asomar la grandeza de su carácter: “¡Que el cielo y el abismo juntamente/vengan a disputarse mis cenizas!/El formidable brazo que me postra/Deshecho me hallará, no de rodillas!”.

Micol pertenece a las heroínas de la Avellaneda levantadas sobre características que las distinguen de la heroína romántica tradicional: iniciativa, resolución, sinceridad, expresión de su intimidad, apasionamiento, valentía... Como ocurre con David, varía de una edición a otra puesto que, como hemos señalado, la segunda edición concede mayor importancia al episodio amoroso de los jóvenes y crea una serie de escenas para ellos de las que carece la primera versión. En ambas ediciones aparece Micol en la segunda escena del acto primero. En la primera, a lo largo de este acto, Micol espera ansiosa la vuelta de su padre, y cuando éste se enfrenta a los levitas se horroriza hasta terminar rezando con el pueblo para que Dios perdone a Saúl. Pero en la segunda edición, Micol aparece como personaje mucho más interesante y se le concede una faceta nueva que hace que su desarrollo como carácter sea más complejo, la de amante. En la escena segunda escucha la música y la voz de David antes de que éste aparezca, y queda prendada de lo que oye, que la “aroba y embelesa”. Su amiga Sela le cuenta quién es el músico, y Micol se enamora “de oídas”. Resuelta y decidida, cuando aparece David ya se refiere al sentimiento amoroso en la forma en que es habitual que la heroína romántica advierta su sentimiento. Tal es la intensidad del sentimiento, que el nerviosismo le hace dejar caer la guirnalda destinada a Dios a los pies de David.

Asombrada ante su música, Micol interroga al joven pastor acerca de cómo ha aprendido la ciencia de “arrebatar el alma” y hacer que “el corazón palpite y sienta”. Él alaba como don la belleza que en ella es superior, pero ella tiene más cosas que decir: “Ese imperio –lo sabes- cae y pasa,/sin vestigios dejar de su existencia,/Como el fugaz aroma y los colores/De esas precarias y superfluas yerbas./No así el talento que tu dote

⁹⁴Nos referimos a los versos “Llamé al cielo y no me oyó...” (Acto IV, escena X, primera parte).

ha sido, /Pues no mueren jamás sus obras bellas...” Además de inteligencia y resolución muestra una expresión sincera, directa y viva, que delata su pasión recién nacida. Él hace un santuario de su corazón para las flores de ella, que le pide que cuando se sequen esas flores y la recuerde, le pida al cielo que en el alma de ella haya siempre virtud.

Otra faceta de Micol aparece ya desde el primer acto, y es la del profundo amor que siente por su hermano Jonathás, al que ve partir a la guerra con su equivocado padre. Desolada la ve el final del acto, en la primera edición sin David a su lado, con el ánimo que él le presta, en la segunda.

En el acto segundo se igualan las dos ediciones en lo que a Micol se refiere. Constructora de su futuro, acude al campamento donde están su padre y su hermano para cuidar la enfermedad del rey de Israel. La escena que abre el acto está compuesta por el diálogo entre los hermanos en el que Jonathás habla de la enfermedad que padece el padre de ambos, y en el que se continúa desarrollando el amor fraternal entre ellos. También Micol hace que aflore la ternura de su padre cuando la descubre en el campamento, después, víctima de un destino decidido por los hombres, su mano es ofrecida por su padre al soldado que vena a Goliath. Micol se estremece, pero David se ofrece y, tranquila porque es a quien ama, comienza un nuevo tormento porque vaya a morir luchando contra el gigante enemigo. En la escena quinta cree morir de incertidumbre y sufrimiento, y se desmaya. La escena sexta en la primera edición, quinta en el caso de la segunda versión, es interesante con respecto al personaje. En ella hablan Micol y Sela, su amiga y confidente. Micol le cuenta a su compañera que cree que lo que va a ocurrirle a David es el castigo a su loca pasión, y recuerda el día en que la corona destinada al altar de Dios cayó a los pies del hombre. Le preocupa que David se haya ofrecido a luchar por su amor y no por la causa divina, y que pueda Dios castigarle por ello. Sela actúa entonces como voz de los intereses de la autora en la acción y le dice a su amiga que ella dudaría antes de que David amase a Micol que de que David no luchara por la causa de Dios. Entonces Micol se preocupa por si no es amada por David, y ofrece su vida a Dios si es necesaria para salvar la de su amante. Así llegamos a la misión que caracteriza a la heroína romántica.

En el acto tercero Micol y David se desposan. El acto se abre con el nerviosismo de ella mientras termina de vestirse para la celebración de las bodas. Románticamente,

teme que haya de ser sueño tal felicidad, y, recuperando las palabras de Sela del acto segundo, desea ser amada por su esposo, no sólo amarle. Nerviosos y conmovidos se entregan el uno al otro. Y la escena concluye con la declaración apasionada que le hace David a Micol, que provoca en la novia tal emoción, que ha de ser ayudada por Sela para no caer al suelo.

Así parten los dos hacia el altar. En la escena novena ella entra muy variada, despavorida, clamando por su padre para que, como rey, salve a David, a quien sus comisarios tratan de matar en su nombre. Primero ruega la hija ante el padre que no sabe su enemigo, después, ante el rey que quiere matar a su yerno, a su esposo, y a ella con él. Entre Micol y Jonathás, que invocan a la madre muerta, logran despertar la ternura de Saúl, pero un nuevo episodio que muestra la gloria de David, devuelve al rey a la locura y la ira. En este momento se distinguen de nuevo las dos ediciones: en la primera Micol protagoniza una escena que la segunda excluyó y que es efectiva dramáticamente hablando: Sela y ella permanecen esperando cuando Joanthás acude a ayudar a David. Micol habla contra su padre y ruega al “Dios del infelice”. Finalmente, cierra el acto con un grito alegre cuando su hermano le anuncia que David ha escapado de la muerte.

En el acto cuarto se separan de nuevo las ediciones con respecto al personaje de Micol. La segunda edición construye, frente a la primera, una nueva escena de amor entre los esposos. Antes de que aparezca Micol, Jonathás le cuenta a David el estado en el que yace su hermana, cual Ofelia, ajena al mundo exterior, viuda y esposa a un mismo tiempo, enajenada, envejecida... La heroína aparece con los restos de su corona de flores hablando del ausente, y cuando David no puede soportar escuchar su dolor por más tiempo, sale de su escondite y la abraza. Ella cree haber enloquecido del todo cuando lo ve, después teme que él ya no la ame por el comportamiento de su padre –en esa herencia de culpas característica de los sistemas de honra y venganza barroco y romántico-, pero finalmente disfrutan del encuentro y de amar y ser amados. Ella le pide que huyan, pero él quiere recuperar antes su honor. Después aún reaparece en el horror y la confusión finales, queriendo que su padre vuelva en sí, que ya no la escucha, y descubriendo al padre que ha matado a Jonathás. Con su último movimiento intenta detener a su padre cuando se suicida.

En la primera edición no hay encuentro amoroso entre David y Micol en el acto cuarto. Ella aparece entre los riscos cual Ofelia, hablando en forma de canto también, pero quien la escucha es Achimelech, que le da esperanza, y quiere morir cuando piensa que su padre ha matado a David.

En el artículo de Enrique A. Laguerre “La mujer en las tragedias de Gertrudis Gómez de Avellaneda”⁹⁵, la parte que se refiere a Micol lleva el subtítulo de “Micol y la grandeza de la humildad en el amor”. El crítico afirma que quizá es la obra de la Avellaneda más parecida a la tragedia griega. Micol no tiene la fuerza de otras heroínas de la Avellaneda, lo cual nos parece cierto, aunque se identifica con una causa justa aun en contra de su padre. Hay una fuerza mayor que la que la une a su padre, que es la fuerza que la une a David, y se defienden los derechos de la mujer en las circunstancias de Fronilde (heroína de *Alfonso Munio* asesinada por su padre).

Como componente de la pareja amorosa, David varía con el desarrollo que le da al tema la segunda edición sobre la primera. Como es habitual en el héroe enamorado de la Avellaneda, David posee y expresa una sensibilidad que en su momento expresaban más las heroínas que los héroes; llora en dos ocasiones, muestra timidez y nerviosismo al hablar con su amada, etc...

El personaje de David es breve pero fundamental por lo que provoca en los otros personajes y en la acción, cambios drásticamente después de su aparición. Se dramatiza el cambio de su destino aunque no es en él en quien focaliza la autora. Porque la tragedia no se fija en el ascenso de David y en su cambio de suerte, sino en el descenso de Saúl y en el cumplimiento de su destino, cuyas pasiones de orgullo, ira, envidia y furor desatan sobre todo la existencia y el destino del músico pastor.

En la primera edición, David no aparece hasta el segundo acto. Sólo el público conocedor de la Biblia reconoce en él al rival de Saúl que profetiza Samuel en el primer acto. En la segunda edición se oye el canto de David en la escena segunda del acto primero, antes de que entre a escena cuando Micol se prenda ya de su voz. Sabemos por las palabras de Micol que el canto de David es adorable, que “aroba y embelesa” y hace que el dolor cese y los “espíritus malignos huyan”. Cual Orfeo aparece entonando

el “Canto de David coreado”, en el que aparece ya una de sus características principales y aquélla que lo va a contraponer a Saúl como merecedor de la corona de Israel: la fe. Micol se enamora de su canto, y cuando David aparece en escena ella ya tiembla por él, que aparece tímido y emocionado, como pastor humilde que se presenta ante la hija de su rey. Pero es Micol la que se muestra más turbada, porque la suya es la turbación producida por el amor. David recoge la guirnalda que Micol deja sin advertirlo caer a sus pies, y cuando ella se la ofrece, él se sorprende y emociona. El primer parlamento importante de David tiene lugar cuando Micol le pregunta dónde ha aprendido el secreto que transmite su música: “¿Quién ha enseñado al pajarillo humilde/Que al sol saluda en la enramada espesa,/Los trinos que deleitan tus oídos,/Aunque él tal dicha ambicionar no sepa?...”. En esta primera parte de su contestación, la expresión que da a la naturalidad con la que canta, está inspirada sin duda en unos versos de Lamartine⁹⁶ que, como la Avellaneda, muchas mujeres del siglo XIX, criticadas por escribir, utilizaron para defenderse de las críticas recibidas por su arte, como señalamos en la introducción a este trabajo. Termina, el pastor, expresando su genio musical como don de Dios, y ensalzando la belleza de Micol. Piropo habitual el que atiende a la belleza de la mujer, y no así la respuesta de Micol, que rompiendo lo establecido no valora la belleza material sino el talento. Ante la respuesta de la princesa, el músico cambia el sentido de su piropo y con pasión contesta a las palabras de ella cuando le explica la caducidad de su belleza tan frágil como las flores de la guirnalda que le ha dado a él: su pecho será el santuario de las flores que le ha entregado a ella, y aquí tenemos ya a un David amante, galán, que, con expresión de Garcilaso, guarda sus “dulces prendas”⁹⁷.

Un poco después aparece la primera queja romántica de David, cuando ella le pide que rece siempre porque en su corazón haya virtud y él le dice que su destino es incierto. La llegada de Saúl interrumpe este romanticismo que penetra en el personaje

⁹⁵ *Op.cit.*, pp. 193 a 195.

⁹⁶ El poema de Lamartine al que me refiero es “Le poète mourant”, escrito en 1823, del que destacamos los siguientes versos: “Je chantais, mes amis, comme l’homme respire,/ Comme l’oiseau gémit, comme le vent soupire (...)”. La cubana había escrito un “Romance. Contestando a otro de una señorita”, en el que recoge el mismo contenido: “(...) Canto como canta el ave,/Como las ramas se agitan,/Como las fuentes murmuran,/Como las auras suspiran./Canto porque al cielo plugo/Darme el astro que me anima,/Como dio brillo a los astros,/Como dio al orbe armonías (...)/El ruiseñor no ambiciona/Que lo aplaudan cuando trina.../Latido son de su seno/Sus nocturnas melodías. (...)/Que yo al cantar sólo cumplo/La condición de mi vida...”.

⁹⁷ Soneto X de Garcilaso de la Vega : “¡Oh dulces prendas, por mí mal halladas,/ dulces y alegres cuando Dios quería!...”. Garcilaso utiliza más veces el sintagma “dulces prendas”, en la Égloga I aparece en singular.

bíblico de David, que asiste entre el pueblo a la profanación que el rey hace de los altares de Israel. Los apartes recogen su nerviosismo a lo largo de la escena séptima. Y sólo en el caso de la segunda edición reaparece con voz en la última escena del acto, para acompañar a Micol, a la que ya parece rendir su amor. La princesa le pide que cante una plegaria por su padre, y con ella cierra el acto David.

En el acto segundo David reaparece en el campamento de Saúl donde luchan las tropas israelitas. Cuando el rey ofrece la mano de su hija como incentivo a sus soldados para que luchen contra Goliath, él no duda en ofrecerse voluntario. Con aspecto de músico y pastor, entre los guerreros alza David su voz entre el asombro de todos. Micol le explica a su padre quién es David y que lo ha llevado al campamento para ver si su canto mágico tranquiliza también el espíritu de su padre.

David es devoto de su fe y de su amor, y esto le concede una valentía desconocida por la tropa de Saúl. Aun tímido y humilde experimenta un cambio, a partir de este instante, que lo convierte en el objeto de recelo del rey al final del acto. El joven pastor cambia su comportamiento, impulsado –ha de explicarse dramáticamente así– por la Providencia o el *fatum*. Encontramos, de este modo, a un David vestido ya del papel que le encarga el destino, que lo ha variado rápidamente. El músico tímido, el pastor nervioso del primer acto y de las primeras escenas del segundo, se ha convertido en héroe militar de Israel, en vencedor del gigante Goliath, en líder en el que Saúl ya vislumbra a su rival. Pero ha de destacarse que en medio de sus dos salidas a la guerra, en la última de las cuales actúa arengando cual César a sus tropas, David vuelve a mostrar su humildad ante un Saúl que le hace los honores. Sus tímidas palabras contrastan, como su talante, con el David que cierra el acto como verdadero rival de Saúl: “¡El Dios de los ejércitos me inspira;/Por su gloria combato; nada temo! (...);Transformando mi ser, cunde en mis venas/Santa ambición, que a reprimir no acierto!...”

En el acto tercero encontramos a un David que es nuevo contraste del anterior, dulcificado, tímido y nervioso por amor. Joanthás lo lleva ante Micol por las dudas que alberga David de que la princesa que va a casarse con él pueda amarlo. David acude al encuentro de su esposa temblando. Al verla se deslumbra y acobarda. Le explica entonces que no puede creer lo que está viviendo, habiendo nacido él en cuna tan

distinta de la de ella, que le contesta humilde también, dando lugar a otro de los parlamentos importantes de David. Y tras el cruce romántico de miradas que convulsionan a los amantes, salen de escena con palabras de él: “¡Espíritus de amor! Batid las alas/y bendecid mi gloria, que en la tierra/no es posible alcanzar otra más alta!”. Lejos durante un momento del “guerrero de Israel” del acto segundo, olvidando por un instante su fe por encima de todo, no concibe gloria mayor que la de ser amado por Micol. No vuelve a aparecer en el tercer acto, pues Saúl manda asesinarlo después de que se haya convertido en su yerno, enterado por el campesino que entra en su palacio de que David es el futuro rey de Israel, y David, ayudado por los levitas, logra huir.

En el acto cuarto vuelven a diferenciarse las dos ediciones en cuanto a las apariciones de David. A pesar de las órdenes del rey de Israel, que busca a David para matarlo, éste quiere luchar en las tropas israelitas y acude al campamento de Saúl y Jonathás. Se encuentra con Jonathás, a quien quiere con ternura y por el que es querido y admirado. En seguida pregunta por Micol: “(...) ¿Dónde mi amada/gime en la soledad?...”. En la primera edición se despiden conmovidos tras cambiar sus cascos como señal de su amistad y cariño. En la segunda, Micol aparece como un fantasma mientras los dos hombres hablan, y la observan enajenada vagar recordando a su esposo perdido y la mala acción de su padre. El alma de David le anuncia, antes de reconocerla, que es Micol. Jonathás le pide que no salga aún del escondite en el que hablan, pero él no puede soportar ver sufrir a Micol y sale a abrazarla. De manera romántica, contestando a las preguntas retóricas de ella a la noche, David llega a configurar una nueva escena de amor y reencuentro. Héroe romántico, dice abrazado a su amada que no le importa que la muerte los alcance así, y cuando le pide Micol que huya con ella, él sólo contesta que antes tiene que recuperar su honor. Tiene lugar entonces el juramento romántico de amar también en la muerte al ser amado en vida. Todo lo caracteriza él con la fe que lo destaca desde el principio: “Dios es bueno, mi bien, tu llanto enjuga...”. Pero también con el romanticismo al que pertenece: “(...) Y estas reliquias dulces, si Él me llama,/Recoge amante en mi sangrienta tumba...”. Esta escena de encuentro de los esposos sólo aparece en la segunda versión. Tampoco entra en la primera la escena V en la que se despiden Jonathás y David, muy hermosa. El hijo de Saúl presiente su final y lo acepta y se alegra por David. Todo el amor fraternal que se asoma a esta escena, se siente en las palabras de David cuando queda sólo, ido

Jonathás: “Dolorosa emoción me oprime el pecho.../¿Qué presiento, gran Dios!... ¿Por qué retumban/de Jonathás las voces en mi alma/Quiero volverle a ver... de mi ternura/No le he dado bastantes testimonios...”.

David vence y vuelve vencedor, pero Saúl, enloquecido por la envidia y las apariciones amenazantes del profeta, confunde la situación y mata a su hijo Jonathás – que lleva el casco de David- queriendo matar a David y creyendo que es un enemigo a quien atraviesa con su espada. En ese instante aparece el joven pastor convertido en figura celestial, anunciando la victoria. No sabe que Saúl, queriendo matarle a él, ha asesinado a Jonathás, y que al aparecer está haciendo que todos comprendan que quien ha muerto es su querido hermano. Quiere oír de Saúl su propio honor, que el rey lo reconozca como fiel y no como traidor. Después de conocer lo sucedido le dice a Saúl que pida por su alma a Dios, y Achimelech lo corona cuando el rey se suicida.

Jonathás, más desarrollado en la segunda edición que en la primera, es un personaje muy original, mucho más sensible e íntimo de lo que es habitual en los personajes masculinos del Romanticismo. Su presencia es breve, pero inspira y siente emociones importantes por lo raras y psicológicamente complejas. Por su virtud y su final es el personaje que la tragedia hace víctima inocente. Su presencia en *Saúl* es un acierto. Como hijo, como hermano y como admirador y amigo íntimo de David, sus tres funciones son más que un instrumento, un fondo complejo y profundo de las pasiones, emociones e ideas de la obra. La segunda edición desarrolla más su carácter que la primera, esto se ve por ejemplo en la acotación con la que se abre el acto segundo, en que la primera edición sólo sitúa la tienda de Saúl en su campamento y en la que la segunda señala también la de Jonathás. La primera edición lo enfrenta más claramente a su padre, de cuyas equivocaciones es víctima. Aparece siempre entre los hombres que siguen al rey Saúl, del que no se aparta salvo algunos instantes a pesar de estar enfrentado a su opinión. Entra en escena por primera vez en la escena cuarta del acto primero para presenciar la profanación que su padre protagoniza. Se horroriza ante ella, y en la primera edición contradice las órdenes de su padre antes de verlo errar, advirtiéndole que lo ciega “frenético furor”. Este enfrentamiento entre padre e hijo muestra en la primera edición un carácter más fuerte en Jonathás. Asiste, del lado de los que se horrorizan ante la escena, al enfrentamiento entre su padre y los levitas, y a la profecía de Samuel junto a su hermana, a la que consuela. Ido Samuel, le pide a su

padre, con ternura pero enfrentándose a su postura, que se humille ante Dios, pero no es escuchado y, aun sin estar de su parte, enlaza su suerte a la de su padre y sale con él a nuevas batallas tras despedirse de Micol. Esta escena de la despedida entre los hermanos se prolonga en la segunda edición, mientras que en la primera la despedida es sólo el final rápido de la escena de la marcha de Saúl. En estos cambios de una versión a otra hemos de ver el mayor desarrollo, es decir, el mayor interés que supone para la Avellaneda el tema del amor entre los hermanos en el caso de la segunda versión. Su hermano Manuel, que había sido en su vida un apoyo fundamental, muere poco antes de que prepare ella sus *Obras* completas, y este hecho importantísimo en la vida de la autora, pudo influir en estos cambios.

En el acto segundo Jonathás es el encargado de explicar el estado de su padre a su hermana. Cuenta los sueños, las sombras, las pesadillas, y las “zozobras tristes” que lo azotan. Cuando Saúl sale de su tienda y se acerca a sus hijos, Jonathás le pregunta si el tormento que lo envuelve le ha quitado el valor, y le advierte que las tropas, contagiadas del desánimo de su caudillo, no se atreven a luchar contra el enemigo. Ofrece Jonathás su brazo, pero el padre no quiere arriesgar a su único hijo varón y ofrece la mano de su hija Micol a aquél de sus soldados que se ofrezca a luchar contra Goliath y lo venza. David tarda en contestar, y Jonathás se enfurece ante la vergüenza que supone para su hermana el silencio con el que se expresan los soldados. En cuanto David se ofrece y lucha, amante de su hermano y pío, confía y admira al pastor valiente, y aquí comienza el episodio más original del personaje original que supone Jonathás: el amor entre hombres, la intimidad y la expresión del cariño que tiene lugar entre David y Jonathás, da lugar a escenas extraordinarias y a sentimientos que no pueden encontrarse en obras del siglo XIX. Lo hemos visto entre Alfonso Munio y el Arzobispo de Toledo, y vislumbrado entre Abdalasis y Habib. Es Jonathás quien, cuando vence David, anuncia su victoria y la describe, y el primero en darse cuenta, más cerca de Dios que de su padre, de que a David lo protege el cielo. Pronto le da a David el nombre de hermano, y quiere partir con él los riesgos, pero Saúl los separa desde el comienzo. Jonathás insiste dramáticamente –si conocemos el final- en la protección que de David hace el cielo, y en esto busca la tranquilidad de su hermana y la suya propia.

En el acto tercero Jonathás lleva con cariño a David ante Micol el día de las bodas entre la princesa y el pastor, él los enlaza, bendice ese instante y los conduce al

altar. Vuelve a buscar a su padre estremecido por la alegría y la emoción que siente todavía en el momento en el que el rey ha decidido ordenar la muerte de David. La tragedia se ve acentuada porque, el que de algún modo da su vida por la de David, lo admira y lo alaba como ningún otro, y fecunda con sus palabras la envidia de su padre queriendo introducir en él el amor por su yerno. Cuando Saúl le dice la orden que ha dado de matar a David, el hijo se enfrenta a él sin dudarle un instante: “(...) La negra alevosía/Jamás concibe corazón magnánimo...”. Micol hace su entrada acelerada y atemorizada para avisar a su padre de que quieren matar a David. El padre admite que ha dado él la orden de matarlo, y empiezan los ruegos de sus hijos, que terminan arrodillados ante el rey. Jonathás busca argumentos para defender a David y acusa de “calumnia” y “torpe envidia” todo lo que injustamente se dice de él, por quien responde. Finalmente, el hijo consigue decirle al padre palabras que conmueven su espíritu: “¡Con David, padre, moriremos ambos,/y en medio de sepulcros de tus hijos/arrastrarás tus canas solitario!...”.

En el acto cuarto, Jonathás y David se encuentran de noche, por sorpresa, tras bastante tiempo sin verse. Es la última escena en la que aparecen juntos los dos hombres, y en ella está gran parte de la intensidad del final de la tragedia. La dulzura de Jonathás es exquisita, y su bondad, extraordinaria aun dentro de lo extraordinario de los caracteres trágicos. David le dice al hijo de Saúl que temió perder su amistad después de lo sucedido, y Jonathás hace otra de sus declaraciones de amor: “Tales celos mi constancia injurian:/ en pos de ti los votos de mi afecto/iban do quier, David: noticias tuyas/ inútilmente demandaba a todos...”.

En la segunda edición se interrumpe la escena porque Micol aparece y David y Jonathás olvidan el suyo por el amor entre David y Micol. Después de la escena entre los amantes, los hermanos se despiden, quizá de forma menos emotiva que en la primera edición, pero destacando más el hecho de que Jonathás parece que sabe que va a morir. En ambas ediciones es Jonathás el que propone cambiar su casco con el de David, lo cual parece indicar también un intento de proteger de su padre a David. El hijo de Saúl no vuelve a aparecer, sólo sabemos que su padre lo mata al confundirlo por el casco con David.

Samuel fue el personaje de la obra más alabado por la crítica de su tiempo. Por la nota que escribe la autora a la Advertencia de 1846, sabemos que algunos amigos le habían aconsejado que suprimiera la muerte de Samuel y la aparición de su sombra: “(...) Dócil en esta parte al consejo de sus amigos, no lo ha sido empero en lo tocante a la muerte de Samuel y aparición de su sombra, que algunas personas, cuya opinión respeta, han creído atrevidas para la ejecución. Arrostrando el riesgo que puedan originar ambas situaciones, la autora las conserva intactas, y está pronta a dar las razones que para ello ha tendido, si la sana crítica se las demanda...”. Pero la autora no se equivocó al no cambiarlo. Eugenio de Ochoa lo alabó, también *La Esperanza* del 3 de noviembre de 1849: “la obra española lleva una inmensa ventaja sobre la italiana y la francesa en la felicísima idea de presentar la figura del profeta Samuel, valientemente caracterizado, siguiendo al funesto monarca, como su propia sombra hasta los últimos momentos de su vida...”.

Samuel es un personaje espléndido para explotar su efectismo dramático, pero cabe señalar que es una figura aterradora, en absoluto presentada como imagen tierna de una divinidad bondadosa y compasiva, sino presentado únicamente en su faceta más amenazante, airada e inmovible ante el dolor y el arrepentimiento -cuando tiene lugar- de Saúl. Es cruel en su insistencia y en su maneras. Aparece en todos los casos, salvo en la primera escena de la obra, de manera sorprendente, inesperada para los personajes que se hallan en escena. Sólo tiene cuatro apariciones, una de ellas como fantasma. No varía su carácter de una a otra edición, sólo es distinta la aparición de su sombra en el acto cuarto, que en la primera edición habla y en la segunda edición no.

Por lo que otros personajes dicen de él, sabemos el respeto y la autoridad que le tiene el pueblo; lo dicho por él es la palabra de Dios por encima de lo dicho por el rey Saúl. Su figura aterroriza y espanta en todos los casos menos en el de la primera escena, en la que sólo está presente Achimelech cuando Samuel anuncia el final del rey Saúl por primera vez. Sus apariciones no se producen, además, en momentos cualesquiera, antes bien, él destaca con su presencia los momentos más importantes en la acción.

La segunda de sus cuatro apariciones tiene lugar en la escena novena del acto primero, cuando el pueblo ya está enfrentado a Saúl o dividido, por el enfrentamiento

entre el rey y los levitas. Samuel entra llamando al rey orgulloso y le recuerda que Dios lo levantó del polvo y le encomendó una misión que no ha sabido cumplir. Por eso con otro soplo lo va a devolver al polvo, y le anuncia que ya está elegido el nuevo rey. Saúl quiere entonces interrogar al profeta, pero Samuel, que no entra a escena nunca para escuchar, permanece impávido ante lo que sus palabras producen.

Con sus breves apariciones provoca el profeta verdaderas revoluciones en el interior de los personajes que lo ven. El estado de Saúl cae con los tres golpes que significan sus tres encuentros con el profeta; en el acto segundo David logra devolverle la fe, pero, tras el segundo encuentro entre el profeta y el rey, éste enloquece de nuevo y manda asesinar a David, y en el acto cuarto, tras encontrarse con el fantasma de Samuel, vuelve a errar queriendo matar a David y matando a su hijo.

En el acto cuarto tiene lugar la aparición del fantasma o sombra de Samuel. Ante tremendos vaticinios de la Pitonisa, Saúl la reta a que le haga ver que es verdad lo que dice, y para demostrarlo aparece la sombra de Samuel, que es muda en la segunda edición, no en la primera. Esta última aparición del profeta termina por enloquecer al monarca.

La pitonisa de Endor también fue un personaje muy alabado, pese a su brevísima aparición, en una escena del acto cuarto. Pudo influir la interpretación que hizo de él Bárbara Lamadrid, pero lo cierto es que la Pitonisa supone no sólo la aparición de un tipo de personaje del que gustaba mucho el Romanticismo, sino la demostración de que el rey Saúl ha abandonado la fe y el camino marcado por el que fuera su Dios, pues las brujas y las pitonisas son inspiradas por el Diablo. El suyo recuerda a las brujas de *Macbeth*, obra por la que la Avellaneda sentía una marcada admiración y que, de algún modo, está presente en todas sus tragedias.

Abner y Saúl solicitan los servicios de la bruja esperando de sus pronósticos una salida a la profecía de Samuel, o conocer el paradero de David. Acudir a ella significa, como hemos dicho, que Saúl se vende, cual Werther, a otros poderes que le puedan dar lo que Dios no le da. Así aparece la parte satánica del personaje de Saúl, faceta muy habitual en los héroes románticos cuando desesperan: “Poco me importa ya que el cielo

sea,/ o el infierno quien oiga mi consulta./Haya un poder contrario a mi enemigo,/Y a él se liga Saúl...”⁹⁸.

Es curiosa la asociación de este personaje de la Pitonisa a la divinidad al final de esta escena, por medio de la aparición de la sombra del profeta Samuel, con la que ella quiere probar al rey que sus vaticinios son ciertos. La alianza de este mundo de brujas con el de los profetas es muy original: cielo e infierno condenan a Saúl.

Sela es un personaje interesante, que la Avellaneda repite, aunque aquí lo matice un poco menos que en otras obras quizá porque el de Micol, al cual se liga éste, también aparece menos desarrollado que otras heroínas. Este personaje, confidente femenino de la heroína, aparece, como decimos, en casi todas las tragedias de Tula, y ayuda a algo fundamental y característico en la obra de la autora, que es la expresión sincera y plena del interior de la mujer, que en la mayor parte de las obras románticas no se dramatiza. Las mujeres de la Avellaneda tienen otras posibilidades de contar su alma, porque para ellas también existen los monólogos y porque se atreven a hablar más directa y sinceramente a sus amantes. Aun así, estos personajes funcionales suelen desarrollarse de manera fundamental en estas obras, porque la autora busca la complejidad o la realidad psicológica de casi todos sus personajes.

Sela aparece distinta en las dos versiones. La segunda edición construye mucho mejor su carácter, pues la primera lo trata de manera instrumental; mientras en el primer acto aparece como representante del personaje coral que rodea a Micol, el séquito de las Vírgenes, en los tres actos siguientes habla con Micol de manera distinta, más íntima, con una confianza que no se corresponde con lo retratado en el primero de los actos. En la segunda edición la amistad aparece antes de que entre Saúl a escena, por eso es más verosímil la influencia que tienen en Micol las ayudas y los consejos que Sela le ofrece en los actos segundo y tercero. Sela es quien presenta a David y Micol en el primer acto, quien siembra la duda en Micol de que David se haya ofrecido a luchar contra Goliath por una cuestión religiosa y no amorosa en el acto segundo, quien recoge sus desmayos en el mismo acto, etc... En la primera edición hay una escena entre las amigas que en la segunda desaparece a pesar de estar bien hecha y de resultar muy

⁹⁸ Escena tercera del acto IV, séptima en el caso de la segunda edición, que cambia la palabra “infierno” por la de “abismo”.

interesante; en el tercer acto, las dos mujeres esperan conocer si David ha sido asesinado o si ha podido escapar. Sela mira por una ventana, y Micol espera que ella distinga lo que ve desde allí. Finalmente entra Jonathás y les explica que David ha escapado, y Micol grita de alegría.

Pese a que el desarrollo del carácter de Sela no es muy escaso, la Avellaneda comete el error de no terminarlo, puesto que a partir de esta escena no vuelve a seguir a Micol, lo cual parecería lo lógico dado que estas amigas de compañía no se alejaban de las damas a las que acompañaban ni siquiera en los encuentros amorosos. En el acto cuarto se echan en falta los cuidados de Sela cuando Micol aparece enajenada por los riesgos del campamento de las tropas israelitas.

Achimelech es el sumo sacerdote de la casta religiosa enfrentada a Saúl. Los levitas compiten en poder con el rey, a él se enfrentan desde el acto primero, a ellos desobedece Saúl en el mismo acto, y a ellos manda asesinar en el acto tercero. Sólo escapa a la matanza Achimelech, sumo sacerdote, que reaparece en el acto cuarto para coronar a David al final de la obra. En la nota que escribió la autora a la Advertencia leída ante el Liceo, leemos: “(...) Por facilitar la representación fue suprimido desde el año 49 el personaje de Abiathar, prefiriéndose la inexactitud histórica de suponer a Achimelech sobreviviendo a la destrucción de la familia sacerdotal, en vez de su hijo Abiathar que fue el que realmente escapó de ella y le sucedió en el pontificado...”.

Abre la obra una escena entre el sumo sacerdote y el profeta Samuel en la que éste profetiza ya la destrucción de Saúl y el cambio de rey porque Dios no está contento con la actuación del monarca. Así, Achimelech es el primero en saber por Samuel lo que va a suceder. Después, en el acto tercero, será el único de los sacerdotes que escape de la matanza ordenada por Saúl.

En la primera edición, Achimelech es quien escucha el canto triste de Micol en la escena quinta del acto cuarto. Aparece en el campamento de Saúl despistado y sin saber qué fuerzas lo han arrastrado hasta allí, y habla con Micol y le transmite fe y esperanza con respecto a David. En la segunda edición es David quien escucha a Micol, porque el amor entre ambos, como dijimos, se desarrolla más en ésta que en la primera.

En ambas reaparece Achimelech al final para coronar a David después de que se conozcan las desgracias ocurridas.

Podemos añadir un personaje más: el coro. De su mano alcanza la obra parte de su espíritu trágico, la sensación de Fatalidad sobre la de Providencia. Aparece al modo clásico-griego más que en ninguna tragedia de la Avellaneda. Es importante sobre todo en el acto primero, y lo representan los sacerdotes, los levitas, el pueblo, voces corales guiadas por Achimelech, por el Anciano de Israel y el Jefe de la tribu. Su función es la del coro clásico: contar hechos no dramatizados, hacer hincapié en lo trágico o clave de un hecho en el desarrollo de la acción, atormentar a los protagonistas con pensamientos oscuros (como hace con Saúl, con Jonathás y con Micol), pronosticar... De este modo conduce el ánimo del espectador y del lector.

Los himnos corales tienen un poco la misma función que el coro, o contribuyen a su función. Señalan y destacan algunos hechos y momentos. En la primera edición el coro interpreta cinco himnos: dos en el primer acto que destacan la fe del pueblo de Israel y la culpabilidad del rey Saúl, por cuya actuación se ve obligado a rezar su pueblo; uno en el segundo acto que significa la fe de David que se hace con el mando de los guerreros israelíes; uno en el tercer acto, que ensalza la importancia de las bodas de David y Micol; y uno en el acto cuarto, que recoge la tristeza de Micol por el enfrentamiento entre su padre y David. En la segunda edición los himnos se reducen a cuatro: en el primer acto David demuestra su fe en el primero, y junto a las vírgenes de Israel destaca en el himno que cierra el acto que necesitan pedir al cielo el perdón que salve el alma de Saúl; en el segundo acto y en el tercero los himnos son los mismos que en la primera edición, y el del último acto desaparece en la segunda.

Con respecto a la forma en que el romanticismo se advierte en *Saúl*, podemos verlo en varios de sus elementos. Los escenarios son románticos porque cambian en cada acto, y porque son escenarios que el romanticismo recoge una y otra vez. La presencia de la ciudad se ve en el primer decorado, que ambienta una plaza de la ciudad de Gálgala, en la que destaca un templo, uno de los espacios preferidos por los románticos. Al romanticismo indicado se añade, en el primer escenario, la tormenta con uno de cuyos rayos aparece por primera vez el profeta Samuel. En el segundo acto tiene lugar en un campo de batalla, espacio recurrente también, en el drama romántico. En el

tercer acto el decorado representa el salón del alcázar de Saúl, con arcos y galerías típicamente románticos. Y el último un paisaje “árido y fragoso”, con “rocas desnudas” y un “peñasco”, adornado con la luna. Elementos que contribuyen de manera fundamental al romanticismo escenográfico son: la tormenta, el amanecer, la noche, la luna, las guirnaldas de flores, los riscos, los trajes antiguos, los uniformes militares...

De los personajes son románticos la pareja de amantes, Samuel, Jonathás, la Pitonisa y Abner. Saúl es un personaje clásico, colosal, en situación extrema, presa de la fatalidad de sus pasiones, pero muchas de sus características son románticas en cuanto a que el romanticismo extiende una línea radial a todos los tiempos y espacios en que el ser humano profundice en su visión del mundo y en su difícil circunstancia dentro de él. David es apasionado y vive su amor intensamente. Asoma en él la queja ante la dificultad de su destino (escena III acto primero), ante su obstaculizado amor y ante el misterio que para su identidad tiene reservado el destino. No es romántico, sin embargo, su desenlace. Sobre este perfil la Avellaneda escribe una sensibilidad mayor, extrema y delicada, también en sus formas y gustos, un sacrificio explícito y una vivencia religiosa muy intensa. Jonathás es muy original, pero posee rasgos del héroe romántico tradicional: posee hermosura física y espiritual, vive la cima del placer y del dolor, es apasionado en su expresión y en sus sentimientos, es digno y noble, y su final es trágico. Saúl posee también algunas características del héroe romántico: vive sus pasiones de manera extrema, y lo llevan a un final altamente trágico, siente la dureza del destino sobre él, tiene momentos angelicales y momentos diabólicos, rebelde a todo lo impuesto, ama y lucha por su libertad incluso contra su Dios, marginado y víctima, noble y orgulloso, al límite de su resistencia y se suicida. De las características de la heroína romántica Micol tiene la orfandad, la pasión amorosa, la predestinación al dolor, la delicadeza, la ternura, la fidelidad, el enfrentamiento a su padre, que obstaculiza su vivencia del amor, la capacidad para el sacrificio y para el heroísmo y la enajenación a que la entrega el dolor. Como en el caso de David, su desenlace no es romántico. La Avellaneda añade características particulares que en su momento sólo se atribuían al héroe y Micol aparece resuelta, decidida, capaz de declarar su pasión, orgullosa, valiente y rebelde. Lo mágico, aterrador, cadavérico, moribundo y visionario de Samuel es de gusto muy romántico. Parecidos elementos hacen romántica a la pitonisa, que recuerda en algún momento a la bruja de *El Trovador* de García Gutiérrez.

Motivos y situaciones románticos abundan sobre el lienzo de la religión, la guerra, la rebeldía, el amor y la libertad. Con respecto al amor romántico, en el que viven Micol y David hay muchos de sus elementos: el amante rechazado por el padre de la dama, la hija enfrentada al padre por él, el juramento de amor secreto entre los amantes, que prometen serlo más allá de la vida y la muerte, el amor que la dama intenta sofocar y que sale al fin sin control posible, el enloquecimiento del amante al creer al ser amado muerto o perdido para siempre, la propuesta de huida de un amante a otro, el sentimiento de que no importa morir si ocurre la muerte en brazos del ser amado, etc... Además, son románticos los pronósticos, las profecías, los malos augurios, los presentimientos, las pesadillas y los sueños, la aparición de fantasmas, la bruja, el suicidio, el parricidio, la invocación a la madre muerta, las acusaciones injustas que hacen del héroe una víctima, la extremosidad sentimental, las despedidas, las prendas de amor largamente guardadas, las maldiciones, la enajenación por dolor...

A pesar de que la construcción de *Saúl* es la más clásica de todas las de la autora, hallamos en la obra una serie de características en la expresión que son muy del gusto romántico: el lirismo que se advierte en todos sus versos, la agitación en contraste con el relato, las oraciones y sintagmas exclamativos, los interrogativos, las frases entrecortadas terminadas con puntos suspensivos, la “e” paragógica utilizada a veces por cuestiones métricas pero a veces para producir una impresión de “lengua antigua”, etc... Las frases exclamativas abundan de manera habitual en el drama romántico; en el primer acto tenemos ciento treinta, en el segundo noventa y tres, en el tercero doscientas veinticinco, y en el cuarto, doscientas treinta y siete. Lo mismo sucede con las frases interrogativas: cuarenta y tres en el acto primero, las mismas en el acto segundo, cincuenta y cuatro en el tercer acto, y sesenta y cuatro en el último. Los puntos suspensivos, otra característica de la expresión apasionada de este tipo de teatro, es muy abundante en *Saúl*: en el primer acto hay diez grupos de puntos suspensivos (treinta y ocho en el caso de la segunda edición), en el segundo acto hay veinte (treinta en la segunda edición), en el tercero, cuarenta y siete (ochenta y dos en la segunda edición), y en el cuarto cincuenta y nueve (cien trece en la segunda edición).

-Flavio Recaredo

Según documenta el escritor Nicomedes Pastor Díaz en el prólogo que escribe para el tomo de *Poesías* de Gertrudis Gómez de Avellaneda publicado en 1850, *Flavio Recaredo* fue presentado en el Teatro Español en 1849 poco después que *Saúl*. Sin embargo su estreno tuvo lugar el día 27 de octubre de 1851⁹⁹. Por una tensa carta que la Avellaneda escribió el día 3 de abril de 1849 a Ventura de la Vega, entonces Director del Teatro Español, sabemos que éste se resistió ligeramente a llevar a la escena el drama nuevo de la autora, y que sólo un año y medio después de su presentación, la Junta de Censura del teatro mencionado aprobó su representación por unanimidad el día 29 de enero de 1851. Volvemos a tener noticias de la obra por el periodista, entonces amigo de la Avellaneda, Manuel Cañete, que en una carta escrita el 5 de marzo de 1851, cuenta que en esos días la autora leyó en su casa su drama nuevo, ante varios amigos ilustres, entre los cuales cabe destacar al Duque de Rivas y a Martínez de la Rosa. Al fin se estrenó *Flavio Recaredo* el día 27 de octubre de 1851 en el Teatro del Príncipe o Español de Madrid, como hemos señalado. Se presentó como “drama en tres actos y en variedad de metros”, y el reparto estuvo protagonizado por Matilde Díez, en el papel de Bada, Julián Romea, en el de Recaredo, y José Calvo, en el del Arzobispo¹⁰⁰. Al estreno acudió toda la familia real. La obra fue aplaudida y tras su final se llamó a la autora al escenario, pero sólo se mantuvo tres noches en cartel y la crítica fue muy parca con ella.

El día 28 de octubre *La Nación* hizo referencia al estreno: “Ayer noche se puso en escena la tragedia en tres actos titulada *Recaredo*, original de la señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. El público aplaudió repetidas veces los buenos versos que abundan en todas las escenas de esta obra dramática, y al concluirse la función llamó con entusiasmo a la autora...”. La autora no se presentó “ya fuese porque no estaba en el teatro, como aseguró el señor Romea, o ya porque creyese que su tragedia no había tenido un éxito tan brillante como ella se prometía...”. Y añade: “Si esta última fue la causa de no salir a recibir una ovación, creemos que la señora Avellaneda no comprendió bien el aplauso con que fue acogida su producción por el público en general...”.

⁹⁹ La autora se equivocó al escribir que el estreno tuvo lugar en 1850 al frente de la segunda edición del drama, que apareció en *sus Obras literarias...* (*op.cit.* tomo II), quizá siguiendo lo que su amigo Pastor Díaz escribió en el prólogo de la segunda edición de sus poesías.

Un artículo del mismo día de *Las Novedades* destaca la asistencia al estreno del Rey, la Reina, la Reina Madre, el infante don Francisco y la asistencia de “una concurrencia numerosísima y compuesta de cuanto Madrid encierra de más aristocrático e inteligente”. Aunque el crítico anuncia una crítica de la obra para otro día desde las mismas páginas, ésta no apareció nunca. La compara en éste con *Alfonso Munio y Saúl*; “Hay en ella grandeza y elevación; hay situaciones altamente dramáticas, y hay, sobre todo, esa armoniosa y brillante poesía que prodiga la autora en sus obras...”. Señala que el auditorio aplaudió mucho a lo largo de la representación y que al final de ella se llamó a escena a su autora, que “no se presentó por haber abandonado antes el teatro”. El final de su artículo lo dedica el periodista a criticar la actitud de gran parte del público que exigía la presencia de la autora en el escenario y desconfiaba de las palabras con las que el actor Julián Romea explicó que no se hallaba en el teatro. *La Esperanza* del mismo día critica positivamente la obra de la cubana: “El público aplaudió con entusiasmo los sublimes pensamientos religiosos y los excelentes versos de esta notable composición...”, y también destaca el episodio de que la autora fuera reclamada por el público sin éxito.

El Clamor Público del mismo día critica negativamente el drama de la Avellaneda, como era de esperar en tan lacerante publicación. En ella leemos que la obra “carece absolutamente de interés”. También, la alabanza a la versificación, y una crítica muy negativa de los caracteres, los episodios y el argumento: “Faltan vida y animación, al paso que sobran diálogos y personajes”. En la línea que caracteriza a esta publicación, concluye el crítico: “Entre los que aplaudían en las lunetas, llamaba particularmente la atención el señor Juan Nicasio Gallego, quien con las manos y los pies procuraba hacer todo el ruido posible”. En su número del día 30, vuelve a referirse a la obra de la Avellaneda, a la que llama “drama con honores de tragedia clásica”, y se confirma en su juicio primero: “Falta de situaciones dramáticas, ningún interés, pobreza en el enredo, insignificancia de los caracteres; tales son sus principales defectos...”. Y al hablar de los actores y actrices afirma que “nada tiene de particular que los actores queden inferiores a sí mismos tratándose de una producción de tan escaso mérito y tan exhausta de movimiento escénico”.

¹⁰⁰ El resto del reparto estuvo formado por los siguientes actores: Antonio Pizarroso, que interpretó al Duque Claudio; Alverá, que hizo de Agrimundo; Dolores Pérez, que interpretó a Emerbenga; Pedro R.Sobrado, que hizo de Sunna; y Antonio Lozano, que hizo de Viterico.

El Heraldo del 30 de octubre publicó un artículo de Manuel Cañete en el que éste anunciaba para el siguiente domingo un artículo especial, que no escribió. En él destaca el crítico que la obra arrancó aplausos repetidos a la “escogida y brillante concurrencia que poblaba las localidades del teatro”, y que la ejecución fue de “lo más deplorable que hemos visto”. Para concluir: “Sólo de este modo se concibe que el público, por más estragado que se ponga (y lo está mucho, en nuestro juicio), no haya otorgado a esta producción, enriquecida con prendas literarias del mayor precio, toda la estimación y el aplauso a que la hacían éstas acreedora...”.

La crítica posterior mantiene la crítica negativa sobre la obra. Cotarelo y Mori, piensa que el argumento “tiene poca consistencia, porque no hay en él grandes afectos ni dificultades que vencer, o al menos no se ofrecen con bastante relieve para que despierten vivo interés y lo mantengan...”. De los caracteres, sólo alaba los de Bada y Recaredo, y critica algunas cosas que quedan sin explicar pero que se resuelven en la segunda edición, nueva versión en realidad, que prepara la autora. El crítico afirma que en la lectura la obra sí que satisface, por lo que apunta a que lo que le falta es teatralidad, movimiento... lo que llama la propia Avellaneda “drama”. Concluye señalando algunos anacronismos y términos impropios, como “magüer” en boca de Bada¹⁰¹.

La estructura externa es muy parecida en ambas ediciones. Dividida en tres actos, en la primera edición el primero tiene once escenas, el segundo once y el tercero nueve, y en la segunda el primer acto tiene diez, el segundo dieciséis y el tercero nueve. Se mantienen, pues, los tres actos que exige la normativa clasicista, y también el equilibrio en el número de escenas que constituye cada acto en el caso de la primera edición.

Los tres actos se corresponden bastante precisamente con la estructura clásica de planteamiento, nudo y desenlace. En el acto primero encontramos el planteamiento:

¹⁰¹ Cabe corregir aquí algunos errores de la crítica: Carmen Bravo-Villasante comete dos errores al escribir acerca de *Flavio Recaredo*: en primer lugar llama a Bada, Beda en dos ocasiones y en segundo lugar llama a Agrimundo, Segismundo (*op. cit.* Pp. 163 a 164); también José María Castro y Calvo, que recoge en el volumen primero de las obras casi completas que el prologa de la autora (Madrid, Biblioteca

Bada, princesa sueva cuya madre es enterrada justo antes de comenzar la acción dramtizada, vive despojada de su estado social y presa del odio y la venganza que le inspira el rey godo Recaredo, hijo del rey que desterró a sus padres, Leovigildo. Una conjuración a la que Bada pide a Viterico, su pretendiente, que se una, dirigida por el secretario del rey, Agrimundo, planea el asesinato del rey Recaredo. El arzobispo Mausona, amigo entrañable de Bada y amigo del rey Recaredo, al que le unen la altura moral y sus intenciones de convertirse al Catolicismo, hace que Bada conozca al objeto de su odio, el rey godo, que oculta su identidad haciéndose pasar por su secretario, Agrimundo, en quien Bada cree conocer al jefe de la conjuración contra su enemigo. Recaredo y Bada se enamoran, aunque Bada cree haberse enamorado de Agrimundo. Hasta aquí las dos ediciones no se distinguen en el argumento, pero a partir de aquí se separan; en la primera edición el primer acto termina con la reunión de los conjurados que juran fidelidad a su plan, vencer o morir. En la segunda edición Viterico, que enamorado de Bada descubre que ella se ha enamorado de otro hombre, presa de los celos, abandona la escena amenazando a su amada con delatar por despecho la conjuración.

En el segundo acto la conjuración es descubierta por la aparición de Bada justo cuando Recaredo va a ser asesinado por Agrimundo. En la primera edición, no se explica la irrupción de Bada. En la segunda Bada irrumpe a media noche en el palacio del rey por miedo a la amenaza con la que Viterico ha cerrado el acto anterior. La joven cree que al hacerlo salva a Agrimundo, del que se ha enamorado, y que es en realidad el rey godo, así que salva a su amado y a su enemigo a la vez y descubre que ama al hijo de Leovigildo. El rey actúa con clemencia y dignidad ante los conjurados y reprende a Bada por odiar en nombre de Dios, y Bada, avergonzada y prisionera del hombre al que ama, que posterga para la vuelta de la batalla contra los franceses su sentencia contra ella, hace voto a Dios ante Mausona.

En el tercer acto Bada y su nodriza conversan sobre la suerte del rey Recaredo en la guerra. Bada muestra su angustia por la salud del rey, hasta el punto de confesar a Ermesenda (sólo en la segunda edición) su amor por quien la mantiene presa. La joven muestra en un soliloquio ante una cruz sus remordimientos por aborrecer y amar a

de Autores Españoles, 1974-1981. 5 vols.) la fecha que la autora da del estreno de la obra, que sabemos se equivoca en un año (pag. 210).

Recaredo (primera edición). Viterico llega con noticias del rey, que está entrando en el palacio. Y al llegar el rey entrega un documento a Bada en el que se convierte al Catolicismo y declara católico su reino. Bada llora de emoción pero rechaza la proposición de matrimonio que él le hace por el voto que ha hecho a Dios, aunque lo ama. En la primera edición, Bada firma el documento que le entrega Recaredo declarándose su esposa y reina, y cuando Recaredo lo lee, bendice a Dios. En la segunda edición Mausona anula el voto de Bada por considerarlo hijo de un momento de extrema angustia, y los amantes pueden casarse. Recaredo termina en las dos ediciones presintiendo que la cruz del Catolicismo llegará a tierras ignotas.

El amor, que siempre es parte fundamental del tema que levanta todas las obras de la Avellaneda, lo es en *Recaredo* de manera particular, pues los temas histórico y religioso quedan relegados a ser el fondo ambientador del argumento, levantado sobre la historia de amor. La conjuración sirve de tensión, de obstáculo y ambientación angustiosa para la historia de amor que viven Recaredo y Bada, y también para la de Viterico. Recaredo, rey visigodo hijo de Leovigildo, vencedor del rey suevo padre de Bada, quiere mejorar el estado en el que vive ésta, influido por el arzobispo Mausona. Al conocerse, Recaredo y Bada se enamoran, pero el rey oculta su identidad a la joven princesa, que cree haberse enamorado del jefe de la conjuración contra el rey Recaredo. El amor surge rápida y apasionadamente, presentido de un modo platónico, al sentirse como reencuentro el conocimiento de los amantes. Nace entonces un triángulo amoroso entre los personajes Recaredo, Bada y Viterico, enamorado de Bada, al que tocan en la obra el despecho y los celos. Por la princesa, Viterico participa en la conjuración que lo enfrenta al Duque Claudio, a quien quiere tiernamente. Creyendo así conseguir la mano de su amada, Viterico se dispone a matar a Claudio. Cuando Bada, enamorada ya de Recaredo, le anuncia que no le dará su mano, Viterico, herido por el despecho y los celos, amenaza con delatar la conjuración.

Recaredo se enamora de Bada y es correspondido. El amor le inspira grandes acciones y buenos sentimientos, y de forma original es él quien enseña buenos sentimientos a la amada y no al revés. En esto encontramos el elemento más especial y original del amor en el drama, y es que en el período romántico la heroína es siempre inspiración de sentimientos de bondad, amor y ternura para el héroe, al que, parece, sus

pasiones hacen desoír a menudo el camino de la mesura, la religión y el bien establecido. En *Recaredo* hallamos lo contrario; cuando comienza la obra Bada está llena de odio y de deseos de venganza, la vida le enseña su error cuando se enamora precisamente del hombre en el que concentra su odio y su rencor. Recaredo le reprocha esto en una escena intensa sembrada de buenos versos, y en este momento se produce un cruce de los papeles tradicionalmente asignados al héroe y a la heroína: el héroe, que ama a la heroína, es quien imparte la lección moral y la fe en este caso, el ángel de luz de la obra: “(...) Perdona un alma grande;/Perdona quien de Cristo la ley sigue.../Y no hay rudeza que el perdón no ablande;/Ni extremos se hallan que el amor no ligue./Mas quien permite que su pasión mande;/Quien no al pecado, al pecador persigue;/Quien en cada mortal no ve a un hermano;/¡No es magnánimo, Bada, ni es cristiano!”

La historia de amor es original e importa retratarla aquí como otra de las funciones que la Avellaneda varió de lo establecido profundizando en la psicología humana y sin simplificar jamás al resistirse a componer personajes programados por una tradición que prescindía de la realidad. Bada se enamora de Recaredo sin saber que es su enemigo. Al saber quién es, lucha románticamente contra su sentimiento, y hace voto a Dios creyendo así sofocarlo. A partir de aquí cada uno de los tres personajes enamorados protagonizará un sentimiento distinto al de los otros, tres formas distintas de amar. Para Bada, el amor supondrá un contraste brutal con los malos sentimientos que alberga su corazón al comenzar la obra y un contraste, además, con su tristeza y su dolor. El amor llega a romper su endurecido carácter, y ella, que no ha llorado ante el cadáver de su madre, llora la primera vez que habla con Recaredo. En esa primera escena con el hombre amado descubre la necesidad de desahogar su corazón, tan cargado de todo, y siente conocido, reconocido, platónicamente, al ser que comienza a amar: “(...) ¡Sí! Su recuerdo esculpido/Tiene el alma en lo profundo.../ Y, o la memoria me miente/ Por complacer mis antojos,/ o antes de verlo mis ojos,/ Lo adivinaba mi mente...” (escena VII, acto primero). Cuando descubre que la identidad del hombre amado coincide con la del nombre odiado, se desespera y lucha contra su sentimiento, pero ya no puede sofocarlo. Entonces vive intranquila, en continuo sobresalto, dando muestras de su amor en cada gesto, incluso cuando le dice a él que rechaza ser su esposa: “¿Yo aborrecerte?... Ojalá;/Oh ciego! Cual dices fuera;/Ojalá la vez primera/Que vi tu rostro... ¡Mas ah!.../¿Qué ganara con no verte,/Si el alma te adivinaba,/Y –aunque sin nombre- te amaba/Mucho antes de conocerte?.../ (...) ¡Llega a

esta cruz!... /Pregúntale cuántas veces,/Por ti elevando mis preces,/Me halló del alba la luz...”. Y aún saca fuerzas para huir de Recaredo por el voto hecho a Dios, pero cuando él le cuenta que ha trasladado con honores de reina los restos de su madre, Bada no puede ya sofocar lo que siente: “No tu esposa/Merezco, ni puedo ser;/Pero tu esclava me has hecho,/Y a arrancarte del pecho/No alcanza ningún poder!...”. Finalmente, ni la fuerza de su sentimiento religioso puede contra la que le inspira su pasión amorosa por Recaredo, y, en la primera edición sin que se anule su voto, y en la segunda tras ser anulado éste por Mausona, se une al rey Recaredo.

Para Recaredo, talante apasionado y firme, el descubrimiento de Bada ocurre en el mismo momento de conocerla. En su sentimiento descubre, al modo platónico, que ya la conocía: “Sin conocerte, sentía/Por ti lleno el corazón/De afectuosa simpatía...”. Cuando ella llora con él estremecida por su generosidad y pasión al socorrerla, él no encuentra fuerzas para soportar su llanto, y ofrece su vida a cambio de las lágrimas de la dama. En el acto segundo Recaredo es perseguido por las palabras de odio que, creyéndolo Agrimundo, Bada a proferido contra él, y siente, con la sorpresa característica de la heroína del drama romántico, lo que puede en él el amor. Cuando puede hacerlo, como ya hemos indicado, reprende generosamente a Bada, expresando los sentimientos de bondad y amor a que debe llevarle su religión a la joven y aquéllos de los que debe despojar su alma. Se muestra firme en la presentación del camino injusto que decide ella, pero cuando ella se desmorona, avergonzada y triste, él no puede continuar en su papel de rey que ha de castigar a la “conjurada” Bada, y pierde unos segundos su fortaleza... pero ella lo insulta y él recobra las fuerzas para una aparente dureza. Como amante romántico vuelve a los brazos de su amada en el tercer acto, y pronto le declara su amor y su intención de convertirse y convertir a su pueblo al Catolicismo. Cuando Bada lo rechaza por el voto hecho a Dios, él no admite una fuerza que, llamándose superior, sacrifique el amor que los une.

Viterico esclaviza su voluntad por el amor de Bada, que lo lleva incluso a cometer malas acciones. Nada ve si no es junto a Bada, y la recompensa de obtener su mano le da fuerzas para todo. Él sufre los celos y el desamor. Sus monólogos dejan ver con precisión la anchura del drama que le toca vivir como personaje. Al suyo toca el dolor de toda la obra, que en el acto tercero siente los rigores del desamor al límite de sus fuerzas.

Hay algunos otros temas, y algún motivo temático que también tienen relevancia en el drama de la Avellaneda. La conjuración, como tema o como fondo temático de ambientación, es de gusto muy romántico, por eso lo encontramos en obras importantes para el movimiento como *Hernani* o *La conjuración de Venecia*. La cubana gusta de la ambientación que implica una conjuración, y la escoge para *El Príncipe de Viana*, para *Egilona*, *Oráculos de Talía*, *Baltasar*, *Catilina* y *Recaredo*. Como asunto, la conjuración es lo más importante de la obra, lo que precipita el argumento y su solución. El juego es inteligente y atractivo: Agrimundo, secretario del rey Recaredo, dirige una conjuración que se concentra en el asesinato del rey por su mano. Bada participa en la conspiración que quiere terminar con la vida de su enemigo, y cree que el hombre del que se ha enamorado es precisamente quien dirige la conjuración, puesto que Recaredo, al conocerla, ha dicho que es Agrimundo. Por el asunto amoroso Viterico, que ama a Bada, es uno de los conjurados, y al saber que ella le rechaza como esposo amenaza a la princesa con delatar la conjuración. Bada acude por ello a media noche a avisar al que cree jefe de la conjuración y en realidad es su objeto, delatando así la conjuración y salvando la vida del rey, a la vez su enemigo y el hombre al que ama. Por las palabras que Bada dirige a Recaredo creyéndolo Agrimundo, el rey descubre la conjuración, y en esa escena descubre Bada a quién ama en realidad. La conjuración compone, de este modo, el fondo ambientador y a la vez el nudo argumental.

La libertad va muy unida al tema de la conjuración. Tema romántico por excelencia junto al amor, aparece de algún modo en todos los dramas del movimiento. Unida siempre al tema de la esclavitud y al sometimiento de un pueblo, de una religión o del héroe por otro pueblo, otra religión y otros personajes, reivindicada desde principios morales muy altos. El romántico ama profundamente esta posible libertad sin la cual su espíritu no es posible, y aprovecha cualquier situación para manifestar sus ideas libertarias. Por la importancia y la pasión de lo expresado, cobra, la libertad, un lugar de importancia entre los motivos temáticos del drama romántico. Bada proclama una y otra vez la libertad pensando en su familia muerta y cautiva por Leovigildo, padre de Recaredo. A Viterico le habla en términos de que sólo dará su mano a quien “redima España” “del yugo que la deshonor”, y lo ataca con palabras llenas de desprecio por el sometimiento en el que, para ella, el joven acepta vivir: “Vuelve al lado/Del amo que el pan te brinda,/Cual perro fiel, de su lecho/Humilde la diestra,/Que te azota y te

acaricia...”. El consejo que termina por darle ella a él es que escoja la libertad o la muerte en la porfía de conseguirla. La conjuración se levanta en este sentido: Sunna, que es uno de los conjurados, dice “Que no hay poder como el que presta el odio”. Sin embargo, Mausona describe al héroe de la obra, contra el cual se levanta la conjuración, como alguien que unirá todos los pueblos “Con igualdad de derechos”. Tal y como se presentan los caracteres de la obra, y frente al de *El Príncipe de Viana*, de *Hernani* o *La conjuración de Venecia*, la conjuración es levantada, en este caso, por odios y envidias, no por los afanes de libertad de un pueblo.

El patriotismo, palabra y concepto presentes siempre en el drama romántico, va irremediamente unido al tema de la libertad. Bada les pide espíritu patriótico a Viterico y a los conjurados, y comienza la obra “sin patria, ni arrimo, ni hogar...”. Recaredo se refiere a ello en dos momentos fundamentales: al final del segundo acto cuando se dispone a luchar contra los franceses, y al final del tercer acto, cuando prevé la cruz española y cristiana en tierras ignotas.

La religión es fundamental en la obra, enlaza con los temas de libertad y patriotismo en el argumento, y es lo que principalmente enfrenta a los enamorados, como ocurre en *Egilona*. Si en ésta Egilona es cristiana y Abdalasis musulmán, en *Recaredo* Bada se enfrenta como católica al que supone arriano e hijo de arrianos, Recaredo, pero, en este caso más claramente, si es el principal obstáculo para los enamorados, es también lo que les une al final. El Arzobispo Mausona es pieza fundamental para llevar a buen término estos amores, porque por él se conocen los amantes y, en el caso de la segunda edición, es él quien anula el voto hecho a Dios por Bada, por cuya anulación ella acepta el matrimonio con Recaredo. Los sentimientos de generosidad, piedad y perdón, se describen y viven en la obra desde el punto de vista católico. Ermesenda describe a la madre de Bada como “la católica eminente”, y Bada habla de tanta “católica sangre/ por Leovigildo vertida”, de la “vil secta de Arrio”, así que la religión se convierte también en rasgo distintivo y determinante de protagonismos y antagonismos.

Con sentimientos cristianos quieren tanto Ermesenda como Recaredo librar a Bada de sus sentimientos de odio y rencor. Sin embargo es desde la religión desde el estado que Bada decide sus odios y rencores. La joven princesa se hace así personaje

particular por la inspiración negativa que le ofrecen sus malos sentimientos, y a la vez con la piedad de la heroína romántica tradicional, que le hace decirle al Arzobispo Mausona: “Si tú me faltas, señor,/Sólo en Dios esperar puedo;/Pues auxilio de los hombres/Ni lo pido, ni lo espero”. Incluso el Arzobispo se presenta más conciliador y menos radical que Bada, al presentar a Recaredo como héroe que “A romanos, godos y suevos/ Hermane en un solo culto/ con igualdad de derechos”. Cuando Bada descubre quién es el hombre al que ama, se avergüenza de sus sentimientos de odio y rencor, y es él, quien reprende a la princesa por utilizar la religión como instrumento de enfrentamiento, como inspiración para el odio y la venganza: “Tú, en ciego rencor que te domina,/Venganza buscas con tu afán ardiente,/Y ante el emblema del amor sagrado,/Llevas un corazón de odio cargado...”. Después vienen los versos ya citados en los que Recaredo habla del perdón y del amor: “Perdona un alma grande...”. Así, la religión dispone a los personajes principales como buenos y malos, aunque sin la simplificación habitual en el período romántico con respecto a este tema, pues ya hemos visto el concepto flexible, de honda humanidad, que la Avellaneda tiene de la fe cristiana, y hemos visto en su teatro escoger al héroe musulmán como enseñante del mismísimo rey Rodrigo, y en el drama que tratamos ahora, odiar desde el cristianismo y reprender esto desde una bondad moral sin necesidad de hacer uso de la fe.

Hay, finalmente, un mecanismo muy romántico por el cual la heroína pretende huir del sentimiento amoroso cuyo objeto no le satisface: el voto hecho a Dios. Como en *El Trovador* de García Gutiérrez o el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, o como en la novela de Gil y Carrasco *El Señor de Bembibre*, la heroína lucha entre su sentimiento religioso y su pasión amorosa correspondida... En este intento aparece el sentimiento de remordimiento, que atormenta tanto a las tres heroínas. Bada, tras conocer que Recaredo no sólo se ha convertido al Catolicismo sino que proclama esta fe para su pueblo, escoge al final el amor, como aquéllas, en la primera edición porque no resiste otro camino, en la segunda porque Mausona anula su voto: “Y anula un voto imprudente/ La Iglesia, en nombre de Dios”.

La obra termina con la proclamación de Recaredo, mediante la cual el rey expresa su presentimiento de que llevará la cruz a “incógnita región”, presentimiento que juega con los trece siglos que separan a la Avellaneda del momento en que

ambienta la obra, entre los que se está haciendo referencia al descubrimiento de América por los españoles, en 1492.

El odio, la venganza y el rencor son sentimientos en los que se insiste hasta tematizarlos en la obra: Bada se levanta sobre ellos al comienzo, y se enfrenta sobre todo a quien después va ser el objeto de su amor. Viterico, Ermesenda y Recaredo se asombran de su odio destacándolo y condenándolo. Los acontecimientos son una buena lección contra el odio; Bada está tan equivocada que se enamora de quien era en su cabeza el objetivo de sus odios.

Como personaje, Recaredo tiene el doble carácter de rey y de amante romántico. El drama cuenta parte de la historia de un rey, pero lo que interesa de ella es su historia de amor. Hemos anunciado ya la originalidad del carácter amante de este personaje, que se enamora rápida y apasionadamente, como todos los héroes románticos, pero que se sorprende, inexperto e ingenuo, de cómo avanza su pasión y de lo que ocurre en su interior desde el nacimiento de ella. El drama romántico suele caracterizar con la sorpresa y la inexperiencia en el amor a la heroína, no al héroe. En esta forma de vivir su pasión, y en ser él quien muestra el camino del perdón, la generosidad y el amor a Bada, Recaredo incluye en su carácter dos de las características más inamoviblemente femeninas dentro de la literatura romántica. Los dramas románticos cuentan con héroes que enseñan a la heroína la valentía, la rebeldía, la libertad y la resolución, pero nunca es él quien infunde en ella el perdón y el buen hacer religioso, como sucede en este caso. Al comenzar la obra Bada no sólo carece de sentimientos tiernos, y de una vivencia en paz de la religión, sino que es presa del odio, el deseo de venganza y el rencor extremos. Es ella la maltratada y endurecida por la vida, y es él quien posee el corazón más limpio, quien se asusta del odio y la dureza de ella, y quien la regaña y reprende más adelante. Desde estas dos características Recaredo es un carácter extraordinario, cuya bondad se hace particularmente importante dentro del curso de la obra. La Avellaneda ya había hecho, con Carlos de Viana y Abdalasis, un nuevo héroe romántico, que sin abandonar la rebeldía, la valentía y la pasión, acercaba a los dos sexos en cuanto a la ternura, la sensibilidad, el llanto, la ingenuidad y la vivencia del amor. Recaredo, acentuado en este sentido por las dos características a que nos hemos

referido, es un paso más en esta igualación psicológica de los sexos y la complejidad psicológica que logra la autora.

Tampoco es habitual que el protagonista de la pasión sea un rey. La Avellaneda se atreve a menudo a escoger a un rey y “romantizarlo”, así lo hace con don Sancho, que va a ser rey en *Alfonso Munio*, con Rodrigo, en *Egilona*, con Recaredo y con Baltasar. Parece que un rey para ser visto positivamente dadas su posición de juez, de mandatario, y de conductor de un pueblo (en las épocas en las que se sitúan las obras a las que hacemos referencia), ha de ser templado, mesurado, y no debe dejarse llevar por las pasiones, razón por la que no es habitual que los héroes del Romanticismo sean reyes. Éste es otro atrevimiento más, o descubrimiento quizá, de la Avellaneda. Recaredo es un buen rey que es atractivo sobre todo por su pasión amorosa y por la pasión con la que defiende la virtud. La religión, la conjuración y el amor determinan sus acciones. Tan ejemplar en las tres situaciones que aun condenando, si esto es posible, alecciona. Como rey es digno, magnánimo, justo e inteligente. Como hombre es apasionado, generoso, inteligente y tierno.

En la acción amorosa de la obra, Recaredo es el personaje encargado de llevar a Bada desde el odio y el rencor hasta el perdón. Cambiadas las misiones habituales, ofrece explícitamente la lección, puesto que Bada se enamora de él. La segunda edición lo varía un poco, dejándolo aparecer un poco menos extremo en su romanticismo.

Como héroe romántico, comienza encubriendo su identidad, encubrimiento que es motivado por el odio que Bada siente por su familia y por él. Queriéndola socorrer, sólo es posible acercarse a ella encubriendo su identidad. Por esto sólo a ella le encubre quién es (Ya hemos descrito el juego de identidades). Mausona es quien describe a Recaredo en la escena previa a su aparición, como hombre de “sublimes sentimientos”. La entrada del rey en escena (escena VI, acto primero) da lugar a una situación muy similar a la que se produce en *Baltasar* (escena II, acto primero), cuando la reina Nitocris entra en la prisión en la que viven Joaquín, destronado por su marido, y Elda, la heroína de la tragedia, y se compece de la pobreza y el estado en que se hallan. Nitocris siente su alma estremecida por la compasión, y lo expresa en un aparte, como hace Recaredo al entrar en las estancias de Bada: “(¿De una reina la morada/Es esta?... ¡Oh Dios! ¡qué pobreza!)” Enseguida se muestra piadoso y sensible con la situación de

Bada, con palabras parecidas a las que le dice Isabel a Carlos de Viana cuando lo ve en la prisión. Sensible ante las lágrimas que Bada derrama ante el emocionado ofrecimiento que él le hace, Recaredo siente en extremo conmovida su alma. Ya en esta primera escena entre los protagonistas, el rey le aconseja a Bada que abandone el rencor que siente, y le jura que la situación político-religiosa del reino en que viven mejorará. Antes de despedirse, Recaredo le entrega su anillo a Bada diciéndole que le posibilitará llegar hasta él cuando lo necesite, escena repetida de la entrega de anillos que serán fundamentales en la acción, lo hemos visto en *El Príncipe de Viana* y *Egilona*, y lo veremos en *Baltasar* y en *Catilina*.

El segundo acto se abre en la primera edición con una escena entre Recaredo y Mausona, en la segunda entre Recaredo y Agrimundo. Lo que va a suceder en una y en otra es que el rey se muestra enamorado de Bada, desasosegado por su nuevo sentimiento y angustiado por las palabras que la princesa ha dicho contra él. Planea, además, algo que le preocupa se lleve a cabo con rapidez, algo que tiene que ver con la religión y que el público sabe antes de que suceda que es su conversión al Catolicismo. Al irrumpir en escena Bada cuando el rey se dispone a dormir, se precipitan dos hechos: el descubrimiento de la conjuración por parte de Recaredo, y el descubrimiento, por parte de Bada, de que a quien ama es al rey que considera enemigo. Recaredo tiene a continuación sus dos acciones más grandes: la sentencia clemente contra los conjurados, y el modo de regañar a Bada. La condena a Sunna es el perdón que mientras lo engrandece a él a Sunna lo hace indigno. En la línea cristiana de considerar que quien hierra no sabe lo que hace, Recaredo dice acerca de Sunna: “Lo perdono./Su altura no comprendía”. Para Agrimundo la condena es más tajante, aunque igualmente generosa para el tiempo al que corresponde, y a Viterico lo perdona también. Ante estas sentencias, Bada exclama en un aparte: “De este hombre/ mata el perdón”. Cuando el Duque le dice que son castigos blandos, Recaredo se muestra más digno e inteligente aún: “Si restos guardan de honor,/Duque, el castigo mayor/Reciben en mi clemencia./Si en ellos no puede nada,/Prueba dan de ser muy viles.../Y no ensangriento en reptiles/De mi justicia la espada...”. La reconvencción que hace a Bada supone quizá el momento más emocionante, desde luego el de mayor tensión de la obra. Ya hemos visto cómo le expone que no puede ni debe odiarse en nombre de Dios, y cómo el perdón los hace magnánimos y cristianos. Antes las palabras irrefutables del monarca, Bada siente humillación y vergüenza, y estalla en llanto. Recaredo pierde por un instante su aparente

tranquilidad cuando la ve llorar “(*Dominado un momento por su amor*)”. Bada ve el gesto amoroso de él y lo rechaza bruscamente, y él abandona la escena advirtiéndole que es su prisionera puesto que ella misma se ha declarado cómplice en la conjuración contra su persona.

Como amante romántico, nervioso por amor al volver de la batalla contra los franceses, se estremece en el momento en que va a encontrarse con Bada y pide a Dios poder cumplir sus deseos. La sentencia de Recaredo contra ella, que le espera digna y fiera, es de nuevo espectacular: la lección que ella ha de sacar de los buenos actos de él, pues le entrega un documento en el que declara el Catolicismo como la religión profesada por él y por su reino, y le pide que sea la reina y su esposa. Ante las palabras de rechazo de Bada, cuando le explica que lo ama pero que ha hecho voto a Dios, él piensa y se expresa con modernidad explicándole a Bada que el amor que sienten no puede ser malo, que será un ejemplo para el pueblo, que romper un voto ofrecido en el estado en que ella estaba, no es un pecado si es por un amor como el que sienten. En la primera edición estas palabras convencen a la joven sueva, que firma el documento y se lo muestra a Mausona y Recaredo, que la bendice. En la segunda versión es necesario que el Arzobispo anule el voto de ella antes de que acepte el matrimonio que el rey le pide. El último gesto que conocemos del rey es que ha rezado ante los restos de la madre de Bada, que ha trasladado a Toledo con toda la pompa digna de una reina. Bada se estremece ante este gesto de su amante, y se dirigen al altar cuando la obra termina.

Como en los mejores caracteres de la Avellaneda, en Bada puede observarse una complejidad psicológica que traza una evolución en su pensamiento, en sus sentimientos y en sus acciones. No hallamos la profundidad de caracteres que sí encontramos en *Baltasar o Egilona*, pero sí una complejidad psicológica extraña al Romanticismo más general. Hallamos un cambio a mejor del carácter de Bada, y, como suele suceder en la obra de la cubana, este cambio se produce a partir una historia de amor.

También hemos apuntado ya que Bada no se corresponde con la heroína tradicional del período, y no por las características de que dota a la mujer la Avellaneda (resolución, valentía, protagonismo, inteligencia, experiencia...) sino por otras muy extrañas en la dama del drama romántico, incluso en la obra de la autora. La heroína es

casi siempre el ángel de luz en la vida del héroe. Es ingenua, aunque lista, carece de experiencia amorosa, y tiene siempre la función de llevar al héroe al camino de la rectitud moral, que ella le inspira con su ternura, dulzura, y otros sentimientos que la dotan de una capacidad extraordinaria para perdonar. Bada, al comienzo de la obra, está llena de odio y de rencor hacia el hijo de Leovigildo, rey arriano que destronó y recluyó a sus padres. El día en que comienza la acción, su madre ha recibido sepultura, y ella misma expresa que sólo alberga odio y rencor en su alma. Poco después, cuando Viterico, pretendiente de la joven, le ofrece hacer lo que ella desee, ella sólo contesta una palabra: “¡Venganza!”. Huérfana, desterrada de su patria y de su posición social, Bada es una mujer endurecida, desengañada y sin esperanzas, sentenciada por sus sentimientos de odio y rencor hacia Recaredo y los arrianos. Partimos, de este modo, de una heroína marcada por episodios vitales dolorosos, circunstancias que la hacen muy diferente de la heroína romántica tradicional.

Más caracterizada como el héroe romántico que como la heroína, con esto viene a coincidir la descripción que hace de ella Mausona: “Que, aunque huérfana, aislada,/Triste, indigente te veo...”. También la descripción que hace ella misma de su vida ante Recaredo: “Vítima de infausta guerra,/de todo fui despojada.../Pero amo, señor, la tierra/Que las cenizas encierra/De una madre idolatrada...”.

Desde el comienzo de la obra, no sólo Bada, sino los personajes que la rodean, son conscientes de los oscuros sentimientos con los que convive; Ermesenda, Viterico y Mausona se lo dicen. A todos ellos responde Bada con su intranquilo interior, como hace Saúl en la obra homónima: “No descansa/quien odio en el pecho abriga!”. Este odio no se queda sin víctima. Viterico es la víctima dramática de los sentimientos de Bada: por amor a ella e instigado por ella acepta participar en una conjuración que lo enfrenta a quien más le ha protegido y quiere, el Duque Claudio. La dureza con la que Bada trata a su desesperado pretendiente deja ver su lado más despiadado y terrible. A sus palabras de amor, responde la princesa con palabras humillantes. En la expresión de su odio, no obstante, otras características del carácter de Bada se dejan ver: la rebeldía y la valentía con que recrimina a Viterico su carácter servil y claudicante.

Como los personajes enfermos por episodios desoladores, pero no malvados por naturaleza, Bada se estremece y se desborda llorando ante las palabras de bondad y

generosidad sumas que le dedica Recaredo en su primer encuentro. Bada queda enamorada de él tras esa primera entrevista, con un amor reforzado por creerle Agrimundo, jefe de la conjuración contra su enemigo, el hijo de Leovigildo. Al final del primer acto Bada queda retratada como alguien estropeado por sus tristes circunstancias, convertido en una fanática llena de odio, pero cuyo fondo no parece oscuro. Sólo ante Mausona se ha comportado la princesa más desolada que vengativa.

En el segundo acto Bada irrumpe a media noche en las estancias de Recaredo. Esta situación se explica sólo en la segunda edición, en la que Viterico, como dijimos, ha cerrado el acto anterior amenazando a la princesa con delatar la conjuración. Bada llama angustiada a las puertas de Recaredo gritando el nombre de Agrimundo, a quien cree llega a salvar. Como Leoncia e Isabel en situaciones parecidas de las obras *Leoncia* y *El Príncipe de Viana* respectivamente, Bada desprecia el recato y el decoro de las damas al correr por las calles durante la noche y acceder a las estancias de un hombre, mediante el anillo que le había entregado el rey-Agrimundo. La declaración que Bada hace a quien cree Agrimundo se convierte en una declaración de amor. Se encuentra, sin embargo, delatando ella misma la conjuración ante Recaredo. Cuando comprende que se encuentra ante el rey, muestra su vergüenza y su admiración mientras él sentencia a los conjurados. Solos los amantes, Recaredo se dirige a Bada dura, aunque amorosamente, y ella, a medida que él va mostrando su altura moral, va recobrando la suya, que estalla de dolor y de vergüenza. De nuevo como el héroe romántico, ella se pregunta: “¿No era bastante la desgracia mía?/¿Merezco más rigor y lo resisto?...”. Termina el acto rechazando el afecto del rey, como su prisionera, y haciendo voto a Dios ante Mausona, en un gesto muy romántico.

En el acto tercero encontramos una Bada distinta, dolorida, triste, nerviosa por la salud de Recaredo, que lucha contra los franceses. Despedazada entre la cruz ante la que se arrodilla para mitigar su pasión y el incendio en que sufre, Bada confiesa su amor por Recaredo a Ermesenda en la segunda versión. Las escenas últimas entre Recaredo y Bada dejan ver la angustia de ambos. Recaredo la somete a emoción tras emoción: primero se convierte al Catolicismo, después declara católico su reino, a continuación le pide su mano, y finalmente le dice que ha trasladado los restos de su madre a Toledo y que ha rezado ante su tumba real... Bada, en la primera edición, no puede resistir a todo esto y acepta el matrimonio anulando ella misma el voto hecho a Dios. En la segunda se

resiste, pero Mausona entra a tiempo de anular el voto de la joven y unirlos en matrimonio a Recaredo.

Viterico es un personaje que sirve a la acción pero caracterizado con mayor desarrollo del que suele concederse a los personajes funcionales. De familia sueva y vencida, como Bada, participa, como paje del Duque Claudio, en el nuevo gobierno del rey Recaredo. Enamorado de Bada, cuya identidad desconoce, será instrumento del desamor de la princesa, y del odio y rencor que ella siente por el nuevo rey. Por amor a ella participa en la conjuración que lo enfrenta a su señor. Utilizado por quienes lo rodean, que albergan sólo resentimientos y un espíritu de venganza que él no tiene, se le encarga asesinar al Duque en el momento en el que Agrimundo asesine a Recaredo. Si por amor entra a formar parte de la conjuración, por desamor y despecho amenaza con delatarla (en la segunda versión). Por ello Bada, al comenzar el segundo acto, irrumpe a media noche en las estancias del rey delatando la conjuración, equivocada con el objeto y el sujeto de ella.

Viterico es presa de sus pasiones, sin la altura ni la fuerza moral de los héroes, pero sin la bajeza moral de los antagonistas. Finalmente, en la primera edición decide delatar la conjuración ante su señor, y en la segunda no tomar parte de ella. Personaje gris en su duda, queriendo comportarse bien, es arrastrado por situaciones de especial dureza, como las que crean el desamor o los celos. Su ser honrado se ve en la sentencia que Recaredo y el Duque le dan a su causa: el perdón. La tragicidad de su personaje se encuentra en el hecho de que, sin la altura del héroe que pueda iluminarlo, siente el amor como si lo fuera, pero es desamado. Cuando sabe que es Recaredo el objeto del amor de Bada, se pregunta, como lo hace Rubén ante Baltasar en la obra homónima, si va a quitarle el rey que tanto tiene, lo que a él resta en el mundo. Torturado por la duda y su corazón enfrentado, entre el remordimiento y la ilusión, se mueve por la obra el personaje de Viterico como una sombra condenada al fracaso y a la tristeza desde la concepción de su carácter.

El Arzobispo Mausona también es un personaje funcional, con menor importancia que Viterico. Es, sin embargo, pieza fundamental para el curso de la acción y para su solución: él es quien hace que Recaredo y Bada se conozcan, y él quien hace posible -en la segunda versión sobre todo- que puedan unirse en matrimonio los

amantes. Una faceta curiosa de este personaje es la que desarrolla la amistad entre Recaredo y él, pues la amistad con cierta intimidad entre hombres, no se desarrolla en el drama romántico, en el que sí cabe, sin embargo, la amistad entre dos mujeres. La amistad se da en este caso entre un Arzobispo católico y un rey arriano. Mausona se descubre y admira ante un alma grande como la de Recaredo, en el que parece depositar esperanzas de lo que sucede al final: la conversión del hijo de arrianos al Catolicismo. Mausona es también el único consuelo del otro carácter protagonista, el de Bada. Con él es con el único que Bada expresa más dolor y tristeza que deseos de venganza.

Ememberga, como la llamó en la primera versión la autora, pasó a ser en la segunda Ermesenda, como la dama de compañía de Egilona. No hay confusión, sin embargo, puesto que la autora no incluyó *Egilona* en sus *Obras...* Ememberga es la nodriza de Bada, y hace posible la expresión de intimidad de la princesa, que se desahoga con su amiga y nodriza, con la que tiene más confianza en la segunda versión que en la primera. Es papel habitual e importante en la obra de la Avellaneda que gusta de retratar la intimidad y la complicidad femeninas. El drama romántico suele escoger héroes y heroínas huérfanas, sobre todo de madre, por lo que, sin el apoyo materno, el papel de la nodriza es fundamental. Comienza destacando el odio que siente Bada e intentando conducirlo al perdón con el ejemplo de la madre muerta. Si en el acto segundo no aparece, en el tercero vuelve a destacar el estado anímico de la princesa, que en la primera edición le oculta su sentimiento amoroso por Recaredo, y en la segunda edición se lo cuenta desesperada. La nodriza tiene un desarrollo mayor en *Leoncia* y *Egilona*.

Agrimundo es papel semejante al del Canciller Peralta en *El Príncipe de Viana*, el Caleb de *Egilona* o al de Rabsares y Neregel en *Baltasar*. Es el traidor incapaz de conocer la altura moral de su señor. Miedoso, ambicioso y vacío de moral, el tratamiento concedido a su personaje en la obra es escaso, y diferente de la primera a la segunda versión. Su nombre es el que hace posible el encubrimiento de la identidad de Recaredo ante Bada, por lo que, en realidad, sirve más a la trama la utilización de su nombre y la referencia a él de lo que parece por el número de versos que la autora le concede. La irrupción de Bada lo delata en el momento en que se dispone a matar al rey y descubre la conjuración. El rey lo castiga con clemencia.

El Duque Claudio es la mano derecha de Recaredo, en cuyo palacio se hospeda el rey en el primer y segundo actos. Se desarrolla muy poco su carácter, pero conocemos su nobleza, su amor y su fidelidad a Recaredo, a quien defiende y admira durante toda la obra. Frente a Agrimundo, Sunna y los demás conjurados, representa la altura moral de los partidarios de Recaredo.

Sunna no se desarrolla como carácter, sólo es el odio y el espíritu de venganza de los conjurados. Uno de sus versos sirve para caracterizarlo: “Que no hay poder como el que presta el odio...”.

Recaredo es una obra romántica. Sus escenarios son románticos, por el número y por los espacios escogidos, iluminación incluida. Como en un cuadro de Caravaggio, la luz es escasa y alumbrada desde un solo lugar del decorado parte de la escena, dejando en penumbra el resto. El espacio urbano, y especialmente ciudades como Toledo, Sevilla, Mérida o Córdoba, son significativas para el romántico. En Toledo y Mérida sucede la acción del drama que nos ocupa. El primer acto se desarrolla en la estancia de Bada, muy humilde, alumbrada por la luz crepuscular de las últimas horas del día en que ha sido enterrada su madre. El luto de los vestidos que llevan ella y su nodriza contribuye a la oscuridad y la tristeza que evoca el lugar. En el acto segundo el decorado representa la habitación de Recaredo en el palacio del Duque Claudio, en Mérida. El palacio está adornado con magnificencia, pero en la escena VII Recaredo apaga todas las luces salvo la de su dormitorio. En el acto tercero compone la escena el salón del palacio del rey Recaredo en Toledo. Los arcos, los muebles de la época, la cruz ante la que reza Bada y las flores, contribuyen también al ambiente romántico.

Ya hemos definido a Recaredo como personaje romántico, aunque con elementos realmente originales. Apasionado, el mundo comienza a girar en torno a la mujer que ama desde que se enamora de Bada. El encubrimiento de su identidad, el ser marginado y víctima entre los suyos y su altura moral, son algunos de sus caracteres románticos. A estas características románticas hay que añadir aquellas, también románticas, pero muy directamente relacionadas con el atalante de su autora: la sensibilidad extrema y delicada (que el romanticismo tradicional deja sobre todo para la heroína), la delicadeza espiritual y formal, la bondad extrema, la vivencia religiosa intensa, el llanto... Bada no es una heroína tradicional del Romanticismo, ni por su

ternura, ni por su dulzura, ni por su fe. Sí lo es por la fuerza de su pasión, por ser víctima y encontrarse abandonada a un duro destino y por encontrar en el amor la redención a su vida. También posee el doble carácter angelical y diabólico del héroe romántico, su valentía, su orgullo y su resolución. Viterico tiene elementos muy románticos en su carácter: el enamoramiento, la duda, la desesperación por amor, la amada como centro de la vida, los celos y el destino perseguidor.

A la temática romántica pertenecen el amor, la conjuración, la religión y la Historia. Los presentimientos, los sufrimientos de la heroína que sabe en la guerra a su amante, el destino como contrincante invencible, el intento de huida del amor por medio de los votos a Dios, la orfandad de los héroes, los obstáculos al amor, la valoración de la libertad, la consideración de que no hay consuelo en este mundo... son elementos que contribuyen a romantizar los temas y la acción. Situaciones repetidas en el drama romántico son, por ejemplo, aquella en que los amantes creen conocerse la primera vez que se ven, aquella en que se intercambian anillos, en la que el sueño huye del que ama, en la que el héroe intenta convencer a la heroína de que deben vivir su amor por encima de los obstáculos...

-La verdad vence apariencias

Escrita en romances octosílabos y redondillas, es la primera obra dramática de la autora estructurada en un prólogo y dos actos, estructura algo rota, al modo de *Egilona*. A excepción del desenlace, es una de las que más encaja dentro del esquema del drama romántico; la estructura, los decorados, el peso del destino en el desarrollo de la acción, los personajes, la ambientación medieval, el juego con las identidades, los presentimientos, la orfandad de los héroes... todo la configura como drama romántico.

La obra se estrenó en el Teatro del Príncipe de Madrid el día 24 de enero de 1852, y para algunos críticos fue el mayor éxito que hasta entonces había logrado la autora, pues permaneció en cartel hasta el 4 de febrero sin interrupción, y se repuso muchas veces a lo largo de la temporada. La crítica del momento alabó, de forma general y como venía siendo habitual, los versos (*La Época* de los días 26 y 27 de enero, *El Heraldo* del 29 de enero *La España* del 1 de febrero...). El éxito fue destacado desde las páginas de *La Época* de los días 26 y 27 de enero, que se refiere a la obra

como “brillantísimo drama” y señala que fue muy aplaudido y ovacionado. También lo destacaron *La España* del 1 de febrero, que opinó que era la mejor obra de la Avellaneda, y *El Herald*, desde cuyas páginas Manuel Cañete destacó la profundidad de los caracteres y el valor filosófico y moral del drama “que deja en el alma una impresión muy duradera”. Incluso *El Clamor Público*, cuya línea parcial y falta de verdadera crítica hemos ido señalando, se refirió a la obra como “excelente drama”.

Una crítica general hizo referencia al *Werner* de Lord Byron, porque la autora, en las *Dos palabras al público* que colocó al frente de su drama, admitía que su obra se había inspirado en ella. Sin embargo, la crítica señaló unánimemente que la de la cubana era mejor que la obra de Byron, y que resultaba del todo original. Efectivamente, la Avellaneda señala su fuente, pero destaca todo lo que va separando el suyo del drama de Byron¹⁰², y convierte esas “dos palabras” en una crítica completa del drama inglés, cuyo argumento cuenta extensamente, dado lo complicado y confuso de éste. Interesante resulta la crítica negativa con respecto a la teatralidad del *Werner*, de imposible ejecución para la cubana.

La estructura de *La verdad vence apariencias* es característicamente romántica, dividida en dos actos que van precedidos de un prólogo que, separado en el tiempo de los dos actos, está incluso protagonizado por distintos personajes. El prólogo se detiene en el episodio que origina la acción que se dramatiza después. Si el prólogo tiene lugar la noche del 3 de abril del año 1367, sólo tres años después comienza la acción del acto primero. Todo un acto, pues tal es la entidad del prólogo, es necesario, en este caso, para los acontecimientos que logran expresar el estado de intensidad que los caracteres presentan en el acto primero. Podría haberse estructurado en tres actos, siendo el prólogo el acto primero, pero el Romanticismo preferirá entender como algo distinto cualitativamente, ya desde la estructura, estos prólogos de la acción que marcan de manera definitiva, a los héroes que encontramos en los actos. El romántico siente la tentación de dramatizar ese hecho desencadenante de la acción, que en el teatro clásico y clasicista se resumía en unos pocos versos del acto primero. Este acto preliminar que sitúa al espectador e intensifica la acción dramatizada en los actos, lo encontramos en

¹⁰² Cabe señalar aquí que la Avellaneda cometió el error, al dar la fuente para la obra de Byron, de hacer a la inglesa Enriqueta Lee alemana.

Don Álvaro o la fuerza del sino, en *Don Juan Tenorio*, y lo encontraremos de nuevo en la obra de la autora *Tres amores*.

El prólogo se divide a su vez en catorce escenas, mientras que el acto primero y el acto segundo tienen once escenas cada uno. Merece la pena detenerse en el argumento para hallar, en este caso, la confusión, los equívocos, la complicación de una acción típicamente romántica en una obra de la Avellaneda. El prólogo se produce cerca de Nájera, en el Castillo de Castroviejo, la noche del 3 de abril de 1367, en que tiene lugar la batalla que definió los destinos de Enrique de Trastámara y Pedro I. Dentro del castillo, don Álvaro, bajo la identidad del humilde Beltrán, vive acogido a la piedad del alcaide junto a su hijo Rodrigo. Pronto descubrimos la extraña relación que tienen padre e hijo, y que la amargura extrema con que se expresa don Álvaro tiene su explicación en el pasado de ambos. Don Álvaro es el primogénito de una noble familia, desposeído de nombre, títulos y riqueza por haberse casado por amor con una mujer que no era noble con la que, después de una boda secreta, tuvo dos hijos, el segundo de los cuales es Rodrigo. El mayor, Gonzalo, le fue arrebatado a sus padres por el padre de don Álvaro, que lo creyó bastardo. Cuando Don Álvaro fue desposeído de todo, lo suyo pasó a su hermano don Tello, partidario de Pedro I. Por eso la noche con que comienza la obra, en el campo de batalla que enfrenta a Enrique de Trastámara y Pedro I, se está decidiendo también el futuro de don Álvaro, de don Tello y de Rodrigo. Esa noche, impaciente por saber lo que ocurre fuera, Rodrigo abandona el castillo. Antes de salir ha tenido que esconderse con su padre, pues ha entrado en el castillo, mal herido, su tío, don Tello, señor del lugar. Acompaña a don Tello, además de sus hombres, un joven Fernán, hijo de uno de sus criados, en el que su señor reconoce al joven que se crió con su hija Leonor, expulsado de su casa aún adolescente por el encendido cariño que su hija y él se profesaban. Fernán, por la valentía con la que en batalla ha protegido a don Tello, es escogido para que pase junto a él la noche, por delante de su escudero, Nuño, que queda a la puerta del dormitorio, preso de la envidia. En mitad de la noche, mientras don Álvaro vela esperando a Rodrigo, que no ha vuelto, entra en la estancia donde se encuentra un soldado que se dice partidario del de Trastámara. Para ocultarlo de don Tello y del alcaide del castillo, don Álvaro lo hace salir por una puerta secreta de la pared, que lo conducirá al exterior a través de un pasadizo. El camino sólo tiene otra salida a la habitación donde está don Tello, y que sólo conocen don Álvaro y su hijo Rodrigo, así que el soldado no corre ningún peligro. Poco después vuelve a aparecer el

guerrero, con el carácter cambiado, violento, enfadado, y manchado de sangre el cuerpo. Mientras éste vuelve a introducirse en el túnel secreto, don Álvaro atiende al murmullo que se oye en el castillo, originado por el asesinato de su hermano. Nuño, el escudero desplazado en el cariño por don Tello, acusa a Fernán de asesinar a su señor. Don Álvaro interviene en la escena descubriendo su verdadera identidad como dueño y señor del castillo, y declarando que Fernán ha de ser juzgado, conocedor de la historia del pasadizo secreto y del misterioso guerrero, a quien cree el verdadero asesino.

En el acto primero la acción se ha desplazado en el tiempo y en el espacio. Es 3 de abril de 1370, y la acción sucede en el Castillo de don Rodrigo, entre Medina del Campo y Salamanca. Leonor, hija de don Tello, vive vestida de luto el tercer aniversario de la muerte de su padre, pese a que, en ese mismo día, van a celebrarse sus bodas con su primo Rodrigo. Sabemos pronto que Leonor no ama al que ha aceptado como esposo por las peticiones de su tío don Álvaro, y que recuerda con adoración a Fernán, el hijo de uno de sus criados, junto al cual creció, el mismo que se dice asesinó a su padre, que lleva tres años huido de la justicia. Leonor no le oculta a Rodrigo el desamor que siente por él, y Rodrigo actúa con ella violentamente, vengativo y celoso. Por sorpresa entra en la estancia de la hija de don Tello Fernán, que se hace pasar por mensajero del rey Enrique, y que arriesga su vida para decirle a su amada que él no mató a su padre. Fernán, conmovido ante el amor que le demuestra Leonor, le confiesa que sólo ha soportado los tres años de vergüenza para llegar hasta ella y poder decirle que es inocente, y que después de decírselo, ya no le importa morir. Antes de irse, Fernán le entrega a Leonor lo que a él le ha entregado su padre adoptivo antes de morir, la medalla con las armas de la casa de su verdadero padre. Las armas son las de la casa de Leonor, que piensa entonces que son hermanos, y en ese momento entra en escena don Álvaro. Éste no culpa a Fernán, pues conoce la historia del guerrero y el pasadizo, pero entran después que él Nuño y Rodrigo, que reconocen a Fernán y lo detienen. Don Álvaro intenta explicarle a Rodrigo que no fue Fernán el asesino, que él sabe quién fue, pero como no hay más testigos y él salió “beneficiado” de la muerte de su hermano, lo acusarán a él de su asesinato si cuenta lo que vio. Leonor cuenta a Rodrigo y a don Álvaro la historia de la medalla de Fernán, y cuando su tío la ve parece morir de gozo, pues reconoce en Fernán a su hijo Gonzalo. Rodrigo, celoso de su hermano porque es el primogénito y porque ha visto que es amado por Leonor, dice que la justicia debe caer sobre el asesino de su tío. En ese momento entra en escena Enrique II, que llega a las

bodas de Rodrigo y Leonor, y en él reconoce don Álvaro al guerrero del pasadizo secreto.

El acto segundo sucede la noche del día del acto primero, y en el mismo escenario. Rodrigo intenta hacer pasar por loco a su padre ante el rey, y le impide que vaya a entrevistarse con él como desea don Álvaro. Sin embargo, es Enrique II quien busca hablar con éste un poco después. En la conversación que mantienen don Álvaro y el monarca descubren que ninguno de los dos asesinó a don Tello. Don Álvaro es presa del dolor y la pena creyendo a su recién recuperado hijo, asesino. Sólo Leonor insiste en que Gonzalo no es el asesino: “Si el rey lo acusa, el rey miente”. El rey ofrece el indulto para Gonzalo, pero sin que llegue a él, la propuesta es rechazada por Leonor, que explica que Gonzalo no quiere su vida, sino su honor. En un rápido desenlace el rey declara inocente a Gonzalo y condena secretamente a luchar contra los árabes y los portugueses hasta morir a Rodrigo, a quien reconoce como el asesino de don Tello.

Con este complicado argumento, más que acerca del tema, hay que hablar de peripecia. Peripecia, enredo e intriga, motivados por una serie de elementos no tematizados que catapultan los acontecimientos de la acción. El peso del destino sobre las vidas humanas, el amor contrariado, un equivocado sentido del honor, la amargura del hijo perdido, el resentimiento y la envidia, son los motivos que aparecen en el drama.

Efectivamente, la acción es precipitada por un sentido absurdo del honor, que hace que don Álvaro sea desposeído de su nombre y sus derechos por amar a una mujer que no es noble. Esta desposesión llena de amargura la existencia de quien, desde entonces, cambia el nombre de don Álvaro por el de Beltrán, amargura incrementada y definida por el robo de su hijo por parte de su padre. La amargura del padre sin hijo y sin identidad, deja en sombra la primera parte de la vida de su segundo hijo, Rodrigo, que crece envidiando la suerte de su hermano muerto, acompañado igual que su padre de un nombre y una existencia oscuros. Grande es el peso del destino en don Álvaro y en su hijo Rodrigo. Padre e hijo permanecen, cual Segismundo, desposeídos de todo injustamente, por un padre y un abuelo equivocado, que los condena incluso a no tener identidad. También sobre Fernán-Gonzalo pesa un destino injusto, que sólo a los veintisiete años le permite saber quién es. Este juego de intriga de honores, herencias y

poderes, enlaza con la intriga de las identidades oscuras, oscurecidas o desconocidas. Tres vidas perdidas por falsos sentidos del honor, sumergidas en el desconocimiento, vencidas por la injusticia, que terminan en algunos encuentros y en desencuentros que lo serán para siempre. Anagnórisis que veremos entre Gonzalo-Fernán y don Álvaro-Beltrán, entre Gonzalo-Fernán y Rodrigo, entre Rodrigo y Enrique II, entre Enrique II y don Álvaro-Beltrán, entre Gonzalo-Fernán y Leonor... El juego de existencias oscuras por la amargura (don Álvaro, Rodrigo, Leonor) o por la injusticia (Gonzalo) es lo que se dramatiza en la obra, y se tematizará el horror de la injusticia en boca de don Álvaro y de Gonzalo.

Otro motivo importante es el amor contrariado, el amor interrumpido que viven Leonor y Gonzalo, que tendrá todas las características del amor romántico: pareja de amantes víctima de la injusticia, marginada, huérfana, sin identidad y juramento de amor más allá de la vida. El dolor del hijo perdido es un motivo que la Avellaneda podía tratar con mucha profundidad, y que en el drama tiene un tratamiento muy distinto al que, por ejemplo, aparece en *El Trovador* de García Gutiérrez. El honor absurdo por el que es desposeído de nombre y derechos don Álvaro, contrasta con el sentido moral que caracteriza a Leonor y a Gonzalo, que rechazan la vida sin honor en el segundo acto.

Con respecto a los personajes, el de don Álvaro resulta de una enorme originalidad, porque tiene casi todas las características del héroe romántico sin la juventud, lo cual hace complejo su romanticismo y su psicología. En el prólogo tiene cuarenta y siete años, y en los dos actos, cincuenta. De familia noble, de todo fue despojado por amar a una mujer de clase social distinta a la suya, y vive en la amargura de haber visto morir a la que hizo su esposa y al primero de los hijos que tuvo con ella, Gonzalo, que le fue robado por su padre cuando nació. En la existencia oscura a la que el destino lo ha precipitado, vive junto a su segundo hijo, acogido por el alcaide de un castillo cercano a Nájera. Aquejado por sus recuerdos dolorosos, se ha convertido en un hombre miedoso, nervioso, extremadamente amargo: “¿Cuál fue/ mi imperdonable delito?/¡Ay de mí!”. Mientras, el hermano que heredó lo que iba a ser para él, don Tello, parece haberle olvidado, hundido en humillaciones que le hacen ocultar su nombre. La vida en el castillo le obliga, además, a soportar las estupideces e impertinencias del alcaide, don Lope, que cuando llega herido al castillo don Tello, su señor, echa a

Beltrán y a su hijo Rodrigo. El padre, sin fuerzas ya, sólo le dice a su hijo, cuando éste protesta: “dos desdichados/que no tienen qué perder,/nada deben recelar...”. Dolorido y amargo, no olvida don Álvaro sus buenas pasiones, y cuando el guerrero aragonés le pide ayuda, entiende bien al que huye: “me bastara/para inspirarme interés/que hayáis sufrido un revés/ cual vuestro acento declara...”. En monólogos de soledad y tristeza explica su pasado, y desea románticamente poder huir de ellas aturdiendo sus sentidos. Tampoco se han apagado su dignidad y su fuerza, por eso cuando su hermano es asesinado en la castillo, declara su nombre y obliga a hacer justicia a quienes querían incumplirla condenando sin juicio a Fernán.

En el acto primero será presa de nuevas pruebas del destino. Primero lo amargarán los remordimientos que le produce callar el episodio del guerrero aragonés al que sólo vio él, puesto que el callar significa que Fernán continúe siendo acusado por todos los demás. La acción se irá complicando acumulando dolores en don Álvaro hasta el final; la alegría de volver a encontrar a su hijo Gonzalo se oscurece cuando lo descubre en la persona del pobre Fernán, injustamente acusado por el silencio que él mantiene; esto le decide a hablar con el rey, pero cuando va a hacerlo, descubre en Enrique II al guerrero aragonés que iba a delatar como el asesino; aún se acerará más su dolor cuando por el rey sabe que él no asesinó a don Tello, porque entonces desconfía por primera vez de su hijo Gonzalo... a salvarle de estos dolores llegará la declaración de inocencia con la que Enrique II perdona a su primogénito, pero, aunque cuando termina la obra él todavía no lo sabe, el asesino a quien sí ha condenado el monarca secretamente, para no manchar el nombre de su familia, es su segundo hijo, el infeliz Rodrigo.

El destino juega con su alegría en la obra casi como con una marioneta, pero el magnífico trabajo que la Avellaneda sabe hacer con sus caracteres, logra la profundidad en cada uno de sus dolores, y que la fatalidad sea lo último que se asome al drama.

Fernán, o Gonzalo, como en realidad se llama pese a que él no lo sepa hasta el acto primero, tiene todos los caracteres del héroe romántico: aunque noble, por un trágico e injusto golpe de la fortuna, fue arrebatado a sus padres cuando nació, y ha crecido adoptado por uno de los criados de su abuelo. Víctima de su abuelo desde la cuna, lo será después de su hermano. Sólo el desenlace lo libera de su carga romántica.

El amor será la luz que lo hará bueno, el amor que despierta en Leonor y que ella le ha despertado. En el prólogo aparece muy tímido ante don Tello. Por lo que se dice de él, sabemos que ha sido muy valiente en el campo de batalla, y por lo que él mismo dice, que fue expulsado de la casa en la que creció por el mismo hombre al que él ha salvado en vida a causa del amor que la hija de éste y Fernán vivían en la adolescencia. El destino vuelve a endurecerse para él cuando, recuperada la confianza en él, don Tello es asesinado estando sólo él durmiendo a su lado. Todos lo acusan, y el único que sabe que él no ha cometido el crimen, no puede decir quién ha sido. En el acto primero Fernán lleva tres años huido de la justicia, tres años que ha soportado únicamente para explicarle a Leonor que él no asesinó a su padre. En ese tiempo su padre adoptivo ha muerto, y antes de hacerlo le ha entregado una medalla con las armas de su familia biológica. Por ellas se descubre que es Gonzalo el hijo robado a don Álvaro y su esposa, a quien el padre creía muerto. Sin embargo, el destino, que vuelve a jugar con él, hace que esto se descubra en el momento en el que Rodrigo, su hermano, llega a reconocerlo y a condenarlo a muerte. Apasionado, digno y orgulloso, tal y como explica Leonor al rey Enrique II, Fernán prefiere morir a vivir sin honor, por eso rechaza el indulto. Finalmente, el destino lo libera y puede reunirse con su padre y con su amada.

Leonor es la heroína romántica a la que la Avellaneda dota de valentía, resolución y expresión más parecidas a las del héroe que a las de la heroína prototípica. No aparece en el prólogo, pero en los dos actos es protagonista. Enlutada tres años después de la muerte de su padre, aún románticamente el luto y el día de sus bodas, pues en ese tercer aniversario ha aceptado unirse a Rodrigo, aunque dejando saber que no lo ama. En las escenas que comparte con el que va a ser su esposo, se muestra firme en su desamor por él, y tan valiente con él cuando es insultada, tan orgullosa de su sentimiento como él de ir a unirse con ella. Sabemos por ella misma que sigue amando a Fernán, con quien se crió hasta los quince años, cuando su padre los separó. Y en esos tres años en los que Fernán ha permanecido perdido y acusado del asesinato de su padre, ella no tiene un solo instante de duda acerca de que él no es el asesino.

El reencuentro entre los amantes se produce de un modo muy romántico y recuerda a una escena de *El Trovador*. Ella reza desconsolada por su padre y cree que el dolor le hace ver a Fernán lloroso y postrado, pidiendo piedad a Dios. Como una visión se lo cuenta a su nodriza, pero un instante más tarde llega Fernán a sus estancias.

Cuando su amante le dice que sólo por llegar a declararle su inocencia ha soportado tres años de vergüenza, ella, en ningún momento más romántica, contesta: “Si el alma mía/ por un momento dudara,/ ¿piensas que yo te escuchara?/¿Piensas que yo existiría?...”. Los amantes se despiden con el juramento romántico de amarse fuera del mundo que no les ha dejado vivir su amor, y con ese sufrimiento se cierra el primer acto. La dignidad de Leonor aumenta en el último acto, en primer lugar cuando incluso el padre de Gonzalo duda de la inocencia de su hijo, cuando el mismo rey lo acusa; “Si el rey lo acusa, el rey miente”, concluye sin dudar ni temer Leonor, que afirma dudaría de sus propios ojos antes que de Gonzalo si lo viera cometer el asesinato. Después, cuando sin consultar a su amante rechaza un indulto que sería como reconocer el crimen y aceptar el perdón. No quiere su vida, necesita su honor. Como don Álvaro y Gonzalo, Leonor recupera la alegría, tantos años ausente, cuando al final de la obra el rey declara inocente a su amante.

Rodrigo es un personaje por el que el público va variando sus simpatías. En el prólogo, en un principio, parece víctima de la infelicidad y el miedo de su padre, que incluso se muestra injusto al hablar tanto del amor por su hijo perdido. Por lo ocurrido a don Álvaro, él ha crecido escondido, aislado, sin nada más que su triste compañía, que parece sólo tener en el corazón espacio para añorar a su primogénito perdido. Pero pronto va descubriendo su carácter, y de ser víctima de su padre, pasa a ser cruel con él, indigno con los vasallos y violento con Leonor. Su orgullo y su moral le permiten casarse con ella sabiendo que ama a otro hombre. Celoso y brutal, es del todo incomprensivo con el dolor de su prima. Malvado, presa de las peores pasiones, en el acto segundo quiere culpar a su hermano por un asesinato que él ha cometido, e intenta llevarlo al cadalso para que no pueda arrebatarle, como primogénito, título y riquezas. Despiadado, intenta que su padre pase por loco ante Enrique II, para acelerar la muerte de su hermano Gonzalo y sus bodas con Leonor, pero el rey descubre que él es el asesino y lo condena a morir en guerra contra los musulmanes y los portugueses.

Don Lope es el alcaide del Castillo de Castroviejo, es decir, el alcaide del castillo en el que viven escondidos Beltrán y a Rodrigo en el prólogo. En soporta la única comicidad de la obra, que desaparece después del prólogo. Lo caracteriza la autora con un lenguaje vulgar que se destaca por el de quienes lo rodean, y con los

vicios típicos de los papeles de criados cómicos –es miedoso, bebedor, chismoso, dormilón, hablador, inoportuno, maledicente-.

El del rey es un personaje muy original, y supone un atrevimiento de la autora, puesto que es un rey asesino hasta el último acto del drama. Primero resulta original su aparición en el prólogo, encubriendo su identidad, huyendo y pidiendo ayuda, después lo es mucho el que el público lo crea el asesino de don Tello hasta las últimas escenas de la obra.

Ana es la nodriza maternal que ayuda a que la heroína exprese su intimidad. Hemos visto que es un carácter que se repite en las obras dramáticas de la Avellaneda, pero en otras ocasiones logra un mayor desarrollo. Nuño es el malvado típico; equivocado, envidioso, sin buenos sentimientos...

Muchos son los elementos románticos de la obra; hemos señalado el romanticismo de algunos personajes, de la historia de amor, de la intriga, de los asesinatos, de la estructura, del peso que el destino tiene en la acción... Además los presentimientos que acompañan a don Álvaro y a Rodrigo, acentúan el romanticismo, como algunas situaciones: la identidad oculta o desconocida, el amor obstaculizado, el paso del tiempo en el que se mantienen sentimientos secretos, la medallita que la madre muerta deja a su hijo y que permite, mucho tiempo después, conocer la verdadera identidad del muchacho, el deseo de enloquecer para dejar de sufrir. Un elemento muy romántico lo configuran las apariciones fantasmales del prólogo, suceden tres: dos de Enrique II que se escenifican, y una de Rodrigo que sólo conocemos porque Fernán-Gonzalo la recuerda. Tienen de fantasmales la nocturnidad, el aparecer y desaparecer a través de un muro, en secreto, rápidamente, y sobre todo el recuerdo que Fernán tiene de la que él vive, que al estar medio dormido y desconocer el pasado secreto, le hace creer que era un fantasma lo que ha visto desaparecer en la oscuridad a través del muro. También el lenguaje es romántico, como el metro escogido, el octosílabo.

-Errores del corazón

Como *Leoncia y Egilona*, no entró en sus *Obras literarias*.... La Avellaneda escribió este “drama en tres actos y en prosa”, que más bien entendemos como comedia,

en los días en que cuidaba a su hermana Pepita, enferma de tisis y muerta finalmente a los veinticuatro años. Lo sabemos por las cartas que escribía durante esos meses, en las que describe su vida de entonces, como sucesión de días en los que no tenía tiempo siquiera para quitarse la cofia de dormir. Quizá también pudo influir en la decisión de que no pasara a las obras completas de la autora, el hecho de que sólo permaneciera cinco días en cartel y que la crítica no fuera demasiado favorable. *Errores del corazón* se editó en Madrid, en la Imprenta de Repullés, el año 1852.

Su asunto se relacionó con la *Comedia de la Discordia*, de Lope de Rueda, y con el *Yo por vos y vos por otro*, de Moreto, que trata el mismo tema, pero *Errores del corazón* no es una comedia burlesca, como son las dos anteriores. El asunto, por el tratamiento que recibe, puede considerarse original. El estreno de la obra tuvo lugar el día 7 de mayo de 1852 en el Teatro del Drama o de la Cruz de Madrid. La autora no asistió a la primera representación, sólo a la del día siguiente y entre bastidores, lo que demuestra cierta inseguridad con respecto a su nueva pieza dramática. Sin embargo fue aplaudida y aceptada, aunque no como la autora estaba acostumbrada a que se hiciera en sus estrenos. El reparto estuvo protagonizado por Teodora Lamadrid, como María, Arjona, como el doctor Román, Manuel Osorio, como Fernando, y María Rodríguez como la Condesa.

Poco dijo la prensa sobre ella, pero el día 23 *La España* publicó un magnífico análisis de la comedia, firmado por Eugenio de Ochoa. El crítico supo advertir las dificultades superadas por la autora en su obra, principalmente a la hora de configurar y sostener el carácter del doctor Román, que tiene en común con el don Diego de *El sí de las niñas* “el mérito singularísimo de interesar y conmover con su amor a una joven, siendo él viejo, lo cual nos parece una de las dificultades más grandes que puede proponerse un poeta dramático”. En ese límite a veces realmente impreciso, se mueve el protagonista de *Errores del corazón*, que, pese a tener las características de la tragicomedia, por su desenlace y por la forma en que los personajes superan los acontecimientos tristes, como con corazones sin memoria, es comedia, como dijimos.

La obra, escrita en prosa, forma habitual de la comedia posterior al movimiento romántico, está estructurada en tres actos. El primero se compone de ocho escenas, el segundo de trece y el tercero de once. Como comedia sentimental de salón, sucede, en el

caso de los dos primeros actos, en la sala de la casa del doctor Román, mientras que el último acto transcurre en la sala de la casa de la Condesa. Está ambientada en la época en que se escribe, es decir, en los años centrales del siglo XIX. Los actos se separan por unos días, en el caso del primero y segundo, y por dos semanas en el caso del segundo y el último.

El argumento es sencillo. María y Fernando son dos de los huérfanos jóvenes favorecidos por la bondad y el altruismo del insigne doctor Román. Fernando tiene veintisiete años y, como calavera, pasa por ser independiente pero todo se lo pide al doctor. María tiene diecinueve años, y ha sido ciega hasta los diecisiete, cuando la operó el doctor. La obra se abre con un episodio ridículo y trágico a la vez: el doctor Román, que sólo ha leído e investigado, ocupa las horas de toda una mañana en atusarse un peluquín y en vestirse de forma juvenil. Pronto sabemos que lo hace porque se ha enamorado de la joven Margarita, Condesa de Valsano, a la que ha salvado la vida logrando curarle un tisis, y con quien pretende casarse. Sabemos también que Fernando pretende lo mismo, pero por intereses ajenos al amor, él, que ha cortejado durante toda la enfermedad de su hermana Margarita a Luisa, a la que creía pronta heredera de todo.

El doctor le descubre su amor por la Condesa a María en la misma escena en que María descubre al público su amor por el doctor. De equívoco en equívoco, María se cree amada por el doctor Román mientras éste describe su pasión, y éste cree que Margarita lo ama, hasta que, en escenas sucesivas, logran conocer la verdad y sufren ambos el desamor; María el del doctor, que ama a Margarita, el doctor el de Margarita, que ama a Fernando. El acto termina con los dos protagonistas desesperados por el dolor.

El acto segundo comienza con el doctor aún en cama por el disgusto que le ha ocasionado saberse desamado por Margarita. María, que lo ha cuidado y cuida con devoción, habla largamente con el enfermo, dando lugar, las palabras que ambos cruzan, a toda una teoría sobre el amor. Ambos muestran su preocupación por el ser al que aman, por eso el doctor le pide a Fernando que se construya un corazón para amar a la Condesa, y María le suplica a Margarita que le diga al doctor que lo ama, pues la tristeza del desamor va a matarlo, a él, que salvó su vida. Ni Fernando ni Margarita responden a estas peticiones, Fernando se ríe del doctor, que le parece ridículo, y

Margarita es incapaz de declararse al doctor Román. Éste decide repartir su herencia entre Fernando y María e ir a morir a una de sus casas, en Aragón, pero al contárselo a María ésta le suplica que le deje acompañarle, y ante la negativa del doctor, estalla el dolor de la joven, que le declara su pasión contenida y cae desmayada.

El acto tercero se abre con una fiesta en casa de la Condesa de Valsano. Los invitados se preguntan la razón de una celebración tan fastuosa. El motivo es que la Condesa rechaza a Fernando al enterarse de sus verdaderas intenciones gracias a lo que le cuenta su hermana Luisa, y acepta al doctor Román como esposo, a quien quiere presentar en su fiesta. El doctor acude a la fiesta con María, y cuando la Condesa le cuenta la razón de su invitación, le dice que María no debe ofender a sus invitados entrando en el salón con ellos, pues toda su virtud no impide que afrente a sus comensales su falta de nobleza. Ante esta situación el doctor Román reacciona rechazando a la Condesa y diciéndole que presente a María como su esposa, porque eso será al día siguiente. La sorpresa es general, y la poco romántica moraleja, es que el amor pocas veces nace de verdad en forma de entusiasmo.

El amor, en sus distintas posibilidades de intensidad y forma, es el tema de *Errores del corazón*. En las conversaciones que mantienen dos desamados, el doctor Román y María, sostienen la reflexión que acerca del amor decide en este caso dramatizar la Avellaneda. Parecida conclusión, igualmente insatisfactoria desde el punto de vista dramático y desde el punto de vista moral, se extraerá de otra obra dramática de la cubana: *Los tres amores*, de 1858. La conclusión a la que lleva el amor en esas dos obras, las separa infinito de las románticas conclusiones de *Alfonso Munio*, *El Príncipe de Viana*, *Egilona*, *Saúl*, *La verdad vence apariencias*, *El Donativo del Diablo*, *Oráculos de Talía*, *La hija del rey René* o *Baltasar*. Y probablemente tenga que ver, esta forma claudicante de entender el amor, tan distinta de la brillantez de la expresión del amor más extensamente referido en la obra de la cubana, con las vivencias del amor que ella tuvo con Cepeda y GarcíaTassara, muy diferentes quizá de las que aceptó vivir con sus dos esposos.

Los mismos personajes de *Errores del corazón* parten de un concepto del amor para concluir en otro, y no satisface, ni resulta verosímil que los sentimientos de fuego de los primeros dos actos, se calmen y colmen con la conclusión final. El doctor Román

define el amor en la escena V del acto primero como un “sentimiento vivo, absoluto (...) que hace de un ser todo el universo para el corazón que lo abriga (...) no consiente límites (...) necesita la posesión completa exclusiva del objeto amado (...) amor de deseos infinitos, ¡de aspiraciones eternas!...”. Amor que reúne en él todos los otros tipos de amor, que parece no dejar espacio en el corazón para ninguna otra pasión. Amor que en la obra hace que el doctor, el sabio al que la ciencia hizo ver la pequeñez del ser humano, descubra su dignidad y su poderío: “¡sólo el amor es más fuerte que la muerte!”. Como veremos, mucho de este concepto del amor es fácilmente rastreable en el epistolario que la Avellaneda escribe a Cepeda; el doctor Román necesita ser amado del mismo modo en el que él ama; la Condesa tiene como ambición ser amada y amar con entusiasmo, y poseer un alma noble de cuya lealtad no dude nunca; María, sin su amor, se siente un cadáver.

En el acto segundo el doctor ama sin la esperanza que caracteriza su amor en el primero, y esta circunstancia cambia su concepto del amor, ahora presa del desengaño. En la escena tercera afirma, muy lejos del doctor Román del acto anterior, que el amor que nace con entusiasmo es ciego, y reflexiona sobre los errores que comete el corazón, porque la Condesa se equivoca al amar a Fernando, “ídolo de barro”. María contesta al doctor que también los hombres hacen ídolos de barro: “por una fatalidad incomprendible jamás adivina el corazón cuál es el corazón que le comprende y que puede hacerle feliz...”. El amor recíproco es la felicidad absoluta, por eso Dios, afirma María, no le deja al ser humano conquistarlo, porque significaría alcanzar la gloria en la tierra. La felicidad imaginada es tan intensa, que el doctor Román opina que el cuerpo mortal no la resistiría. La conclusión a la que llegan dos desamados en este acto es que el amor es un prisma que colorea los objetos y los hace parecer otros de los que son, “en aquel centro es donde se produce la refracción maravillosa que presta a todo lo que pasa por él una belleza aparente”. No hay que condenar, sino compadecer a quien padezca estos errores, pues sólo él es castigado.

En el acto tercero comienza la conclusión temática cuando la Condesa de Valsano le dice al doctor que no lo ama como él a ella, pero que siente por él “la estimación más alta; la gratitud más profunda...” y que comprende que “reinar en un gran corazón no es un destino amargo (...) ¡Dar felicidad vale más que recibirla! ¡es más glorioso!”. Sin embargo, la actitud final queda en las palabras del doctor Román:

“Existe un amor digno y durable; pero rara vez tiene su fundamento en el instinto ciego del corazón entusiasta. ¡Y no es una quimera la felicidad, no! ¡pero siempre para poseerla, es menester darla!...”.

El concepto del amor reflejado en *Errores del corazón* separa esta pieza dramática de las obras hasta en este momento estudiadas. En la forma de su tema hay un distanciamiento del movimiento romántico que no debe relacionarse con el género de la obra, pues en otras comedias de la Avellaneda, como *Oráculos de Talía* o *La hija del rey René*, el concepto de amor reflejado tiene mucho que ver con el amor romántico. Resulta realmente extraña y disonante, en un talante como el de la escritora, la expresión de un amor de este tipo. Este amor penetrado por el descontento vital y despojado de pasión y profundidad debe distinguirse, no obstante, de la forma de amor tratada en *El sí de las niñas*, de Moratín, porque en *Errores del corazón*, aunque sea por los mecanismos descritos hasta aquí, en el desenlace se acepta el amor entre un hombre de cuarenta y cinco años y una mujer de diecinueve.

El número de personajes es muy reducido: el doctor Román, María, Fernando, la Condesa de Valsano y el criado del doctor. El doctor Román es un personaje de extraordinaria bondad, que ha decidido emplear su fortuna en ayudar a los pobres y a los marginados. Ha adoptado a María, una muchacha ciega a la que ha devuelto la vista dos años antes de los hechos dramatizados, y a Fernando, un joven convertido en calavera que se aprovecha de su generosidad sin límites. Junto a esta faceta humanitaria es un científico de fama internacional. La circunstancia que se dramatiza, extraordinaria en su vida, es que el doctor Román se encuentre en el centro de una pasión amorosa que cambia su visión del mundo. En esta circunstancia se unen dos tipos: el viejo enamorado que quiere rejuvenecer su aspecto porque ama a una mujer mucho más joven que él, y el del estudioso que desconoce lo que es el vivir humano más allá de un laboratorio, y que descubre el amor con toda la fuerza de la sorpresa enfrentada al desgaste de los años. Esta doble condición se dramatiza de forma tragicómica, de manera que no llegue nunca a convertir al doctor en un personaje únicamente ridículo, pero tampoco en un personaje únicamente trágico. Este carácter complejo queda perfectamente definido en las palabras que Eugenio de Ochoa escribe acerca de él en *La España* del día 23 de mayo de 1852. Lo compara con el don Diego de *El sí de las niñas* de Moratín, y continúa: “este personaje tiene el mérito singularísimo de interesar y

conmover con su amor a una joven, siendo él viejo, lo cual nos parece una de las dificultades más grandes que puede proponerse un poeta dramático”. Señala a continuación cómo su edad se exagera con continuos achaques que casi ridiculizan su carácter pero que nunca llegan a hacerlo, al contrario:

“(…) aquella pasión postnatura que brota fatalmente en un corazón agostado por los ardores del estudio y de la caridad con la vehemencia propia de los afectos por largo tiempo reprimidos; aquella tempestad temible que estalla con furioso ímpetu en un alma pura y serena; todos aquellos contrastes entre la agitación presente y la pasada calma; aquel delirio de un hombre que ha dejado pasar la edad de las pasiones sin sentir las, y que las siente, en fin, cuando su razón le dice que ya no es tiempo de sentir las y menos aún de inspirar las; todo esto, repetimos, conmueve e interesa profundamente al espectador...”.

Efectivamente, el doctor Román no sabrá cómo responder a esta situación sentida con extremo, y después de ensalzar el amor como hemos visto, cae enfermo por el desamor. Desde su enfermedad ve menos grandiosa la pasión que lo agita, y descubre lo que llama “errores del corazón”, aunque lo descubre en los demás, no en él todavía. Románticamente decide retirarse a la soledad de una de sus propiedades, en busca de la muerte que corresponde al estado en el que yace su alegría. Eso va a hacer cuando descubre que el que le ha inspirado a María, a la que él quiere como a una hija, es de la misma naturaleza que el que él siente por la Condesa de Valsano.

En el acto tercero reaparece con la esperanza renovada en su amor después de recibir una misteriosa carta de la Condesa Margarita. Casi recuperado, acude a la que puede ser la primera de sus citas de amor. El amor queda al final concretado en lo que la falta de virtud que descubre en su amada le hace sentir con respecto a María, lo que le lleva a hacer de ella su esposa. Como el desenlace de sus pasiones, el de su carácter no satisface al lector, pues aparece al final múltiple, sin consecuencia ni consagración a nada ni a nadie.

María es un personaje excesivamente ingenuo y sin el orgullo necesario en algunas situaciones. Admira y ama ciegamente al doctor Román, que la ha recogido, cuidado y devuelto la vista a los diecisiete años. Cuando comienza la obra tiene diecinueve años y ama en silencio a su benefactor. Como señala Eugenio de Ochoa en el artículo mencionado, es el de María un carácter de menor importancia que el del doctor, porque es “un tipo de belleza ideal exento de simas”, y por eso menos atractivo.

Huérfana y desvalida, el suyo es un personaje romántico de partida; vive enjaulada en el desconocimiento de su origen y en su ceguera, marginada primero por su defecto, luego por su vida junto al doctor, que la aísla del resto del mundo. Ama sinceramente, y desea su felicidad por delante de la propia, cuidándolo desde la sombra cuando sólo puede cuidarlo así, y deseando la muerte cuando cree que el doctor va a lograr la felicidad junto a Margarita. Incluso llega a pedirle a la mujer a la que ama Román que sea su esposa porque le debe la vida. Sin embargo, como heroína en algunos momentos romántica, el amor le hace temer su estallido, que llega cuando el doctor le comunica que va a partir hacia una de sus propiedades a morir en soledad. En su ataque de amor María le ruega al hombre amado que no la abandone, y arrodillada y enajenada le declara su pasión y lo acusa de devolverle la vista y despertar su entendimiento y su corazón para pedirle después el holocausto de su existencia.

En el acto tercero se producen los mayores defectos de su carácter, porque la Avellaneda se equivoca al poner en su boca, y no en la del doctor, todo lo que ella ha hecho por él: “Amar y sufrir...¡tal es mi destino!”, y en un contexto tan distinto al de la tragedia, estas trágicas palabras resultan casi cómicas, desde luego fáciles, y faltas de dignidad al presentar un mártir en primera persona. Ella misma destaca sus virtudes, y esto no resulta efectivo desde el punto de vista dramático: “¡Si pudiera comprar a precio de tantos tormentos la felicidad de su vida!”. Le falta la dignidad necesaria en varios momentos, algunos tan importantes que la hacen inexcusable, como por ejemplo el momento en el que la Condesa de Valsano comunica al que va a ser su esposo que no puede entrar en el salón con María, porque su falta de posición ofendería a sus invitados, a lo que María responde que tiene razón. A María pertenecen las últimas palabras de la obra: “¡Qué corazón he ganado!”, alegres ante la elección final del doctor Román, desapasionada, casi mecánica.

Fernando es un personaje necio, vacío, calavera sin corazón ni fuerza. Adoptado por el doctor, como María, en la misma situación que ella responde de muy distinta manera. Se aprovecha de la bondad de su bienhechor, y carece por completo de moral. Pertenece al grupo de personajes que no comprende la altura de los que lo rodean y a los que sólo es posible inspirar malas pasiones. Libertino y don Juan, busca un matrimonio que lo sitúe social y económicamente, y encuentra la posibilidad en el que lo una a la Condesa de Valsano, por quien casi muere de amor el doctor Román. En el amor de su

protector sólo descubre patetismo y vejez, y cuando al final la Condesa, que está enamorada de Fernando, lo rechaza porque ha descubierto sus intenciones reales, no sufre ni siente vergüenza. Como señala Eugenio de Ochoa en el magnífico artículo al que venimos haciendo referencia, no es un tipo ideal ni perfecto, sino frío, escéptico y descreído, y frente al doctor, él no comete “errores del corazón”, pero si del entendimiento, pues un mal cálculo viene a arruinar sus esperanzas de casarse con el “caudal de la condesa”; “Bueno es que junto a los errores del corazón se vean los repugnantes yerros del positivismo”, concluye el crítico.

La Condesa de Valsano es un personaje particular. Tísica durante largo tiempo, de las garras de la muerte vino a rescatarla el doctor Román, que la ama apasionadamente. Ella vive enamorada del joven adoptado por el doctor, Fernando, y desoye las peticiones de amor que le hace Román, como las de María, que le ruega que haga feliz a quien le salvó la vida. Al final, desengañada del amor entusiasta que le había inspirado Fernando, se muestra digna y un poco absurda al querer casarse con el doctor, pero profunda al afirmar que no es un mal destino inspirar un gran amor a un corazón grande. Su altura moral se descubre cuando no quiere que María entre al salón donde esperan sus invitados, y capaz de entender lo que ha perdido cuando, por esta última actitud, es rechazada por el doctor.

El criado del doctor Román es un tipo cómico, maleducado y vulgar. Los convidados 1º, 2º, 3º y 4º, que aparecen en el último acto en la fiesta que ofrece en su casa la Condesa de Valsano, ridiculizan a modo de coro a la sociedad vana, que sólo vive para el qué dicen y el qué dirán.

En la obra que estudiamos es difícil encontrar elementos románticos, aunque algunos encontramos, incluso en la forma en que aparece el amor. Así por ejemplo, los “ataques de amor” que se dramatizan y que padecen el doctor y María, transformados durante la duración de ellos, son rasgos románticos del amor. También lo es el hecho de que el amor triunfe sobre las diferencias sociales y las diferencias de edad, aunque la duda que al final nos queda es si lo que lleva a salvar estas diferencias es amor o es otra cosa.

En *Errores del corazón* encontramos mucho costumbrismo y algunos elementos claramente antirrománticos, como hemos ido señalando. No es romántico que el protagonista sea a la vez grande y peripatético. Sin embargo el hecho de que María sea huérfana, que desconozca su origen, viva enamorada, marginada y víctima por su ceguera, su ataque de amor, que la presenta enajenada durante unos segundos, la petición a Dios de su muerte cuando deje a su amado en brazos de la felicidad, la configura con algunos caracteres románticos. Pero el tono con que ella misma describe su estado (“¡Una pobre criatura que se encontró desde la cuna privada de todo...!”) dista mucho de ser romántico. Tampoco es romántico Fernando, que, no obstante, también se conforma con algunos elementos románticos: la orfandad y su donjuanismo. Sin embargo, el tratamiento reflexivo de su calaverda, ya no es romántico, y nos deja ver en su carácter cierta superación del movimiento al que, sin embargo, tanto volverá su mirada la Avellaneda; “Amores sublimes no pertenecen a este siglo”, dirá Fernando.

En el concepto del amor defendido por el doctor Román en el acto primero, es decir, en su tiempo de esperanza, también hay rasgos románticos: la intensidad de la dicha imaginada por el que ama si llega la unión con el ser amado, es tan enorme que se piensa que no se va a poder soportar, hasta el punto de que a los pies de la mujer amada, en un instante en que el doctor se cree amado por ella, pide morir. Pero incluso en algunos de las palabras que dice el doctor en el acto primero, tenemos una clara superación del movimiento romántico: “Dicen que la vida de la inteligencia mata al corazón ¡mentira!, lo que lo mata es el soplo disecante del positivismo material”.

La comicidad de *Errores del corazón* se sostiene en los personajes, en las situaciones de equívoco, en el lenguaje y en los apartes. La comicidad del personaje del doctor llega de la mano del patetismo que se desprende de su aspecto ridículo (peluquín llamativo, gestos exagerados y atildamiento excesivo) como de su inteligencia fallida en determinados momentos, es decir, del hecho de que se mantenga al margen de cierta información que es obvia para el resto de los personajes y el público. Sin embargo no hay entre los personajes principales ninguno que sea enteramente cómico. Sólo el criado aparece únicamente para hacer reír. Fernando resulta a momentos muy cómico por la exageración de su necedad y de su superficialidad. También María resulta cómica por lo excesivo de su ingenuidad en determinadas situaciones.

El lenguaje contribuye de manera fundamental a la comicidad. El abanico de registros que se asoma a la acción produce a veces contrastes muy cómicos. Abundan los casticismos asumidos y galicismos llamativos... Palabras y expresiones cómicas son, por ejemplo: sílfida; turulato; “valsamos” por bailamos un vals; “no se me despinta el corte” para decir que no se le pasa a uno el advertir un corte de pelo en otro; “está de gran toilette”, para decirle a uno que está muy bien arreglado; verse en las barbas de uno en vez de decir verse ante alguien; un casamiento “por razón de Estado” en vez de un casamiento “por interés”; personaje “de alta suposición” por personaje “de alta posición”; y diminutivos cómicos, como tempranito, señorito, o aumentativos igualmente cómicos como : falsón y levitón.

Situaciones cómicas son la que se crean entorno al peluquín del doctor Román, los equívocos por los que María se cree amada por el doctor y éste por la Condesa de Valsano, las fatuas conversaciones entre los convidados 1º, 2º, 3º y 4º en el último acto... y todas aquellas en las que los apartes anuncian las situaciones dobles de una escena.

-El donativo del Diablo

En 1849 la Avellaneda había publicado una leyenda titulada *La velada del helecho o el donativo del Diablo*. Cuando en 1852 apareció en la imprenta de C.González, en Madrid, *El donativo del Diablo*, la autora advertía de que su drama nuevo era la dramatización de su conocida leyenda. Sin embargo, si en aquella forma la obra resultaba agradable y curiosa, el drama carece de la teatralidad necesaria y del movimiento dramático que, si no le impiden funcionar y agradar en la lectura, no lo dejan funcionar en la representación. La crítica destacó este hecho de manera general; los dos primeros actos resultan lentos porque toda la acción dramática queda condensada en el último, que, de este modo, sucede demasiado rápido. Quizá si la autora hubiera refundido su drama para sus *Obras* completas, hubiera solucionado estos problemas, pero el fracaso que supuso en los escenarios debió de desanimarla, y finalmente no la incluyó.

La obra se estrenó el día 4 de octubre de 1852 en el Teatro del Príncipe de Madrid. Salvo Julián Romea, los actores no interpretaron la obra ni siquiera

correctamente, pues incluso Josefa Palma en el papel de Ida Keeler, estuvo muy por debajo de sus posibilidades. La crítica destacó que los actores no se sabían sus papeles, y echó la culpa al hecho de que en aquel momento el Teatro del Príncipe o Español, se regía por los actores y actrices, que al parecer no trabajaban demasiado y no entendían en absoluto la importancia de la dirección de escena. *El donativo del Diablo* permaneció cuatro días en cartel y, si el público la aplaudió, la crítica fue muy desfavorable.

El Diario Español del 10 de octubre insiste en que la obra sería mejor si al menos se hubiera escrito en los “robustos e inspirados” versos que siempre destacaban el teatro de la Avellaneda, y critica la acción y el diálogo, sin fluidez, y la falta de dramaticidad. *La España* del mismo día destaca el hecho de que sólo Julián Romea salvó el estreno de la catástrofe, y aconseja a la autora que continúe inspirándose en grandes hechos, y no en argumentos de cuentecillos y en “prosa de pacotilla”.

El drama, no obstante lo dicho hasta aquí, y una vez afirmada la falta de teatralidad, resulta tremendamente original por la forma en que acierta a aunar determinados movimientos, géneros y estilos; de un lado, es romántico en extremo, de otro, costumbrista y tendente al realismo; hay en él elementos cómicos y elementos altamente trágicos, personajes de aldea junto a personajes nobles, y parece envolver en uno dos dramas distintos. Una acción puramente romántica queda envuelta en una escena costumbrista; por un lado, los amores de Ida y Arnoldo y junto a ellos el enfrentamiento y el misterio que relacionan al Barón y al Conde, y por otro lado, envolviendo esta acción romántica, escenas costumbristas que a veces son muy cómicas, y que ofrecen un contraste cuyo resultado es extraño, pero original, en la línea de lo que más tarde suponen las leyendas de Bécquer, que enmarcadas en un contexto costumbrista y popular, narran pequeñas acciones trágicas de un romanticismo extremo. Lo que aparece, entonces, es el contraste de dos ambientes distintos, que ofrece en el desenlace de la acción un juego escénico original; si los dos actos primeros son más costumbristas que románticos, el tercero resulta romántico por completo.

La obra está estructurada en tres actos, de once, trece y doce escenas respectivamente, por lo que la estructura externa es tripartita y equilibrada. Sin embargo, esta estructura externa relativamente equilibrada no se corresponde en absoluto con una estructura interna equilibrada. Al contrario, la estructura interna carece

de equilibrio y casi de plan de acción, pues el planteamiento se prolonga más allá del primer acto, a lo largo del segundo, que no llega a configurarse como el nudo del argumento, pues éste aparece, junto con el desenlace, en el tercer acto.

La acción sucede en el cantón suizo de Friburgo, y de manera paralela a lo que ocurre con la acción, los dos primeros actos, más costumbristas, se desarrollan en el salón del chalet de Juan Bautista Keeller, decorado con muebles rústicos, cornamentas de animales y utensilios de montaña, y el último en el calabozo del castillo del Conde de Montsalvens. Los tres actos suceden el mismo año del primer tercio del siglo XV, el primero durante la noche de San Juan, el segundo cuatro días después del primero y el tercero unos cuantos días después del segundo.

En la noche de San Juan, el rico ganadero Juan Bautista Keeller honra a su santo con una gran fiesta en la que muestra a todos sus invitados la riqueza de su hacienda y su prepotencia. Su hija Ida es centro de atención por su belleza, y también por su relación con Arnaldo Keesman, de cuyo misterioso origen noble se habla en el pueblo, aunque viva como simple paje del Conde de Montsalvens. Por su humilde condición, Arnaldo es rechazado por el padre de Ida, que al sorprenderle esa noche junto a su hija, le prohíbe al joven que vuelva a aparecer en su casa, pues ella es “bocado demasiado alto” para él. Transcurre la fiesta que llega a honrar con su presencia el Barón de Charmay, noble del lugar que quiere con ternura a la joven Ida y que promete ayudarla y protegerla cuando la descubre triste y desesperada esa noche. Durante la cena, el Barón cuenta la leyenda de La velada del helecho en el Camino del Evi. La leyenda dice que si la noche de San Juan alguien desesperado acude al siniestro camino del Evi y vende su alma al Diablo, éste le concede lo que le sea pedido. Todos los asistentes conocen la leyenda y critican negativamente a quienes se arriesgan a llevar a cabo tal aventura, que casi siempre acaba con su muerte, pero el Barón interpreta la leyenda de modo distinto: el Diablo, una vez al año, ha de demostrar a Dios que hace algo bueno, y por eso ayuda a un desesperado. Después de su interpretación, narra una historia en la que la aventura del Camino del Evi tuvo final feliz para quien se arriesgó a hacerlo. Dos jóvenes, Emma y Arturo, se amaban desde los distintos estados en que la vida los había situado; él era pobre y ella hija de un hombre rico que, por la falta de posición de Arturo, no le dejaba unirse a su hija. Arturo se decidió a hacer la velada del helecho y se enriqueció, por eso pudo casarse con Emma.

El joven y desesperado Arnoldo escucha con atención y nerviosismo la historia que narra el Barón, que lo observa una y otra vez como si quisiera provocar al joven a acudir al Camino del Evi con lo que dice. El final del acto deja ver a un Arnoldo desesperado que en mitad de los relámpagos de la tormenta de la noche de San Juan, sale de la casa de su amada en el momento de sonar las doce en el reloj de la casa. El Barón, que lo espía, exclama cuando el amante abandona la casa: “¡Perfectamente!”, y va tras él.

En el acto segundo Ida permanece desesperada ante la ausencia de Arnoldo, que ya se prolonga cuatro días. Presa de malos presentimientos, Ida escucha las habladurías de los aldeanos por las que descubre que alguien hizo el Camino del Evi ese año, y que lo creen muerto dada la tormenta que ambientó el peligroso camino la noche de San Juan. Cuando la joven está al límite de la desesperación aparece Arnoldo, ricamente vestido, y le pide hablar con su padre. El ganadero observa el rico atuendo del pretendiente de su hija y, cuando éste le ofrece una dote digna de un noble para que le conceda la mano de su hija, Juan Bautista acepta. Inmediatamente, hace correr la voz entre sus vecinos de que el origen noble que todos sospechaban en Arnoldo, es real, y que su rica familia le ofrece una dote impresionante para su hija Ida. El aspecto del novio, no obstante, no se corresponde con el momento. Ida observa cómo Arnoldo no deja de mirar atrás como si lo persiguieran o temiera algo. Se van a celebrar los contratos matrimoniales, el pueblo entero ha acudido a casa de los Keeller para presenciar el acto, pero en el mismo momento en que los novios van a firmar el documento que los una, se presenta en el lugar el Conde de Montselvens con guardias y un oficial y, después de acusar a Arnoldo de robo, se lo llevan preso.

El acto tercero cambia el espacio y el ritmo de los dos primeros. Arnoldo está preso en el calabozo del castillo del Conde de Montselvens, donde va a ser ajusticiado. El alcaide, que ha criado a Arnoldo, le insiste en que coma algo y contesta a las insistentes pesquisas que el joven hace acerca de Ida. Por ellas se entera Arnoldo de que su amada está en el castillo y después de ruegos desesperados, logra conmovir el alma del alcaide, que le permite verla unos minutos. La escena entre los amantes es romántica en todos sus caracteres. Tras el soliloquio triste del preso inocente, arrodillado y agradeciéndole a Dios que le permita ver a su amada antes de morir, el encuentro

parece ser la despedida de los amantes. Arnoldo pide perdón a Ida que al principio se muestra herida por lo que él ha hecho. El joven le pide a su amante que no lo maldiga ni lo odie, porque no ha cometido el acto vil de robar el dinero al Conde, ni ha vendido su alma al Diablo, pues lo que le pidió fue un cofre en el que Arnoldo ni siquiera sabe qué hay. Ida ruega a Dios que perdone a su amante, y que si no lo hace, la lleve a ella donde vaya él, y Arnoldo, al escuchar en la voz de Ida esas palabras, exclama, románticamente: “¡Ya puedo morir, Dios mío!”. En ese instante entra el alcaide avisando a los jóvenes de que el Conde se aproxima al calabozo e Ida se esconde. El Conde le dice a Arnoldo que si no le devuelve el cofre morirá torturado, y cuando se dispone a llevarlo a la cámara de tortura, Ida sale de su escondite para contar lo sucedido. El Conde no la escucha, y la lleva a la tortura para que Arnoldo hable. Pero en ese momento se presenta en la prisión el Barón de Charmay, que llega a explicarlo todo: el Barón se ha hecho pasar en el Camino del Evi por el Diablo, y él ha sido el que ha pedido al desesperado Arnoldo que le entregara el cofre del Conde, que contiene unas cartas que comprometen el honor de la madre del Barón, puesto que en ellas su madre le escribía a su amante, y con las que el Conde amenazaba al Barón desde hacía años. Bajo la amenaza de hacerlas públicas, el Conde había arrebatado tierras a los Charmay y toda su herencia al pobre Arnoldo, que resulta ser hermano del Barón y fruto de la relación secreta que las cartas encierran. El Barón le expropia al Conde todo lo que era suyo y le ofrece dinero para que abandone para siempre ese lugar. Solos los dos hermanos, Arnoldo y el Barón, éste le pide que mantenga el secreto de su origen, pues no hacerlo supondría manchar la fama de la madre de ambos. Los hermanos se abrazan antes de que lleguen Ida y su padre, contentos de nuevo con Arnoldo. El Barón ha explicado que el dinero de Arnoldo se lo dio él, y que promete darle a su primogénito otro “donativo del diablo”.

De los caracteres, sólo tres están bien terminados: Ida, Arnoldo y el Barón de Charmay, aunque la extraña mezcla de características que venimos señalando, se advierte también en los personajes y no deja que puedan comprenderse como psicologías verosímiles y completas. Junto a estos tres personajes, aldeanos amigos de los Keeller hablan de otra manera y de otras cosas: Juan Bautista Keeller, Marta, Nicolas Bull, Tomas Huber, las mujeres jóvenes 1ª y 2ª, el pastor Antonio... Los dos personajes nobles, el Barón de Charmay y el Conde de Montsalvens, y Arnoldo, que

también es noble, hablan de distinta manera, y a medio camino entre éstos y los anteriores, Ida, a la que presta nobleza y quita ruralismo su carácter de heroína.

Arnoldo Kessman es un personaje típico del drama romántico más extremo: desconoce su identidad y sus orígenes, es huérfano, enamorado apasionado y hombre infeliz, víctima del Conde de Montsalvens y marginado por su condición de pobreza. Ama y es amado, pero el padre de Ida lo rechaza como pretendiente de su hija por ser pobre. Desesperado ante la idea de no ver a su amada y de su pasión desoída, no duda en vender su alma al Diablo a cambio de lo que le permita unir su destino al de su amante. Como un espectro, acongojado por el remordimiento, reaparece en el segundo acto, convertido en un hombre rico, para firmar los contratos matrimoniales que le unan a Ida. Cuando va a consumarse el contrato, aparece el Conde de Montsalvens, que, después de acusarlo de robo delante de todo el pueblo, se lo lleva preso. En el acto tercero yace injustamente, como héroe romántico, en un calabozo. Ante la muerte a que lo han condenado sólo piensa en poder decirle a Ida que no es un ladrón, y cuando sabe que ella está cerca, conmueve al alcaide hasta el punto de que éste permite que los amantes se despidan: “¡Con que ni de vos, ni de vos he de llevar a la tumba un agradable recuerdo! ¡He venido a la tierra sólo para conocer almas feroces!”... Después de esta íntima sensación que el mundo produce en el alma del romántico, el alcaide conduce a Ida hasta su amante, y deja solos a los amantes para que se despidan. Arrodillado, agradece a Dios que le permita ver a Ida, entre el desconsuelo de presentarse ante ella como un criminal y la extrema alegría de poder verla unos minutos más. La amada se presenta dura ante Arnoldo, provocando en él sus mejores y más románticas palabras: “Si el arrepentimiento que me devora, si las lágrimas que humedecen ese montón de paja en que he pasado largas noches inexplicables angustias; si la confusión que me cubre a vuestra vista no os parecen, ¡oh Ida! suficiente expiación; si sois más rigurosa que el cielo a quien ofendí... en ese caso, maldecidme, aborrecedme...”. Su amada lo perdona, y él exclama que ya puede morir. Al final, cuando el Barón le cuenta que son hermanos, pero que Arnoldo no puede decirlo porque de hacerlo mancharía la fama de su madre, que lo tuvo fuera del matrimonio, el joven no duda un momento en mantener el secreto, y sólo le pide a su hermano que lo abrace. Junto a Ida, al final, Arnoldo es feliz. Sólo esta felicidad final no es romántica.

Ida es un personaje curioso, pues sobre su condición rural se levanta hasta convertirse en heroína. La unión de los caracteres de aldeana y de heroína romántica, a veces, disuena. Huérfana y rica, es amada y amante infeliz por la oposición que su padre presta a su amante. En el primer acto su padre le dice a Arnoldo que no vuelva su casa, y ella sufre no sólo por las palabras terribles de su padre sino, y esto le causa un sufrimiento mayor, por la respuesta que Arnoldo da a esta nueva situación. Cuando su amante reaparece enriquecido y cambiado en el acto segundo, Ida intuye que ha hecho el Camino del Evi, y se preocupa y asusta por el que va ser su esposo. En el tercer acto supera su pasividad y acude al calabozo donde se encuentra Arnoldo, y aunque primero le recrimina, después une al suyo su destino en el paraíso o en el infierno.

El Barón de Charmay es interesante y misterioso. Por él cambia el valor y la fuerza de los caracteres de Arnoldo e Ida, a los que convierte en marionetas cuyas acciones, aparentemente misteriosas y peligrosas, ha controlado él. Los amantes se entregan a un mundo apasionante que resulta ser falso, construido por el Barón para que conduzca sus intereses. Pero no es un personaje malvado, al revés, es generoso, bueno, honrado e inteligente, pero el hecho de que conduzca y controle los movimientos de la pareja protagonista, quita importancia a la historia de amor y, sobre todo, quita fuerza a los actos de Arnoldo y a los miedos de Ida, evitables en algunos momentos. Esta utilización que Charmay hace de Ida y Arnoldo, les quita, además, romanticismo y tragicidad. El personaje del Barón se descubre solamente en el último acto. En el primero es un hombre afable, simpático, que narra la leyenda del donativo del Diablo y que, sólo por las acotaciones, sabemos que trama algo serio. En el acto segundo no aparece, y su momento fundamental llega al final del acto tercero, cuando salva a Arnoldo y a Ida de la muerte y le descubre a Arnoldo todo lo ocurrido: que él ha sido el que le ha pedido el cofre en el Camino del Evi, que lo ha hecho porque contenía papeles que podían perjudicar la fama de su madre, y que son hermanos. Preocupado y tierno por Arnoldo, lo abraza y ayuda.

Juan Bautista Keeller es un nuevo rico, paleta, que mide a las personas por su riqueza material y desprecia a los pobres. Su espíritu es el del esclavo con respecto a la nobleza, y actúa injustamente con su hija, a la que convierte en un instrumento más de su hacienda. No está caracterizado de forma compleja pero sus trazos son claros, su mala actuación precipita en el abismo a Arnoldo.

El Conde de Montsalvens es un hombre cruel y despiadado, falso, ruin, capaz de torturar y asesinar por sacar algún provecho material. La escena en que Arnoldo describe cómo le ha robado el cofre al Conde, estando borracho, recuerda a la que describe Larra de él mismo con su criado en *La Nochebuena de 1836*. En ambas escenas uno de los dos personajes está borracho, y en ambas hay una caja misteriosa.

Marta es un personaje muy curioso y sobresaliente entre el coro de personajes de la aldea. Junto a Nicolas Bull y a Tomas Huber, forma las tres voces destacables de este coro rústico. Marta es rebelde y liberal, y critica muy negativamente el espíritu de esclavo que caracteriza a Juan Bautista, cuya adoración por la nobleza le resulta patética. Defiende la independencia del cantón en el que vive y rechaza toda forma de tiranía. Llama a Keeller su “antagonista” y “aristócrata plebeyo”. Nicolas Bull y Tomas Huber son los amigos de Juan Bautista, corifeos del ambiente rural y la fiesta. Antonio, el pastor, y las Mujeres 1ª y 2ª, son personajes desdibujados, que configuran el fondo de la leyenda, el ambiente rural, y la gente no escogida de cualquier lugar. Finalmente, el alcaide, aunque breve, tiene un bonito papel, llamativo por la ternura y el amor que concentra.

En el drama encontramos muchos elementos románticos, en los personajes, en el concepto del amor y en la vivencia que aparece, en los espacios, en el lenguaje... La pareja de amantes tiene muchas características románticas: Ida es huérfana de madre, apasionada, enfrentada a su padre por el amor que siente por un hombre al que él rechaza; Arnoldo no sabe quién es porque desconoce su origen, que al final sabe que es el de una de las familias más nobles y honradas del lugar; vive enamorado de Ida, cuyo amor le es negado por su falta de posición social, y vive desesperadamente su amor, que lo lleva incluso a querer vender su alma al Diablo; el Barón es también un personaje romántico por el misterio que lo envuelve y por la lucha por el honor de su madre; el Conde también es romántico, misterioso, amargado, malvado, sin escrúpulos. El concepto de amor que aparece es absoluto, y hace pensar a los amantes que, si no pueden lograr su amor, es mejor morir que vivir. Los amantes juntan sus destinos sean cuales sean, cuando ven que su amor es obstaculizado. Así, Arnoldo le declara a su amada Ida: “La gloria sin vos no sería para mí la gloria, y el mismo infierno, si os

encontrara en él, se me convertiría en paraíso”. Sólo el desenlace de este amor no es habitual en el drama romántico, que suele terminar trágicamente.

También elementos del espacio dramatizado son muy habituales en el drama romántico. En primer lugar, la ambientación es medieval. Los dos actos primeros transcurren en una casa de campo, que se romantiza en la primera noche con una tormenta siniestra que cambia la luz de la escena con sus relámpagos. En el acto tercero, el calabozo, la cámara de torturas, la oscuridad, son elementos espaciales muy repetidos en el teatro romántico.

Dentro de la acción resulta también romántica la leyenda que cuenta el Barón de Charmay, por la que los desesperados acuden a un siniestro camino a media noche para vender su alma al Diablo, y lograr así un poco menos de dolor. También son extremos los finales de acto, al límite de la emoción: el acto primero se cierra en una noche de tormenta con la ida del amante desesperado al camino del Evi; el segundo, con la acusación a Arnolfo, que interrumpe el contrato matrimonial que iba a unir a los amantes porque el novio es apresado.

-La hija de las flores

En 1850 la Avellaneda anuncia que quiere dedicarse sólo al teatro, por ello 1851 es un año de gran productividad, y 1852 el año de los estrenos de *La verdad vence apariencias*, *Errores del corazón*, *El Donativo del Diablo* y *La hija de las flores*. De estos estrenos, el único que supuso un verdadero éxito fue el de la obra que nos ocupa, que significó uno de los momentos de mayor éxito en la carrera de la cubana. *La hija de las flores o todos están locos* se estrenó la noche del jueves 21 de octubre de 1852 en el Teatro del Príncipe de Madrid como “drama en tres actos, y en verso”. El reparto estuvo protagonizado por Josefa Palma, en el papel de Flora, Antonio Lozano, en el papel de don Luis, Manuela Ramos, en el de doña Inés de Povar, Julián Romea en el del Conde de Mondragón y Calisto Boldún, en el de Juan¹⁰³.

¹⁰³ El reparto se completaba con Antonio de Guzmán, en el papel del Barón del Pino, Mariana Chafino, en el de Tomasa, Concepción Sampelayo, en el de Beatriz, Fernando Guerra en el del Criado1º, y Jerónimo González en el del Criado2º. Se estrenó una decoración de jardín (la de los dos actos primeros), obra de Francisco Aranda.

Desde *Alfonso Munio* la autora no cosechaba un éxito como el que obtuvo con esta comedia, y la acogida que había recibido el resto de sus obras estrenadas en 1852 había sido fría. Después de *La hija de las flores*, sólo *Baltasar* conseguiría devolverle a la autora un aplauso tan unánime. Cotarelo y Mori afirma que la obra estuvo en cartel quince días y bastantes días más a lo largo de la misma temporada. Díaz de Escovar y Lasso de la Vega afirman en su *Historia del teatro español*¹⁰⁴, que la obra de la Avellaneda se repitió “diariamente por más de dos meses, sin que se amenguase un punto el favor del público...”. Desde luego las críticas del momento demuestran que *La hija de las flores* obtuvo un éxito rotundo. *El Diario Español* del 24 de octubre de 1852 describe este éxito: “(...) La inspirada poetisa, llamada a la escena por un grito unánime de entusiasmo, fue saludada por el auditorio con muestras inequívocas de verdadera simpatía, y entre un diluvio de coronas y ramilletes de flores...”. *La Época* del día 22 señala: “(...) La autora y los actores fueron llamados a escena, pero no como suele acontecer, por un puñado de amigos, sino por el público todo, que arrojó con profusión al escenario coronas y ramilletes desde las butacas, desde los palcos y desde las galerías...”. Eugenio de Ochoa tiene palabras muy interesantes con respecto a esto, que aparecieron en *La España* del 24 de octubre: “(...) el conjunto de la obra ha arrebatado al público; el teatro se hundía a aplausos; la autora, llamada a las tablas a la conclusión del tercer acto, vio caer a sus pies una lluvia de flores, alfombra digna de nuestra moderna Safo. Ante una manifestación tan explícita del aplauso público, no le queda a la crítica más camino que inclinar la frente y acatar la voluntad, no ya de los demás, sino de todos, porque *todos* tienen siempre razón...”. *Las Novedades* del 23 de octubre, dice: “(...) Los actores fueron interrumpidos repetidas veces desde el primer acto por las palmadas que resonaban en todas las localidades, y a la conclusión el público entero llamó a escena a la señora AVELLANEDA con una insistencia poco común. La inspirada autora de *La hija de las flores* se vio rodeada de ellas coronas y ramilletes arrojados desde todo género de localidades. Pocos son los triunfos, tan unánimes y espontáneos que hemos presenciado en nuestros teatros...”.

Manuel Cañete, antiguo amigo de la autora, pero ya enemistado con ella en 1852, escribe en *El Heraldo* del 2 de noviembre: “(...) Baste, por hoy, consignar que ha alcanzado un éxito brillantísimo, puesto que la primera representación alfombraron la

¹⁰⁴ Díaz de Escovar, N. y Lasso de la Vega, P., *Historia del teatro español. Comediantes, escritores, curiosidades escénicas*, 2 vols., Barcelona, Montaner y Simón editores, 1924.

escena coronas y ramilletes de flores...”. Y *El Clamor Público* del 22 de octubre señala: “(...) A la conclusión fue llamada a la escena la señora AVELLANEDA, que se presentó acompañada de los actores a recoger innumerables coronas y ramos de flores: En aquel momento se convirtió en la protagonista de su última obra...”.

La hija de las flores se puso en escena con el mismo aplauso en mayo de 1857, esta vez en el teatro del Circo. El reparto en esta ocasión estuvo protagonizado por Teodora Lamadrid, como Flora, Mercedes Buzón, como doña Inés de Povar, Tamayo, como el Barón, Mariano Fernández, como Juan, y de nuevo Julián Romea hizo el papel del Conde. En esta nueva puesta en escena fue de nuevo solicitada la autora, el público volvió a llamarla al escenario, lo cual era muy inusual fuera del estreno. Cuenta Cotarelo que la Avellaneda veía con su familia desde un palco la obra cuando el público solicitó su presencia. Ella se levantó una y otra vez, pero el público no se conformó con esto, “Calcúlese cómo sería la ovación después de tal condescendencia”, pues la cubana, finalmente, salió al escenario.

Con respecto a la representación, dadas la originalidad y rareza de la pieza y de sus personajes, la crítica del momento no hizo tanto hincapié en los decorados y los trajes como en otras ocasiones, antes bien, se centró en el análisis de lo que encontraba extraño en *La hija de las flores* y en los personajes, y, a través de esta extrañeza y de su intento de análisis, trató de distinguir qué rarezas pertenecían a la obra y qué rarezas eran las que componían en su actuación los actores y actrices. Se alabó mucho a Julián Romea y a Josefa Palma¹⁰⁵. Al aplauso unánime del público respondió la crítica casi

¹⁰⁵ *El Diario Español* del 24 de octubre alabó la ejecución “inmejorable por parte de la señora Palma y del señor Romea”. Se estrenaba con la obra *Manuela Ramos*, en el papel de Inés de Povar, y acerca de ella la crítica se dividió. *La Época* del 22 de octubre dice: “(...) La señora Palma, que desempeñó el bellissimo y difícil papel de la protagonista, fue justamente aplaudida en todas las escenas. El señor Romea (don Julián) trabajó con la inteligencia que distingue a este artista y recibió también muchos aplausos”, y acerca de *Manuela Ramos* dice: “fue muy bien recibida”, Lozano y Guzmán “estuvieron igualmente felices”. Eugenio de Ochoa en *La España* del 24 de octubre escribió lo que sigue sobre los actores; destacó de Romea la “maestría sin igual con que en el tercer acto del drama nos reveló de pronto toda la importancia de un papel que hasta entonces había parecido muy insignificante”; de Josefa Palma piensa que merece “un cordial parabién por la gracia encantadora con que dijo los encantadores versos de su papel, personificando superiormente la suave creación de Flora con todo su poético idealismo, con toda su fantástica originalidad...”; de Lozano opina que ha de corregir el defecto de moverse como con nervios y el tonillo con el que dice sus versos; de Ramos piensa que siente vivamente pero que le quedab mucho por aprender. De Boldún que hace un valenciano perfecto, frente a Chafino, que parece más gallega que valenciana. *Las Novedades* del 23 de octubre destaca a Palma, Romea y Boldún, a continuación Guzmán y Ramos, del que afirma que a pesar de una pronunciación que le parece desagradable, arrancó aplausos. Manuel Cañete, en *El Heraldo* del día 2 de noviembre señala la inteligencia de Palma, y su falta de corazón; que Ramos comprende y siente su papel pero resulta afectada; Chafino lo hace mal, y es la única

unánimemente. Resulta curioso el hecho de que en su momento se aplaudiera así y que, en la crítica de los últimos sesenta años, *La hija de las flores* se haya criticado tan negativa y –a nuestro parecer- equivocada y superficialmente. Es también importante señalar que a menudo se destaca cómo el tiempo ha caído sobre la obra, haciendo que algo que funcionaba en su momento, no funcione ahora. No obstante, los argumentos que se utilizan para esto, y los que se señalan como lastres que el tiempo ha dejado caer sobre *La hija de las flores*, ya se vio como defecto por parte de la crítica de su tiempo, lo cual quiere decir que es posible el aplauso extremo aunque se vean los defectos que la crítica posterior ha señalado. Hay que buscar otros valores, capaces de hacer olvidar la ingenuidad inverosímil del carácter de Flora, que el tiempo de la autora supo ver. Así, esa crítica habitual de que el tiempo ha caído sobre la obra, señala precisamente lo que ya criticó su tiempo. Pensamos, además, que detrás de su apariencia de defecto, los elementos vistos de forma negativa encierran algo que en su tiempo se criticó porque anunciaba algo que aún no se conocía, pero que a un crítico de hoy es inadmisibile que se le pase. Después volveremos a esto.

El Diario Español del 24 de octubre, advierte que en el personaje de Flora hay cierta inverosimilitud, cierta “existencia mitológica”, “lirismo exagerado”, y continúa explicando esto:

“(…) ¿el personaje de Flora con toda su originalidad, con toda su perfección, cabe en las condiciones actuales del drama? ¿No parece más bien arrancado de esas misteriosas baladas, cuya tradición conserva el Norte en sus cantos populares? ¿Puede zurcirse esa existencia mitológica a la acción de un drama de nuestra época, de nuestra sociedad positiva y prosaica? Este es el defecto que nosotros encontramos en la obra de la señora AVELLANEDA, que ha podido presentarnos un drama completo si no se hubiese dejado arrebatar por la inspiración u ofuscar por un lirismo exagerado, que carece de oportunidad, por más que resplandezcan en él el genio y las indisputables dotes que le ha concedido la naturaleza. *La hija de las flores* será leída con deleite; pero en la escena nunca será reputada como una buena obra dramática...”¹⁰⁶.

Pese a este defecto que señala, dice el mismo crítico que la obra es una “preciosa balada puesta en acción, y adornada por los encantos de la poesía lírica, con las galas

crítica negativa, y exagerada contra Romea. *El Clamor Público* del 22 de octubre alaba a Palma, Romea y Boldún, y critica a Lozano.

¹⁰⁶Cabe señalar la paradoja que supone entonces que la obra se olvidara y criticara negativamente precisamente cuando dejó de representarse.

del idilio moderno y con los destellos de la inspiración y del genio...”. Y es obra “que por sí sola alcanzaría a colocarla entre nuestros primeros poetas, de hecho no ocupase ya este puesto, es de una novedad, de una frescura que en vano podría negarle el espíritu más descontentadizo...”.

En la misma publicación, el día 25 escribe Manuel María Santana una nueva crítica, que señala negativamente la inverosimilitud de Flora y la falta de carácter dramático, que sólo puede hallarse en la segunda mitad del tercer acto. Eugenio de Ochoa escribe sobre lo mismo en su artículo mencionado aparecido en *La España* del 24 de octubre. Señala que en *La hija de las flores* no hay que buscar ni intención dramática ni fin moral, y que es necesario verla no como drama sino como “hermosa leyenda dialogada, cuyo tercer acto, en el que está toda la acción, es una obra maestra”. Manuel Cañete, en el artículo ya mencionado de *El Herald*, afirma que Flora es “puramente ideal”. Finalmente, el autor del artículo que aparece en *El Clamor Público* el día 22 de octubre sobre *La hija de las flores*, señala que el argumento no está resuelto con la “maestría que constituye las obras de primer orden y las hace imperecederas”, pero señala que en ella hay “bellos episodios” y “originalidad en el pensamiento principal”.

Pese a los defectos reseñados hasta aquí, en los mismos artículos se aplaude la obra. *La Época* del 22 de octubre alaba la originalidad del argumento y de los caracteres, presentados “con maestría y perfectamente sostenidos”. Alaba concretamente el de Flora como “hermosa creación fantástica”, y finalmente los versos, “los más ricos de poesía” de la autora. Interesa la puesta de relieve en el carácter de Flora como fantástico, como irreal, porque efectivamente así hay que tomarlo para que funcione. De otro modo se precipita en la invalidez de la catarsis que significa la inverosimilitud. Y es que tomándolo como irreal casi llegamos a los personajes del teatro del absurdo, desde el cual puede comprenderse mejor gran parte de la comicidad de la obra. Sólo de la mano de la fantasía como acuerdo tácito entre el público y el escenario –que es necesaria a este tipo de teatro- la obra puede sentirse hermosamente dramática, llena de situaciones de gran efecto, envueltas en esta sensación de inverosimilitud posible o fantasía verosímil. Por esto creemos que la crítica del momento no es culpable del todo al no entender *La hija de las flores*, porque era muy difícil hacerlo entonces, pese a que a menudo haya brotado del absurdo la risa desde el

teatro griego, desde que el ser humano piensa como hoy. Pero sí es culpable la de hoy, que con la perspectiva que le ofrecen los casi ciento cincuenta años que la separan de la de entonces, con autores como Jardiel o Mihura, no debe dejar de ver esta característica que hace capital y a la vez salva de la inverosimilitud y la cursilería a *La hija de las flores*. Por esto la crítica de su momento hubo de limitarse a percibir la “existencia mitológica”¹⁰⁷, la “creación fantástica”¹⁰⁸, la “inverosimilitud”¹⁰⁹, el “poético idealismo” y la “fantástica originalidad”¹¹⁰, el “difícil papel”¹¹¹, “puramente ideal”¹¹², del personaje de Flora. En esto hallamos lo más importante de la obra, que es pensar en Flora como antecedente de los personajes del teatro del absurdo. Sólo así puede aceptarse sin que parezca absurda o trasnochada su creación, cuya ingenuidad ya se sintió exagerada en su momento.

La crítica posterior se halla bastante dividida con respecto a *La hija de las flores*. Cotarelo y Mori la valoró de manera especial: “(...) Desde las primeras escenas ya se adivina que se trata de una obra excepcional y de gran originalidad (...) Todo en esta obra es grandemente poético, fuera de los antecedentes; el desarrollo del asunto, los personajes; el estilo y la versificación tan variada y elegante...”. No deja, sin embargo, de considerar exagerada la inocencia de Flora, que hace su carácter inverosímil y, sorprendentemente, se equivoca en algunas cosas. Así por ejemplo, al decir que no aparecen los años que han pasado desde la violación de Inés, y pensar que han de ser unos dieciocho, porque en la escena VII del acto primero, Juan le explica a Luis que hace catorce años que apareció en su jardín Flora recién nacida (versos 720-730).

José María Castro y Calvo¹¹³ piensa que la obra que tratamos ya atisba la comedia quinteriana, y humaniza el tema hasta lindar con el teatro moderno. Piensa que tras *El donativo del Diablo*, del mismo año, supone el paso del teatro romántico-ecléctico anterior a un teatro que parece adivinar lo que será la “alta comedia”, la “comedia de enredo”, el sainete de la segunda mitad del siglo... Y concretamente dice que *La hija de las flores* es una “comedia fina, de un asunto casi intrascendente, en el

¹⁰⁷ *El Diario Español*, 24 de octubre de 1852.

¹⁰⁸ *La Época*, 22 de octubre de 1852.

¹⁰⁹ *La Época*, 25 de octubre de 1852.

¹¹⁰ *La España*, 24 de octubre de 1852.

¹¹¹ *Las Novedades*, 23 de octubre de 1852.

¹¹² *El Heraldo*, 2 de noviembre de 1852.

¹¹³ *Op.cit.* Pp. 210 a 211.

cual sorprende la ligereza del verso y la acción poética hábilmente conjugadas...”. Señala que la Avellaneda “tuvo cierta predilección por esta obra, ya que la señaló para ser representada durante su estancia en Barcelona...”.

Carmen Bravo-Villasante, Gastón Baquero y José A. Escarpanter, escriben el libro *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, al que ya nos hemos referido, en el que Escarpanter se ocupa de la parte del teatro¹¹⁴. El crítico piensa que *La hija de las flores*, junto con *Munio Alfonso*, *Saúl*, *Baltasar* y *El millonario y la maleta*, forma el grupo mejor del teatro de la cubana, y que la Avellaneda poseía una “aptitud excepcional para la tragedia”, que, “Sin discusión, era el género más apto para su creación dramática”, sin embargo, “ella, por marchar acorde con la época, se dispersó en toda otra gama de manifestaciones teatrales...”. No obstante lo dicho, Escarpanter incluye dos comedias –o una comedia y un juguete cómico- entre el grupo de obras dramáticas de más calidad de la autora, y de ella dice: “(...) resultan de una lozanía, una frescura y una gracia tales a ciento y tantos años de haber sido estrenadas, que le conceden un puesto importante a la Avellaneda en el panorama de la comedia española de su tiempo, monopolizada por Bretón de los Herreros...”. Cuenta, además, Escarpanter, que ha asistido a la representación de ambas piezas cómicas en los años cincuenta en La Habana, y que provocaron el entusiasmo general. *La hija de las flores* se representó a mediados del siglo XX por el Teatro Universitario de La Habana “gracias al entusiasmo de algunos profesores, ya que otros no confiaban en que la obra fuera digna de un montaje contemporáneo...”. Un poco más tarde se representó *El millonario y la maleta*. “Estas dos reposiciones son suficientes para demostrar, creemos, la vigencia de ambas obras en la historia del teatro español...”. Continúa el crítico señalando que las comedias de la Avellaneda pertenecen a otro espíritu que el de la tragedia: “Sobresalen por el ingenio, por la agilidad de su acción y por la creación de tipos simpáticos...”. *La hija de las flores* responde “a la más pura tradición de la comedia clásica. Hay una hija habida de unos amores ocultos que finalmente quedan al descubierto. Flora, la protagonista, se considera con una deliciosa ingenuidad, hija de las flores del jardín donde vive. Es un personaje que si le aplicamos como en el caso de *La hija del rey René*, una crítica estrechamente realista, puede parecer inverosímil, pero si se posee un criterio más amplio del arte que es el que siempre se debe tener a la hora de considerar cualquier

¹¹⁴ *Op. cit.* Pp. 27 a 46

obra, es un personaje muy agradable. Junto a ella sobresalen especialmente los criados, que son dos tipos admirablemente logrados...”.

Me interesa mucho destacar estas palabras de Escarpanter acerca del criterio “estrechamente realista” que no sirve para analizar la obra que nos ocupa y que, de aplicarlo, nos presenta una obra que no funciona. En estas líneas Escarpanter cambia el sentido de la crítica, puesto que es el único crítico que apunta la necesidad de analizar con otros y nuevos criterios *La hija de las flores*.

Carmen Bravo-Villasante escribe en su libro *Una vida romántica.-La Avellaneda*, que la obra que tratamos es “rara y descabellada, muy desigual, aunque tiene atisbos poéticos...”. Estas consideraciones muestran claramente el criterio con que la crítica se acercó a *La hija de las flores*. Afirma Bravo-Villasante que sólo le interesa esta obra por lo que hay de autobiográfico en ella: el problema de los hijos naturales y la deshonra de la mujer, que, por otro lado, no pensamos nosotros que sea tratado de manera importante. Piensa que en su argumento se mezclan los episodios de la cubana con Tassara, la hija de ambos, Brenhilde: “En la ficción ella ha tratado de solucionar lo que no tuvo solución en su propia vida (...) lo que parece extraño, descabellado y hasta desconcertante, nace de una mente obsesionada por un episodio que no puede olvidar...”¹¹⁵. No compartimos esta opinión de la biógrafa de nuestra autora. No pensamos nosotros que sean éstos los episodios de la vida de la autora que pueden leerse o rastrearse en *La hija de las flores*, ni ligamos la figura del Conde a la de Tassara, como tampoco la de Inés a la de la Avellaneda en cuanto a la violación y, en absoluto, la de Flora a la de Brenhilde. Además, lo que puede parecerle desmesurado a Bravo-Villasante, las rarezas de la obra, no se relaciona con lo que podría relacionarse – difícilmente- de estos personajes con episodios de la vida de la cubana. Bravo-Villasante relaciona esta obra con *El terremoto de Chile*, de Henrich von Kleist, y se equivoca pues explica que tienen en común la violación de un personaje que está inconsciente, lo cual no se produce en la obra citada de Kleist sino en *La Marquesa de O...* También lo relaciona con los jardines de Lope de Vega y con *Doña Rosita o el lenguaje de las flores*, de García Lorca, lo cual nos parece un hilo importante que señalamos en el capítulo dedicado a la cuestión genérica.

Pensamos que la obra tiene mucho interés. La Avellaneda, por talante trágica, quiso escribir comedia, quizá, como dice Escarpanter, por incorporarse al curso de su momento, difícil momento literario, un poco a la deriva, en nuestro país. De este modo hizo una obra “a lo moderno” que no puede encajarse, sin embargo, en la alta comedia, ni en el teatro realista. Con la originalidad que la caracteriza, construyó una mezcla de asuntos y la tejió con una serie de influencias (comedia de enredo, de fantasía, comedia lopesca, rococó, moratiniana...) que no se reconocían antes de esta obra como compatibles. Y nos parece muy destacable que la autora consiguiera de este modo adelantarse a un mecanismo del humor parecido al del absurdo, para el que faltaba casi un siglo. Sólo con el criterio que utilizamos como espectadores para que en el escenario funcionen ciertas fantasías, que hace que se asuman como verosímiles acciones que con un criterio “estrechamente realista” no funcionarían, es posible apreciar los valores de *La hija de las flores*.

La obra sucede en menos de una jornada, pues el primer acto es una mañana, el segundo la tarde del mismo día y el tercero, la noche. Los dos primeros actos suceden en el espacioso jardín que pertenece a la casa de campo donde vive Flora, y el tercero en una sala del interior de la casa. Las dos versiones de la obra, la de 1852 y la de 1870, tienen la misma estructura, tres actos de catorce, diez¹¹⁶ y dieciséis escenas respectivamente. En el acto primero tiene lugar el planteamiento de la historia de Inés con Luis (escenas I-V), el planteamiento de la historia de Flora y Luis (escena VI) y los enredos de ambas historias (VII-XIV). En el acto segundo se prolonga el nudo de los enredos de las historias entre Inés y Luis y Flora y Luis. En el acto tercero continúa la sucesión de enredos hasta la escena XIII, en la que, apareciendo un nuevo conflicto (Inés fue violada por el Conde y Flora es hija de ambos), que se soluciona al final de la obra, se resuelven los conflictos Inés-Luis y Flora-Luis. El desenlace se produce con distintas anagnórisis: Inés-Conde, Inés-Flora, Conde-Flora, Barón-Flora, en las escenas XIII, XIV, XV y XVI.

Entre los aplausos que acompañaron a la obra en su momento, se escribieron críticas negativas sobre su estructura. Eugenio de Ochoa, en su artículo de *La España*,

¹¹⁵ *Op. cit.* Pp. 169 a 170.

¹¹⁶ En la primera edición hay una errata en la numeración de la escenas del acto segundo, tanto la escena III como la IV están contabilizadas como III, por eso, si sólo hacemos caso a la numeración, podemos equivocarnos y pensar que en la primera edición hay una escena menos en el segundo acto.

escribe que la acción se concentra en el tercer acto, “los dos primeros no son más que un frío prólogo del desenlace, que es todo el drama”. También Manuel María Santana opina esto, y así lo escribe en el artículo que apareció en *La Época* del 25 de octubre de 1852, en el que señala que el tercer acto es el único “verdaderamente dramático”. El autor de la crítica de *El Clamor Público* del día 22 de octubre, dice que el “argumento no está desenvuelto con la maestría que constituye las obras de primer orden...”. La de *La hija de las flores* recuerda la estructura lopesca: primero se plantea el conflicto, luego las claves del mismo y finalmente el desenlace.

En el acto primero, Don Luis y su tío, el Conde de Mondragón, llegan a la casa de campo del Barón del Pino, padre de doña Inés de Povar, prometida de don Luis. Pronto sabemos que don Luis no desea ese matrimonio y que influye en su falta de deseo el hecho de que Inés es mucho mayor que él. Mientras su tío descansa del viaje, Luis conoce a Flora, una joven extravagante y hermosa, sincera y apasionada, que al ver cómo él cuida las flores de su jardín, le dice que lo ama. Luis queda fascinado por Flora y duda de que sea un ser terrenal. La joven huye y Luis se entera de su origen misterioso por Juan, el jardinero del Barón. El criado le cuenta al sobrino del Conde que se encontró a Flora recién nacida entre las flores del jardín, y que la muchacha está tan unida a las flores que tiene una flor de lis en su hombro y enferma cuando ellas enferman.

A la llegada del Barón y de Inés vemos que tampoco Inés desea el matrimonio con Luis. La vida de Inés, reconcentrada y aislada, hace que la sociedad la tenga por loca, y esto ha llegado a oídos de Luis, que se le cuenta a su tío antes de contarle su amor por Flora. Desde este momento el Conde observa a Inés, al Barón, a Flora e incluso a Luis viendo en ellos actuaciones raras que le hacen poner en duda la cordura de sus huéspedes y de su sobrino. El acto se cierra cuando el Conde le dice al Barón que el matrimonio no puede celebrarse porque los dos contrayentes están locos.

En el acto segundo Flora aparece cambiada por el amor; de su alegría e ingenuidad características ha pasado a la tristeza y la melancolía por el amor que en ella ha despertado Luis. Éste le cuenta que el amor entre ambos es imposible, pues ha sido acordado su matrimonio con Inés, y ella lo abandona tras expresar que no entiende que, amándose ellos, algo pueda obligar a que Luis se case con Inés. La dama pide al

caballero que rompa el compromiso, pero Luis no se atreve y se arrodilla pidiéndole a la dama que sea ella la que lo rompa. En esta actitud son sorprendidos por el Barón y el Conde, que deciden casarlos esa misma noche al ver en la escena que han descubierto la prueba de que se aman. Antes de acabar esta escena, Inés sufre un segundo ataque y se desmaya cuando Luis le ofrece una flor de lis. El hiperbólico padre de Inés culpa a las flores del ataque de su hija y ordena que el jardín sea arrasado. Flora cree morir cuando es testigo de que sus flores van a ser arrancadas, y Luis ha de intervenir jurando permanecer al lado de Flora para siempre.

En el acto tercero el Conde y el Barón hablan de la locura de Luis e Inés. El Conde conoce a Flora, que ha escapado del encierro en que su criada Tomasa, testigo del amor que vive con Luis, la tiene hasta poder embarcarla rumbo a América para mantener el secreto que la nodriza de Inés le encargó cuando le dio a Flora siendo todavía un bebé. El Conde queda fascinado por Flora, pero la considera enferma, loca, por lo que piensa que su sobrino Luis también lo está, pues le ha confesado que la ama. Inés le pide al Conde una entrevista y le cuenta que ha recordado un episodio de su pasado al ver la flor de lis que le regaló Luis, episodio que hace imposible el matrimonio acordado. Inés, entre la enajenación y el dolor, le cuenta al Conde que fue violada en su juventud y que el violador le dejó una flor de lis con una carta como recuerdo de su crimen. De aquella violación nació una niña que, misteriosamente, recogió el crimen que había sufrido su madre al nacer con una flor de lis en la piel de su hombro. La niña murió al poco tiempo. La reacción del conde ante el relato de Inés es exagerada y extraña. Al final descubrimos que él es el violador, pero antes de confesárselo a Inés le dice que su hija vive, pues ha visto en el hombro de Flora la flor de lis. El Conde le dice a la nodriza de Inés que llame a Flora, pero ésta le dice que, para evitar la vergüenza de Inés, ha embarcado a su hija rumbo a América en esos instantes. Sin embargo, entran entonces Luis y Flora, a la que el joven ha raptado cuando se la llevaban al barco, y le anuncia a su tío que Flora es su esposa. El Conde pide perdón a Inés admitiendo ser su violador, y le pide su mano cuando llega el vicario que llega a casar a Inés con Luis. El Barón los cree locos a todos cuando le presentan a Flora como su nieta.

El Diario Español del día 24 de octubre de 1852 afirmaba que *La hija de las flores* es una “metáfora de la inocencia”. *El Clamor Público* del mismo día pensaba

igualmente que la Avellaneda había querido “personificar (...) la más pura inocencia en el alma de una mujer...”. Navas Ruiz afirma en su magnífico trabajo sobre el Romanticismo español¹¹⁷ que la obra cuenta “el amor de una muchacha que se creía flor”. Más que la inocencia o la pureza de una mujer creemos nosotros que la Avellaneda presenta la posibilidad de que un ser humano sea algo extraordinario y mejor si crece y vive en desconexión con determinados aspectos de la sociedad y del mundo. Presenta, asimismo, un talante sincero y real nacido de no contemplar en absoluto el modo adecuado –según las normas sociales- de actuar sino de tener como pauta de conducta los sentimientos y pensamientos determinados únicamente por la moral sentida al modo kantiano como “ley moral en mí”. Todo esto, posible en el aislamiento social que posibilita la naturaleza, recoge fielmente el pensamiento del *Emilio* de Rousseau.

No es la obra de un carácter, pero como tema fundamental se alza el experimento de un ser humano que crece incomunicado con respecto a algunas realidades cuyo desconocimiento lo conforma como un ser extraño y mejor. Estas realidades desconocidas, al lado de otras que no sabemos bien cómo pueden conocerse sin que las primeras se conozcan, interesan especialmente a la autora. Flora no sólo desconoce su verdadero origen sino la razón por la que es imposible el origen que le han explicado. Desconoce también que en su momento no está bien visto socialmente que la mujer declare su amor al hombre que no se lo ha declarado todavía, que tampoco se considera correcta en la mujer la expresión directa y apasionada... pero es que ni siquiera es capaz de concebir que la sociedad determine este tipo de comportamientos íntimos.

Flora es el experimento de un ser humano creado en el aislamiento y en el desconocimiento, lo cual lo constituye como ser libre y puro. El desconocimiento de valores oscuros basados en considerar más lo que los demás piensen de las propias acciones que lo que uno piensa, tiene como resultado lo que Flora representa. Sólo en este sentido puede hablarse de ingenuidad. Un individuo guiado sólo por su pasión y su inteligencia. El hecho de que se enmarque entre flores esta existencia, no es nada más que una metáfora que explica el sentido positivo y puro que hay que darle (y que para la

¹¹⁷ *Op.cit.* Pp.332.

autora tiene) a este modo de conducirse y vivir. Es la desconexión para bien de las miserias de la vida humana.

De ningún modo puede interpretarse lo que Flora soporta temáticamente como la inocencia de la mujer, sino como la de un ser ideal que muestra una posibilidad para bien de lo que pueden ser los seres humanos. Este experimento de aislar a un personaje de lo que se considera sucio, resulta original y extraordinario en la literatura si lo que hallamos no es un carácter enloquecido. Obtenemos la lección que una existencia ajena a convencionalismos considerados erróneos da a quienes la rodean, en un momento en el que aún eran estos convencionalismos los que determinaban la conducta de la mayor parte de la sociedad. De la mano de este modo de existir presentado como deseable aparecen otros temas o motivos.

El matrimonio acordado sin amor y la falta de libertad. La obra rompe con una serie de tópicos en los que se enmarca este tema dando la vuelta a la tradición cervantina o moratiniana, incluso a la tradición bíblica del viejo y la niña: Inés es mayor que Luis; los dos, y no sólo ella, acuden forzados al matrimonio, lo cual les duele románticamente; ninguno de los dos se atreve a hablar con sus progenitores para que se anule el compromiso; finalmente es la dama la que se atreve, con mayor resolución y con más valentía que el caballero. El compromiso se rompe al final de la obra al ponerse en funcionamiento el esquema calderoniano de honra-honor-deshonra-deshonor-venganza-boda o muerte.

El tema de la libertad se pone en marcha sobre el motivo del matrimonio acordado sin amor. Los amantes a quienes el compromiso separa son quienes piden su libertad. Luis le pide constantemente libertad a su tío, Flora la vive y no comprende que Luis la sienta limitada por una orden injusta. Por lo tanto es la libertad del amor la que se proclama una y otra vez en la obra. Para Flora decir amor libre es un pleonasma.

Ligado al tema de la libertad se halla el de la violación, que aparece también en *Baltasar*, como vemos. El crimen cometido contra la libertad de Inés se resuelve al final de la obra al modo calderoniano.

Con respecto al amor, tema que la Avellaneda trata con profundidad e insistencia raras, su concepto en la obra encierra las siguientes premisas: la persona amada se siente como “ideal” que excede a todo lo bello; el sentimiento puede nacer con rapidez y se presiente y advierte platónicamente, de modo que, cuando se vive, se siente ya conocido; el amor une para siempre los destinos de los amantes y hace imposible el matrimonio de uno de ellos con una persona que no sea la amada; si el amor es correspondido, los amantes pueden desafiar al mundo entero. El amor aparece sentido con la intensidad de quien, amando, no teme nada (Flora), que es capaz de convencer a quien teme mucho (Luis) de que el amor da alas.

La naturaleza tiene una presencia temática en la obra. El carácter que representa la existencia no contaminada vive en simbiosis particular con la naturaleza, de la que se considera fruto que a diario es alimentado por el origen de su vida. Flora se cree, además, parte de ella. También aparece como marco gozoso del amor en la visión libre de esta pasión que tiene Flora, recordando las églogas de Garcilaso y toda la literatura pastoril, cuyo espacio natural es el marco adecuado para el amor, el único capaz de acompañar sin daño al sentimiento considerado como más puro

En su relación con las flores encontramos en Flora y en Inés algo semejante a lo que une a la protagonista de *Doña Rosita o el lenguaje de las flores*, de García Lorca, con las macetas que cuida con primor su tío. Además, las flores son un elemento importante para la teatralidad de la obra.

Finalmente la locura se utiliza para el enredo de la acción y es un tema importante en la comedia. No hay que olvidar que la obra se subtitula “o todos están locos”. No se trata el tema con la seriedad y el desgarramiento que le corresponde sino como elemento de enredo y comicidad. Todos los personajes piensan en la locura de los otros a excepción de Flora, y todas las aparentes locuras se explican al final a excepción de la existencia hiperbólica del Barón, único personaje para el que el final no resuelve la locura de los otros.

Flora es el personaje sobre el que se levanta la obra. Para su comprensión, y teniendo en cuenta lo dicho sobre ella hasta aquí, es necesario aplicar los mecanismos de la razón y de la sinrazón que funcionan en la recepción del teatro del absurdo. No

sirve un criterio realista que utilice sólo la razón convencional. Sin una posición mental aproximada siquiera a la descrita, la recepción de Flora es imposible, pues aparece cursi y trasnochada hasta la inverosimilitud. Ha de aprovecharse la perspectiva de un siglo y medio, que es, en este aspecto, privilegiada.

El hecho de que Flora pertenezca a un tipo de personajes que triunfará mucho después, es la única explicación que hallamos al hecho de que en su momento la crítica dijera de ella, a la vez que se maravillaba ante algunos de sus aspectos, que resultaba excesivamente ingenua e inverosímil. No cabe olvidar que hubo también críticos más avezados que ya apuntaron cierta irrealidad y fantasía, que desde el ser ideal romántico pasaba a significar de un modo distinto. La extraordinaria construcción de caracteres que caracteriza a la Avellaneda obliga a pensar que la extrañeza producida por el personaje de Flora no sea cuestión de incapacidad en *La hija de las flores*, sino que atienda a otro modo de significar y a una nueva concepción de la verosimilitud.

Hemos visto que la crítica de su tiempo y la propia obra, llaman a Flora “existencia mitológica”, “creación fantástica”, “puramente ideal”, “aparición divina”, “un sueño”, “ser peregrino”, “ser raro, indefinible/misterioso, incomprensible”... lo cual nos da su característica principal: la sensación de irrealidad que produce en quien la conoce. Este ser ideal pertenece a una irrealidad mejor considerada que la realidad, más pura, más libre y más sincera. Y en ello pueden vislumbrarse ya elementos oníricos. Pero pureza, libertad y sinceridad se han conseguido en este caso por el engaño, la incomunicación y el desconocimiento. Tomasa, madre adoptiva de Flora, llevó a cabo el aislamiento de su hija aprovechándose de la limitada inteligencia de Juan, su marido, que también cree hija de las flores a Flora. Todo esto se presenta con inteligencia, de manera que se recibe como verosímil.

El desconocimiento de una parte del mundo en que vive Flora no la ha hecho desapasionada, antes bien, no conoce qué le haga poner cortapisas a la pasión. No sabe de razones que le hagan necesario contener o acallar el corazón, del que no sabe que pueda nacer nada negativo.

Sus apariciones resultan fantasmagóricas para quienes la ven, pues aparece sin ruido y de repente, con la suavidad de lo inmaterial. Su existencia especial es además

teatralmente reforzada por el atuendo extravagante, como de disfraz, que es destacado desde las acotaciones..

Los contenidos y la expresión que Flora proclama, sólo se decían en un escenario de 1852 para caracterizar a un personaje enloquecido. Más extraordinario que la cordura lo hace el hecho de que sean puestos en boca de una heroína, que sólo expresaba su intimidad, si lo hacía, a su nodriza o en un momento de enajenación. A partir del carácter de Flora, los papeles masculinos y femeninos de la obra aparecen variados de sus funciones convencionales. Finalmente, con su forma radical de vivir convence a quienes la rodean de que su postura vital es la acertada.

Inés también es un carácter bien sostenido y original. El misterio que la envuelve no es el del origen, como a Flora, sino el que dimana de su comportamiento extraño que deja ver la intranquilidad de su espíritu, y que a ojos de Luis, el Conde y el Barón, la hacen loca. Es su personaje, además, el que sostiene la ruptura de una serie de tópicos de la que resultan la originalidad y la comicidad de la obra. El más importante de ellos es el del viejo y la niña.

Desde la escena XI del acto primero se advierte que hay un episodio doloroso en su vida. Ella misma parece no recordar lo que le sucedió, pero su intranquilidad constante le recuerda que algo pasó. Su dolor es tal ante el casamiento forzoso, que cuando su prometido le ofrece el brazo para acompañarla, da un grito espantada y huye corriendo. Este tipo de reacciones, inexplicadas hasta el final, es el que hace que los demás personajes la consideren loca.

Otro de los tópicos que rompe Inés tiene lugar en la interesantísima conversación que mantiene con Luis en la escena VII del acto segundo, en la que los prometidos se piden mutuamente romper el compromiso. Al comienzo de la conversación los dos guardan la esperanza de hallar loco al otro, única razón por la que se atreverían a hablar con sus progenitores para romper lo acordado. Es Inés la que, rompiendo el tópico de la mujer inexpresiva, de la mujer que nunca muestra sus sentimientos, se sincera con Luis y le pide que sea él quien rompa con lo que hace infelices a ambos. Hasta Luis se sorprende de la expresión directa y sincera de la dama.

En el acto tercero Inés recuerda el episodio que la asedia: fue violada y concibió una hija del criminal que murió al nacer. Este recuerdo soluciona los múltiples conflictos abiertos a lo largo de la acción, porque el Conde se reconoce como su violador, le pide a Inés matrimonio, ella acepta, y Luis y Flora, que resulta ser la hija que Inés creía muerta, pueden casarse. Inés cumple, de este modo, con el esquema de honor y honra calderonianos, pues, aunque duda, acepta el matrimonio con su criminal.

Su papel es fundamental en la obra. Objeto de gran parte de la comicidad, es quien vive la situación más trágica, quien con sus actos rompe los tópicos que la obra utiliza para la comicidad y también como crítica social, y la pieza que arregla los conflictos de todos: el origen y la felicidad de Flora, la felicidad de Luis, la tranquilidad del Conde y la alegría del Barón, su padre, que no desea en el mundo más que tener nietos.

Cabe insistir, en este momento, en que el carácter de Inés tiene ciertas concomitancias con un tipo de personaje que ofrecerá ricos matices en el teatro español del siglo XX. A este tipo pertenecen la Sinforosa de *La princesa doña Lambra*, de Unamuno, la Flora de *La señorita de Trevélez*, de Arniches, e incluso algunas características que estos personajes tienen en común con la Doña Rosita mencionada de Lorca. Todas ellas son mujeres solteras sin ser jóvenes, criticadas socialmente, incomprendidas en su complejidad psicológica y su dolor. Sus tutores quieren, en todos los casos, casarlas, son requeridas, en los dos primeros casos, por hombres jóvenes que no las aman y se burlan de ellas. Inés no tendrá, sin embargo, el matiz ridículo de Sinforosa y Flora de Trevélez –y cabe destacar el nombre común a *La hija de las flores* y *La señorita de Trevélez*-, ni ama a quien la rechaza como doña Rosita, pero su extravagancia, aunque del XIX, recuerda también a la de estos personajes.

Tanto Sinforosa como la Flora de Arniches y Doña Rosita reparten sus características entre Flora e Inés. Muy importante es la relación de ambas con la Rosita de *Doña Rosita o el lenguaje de las flores*. Como ésta, ellas tienen una relación muy estrecha y lírica con las flores que da lugar a una identificación con ellas, también han sido criadas por un matrimonio que no es el de sus padres –Inés por Beatriz y Flora por Juan y Tomasa-, son incomprendidas socialmente y rechazan la hipocresía social. Las

tres poseen caracteres muy sensibles, determinados por cierta irrealidad o ideal en el alma.

El personaje de Luis se caracteriza por la doble condición de cómico y serio a que da lugar la dualidad que lo hace unas veces héroe romántico y otras galán neoclásico, joven e inexperto característico de las comedias de Moratín. Este oscilar del neoclasicismo al romanticismo es parte de su comicidad. Protagoniza, junto a Inés y Flora y contrastando con los caracteres de ellas, la ruptura de tópicos que defiende la obra, pues aparece débil, indeciso, cobarde... salvo al final. Su comicidad se logra, como hemos dicho, con el juego obediencia-pasión que lo caracteriza, imposible en una tragedia de la autora. Sin embargo, como sus personajes trágicos, termina en la cima de la pasión.

El Conde tiene el doble carácter serio-cómico de Luis, aunque con Inés componga la pareja menos cómica de la obra. Su comicidad aparece por el contraste que supone la seriedad de su carácter con lo hiperbólico de su compañero habitual de escena, el Barón. Ambos son personajes complementarios. De manera semejante a como ocurre con Luis, su carácter se desarrolla entre el hombre de bien neoclásico (mesurado, apela constantemente al equilibrio) y el del hombre romántico marcado por un pasado de calavera –don Juan- y ennoblecido hasta la amargura por un episodio que se desconoce hasta el final y que lo rodea de misterio.

El Barón, junto a Juan compone la pareja más cómica de la obra. Su comicidad se logra por la extravagancia y desmesura de su carácter, por el prisma hiperbólico a través del cual se relaciona con el mundo y que reflejan sus actos y expresiones. Pero además huye de la realidad, lo cual no es presentado con tragicidad sino con la precipitación psicológica y física con que aparece y dice y siente todo. Este carácter lo hace permanecer aislado al final, pues es el único que desconoce la verdad de lo ocurrido a su hija, al Conde, a Luis y a Flora. Como hemos dicho, su carácter contrasta y se complementa con el del Conde, con quien comparte varias escenas.

Cabe señalar que su carácter es el que más varía de una edición a otra, pues la segunda versión le despoja de todas sus frases graves, de la seriedad que dejaba ver el lado más triste de su huida y atolondramiento. Quizá sea ésta una forma de hacer más

sólido el carácter cómico de la obra, pero el personaje del Barón pierde, en la segunda versión, parte de su complejidad psicológica.

Sobre Juan recae la mayor parte de la comicidad de *La hija de las flores*, y gran parte de su ternura. Si el Barón resulta cómico por su carácter hiperbólico y su desconexión de la realidad, él lo hace por su lenguaje errado, sus gestos exagerados, su incultura, y sus equivocaciones en el protocolo y en el tratamiento directo a sus señores. En él confluyen las líneas cómicas tradicionales de nuestro teatro concentradas en los criados: el pastor rústico de Encina y Lucas Fernández, los criados de *La Celestina*, los de la comedia *Himenea* de Torres Naharro, y la unión de todo ello en la figura del gracioso creada por Lope de Vega.

No es el criado maledicente de su amo, ni el criado traidor. Las características de los tipos señalados se reparten entre el personaje de Juan y el de su esposa Tomasa, que funcionan de manera unitaria y complementaria en la comedia. La maledicencia y la traición pasan a Tomasa y a Beatriz, la nodriza de Inés. Tomasa es lista y arpía. Juan es tierno, de inteligencia escasa y nula cultura, pero su vida se siente poseedora de un tesoro, que es Flora, que representa para la Avellaneda lo realmente importante. Así que Juan no vive equivocado.

El perfil del carácter de Juan recoge las siguientes características típicas del criado cómico: está casado con una mujer gruñona, que lo maltrata y domina, más lista y peor persona que él; habla incorrectamente; se da aires de hombre importante ante los otros criados, frente a los que se considera el jefe por el hecho de que le hagan trabajar – explotándole- más que a ellos; en medio de su tontería tiene un amor profundo, el de Flora; mete la pata constantemente y se muestra excesivamente ceremonioso en sus gestos y fórmulas de tratamiento con los señores; sus creencias no van más allá de las básicas e irracionales; y es asustadizo y miedoso.

Tomasa es otro tipo de personaje cómico, y el tipo contrario de criado del que es Juan. Por eso resulta cómicamente muy efectivo que sea su esposa. Los personajes refuerzan recíprocamente la comicidad del otro. El de Tomasa es un personaje negativo clásico: dominante, agresiva, arpía, lista, maledicente, perezosa, quejicosa. Además es

la cómplice de Beatriz, la nodriza de Inés, en el engaño y la ocultación que ésta hace de Flora a su señora.

Beatriz es un personaje habitual en uno de sus aspectos en la obra de la Avellaneda. Es la mujer confidente de una de las protagonistas, con la cual Inés puede abrir el espacio de su corazón que cierra ante los demás. De este modo el espectador y el lector pueden saber los sentimientos más escondidos e importantes de Inés. Sin embargo, Beatriz tiene una serie de características negativas que no suelen acompañar, en la obra de la cubana, a este papel confidente de las pasiones del alma. Beatriz traiciona a su señora, la engaña. Interrumpe además el camino que Inés sigue para encontrar la tranquilidad interior, intentando que no hable con Luis y que no hable con el Conde. Es la única que conoce la historia y el corazón de Inés desde el principio, y quiere acallararlo como si en ella hubiera culpabilidad.

A pesar de lo dicho acerca del carácter innovador de *La hija de las flores*, podemos encontrar en ella rasgos del romanticismo que caracterizó a su autora. Hallamos rasgos románticos en algunos personajes, en algunas situaciones, en elementos lingüísticos... Los personajes que tienen características románticas son cuatro: Flora, Inés, Luis y el Conde. Flora es una heroína ingenua, dulce, sensitiva, que demuestra una profunda intensidad sentimental y delicadeza espiritual, capacitada, como las grandes heroínas románticas, para el heroísmo y para el sacrificio. Su existencia está envuelta en el misterio y unida al ámbito del amor y de la naturaleza, cuya libertad y belleza la caracterizan tanto como a ella. Es un personaje víctima del desconocimiento en que Tomasa y Juan la han educado, y marginada por este desconocimiento. Además la extravagancia, la misantropía y la rebeldía, tres características íntimamente románticas, son caracteres de Flora. Inés es apasionada e inocente, y su destino parece predestinarla al dolor. Su existencia está marcada por un misterioso episodio de su pasado, que parece haber amargado su vida. También es caracterizada por cierta misantropía y fue víctima, en su pasado, del Conde. Orgullosa y escéptica, como Flora une a las características de la heroína romántica las del héroe. Su carácter rompe una serie de tópicos románticos: es mayor que su prometido, es más resuelta que él, ha tenido más experiencias y parece más valiente. Luis es un joven apasionado, insatisfecho, que desea la libertad y se duele ante la obligación. Vive un amor interrumpido por un compromiso acordado por interés. Carece de la resolución y

la valentía que caracterizan al héroe romántico enamorado, aunque el gesto de raptar al final a la amada, sí es romántico. El Conde está envuelto en un misterio de su pasado que lo romantiza. Algo amarga su destino y lo hace permanentemente insatisfecho y escéptico. Tiene, sin embargo, mucho del “hombre de bien” neoclásico, como hemos ido señalando: la mesura, la valoración de las formas, las llamadas a la prudencia...

Además, entre los temas y motivos, encontramos algunos que utiliza a menudo el Romanticismo: el amor, el misterio de las identidades, la hija perdida y la idealización sentimental de algunos personajes. El concepto que aparece del amor es romántico: es un sentimiento incontrolable, absoluto, en el que el sino parece operar conduciendo a los amantes hacia un destino difícil (que aquí no tiene lugar). Situaciones románticas se provocan por la misantropía de Flora e Inés, por el desengaño del corazón herido que no quiere sentir más (el Conde e Inés), que lleva a la creencia de que es un sueño aquello que parece maravilloso (Luis lo cree de Flora), por los objetos simbólicos que recuerdan y descubren un episodio del pasado (la flor de lis), las almas sin descanso (Inés y el Conde), los desvaríos y los desmayos (Inés u el Conde), y todos los pensamientos relacionados con el amor: la promesa secreta, la separación imposible, los destinos unidos... Escenas románticas son, el monólogo de Luis preguntándose si sueña o vive (escena VIII del acto primero), la joven que conoce el amor y pasa de la alegría al dolor (Flora, monólogo, escena IV del acto segundo), los amantes que ven obstaculizado su amor pero se juran amor eterno (Flora y Luis, escena V acto segundo), el engaño a uno de los amantes para separarlos (Beatriz y Tomasa a Flora, escena X, acto tercero), la mujer que desea entrar a un convento por su estado de dolor (Inés, acto primero), el “Ángel” que al contar algo cruel aparece enajenado y delirante (Inés, escena XIII, acto tercero), los desmayos de la mujer que no se atreve a decir no a un matrimonio sin amor (Inés, actos primero y segundo), y el rapto de la amada por el amante cuando se la llevan a ella para separarlos (Luis rapta a Flora en el acto tercero).

A pesar de la forma cómica, algunos elementos formales dejan paso al romanticismo. En el capítulo dedicado al lenguaje se analizará éste extensamente. Sin embargo, hay también expresiones que, si se nos permite decirlo así, son casi contrarias a la sensibilidad y el gusto románticos: lelo, relinda (escena I, acto primero), “¡voto a Sanes!” (escena V, acto primero), chaveta, “tan monos” (escena II, acto segundo), amartelados, novicio (escena VIII, acto segundo), “Voto a bríos” (escena I, acto

tercero), archi-loca (escena V, acto tercero), manirroto (escena VIII, acto tercero). Todos los errores lingüísticos de Juan y Tomasa: usiría por usía, etc... Algunos diminutivos como “juntitas”, “Inesita”, “prontito”...

Los recursos para lograr la comicidad son variados: en *La hija de las flores* son los personajes cómicos, las situaciones cómicas, el lenguaje y la ruptura de tópicos, los instrumentos con los que se consigue la comicidad.

Los personajes que soportan la comicidad son sobre todo Juan y el Barón y lo hacen de manera muy distinta. Casi todos los personajes se adentran en o sirven a la comicidad en algún momento, pero sólo los dos mentados pueden considerarse personajes cómicos. El Barón resulta cómico por su carácter hiperbólico, que lo hace ser estrafalario, extremoso, atolondrado, y también por lo que deja la acción para él, dejando al Barón como el único personaje de la obra que termina desconociendo lo sucedido. Resulta cómica su intención, su deseo, -que aparece como manía en su extremosidad- de casar a su hija a pesar de todo y lo antes posible. Como personaje cómico, nunca llega a interpretar los acontecimientos desde la perspectiva más profunda; no sufre como cabría esperar en un personaje serio la posible locura de su hija, no reacciona de manera racional ante ella, no se toma en serio la posibilidad de que el esposo escogido para ella esté loco o el hecho de que le repugne casarse con su hija... En ningún momento analiza con la seriedad pertinente los hechos. No atiende a los desvíos que hace Luis de su hija, ni a los que Inés hace de Luis. Sabemos que no quiere ver una realidad que se oponga de algún modo a su manía, pero realmente no la ve. El hecho de que no se entere de nada resulta muy cómico. Esto pone al público en una situación superior a la del Barón, pues advierte lo que ella vive mientras que su padre no lo hace.

En los dos ataques de su hija Inés su actuación es ridícula y cómica: en el primero de ellos corre detrás de su hija porque cree que sale despavorida y que sucede algo en la casa, algo como un incendio... La rima acentúa lo gracioso de este momento: socorro-corro. La explicación que dará después de este ataque (“espasmo de amor”) lo coloca tan de espaldas a la realidad que la comicidad es obligada. En el segundo ataque, más fuerte que el anterior puesto que Inés se desmaya y ha de ser llevada a sus aposentos por el Conde y por su nodriza, el Barón actúa todavía de forma más cómica a

la anterior. Primero grita ridículamente a su hija: ¡Inesista!, ¡Mi hechizo!... Y después pide que la carguen otros pues él con su reumatismo no tiene “las fuerzas de un mosquito!”. La conclusión que saca de este episodio también es ridícula: las flores son los “seres fatales” culpables de los ataques de su hija, así que han de desaparecer. La desmesura con que se enfrenta a esos rivales tan suaves, también da lugar a la comicidad.

Pero a esto hay que sumarle que desde que el Conde, al final del primer acto, le ha dicho que su hija y Luis están locos, a la vez que no quiere admitir este hecho va viendo locura en todos menos en él mismo, que es quien responde como poco cuerdo a los acontecimientos. El resto de los personajes va conociendo los distintos orígenes de los conflictos, mientras que él va quedándose incomunicado. Este desconocimiento de razones y soluciones le hace llegar cómicamente a la conclusión de que todos, a excepción de él, están locos. Esta forma de responder a los acontecimientos sin la seriedad o la profundidad que desde una perspectiva realista sería la esperable en un ser humano, es la propia de la comedia, y caracteriza principalmente al Barón y a Juan.

Además rompe algunos de los tópicos del buen amo o buen señor; cabal, razonable, cuerdo, sereno... En la escena III del acto segundo aparece ordenando estupideces tiránicamente a Juan. El criado, a pesar de su tontería, advierte que la actitud de Luis con respecto a Inés es extraña en un enamorado, y se lo dice al Barón. Éste le contesta que Juan no debe pensar nada, y, con las palabras del Conde en la cabeza, que le ha dicho que Luis está loco al final del acto anterior, le dice a Juan que debe hacer caso de lo que le ordene Luis le parezca como le parezca: “(...) Aunque lo vieres andar/pies arriba y boca abajo,/y decir que el día es noche,/y que el círculo es cuadrado,/hay que afirmar que es aquello/muy justo y digno de aplauso...”.

De nuevo entra en un error en la escena VIII del acto segundo cuando sorprende a Luis arrodillado ante su hija Inés y cree ver en esa actitud la demostración de que se aman. Luis está en ese momento pidiéndole a Inés que se atreva a romper su compromiso, pero el Barón no atiende a nada más.

Resultan de una gran comicidad los momentos en los que comienza a considerar loco a cada personaje: al Conde, junto al que se asusta y del cual se aleja a la carrera; a

su hija Inés, caracterizando a la cual entra en escena gritando: “¡Demente!...¡demente!...”; y en la última escena, en la que pasa a considerar a todos locos y él se resiste a abandonar la cordura pese a que termina aceptando el mundo de los locos por el que se ve tentado a través de su nieta Flora, recién descubierta.

También su lenguaje responde a su carácter hiperbólico y ridículo; sus exclamaciones, la hipérbole que utiliza como expresión habitual, los diminutivos cursis, etc...

La comicidad de Juan viene por caminos distintos a la del Barón. Es la comicidad del criado, la “comicidad clásica” que establece una línea desde los criados de *La Celestina*, pasando por Encina, Lucas Fernández y Torres Naharro, hasta llegar a configurar los criados de la comedia de Lope. Es el criado de escasa inteligencia, que habla fuera de lugar, dominado por la listeza y la maldad de su mujer, que agradece su propia esclavitud. Pero a esta línea marcada cabe añadir efectos cómicos de los criados que en el siglo XIX, por los cambios sociales experimentados, podía aprovechar la autora: así por ejemplo, resulta cómico en el XIX que el señor pueda decirle al criado que no piense, que lo propio de un criado es la tontería y ordenarle no pensar.

Tiene algunos tópicos del criado gracioso y del hombre cómico: se cree que es el jefe de los criados porque lo hace todo cuando en realidad está siendo explotado; está dominado por su mujer, que le pega, lo maltrata, y que le inspira pánico; es muy miedoso; se hace líos al hablar y habla muy mal y fuera de lugar; critica mucho a su esposa (“Tiene un genio mi mujer/ ¡Más malo y más vengativo!/ Ansí como esclavo vivo (...) ¡Es mi mujer muy mal bicho!/ Cuando se atufa me pega... –escena VI del acto primero-. Y la llama estéril y dormilona).

La comicidad de Juan llega principalmente de la mano de su tontería y de la mano de su incultura. De la mano de la tontería tenemos situaciones en las que mete la pata (como cuando le dice a su señor que el prometido de su hija no parece enamorado de ella), situaciones en las que cuenta cosas que le han dicho que no debe contar (como cuando le cuenta a Luis la historia de Flora), situaciones en las que no entiende qué ocurre o interpreta mal las cosas y se asusta muchísimo (cuando el Barón da la “sentencia de muerte” a las flores)... y de la mano de la incultura llega uno de los

elementos más importantes en su comicidad: su uso incorrecto del lenguaje. También por incultura aprende los protocolos y otras normas a medias y provoca situaciones muy cómicas, como aquella en la que no quiere pasar delante del Conde mientras éste le pide que lo guíe porque no sabe dónde está su habitación.

Su lenguaje se caracteriza por el error lingüístico vulgarizando las palabras con mecanismos como el de la metátesis: naide* por nadie, probe* por pobre o por usos excesivamente arcaicos, o sonorización de algunas consonantes, etc... Así, encontramos: defeuto*, afeuto*, igualdá*, estuatua*, dispierto*, permisión* (por permiso), nenguna*, diduce*, prencipio*, mesmo*, trujesen*, falencia*, salud*, virtud*, usiría* (por usía)... Antepone el artículo a los nombres propios, utiliza frases hechas, abusa de la repetición (“siempre el primero primero”, “casi casi”, “lo que pienso pensaré”, “un día y otro día”...), abusa también de la acumulación de nombres... Por el mismo problema de incultura no sabe comportarse: gestualiza en exceso, hace reverencias exageradas (escena II acto primero y II del acto tercero); exagera y no comprende determinadas fórmulas de tratamiento (escena IV del acto primero). Se asusta exageradamente, como hemos señalado, ante algunas palabras y situaciones (final del acto segundo, escena II del acto tercero...).

Las situaciones cómicas se producen principalmente de dos maneras fuera de la participación de los personajes cómicos descritos: por equívocos y por apartes. Las situaciones cómicas por equívocos tienen lugar cuando algún personaje –o todos- que está en escena desconoce algo que otros conocen. Son muchas las situaciones cómicas de la obra en las que algún personaje que duda o desconoce la cordura de otro, observa detenidamente a su interlocutor buscando en él la locura: el Conde la busca en Inés, también Luis, Inés la busca en Luis, el Conde en Inés, el Barón en Luis y en Inés, después en el Conde... Todos son equívocos, porque todos desconocen la razón por la que Inés sufre ataques al ver un lirio, pero la razón se explica al final, también la razón por la que Flora actúa del modo en que lo hace, también desconoce el Barón la razón por la que el Conde se llena de inquietud hacia el final, etc...

Las situaciones cómicas por apartes, dan lugar a la vivencia de dos situaciones muy distintas a la vez, la que se expresa y la que se piensa o siente y no se dice: resultan muy graciosos los apartes de Inés y Luis que expresan cómo buscan la locura en el otro,

los apartes de Juan para expresar el pánico que siente por el Barón cuando le va a decir que no ha cumplido su orden, los del Conde cuando compadece a Flora o al Barón por poco cuerdos, los apartes del Barón que expresan el pánico que le da el Conde cuando éste comienza a recordar su crimen... Esta separación y distinción del mundo expresado y el mundo sentido y pensado resulta muy cómica.

Determinados comportamientos exagerados provocan también situaciones cómicas: las reverencias y atenciones exageradas de Juan; el Barón en su forma de hablar hiperbólica ante cualquier situación; Inés desmayándose continuamente; Luis insistiendo en que se ha enamorado como un loco; Flora declarando su amor a Luis a los pocos segundos de verlo por primera vez...

El lenguaje es un importante recurso para la comicidad. Los personajes cómicos como el Barón y Juan lo son desde su lenguaje; el Barón en su forma hiperbólica de expresarse, y Juan en su uso lingüístico errado o vulgar. Pero también las situaciones cómicas se ven reforzadas por un lenguaje que resulta cómico, y el resto de los personajes tienen, en sus momentos de comicidad, un uso cómico del lenguaje. Así el Conde en la escena III del acto primero dice hablando del Barón: "(...) En él, y –a fuer de temoso-/en su nimia conciencia/casi se forjó un deber/de no dejar en mujer/celibataria su herencia...". También Luis cuando al descubrir a Flora piensa que saldrá pagano de ese jardín, creyendo en Flora y Aurora (escena V del acto primero). Y el Criado 1º en la escena X del acto segundo cuando dice: "(...) Obediencia/es mi aquel...". A veces, algunas rimas son, por su sonido o por su rigor, rimas cómicas o que refuerzan la comicidad de sus palabras, tales como corro/socorro o gusto/justo.

Ya hemos señalado la acumulación exagerada de nombres, en el lenguaje de Juan y en el de Flora, y marcamos incluso la línea que los une a Lucas Fernández. También se juega con las interpretaciones distintas –al pie de la letra o metafóricas- de una expresión. Así por ejemplo Juan cuando oye "loco de amor" dice asustado: "¿loco?".

La ironía tiene que ver mucho con la expresión del humor, más que con el lenguaje. Pero señalemos aquí que son muchos los momentos y versos irónicos en la obra. Así por ejemplo el momento en el que Luis le propone irónicamente a su tío que si

tanto le gusta Inés, se case con ella (escena III del acto primero, versos 352-353, 398-399, 446-447 y 454-455), o los versos que cruzan Beatriz y Tomasa en la escena X del acto primero.

La ruptura de tópicos es un eficaz recurso para hacer reír. En *La hija de las flores* se rompen muchos tópicos: la heroína declara su amor a Luis pocos segundos después de conocerlo; Inés es mucho mayor que su prometido; Luis no habla con claridad, sí Inés y Flora; Luis no se atreve a romper su compromiso y le suplica a Inés que lo haga ella; el padre de la novia no piensa en la felicidad de ella sino en la suya propia; Flora se declara a Luis mucho antes que él a ella y es ella la que le incita a huir; el origen desconocido no es el del héroe sino el de la heroína, el de Flora; el corazón gastado por pasados pesares es el de Inés (también el del Conde, pero menos)...

Hemos señalado el lirismo de la obra, que toda la crítica ha destacado como su mayor acierto. No sólo algunos versos son especialmente líricos, sino que toda la obra, por sus personajes, por su modo de significar simbólico, por los mismos símbolos que aparecen, es lírica. Contrastando con este encendido lirismo encontramos un lenguaje errado, fuera de la normativa lingüística, que da otro ritmo y otro tono a la obra y la enriquece desde el punto de vista formal

La polimetría que establece la Avellaneda con distintos versos de arte menor, y con versos eneasílabos y decasílabos, es otra de las riquezas formales de *La hija de las flores*. La labor poética de la autora se manifiesta en la soltura y complejidad con que construye sus versos, siempre ensalzados. La estructura versal es la siguiente:

-Octosílabos con rima asonante en los versos pares (escenas I y II del acto primero).

-Octosílabos en forma de redondillas: abab cdcd efef... (escenas III y IV en los versos de Luis).

-Escena V: Luis continúa con las redondillas, y Flora intercala distintos metros: versos de cinco sílabas con rima asonante entre los versos pares y entre los versos impares.

-Decasílabos con rima ABBC DEEF... (Flora en la escena V).

-Dos estrofas con la siguiente estructura:

Primer verso, de dos sílabas.

Segundo verso, de cuatro sílabas.

Tercer verso, seis sílabas.

En la que riman en consonante los dos primeros y el tercero no. (Flora , escena V).

-Dos estrofas de cuatro versos de seis sílabas en las que riman los dos versos intermedios (Flora en la escena V).

-Dos estrofas más como las compuestas de tres versos, el primero de dos sílabas, el segundo de cuatro y el tercero de seis (Flora en la escena V).

-Dos estrofas con la siguiente estructura: cuatro versos de nueve sílabas entre los que riman de forma asonante los dos intermedios.

-Octosílabos, con rima asonante en los versos impares (final de la escena V y escenas VI, VII, VIII).

-Octosílabos con rima asonante entre los versos impares (Flora al final de la escena).

-Redondillas: abba cddc effe (escena VI del acto primero).

-Octosílabos con rima asonante en los versos impares (escena VII).

-Redondillas (escenas VIII, IX, X, XI, XII, XIII y XIV del acto primero).

-Octosílabos con rima asonante entre los versos impares (escenas I, II, III, IV y parte de la V del segundo acto).

-Algunas redondillas combinadas quintillas: ababba cdccd... (escena V acto segundo).

-Octosílabos con rima asonante en los versos impares (escena VI, VII, VIII, IX y X del acto segundo y I, II, III y IV del acto tercero).

-Octosílabos en redondillas: abba cddc effe... (escena V).

-Octosílabos con rima asonante en los versos impares (escena VI, VII, VIII, IX y X del acto tercero).

-Octosílabos en redondillas abba cddc effe... (escenas XI, XII, XIII, XIV, XV y XVI del acto tercero).

-La Aventurera

Tal y como la Avellaneda escribió al frente de su obra, publicada por la imprenta de C. González de Madrid, en el año 1853, *La Aventurera* es imitación de la comedia francesa *L'Aventurière*, de Emile Augier, compuesta en 1848. Sin embargo, como en casi todos los casos en los que la autora cubana se ha inspirado en una obra conocida, la que ella escribe ha de considerarse original. En esta imitación le sirvió el proceso que había llevado a cabo en *La verdad vence apariencias* a partir del *Werner* de Byron; escribió sobre el mismo tema, pero cambió episodios, personajes, prescindió de lo que quiso y, lo que es más importante en el caso que nos ocupa, lo que Augier trató cómicamente, ella lo convirtió en drama y lo trató con seriedad casi trágica. Los personajes, que son los mismos en apariencia, aunque con otros nombres, hacen y dicen cosas diferentes, y la acción es parecida pero difiere en momentos fundamentales y en el desenlace. Estos cambios, insistimos, hicieron una obra nueva. Así lo señalaron los críticos que se refirieron a *La Aventurera* cuando se estrenó, entre los cuales destacamos a Antonio Romero Ortiz, y a los críticos de *La España* del día 29 de mayo y *La Época* del 1 de junio.

Este drama de la Avellaneda sí pasó a sus *Obras literarias...*, con cambios que analizaremos en el capítulo que dedicamos a ello, y que parten de la misma clasificación genérica, pues la autora, que en 1853 estrenó y publicó *La Aventurera* como “drama”, después la llamó “comedia”.

Cabe destacar algunas coincidencias destacables entre el primer drama de la Avellaneda, *Leoncia* y éste. Ambas tienen caracteres melodramáticos por el tratamiento de lo sentimental y la relevancia que este aspecto tiene en la acción y en los personajes; y las dos suponen una crítica social de lo mismo: los distintos conceptos de virtud que se aplican al hombre y a la mujer, y son la defensa de un nuevo concepto de virtud en la mujer, muy distinto al concepto tradicional; finalmente, en las dos aparecen pensamientos y sentimientos de la autora en primer término, menos alejada de la obra en estos casos que en los demás. *La Aventurera* es una obra tremendamente original por la solidez de sus pensamientos, dirigidos a criticar algo tan mal tratado e incomprendido en la literatura como en la sociedad, una de cuyas dramatizaciones había dado lugar a la mitificación de los que se critica en la obra avellanadiana: *Don Juan Tenorio*.

El estreno tuvo lugar el día 25 de mayo de 1853 en el Teatro Variedades de Madrid. El reparto estuvo protagonizado por Teodora Lamadrid, que hizo de Natalia, José Calvo, que hizo de don Julián, el viejo enamorado, Joaquín Arjona, que interpretó el papel de Eduardo, y Manuel Osorio como el falso Marqués. La obra permaneció en cartel hasta el día 31, y la crítica fue muy favorable. El día 28 de mayo *Las Novedades* publica una crítica en la que destaca el brillante triunfo que consiguió de nuevo la autora. El mismo día, *La Época*, después de destacar de forma parecida las glorias recibidas por la autora tras el estreno de su nuevo drama, ensalza los versos y el profundo pensamiento que se dramatiza. Esta última publicación le dedica a la obra otro artículo que apareció el día 1 de junio y que firma Mariano Zacarías Cazorro. Comienza éste destacando la humildad de la autora al llamar a su obra “arreglo” de la de Augier, y destaca el atrevimiento que supone presentar el vicio en escena y la dificultad de superar el horror que provoca éste en el público. *La España* del día 29 de mayo publica un artículo de Eugenio de Ochoa, como siempre de gran interés. De Ochoa no llama ya humilde a la cubana por hablar de “arreglo” con respecto a la obra francesa, sino ingenua, puesto que la suya es mucho mejor que la de Augier; a la que ha descargado de un personaje episódico y ha añadido escenas de gran efecto. Comprensivo con las pasiones, destaca de Ochoa la dificultad de algunos de los caracteres que presenta la autora, como el de don Julián, siempre al límite de lo ridículo y de lo trágico, respetable como siempre ha de serlo una “pasión vehemente y sincera”, y como el de Osorio, que debía presentarse repugnante y vicioso y a la vez sin miedo a hacerlo, pues si se hubiera achicado ante lo que podía producir en el público su papel, éste lo hubiera rechazado, pero se presentó en escena recio, erguido... como había que hacerlo.

La obra está estructurada en cuatro actos de nueve, diez, diez, y nueve escenas respectivamente. Sucede en la sala de la casa de don Julián, en la ciudad de Sevilla, un poco después de la emancipación de México, y se dramatizan dos días y medio. En el acto primero Luisa y Carlos se duelen porque, primos y amantes desde niños, ven roto el compromiso antiguo porque el padre del novio se opone al casamiento ante el comportamiento del padre de la novia. Don Julián, padre de Luisa, se ha comprometido con una joven muy poco mayor que su hija, a la que llaman la Aventurera. Natalia, como se llama esta mujer, se hospeda en casa de don Julián junto a su hermano, con el que huyó de México tras su emancipación por ser partidarios de la corona española. Luisa y Carlos desprecian a Natalia y desconfían, como el padre de Carlos, hermano de

don Julián, de las verdaderas intenciones de la prometida, acerca de cuyo origen elaboran múltiples teorías a partir de las cuales piensan que sólo quiere un casamiento útil. Don Julián se indigna al recibir una carta de su hermano en la que éste insulta a Natalia y lo amenaza con romper el compromiso de sus hijos si, finalmente, Don Julián se casa con la Aventurera. En la carta hay también una burla del casamiento entre dos personas de edad tan desigual. Al leer las palabras de su hermano, don Julián se indigna de tal modo que echa de su casa a su sobrino Carlos, rompiendo él mismo el compromiso que su hermano amenaza con romper. Por una conversación entre Natalia y su supuesto hermano y Marqués, sabemos que ella desprecia profundamente al que se dice hermano suyo y que él ha abusado indignamente de la huérfana a la que recogió, vendiéndola para su provecho. También sabemos que Natalia no quiere casarse con don Julián por amor, pero tampoco por su dinero, sino para hallar al fin un puesto digno y honrado en el mundo y descansar de su pasado. A este enredo viene a añadirse otro con la llegada de Eduardo, hijo de don Julián, que vuelve a su casa después de doce años de ausencia, antes libertino, ahora desengañado del mundo. Con su vuelta trata de deshacer el compromiso de su padre y ayudar al enlace de su hermana Luisa con su primo Carlos. La intención de Eduardo es enamorar a Natalia para que su padre descubra que quiere unirse a él sólo por su dinero. Para ello, permanecerá de incógnito, haciéndose pasar por un íntimo amigo del hijo de don Julián. Efectivamente, Natalia se fija en seguida en Eduardo, y el falso marqués, al creer Duque, rico y soltero a Eduardo, cambia su objetivo y le dice a Natalia que escoja al Duque don Juan y abandone a don Julián. Ella se espanta ante el despiadado corazón del falso Marqués, y se niega a llevar a cabo lo que él le señala. Don Julián, bajo los efectos de la situación que vive, se quita dieciocho o diecinueve años, para lo cual ha de quitarle a su hijo seis, y decir que lo tuvo a los quince. El acto termina después de una romántica escena entre Natalia y Eduardo por la que descubrimos las vacilaciones de la joven, que se siente enamorada por primera vez en su vida.

En el acto segundo Eduardo le cuenta a Luisa que Natalia es muy lista, pues no responde a sus requiebros. El falso Duque y el falso Marqués se observan buscando continuamente algo que delate el engaño en el otro. Natalia, que no soporta más la farsa, le explica a don Julián quiénes son en realidad ella y su falso hermano; desconoce su origen, puesto que creció en un orfanato del que la recogió sólo para prostituirla el mal hombre que la acompaña. Le confiesa que no lo ama, pero también que no es su dinero

lo que busca, sino una posición honrada y “la ventura de un doméstico hogar”. Después de escucharla con atención, don Julián sigue manteniendo su compromiso, pues descubre a la que va a ser su esposa más noble y digna que nunca y condena las leyes sociales que condenan a mujeres tan virtuosas como ella. Natalia le pide que la olvide, pero él insiste: “Mañana soy tu marido./Acéptame o aquí muero”. Eduardo se presenta contento porque, estando el falso Marqués borracho, ha contado en la taberna la falta de virtud de la prometida de su padre, pero queda sorprendido cuando éste le contesta que conoce el pasado de la que va a ser su esposa y que el matrimonio va a celebrarse. Natalia se muestra tan digna en la verdad como valiente don Julián en su aceptación. Quedan después a solas Natalia y Eduardo, y él decide declarar su falso amor para que se delate en su comportamiento la Aventurera, pero ella lo reprende. A continuación tiene lugar una de las escenas más importantes de la obra, en la que se enfrentan Luisa y Natalia. Ésta acusa a la hija de su prometido de no entender su vida, de haberlo tenido todo desde la cuna y no comprender la dificultad de quien ha de conseguirlo todo porque no tiene nada, y Luisa le contesta que hay quienes mueren antes de perder la virtud. Natalia termina el acto escribiendo una carta a Eduardo que el falso Marqués desea entregar con prontitud creyendo que la dama se declara al Duque.

En el acto tercero Carlos y Luisa logran verse después de que transcurra casi una jornada sin que hayan podido verse. Eduardo tranquiliza a los amantes diciéndoles que espera una carta de Natalia en la que cree que dejará al descubierto su pasión por él, y que entonces él le propondrá huir esa noche para dejarla después abandonada en el camino. Todos se sorprenden cuando se descubre el contenido de la carta de la Aventurera, en la que rechaza a Eduardo y afirma que se casará con don Julián para premiar la ternura que él le ha ofrecido. Eduardo, presa de la indignación, se descubre como hijo de don Julián y discute con su padre. Natalia acude a separarlos y convence a su prometido para que perdone a su hijo. Eduardo insulta brutalmente a Natalia y después de llamarla “cortesana impura”, “pecho de cieno” y decirle que no mencione el nombre de su madre si no lo hace de rodillas, ella cae arrodillada mientras él continúa insultándola: “viciosa”, “aventurera”, “víbora”... El falso Marqués, que presencia el final de tal escena, reta en duelo a Eduardo.

En el acto cuarto Natalia va a casarse con don Julián después de que éste eche a su hijo de casa, y confiesa al falso Marqués que ama a Eduardo. Gracias a las peticiones

de Natalia, su prometido acepta que Luisa y Eduardo puedan despedirse. Al entrar Eduardo en escena pelea con su padre de nuevo, y en mitad de esta escena aparece Luisa para comunicarle a su padre que ella también se va, porque sin Carlos lo único que desea es consagrar su vida a Dios. Los dos hijos le dicen a don Julián que no quieren respirar el aire infecto de Natalia y su padre los abraza hundido por el dolor. Natalia entra en escena y pide hablar a solas con Eduardo un momento. Solos los dos, ella le entrega una bolsa con todos sus ahorros para que él los reparta entre personas que, como ella, sin ayuda puedan precipitarse en los abismos en que a ella la empujó el falso marqués. Natalia va a entrar en un convento. Eduardo cae de rodillas ante la mujer que se le aparece entonces tan virtuosa, y Natalia, ya con Julián y Luisa también, anuncia que se va porque ama a otro hombre. Don Julián cree que va a morir de dolor, y Eduardo le dice a Natalia que no es necesario que le diga eso a su padre, pero ella le confiesa que es verdad, y él entiende que es a él a quien ama. Parece en ese momento que Eduardo corresponde al amor de Natalia, que cuando él le pregunta si nunca más volverá a verla, le señala el cielo, como es habitual en los amantes románticos. Natalia sale de escena, y la obra se cierra con palabras en las que Eduardo anuncia que él también renuncia al nombre de esposo y en las que admite el error de los hombres que han vivido como él y se han permitido juzgar a las mujeres que han sido sólo sus víctimas.

Al hablar del género o subgénero dramático en el que clasificamos *La Aventurera*, nos enfrentamos a la opinión de la Avellaneda por la que llamó a su obra “comedia” en la segunda edición. E insistimos ahora en el carácter dramático, trágico, de la obra, en absoluto cómico. No sólo la profunda tragedia que encierra en su pensamiento la obra, sino el desenlace, nos lleva a no admitir en ningún caso su carácter cómico. Natalia termina, más víctima que nunca, recluyendo su vida en un convento y padeciendo un amor, el primero de su vida, que ha sembrado uno más de los burladores que al final, sin embargo, parece amarla; Eduardo asiste al final a la infelicidad de su padre y a la de Natalia, que le hacen abandonarlo todo y cambian el final de su vida; Don Julián pierde el amor y la ternura de Natalia; y Luisa y Carlos logran su casamiento a cambio de la infelicidad de don Julián.

Los personajes son siete, tres de los cuales son claramente protagonistas: Natalia, don Julián y Eduardo, otros tres son secundarios: Luisa, Carlos y el falso

Marqués, y uno último, el criado de don Julián, apenas habla. El de Natalia es carácter extraordinariamente atractivo. Comienza llevando a cabo una mentira que no soporta mantener más que el primer acto. Sabemos que el falso Marqués la recogió de un orfanato y se aprovechó de ella utilizando argucias que la prostituyeron para sacar dinero; “Desde mendiga hasta reina” se ha visto por él Natalia, “y la más grande opulencia/ y la miseria más honda/Hoy confunden sus recuerdos/A la par en mi memoria/Sin darme la una placer/Ni duelo amargo la otra...”. Natalia se recuerda ante su prometido como mujer de alma pura y candorosa, y se estremece al recordar su alma en pasado, aunque aún conserva una sensibilidad que se duele hondamente cuando su falso hermano maltrata y se ríe de su viejo enamorado. Así las cosas, ella no busca en su matrimonio el dinero, sino la paz de un espacio honrado. Cuando aparece Eduardo que, queriendo burlarla, la enamora, ella escoge a don Julián por la moral y el honor que ha demostrado al escogerla como esposa después de conocer su pasado. Así, el segundo acto supone para Natalia el primer peldaño de su ascensión moral. El siguiente peldaño es una dura prueba para su virtud; en él hay dos escenas en las que es cruelmente atacada por Luisa, la hija del que va a ser su esposo, y por Eduardo, el hombre al que ama. Mientras estas escenas de crueldad e incompreensión se suceden, Natalia intenta la reconciliación de don Julián con sus hijos. En el último acto, está ya en la cima de la virtud y la moral, y sin embargo en ningún momento de su vida ha sido víctima de tantas cosas tan injustamente. Su final es una inmólación romántica con la que entra en una nueva infelicidad, y demuestra a todos los demás la equivocación y el prejuicio brutal con que la habían juzgado. Víctimas de todos los injustos son al final don Julián y Natalia.

Eduardo es un personaje complejo; romántico de partida, huérfano de madre, rechazado por su padre, calavera arrepentido, doce años lejos de los suyos para volver con el rango de capitán y así obtener el perdón paterno. Los cambios experimentados en su físico le permiten no ser reconocido por su padre, y para obtener el perdón con mayor seguridad, decide organizar una charada que delate las malas intenciones de la Aventurera y así presentarse ante su progenitor ayudándole y de manera honrosa. La charada consiste en que, haciéndose pasar por un joven, soltero y rico Duque, llamado don Juan, va a conquistar el corazón de Natalia, que cree incapaz de estar realmente enamorado del de don Julián, y cuando ella se vea sorprendida en su desamor e intereses económicos, abandonarla y conseguir el perdón del padre. Sin embargo, pese a que

desde el principio Natalia se siente realmente enamorada de Eduardo, éste va a encontrar en el alma de ella una dignidad y una virtud que no esperaba, y ella, que lo ama, no se entrega a él. El falso Duque se enfrenta entonces a ella insultándola de manera cruel y despiadada, razón por la que será retado por el falso Marqués y posteriormente expulsado de su casa por su padre. Natalia consigue que padre e hijo se despidan, y cuando descubre el dolor de don Julián ante el abandono de sus hijos, solicita una última entrevista con Eduardo. En ella descubre Eduardo el corazón más limpio y hermoso que ha conocido, hasta caer de rodillas ante la mujer que tanto ha maltratado, y un poco después, cuando descubre que Natalia entra en un convento también porque lo ama a él, descubre en su corazón el mismo sentimiento que ella le ha expresado, pero ya es tarde, porque la dama ya está fuera de escena y ha tomado una decisión irrevocable. Eduardo cierra la obra con la expresión del error de su vida y del error social que condena a la mujer que en realidad es víctima de hombres como él. Y decide terminar su vida “sirviendo a la humanidad”.

Don Julián, como señaló en su momento Eugenio de Ochoa, sigue el modelo del don Diego de *El sí de las niñas*. Sostiene el motivo del viejo enamorado, pero, como su modelo, sin caer en el ridículo nunca, más trágico en la obra de la cubana que en la del autor español. Pero al modelo añade una altura trágica y una dignidad romántica en algunas situaciones. El amor de un hombre mayor por una joven lo dramatiza la Avellaneda en más de una ocasión, y lo hemos visto ya en *Errores del corazón*. Si al comienzo de la obra don Julián está muy cerca del ridículo sin querer ponerse gafas, quitándose casi veinte años y quitándole incluso años a su hijo, en los actos segundo, tercero y cuarto, tiene momentos de heroico romanticismo, de justicia impecable, de una seriedad sublime. Momentos en los que la calidad del alma de Natalia después de que le haya contado su pasado en la prostitución, le hacen a él continuar queriéndose casar con ella y se siente morir ante las dudas que ella expresa. Romántico extremo, cuando ella le dice que se arranque del pecho el sentimiento que le inspira, él contesta: “¿Arrancarlo?...¡con pedazos/ de mi corazón saldría!...”.

Luisa es un personaje cambiante. En el primer acto es un ángel poco matizado y vulgar. En el segundo es injusta, egoísta e inteligente reprendiendo a Natalia. Incomprensiva y dura con el amor de su padre hasta el último acto, ni siquiera sabe pensar en algún momento que lo que ella siente por Carlos pueda parecerse a lo que su

padre sienta por Natalia. Hasta el final llama “aire infecto” al que hay en el ambiente en que se mueve Natalia. Carlos, su prometido, es un personaje de poca importancia, muy desdibujado, necesario, sin embargo, a la acción, y que sostiene algunos momentos de comicidad en la obra. El Marqués es un bribón sin sentimientos, un mal hombre, insensible, en el que jamás aparece un sentimiento guiado por una buena pasión.

Hemos señalado que *La Aventurera* es una sólida crítica contra el concepto que la sociedad del momento tenía de la virtud femenina, contra las distintas leyes que juzgaban la virtud del hombre y la virtud de la mujer, y cómo en algún caso, esta injusticia premiaba a un tipo de hombre y castigaba a la mujer que era víctima de este tipo masculino, dando la vuelta a la justicia moral. De este modo, la obra se levanta sobre una importante crítica social, muy necesaria en el momento en el que la obra se escribe, por muy poco contemplada. La idea de cómo la sociedad condenaba a ciertas mujeres sin comprender su historia, de cómo el concepto de virtud estaba desligado del concepto de moral, la idea de un nuevo concepto de virtud y el error que suponía juzgar con distintos patrones morales a hombres y mujeres, son ideas que la crítica del momento describió como profundos pensamientos morales y filosóficos. Esta crítica se sostiene en los principales personajes de la obra: Natalia y don Julián la expresan de manera positiva y explícita, Eduardo, Luisa y Carlos representan la sociedad criticada. En la escena V del acto segundo, Natalia le cuenta a su prometido su pasado, y él le contesta: “(...) Tu alma es noble, digna, buena.../¡Oh necias leyes sociales!/Son origen de mil males.../ Mas ¿quién rompe su condena?”. Natalia insiste en cómo su destino la arroja al abismo, y en la escena siguiente, con Eduardo, que sí le recrimina su pasado, expresa: “¡Yo en ese mundo orgulloso/ Que me rechaza inclemente,/No entro cubriendo mi frente/Con un disfraz engañoso”, y la escena concluye con las palabras de don Julián: “Piense el mundo lo que quiera.../ La que llamó aventurera/ Ya es mi mujer desde hoy...”. En la escena VIII del acto segundo, Natalia y Luisa discuten sus criterios distintos de virtud. La primera defiende la virtud de su alma: “El alma de esta mujer/Esa alma de virgen pura...”, e insiste en que Luisa no puede entender a qué se enfrenta una mujer que no ha tenido nada. Luisa contesta que a todos abre su puerta la virtud, y Natalia va enfadándose: “Si nos llaman sexo débil/que no nos pidan virtud”, y concluye avisando a Luisa: “Pues daréis cuenta al Señor/ de esas almas que al abismo/ devolvió vuestro egoísmo,/Sordos al Santo dolor!...”. Pero las dos expresiones más explícitas sobre la crítica que quiere expresar la obra, aparecen en las dos últimas escenas, la

primera en boca de Natalia, que conmueve y enamora a Eduardo, la segunda en boca del propio Eduardo, y cierra el drama. El cambio de metro destaca la importancia de las palabras que Natalia dice a Eduardo en la escena VIII del último acto:

Hay –como yo lo fui- por este mundo,
huerfanitas sin pan, débiles, bellas,
que pudieran, señor, seguir mis huellas,
y perecer en cenegal inmundo.
Hay entre el esplendor de esa opulencia
Que ostentan, los dichosos, pobres seres
Que sólo con su honor y su insolencia
Pueden comprar la vida y los placeres.
Si a eterno oprobio la opinión condena
Al que frágil sucumbe en la lid cruda,
La justicia de Dios pide y ordena
Que se le preste para el triunfo ayuda.
¡Oh, ya que todos no, sálvense algunos,
santificando usted con tal empleo...”

Tras estos versos explica Natalia cuál es el fin de estas tristes existencias, y Eduardo cierra la obra, tras la marcha de la mujer que le ha descubierto el error de su vida, con más palabras acerca de estas mujeres y los hombres culpables:

Si con tan loca indulgencia
Harto tiempo me ha cegado
Hoy su juicio me ha mostrado
El cielo, por mi conciencia,

Que me hace claro entender
Que es enorme sinrazón
Que la ley de expiación
Sólo alcance a la mujer;
Y que el hombre, juez severo
De faltas de que es autor,
Blasone de seductor
Y después de justiciero.
-Natalia va en soledad
A gemir sus extravíos;
¡Yo corro a borrar los míos,
Sirviendo a la humanidad!”.

Finalmente, cabe destacar que no hay en la obra una condena al amor del viejo por una joven, en ninguna de las obras en que la autora dramatiza esto aparece una condena de su amor. Antes bien, resulta original el tratamiento que la cubana da a este tema, apasionado y valiente. Por eso pone la crítica que se hace a este tipo de amor en boca del personaje más desprestigiado del drama: Eduardo, que nada sabe del amor, y que en la escena III del acto primero describe el amor que siente su padre por Natalia del modo que sigue, descripción en la que, sin darse cuenta, expresa también la profundidad del tema: “lo que es el amor de un viejo/En las almas devastadas /por el poder de los años(...)/ La esperanza en ellas prende,/se aferra tanto y se extiende/como la hiedra en las ruinas”. Y concluye en el acto siguiente diciendo lo que significaría para él que su padre se casara con la mujer que ama: “Unir un vivo a un cadáver”.

El romanticismo de la obra se advierte en varios elementos de contenido y de forma. Los personajes presentan, todos ellos, características románticas. Natalia desconoce su identidad y su origen, es huérfana, marginada y víctima, apasionada y digna. Luisa es un ángel de luz cuyo concepto de virtud, aunque criticable, se corresponde con su condición y su estado, y es huérfana de madre, como su prometido, don Carlos; además Luisa ve obstaculizado su amor por su padre, que rechaza a su prometido y lo echa de su casa, y cuando esto ocurre, quiere entrar en un convento, reacción también romántica. Don Julián es un hombre justo y enamorado, y Eduardo es un calavera arrepentido. El concepto del amor que aparece en la obra es romántico,

absoluto, apasionado, interrumpido y obstaculizado, y finalmente, los que sienten don Julián, Eduardo y Natalia terminan tristemente. Tanto Luisa como Natalia hablan del peso que en sus vidas tiene el destino, algo muy romántico, como las cartas secretas, las anagnórisis entre Luisa y Eduardo, Carlos y Eduardo y don Julián y Eduardo. En cuanto a la forma, la estructura en cuatro actos, la polimetría, la sintaxis y el vocabulario son románticos.

La comicidad no es un elemento determinante en la obra, pero tiene una presencia destacable, y conviene hacer referencia a ella porque la Avellaneda llamó a su obra “comedia” en la segunda edición. La comicidad surge a partir de una serie de mecanismos. En primer lugar, de la ruptura de tópicos, que hace aparecer lo dramatizado como el mundo al revés, así los hijos se enfrentan al amor del padre, al contrario de lo que suele suceder en el drama romántico, y el padre descuida, por su propio matrimonio, el de su hija. En segundo lugar, el personaje de don Julián, que en la obra logra equilibrar con su seriedad su comicidad, es al principio muy cómico: se quita veinte años, le quita años a su hijo, no se quiere poner gafas... La hipérbole caracteriza, además, su expresión, en su lenguaje y en sus gestos; es exagerado su enfado ante la carta de su hermano y en su enfrentamiento con Carlos, entre otras cosas... Resulta, por todo esto, más admirable, que la Avellaneda logre luego que no parezca hiperbólico, sino apasionado, al expresar su amor por Natalia. Por hiperbólicas son igualmente cómicas algunas de las escenas de amor entre Luisa y Carlos, por ejemplo cuando se reúnen después de pasar medio día sin verse, y se hablan como si llevaran años separados. También Eduardo exagera sus sentimientos hacia Natalia cuando los falsea para que ella se entregue a él y descubrirla mentirosa con su padre. Desde la expresión se ridiculiza la actuación de Eduardo, que, por ejemplo, para expresarle a Natalia que si no pueden estar juntos, se suicidará, dice: “Yo, con mi propia corbata/ o una liga de la ingrata,/¡Me ahorcaré sin piedad!”. También los extremos del Romanticismo se tratan cómicamente en algunas ocasiones, así sucede con el contexto cómico que acompaña a muchas escenas de amor entre Carlos y Luisa, en las que, entre otras cosas, se ridiculizan con diminutivos, cursilerías que nada tienen que ver con el espíritu trágico romántico, y también sucede cuando Eduardo cuenta su pasado trágico y termina su narración diciendo: “Y aún puedo llamarme salvo/ si –al parar de correr hoy-/ me encuentro que solo estoy/ Medio muerto y medio calvo”. También la acumulación de nombres es un recurso de comicidad al menos desde Lucas

Fernández, aunque en su teatro también retratará la importancia que tenía en su momento demostrar la limpieza de sangre. En la obra, Julián, en la escena II del acto primero, dice: “Por mi abuela doña Eufrosia/De Avendaño y Vasconcelos,/Silva, Castro y Peñaranda...”, como luego hará el falso marqués de Iztacpalapa, en la escena II del acto tercero. Los apartes también se acumulan dando lugar a escenas paralelas, es decir, a una escena que es sincera, y a otra que se esconde o disimula, así sucede en las escenas VII del acto primero, y II del acto segundo. Finalmente, el lenguaje es a menudo un recurso de comicidad en *La Aventurera*, a veces quitándole tragicidad a una escena seria en la que aparece un vocabulario que no se corresponde con esa seriedad, y otras salpicando cómicamente el texto con palabras y expresiones que dejan paso, por su forma o por su significado, a la risa, como “sandia”, “dislate”, “bestia”, “chápiro”, “arrellanarse en la poltrona”, “calaverón”, “exmarqués”...

-Simpatía y antipatía

La Avellaneda publicó esta comedia en un acto en la imprenta de José Rodríguez, en Madrid, en el año 1855. Se estrenó en Madrid el día 9 de febrero del mismo año, junto a *La hija del rey René*. Aunque en las representaciones que se hicieron de esta pieza original (pese a que quizá esté inspirada en *La fausse antipathie* de Nivelles de Chaussée, de 1733, escrita en verso), obtuvo la autora grandes aplausos, no permaneció mucho tiempo en cartel, y quizá por compartirlo con *La hija del rey René*, la crítica se refirió poco a ella. *Simpatía y antipatía* es una especie de juguete cómico, levantado sobre un único episodio no cómico pero retratado con comicidad. Enseguida se advierte un defecto fundamental: la inverosimilitud en la acción y en los personajes, e incluso en el desenlace puede verse cierta contradicción con el ejemplo que pretende darse. Otros defectos señalados, como el hecho de que en España no bastara la mutua antipatía para obtener el divorcio o la suposición de que éste debía pedirse a Roma y no al vicario de la diócesis, no son demasiado importantes junto a los destacados más arriba. Sin embargo, los versos de la Avellaneda siempre configuran momentos de una rara grandeza, de una belleza lírica admirable. Quizá por no estar segura de su obra, en este caso, la autora no quiso presentarse ante el público cuando la reclamó con aplausos, y no incluyó la pieza entre sus Obras completas.

A comienzos de 1855 la cubana había presentado al Teatro de la Cruz tres obras, dos en un acto: *Simpatía y antipatía* y *La hija del rey René*, y una en cinco: *Oráculos de Talía...*, que supondría su mayor éxito de ese año. A partir del estreno, que tuvo lugar el día 9 de febrero, fue más destacada *La hija del rey René* que *Simpatía y antipatía*, de la que sólo se destacaron los versos de la cubana (*La Época* del 10 de febrero de 1855).

Pese a los defectos descritos, la obra es una pequeña joya formal. Pero, además, nos parecen importantes dos elementos más. En primer lugar, el carácter de doña Eufrasia, mujer soltera, madura, deseosa de un matrimonio, que si la obra trata cómicamente, tiene, sin embargo, algunos caracteres que dejan adivinar el tipo femenino (que había aparecido también en otra obra de la Avellaneda, *La hija de las flores*) que en el siglo XX será un tipo particularmente dramático y lírico en el teatro español, nos referimos a la triste solterona que encontramos en la Sinforosa de *La princesa doña Lambra*, de Unamuno, en la Flora de Trevélez de *La señorita de Trevélez*, de Arniches, y en la Rosita de *Doña Rosita o el lenguaje de las flores*, de García Lorca. En segundo lugar, la obra es una defensa del divorcio, bien construida y dulce. Escrita en romance y en redondillas, la belleza poética de la forma impregna de suavidad los contenidos, y más allá de la comicidad de los personajes y situaciones, hallamos el pensamiento profundo relativo al divorcio. Sobre la necesidad de legalizar el divorcio había escrito ya la cubana en sus novelas *Sab* y *Dos mujeres*.

La obra está estructurada en un acto que se divide en trece escenas. La acción se desarrolla en la sala de una casa de campo situada en las cercanías de Almunia y tiene lugar en una jornada, durante los últimos años de reinado de Fernando VII. En una casa de campo viven dos mujeres, una madura, que es la dueña de la casa, doña Eufrasia, y otra más joven, Isabel, recogida por un tiempo allí a petición del hermano de la dueña de la casa, que ayuda a la joven que ha quedado huérfana. Desde el nombre las mujeres quedan enfrentadas como dos tipos; Eufrasia es la antiheroína cómica, Isabel, la heroína. A partir de aquí la acción se levanta sobre una serie de sucesivos equívocos. Se abre con un episodio ridículo: Eufrasia es peinada por Carmen, su criada, que le pone un adorno de flores en el pelo que, según una acotación, compone a la mujer “rayando en lo ridículo”. La señora le cuenta a su asistente que el Conde está enamorado de ella y la criada, desde el principio encargada de poner los pies de su señora en tierra, le dice que, según Valentín, el criado del Conde, a quien ama su señor es a Isabel. Cómicamente se

llena de bilis Eufrasia al oír esto. A continuación hablan Eufrasia e Isabel. La más joven lee en voz baja una carta referente a su divorcio cuando la más madura le dice que dos doncellas casaderas en la misma casa se hacen la competencia. Pero Isabel tranquiliza enseguida a Eufrasia comunicándole que está casada, y ésta toma confianza y le pide ayuda para conseguir que el Conde se le declare. La joven cuenta su historia: la casaron cuando era una niña a pesar de las antipatías que sentía por el que convirtieron en su esposo, a quien no ve desde su niñez, pues el matrimonio se celebró por poderes. En la escena III comienza el primer equívoco: Eufrasia, segura de que el Conde la ama, le pide que se declare a su amada, y él, creyendo que Eufrasia sabe a quién ama, cree que le está pidiendo que se declare. En la escena V comienza el segundo equívoco: el Conde le habla a Isabel de conseguir el divorcio y ella entiende que Eufrasia le ha contado que está casada, pero el público sabe que no se lo ha dicho, y que el divorcio del que habla el Conde no es el de Isabel, sino el suyo. La escena siguiente da lugar a otro equívoco: el Conde le dice a Eufrasia que parte para Roma a conseguir el divorcio, y la dama, que no sabe que el caballero está casado, piensa que el divorcio al que se refiere es el de Isabel. Este equívoco se resuelve en la escena siguiente, porque Eufrasia descubre por su criada Carmen que el Conde está casado. Furiosa, muy cómica, se compara con Dido y Ariadna abandonadas, y dice ridículamente que quiere morir.

En la escena VIII Carmen y Valentín hablan de sus señores; Carmen desea que el Conde ame a Isabel, y Valentín describe a su señor como un don Juan. Carmen recibe una carta del Conde para Isabel, que en la escena XI le arrebató Eufrasia, y por la cual descubre ésta que el Conde ama a Isabel, y así queda resuelto parte del primer equívoco. Sabiendo esto, Eufrasia salta de alegría cuando Isabel le comunica que va a abandonar su casa para entrar en un convento, pero teme que el Conde llegue, tal y como comunica en su carta con el divorcio conseguido, antes de que la joven se vaya. Eufrasia le comunica al Conde que su divorcio no resuelve nada, pues Isabel también está casada, y así se resuelve parte del segundo equívoco. En la última escena Isabel quiere irse, pero el Conde le cuenta su historia: recogidos una niña y él por un buen hombre, tanta antipatía se tenían los niños que hubo que separarlos, pero el sueño de aquel hombre bueno era casar a sus dos protegidos, y antes de morir ambos aceptaron casarse por poderes. Isabel se reconoce en la historia del Conde, y cuenta ella la última parte, hasta que el Conde reconoce en ella a la niña Isabel con quien aún está casado. Los esposos

deciden viajar rápidamente a Roma para que sus divorcios, que en realidad son el mismo, no sigan adelante.

El tema que se dramatiza en la obra es el de las simpatías y antipatías que ligan a las personas y lo necesario que resulta el divorcio cuando dos personas unidas en matrimonio están ligadas por antipatías, así lo describe el Conde en la escena IV: “Mas su desventura inmensa/No puede ser un delito:/No existe virtud serena/Que castigue con justicia/De un grande amor la violencia,/Porque a su objeto anhelado/Se encontró tarde en la tierra...”.

Los personajes son sólo cinco: Eufrosia, Isabel, el Conde, Carmen y Valentín. Hemos señalado que los caracteres de Eufrosia e Isabel se oponen desde los nombres. Eufrosia es el comentario cómico a la historia seria que viven el Conde e Isabel; frente a Isabel, que por un descuido se dice en la *dramatis personae* que tiene veinticuatro años, ella tiene cuarenta y algo, y frente a la sencillez y timidez de Isabel, ella, excesivamente engalanada, lleva el exceso a todos los aspectos de la vida, avasalla, come con gula, es iracunda... Eufrosia tiene la importancia de estar en el comienzo del tipo que hemos señalado. Si el tipo de la solterona ya había aparecido, en el siglo XIX prolifera y, empezando el siglo XX, el tipo cambia algunos elementos que lo caracterizaban y va siendo tratado con seriedad, hasta llegar a la tragedia. Sin embargo, frente a Flora de Trevélez, Eufrosia carece de patetismo y su dolor no adquiere profundidad en la obra, es ira, es berrinche, no hay delicadeza en sus sentimientos. El suyo es un personaje cómico hasta la deshumanización; adornada más de lo que la embellece, quiere escapar del tiempo a caballo entre lo cursi y lo hortera. Su comicidad también se encuentra en que permanezca al margen de lo que realmente está ocurriendo, situación por la que pasa casi todo personaje cómico. Envidiosa, glotona, hiperbólica y vulgar. Isabel es delicada, romántica en algunos de sus rasgos, como la orfandad, el amor que siente e inspira, amor obstaculizado, el peso del destino sobre su vida, el hecho de sentir el mundo enfrentado a la felicidad, digna, tímida, honesta y bella, también resulta romántico su deseo de entrar en un convento cuando parece que su amor no va a poder realizarse. La mayor parte de sus características quieren contrastar con las de Eufrosia. El Conde es el héroe serio de la obra. Huérfano como Isabel, como ella enamorado con pasión, persigue la ilusión cuando quiere conseguir su divorcio. Su aspecto cómico está en boca de Valentín, que lo caracteriza como un don Juan. Carmen es la criada de Eufrosia, y

es maledicente, coqueta, envidiosa y lianta. Valentín es el criado del Conde, criado lujurioso con Carmen, pícaro, hablador y chismoso. El lenguaje retrata a los dos criados de forma distinta que a los demás personajes.

El romanticismo se advierte en la obra en algunos de los caracteres de la pareja de enamorados, en el lirismo que lo impregna todo desde la forma y en algunos elementos de la acción. Los dos amantes son huérfanos. Isabel insiste en su estrella triste, en su infausta suerte, en el hado maligno y en la antipática fuerza. El Conde expresa cómo a un corazón agitado le place la soledad y resulta apasionado cuando le declara su amor a la joven: “-Yo os adoro, aunque el destino,/Para mi desdicha eterna,/Me arrebaté la esperanza/De unir mi suerte a la vuestra”. E insiste después en que su vida se terminaría si no guardase la esperanza de unir su suerte a la de ella. Como la declaración de amor, también la separación y el reencuentro de los amantes son románticos, como la insistencia en el hecho de que dos personas sólo puedan estar unidas si hay amor.

Con respecto a la comicidad de la obra, hay que señalar que se sostiene en los personajes, en las situaciones equívocas, en las situaciones graciosas, en las expresiones cómicas, en los apartes, en las acotaciones... El personaje más cómico de la obra es Eufrasia, porque aunque su situación no lo es, su forma de vivirla sin profundizar nunca, la enmarca en la comicidad. Es viciosa, antiheroica, y contrastando con Isabel configura su carácter, catapultando sus vicios las virtudes de la joven. Su nombre, su edad y el hecho de que no la asuma, su excesivo adorno, su excesiva carne (que sabemos por su expresión “tiemblan mis carnes”), su excesiva hambre, su excesiva ira, su lenguaje siempre exagerado, todo en ella es una hipérbole; si se enfada, se arranca el moño, sus sentimientos hacia Isabel son malos: “Somos dos, y el Conde es uno:/ ¿Quién se lleva el gato al agua?”. Su pecho no estalla, ni se quema, como el de Isabel, su pecho revienta.... Finalmente, resulta cómico, como ya hemos señalado, el hecho de que permanezca constantemente al margen de la información que otros personajes tienen. También Valentín es un personaje cómico, por su lenguaje, por su comportamiento tan sexual y superficial, tan chismoso, tan parlanchín, y también por permanecer al margen de información importante, como que su señor está casado.

Los equívocos los hemos señalado al hablar de la acción, y dan lugar a la comicidad porque el público tiene una información que algunos personajes desconocen, y esta superioridad sobre ellos y el error conducen a situaciones cómicas, porque dejan que los personajes equivocados actúen de un modo que, de tener más información, no lo harían: Eufrasia se cree que el Conde la ama, el Conde desconoce que Isabel está casada, Isabel que el Conde no es libre, Valentín no sabe que el Conde está casado...

La obra tiene varias situaciones cómicas por otros motivos, por ejemplo aquella en la que Eufrasia dice que quiere suicidarse y sin embargo da lugar a una escena muy cómica por su forma ridícula de actuar ante una situación trágica:

Eufrasia: ¡Quiero morir! (*Con decisión cómica.*)

Carmen: ¿De qué modo?

Eufrasia: Me arrojaré de cabeza
 Al arroyo.

Carmen: Está seco.

Eufrasia: Me asfixiaré.

Carmen: ¿Qué se encienda
 Queréis el brasero grande?

Eufrasia: ¡Brasas a mí, que estoy hecha
 Un alquitrán!...

Carmen: Mas la asfixia

Eufrasia: ¡Basta mi cólera inmensa
 Para que quede asfixiada,
 Y convertida en pavesas! (*Se va.*)

También abundan las expresiones cómicas, el vocabulario disonante con respecto a su contexto, que se convierte en cómico, los nombres sonoros, todo lo cual conduce a la comicidad. Desde el nombre de Eufrasia hasta las rimas cómicas a que da lugar el título del Conde: Valmesón. En el vocabulario de Eufrasia y en sus rimas, encontramos: busilis/bilis; clarito/chito, “melindres”, “aspavinetos”, “parlanchina baladí”, “yo sin seso”, “anatema”, “Lucifer”, “¿Qué hermano o qué berenjena!”, “Ni por pienso”, y mucha repetición... En el de Carmen: “barrunto”, “Belcebú”, “tunante”, “cáspita, bribona”, y en el de Valentín: “chiripa”, “operista”, “cartita”, “pichoncilla”...

-La hija del rey René

En la edición de 1855, a cargo de la imprenta madrileña de José Rodríguez, la autora llamó a *La hija del rey René* “drama en un acto, arreglado del francés y puesto en verso castellano”, pero en la segunda edición de la misma, la que incluyó en sus *Obras...* completas, la autora, atendiendo a la rareza no sólo de su género, sino también de su carácter, la llamó “pieza en un acto”. Efectivamente, la sensación que deja su lectura es parecida a la de un cuento de hadas, casi a la de un cuento modernista. *La hija del rey René* se estrenó junto a *Simpatía y antipatía* en el teatro de la Cruz, en Madrid, el día 9 de febrero de 1855. Si la primera edición está dedicada a la actriz Josefa Palma, la segunda, que cambia ligeramente la primera versión, suprime parte de la dedicatoria. El asunto de la obra no es original, aunque la obra sí puede ser considerada original. El asunto y algunas cosas más los saca la autora de un pequeño drama del francés Gustavo Lemoine, que había sido estrenado en París en 1850 e impreso un año después. A su vez, el francés había tomado el asunto de su drama del poeta danés Enrique Hertz. El asunto es, más que inverosímil, propio de un cuento de hadas, interesante desde el punto de vista dramático, y muy poético. La forma literaria de la obra de la Avellaneda, lírica y espléndida, sí es creación de la autora, y convierte la pieza en una joya extraña y original. La delicadeza de la expresión recuerda, como la suavidad con que se trata todo lo que sucede, a *La hija de las flores*, que como la obra que nos ocupa se ha relacionado con el teatro rococó.

La verosimilitud funciona, en este caso, como funciona la de un cuento en que una alfombra vuela o unos zapatos hacen bailar. El ambiente fantástico deviene de lo que en la acción ha querido construir el rey René para su hija ciega: un mundo irreal en el que desaparezca todo aquello que le pueda hacer comprender a su hija que la naturaleza le ha puesto una prueba que no pone a la mayor parte de las personas: su ceguera. El mundo falso se reduce al jardín en el que se dramatiza la acción, que es una torre de marfil que oculta a la hija del monarca el dolor de su ceguera pero también el conocimiento de todo aquello que pueda conducirle a ese dolor; así, Yolanda no sabe que hay colores, que hay reflejos y luces, qué sea la belleza física, la plasticidad, etc...

La crítica del momento destacó la belleza formal de la obra, en la que los versos de la Avellaneda encuentran la expresión más brillante para los más delicados sentimientos. *La Época* del 10 de febrero de 1855 señala el estreno de *La hija del rey René*: “Ayer se estrenaron tres obras en el Teatro de la Cruz: *Simpatía y antipatía* (...), y *La hija del rey René*. La primera, original, complació al público por lo agradable del argumento, y por lo bueno de su versificación...”, pero *La hija del rey René* “es una obra bellísima, llena de poesía y de interés, que el público aplaudió mucho, llamando al final a la eminente poetisa (...) que no estaba en el teatro...”.

La obra se estructura en un acto, que se divide en dieciséis escenas y que transcurre en el jardín del palacio del rey René, a lo largo de unas horas de una tarde de un día de un año del siglo XV. Podemos distinguir el planteamiento de las escenas I a la V, el nudo de la VI a la XII, y el desenlace de la XIII a la XVI. El príncipe de Vaudemont y su escudero, Lotario, saltan la tapia de un jardín en el que, esa mañana, el príncipe ha conocido una mujer muy bella que dormía en uno de los bancos. A ella ha susurrado palabras de amor y cogido de sus manos un ramito de violetas. El príncipe quiere volver a encontrarla, y cuando la espera, se encuentra en el jardín con el médico árabe Ben Jahía, a quien conoce desde que le curó de una grave enfermedad en Palestina. El joven le cuenta al médico lo que hace allí, y lo infeliz que se siente desde que esa mañana ha conocido a su amor, al pensar que su padre lo comprometió desde su nacimiento con una princesa a quien ni siquiera conoce.

El rey René, un rey pobre muy amado por su pueblo y un hombre infeliz, le cuenta al médico la razón por la que lo ha llamado a su palacio, y es que su única hija, Yolanda, es ciega y quiere que el médico la intente curar. Sin embargo, añade a esta petición dos cosas. En primer lugar, que si no es absolutamente seguro que vaya a recuperar la vista, no debe operarla, y en segundo lugar, razón de la tajancia de lo primero, que su hija no debe saber que es ciega. Cuando Ben Jahía oye estas dos peticiones, le pregunta al rey cómo no ha advertido su hija que es ciega, y el monarca ocupa la escena III con espléndidos versos en los que le cuenta sus padecimientos y el mundo en el que ha crecido su hija; intentando evitarle el dolor del conocimiento de lo que supone la ceguera, le ha ocultado todo concepto y toda realidad que se refieran al sentido de la vista, así que su hija desconoce su defecto. El médico le dice al rey René que sería importante que Yolanda conociera que es ciega para que deseara ver, porque

su deseo ayudaría en la operación. El rey René se opone rotundamente a esperar sin seguridad a su hija. En la escena siguiente, el médico conoce a la paciente, que va explicándole lo que él le pregunta, cómo distingue la noche del día, las frutas, las flores... La expresión de esta forma de conocer sin ver, resulta de un gran efecto dramático: “Cuando en sosiego profundo/que no hay rumor que no calle,/se siente sumido el valle,/ y duerme todo en el mundo,/ la noche reina, señor,/ tenedlo por cosa cierta;/y cuando todo despierta/sintiendo dulce calor/que inspira el alma energía,/y exhalan cantos las aves,/y el campo aromas suaves,/entonces, señor, es de día...”.

Ben Jahía, que no está, como los demás, acostumbrado a no utilizar palabras que refieran conceptos relacionados con el sentido de la vista, no puede evitar que éstos afloren en su vocabulario, y siembra extrañeza y duda en la princesa. El rey le pide al sabio que le prometa que no va descubrirle a Yolanda su ceguera, y éste lo promete. La princesa le cuenta al rey lo que le ha ocurrido con un joven esa mañana en el jardín, y cómo le ha hablado con unas palabras que no conocía. El padre, temeroso de que su hija advierta que sus ojos no son como los de los demás, le dice a Yolanda que todos aquellos términos que no entiende del médico y seguramente los del joven que ha conocido esa mañana, son turcos. El médico se alegra al ver llegar de nuevo al príncipe y a Lotario, porque piensa que al volver a hablar con Yolanda, descubrirá que es ciega, y ella conocerá su defecto y deseará superarlo y eso le hará bien en la operación. Lotario se esconde temeroso de Yolanda, puesto que tales son las palabras con que el príncipe habla de la joven, que cómicamente el criado teme que la de la princesa sea otra naturaleza. El príncipe habla con la princesa, que enseguida lo reconoce, y muy pronto se declaran su amor. A medida que él habla ella descubre una serie de palabras que no entiende y que piensa que serán turcas, y él descubre poco a poco que ella es ciega. Después de pedirle que le traiga una rosa roja, luego una blanca, y recibir las flores de manos de la princesa sin que se correspondan con el color solicitado, no duda ya de que Yolanda es ciega. La escena es de gran efecto dramático, porque la princesa termina por darse cuenta de que algo malo le ocurre, y sufre en extremo a pesar de que el príncipe le dice que el amor compensará la sombra de sus ojos. Ben Jahía intensifica el dolor de la joven para que ésta desee más tener visión, y cuando ya roza la crueldad, aparecen el rey y Marta, la dama de compañía de la princesa. Después de que la hija se dirija al padre con todo el dolor que siente, corre hacia el interior del palacio: “no aguardo felicidad/si he de vivir de esta suerte,/¡Tú, que la vida me has dado,/dame también,

padre amado, /la luz!... ¡la luz... o la muerte!”. El desenlace es muy rápido: mientras Marta, Yolanda y Ben Jahía están dentro del palacio, en el jardín el príncipe pide la mano de Yolanda al rey René, pero éste ha de decirle que no puede ser porque desde que nació su hija está prometida con el hijo del Duque de Lorena. Todo sucede rápido: mientras el príncipe le comunica al rey René que él es el hijo del Duque, se oye un grito agudo de Yolanda. Marta corre al jardín y le explica al monarca que no ha llegado a tiempo de impedir que el médico operara a la princesa. A continuación sale al jardín Ben Jahía diciendo que ha tenido que operarla porque era el momento preciso, y finalmente Yolanda, que ve. Con palabras de gratitud y amor consuela a su padre la princesa, y cuando el príncipe le va a expresar su amor, le pone la mano en la boca y cierra la obra con el último verso: “¡Ya lo veo en tus ojos!”.

La obra guarda semejanzas con *La hija de las flores*, como ya hemos señalado, y también con *Simpatía y antipatía*, pues en ambas la pareja de amantes sufre el obstáculo de otro compromiso que, en las dos, se descubre al final que los compromete a ambos, que no hay terceras personas. En *Simpatía y antipatía* Isabel y el Conde quieren divorciarse de aquéllos con quienes los unió casi en la niñez un matrimonio injusto, y al final se descubre que son ellos los desposados. En *La hija del rey René* el príncipe sufre porque desde su nacimiento su padre lo prometió con una princesa a la que no conoce, y el rey rechaza como pretendiente de Yolanda al príncipe porque su hija fue prometida desde su nacimiento con el hijo del Duque de Lorena. Sin embargo, también sabemos al final que los prometidos son Yolanda y el príncipe, que resulta ser el hijo del Duque. Con respecto a *La hija de las flores*, ya hablamos de las coincidencias que tenían ella y *La hija del rey René* en cuanto al género, y destacamos la importancia que el lirismo tenía en ambas obras, la brillantez de los versos, la expresión sensorial, la expresión de sentimientos delicados, muy suavizada la risa que ambas provocan. En común tienen también la atmósfera de cuento de hadas. Pero también sus protagonistas coinciden en algunas características: Flora y Yolanda tienen han crecido recibiendo una educación que les ha sesgado conocimientos decisivos en sus vidas, que queriendo evitarles dolor, las ha condenado a la ignorancia de cuestiones fundamentales. Yolanda es ciega y su padre ha construido en su palacio un mundo donde no existe el sentido de la visión. Flora fue abandonada por sus padres y se le ha dicho que nació de las flores. Hasta tal punto la Avellaneda tenía en su recuerdo su obra de 1852 cuando escribió tres años después *La hija del rey René*, que en un momento de esta última, una acotación señala

que Yolanda canta una canción que canta Flora en *La hija de las flores*, de la que sólo cambia, según se explica, la palabra “bella”, que pasa a ser “grata”. Esto nos permite hablar de literatización. Finalmente, en el teatro de la Avellaneda hay otra joven ciega que recupera la vista por una operación: María, la protagonista de *Errores del corazón*. Y aún hallamos otro personaje ciego, aunque en situación distinta: Joaquín, el anciano ex-rey de Judea de *Blatasar*.

Yolanda es huérfana de madre y tiene todos los caracteres de las princesas de cuento, en su forma de relacionarse con el mundo, amputada como le ha sido, una parte de la realidad, es bella, inteligente, atrevida, ingenua y apasionada. El rey René es un monarca amado por su pueblo, un rey pobre y un hombre infeliz que vive dentro del paraíso artificial que ha creado para su hija. El dolor que le provoca la ceguera de Yolanda y el desgaste que le supone la lucha constante para que su hija no sepa que es ciega, hacen del personaje un hombre complejo, también dentro de la atmósfera de los cuentos, si no de hadas, modernistas. Su hija es el único tesoro de su vida, y a la vez, su dolor más profundo, y ante esta situación el rey René decide erróneamente ocultarle a su hija una parte del mundo y la posibilidad de que lo descubra. Las circunstancias hacen, sin embargo, que sea un hombre plenamente feliz al final. El príncipe de Vaudemont es apasionado, bueno y valiente. Se enamora en unos instantes de la joven princesa, y cuando descubre su ceguera, sincero y valiente le ofrece su amor para alumbrar sus ojos muertos. Su escudero, Lotario, hace sus momentos cómicos, puesto que a su lado comenta las palabras de amor con las que va expresando su enamoramiento; se asusta cuando su señor cambia la naturaleza de su amada haciéndola semidivina, animal o celeste, y, siendo quien debe protegerlo, es por él protegido. Su miedo le hace estar escondido más tiempo que tranquilo. Es bebedor, presumido, hablador... Ben Jahía es el sabio que se declara rendido de amor por la ciencia, hombre de palabra, digno y bondadoso. Desea curar a Yolanda, y por eso, sin incumplir su promesa hecha al rey René de no comunicarle a su hija que es ciega, se alegra cuando el príncipe se lo descubre, y aprovecha el momento más doloroso de la joven princesa para operarla, y la cura. Finalmente, Marta es la nodriza de Yolanda, su amiga y protectora.

La ambientación medieval es parte del romanticismo que asoma en la obra. El príncipe que escala las tapias del jardín de su amada, que lleva el ramo de flores de ella, prenda de amor, junto a su corazón, apasionado y amante, tiene caracteres románticos.

La princesa, huérfana de madre, víctima de su ceguera y marginada por su padre y por sus ojos, habla del destino humano en la escena V: “Dios bueno nos quiso dar/-pues nos destinó a sentir-/los labios para reír,/los ojos para llorar...”. El rey René, como personaje entristecido, padre dolorido por su hija, habla, en la escena VII, del “¡Destino fatal!”.

La comicidad de la obra recae en el personaje de Lotario y en las situaciones a las que él da lugar con sus apartes constantes, que a veces quitan seriedad a las palabras del príncipe, como el lenguaje del escudero. También resulta cómico el equívoco al que el rey René precipita a su hija cuando le dice que considere turco todo lo que no entiende, y ella va señalando en apartes las “palabras turcas” que cree escuchar y que en realidad son palabras que tienen que ver con el sentido de la vista.

-Oráculos de Talía o los duendes de palacio

Con esta obra la Avellaneda quiso, por primera vez, imitar las comedias barrocas. Parece que pudo inspirarse en *La dama duende*, de Calderón de la Barca, autor que siempre está presente en su teatro. Si hay en el origen de la obra una intención realmente histórica, no logra llevarla a cabo, puesto que, aunque todos los nombres de los personajes, a excepción de algunos secundarios, son históricos, no responden a los caracteres que tuvieron esos nombres, como tampoco lo hacen las situaciones que se dramatizan y que siguen algunos episodios históricos. El resultado es más una comedia al estilo barroco que una comedia histórica. Esta forma de enfrentarse a la Historia, configurándola sólo como fondo ambientador y poetizando, a partir de ella, lo que haga mejor a la obra de arte, caracteriza al drama romántico, como dijimos.

En el prólogo que la autora escribió para la primera edición de la comedia, de nuevo a cargo de la imprenta de José Rodríguez, en Madrid, en el año 1855, se defiende la cubana de algunas críticas negativas recibidas tras su representación, y las califica de contradictorias, por lo que no ha podido atenderlas como en otras ocasiones, explica. A continuación escribe el mensaje que era su intención transmitir con *Oráculos de Talía...*:

“Valenzuela, hombre de ingenio, poeta activo, ambicioso de gloria, hubiera podido ser de provecho y honra para su patria, si no se le hubiese arrancado de su esfera natural de acción para convertirle en ministro. Si la miseria y el abandono en que se arrastra en España la literatura, no le

hubieran obligado a renegar de su vocación, buscando por medio de la intriga y el favor lo que no podía alcanzar por el mérito”.

La Avellaneda delata el mal que resulta de no dejar a los literatos vivir de su literatura y recolocarlos en funciones de Estado, y opina que en España ha sucedido esto, que supone un desastre para el funcionamiento político y para la calidad cultura de la nación.

La obra se estrenó el día 15 de marzo de 1855 en Madrid, y permaneció once días seguidos en cartel, sin que hubiera funciones los días 16 y 23, por ser Cuaresma. Supuso un enorme éxito para la autora, y el reparto que lo llevó a cabo estuvo protagonizado por Julián Romea, Josefa Palma, y Fenoquio. *La Época* del día 16 de marzo destaca el éxito de la representación, ensalza la labor de los actores y actrices y sobre la de ellos la de la autora, que escribe situaciones y personajes de gran fuerza, y un desenlace extraordinario. Al día siguiente, apareció otro artículo referente a *Oráculos de Talía* en la misma publicación, esta vez firmado por Ramón de Navarrete. El crítico señala los tres primeros actos como superiores a los dos últimos, y, como el autor del artículo anterior, alaba las situaciones, el estilo y especialmente la calidad de los versos.

El día 28 de marzo *La España* publica un artículo que molestó profundamente a la Avellaneda, y que firmó Aureliano Fernández-Guerra. El autor comienza diciendo que la autora es mejor en la tragedia que en el drama, opinión que compartimos. La razón de ello es que en el drama la razón tiene más papel que la fantasía y es necesaria más imitación de la naturaleza. Para el autor, *Oráculos de Talía* tiene que tomarse como un “ensayo feliz en la comedia verdaderamente castellana”. Los defectos de la pieza, son, para él: la ausencia de fin moral, filosófico o político, y la de grandes caracteres, pero uno es el principal, y es que la época que quiere retratarse en la obra no está representada por entero, y habiendo de explicarse la historia antigua por la moderna, la autora hace lo contrario. Frente a Ramón de Navarrete, opina que son mejores los tres últimos actos, porque los dos primeros son embrollados y violentos. Finalmente, destaca la influencia de *La dama duende* de Calderón y concluye ensalzando los versos.

Parece que la crítica recibida influyó negativamente en el ánimo de la autora, que estuvo tres años sin escribir teatro. La comedia sí pasó, no obstante, a sus Obras completas, pero con algunos cambios, como veremos.

La obra está estructurada en cinco actos, con ocho, nueve, trece, nueve¹ y diez escenas respectivamente. El tiempo en que sucede es el de los últimos años de minoría de edad de Carlos II, es decir, siglo XVII, y el tiempo dramatizado es indefinido, unos meses, quizá. Los dos primeros actos suceden en la modesta cámara de Valenzuela, el poeta; el tercero en la cámara de la reina; el cuarto en el campo, en una zona cercana a El Escorial, y el último en el salón del palacio. Valenzuela es un autor dramático de muy limitado éxito, pero ingenioso. Valentín, su criado, trata por todos los medios de hacer que su señor cese en su empeño y emprenda otra carrera, porque en España los poetas son siempre pobres. Valenzuela, sin embargo, siente la grandeza y la dignidad de su oficio, y contrasta su opinión con la de su criado, a pesar de que va siendo cada vez más devorado por la desesperanza. En esta situación, el Conde y el Duque que ya han dejado ver al público y a Eugenia, que permanece escondida tras una puerta secreta, las intrigas que los han conducido allí, le proponen un trato al poeta después de una cómica escena en la que Valentín, queriendo impedir que los dos hombres molesten a su señor, llega a decir que éste es cadáver. Conde y Duque quieren terminar con la regencia de la reina Mariana y conseguir que el hermano bastardo de su hijo Carlos, don Juan, sea el nuevo gobernante. Para ello necesitan que Valenzuela trabaje como espía para ellos, lo cual piensan que aceptará puesto que tuvo una relación estrecha con Nitard, antiguo valido del bando de la reina, en la que éste no se portó bien con el dramaturgo. A esta intriga política se une al final del acto primero la intriga amorosa, cuando Eugenia, cubierta por un velo tupido, se reúne con el poeta después de que le haya sido anunciada por Luisa, vecina lavandera del poeta, como una dama que lo llenará de gozos.

En el acto segundo, Eugenia, que ha entrado de nuevo por la puerta secreta que comunica la casa de Luisa con la de Valenzuela, se muestra enamorada del poeta y gran admiradora de su obra ante él, que está radiante de felicidad porque cree todavía que el Conde y el Duque le ofrecen editar y representar sus obras y porque ha sido muy

¹ La edición a cargo de José María Castro y Calvo numera mal las escenas del acto cuarto, y señala que se compone de ocho escenas, y no de nueve, como corresponde a la realidad (*op. cit.* Vol. III).

celebrado como poeta en el banquete que le han ofrecido. Eugenia, después de coqueteos cruzados con el poeta, le dice que en la Corte hay una grave misión para él, y que consiste en que aparentemente sea el espía del Conde y el Duque, pero en realidad lo sea de la reina. En mitad de la entrevista llega el Duque a la casa del poeta. Dando gritos, afirma que el espía que le ha puesto a su dama le ha dicho que ha entrado en esa casa. Pese a los intentos que el poeta hace para salvar a su dama, el Duque entra en la habitación en que ha quedado Eugenia, pero no la encuentra porque ha huido por la puerta secreta. Para disimular, Eugenia ha enviado a Luisa como si ella fuera la que estaba entrevistándose con Valenzuela, que al ver a la lavandera se desilusiona ante las esperanzas de juventud, belleza y cultura, que había imaginado tras el velo. Valenzuela queda solo en escena, desencantado, y le dice a Valentín que no vuelva a dejar entrar a la dama del velo, pero Eugenia penetra de nuevo en casa del poeta por la puerta secreta y le dice que ha de confiar en ella. Antes de marcharse, le cura una herida que el galán se ha hecho al defenderla del Duque. La dama se equivoca y en vez de vendar la mano de Valenzuela con su pañuelo, lo hace con el de la reina, y al final del acto, cuando un paje llega a anunciarle al poeta que esa noche lo esperan en palacio, éste no duda ya de que la dama del velo es la reina.

En el acto tercero, Eugenia le dice a la reina que debe confiar en Valenzuela. El Duque persigue insistentemente a la dama, a quien perdona, según ha oído desde un escondite ella misma, que no pertenezca a su clase social. Valenzuela, a quien importa su historia de amor más que todas las intrigas que lo rodean, descubre al hablar con la reina que tampoco es ella su duende, y la reina sabe por él las intrigas que traman contra su persona el Conde, el Duque, el Marqués y otros. De nuevo vuelve el poeta a creer que su duende es Luisa, pues la reina le dice que el pañuelo que él le devuelve lo ha bordado su vecina. Expresa entonces, el dramaturgo, su nueva decepción en un soliloquio: “¿Dónde te has ido, ilusión,/ Que de nuevo te deshaces?”, y piensa en su busto de Talía, que ya le avisaba de que su esperanza era ilusión. Cuando Valenzuela se encuentra con Eugenia reconoce en ella a su duende por la hermosura de su voz, pero ella no admite que lo es, pese a que vuelve a expresarse muy enamorada de él en los apartes de la escena en que se entrevistan. La reina ordena que don Juan sea desterrado a Sicilia, lo cual deja ver a los conjurados que hay un espía entre ellos. Por fin contesta al Duque Eugenia, diciéndole que jamás se unirá a alguien que considere que le perdona

algo al casarse con ella, y cierra el acto advirtiéndolo al Conde y al Duque de que “¡Andan duendes en palacio!”.

El acto cuarto se desarrolla durante una cacería. Valenzuela ya es valido de la reina, y Valentín se recrea en su cambio de estado. Los conspiradores hablan del duende que los espía, y el Duque, que está celoso del poeta, dice que es Valenzuela quien los delata. Todos traman contra él mientras salva de un caballo desbocado a su dama, incumpliendo lo que se había propuesto: no prestarle más atenciones y olvidarla, puesto que ella rehuye declararle a quién ama. Tras el accidente, el poeta le expresa a Eugenia su infelicidad, pues a pesar del poder adquirido, el amor infeliz llena de dolor la vida. La dama le contesta que confíe en su amor y, que si es fuerte, podrá con todo. La reina llega a preocuparse por su dama de compañía, a la que Valenzuela ha salvado la vida. Por él y por su hijo está preocupada la reina Mariana, porque presentimientos tristes le anuncian que corren peligro. En ese momento las dos mujeres se asustan al oír dos disparos, y el valido entra herido en escena. Los conjurados se entristecen porque su intención era matarlo, y la reina los humilla diciéndoles que lo carguen hasta el palacio, y nombre al poeta Caballerizo Mayor y Marqués de Villa-Sierra.

En el último acto el asunto político cambia su cariz y el bando de la reina aparece casi derrotado. El poeta avisa a la reina de que, a la vuelta de don Juan, su hijo corre gran peligro de ser asesinado, puesto que el bastardo no querrá gobernar con el legítimo. La reina, que se espanta, acude a hablar con su hijo, y mientras ella está ausente los nobles conjurados, que se ven ya como gobernantes, se mofan del poeta noble. Se oye en escena cómo el pueblo aclama a don Juan, que llega. Valenzuela es acusado de espía, de ser el duende del palacio, pero Eugenia interviene y dice que ella ha sido la dama duende, y declara ante todos que en la desgracia que llega quiere estar al lado de su esposo, Valenzuela. La situación varía por completo, sin embargo, en el último momento, cuando la reina anuncia que su hijo Carlos está de su parte, que se suspende la llegada a palacio de don Juan, y nombra a Valenzuela ministro y grande de España. El poeta logra al final su felicidad con Eugenia, pero no su felicidad plena, pues será para la Historia “¡Uno de tantos validos!”. Cierra la obra proclamando que la grandeza más alta y respetable es la del alma, y que es consciente de que de la cumbre del alma uno no puede caer, y sí de la que lo sube al gobierno en ese instante.

Volvemos a encontrar dos temas habituales en la obra de la Avellaneda: el del amor, que es un tema constante, y el de la conjuración, que ha aparecido en *El Príncipe de Viana* y en *Egilona*, y aparecerá en *Baltasar y Catilina*. Por amor, Valenzuela acepta dejar su vocación de escritor. Dos momentos definen su sentimiento, el primero lo hallamos en la escena VI del acto cuarto, en que el poeta dice los siguientes versos a su amada:

¿Veis allá tanto esplendor,
Tanto fausto, tanta gloria!...
Pues todo es polvo y escoria
Para un alma sin amor.
¿Veis tan brillante ese cielo(...)
¡Pues todo eso causa pena
Si el alma está sin amores!
Que es amor el sol fecundo
Del alma; sólo él, señora,
Alumbra, esmalta y colora
Cuanto hay de bello en el mundo.
Cuando ese astro vivifica
La mente y el corazón,
Se ensancha la creación
Y vuestro ser se duplica(...)
Por su prisma, todo alcanza
Lo vago de la esperanza,
Lo infinito del deseo.
Por él es el resplandor
Del cielo blanda sonrisa,
Y un suspiro cada brisa,
Y un emblema cada flor(...)
¡Que todo de amor en pos
y todo amando se sabe,
Pues el amor es la clave
De los misterios de Dios!”.

Eugenia se pregunta cómo es posible que el amor no abrigue a quien así sabe definirlo, y cuando el poeta contesta que no le sirve sentirlo si no lo puede inspirar, ella sólo contesta que, si es así de fuerte, inspirará.

En la escena V del acto quinto Valenzuela tiene el segundo momento de expresión de amor, y en él vuelve a decirle a la dama que por ella dejó su poesía sin advertir lo que dejaba. Entre su desilusión brillaba la esperanza por el amor que ella le inspiraba. Los versos vuelven a ser magníficos entre el amor y la poesía.

El personaje protagonista es, sin duda, el de Valenzuela, aunque no es el suyo, sin embargo, el que conduce la acción. Es un carácter particular porque es un romántico idealista, que en sus ideas sobre la poesía y la literatura parece casi un modernista, un bohemio, pero que se deja llevar por las situaciones que lo alejan de su ideal. Sin ser cómico en ningún momento, pasa varias veces por situaciones que no tienen la dignidad alta que mantiene siempre el héroe romántico. Su lado cómico llega de la compañía de su criado, Valentín, que nunca alcanza a descubrir la altura moral de lo que su señor le dice, y que intenta destruir constantemente todo lo que su señor trata de dignificar con la literatura.

En el primer acto encontramos a un Valenzuela guiado por el ideal propio que le hace soñar que su obra nueva triunfe, y reprende a su criado, que responde a todo sueño que el de poeta es un oficio ruin y pobre. El poeta sobrevuela, no obstante, en este primer acto, la ignorancia de su compañero, y expresa al infinito el desaliento que lo lleva a maldecir la existencia y a renegar de todo saber. Lo anima siempre, en este estado, un busto de Talía que preside su cámara y le dice: “¡Valor!/La fortuna y el amor/ Te van presto a coronar”. Su mayor indignidad la tiene cuando acepta la entrevista con una dama secreta sólo al saber que es noble y hermosa. Al final de primer acto comienzan dos intrigas de las que Valenzuela será objeto y víctima: el Conde y el Duque lo quieren como espía contra la reina Mariana, y Eugenia, cubierta por un velo, lo pone del lado de la reina enamorándolo y cambiando el sentido del espionaje. A partir de este momento, el interés primero del dramaturgo, que pasa a formar parte de todas las intrigas políticas de la Corte, es descubrir quién es la dama que lo ha enamorado. Por las intrigas y peligros de la conspiración contra la reina, pasa, el poeta, como por un accidente, inconsciente, con su atención consagrada al amor. Creerá sucesivamente que

el duende es Luisa, la reina, de nuevo Luisa, y finalmente sabrá que es Eugenia. Entre la desilusión que lo invade cuando cree que es Luisa su fantasma, y la ilusión que le devuelve cada visita del duende, Valenzuela pasa inconscientemente sobre las intrigas cortesanas.

Hasta el tercer acto sueña y explica su ilusión de triunfar como poeta, estado en el que le da igual cualquier pobreza. Pero en el tercero es ya un desilusionado. Decide también olvidar a su dama, pero un accidente del que él logra salvarla, vuelve a hacerle declarar su amor. Tampoco en el despecho de amor es el protagonista un personaje romántico, puesto que lo recibe con inmadurez, sin profundidad y engañándose a sí mismo, afirmando que él despechará a su dama como ella a él. Sin embargo, hablando con Eugenia encuentra sus versos más hermosos en la escena VI del acto cuarto, cuando le expresa que en el desamor él lo pierde todo. Y herido y víctima de la conspiración que traman contra él los conjurados, es nombrado al final del acto Caballerizo Mayor y Marqués de Villa-Sierra.

En el último acto es humillado por los nobles partidarios de don Juan, que parece que han vencido. Eugenia sale entonces en su defensa delatándose como el duende de palacio, y entregándose a él como esposa. Cuando todo cambia y Valenzuela es nombrado Grande de España y ministro, declara como conclusión y por primera vez, que él sueña con la fama del poeta mientras acepta ser un valido más de la Historia.

Eugenia es el duende que está en el título de la obra. Apareciendo menos que Valenzuela, es ella la que conduce la acción. Camarista de la reina Mariana, ayudante útil y fiel, mujer valiente y resuelta, es quien mueve todos los resortes que detienen la conjuración contra Mariana de Austria. Enamorada de Valenzuela por la admiración que le inspira su talento, hace que la reina confíe en él para que le informe de las intrigas que quieren llevar al gobierno a don Juan y terminar con la vida de su hijo Carlos. Sólo acepta declarar su amor en el último acto de la obra. Su aparición está llena de romanticismo: no sólo encubre su identidad, sino su aspecto, que cubre con un espeso velo, y esto, junto a su forma de aparecer y desaparecer por una puerta secreta, la convierte en una existencia fantasmal, fantástica. También sus pensamientos acerca del amor son muy románticos; cuando Valenzuela le expresa su dolor ante el desamor de ella, la dama contesta que si el amor de él es grande, podrá con todo, y une al de él su

destino cuando parece que lo ha perdido todo. Enamorada del talento y de la calidad del corazón del poeta, sólo al final parece faltar a la profundidad de pensamiento que lo caracteriza entonces a él, cuando a pesar de saber que la ilusión del hombre que ama es la fama del poeta, se contenta con que lo hagan ministro y Grande de España.

Valentín es el criado fiel de Valenzuela. Prototipo de criado gracioso, fiel en la pobreza y en la riqueza de su señor, materialista, y siempre lejos de la profundidad del pensamiento del poeta. Abre la obra intentando echar por tierra la dignidad que Valenzuela describe en el oficio de escritor, y no lo escucha cuando describe lo que significa para él la literatura. Sólo desea medrar y presumir de ascenso. Sostiene la comicidad de la obra en su lenguaje, en su moral y en sus actos, en contraste siempre con la dignidad de los de su señor.

La reina Mariana de Austria es un bonito personaje. De nuevo le interesa a la Avellaneda destacar la parte maternal de las reinas, que conducen el gobierno por la debilidad de sus hijos. Debilidad distinta la de Carlos II de la del rey Baltasar, pero sufrimientos que se acercan los de Mariana y Nitocris. También en *Alfonso Munio* la madre de Sancho es más madre que reina. La reina Mariana confía en su amiga y Camarista, que es quien protagoniza la obra, la heroína conductora de la acción. Con Valenzuela y Eugenia, logra la reina detener la conjuración que amenaza incluso con la muerte a su hijo. Inteligente y generosa, activa en el último acto, logra cambiar el destino de su débil heredero.

El Conde y el Duque son dos nobles conjurados partidarios de don Juan, que sin escrúpulos utilizan a Valenzuela y, cuando no lo necesitan, intentan matarlo. Son cobardes y su engaño se vuelve contra ellos. El Marqués tiene menos papel que ellos por lo que aún aparece más descaracterizado. Más cobarde aún que los anteriores, no quiere definirse por ninguno de los bandos hasta que sepa cuál va a ser el vencedor.

Luisa es la bordadora que sirve al enredo porque su casa se comunica por una puerta secreta con la del protagonista. Además permite que Valenzuela desconozca quién es su dama por más tiempo, y que pueda sembrarse la duda de que es ella. Su edad y su aspecto sostendrán parte del humor de la obra.

Hemos ido señalando algunos elementos románticos. En lo que se refiere a los personajes, Valenzuela es el poeta víctima, apasionado, sin ilusión; Eugenia aparece entre velos, sin decir su identidad ni su aspecto, enamorada en secreto; la reina tiene presentimientos tristes sobre su hijo y sobre el poeta, que luego se cumplen. Además, las puertas secretas, la conjuración, el intento de asesinato, la Historia, las suertes cambiantes y la influencia del teatro barroco, son elementos románticos.

La comicidad se sostiene en los personajes señalados, en los equívocos (Luisa confundida por Eugenia, no se sabe quién es el duende, la reina confundida por Eugenia...). También el lenguaje, el de Valentín, y sus actos, resultan muy cómicos.

En la obra se encierra una crítica al estado del escritor en España. En la escena I del acto primero, Valentín ridiculiza el oficio que Valenzuela diviniza. El criado piensa que es el oficio más ruin y más duro, y el poeta, que los estados deberían rendir tributo al genio. El criado contesta que eso no sucede en el español, en el que nadie comprende el dolor del genio, del sensible, del que escribe. Valenzuela cierra con valentía la escena: “No se ocultan a mis ojos/De mi senda los abrojos; /¡Mas me sobra corazón!/Sabré luchar y vencer”. A lo que Valentín añade palabras trágicas: no alcanza el que merece alcanzar, sino el que sabe alcanzar, y su señor es un poeta y un loco. En la escena III del acto segundo, el poeta es feliz porque en un banquete en el que se le ha querido ganar para una causa, la poesía ha tenido la máxima jerarquía, por encima de la de la sangre: “Mi fortuna/Yo debo hallar por la senda/Que abren las cultas naciones/A la libre inteligencia”. Valentín añade, no obstante, que en España todos son buenos para todo. Finalmente, en la escena V del último acto, Valenzuela le cuenta a Eugenia su duro camino, su inteligencia en lucha contra su suerte: “(...)no hay senda/para el ingenio en España,/Si de su índole no abjura,/Si si entusiasmo no apaga,/Si las bajezas e intrigas/Favor bastardo no alcanza,/O los públicos poderes/con audaz empeño asalta...”. Continúa diciendo cómo por amor abandonó su camino y se le secó el alma, cómo es infeliz si deja de ser poeta tanto como si sigue siéndolo, pues su amada, para aceptarlo, sólo acepta verlo por debajo únicamente de la reina. Él ve otras jerarquías, pero es incomprendido.

-Los tres amores

Este “drama en tres actos, precedidos de un prólogo”, apareció dedicado al esposo de la autora en la imprenta de J. Rodríguez, de Madrid, en el año 1858. La obra pasó con grandes cambios, en primer lugar el del título, al que se despojó acertadamente del artículo, a las Obras completas. Además la autora pasó a llamarlo comedia. Escrito en prosa, el drama es original, aunque el punto de arranque del asunto dramatizado no es extraño en la literatura: una hija tenida en secreto por una dama noble, es criada sin sus padres en el seno de una familia humilde, y al final adoptada por su familia de sangre.

El estreno tuvo lugar el 20 de marzo de 1858 en el Teatro del Circo de Madrid, en una función en beneficio de Teodora Lamadrid, y con presencia de los Reyes. Durante la representación tuvo lugar un altercado que tendría consecuencias trágicas para la autora; desde las primeras escenas se empezaron a oír burlas desde uno de los palcos de platea, hecho que empezó a desconcertar al público y que terminó cuando, en uno de los momentos de mayor gravedad del drama, la escena VII del acto tercero, en el momento en que el personaje de la Marquesa dice: “que hay gato encerrado, señores, no lo duden ustedes, hay gato encerrado”, desde el bullicioso palco se lanzó un gato vivo al escenario, que terminó con la función entre risas y silbidos. Este incidente indigno se debió a enemigos literarios de la Avellaneda, entre los cuales hay que destacar a un tal Ribera que, pocos días después del estreno, cuando el Coronel Verdugo, esposo de la autora, le reprendió en la calle por lo que había hecho, sin mediar más palabra le asestó un golpe en el pecho que dejaría sin su compañero a la Avellaneda unos años después. La crítica del momento se hizo eco de este episodio. Así, el crítico que se refiere a la obra de la Avellaneda en *La Época* del día 30 de marzo, señala que la obra no merecía el incidente que se había producido durante su estreno. El 12 de abril, la misma publicación dio cabida a un artículo de Navarro Rodrigo acerca del drama, en el que el crítico sale en defensa de la cubana y señala el incidente descrito como “la prueba más miserable del odio que atesoran algunos espíritus envidiosos contra todo lo que es grande y elevado”.

La crítica señala, además, algunos defectos graves de *Los tres amores*. Efectivamente, dejando a un lado ya el estúpido modo de envidiar y ultrajar a su autora, el drama adolece de algunos defectos de construcción. La obra está estructurada en un

prólogo y tres actos, de dieciocho, doce, siete y diez escenas respectivamente, división que nos permite hablar de una estructura externa no equilibrada. Tampoco va a serlo la estructura interna, pues lo que sucede en el prólogo podría haberse resumido en unos versos del acto primero. De cualquier modo, es cierto que la primera parte tiene distinta entidad que los tres actos que la siguen, no sólo por suceder cinco años antes, sino porque los personajes son otros y dramatiza el episodio que va a dar lugar a los tres actos. Esto ya lo había hecho la cubana en *La verdad vence apariencias*, y es muy habitual en el período romántico, que gusta de construir un prólogo para que los antecedentes de lo que se va a dramatizar después tengan el espacio que su importancia merece, puesto que en él se dramatiza lo que precipita y explica todo lo demás. Creemos nosotros que el principal problema de la obra es el desenlace, que no convence y resulta del todo desapasionado, y algunos elementos que tienen que ver con ello de los personajes de Matilde y Antonio.

La obra sucede en tres escenarios distintos: el prólogo en el jardín de la casa de campo donde se han criado Matilde y Antonio, en un pueblo de las montañas de Navarra; los actos primero y segundo en el gabinete modestamente amueblado con distintos retratos de escritores, donde trabaja Matilde en Madrid; y el último acto, en el gabinete de la casa del Conde de Larraga, también en Madrid. Se ambientan en la época del reinado de Carlos III, y el prólogo está separado cinco años de los tres actos, que suceden en un día y medio.

En la casa de campo donde la familia de Antonio ha criado a Matilde, han crecido amándose los dos muchachos, cuya situación cambia en el momento en que comienza la obra. Antonio continúa amando a Matilde, y regalándole pájaros enamorados y ramos de flores a diario, pero Matilde está siendo seducida por los atractivos del huésped que se halla en su casa desde hace algún tiempo, el aristócrata Víctor de San Adrián, que embauca a la joven con sus juegos literarios. Esa mañana, además, ante los ruegos de su hijo Antonio, Pablo ha acudido a hablar con el sacerdote del pueblo, que es la única persona que mantiene contacto con los verdaderos padres de Matilde. Las intenciones de San Adrián son indignas, casarse con Isabel, hija única del Conde de Larraga, para alcanzar la posición que desea. Matilde no puede contener por más tiempo su amor, y se declara al aristócrata, que la rechaza aun sintiéndose atraído por ella, porque aunque durante su estancia en la casa Matilde haya leído sus poemas y

sus obras, la considera indigna de su fama de poeta y sin el talento necesario para ser su compañera en el camino a la gloria literaria. Lejos de desanimarse u ofenderse, Matilde se hace la promesa de que la hoja de laurel de una corona que le ha entregado San Adrián, que ella guarda en el pecho junto a la única medalla que le dejaron sus padres, un día se unirá a una que le entregará a ella el propio San Adrián, que no la reconocerá. En ese momento ella descubrirá su identidad y él la aceptará como esposa.

El final del prólogo es rápido: Víctor abandona la casa al recibir cartas en las que por un lado el Conde de Larraga lo avisa de que su hija Isabel ha salido para unirse a él del convento en que se ha criado, y por otro el Conde de Aranda le ofrece un cargo diplomático; al enterarse de que el sacerdote le ha comunicado a Pablo que su familia quiere que profese Matilde huye de la casa en pos de San Adrián y con la intención de cumplir su promesa; y Antonio huye con ella porque tampoco quiere que entre en el convento y le ofrece su sacrificio a cambio del amor que le inspira.

Al comienzo del acto primero la situación ha cambiado. Han pasado cinco años desde que Matilde y Antonio huyeron de su casa. Viven juntos en Madrid, de las rentas del joven y de los trabajos que realiza en secreto para mantener los sueños de ella. Esa tarde va a estrenarse Matilde como actriz en Madrid, protagonizando una obra de San Adrián, que tras mucho tiempo de ausencia, vuelve ese día a la Corte para asistir a su estreno. Víctor llega a casa de Matilde a conocer a su actriz, y después de una escena en la que se vuelve a mostrar miserable e insensible, burlándose de la tristeza del que iba a ser su suegro, que acaba de perder a su única hija, Isabel, y adulando falsamente a Matilde, autor y actriz se dirigen al teatro. Cuando los dos han salido, llegan a la casa el Conde de Larraga y su hermana, que buscan a Matilde porque esa mañana, cuando el Conde se ha cruzado con la joven por el Prado, se ha quedado asombrado del parecido que tiene con su hija recientemente fallecida. Los nobles intentan sonsacarle información a la criada de Matilde, Luisa, que no quiere decirles nada pensando que son espías enviados por los padres de Antonio. Leonor, la hermana del Conde, descubre entre los papeles de Matilde la medallita que los padres de la actriz le dejaron como único recuerdo de su ascendencia, y se sobrecoge. Luisa le dice que perteneció a una amiga de su señora, que murió. Antonio vuelve a escena y comunica a Luisa que el éxito de Matilde ha sido completo. La actriz, que se hace llamar Celia por el nombre que San Adrián da a las destinatarias imaginarias de sus poemas, recibe de manos del

autor una corona de laurel que él coloca sobre sus sienas. Matilde considera que es el momento de confesar quién es y que ha conseguido el talento del que él dijo que carecía. Víctor le pregunta a Matilde si Antonio, en quien repara entonces, es su novio, pero el joven se declara hermano de la actriz y junta las manos de ella con las del autor.

En el acto segundo Matilde comienza a tener remordimientos por lo que Antonio está haciendo por ella. Víctor la visita y al final de una de las conversaciones en las que el aristócrata le cuenta a su actriz que el teatro de la Corte es un mundo de intrigas y de calumnias, ella le dice que ya pueden casarse, puesto que ya no los separa el talento. El miserable San Adrián la rechaza de nuevo, esta vez alegando que no puede casarse con alguien de tan distinto grupo social. Leonor, la hermana del Conde de Larraga, se entrevista con Matilde hasta que ambas descubren que son madre e hija. La reacción injusta de la madre por la que acusa a su hija de vivir deshonrada, hace que ésta, antes de comunicarle que Antonio es su hermano, reprenda a la madre por haberla abandonado. En la escena siguiente, éste le anuncia su partida a su amada, diciéndole que es un obstáculo para su felicidad, y Matilde, que en ese momento recibe una carta en la que su madre le anuncia un cambio de destino, le suplica a su fiel compañero que se queda con ella hasta que esa noche se decida su futuro.

En el acto tercero la escena se traslada a la casa de los Condes, que han citado a sus familiares más cercanos y a Matilde. San Adrián, siempre engreído, está seguro de que esa noche va a ser anunciado como heredero. Leonor, que quiere asegurar la felicidad de su hija, que va a heredarlo todo, interroga acerca de sus sentimientos a San Adrián, que creyendo que es Leonor la que va a heredar, cree estar declarándose a ella, y acepta casarse si con ello hereda títulos y dinero. Víctor le escribe un billete a Leonor para asegurarse el enlace, pero por un malentendido del criado, éste llega a Matilde. A medida que avanza el acto se va conociendo la historia de la hermana del Conde, que se enamoró de un pintor con el que se casó a pesar de enfrentamiento con su familia que ello le supuso. El pintor murió y ella tuvo una hija que entregó en adopción. Una vez reunidos todos los citados, Matilde es presentada como la nueva heredera y como hija de Leonor, pero la joven rechaza el título, como la mano de Víctor que le ofrece su madre. Explica la razón de su negativa; ha conocido tres clases de amor, y tanto la forma de amar de San Adrián, como la de ella misma, le han disgustado. El amor de Víctor por Matilde es momentáneo, estimulado por la vanidad y el deseo, calculador y

egoísta, y sus anhelos se anteponen a la honra y a la dicha de quien lo inspira. El amor de ella por Víctor puede hacer grandes cosas porque el que lo siente quiere hacerse más grande que el objeto amado, es un sentimiento soberbio que ve un ídolo en el amado, al que rinde culto. Pero un día descubre la indignidad del ser amado y aparece el desprecio. El tercer amor es el que ella ha inspirado en Antonio, puro, sublime, que no desea levantarse hasta el objeto amado sino ponerse a sus pies. Lo soporta todo, es paciente, valeroso, firme, y sólo lo sienten las almas inmortales. Sólo Dios es digno de escuchar el grito de ese amor. Matilde pide a su madre y al Conde que le permitan unirse a Antonio, y enseña la carta en que Víctor se declaraba a Leonor. No acepta tampoco el título y las riquezas, porque sólo desea retirarse al campo donde han crecido juntos Antonio y ella. Finalmente pide que se lo den todo a San Adrián. Antonio le dice que no rechace por él la corona de la fama y la de la nobleza, y Matilde le contesta que las cambia por la de violetas que él ha colocado tantas veces sobre su cabeza.

La obra teoriza acerca del amor, pero no lo hace con la profundidad y el acierto con que otras veces la Avellaneda consigue hacerlo. De nuevo un personaje ama hasta sentir que el infierno se convierte en cielo si en él está la persona amada. Éste es acompañado por otras formas equivocadas de amor: la de Matilde y la de San Adrián, que a pesar de que así lo plantea la autora, no parece amar a su actriz. Además, dentro de los temas de la obra, encontramos de nuevo una crítica a las intrigas con que “funciona” el mundo del teatro de la Corte. Ya en el prólogo, a través de la ridiculización del personaje de Víctor, la autora critica a los autores falsamente profundos, fatuos e insinceros. En el acto primero, como en *Oráculos de Talía*, se critica el estado de las artes y las letras en España, que yacen sin la atención de los gobiernos, que no se percatan de que el estado de ellas da el estado de evolución de un país. En el acto segundo Matilde vuelve a criticar el ambiente literario de la Corte, esta vez porque los aduladores de las actrices quieren premiar su talento pero en vez de regalarle flores le regalan joyas, que indican que sus intenciones van más allá de la admiración, puesto que para regalar joyas, como para aceptarlas, hay que ser más que admirador y actriz. En el mismo acto se critica algo que se puso de manifiesto en el estreno de la obra de la cubana con el episodio –que ya explicamos- ocasionado por el expolicía Ribera. Víctor critica las mediocridades envidiosas, que delatan su admiración por el objeto de su crítica negativa precisamente al hacerla. Donde hay triunfo, explica el autor a la actriz, hay alguien derrotado que escupe su pena sobre el vencedor. En el

acto tercero se critica a un tipo de público que sólo se preocupa por su aspecto, por dejarse ver y por heredar riquezas que le permita continuar con su tipo de vida. Hay también, finalmente, una crítica acerada al “sepultar viva” a una mujer que supone el hecho de hacer entrar en un convento a la mujer que no lo desea.

Con respecto a los personajes, Matilde es buena, resuelta, posee talento y perseverancia. De heroína romántica tiene el desconocer su origen, que es noble, y su pasión. Pero tiene de antirromántica el amar a un hombre indigno y el escoger un amor desapasionado. Disculpa su indigno objeto de amor el ambiente rural en el que se ha criado y al que llega la poesía, aunque sea la de Víctor, a alborotarlo todo. Abierta al mundo por la cultura y el amor que ha descubierto en él, se niega a entrar en un convento cuando su familia le dicta hacerlo, y huye a Madrid, persiguiendo al hombre que ama y la cultura por cuya carencia ha sido rechazada. Generosa, no deja, sin embargo, de advertir el sufrimiento del hombre que la apoya y acompaña en todo momento, al que quiere como un hermano pero por el cual es amada como ella ama a San Adrián. Después de cinco años de estudios, triunfa en el teatro de la Corte, pero de nuevo es rechazada por el hombre al que continúa amando, esta vez por su clase social. Su sentimiento ha sufrido ya, no obstante, un cambio, y la admiración por el objeto de su amor disminuye. Conseguida al final la posición social, es ella quien rechaza a su amado, que entonces sí se quiere entregar a ella. Pero en esa situación Matilde ha advertido el valor del sentimiento de Antonio, y lo escoge como esposo sin decir que lo ama. El problema del carácter de Matilde es que sus actos no parecen casar con su modo de ser y de sentir. Por supuesto, no parece amar a Antonio, pero tampoco se comprende cómo siendo inteligente y digna soporta su amor los despechos estúpidos de Víctor.

Antonio es construido sin disimulos para cumplir su particular función en la obra. Es excesivo en su forma de aguantar las equivocaciones de la mujer a la que ama, a veces hasta la indignidad, y la falta de orgullo, y esto le resta atractivos. Cotarelo llega a llamarlo “Juan Lanas” y “abyecto miserable” por llamarse hermano de Matilde y juntar la mano de la mujer amada a la de San Adrián, todo lo cual nos parece, no obstante lo dicho, exagerado. A veces peca de excesivamente rural, cuando le explica a Matilde, que se entusiasma con la literatura, que él de eso no entiende nada y renuncia a entenderlo. Sólo al final advierte que estorba a la felicidad de Matilde y acepta separarse de ella. Pese a todo, no puede olvidarse que son generosos sus sentimientos acerca de

cómo la felicidad de ella ha de hacerlo feliz, y humano, cuando no soporta el dolor y decide huir. Con todo, es quien triunfa, si no en el corazón, en la elección de la protagonista. Su personaje supone una ruptura radical con el héroe romántico, porque es él quien se inmola por el amor de la heroína, él quien es más pasivo y quien abandona a sus padres.

Víctor de San Adrián es un hombre fatuo, vanidoso e indigno, en el que se concentra gran parte de la crítica de la obra. Tiene mucho que ver con el personaje de Fernando de *Errores del corazón*, puesto que ambos están dispuestos a todo por medrar y son absolutamente insensibles, aduladores, calaveras y cobardes. Como escritor se le caracteriza como autor insincero y hueco, para el que la literatura es puro coqueteo y vanidad. Es incapaz de sentir en sus relaciones humanas. Víctima de su propio carácter, a Víctor parece gustarle de verdad Matilde, pero no sabe ni puede más que coquetear con ella. Las razones por las que la rechaza son ofensivas e indignas, y las dos son vencidas por la joven, que finalmente lo rechaza y descubre ante todos su falta de escrúpulos, su insensibilidad y su deshonor.

Leonor es un personaje típicamente romántico; noble, se enamora en su juventud de un artista, con quien se une y tiene una hija que entrega en adopción después de enfrentarse a su familia. A todo se enfrenta por amor, pero muerto el hombre amado y perdida su hija, en la madurez se descubre sola y triste, aunque de nuevo entre sus familiares. Recuperada su hija, a todo está dispuesta para hacerla feliz, pero ésta la sorprende actuando como ella lo hizo. Su dignidad se quiebra en algunos momentos, como cuando le recrimina a una hija a la que abandonó que viva con un hombre.

El Conde de Larraga tiene la importancia de la función que cumple para que el enredo y la trama se vean reforzados por su figura, pero no es un carácter desentrañado. Su hija Isabel está destinada a ser la esposa de San Adrián, y por ella rechaza éste a la protagonista de la obra en el prólogo. Al morir su heredera, es su reacción al encontrarse con Matilde lo que posibilita la anagnórisis entre Leonor y Matilde antes de oírle hablar.

Luisa es un personaje cómico por los comentarios con que enmarca la situación seria de la obra, y por los errores lingüísticos que comete (semos* por somos, agüelos* por abuelos...). No es la criada cómica, maledicente de sus señores y materialista, sino la

tierna y triste criada fiel, desinteresada, que es feliz presumiendo ante las vecinas de la gloria de su señora. Contribuye a destacar la bondad del personaje de Antonio.

El Barón, como la Marquesa y su hija Clara, sólo aparecen en el último acto. Él es fatuo y engreído, y carece por completo de interés y de desarrollo dramático. Ayudan a dar a conocer la historia de Leonor y a crear expectativas acerca de quién vaya a ser la heredera. El personaje de Clara desaparece en la segunda edición.

Finalmente, Pablo y Juliana, padres biológicos de Antonio y adoptivos de Matilde, sólo aparecen en el prólogo y no son desarrollados como caracteres. Son sencillos labradores que se enmarcan en un ambiente idílico que finalmente es el escogido por la heroína.

-Baltasar

En 1846 Gertrudis Gómez de Avellaneda terminó de escribir *Baltasar* y leyó ante los socios del Liceo de Madrid su “drama bíblico” *Saúl*. En las palabras que precedieron a la lectura de la obra, la autora señaló una serie de rasgos y pensamientos con relación al tema bíblico que interesan ahora, antes de acometer el estudio de esta tragedia que aparecería como “drama bíblico” diez años después. Acerca del tema de *Saúl*, la autora escribe: “Mucho tiempo antes de que me resolviera a probar mis fuerzas en obras del género presente -y cuando aún no me había atrevido siquiera a dar publicidad a mis ensayos de poesía lírica-, me detenía con frecuencia leyendo las Santas Escrituras...”. Un poco más adelante explica el sentimiento que impulsa su drama y su interés por el asunto que dramatiza: el orgullo es la pasión que domina en *Saúl*, y “ninguna pasión parece más fuerte, más infausta, más capaz de excitar los afectos de terror y piedad que exige la tragedia”. Y al fijar su atención en la figura protagonista y en el período de su vida que escoge para su obra, concluye: “llegando al apogeo de su gloria y de su orgullo, atrae sobre su cabeza la reprobación divina, y no lo dejó sino cuando sucumbe a la suprema voluntad”.

Nos interesan las tres cuestiones señaladas porque pueden aplicarse a *Baltasar*, y porque de *Saúl*, el otro “drama bíblico” que escribe la Avellaneda, hemos de extraer algunos pensamientos que coinciden con aquéllos que llevan a la autora a escribir

Baltasar; su amor por la Biblia, su conocimiento de la religión, su gusto por los personajes trágicos rendidos por el castigo que Dios les impone, la “suprema voluntad”, que no ha de explicarse salvo con ella misma, pues frente al sino romántico, tiene, para la autora y el público general, una atadura mayor y perfecta.

Interesa saber, en primer lugar, que la autora, en el momento de escribir *Baltasar*, había escrito ya una tragedia bíblica de éxito y que su lectura constante de la Biblia deja ver no sólo sus creencias sino, teniendo en cuenta estas dos tragedias, su interés, su visión teatral de algunas de sus historias y la altura trágica de muchos de sus personajes. En segundo lugar me interesa el orgullo como carácter común a los dos protagonistas escogidos. El orgullo y su interés por él como el sentimiento más capaz de “excitar los afectos de terror y piedad” exigidos por la catarsis aristotélica. En tercer lugar, el momento psicológico que la cubana escoge reflexivamente dramatizar, aquél que refleja el cambio desde el máximo esplendor y el mayor poder del protagonista, hasta la muerte dolorosa y por castigo consciente provocada por su mal comportamiento en el primer estado. Hay, de este modo, en el origen de ambas tragedias, características comunes que las determinan.

En las palabras preliminares escritas al frente de *Baltasar*, encontramos de nuevo el interés no sólo por el estado psicológico del que pasa de un cielo a un infierno, sino el poder que demuestra la Providencia pudiendo incluso destruir los estados más altos. Esta intención parece querer mostrar cuando en la dedicatoria-prólogo a “D. Alfonso de Borbón” pide benevolencia que vea sólo “los sentimientos religiosos que me la han inspirado”. Pero también en *Baltasar*, en los personajes de Elda y Rubén, como en *Saúl* en el personaje de David, es su intención mostrar al Cristianismo como rehabilitador de los poderes merecidos, almas que cambian de estado en razón de su bondad y de su creencia en Dios. En *Saúl*, David llega a ser rey desde su estado de pobre pastor músico. En *Baltasar*, Elda y Rubén le dan a su pueblo el poder “venciendo” a Baltasar y parecen ser los héroes del drama aunque, como sucede siempre en las obras de la cubana, sus planes primeros se vean siempre vencidos por el talante romántico que lo guía y, en el caso de esta obra, el rey, malvado en un principio, se alce con el protagonismo de la obra de manos de la complejidad psicológica que logra con él su autora. El Cristianismo es la “ley regeneradora que hará del esclavo el hermano del monarca y de la mujer la compañera del hombre: la ley, en fin, Serenísimo

Señor, que renovando la faz del mundo y abriendo inmenso campo por el seno de los siglos al progreso de la humanidad, ha formado ya tantos reyes cristianos, padres, bienhechores de los pueblos...”.

No hay que esperar al día del estreno de *Baltasar*, el 9 de abril de 1858, para encontrar crítica y noticias sobre ella en las publicaciones periódicas del país, pues desde el momento de su escritura, en 1846, y después a partir de su presentación, el 8 de marzo de 1856, se habla de esta tragedia. Así lo expresa la autora en su *Dedicatoria al Príncipe de Asturias*: “Baltasar tuvo, además, la dicha de ser honrado desde antes con benévolas simpatías de los augustos Padres de V.A”. Y como ellos, aunque esto no lo exprese en su *Dedicatoria*, algunas de las publicaciones importantes de la Corte habían escrito ya acerca de *Baltasar*. El 11 de marzo de 1856, *La España* señala que la noche del 8 del mismo mes, la “célebre escritora” había leído la obra en una reunión de amigos. En esta crítica se alaba ya el acto segundo por su grandeza y energía, y se pone en relación, por su “inspiración escéptica y sombría”, con el *Sardanápalo* de Byron. Esto y la encumbración de sus versos marca la línea crítica en que más se insistirá. En *La Época* del 4 de abril de 1857, Ramón de Navarrete menciona una nueva lectura de la obra.

Baltasar se estrenó la noche del 9 de abril de 1858 en el teatro Novedades de Madrid, por la compañía de José Velero y José Calvo. Los papeles principales estuvieron desempeñados según el siguiente reparto: Baltasar fue José Valero; Elda, María Rodríguez; Nitocris, Violeta Martín; Rubén, Antonio Zamora; Joaquín, José Calvo; y Daniel, J. Bermonet². Los decorados corrieron a cargo de Antonio Bravo, que hizo los cuatro nuevos, y nada se escatimó ni se dejó que faltara a la propiedad y riqueza de los trajes, tramoyas y *atrezzo*.

El éxito fue apoteósico, sólo algunas comedias de magia habían logrado permanecer en cartel cincuenta noches consecutivas, como sucedió con *Baltasar*, que sólo dejó de representarse en ese tiempo una o dos noches de mayo, para descanso de los actores y actrices y para que se arreglaran algunos trajes y elementos del *atrezzo*. Al día siguiente del estreno, todos los periódicos de la Corte dieron noticia de la obra de

² Los papeles de los antagonistas Rabsares y Neregel fueron interpretados por Lázaro Pérez y Coria respectivamente

manera positiva. En *La Época* del 10 de abril se describe la noche del estreno y cómo desde el principio los aplausos no cesaron pidiendo, ya desde el final del segundo acto, que la autora saliera al escenario. Sólo al término de la función quiso salir la Avellaneda, y entonces cayeron a sus pies “innumerables ramilletes de flores lanzados desde los palcos y butacas”. El estreno de *Baltasar* queda retratado en este artículo como una “verdadera solemnidad artística”. *La Iberia* del mismo día publica un artículo de Juan de la Rosa González que llama malévolamente más la atención sobre la representación que sobre la obra. Señala que el rey y la reina acudieron al palco de la autora después del segundo acto y que permanecieron en él hasta el final de la función, a la una de la madrugada, lo sabemos por el artículo de la misma fecha aparecido en *La España* y firmado por Antonio García. Éste insiste en cómo se reclamó a la autora y en cómo se la aclamó cuando accedió a salir al escenario terminada la representación. El autor del artículo escribe aún bajo los encantos de la función: “nos hallamos todavía bajo el influjo de la fascinación que nos ha causado la magnificencia inusitada e increíble esplendor con que ha sido puesta en escena”. Pero la mala intención de sus palabras va haciéndose patente a medida que avanza el artículo hasta decir que “La señora Avellaneda debe estar muy agradecida a la empresa”.

El Estado del mismo 10 de abril publica el artículo de S. Catalina. Tras reflexionar sobre la historia hebrea, destaca el autor el valor poético de la Avellaneda, “cuyo corazón y cuya inteligencia se ocultan bajo las formas de una mujer”, con lo que vemos ya el principio de la larga lista de nombres que van a escribir su asombro ante el sexo femenino de la autora de una obra como *Baltasar*. Para el autor de este artículo, además, escribir un “drama bíblico” bueno es llegar al “supremo grado en la espinosa ciencia de escribir dramas”, y *Baltasar* supone, además, un paso importante en los “estudios verdaderamente clásicos.” Frente al resto de los artículos mencionados hasta aquí, éste, tras ensalzar la puesta en escena, celebra a la cubana por lograr el conocimiento de lo que dramatiza, la creación de caracteres que sostiene y mueve mediante sentimientos puros y ortodoxos, los conceptos sublimes, la dignidad en el lenguaje y una habilidad dramática que todo lo permite. En *La Discusión* del 11 de abril aparece un artículo firmado por Pedro Antonio de Alarcón. Comienza, el escritor, caracterizando al buen autor dramático, que es aquél capaz de dar a sus personajes grandeza y grandilocuencia, a su argumento un ancho horizonte tras la historia particular; capaz de hacer su obra como digna hija de la inspiración y así dotarla de

cántico eterno, de pensamiento social profundo y humanitario, y lograr, con todo ello compuesto en un ritmo grandioso y valiente, conmover, persuadir y convencer, por encima del “frío razonamiento del moderno drama filosófico”. Con todo ello cumple *Baltasar*, obra “majestuosa y descomunal”, que pertenece, por ser así, a los “frescos asombrosos” de Miguel Ángel, “que pasman y empequeñecen al que los mira”. El autor opina que no tiene sentido la crítica que se le hace a la autora alegando que se ha inspirado excesivamente en el *Sardanápalo* de Byron, puesto que piensa que ambas obras representan la agonía de una raza pero los personajes sólo coinciden en el hecho de ser seres humanos en la misma circunstancia histórica. No obstante, la relación que guardan con la acción es distinta. El personaje de Baltasar está trazado como pocos personajes en nuestra literatura, desentrañado y sostenido con la intuición del “verdadero genio”. La obra es una “joya de insuperable valor”, extraordinariamente representada. Sólo le resta al autor asombrarse, como ya había hecho S. Catalina, por el sexo de la autora de una obra así: “por la valentía de sus arranques, por la fuerza de su expresión, por la severidad de sus pensamientos, la Sra. Avellaneda es un poeta, no una poetisa, y un poeta de varonil empuje, de soberano aliento...”. Como es mujer, al señor Alarcón le parece que su papel es el de “Musa de Occidente” .

El 12 de abril, *La Época* publica la que será una de las críticas más importantes sobre *Baltasar*, seleccionada por la autora en sus *Obras escogidas...*, nos referimos al artículo firmado por C. Navarro y Rodrigo. El crítico comienza defendiendo a la autora de los ataques recibidos en el estreno de su obra *Los tres amores*, sucedido pocos días antes del estreno de *Baltasar*. El mensaje del drama es, para Navarro Rodrigo, sublime, pues es el “punto moral en el que terminan esas pirámides que forman las razas”. Afirmo el cumplimiento, en la tragedia, del propósito de la Avellaneda de retratar el contraste entre dos civilizaciones, la moribunda babilónica y la recién nacida cristiana, afirmación a la que después se enfrentará Cotarelo y Mori en su crítica sobre *Baltasar*. Para el autor, todas las bellezas de la obra (conceptos elevados, giros bellos, logros de caracteres, acción natural, perfección en los cuadros) llegan a su cumbre en el acto segundo porque en él tiene lugar el cambio de Baltasar, y el acierto máximo de la obra es precisamente hacer interesante al malvado. La obra supone un “verdadero acontecimiento literario”, y, ante el tema de las semejanzas excesivas entre la obra de Tula y la de Byron, exclama: “¡Mentira!”. Antes de terminar, aborda otro de los ataques que caracterizaron las críticas negativas de *Baltasar*; se decía que el personaje era un

anacronismo del sentir romántico, a lo que Navarro Rodrigo contesta, de manera distinta a como lo hará Juan Valera: “El drama está ajustado a la historia; pero como drama está embellecido...”. Finalmente, tras alabar los versos, la puesta en escena, su propiedad y magnificencia, contestando a lo que la autora había dicho al presentar su obra al público de que iba a despedirse con ella de los escenarios, dice que si el avaro hace daño siéndolo, el genio que se guarda su genialidad es peor que el avaro, pues niega al mundo los productos de “su elevada inteligencia” que “van a alimentar sus almas”.

El Diario Español del 14 de abril publica la crítica de Julio Nombela, que muchos años después, en sus *Impresiones y recuerdos*, recordará, con algunos errores, el estreno de *Baltasar*. Piensa Nombela que la obra de la Avellaneda es obra de inspiración en el sentido romántico, es decir, que es un “Imperecedero monumento”. Encierra un pensamiento trascendente envuelto en una imaginación extraordinaria, que se deja ver en la captación histórica que requiere un drama histórico, y en lo que sobre esta captación la autora pone de fuerza imaginativa. Baltasar no es un tirano vulgar, sino un “alma grande, un alma que no ha podido sobreponerse a su destino”, brillantísima creación. La obra es hija de “un alma eminentemente sensible”, de un “talento privilegiado”, de esos que “eterniza la memoria de sus autores”, una obra de esas “que una nación muestra con orgullo a las demás”, “una obra que todo lo posee”.

El 16 de abril *El Correo de la Moda* publica el artículo de Antonio Arnao que concluye que *Baltasar* es un “acontecimiento glorioso en los fastos escénicos”. Del mismo mes de abril es el artículo de Juan Valera “Obsevaciones sobre el drama titulado *Baltasar* de la Señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda”, que la autora también seleccionó para sus *Obras...*, y que toda la crítica posterior ha recogido (Cotarelo, Castro y Calvo y Bravo-Villasante, entre otros). Para Valera, en la tragedia de la Avellaneda hay el acierto dichoso que logra la atención, la conmoción y la distracción; se ven también las delicadezas de una completa inteligencia del arte y de una elevada y legítima hermosura; hay un magistral dominio y conocimiento de la obra; y un asunto noble y grande del cual dimana naturalmente la lección moral, política o religiosa que debe dar el drama. Acerca del tema de la relación *Baltasar-Sardanápalo*, piensa que quienes acusan a la Avellaneda de una relación demasiado estrecha entre ambas obras, cometen una acusación sin fundamento. Para Valera, como para Alarcón, las semejanzas son las que hay entre los hechos históricos, pero las distingue el sentido y el

mensaje de sus contenidos. De Valera es el acierto de calificar la figura principal de la obra de “ateísta místico”. Casi romántico se muestra Valera al intentar explicar el alma de Baltasar como “el alma apasionada del poeta Leopardi...”. Este monarca que destaca como carácter dentro del grupo de personajes, tiene, para el autor de *Pepita Jiménez*, razón al despreciar a quienes lo rodean, puesto que aparecen despreciables, a excepción de su madre, hasta la llegada de Elda y Rubén. Dios y Baltasar son los verdaderos protagonistas. Al hablar de los sentimientos religiosos de la tragedia de la Avellaneda, el escritor opina que los demostrados en los versos son sentimientos neocatólicos, del neocatolicismo más filosófico y desinteresado, y finalmente, acomete una de las dos críticas más negativas hechas a la obra, tras señalar las diferencias fundamentales con Byron, afirma Valera que los sentimientos de Baltasar no son un anacronismo en el tiempo situado dramáticamente, pues ya en el *Eclesiatés* bíblico se describe perfectamente el sentir reflejado en los versos del rey de Babilonia. *Baltasar* es para el escritor “una de las más excelentes producciones de que puede gloriarse la moderna literatura dramática, tan decaída ahora, aunque más floreciente en nuestra patria que en otras naciones de Europa”.

Menéndez y Pelayo, en su *Antología de poetas hispanoamericanos*, frente a lo que opina acerca de la poesía de Gómez de Avellaneda, piensa que su teatro es notabilísimo y que no alcanza la fama que merece. Comienza su crítica de *Baltasar* relacionándolo con el *Sardanápalo* de Byron, pero afirma que todos los elementos dramáticos utilizados, en la obra de la cubana están fundidos en su sistema propio de manera total. La de la Avellaneda es una obra maestra “no sólo por la ejecución brillantísima, a la vez que madura y reflexiva, sino también por la profundidad del pensamiento histórico y la grandeza misantrópica de Baltasar...”. Para Menéndez Pelayo, Baltasar encarna el hastío y el pesimismo romántico que incapacitan para la acción y a la vez simboliza al “Oriente decrepito y a la humanidad sin Dios...”, levantado todo por el estilo vigoroso que requiere el tema, todo embargando el ánimo por la victoria del poder providencial.

La crítica más moderna, que no suele tratar la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda de manera detenida, y menos aún su teatro, si menciona a la autora, como

sucede en algunas historias del teatro (Ruiz Ramón)³ o en algunas obras sobre el movimiento romántico, (Navas Ruiz⁴, Romero Tobar⁵ o Allison Peers⁶), es unánime al considerar *Baltasar* como la mejor obra de la cubana. Carmen Bravo-Villasante sí se ha detenido en la autora en varios de sus libros, ha hecho incluso una edición de *Baltasar* (Anaya, 1973), precedida de un pequeño estudio más interesado en datos biográficos que centrado en el estudio de la obra. A diferencia de la mayor parte de los críticos, Bravo-Villasante piensa que en *Baltasar* es mucho más importante la influencia de Calderón, en especial de *La vida es sueño*, que la del *Sardanápalo* de Byron: “el tema podrá ser de Byron, pero el espíritu es de Calderón y españolísimo...”. Una de las opiniones que más interesa a la crítica mencionada, es la de Allison Peers, quien en su *Historia del movimiento romántico español* hace hincapié principalmente, en su rapidísima mención de Baltasar, en la “subyugante personalidad de su espléndido protagonista” para concluir diciendo, no obstante la fuerza de su personaje principal, que el sentimiento religioso encerrado en la obra de la cubana termina por arrollar el resto de los intereses. Allison Peers piensa que es la mejor obra de la Avellaneda y que es, a la vez, su obra más romántica. Narciso Alonso Cortés, al que también menciona Bravo-Villasante, piensa que Gómez de Avellaneda no tiene rival en el teatro español del siglo XIX, y alaba la “jugosidad” formal, a la vez que la naturalidad plena de la poesía de la obra, “superior a la de casi todos los dramáticos de su época...”

José María Castro y Calvo, en las Obras casi completas que editó de la autora⁷, señaló, como Bravo-Villasante, la importancia de Calderón sobre la de Byron en *Baltasar*. Para el crítico, el mayor logro de la tragedia que estudiamos es la actualización del tema bíblico, al que la cubana dio un sentido religioso contemporáneo que no era fácil de conseguir. El Romanticismo y la religión unidas en la trama y en la forma que a ésta se le da, hacen posible incluir a la autora entre los dramaturgos que hicieron teatro profético, (como Martínez de la Rosa o Villaespesa) caracterizado por su dualidad de voces, la humana y la celestial.

³ Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español*, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1986. Vol. I, pp. 336 a 337.

⁴ *Op. cit.* Pag. 332.

⁵ Romero Tobar, Leonardo, *Panorama del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 280.

⁶ *Op. cit.* Vol 2. pp. 186 a 187.

⁷ *Op. cit.* Vol. I. pag. 206.

Ruiz Ramón piensa también, pese a su rápido comentario sobre la obra, que *Baltasar* es pieza de “singular mérito”, y la sitúa “entre las mejores producciones dramáticas españolas del siglo XIX...”. Señala, además, cómo algunos de sus rasgos, aunque con significación antípoda, reaparecerán en algunos héroes del teatro del siglo XX, como el Herodes de *Un idealista* de Kaj Munk, o el Calígula de la obra homónima de Camus.

Baltasar está estructurada en cuatro actos; ocho escenas tienen cada uno de los dos primeros, siete escenas tiene el acto tercero, y trece el cuarto. En cuanto a la estructura interna, el planteamiento se dramatiza en el primer acto y las primeras tres escenas del segundo, en el resto del acto segundo y en el tercero tiene lugar el nudo de la acción, y a partir de la última escena del acto tercero, el desenlace.

El tema de *Baltasar* es el dolor humano, el sentimiento trágico de la vida, retratado en una especie de visión precursora del existencialismo posterior que va a caracterizar al protagonista de la tragedia. El amor, entrecruzado y redentor de todo ello, transformador de los sentimientos negativos más fuertes, penetra siempre en la obra de la Avellaneda, caracterizada por una visión del amor absoluta, esperanzadora y libre, redención de toda tragedia vital y personal. Sin embargo, un crítico como Allison Peers señala que el sentimiento religioso termina por absorberlo todo. No estamos de acuerdo, si bien el sentimiento religioso parece envolverlo todo. En el final puede observarse el hecho que planteamos ahora: en la última escena Joaquín alaba a Dios, como Daniel, que casi cierra la obra con sus palabras a Dios; sin embargo, la Avellaneda vuelve siempre su mirada sobre lo más entrañablemente humano de la acción, y presta su última atención a la escena de Nitocris y su hijo, muerto entre sus brazos. Sin duda en la intención moral de la Avellaneda, los sentimientos religiosos cristianos tienen un papel fundamental y son el impulso de la obra en su intención primera, pero, como suele sucederle, su intención teórica se encuentra enfrentada casi siempre con su talante romántico y con su visión y circunstancia en el mundo. En este sentido, un crítico como Edwin Bucher Williams ve en *Baltasar* la historia sentimental de su autora: primero víctima del tedio inexplicable, luego del amor desgraciado, al fin hallando la paz en Dios. No creemos que la obra pueda ser analizada así, en ningún caso, pero la mencionamos para mostrar cómo la Avellaneda es siempre susceptible de

este tipo de análisis, por la importancia que en ella tiene el sentimiento y su talante romántico.

En sus palabras preliminares ella misma hace hincapié en que el tema de su tragedia es la “caída del imperio babilónico, señalada por celeste prodigio”, y que esto fue un “gran suceso providencial”. En efecto éste es el fondo extraordinario de la obra que impulsa la historia personal, pero en la cubana las historias personales se alzan siempre con el protagonismo, y con tanta altura, que logran interesar más que el destino de un pueblo. Más la historia de amor de dos personas, que el “ancho horizonte en el fondo del cuadro”, como decía Pedro Antonio de Alarcón. Ella misma, en el mismo prólogo, se detiene tras el asunto bíblico a analizar con visión trascendente a Elda y Rubén y lo que ellos suponen en el sentir del mundo del rey tirano, “que encuentra en la mujer y en el siervo la primera revelación de la dignidad humana y de la pequeñez de las potestades terrestres”. La tiranía de Baltasar “se estrella en la virtud de dos corazones fieles”. Aparece, así, el análisis realmente profundo de la propia obra, y el verdadero interés de ésta. Aparecen, con Elda y Rubén, la dignidad, la moral, el sentido íntimo de justicia en la vida del monarca, que sólo había conocido hasta encontrarlos adulación, indignidad y esclavitud. Y de todo ello dimana el amor que el rey comienza a sentir por Elda, y de su mano la primera felicidad de su vida, y la última. Y todo es posible porque, siendo Elda y Rubén dos seres encarcelados, destronados, injustamente tratados y aparentemente dependientes de la voluntad del rey, son los únicos que sienten, viven y declaran su libertad, tema amadísimo por los románticos, que ofrece un juego dramático extraordinariamente emotivo. Todo queda entonces dentro de la apasionada forma de vivir del rey caldeo, apasionada en su desilusión y en su ilusión, hijas de la indignidad y del amor respectivamente.

El tema providencial aparece de manera constante, a modo de ambientación, de fondo o estribillo, guía de los sucesos dramáticos, pero incluso esta aparición de la divinidad lo hace a la manera del sino romántico que turba la felicidad de quien tiene la posibilidad de confiar en el mundo sólo una vez, y la pierde. Quizá aparezca más sólidamente para la verosimilitud la Providencia que el sino, pero sólo es cuestión de un pacto pre-teatral con el público, que, en general, partía de la misma creencia histórica que la autora. No cabe, sin embargo, llamar absurdo al sino romántico frente al sentido providencial de *Baltasar*, como hace Bravo-Villasante. Nos parece más acertada la

comparación que Castro y Calvo hace del Fatalismo griego y la providencia cristiana. Sólo el sentido moral de reconvención ante los comportamientos reprochables hace previsible el final del rey caldeo, pero hay que ver que tanto Rubén como Elda, que carecen de malas pasiones, terminan también de modo fatal. Es romántica la compasión de la cubana por Baltasar como personaje, el hacerlo bueno siendo en principio el antagonista y la visión del mundo que iguala a todo ser humano como ser dolorido. El plan teórico de Baltasar como malvado y desobediente de Dios, se cruza con la grandeza del personaje, que, visto por dentro, inspira compasión, puesto que el amor le inspira acciones nobles en su soledad abismal. Termina, la autora, su prólogo, con la conclusión siguiente: “He querido pintar en él lo poco que es la más grande alma cuando no la ilumina la fe ni la fecunda el amor”. La fe y el amor construyen temáticamente la tragedia, ellas y sus ausencias.

No creemos nosotros, como sí cree Allison Peers, que la religión devaste la obra, no creemos que el sentimiento religioso pueda con el resto de los sentimientos humanos que se presentan, ni que suprima, a medida que avanza *Baltasar*, “cualquier otro interés” hasta arrollarlo. Y es que, si bien el acto cuarto quiere concluir con el mensaje del poder providencial, con el castigo religioso, el acto más imponente de la obra, el acto segundo, y el tercero, se centran en la soledad de Baltasar, en su dolor, en el amor como redención de todo y en la libertad y dignidad de los dos personajes más débiles en apariencia. Son los dos actos menos religiosos, y son los dos actos mejor contruídos, los más emocionados y los más aplaudidos. Quizá fuera de la creencia religiosa, emocionara más otro final u otro ambiente, pero la construcción de *Baltasar* es impecable.

En su artículo de *La Época*, Navarro Rodrigo define *Baltasar* como “el punto moral en el que terminan esas pirámides que forman las razas”. Él, como Julio Nombela y otros, insiste en que el pensamiento que encierra la obra es el encuentro del fin de un imperio y el nacimiento de otro. Es, entonces, *Baltasar*, el gozne entre dos pueblos, porque con las últimas palabras del rey caldeo comienza el pueblo del porvenir. Juan Valera afirmará esto, por lo que Baltasar le resulta un “ateísta místico”, un incrédulo creyente, un incrédulo con necesidad de creer, desengañado, sin fe y con necesidad de trascendencia, en fin, un alma convulsionada. La idea de la Avellaneda enlaza con el

ser de su personaje. Para Valera, el mensaje de la obra es el conocimiento de que la flaca condición humana no puede elevarse a la virtud sin el auxilio divino.

Cotarelo piensa que *Baltasar* es la “viva representación individual y colectiva de la pobre humanidad hastiada y desengañada de todos los breves contentos de esta vida apenas los posee y aspirando siempre a otros más grandes y duraderos...”. Esta visión romántico-existencial ensancha la visión únicamente religiosa de Valera y Allison Peers, pero, además la lleva a un punto que se criticó negativamente en su momento, atendiendo a que los sentimientos que hemos llamado románticos o existenciales, se vieron como un anacronismo puesto en boca y corazón de un rey de Babilonia. Se dijo que la ambientación histórico-religiosa se oponía a la expresión y el contenido del rey Baltasar. Sin embargo, hemos visto ya cómo gran parte de la crítica relacionaba el espíritu de la obra con Calderón, y cómo Valera lo hacía con el *Eclesiastés*. Frente a esta parte de la crítica, Menéndez Pelayo ve la figura del monarca como la encarnación del “hastío y el pesimismo romántico que enervan e incapacitan para la acción y es a un tiempo representación simbólica del Oriente decrepito y de la humanidad sin Dios”, pero no lo acusa, aunque lo vea romántico, de anacrónico. José María Castro y Calvo entra de lleno en la cuestión al preguntarse por qué la autora escogió un tema religioso bíblico y le dio un sentido religioso contemporáneo. Con la actualización del tema bíblico la autora concede a su tragedia la vida, la hermosura y la sublimidad, por las que llegó al público de manera tan intensa.

En la cuestión debatida del posible anacronismo que supongan los sentimientos del protagonista de la obra que tratamos, hallamos el debate en que en su momento enmarcamos al movimiento romántico, a partir de que sea caracterizado con pasiones de cualquier momento. Lo sentido como romántico anacrónico en la figura del rey Baltasar es la soledad humana, el sentimiento de ser perdido, el hastío vital, la tristeza, el desengaño del sensible, la desilusión, la esperanza entera depositada en el amor, el misterio, el deseo de libertad... Pero es que si hay que aceptar con total convencimiento que el Romanticismo privilegió estas realidades como ninguna otra época ni movimiento lo había hecho, también hay que ver que siempre existieron en los seres humanos, y que los grandes autores los escribieron. Cuando Valera recoge esta crítica, insiste en que se equivocan quienes consideran que el dolor vital “sólo es propio de nuestra moderna civilización más compleja y refinada...”. No obstante, efectivamente el

proceso catártico no debió de ser difícil en el caso de *Baltasar* y el público de su tiempo, porque la obra está muy bien construída, pero además porque mucho se escribía y hacía en su momento fundado en la tristeza, en el desencanto, en el hastío, en la esperanza y la ilusión puestas en el amor... Pensamos que la mayor fuerza del movimiento romántico es, precisamente, que, queriendo despojarse de teorías preceptivas y reglas que lo apretaban y determinaban en exceso, se consagró a lo ineludiblemente humano.

Con respecto a los personajes, hemos de destacar entre todas la figura excepcional de Baltasar, el mayor de los logros de la Avellaneda como carácter, y sin duda el que puede decir los versos más hermosos de su autora. Su valor excepcional como personaje es definido por sus dos características fundamentales: ser un protagonista desamado, lo cual es muy raro en una obra romántica, y ser un carácter que cambia recorriendo el camino que lo lleva del antagonismo al protagonismo, dejando la sensación en lectores y espectadores de que él como personaje se ha rebelado contra las intenciones o premisas sobre las que se levanta la tragedia, y ha revelado su grandeza atravesada por el dolor. El pensamiento que parece acompañarlo es que la felicidad ayuda a la bondad y el dolor empeora a las personas. Y con él se convierte en la posibilidad de todos de ser buenos.

Si el teatro es conflicto, ninguno mayor que el descifrar lo que hay del bien al mal, y esto es lo que hallamos en obras como *Don Juan Tenorio* y *Baltasar*, aunque también en novelas como *Crimen y castigo*. El carácter de Baltasar es extraordinario no sólo por estar situado en este difícil espacio moral, sino por el sostenimiento y la complejidad psicológica que la Avellaneda logra en él. Más que con ningún otro de sus personajes, con Baltasar demuestra su conocimiento y su habilidad al moverse por los ángulos menos desentrañados del corazón humano. Valera señala que pretendiendo la autora presentar a un personaje fiero, déspota y duro, en el segundo acto presenta un carácter más grande que quienes le rodean, que merecen y explican, por ser espíritus esclavos, el hastío de su rey. Julio Nombela destaca que Baltasar es un “alma grande”, no un tirano vulgar, “un alma que no ha podido sobreponerse a su destino”. Y por este camino penetramos en la grandeza captada del personaje. Baltasar es la conciencia siempre alerta para incorporar cualquier suceso humano a la cadena negativa que lo apresa, nada en la tierra es nuevo ni malo, todo lo reconoce el alma del monarca.

Estrellado en su dolor, harto de indignidades, ni siquiera sueña con la posibilidad de que algo o alguien escape de las características que lo incorporan todo al dolor que lo encadena. Ni el deber ni el amor de su madre, ni la adulación y la fiesta que su corte le ofrece, logran escapar del dolor del monarca. Antes que rey, como le explica a su madre, es hombre atrapado en su desánimo. Hallamos en él una reflexión detenida sobre el dolor, rara en el momento dramático en que nace la obra, un sufrimiento no provocado por las acciones que se dramatizan, sino que viene a representar la existencia concentrada, profunda y general del dolor. La maravilla llega cuando, presentado como antagonista, comienza a observarse el cambio que lo hace víctima verso a verso, y finalmente lo alza como protagonista. En el acto segundo tiene lugar la mágica salvación que la Avellaneda ofrece a su personaje. Siempre en la cima, el rey caldeo no pudo nunca valorar su estado, que lo rodeó de indignidad, adulación y esclavitud. Por eso resuenan así las voces de Elda y Rubén en su palacio, debilitadas por la prisión en la que viven, pero hermosas de consecuencia e inteligencia. Sólo ellos se niegan a entrar en la cumbre de Baltasar, que únicamente ha sido rechazada, y desde su epicentro, por él mismo. Ante la “salvaje virtud” que estos personajes le hacen concebir por primera vez, despierta su alma moribunda, de lo cual le avisa el latido primero de su corazón, ante el que reacciona como ante un suceso sobrenatural. El aldabonazo de vida que le suponen el descubrimiento de la dignidad en Elda y Rubén y el amor que le despierta Elda, hace que experimente un cambio de muerto a vivo, del “monstruo de escepticismo” que decía S. Catalina, al hombre ilusionado del tercer acto. El hombre que aparece en el tercer acto se conmueve con la luz de la mañana que descubre entonces su corazón recién comenzado. La alegría de este paso del no ser al ser (o del no sentir al sentir, como prefiere el romántico), es recogida con firmeza y cuidado por la Avellaneda, que consigue así un retrato fabuloso del sentir de su tiempo. Y lo que importa es que de la mano de la alegría llega al corazón del rey la bondad. Pero ésta, sin embargo, depende de su ilusión, y lo que le ilusiona no llegará a realizarse; lector y espectador saben que el amor de Elda lo inspira Rubén, así que la emoción es intensa.

Baltasar y Elda se enfrentan en los límites de sus dignidades en el acto tercero. Cuando la posibilidad de alegría se le cierra al rey, se precipita al abismo del desengaño. Su corazón se muere otra vez, y enloquecido, en la línea diabólica que caracteriza junto a la angelical al héroe romántico, recupera a medias su función de antagonista. En el acto cuarto Baltasar sufre un nuevo vuelco en su carácter, pero no vuelve a ser el del

acto segundo; aquél no conocía ni concebía la alegría, éste la ha conocido y la ha perdido. En este momento reaparece el tema religioso con la entrada en escena del profeta Daniel, ante el cual el monarca reitera su falta de fe, pero esta vez más entristecido que beodoso. Se duele intensamente porque la muerte se mezcle con todo lo vivo, y cuando le anuncian que Ciro llega a las puertas de su palacio, no se lo piensa: morir es vivir y vivir es morir, apenas ha conocido la diferencia. Reaparece herido de muerte para proclamar a un Dios hebreo entendido, como señala Valera, a la manera neocatólica. Sólo ha conocido dos almas grandes en su vida, y creían en el mismo Dios.

La grandeza del carácter de Baltasar radica en que su desilusión y su fiereza se encarnan en realidades que casi todo ser humano puede comprender. La crítica fijó su atención en esta figura con la que la Avellaneda parecía desentrañar el alma de la humanidad entera. Pedro Antonio de Alarcón afirmó que había visto muy pocos caracteres “tan profundamente desentrañados y tan sabiamente sostenidos”. La autora intuye como un “verdadero genio” el punto exacto en que sus vicios y sus virtudes avanzan o retroceden. S. Catalina, quizá inspirándose en el final del artículo “El día de difuntos de 1836” de Larra, concluye diciendo que Baltasar es una “tumba dorada de un corazón yerto”.

Baltasar tiene como personaje lo admirable de los intentos, lo preciso de los deseos y la emoción de las necesidades. Es la pasión por la vida que exige por la pasión entregada algo mejor de la existencia, por eso es a la vez la pasión por la vida y el desprecio por ella, la necesidad de no morir y sin embargo el deseo de la muerte si ella es inevitable. Es el hombre sin fe necesitado hasta la amargura de un dios que evite que el cuerpo que hoy se acaricia y la sonrisa que se va a necesitar siempre sean mañana humo.

Elda, como todas las heroínas de la Avellaneda, tiene una serie de características que en su momento se atribuían al héroe de manera exclusiva: la resolución, la expresividad, la pasión, la rebeldía, la independencia, la valentía... Si en el primer acto comienza siendo caracterizada como la típica heroína romántica, ángel de piedad y de luz en que descansa de su desasosiego el héroe, vemos al final del acto que posee valentía, decisión y resolución raras. Éstos últimos rasgos son los que se acentúan en el segundo acto y los que van a caracterizarla como personaje. Anónima entre las esclavas

de palacio, pronto destaca desobedeciendo al rey cuando éste le manda cantar. A lo largo de la primera conversación que tiene con el monarca babilonio, su dignidad, su valor y su inteligencia despiertan el alma aburrida y detenida del tirano. El palacio se llena de sus proclamaciones románticas de libertad, y cuando todos piensan que el rey va a castigarla, Baltasar comienza a amarla. En el tercer acto vuelve a medir su grandeza con la del rey, que alumbrado por la dicha supera esta vez a Elda en elocuencia. Pese a su virtud, al menos el destino terrenal la condena, y después de rozar la libertad, de ver morir a su esposo y ser violada por el rey caldeo, enloquece. Cuando la obra termina parece que ella ha muerto o está a punto de hacerlo.

La crítica ha tratado de encorsetar a Elda en el canon de heroína romántica española, pero de ningún modo este patrón puede servirnos para su carácter. La alta moral de Elda se explicita una y otra vez en sus labios en su sentido de la justicia. No es la heroína que sugiere su virtud y lo que haría de ser un hombre, Elda actúa, se mueve por el escenario con valentía y con protagonismo independiente del personaje masculino. Su carácter no sólo sirve para aumentar la intensidad de la historia del héroe, sino para competir con él en protagonismo.

La escasa crítica que se ha detenido en Elda, ha debatido sobre la causa que la hace enloquecer. Desde que Cotarelo y Mori señalara que Altamirano no se había enterado de que Elda había sido violada, y afirmara que por ello no entendía su enajenación, unos atribuyen a la violación su locura y otros la pasan por alto, como Altamirano⁸. Quizá Cotarelo olvidó que no es obligada la locura después de una violación, y Altamirano que Elda vive situaciones que hacen muy comprensible su enajenación: ve morir despedazado a su esposo después de que éste la rechazara creyendo que la habían violado, ve a Joaquín medio muerto por el dolor, a su pueblo oprimido, y ella misma vive amenazada por Baltasar. Carmen Bravo-Villasante, que no señala la violación, comprende, sin embargo, el final de la heroína.

Enrique E. Laguerre en el capítulo que titula “La mujer en las tragedias de Gertrudis Gómez de Avellaneda” dentro del libro ya mencionado *Homenaje a Gertrudis*

⁸ Altamirano, Ignacio María, *Ensayo crítico sobre “Baltasar”*, México, Imprenta de Díaz León y Santiago White, 1868. El mismo ensayo había aparecido como artículo en el diario mexicano *El siglo XIX*, y luego volvería a hacerlo en la *Revista de Cuba*, en 1880 (números del 31 de marzo y del 30 de abril).

*Gómez de Avellaneda*⁹, a cargo de Rosa María Cabrera y Gladys B. Zaldivar, diferencia a Elda del resto de las heroínas de la autora desde el epígrafe: “Elda y su fidelidad a Dios, a su patria y a su amor”. La particularidad de Elda radica en el hecho de que reparta su amor entre el humano y el divino, frente al resto de las heroínas, de las que se dramatiza únicamente el amor humano. Creemos nosotros que la explicación a esto se encuentra en el hecho de que el protagonismo no recaiga en su amante sino en Baltasar, lo cual haga que no se explote dramáticamente su amor sino lo que la enfrenta al rey, su fe. Desde el punto de vista del amor, la atención de la autora recae en el reverso del amor, el desamor. Esto hace que se busque en el carácter de Elda otro sentido que el ámbito amoroso, por eso resulta un carácter sumamente original. Elda es distinta a las heroínas típicamente románticas, incluso en su virtud, que la define perfectamente con el adjetivo con el que la acompaña Rabsares en el verso 1236: “salvaje virtud”.

Aunque la crítica haya enlazado a Elda el personaje de Rubén, éste no tiene ni el peso ni la talla del carácter de la heroína. Conforman con ella la pareja de amantes, pero el protagonismo que es habitual recaiga en el amante amado, cae en la tragedia sobre Baltasar. De esta manera consigue la autora, siempre excepcional en el tratamiento del amor, la emoción dramática a que obliga el hecho de que los dos personajes más desentrañados en la tragedia –Elda y Baltasar- no vivan una historia de amor. La realización del amor entre estos dos personajes no se ve obstaculizada porque ambos pertenezcan a clases sociales distintas o porque el padre de la heroína rechace al amante, sino por obstáculos de construcción dramática, para la cual es fundamental la figura de Rubén. Por ello su carácter resulta a veces un estorbo a lo que, dada la altura de los personajes de Baltasar y Elda, público y lectores terminan deseando. A ello contribuye también el hecho de que la cubana no caracterice de un modo totalmente positivo a Rubén, que es atolondrado, inmaduro y desconfiado de la virtud de su esposa.

El personaje de Rubén, no obstante lo dicho hasta aquí, es apasionado, valiente, fiel, digno y tierno. Pero estas características no logran contrarrestar su lado oscuro. Rubén tiene veinte años y vive una situación extrema y dolorosa, pero tiene al lado a Elda, que con dieciséis vive la misma situación con sobria madurez y con una heroicidad romántica. Rubén defiende ideales elevados de justicia y libertad y lucha

⁹ *Op.cit.* Pp. 195 a 197.

contra un destino triste, pero no puede superar el destino literario que significa competir con el carácter de Baltasar.

El de Nitocris es un carácter secundario pero excepcional. En la línea de las heroínas de la Avellaneda, es una mujer fuerte, activa, hacedora de su destino. Se reparte entre su papel de regente y de madre, pero cuando ha de darse más a uno que a otro, se olvida de su reino. Su posición de madre de un hijo infeliz y de un mal rey la constituye como personaje altamente trágico. Sin claudicar nunca en su intento de despertar la vida en su hijo Baltasar, rige la corte babilonia acechada por la conspiración que preparan Rabsares y Neregel, que la utilizan para distraer del gobierno al rey triste.

Su vivencia más dura es el dolor de Baltasar. Sus conversaciones con él representan hitos de intensidad en la acción. Al límite de su resistencia ve morir a su hijo, en quien ella ha adivinado el alma grande que sabe que la historia no verá. Su final es grandioso desde el punto de vista dramático y emotivo, abrazada al cadáver querido entre las llamas del palacio que ha incendiado ella para que no lo profanen los enemigos vencedores, parece una Piedad.

Joaquín pertenece al tipo de personajes que en el espacio temporal dramatizado en la obra no hace los méritos con que es caracterizado; ex-rey de Judea, admirado y amado por su pueblo, al comienzo de la tragedia aparece viejo, ciego, prisionero en cárcel doblemente oscura e inmundada. Generoso y bueno, contribuye a la intensidad emotiva de los momentos más importantes de la acción. Su final lo retrata, tranquilizando al moribundo Baltasar que ha entregado a la muerte y al dolor a sus dos seres más queridos.

El profeta Daniel de la Biblia, críptico, a veces terrorífico en su incapacidad para conmocionarse, es el personaje que aparece en la obra. Su figura convierte el presentimiento -de gusto romántico- en profecía cristiana. Sus apariciones desasosiegan por su mueca impasible de iluminado ante los horrores que lo rodean, aludiendo siempre a la justicia divina por encima de la naturaleza humana.

Rabsares y Neregel son personajes funcionales, que sirven para construir la intriga y la conspiración que enmarcan el dolor de Baltasar. Son tipos, no caracteres. Su bajeza moral contrasta con las alturas morales de Elda, Rubén y Baltasar.

Baltasar se representa en 1858, aún dentro del movimiento romántico por muchas de sus características. Los románticos habían escrito también dramas bíblicos; Hartzenbusch, por ejemplo, había dado a los escenarios *El mal apóstol* y *el buen ladrón*, que pretendía buscar una explicación psicológica del comportamiento de Judas con Jesús; Zorrilla había escrito *La creación y el diluvio*, *El diluvio universal* y *Pilatos*; García Gutiérrez *Magdalena* y *Samuel...* El tema bíblico, no es, como se ve, ajeno a los románticos, menos a los románticos españoles, teniendo en cuenta la importancia del Catolicismo en una parte fundamental de su Romanticismo, y la importancia que en el movimiento tiene la figura de Calderón de la Barca. Finalmente, no hay que olvidar la importancia de una obra como la *Sofronia* (1843) de Zorrilla, no bíblica, pero religiosa.

Aunque, como vemos, el tema religioso no está ausente del movimiento romántico, Guillermo Carnero opina que Gertrudis Gómez de Avellaneda es la creadora de un género teatral que él llama “Romanticismo religioso”, caracterizado por presentar motivos románticos dentro de un mundo no marcado por la angustia romántica, sino por el sentido religioso. Cabe incluir en este esquema tanto a *Saúl* como *Baltasar*, pero hay que ver que el personaje de Baltasar está marcado por la angustia romántica más que por la religiosa. Es verdad, sin embargo, que los autores románticos que escriben dramas religiosos no encuentran en este género su mejor manera de adherirse al movimiento, pero la Avellaneda sí lo hace, porque logra una simbiosis perfecta de sentimiento religioso y angustia romántica, haciendo bueno al malo y menos importante al cristiano, haciendo además desamado por el cristiano al personaje que más interesa de la tragedia. *Baltasar*, en este sentido, es una pieza extraña dentro del Romanticismo, pero sólo en este sentido. Los autores románticos en las obras mencionadas no logran encajar el espíritu romántico en el esquema religioso, la Avellaneda sí, quizá porque en su temperamento se aúnan los dos espíritus estrecha y sinceramente.

Pero *Baltasar* tiene innumerables caracteres románticos. Lo oriental, desde que Victor Hugo escribiera sus *Orientales*, muy traducidas en España, es influencia del gusto romántico sin discusión. *El moro expósito* del Duque de Rivas es una de las manifestaciones más importantes en este sentido, pero también *Aben Humeya* o *Morayma*, de Martínez de la Rosa, o, del mismo Rivas, *Aliatar*, *Malek Adhhel* y *Lanuza*. Cuando Navas Ruiz expone los temas fundamentales del drama romántico en su libro *El romanticismo español*, señala el orientalismo, sobre todo del mundo árabe. De cualquier modo, esto se ve en las acotaciones de la obra, en el acto tercero, por ejemplo, la autora describe el decorado del momento muy escuetamente, lo que hace suponer que se entendía en la época sólo con lo que dice, lo que quería significar “decoración al estilo oriental”.

Los caracteres románticos de la obra son muchos. En primer lugar los escenarios: la prisión, los jardines de noche y la decoración oriental del tercer y cuarto actos. En ellos, además, la nocturnidad, la tormenta con truenos e incendios, y los perfumes, guirnaldas y otros adornos, contribuyen a una mayor presencia de la ambientación romántica.

Hay también una serie de motivos temáticos recurrentes en el Romanticismo: el anillo (entre Rubén y Elda y entre Baltasar y Nitocris); la boda secreta de Rubén y Elda; los presentimientos (de Rubén, Elda y Nitocris); el disfraz (de Rubén en el segundo acto); la separación romántica de los amantes (de Rubén y Elda en el primer acto, en el segundo y definitivamente en el tercero), los desmayos y desfallecimientos (de Elda en ellos actos segundo, tercero y cuarto, de Joaquín en el primero y en el segundo y parece que en el segundo), la tormenta, el enloquecimiento de la heroína; la muerte de los héroes: Baltasar y Rubén; el suicidio de Nitocris...; el amor, vivido de manera absoluta; la libertad; la religión separadora; el sentimentalismo; la presencia del Cristianismo; el pesimismo; el misterio; la melancolía; los elementos sobrenaturales, como los dedos que escriben el letrero de fuego...

También los personajes, aunque su construcción sea más sólida y menos tópica que la que caracteriza al romanticismo más extremo, tienen muchas características de los héroes y heroínas románticos: tanto Baltasar, como Rubén, Elda y Joaquín, gustan de la libertad y piensan que la esclavitud degrada al ser humano que esclaviza y es

injusta con el esclavo; Baltasar despierta por amor a la vida y encuentra en él su ilusión. Es un personaje marginado por su densa soledad, por su tristeza, por su desesperanza. Bondadoso y justo en el acto tercero, pasa a tener un carácter diabólico por dolor, lo cual es habitual en el héroe romántico; es un alma grande y termina muriendo. Elda tiene una misión; fiel y dulce con su amante, enloquece, se sacrifica y muere por amor. Valiente, resuelta y dignísima, es vista por Joaquín y por Rubén como “ángel de Santa piedad”, “ángel del destierro”, “vírgen cara”. Se sacrifica por amor y reconoce en él lo más elevado del ser humano. Rubén, finalmente, es impulsivo, apasionado, enamorado, valiente en el amor y en la defensa de sus ideales, noble, víctima de su destino, y su muerte es trágica, cruel e injusta.

Finalmente, tanto la polimetría, como la sintaxis y el vocabulario que encontramos en *Baltasar*, son elementos formales que caracterizan al Romanticismo, como analizaremos en el capítulo dedicado a ello.

Lo que más nos interesa acerca de las fuentes de *Baltasar* es hacer referencia al debate a que dio lugar la obra a partir de que gran parte de la crítica de su tiempo la relacionara excesivamente con el *Sardanápalo* de Byron. El *Libro de los Profetas* es la fuente histórico-bíblica en la que se inspiró la Avellaneda para su tragedia. No obstante, sólo en el último acto recoge lo que la fuente retrata: la cena del rey Baltasar en la que éste intentó profanar los vasos del rey Salomón. La historia particular del amor entre el rey y la esclava y el carácter principal son creación de la autora. Del *Libro de Daniel* recoge con increíble acierto la atmósfera tenebrosa y sobrenatural.

También es muy importante, en *Baltasar* y en toda la producción dramática de la Avellaneda, la influencia de Calderón de la Barca. Con respecto a la tragedia que nos ocupa cabe señalar que Calderón escribió un auto sacramental titulado *La cena del rey Baltasar*, pero en él se dramatiza únicamente el episodio bíblico que la autora recoge sólo en el acto cuarto de la tragedia. Creemos nosotros que en la construcción de *Baltasar* estuvo más presente *La vida es sueño*. Entre Segismundo y Baltasar hay características comunes que importa señalar: ambos están determinados y marcados de manera traumática por la educación recibida y por la valoración amarga y desengañada del mundo a que ella los ha obligado; ambos son almas grandes que demuestran su altura cuando viven ilusionados, y la ocultan salvajemente en los momentos de

desilusión; ambos piensan la alegría como vano fantasma, como sueño, palabra clave en las dos obras; ambos se ilusionan por medio del amor, que en ningún caso logran con la mujer a la que aman; y ambos están rodeados de envidia e incompreensión. Además, hay entre las dos obras motivos comunes, como la importancia de la deshonra femenina provocada por una burla o un crimen sin matrimonio por medio, y en ambas es fundamental el tema de la libertad y de la existencia humana. También tienen paralelismos significativos algunos de los soliloquios y diálogos de los dos protagonistas: las palabras de Baltasar recuerdan en su estado de muerto en vida la situación en la que Segismundo vive en el primer acto “siendo un esqueleto vivo,/siendo un animado muerto”. Ambos se preguntan en situaciones que los desconciertan si siguen siendo ellos mismos (Segismundo cuando es llevado a palacio, Baltasar cuando Elda lo desobedece), y ambos encuentran en la mujer a la que aman la única dulzura de su vida. El espíritu que impulsa las obras es similar, y en los monólogos de Segismundo se condensa lo que Baltasar siente a lo largo de toda la obra: todo se convierte en humo (“en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”), el vivir es un sueño, el mayor bien es pequeño, cualquier poder es inútil contra la muerte y la tristeza, la felicidad pasa como un sueño.

No obstante las semejanzas descritas, fue el *Sardanápalo* de Byron la fuente que se señaló desde las críticas aparecidas en la prensa incluso antes de la representación de *Baltasar*. Esta influencia, que a nosotros nos parece de menor importancia, se señaló con tanta insistencia que se quiso por ella restar méritos a la Avellaneda. A esto contestaron artículos en defensa de la cubana y de la originalidad de su tragedia, y así se convirtió la relación entre las dos piezas dramáticas en lo más debatido con relación a *Baltasar*. En *La Discusión* del 11 de abril de 1858 Pedro Antonio de Alarcón es el primero en defender la originalidad de la tragedia de Tula, pero con mayor exaltación es defendida la autora por Navarro Rodrigo, que en *La Época* del 12 de abril exclama ante quienes acusan a la cubana de copiar la obra del inglés: “¡Mentira!”. Es Valera, sin embargo, quien mejor razona las diferencias que existen entre las obras relacionadas. Opina que lo que hace semejantes las dos piezas es la situación histórica de los protagonistas, pero insiste en que el espíritu de las obras es radicalmente distinto, como el carácter de los dos reyes.

Leídas con detenimientos ambas piezas, las concomitancias son la situación histórica que viven Sardanápalo y Baltasar, por otro lado no inventada por Byron, pues hace referencia a hechos históricos y bíblicos, y algo mínimo del espíritu de los protagonistas, que acerca más estrechamente a Segismundo y al rey caldeo.

El *Sardanápalo* de Byron tiene una buena traducción al castellano publicada en Madrid en la imprenta de Santiago Rojo en el año 1847. Es casi seguro que la autora leyó esta obra, pues admiraba a su autor y su influencia aparece muchas veces en su producción. La obra de Byron se divide en cinco actos frente a los cuatro en que se estructura la de la Avellaneda. Salimenes, cuñado de Sardanápalo, abre la acción describiendo el carácter de éste, cuyo corazón tiene “energía paralizada por las circunstancias, pero no destruída; sumergida pero no anegada en los deleites”, palabras que se parecen a lo que Nitocris dice de su hijo Baltasar : “duerme su alma, no está muerta”. También Salimenes, como Nitocris, busca la forma de sacar de su letargo a Sardanápalo, pero si empezamos a leer las palabras del rey asirio de Byron pensando encontrar el talante y el estado del rey caldeo de Tula, descubrimos que nada tienen en común. Sardanápalo olvida sus obligaciones como rey gozando los placeres que le ofrece su palacio, es decir, es capaz de disfrutar. Su trato es suave, dulce, admirador de sus esclavas, de la belleza, agradecido a todo ello. Nada aparece en la obra que deje ver que este rey vive así para olvidar su dolor; él ha nacido en un estado equivocado, pues sólo quiere vivir fiestas, perfumes y amores junto a Myrrha, su esclava y amante, a la que él ama profundamente.

Salimenes, que sí recuerda mucho el carácter de Nitocris, recuerda repetidamente al rey que ha de cuidarse de las conspiraciones. Desatendidas éstas, cuando se producen obligan a Sardanápalo a ir a la guerra. Como Baltasar, el rey de Byron ve la muerte como final igualador de estados e imposible de evitar. Pero los espíritus de ambos reyes distan mucho de ser parecidos; el de Byron es un vitalista al que únicamente por eso duele la muerte. En él no hay amargura, sino el dolor que la sensibilidad deja siempre pasar al corazón. Baltasar desprecia la vida y desconoce el placer. Cuando Salimenes recrimina a su cuñado su proceder, éste le contesta que lo único divino que siente en su interior es lo que se le recrimina: su capacidad para el amor, su indulgencia. Una vez solo, Sardanápalo repasa su vida y la siente grande porque ha amado (“el amor es mi vida”; “Nunca he deseado más que ser amado”), y

concluye: “Ni una hora más que aquella en que deje de amar”. El rey de Byron conoce el placer y vive enamorado de su vivencia, sin querer alejarse de él y descuidando todo lo demás. Baltasar no conoce el placer y no sabe buscarlo, todo lo descuida por su amargura. Sardanápalo ama y es amado, Baltasar ama como circunstancia excepcional en su vida... y es desamado. Ambas obras se levantan sobre el carácter excepcional de su protagonista.

Finalmente, cabe decir que el personaje de Sardanápalo pudo llegarle a la Avellaneda también a través de *Mirra*, obra que en 1784 escribió Alfieri, dramaturgo al que tanto admira e imita la cubana. También Cabanyes, escritor adscrito siempre al eclecticismo, como Tula, escribió sobre el mismo asunto su *Myrrha* en 1833.

-Catilina

Se editó como “drama en cuatro actos y en verso, refundición de la escrita en francés y en prosa con igual título de los sres. Dumas y Maquet”, en las imprentas de la Librería de L. López, de Madrid, y de A. Izquierdo, de Sevilla, en 1867. No pudo llamarse esta vez “obra original” porque, aunque, efectivamente, la autora hizo un arreglo a partir de la obra francesa, suprimiendo algunos personajes y cambiando episodios, no deja de estar presente en la suya el modelo utilizado. No ha de buscarse en ella una intención histórica real, pues sólo con fijarnos en Catilina, personaje protagonista, vemos que su talante está variado del que, por ejemplo, habla Salustio. Así, si según el historiador latino Catilina asesinó a su hijo, en la obra de la Avellaneda, a la que sabemos espanta el parricidio (recordemos el prólogo a *El Príncipe de Viana*), Catilina todo lo arriesga y en todo cambia por la ternura que le inspira su hijo.

La obra no se representó, pero fue incluida en las Obras completas de la cubana. Lo más original que encontramos en ella es sin duda el personaje del niño, hijo de Catilina, destacable por ser el único niño de toda la obra dramática avellanadiana. Como veremos, la Avellaneda no acierta con su lenguaje, quizá por la inexperiencia que en ello tenía.

Catilina está estructurada en cuatro actos, de diez, diez, doce y diecisiete escenas respectivamente. Los cuatro suceden en época de Cicerón, los tres primeros actos en

menos de una jornada, y el último en una noche de al cabo de unos días o semanas. Cada acto tiene lugar en un espacio distinto: el primero en el salón del palacio del protagonista; el segundo en una sala modesta donde se esconden Aurelia y su hijo, con un pasadizo secreto; el tercero en la sala del templo de Telus donde se reúne el Senado; y el cuarto en el campamento de Catilina y los suyos, enmarcado por los Apeninos.

En el acto primero se planea la conjuración que, encabezada por Sergio Catilina, quiere derrocar a Cicerón. Rullo, Víctor, Paulo y Leto aplauden al jefe de la conjuración, que expresa su deseo de conseguir la igualdad entre plebeyos y patricios, y, en boca de sus partidarios, el jefe de la conspiración aparece como el salvador del pueblo, la “esperanza de los oprimidos” de Roma, como un alma grande “siempre del pueblo”: “Sergio es el hombre/ que las deidades nos mandan/para labrar la ventura/ de Roma...”. Cuando Catilina entra en escena, ya ha sido caracterizado de este modo por los suyos. Y al expresar sus primeros deseos confirma lo que han adelantado los conjurados; quiere la igualdad de pobres y ricos porque piensa que la desigualdad es obra de algunos seres humanos, no del cielo, que a todos trata del mismo modo en el nacimiento y en la muerte; es necesaria también la libertad, y el pueblo es el único gigante que tiene fuerzas para terminar con la injusticia de tantos siglos.

En seguida aparece la historia sentimental, paralela a la política en este caso. Stórax, esclavo de Fulvia, amante de Catilina, llega aterrado ante él para pedirle que lo proteja de su señora, porque sin querer ha dejado escapar una de sus tórtolas y ella quiere matarlo. Si lo ayuda, le acompañará al escondite donde su esposa y su hijo se refugian de las amenazas que Fulvia ha enviado contra el niño. Catilina acepta el trato y siente una sincera impaciencia por encontrarse con su hijo. Ido Stórax, llega al palacio la amante de Sergio, que en un momento demuestra su pasión por el hombre que la acompaña y su carácter malvado y celoso, por el que le pide que repudie a su esposa, y lo amenaza con que, si no hace lo que dice, lo seguirá la peor de las venganzas. El amante se muestra a la vez un hombre miserable, que miente a las dos mujeres de su vida, puesto que necesita la ayuda económica de Fulvia para llevar a cabo sus planes, por eso le entrega un anillo con su sello en señal de amor. Otros hombres van uniéndose al convite de Catilina, que cuando se sientan a cenar pide disculpas y es conducido por Stórax al encuentro con su esposa y su hijo Carino. Cuando se dispone a salir, Cicerón entra en su casa con aspecto sereno para ofrecerle el consulado compartido con él a

cambio de la promesa de conservar el orden y la libertad. Ambos expresan las razones de sus distintas posturas; si Catilina quiere la igualdad, desea, no obstante, ser dictador; si Cicerón quiere el orden, la serenidad y el avance de Roma, defiende, no obstante, diferencias entre los plebeyos y los patricios, y se presenta excesivamente desapasionado. Las dos posturas acaban enfrentando a los dos hombres, Catilina no acepta el ofrecimiento de Cicerón y éste lo amenaza. En la última escena del acto Catilina expresa en un monólogo sus dudas acerca de lo que va a hacer; lo tientan por la virtud, la libertad y el sentido de patria, pero vencen sus pasiones más negativas: “Nombres vanos, ¡Huid de mí!(...); La corona del mundo está en mis manos; ¡Y el hijo aguarda que heredarla debe!”. Ismene lo sigue por orden de Fulvia.

En el acto segundo, Aurelia llora por el cambio experimentado en su esposo, y por la situación en que Carino y ella se ven. Sola con su hijo y Clinias, sabio y fiel preceptor del niño, huyen de Roma ante las amenazas recibidas y los avisos de que Catilina quiere matar a su propio hijo. Carino es un niño despierto, listo, aplicado y fuerte, y el mayor admirador de su padre. La madre se ve en el doloroso trance de tener que desengañar al niño con respecto a su esposo, pues el niño no quiere abandonar Roma sin él. Aurelia le explica que ambos han sido abandonados por Catilina, y Clínias esconde al niño por el pasadizo secreto cuando se advierten las pisadas de alguien que se acerca. Catilina habla a Aurelia del amor profundo que siente por Carino, y cuando la esposa conmovida acepta reunir al padre con el hijo, Cicerón, que ha seguido a Catilina, llega con un enorme grupo de soldados a matar a su contrincante. Sólo unos minutos deja para reflexionar al acorralado. Sergio se siente como una fiera enjaulada, sin escapatoria posible, pero cuando entran a prenderlo, se abre la trampilla por donde Carino ha huido con Clínias, y el hijo llama al padre para salvarlo.

En el acto tercero Fulvia está furiosa porque sabe por Ismene que Catilina se ha reunido con su esposa y con su hijo, que han escapado de Roma. Presa de sus deseos de venganza violenta, aterradora y amenazante, Fulvia le devuelve el anillo a su amante por medio de Ismene, después de haber hecho una réplica. La amante despechada acude al Senado para contar los planes de Catilina, pero después de contárselos a Cicerón, habla con su amante, y cuando ha de acusarlo ante el Senado, se echa atrás. Cicerón, harto de tanta mentira, pronuncia su conocida acusación al conjurado: “Quosque tandem, Catilina, abutere, patientia nostra?”, y decide apresarlo mientras todos los

senadores conjurados se horrorizan porque Cicerón, hombre de orden, decida detener a Catilina sin tener pruebas. En ese momento se anuncian los nombres de los dos nuevos cónsules: Cicerón y Antonio. Cicerón permite que Catilina escape, y éste sale humillado dispuesto a la guerra contra Roma.

En el acto cuarto, Catilina lucha contra Roma al pie de los Apeninos. Para que estén más seguros, decide trasladar a su esposa y a su hijo desde el campamento a otro lugar. Aurelia, que vuelve a amar y ser amada, le pide pasar esa última noche con él y que Carino salga por delante con Clínias. Catilina le enseña a Clínias su anillo, y le dice que si no le llevan su sello, no debe obedecer ninguna orden. Dos gladiadores enviados por Fulvia vigilan el campamento. Stórax, encargado de proteger a Aurelia, es asesinado por ellos. Llegan noticias de que Roma ha estallado en un clamor contra Catilina y a favor de Cicerón. Catilina, irritado, hace una invocación y una promesa a deidades malignas para terminar con Roma. Aurelia, que ve el error en el que está su marido, le suplica que no se vuelva contra su patria, que no destruya el suelo donde están enterrados sus mayores, pero Catilina no la escucha y se prepara para luchar. Fulvia se presenta en el campamento y con crueldad terrible le anuncia a Aurelia que su hijo corre peligro. En ese momento entra Catilina en escena, herido de muerte, y cuando Aurelia le pregunta dónde está Carino, puesto que Clínias ha vuelto al campamento porque alguien se lo ordenó enseñándole su sello, los padres se horrorizan y Fulvia anuncia que el sello era una réplica que ella había enviado y que el niño ha muerto como venganza, tal y como había anunciado ante la traición que le ha hecho su amante. Catilina muere vencido pensando en reunirse con su hijo allí donde vaya.

La acción construye paralelamente una historia política y una historia sentimental. La acción política tiene unos personajes: Catilina, Cicerón, los conjurados y el resto del Senado, y la acción sentimental tiene otros: Carino, Fulvia, Aurelia y Catilina. Sergio Catilina es el gozne entre ambas acciones. Sólo en esta obra de la Avellaneda la acción política cobra la misma importancia que la acción sentimental. Hemos visto que tanto el tema de la conjuración como el tema amoroso son habituales en la obra avellanadiana.

Con respecto a los personajes, ya hemos señalado la originalidad del de Carino, y hemos de señalar la pareja, repetida en la obra de la cubana, de la mujer esposa y la

mujer amante. Esta pareja siempre se presenta con la complejidad que le corresponde, y sus dos componentes son víctimas. Se novela *Dos mujeres* es la obra en que esto aparece con un mayor detenimiento. *Catilina* no ofrece la profundización psicológica que es habitual en la obra de la Avellaneda porque encontramos varios personajes muy poco matizados, y los protagonistas funcionan un poco por contraste: Catilina con respecto a Cicerón, y Aurelia con respecto a Fulvia. Sin embargo, y pese a que los caracteres de Catilina y Cicerón aparecen como opuestos, es posible encontrar cualidades y defectos muy bien dramatizados en ambos. Catilina, siendo un patricio, desea la igualdad entre los seres humanos, pero sus malas pasiones hacen que, incluso declarándose defensor de la libertad, él mismo sea una amenaza para lo que quiere lograr, pues quiere también alzarse como dictador. Precipitándose en la contradicción, llama plebeyo a Cicerón, y así es como partiendo de ideas de justicia e igualdad, la ambición desmedida lo deja caer en la injusticia. Si esto le ocurre en su faceta política, algo semejante le va a suceder en su vida sentimental, pues siendo un hombre con sentido de la virtud, apasionado e inteligente, se comporta de manera indigna en sus relaciones humanas; primero engañando a su esposa y después a su amante, a la que utiliza sin ningún escrúpulo. Parece que vuelve con Aurelia únicamente porque ella es la madre de su hijo, que parece ser su única pasión sincera. Catilina parece tener buen fondo, que saben ver incluso sus enemigos, pero la ambición desmedida y sus malos consejeros, ensucian su talento.

Cicerón es un hombre interesante, inteligente, grave, excesivamente patriótico y desapasionado. Opuesto a Catilina por la vehemencia y la pasión que caracterizan al conjurado, su carácter se configura un poco por contraste. Si a todo antepone su cetro Catilina, Cicerón a todo antepone Roma, una Roma estable y ordenada. Aunque su actuación en el primer acto es buena si olvidamos que quiere amañar la votación o incumplirla, en el segundo quiere asesinar a Catilina. Sólo en el tercer acto recupera toda su fuerza, sus valores y su gravedad.

Aurelia es la esposa casta, dulce y virtuosa de Catilina, que desea, como Cicerón, la estabilidad de su patria. Es el ángel que intenta guiar por el buen camino a su esposo equivocado, el ángel que casi lo logra, pero que al final resulta víctima de todos, víctima como esposa y víctima como madre. Frente a ella, Fulvia representa todo lo contrario, puesto que no está muy desarrollada una faceta real, la del sufrimiento

como víctima de Catilina. Pero tales son sus defectos que esto casi se olvida. Toda su inteligencia, su pasión y sus fuerzas, las emplea para hacer el mal. Y quiere hacer el mal a la persona que más ama. La pasión que en algunas naturalezas se vuelve infausta y maligna, es la que siente Fulvia, que celosa hasta la enfermedad, en su amor enfermo asesina al hijo de quien la ha utilizado. Su crueldad es la de alguien enajenado, como se demuestra en el anuncio que le hace a Aurelia en la última parte de la obra: Carino corre peligro, Carino ha muerto, ésa es mi venganza. Por todo esto su carácter se deshumaniza y no presenta la complejidad psicológica con que la Avellaneda construye casi siempre el carácter de la amante despechada.

Clínias es el buen preceptor, fiel, sabio, anciano. Carino el niño despierto, listo, inocente y víctima a los diez años. La autora no le supo hacer hablar como a un niño. Stórax e Ismene son esclavos de Fulvia, y sirven a la acción; Stórax sostiene el humor en el drama, e Ismene es la espía y la mensajera de la violencia de su señora. Finalmente, los conjurados casi funcionan a modo de coro. Avariciosos, destacan las virtudes de Catilina y significan el error en la búsqueda de la acertada igualdad.

El humor en la obra está concentrado en el personaje de Stórax. Su entrada, huyendo de Fulvia porque quiere matarlo después de que haya dejado escapar una de sus tórtolas, ya es muy cómica. El hecho de que la obra no sea comedia se ve en la acción, en el tema y en el desenlace, pero también en el hecho de que el único personaje gracioso termine asesinado. En su primera aparición, Stórax le cuenta a Catilina cómo pasó de ser ciudadano a esclavo: Sila pidió cabezas y, para mediar los méritos, las pesaba y premiaba a los que más hubieran cortado. Como otros cortaron cabezas de sabios y filósofos, que son las que más pesaban, Stórax, que había cortado la de un poetastro que nada pesaba, le inyectó plomo por los oídos para que pesara más, pero Sila lo descubrió y le quitó la ciudadanía.

Entre los defectos de la obra pueden contarse algunos anacronismos, la falta de movimiento escénico y, para muchos, el uso de la polimetría sin sentido definido.

-El millonario y la maleta

Escrita para que se representara en un teatrillo de aficionados de Sevilla, es la última obra teatral de la Avellaneda. Permaneció inédita hasta 1871, cuando apareció entre las Obras escogidas por la autora para su colección de obras completas (Madrid, Rivadeneyra, 1869-1871). No tenemos noticia de que se representara, ni la autora lo expresa. Apareció como “pieza cómica”, y la crítica la ha considerado “juguete cómico”. Como dijimos al hablar del género, es una pieza breve, cómica, que se levanta sobre el enredo al que da lugar el equívoco dramatizado a partir de la coincidencia de las iniciales de los nombres de dos personajes de muy distinta posición que llegan a una aldea el mismo día. La obra se estructura en dos actos, el primero de los cuales se compone de veinticuatro escenas, diez más que el segundo. La acción sucede en una “villa de alguna importancia, a 25 o 30 leguas de Madrid”, y en un solo decorado: la sala de la casa de doña Policarpa. El tiempo dramatizado no llega a una jornada, puesto que la acción comienza una mañana y termina la noche del mismo día.

En el primer acto doña Policarpa, personaje muy cómico, expresa su viudedad como el origen de la lucha que supone lograr casar a sus tres hijas, asegurando que vive en una situación trágica. Como todo en ella, este sentimiento resulta cómico: nadie conoce las “angustias de una pobre viuda que lleva sobre sus espaldas el enorme peso de tres hijas casaderas”. En el momento en que comienza la acción, doña Policarpa es informada por su vecina doña Cayetana de que llega a la villa un millonario llamado Esteban Cañizares y de que, como viene sin aviso previo, no tiene ella, que regenta una casa de huéspedes, una habitación libre en que alojarlo, por lo que su vecina tendrá que hacerle un espacio. A doña Policarpa, además, le vendrá muy bien que el millonario conozca a sus tres hijas, para que pueda solucionarse lo que ella siente como un problema. Inmediatamente, se las pinta de suegra de un millonario y les comunica a sus hijas la llegada del que sin duda será el esposo de una de ellas. Las tres hijas aparecen caracterizadas de forma muy distinta: Mónica, la mayor, es la marisabidilla, epigramática, como buena discípula de cura; Rosa es la coqueta, que piensa que ella están concentradas todas las bellezas del mundo; y Gabriela va a ser la heroína de la obra porque sólo ella escapa de ser un tipo cómico. Sólo ella rechaza el hecho de que su madre las exhiba como piezas de comida en un mercado. En la escena siguiente conocemos, además, que Gabriela está enamorada. Así se lo comunica a su hermana Mónica, a la que le cuenta que en una de las visitas que hizo a Madrid con doña Cayetana, conoció a un joven pintor que también se enamoró de ella. Su ilusión es

volver a Madrid y emplearse como oficiala o modista, huir como sea del destino que su madre les impone, y reunirse con el pintor.

Don Crisanto avisa a doña Policarpa y doña Cayetana de que el millonario ya ha llegado, y de que llega sin criados ni nada que permita adivinar su posición. Entra en ese momento en casa de doña Policarpa el supuesto millonario, un joven extrañadísimo ante el recibimiento que se le hace. Una vez solo, el joven habla de un retrato de Santa Cecilia que está pintando y que permite conocer al público que él es el pintor al que ama Gabriela y al que se ha referido en la conversación anterior con su hermana Mónica. Durante el almuerzo, doña Policarpa presenta a su huésped a todas sus hijas; primero entra Mónica, cuya sapiencia canta la madre ridículamente, después Rosa, que canta desentonando una canción ante la cual Emilio no puede aguantar la risa, y finalmente Gabriela, ante la que la enfebrecida madre se percata de que hay flechazo. Solos los dos jóvenes, Gabriela le pide a Emilio que no diga quién es y que actúe como si de verdad fuera el millonario. A continuación comienza un largo desfile de pedigüños, representado por personajes con papel muy breve, que llegan a aprovecharse de la visita del millonario, disfrazando sus peticiones de honores al visitante; don Crisanto le pide dinero para una plaza de abasto que llevará el nombre del millonario; Vélez Ordóñez le dice que son familia lejana, y que apadrine a su hijo recién nacido; a continuación, aparece una señora de la Asociación de Beneficencia Domiciliaria, después dos hombres del casino, el platero, y finalmente doña Policarpa y doña Cayetana, que le piden que compre la casa donde nació. El acto termina con la pelea entre doña Cayetana y doña Policarpa, que tiene lugar después de que Emilio, sin saber ya cómo actuar, le pida a doña Cayetana que administre su dinero, y doña Policarpa se inmiscuya alegando que quiere proteger el dinero de su “yerno”.

En el acto segundo Rosa se acicala ridículamente para el baile que esa noche se ofrece en honor del millonario. Escondida, descubre en conversación de amores a su hermana Gabriela y al millonario, y avisa a su madre. Gabriela y Emilio se declaran su amor y él le enseña el retrato de Santa Cecilia en que ha pintado a la santa con la cara de su amada. Sólo en esta escena, en las palabras de Emilio, aflora el último romanticismo del teatro de la cubana:

“¡Tú sola! Tú, que aun antes de que te contemplaran mis ojos, eras ya la necesidad de mi corazón y el ideal poético de mi inteligencia. Tú, que al aparecer en mi existencia la iluminaste de súbito con una luz inefable, que me hizo ver nuevos horizontes de felicidad. Tú, que –aún ausente- llenabas con tu recuerdo la soledad de mi alma, e impregnabas de los efluvios dejados a tu paso toda la naturaleza (...) ¿No has sentido nunca, Gabriela mía, esa difusión del objeto amado, que Dios ha dado por consuelo a la ausencia? (...) Tu presencia me aísla de todo lo que no es ella...”.

Doña Policarpa, que los espía, irrumpe en el momento en que cree que ya puede darse por ofendida y, como ofendidísima, falsamente indignada y realmente complacida, le dice al joven que ha de reparar la deshonra que ha cometido en su casa casándose con su hija. Emilio pide la mano de Gabriela no sin antes advertir su identidad real, pero doña Policarpa acepta pensando que lo que dice el joven es una invención para atraparla interesada sólo en su dinero. En ese momento llega el verdadero millonario a casa de doña Policarpa, y la cómica madre, al conocer su error, rompe el compromiso. Esteban y Emilio resultan ser conocidos, el joven pintor trabaja para el millonario. Mientras todo va aclarándose, comienza otra vez la procesión de pedigüños, que vienen a recoger lo ofrecido por Emilio. El millonario, que llega a su lugar natal sólo para descansar, comienza a escuchar las facturas y las peticiones, pero su paciencia llega al límite cuando se planta en la casa el bautizo del hijo de su lejano pariente, que Emilio había prometido apadrinar. A la vez, doña Policarpa le insiste en que debe casarse con su hija Gabriela, pues en su nombre lo ha prometido Emilio, pero el millonario confiesa que está casado. Sin otra posibilidad, acepta entonces doña Policarpa al pintor, porque “(¡Al fin es un marido!)”. Los jóvenes desean que Esteban Cañizares sea su padrino de boda, pero el millonario huye del “villorrio” después de regalarles la casa donde nació.

Doña Policarpa sostiene el impulso cómico de la acción. Es un personaje hiperbólico en sus movimientos, en sus pensamientos, en sus actos y en su lenguaje. Todo su interés se reduce a casar a sus hijas, y no por amor. Cada hombre soltero que se le acerca es un posible yerno, al que muestra a sus hijas como productos de un mercado. Además todos sus actos se acompañan de sus aires de grandeza y de su lenguaje extraño.

Mónica es su hija mayor. Es “discípula de cura”, y su comicidad se concentra en el lenguaje, absolutamente ridículo, casi indescifrable, a caballo entre el latín y las citas

constantes, que interrumpen el proceso de comunicación con el resto de los personajes y provocan la risa en el espectador. No es sólo pedante, es un extraño ser construido de la suma de los errores de su madre.

Rosa también es un tipo cómico. Se considera la mujer más bella y víctima de la vida por vivir en una situación que no le corresponde a ella, digna de palacios y de príncipes. Se viste, se mueve y habla también de forma ridícula, despreciando, entre la cursilería y la horterada, al resto de las mujeres y a todos los hombres que la rechazan.

Gabriela forma con Emilio la pareja de enamorados de la obra. Es ella quien escapa de la comicidad de la obra, pues es, de hecho, la que no entra en el equívoco con respecto al millonario. Inteligente, sensible y resuelta, siente como una humillación la forma en que su madre las expone a ella y a sus hermanas, ante cualquier hombre que aparece en su casa. Quiere escapar de esta situación huyendo a Madrid y viviendo de su trabajo, de su trabajo como oficiala o como modista, por lo que, además, demuestra que es, de su familia, la única consciente de su clase social. En el amor es apasionada y valiente.

Emilio Coello es el pintor al que toda la villa confunde con Esteban de Cañizares, el millonario. Emilio es conductor, a la vez que víctima, del enredo. Joven enamorado, artista bohemio, es ya más modernista que romántico. Ningún héroe romántico aceptaría la broma como él la acepta, riéndose. Esteban de Cañizares sólo aparece en el segundo acto, cuando llega a descansar a la villa que lo vio nacer y se encuentra aturdido en el centro de un embrollo que no puede soportar. En su boca está la crítica a la forma de vida de los pequeños pueblos.

Doña Cayetana es la vecina de doña Policarpa. Juntas forman una pareja realmente cómica. Las dos compiten en la intencionalidad que tienen en torno al millonario, se pelean, se ríen, protestan y cotillean. Don Crisanto forma parte de esta forma de vida de los pequeños lugares, y es quien comienza el equívoco, pues es quien decide que Emilio es el millonario al ver en su maleta las iniciales “E. C.” del millonario.

Los jóvenes 1º y 2º, el platero, Vélez Ordóñez y la mujer de la Asociación de Beneficencia son las voces de la villa y caracterizan su forma de vida. Con sus voces se construye la crítica.

La comicidad se consigue mediante varios procedimientos. En primer lugar, con la construcción de personajes cómicos. Doña Policarpa es cómica por su hipérbole gestual, lingüística y sentimental. Mónica lo es por su lenguaje, por ser el tipo “pozo de ciencia” venido a menos. “No hay quien la entienda”, dice don Crisanto. A golpes de citas y de latín, va intentando expresarse. Al cordón de la campanilla lo llama “címbalo sonoro”, al vino “jugo analéptico de las pampanosas vides”, y para decir que no le gusta el pescado, cuando Esteban le ofrece merluza, dice: “No soy en verdad pescívora; y a propósito de este acuátil, llamado merluza...”. Rosa también es cómica por la hipérbole de su coquetería (que se acompaña de gestos y muecas ridículos), de su emperifollo y de su engreimiento. Don Crisanto es un paleta que anuncia al millonario a bombo y platillo y se equivoca confundiéndolo con el pintor. Doña Cayetana también es cómica, pareja hiperbólica de doña Policarpa, junto a la cual busca enriquecerse.

Los gestos que acompañan a estos personajes son muy cómicos; las continuas reverencias que doña Policarpa, don Crisanto, doña Cayetana y los pedigüeños hacen al que creen millonario, los coqueteos de Rosa, y los “movimientos científicos” de Mónica.

Los equívocos resultan muy cómicos. Todos se levantan sobre la confusión a que da lugar la coincidencia de las iniciales del pintor y del millonario. Todos tratan al pintor como a un rey, y el pintor no deshace el enredo porque la única persona que lo conoce es la mujer que ama y así se lo ha pedido.

En lenguaje resulta un recurso muy rico para la comicidad de la obra. Mónica y doña Policarpa son los personajes cuyo lenguaje es más cómico. También resulta cómico el hecho de que el joven 2º sólo repita las últimas palabras del joven 1º.

Algunas situaciones especialmente cómicas son: el comienzo descrito de doña Policarpa, en el que siente como una lucha trágica su búsqueda de marido para sus hijas; la presentación que de ellas hace a su invitado: las ridiculeces de Mónica y la canción

desentonada de Rosa; los ceremoniales exagerados de don Crisanto; la cómica sucesión de pedigüños; la pelea entre doña Policarpa y doña Cayetana; la escena en que doña Policarpa se hace la ofendida al descubrir solos a Gabriela y a Emilio; la aparición del verdadero millonario; y el momento en el que el millonario descubre el embrollo.

4-LA AVELLANEDA EN SUS OBRAS

Una de las características de la obra de que estudiamos es la forma en que se refleja en ella su autora, y el modo casi descubierto con que construye sus personajes y sus acciones con cualidades, defectos, ideas y vivencias especialmente destacables de su talento y de su biografía. Sin que gustemos de ofrecer elucubraciones sin sostén demostrable en algún texto, ofrecemos aquí la demostración de lo dicho gracias al inestimable regalo histórico-literario que supone el conjunto de cartas que la escritora envió a Ignacio de Cepeda. Si cotejamos sus textos dramáticos y su epistolario, puede verse la necesidad y el acierto que supone el hacerlo para comprender su obra en profundidad, y que parte de la maestría con que la Avellaneda describe las pasiones y pensamientos de sus personajes, surge de la enorme capacidad de comprenderse a sí misma. Por su carácter, la autora debió de sentir una auténtica y sincera necesidad de reflejarse en sus obras, lo cual aporta a su literatura la profundidad y la solidez de los pensamientos y pasiones largamente albergados y luchados. Aunque amigos de la intuición, insistimos en el apoyo documental que para esto presentamos en este capítulo.

Conviene distinguir tres modos en que la Avellaneda se refleja en su obra: escribiendo pensamientos y pasiones propios; escribiendo lo que hubiera querido inspirar a algunas personas; y escribiendo episodios vitales propios especialmente trágicos y dignos del coturno o que se habían convertido para ella en una obsesión.

4.1. PASIONES Y PENSAMIENTOS PROPIOS

A medio camino entre este punto y el de los episodios vitales de la autora, hemos de incluir la insistencia con que se refleja en sus heroínas, no sólo por lo que esto suponga para el conocimiento de su obra, sino por la importancia que tiene el tipo de heroínas literarias al que da lugar este reflejo. Encontramos en su obra el nacimiento de un tipo de heroína romántica que rescata para su naturaleza caracteres tradicionalmente atribuidos al hombre de modo exclusivo, caracteres que supusieron la crítica negativa nacida de una parte de la sociedad y la reivindicación esperada por otra: la resolución, la

rebeldía, la pasión, la expresión íntima, la independencia, la valentía, la resolución, la inteligencia... Heroínas espectaculares por estas características encontramos a Leoncia, protagonista de la obra homónima, a Isabel de Peralta, protagonista de *El Príncipe de Viana*, a Bada, protagonista de *Recaredo*, a Egilona, protagonista de la obra que lleva su nombre, a Leonor, protagonista de *La verdad vence apariencias*, a Flora, personaje de *La hija de las flores*, a Eugenia, protagonista de *Oráculos de Talía...*, a Matilde, protagonista de *Tres amores*, a Elda, protagonista de *Baltasar*, a Fulvia, personaje de *Catilina* y a Gabriela, personaje de *El millonario y la maleta*. Estas mujeres pertenecen a un grupo de caracteres extraordinario en el momento en que son creadas por el tipo de caracteres al que nos referimos. Por ellos, algunas de ellas actúan contra la voluntad de sus familias (Leoncia, Isabel de Peralta, Egilona, Leonor, Flora, Gabriela, Matilde...), otras viven independizadas o quieren hacerlo (Leoncia, Bada, Natalia –de *La Aventurera*–, Flora, Eugenia, Matilde, Fulvia, Gabriela...), y otras se atreven a lo que amedrenta a sus galanes y a otros hombres que las rodean (Leoncia, Isabel de Peralta, Egilona, Elda, Leonor, Natalia, Flora, Inés, Eugenia, Matilde, Fulvia...). Las tres cosas, actuar contra la voluntad de la familia, la independencia y la valentía, están en el carácter y en la biografía de la Avellaneda. Todas, como la autora, poseen cualidades extraordinarias en las mujeres de los momentos históricos en que nacen y esto va a suponerles cierta marginalidad, muy romántica, que hace nacer en ellas el desprecio por la sociedad.

En el caso de *Leoncia*, no contemplar las concomitancias entre la autora y su protagonista, o conocerlas y no señalarlas en este momento, es empeñarse en comprender peor el carácter de esta heroína y el momento en que la obra fue escrita. Si cotejamos la obra con las cartas que fueron escritas mientras la autora la escribía, durante los ensayos, y tras la representación, encontramos no sólo un único pensamiento y unas vivencias muy parecidas, sino, en ocasiones, las mismas palabras, lo cual explica la insistencia con que la autora le pidió a Cepeda que acudiera al estreno de su obra. Leoncia es el personaje que marca la línea que no cesa en la obra de la autora camagüeyana, la línea de pensamiento y acción de la Corina de Staël, la línea vital que la Avellaneda defendía, ella, a quien llamaban la George Sand española, la Corina española, mujer fuera de la convención social, rechazada por las mujeres y los hombres vulgares, conquistadora siempre, pero rechazada y marginada por apasionada y libre.

Con respecto al sentimiento de marginalidad social con el que vivió la autora, y que hemos dicho se refleja en gran parte de sus heroínas, destacamos estas palabras de su carta I a Cepeda: “(...) Juzgada por la sociedad, que no me comprende, y cansada de un género de vida que acaso me ridiculiza; superior e inferior a mi sexo...”¹⁰. Algo parecido encontramos en su *Autobiografía* de 1839: “(...)Se necesita haber padecido mucho, haber sido la víctima de la sociedad para aborrecerla en ese grado...”, y, un poco después, haciendo referencia al momento en que rompió, poco antes de que se celebrara, uno de los dos matrimonios por conveniencia que quiso imponerle su familia, escribe: “ (...)dejé furtivamente mi casa, y me refugié con mi abuelo (...) Me arrojé desolada a sus pies y dije que me daría muerte antes que casarme con el hombre que me destinaban (...) no ignoraba que la opinión pública me condenaba; ¡despreciar un partido tan ventajoso! (...) ¡darle un golpe mortal a mi familia! Esto pareció imperdonable: Se dijo desde luego, que yo era una mala cabeza (...) que mi talento me perdía (...) Yo tenía un alma superior a intereses de esta especie (...) pero mi corazón estaba desgarrado por las injusticias de que era objeto...”. Algunas heroínas de la autora viven y actúan del mismo modo. Leoncia vive independizada y es criticada muy negativamente por la sociedad, que la desconoce. Como la autora, Leoncia le intenta explicar a su amante su carácter excepcional, así, en la escena quinta del acto primero, le dice a Carlos que le ama “con delirio, con idolatría, cual no ha amado jamás mujer ninguna”. Estas palabras se parecen mucho a las que la autora le dice a Cepeda al principio de la carta XXXIV: “La mujer a quien a acusas, a quien llamas tu verdugo, te ha amado con un amor que no volverás a inspirar; con un amor que ninguna otra mujer es capaz de sentir...”. Esta forma particular de sentir y de actuar, la pasión, hará de Leoncia, como de la Avellaneda, una mujer incomprendida. En la escena tercera del acto cuarto, el Conde de Peñafiel dice acerca de su amiga Leoncia: “¡desgraciada e interesante mujer! Un corazón tan noble, tan bello, un alma tan superior, ¿Cómo no ha podido formarla un destino más venturoso? Pero ¡ah! Ese mismo corazón, esa misma alma, la ligan; ¡Infeliz! Una mujer común hubiera ya olvidado lo pasado y gozaría de lo presente pero esos grandes espíritus, esas almas de inmensas facultades, tienen abismos de dolor que no puede medir un ojo vulgar...”. Todo esto convertirá a las dos mujeres en objeto de la calumnia social. La calumnia de una sociedad que condena su manera libre,

¹⁰ Aunque para la numeración de las cartas seguimos la edición de Elena Catena (*Op. cit.*) no mantenemos en este capítulo los errores ortográficos de la autora, que nos parece bien mantener en la edición del epistolario, pero que en estas citas breves sólo interrumpen la lectura.

independiente y original de proceder. Leoncia es una mujer calumniada por su relación con el Conde, que la quiere como a una hija. En la escena cuarta del acto primero, Calos dice que Leoncia está mancillada por la calumnia, como dirán el Conde y la misma Leoncia, que la desmienten. En la carta XIX la Avellaneda escribe a Cepeda: “Ni el mundo, ni las pasiones, ni la calumnia de que he sido objeto...”, y en la carta XXII: “Abrumada con el peso de una vida tan llena de todo (...) adulada por un lado, destrozada por otro, lastimada de continuo por esas punzadas de alfiler con que se venga la envidiosa turba de mujeres envilecidas por la esclavitud social...”. Y en la carta XXVI: “Yo misma soy juzgada mal: muchos que cree conocerme, dicen que yo soy lo que creo de ti, esto es, que tengo más espíritu que corazón: se engañan torpemente, pero jamás les acuso de que me agravian, me desconocen: esto es todo...”.

En *La hija de las flores* encontramos el mismo carácter extravagante y marginal que caracteriza tanto a Inés como a Flora. Ambas desprecian los comentarios sociales y los valores condenatorios de la sociedad, que no comparten. En la escena quinta del acto segundo, Flora le dice a Luis que huya con ella para alejarse de los hombres que su amante le ha descrito y que le han parecido a ella tan malvados porque quieren obligarle a casarse con una mujer que no es ella, una mujer a la que no ama. El Conde considera loca a Flora porque es cándida e inocente, y Luis le dice, en la escena séptima del acto tercero, que lo que hace diferente a la mujer que ama es que es libre y no mira sus acciones según los patrones sociales. En la escena octava del acto segundo, Inés le dice a Luis, que argumenta que no puede romper el compromiso por el respeto y el cariño que le debe a su tío, que nada le puede obligar a un martirio. Sobre este punto concreto del matrimonio acordado sin amor, queda claro lo que piensa la autora, que rompió siendo muy joven dos compromisos por interés familiar, y escribió una obra levantada sobre la necesidad de la existencia de una ley de divorcio: *Simpatía y antipatía*.

En *Tres amores*, San Adrián, en la escena segunda del acto segundo, le dice a Matilde cómo la sociedad es maledicente con todo lo excepcional, que en el fondo envidia. *La Aventurera* parte también de una mujer marginada y condenada por una sociedad hipócrita e injusta en su condena, que juzga a la mujer con distintas leyes que al hombre. Natalia, abandonada por su familia en un orfanato, fue recogida por un hombre sin escrúpulos que la vendió a otros hombres para enriquecerse. En la escena quinta del acto segundo Natalia le cuenta la verdad a su prometido, un maduro don

Julián al que está dispuesta a unirse sin amor para hallar paz y estabilidad vitales. Después de que su prometida le haya contado toda la verdad, don Julián la ve más pura y buena que nunca: “Tu alma es noble, digna, buena.../¡Oh necias leyes sociales!/son origen de mil males.../ mas ¿quién rompe su cadena?”. Natalia habla de los “yugos de la opinión”.

La sociedad decimonónica opone dos tipos femeninos que acogen a las mujeres del momento histórico y social. La Avellaneda, tal y como recogimos en la Introducción, pertenece a las marginadas y escasas mujeres que deciden salirse de la convención social, como las heroínas que vamos señalando. Sin embargo, la autora refleja, y a veces opone, estos dos tipos de mujer, y en esta oposición se refleja el momento histórico que vivía. Su segunda novela, *Dos mujeres*, se levanta sobre esta oposición. En su teatro encontramos este contraste, de manera excepcional, en *Leoncia* y en *La Aventurera*. En esta dicotomía femenina, la mujer excepcional es la que cautiva y enamora al hombre, pero la mujer tradicional es la escogida para el matrimonio. La Avellaneda, en una carta de 1839, establece la dicotomía entre “mujeres para casarse y mujeres para emocionarse”. El tipo femenino que representa la autora, como el de Leoncia y Natalia, no relaciona el amor exclusivamente con el matrimonio y es capaz de vivirlo fuera de él. En la escena séptima del acto primero, don Carlos le pregunta a Leoncia si quiere ser su esposa, pues el destino de ambos es unirse, a lo que la dama responde: “¡nuestro destino es amarnos!”. La Avellaneda le describe a Cepeda en la carta XII: “Yo quiero tu corazón, tu corazón sin compromisos de ninguna especie. Soy libre y lo eres tú; libres debemos ser siempre...”. Las mujeres tradicionales, Elena y Luisa en las dos obras mencionadas, son delicadas, ángeles para el hogar, guías espirituales sin pasión ni posibilidades esquinadas, risueñas, amables, decorosas, frágiles, poco valientes y sin decisión. El canon del momento en que escribe la autora lo protagoniza Elena, la mujer criada en espacios interiores cuyo único destino es el matrimonio, del cual depende su dicha. El padre de Carlos ve en Elena “todas las prendas que un padre puede desear en la esposa de su hijo”, y éstas se resumen en que es “uno de los partidos más brillantes de Madrid. Nieta de la segunda esposa de don Luis, fue adoptada por éste y será su única heredera”. La mujer que inspira en su esposo el cariño de una hermana, a la que se describe como un “ángel de hermosura e inocencia”, adornada con un “candor casi infantil”. Esta descripción despierta en Carlos una pregunta para su amigo: “¿Pero no concibes tú que pueda existir otra mujer más

propia que ella para abrasar, para encadenar con lazos de acero y de fuego un corazón como el mío?...”. Ésta responde al tipo de Leoncia y Natalia, apasionadas, marginadas, conquistadoras, rechazadas, valientes. Extraordinaria para esta oposición resulta la escena octava del acto segundo de *La Aventurera*. En ella Luisa y Natalia discuten con dos criterios distintos de virtud, sin simplificar en ningún caso. La Avellaneda, en la carta XXIV que le escribe a Cepeda, dice: “Amas tu Sevilla, con su implacable sol, con sus flores impertinentes de lozanía perpetua, con sus mujeres que no envejecen a los 30 años, porque no sienten nunca...”. Constantemente la Avellaneda se presenta ante su amante como diferente; en la carta XII, leemos: “(...) me dice U. que no debo ser celosa, porque tengo demasiado talento, y que con los celos me pongo al nivel de las mujeres vulgares...”. Este sentimiento de excepcionalidad, de marginación, crea en la Avellaneda, de manera muy semejante a lo que hace en sus personajes, un sentimiento de que el mundo es un desierto, sentimiento, por otro lado, muy romántico. En la escena tercera del acto cuarto de *Leoncia*, la protagonista exclama: “Soy sola en el desierto del mundo!” En la carta XVIII, leemos: “Yo nací para tener mi mundo en un corazón que me amase... no lo he conseguido y permanezco peregrina en medio de la tierra, aislada en medio de la creación...”. Y el 13 de junio de 1839, escribe: “Juzgada por una sociedad que no me comprende, y cansada de un género de vida, que acaso me ridiculiza, superior e inferior a mi sexo, me encuentro extranjera en el mundo y aislada en la naturaleza...”.

Este aislamiento se cruza a menudo con el hastío, con la tristeza y la melancolía, todo dentro de una absorbente soledad universal. En la segunda quincena de agosto de 1839, la Avellaneda le escribe a su amante: “(...) Paso muchos días en cama poseída de tristeza y fastidio (...) Temo que V. me haya pegado su misantropía, pues hago verdadero esfuerzo en salir de casa...”, y en octubre de 1847: “(...) yo que nada he poseído que me satisficiera, y que he conocido que existía una distancia inmensa entre el vacío de mi corazón y los goces de la vida humana; yo que no anhelaba gozar, sino saber, esperar, amar (...) Para almas como la mía se necesitan grandes sacrificios, grandes luchas, grandes esperanzas...”. Comparemos este fragmento con los versos más famosos de *Baltasar*: “Si quieres vencer/este infecundo fastidio, /contra el cual en balde lidio,/porque se encarna en mi ser,/¡muéstrame un bien soberano/que el alma deba admirar.../(...) Dame, no importa a qué precio,/alguna grande pasión/que llene un gran corazón/que sólo abriga desprecio./¡Enciende en él un deseo/de amor... o de odio y

venganza!;/¡Pero dame una esperanza de toda mi fuerza empleo!(...) ¡Dame un placer, o un pesar/digno de esta alma infinita/que su ambición no limita/a sólo ver y gozar!...;/¡Dame, en fin, cual lo soñó/mi mente en su afán profundo,/algo... más grande que el mundo,/ algo... más alto que yo!”. En 1847 la Avellaneda vuelve a escribirle algo parecido a su amante: “...Oh!, tú no sabes cuán sola estoy en medio del mundo. La sociedad me hastía; por un sentimiento de religión lucho contra el desprecio que me inspiran los hombres; pero no puedo estimarlos. ¡He visto en ellos tanta pequeñez! ¡He sido víctima de tan mezquinas y ruines pasiones!... Hubo un tiempo en que mi orgullo, mi fuerza juvenil, la conciencia de mi superioridad... (...) Ahora, después de haber sido desgraciada, mi fuerza es menos, mi vigor fatigado anhela reposo, y el mundo no tiene nada que me ofrezca una esperanza de paz, ni nada tampoco que me excite a volver a desafiarle...”. Bada, heroína de *Flavio Recaredo*, se siente sola y desamparada en el mundo, y así lo expresa insistente y dolorosamente una y otra vez a lo largo del primero acto de la obra. De manera romántica, ella, como Viterico, siente que lo tuvo todo y todo lo perdió, así don Álvaro en *La verdad vence apariencias*, en que leemos palabras parecidas que concluyen con el hastío que se produce a sí mismo de dolor en dolor.

Sin embargo, y en ese aislamiento, los personajes de la Avellaneda, como ella misma según hemos visto, son conscientes de que la marginalidad en que viven es culpa de la sociedad, que los expulsa si quieren ser ellos mismos, y desdeñan toda fama pública que se consiga dentro del cautiverio moral que la sociedad impone. En *La hija de las flores* Inés y Flora condenan las obligaciones sociales injustas que la sociedad impone a la mujer. Ambas desean ser fieles a sus sentimientos, y por ello adquieren fama de locas. Como ellas, Leoncia ha condenado a la sociedad que la juzga sin conocerla como amante del Conde de Peñafiel, y Natalia, en *La Aventurera*, es condenada siendo un alma buena. La Avellaneda criticó duramente a quienes vivían pendientes del *qué dirán*. Recordemos de nuevo la carta XXII a Cepeda: “(...) adulada por un lado, destrozada por otro, lastimada de continuo por esas punzadas de alfiler, con que se venga la envidiosa turba de mujeres envilecidas por la esclavitud social...”. Cuando Cepeda le dice que atiende demasiado a su fama social y le desatiende, ella, indignada, escribe la carta XIX, en la que dice: “(...) V. que era mi universo y por quien yo hubiera sacrificado no solamente los inconstantes y frívolos elogios del mundo sino también todo aquello que no era V. ... ¿V. dice que yo aprecio más a los afectos el sufragio del mundo?... Ah!: no sé si es ésta la sola vez que habla V. lo que no siente...”.

La Avellaneda defiende ante su amante que su forma de actuar le pertenece a ella misma, y lo harán sus personajes. En *Egilona*, Abdalasis, cuando acusan a Egilona de influir en sus decisiones, insiste en que su forma de actuar le pertenece a él exclusivamente, y que sólo debe responder ante su alma, todo lo demás ante de Dios y el Califa: “De mi conciencia/me basta el testimonio: mis acciones/no al fallo de tu voz están sujetas./ Dios y el Califa son mis solos jueces,/ y al Califa y a Dios rendiré cuenta...”. En la carta XIV le escribe la autora a su amante: “No sé si hablaría así otra mujer en mi situación con respecto a U.; pero yo he dicho mil veces, que no pienso como el común de las mujeres, y que mi modo de obrar me pertenece exclusivamente...”. Un poco después, en la carta XVIII, leemos: “¿Cree U. que pueda yo, aun cuando tuviese la aptitud de conseguir cierta gloria, dar un valor real a ese fantasma impostor, que llaman opinión, aprecio público, etc., etc...?; Ah, no!...”.

De esta marginalidad social es causa la pasión con la que autora y personajes actúan siempre. En la escena I del acto primero de *Leoncia*, don Carlos dice que le enamora una mujer “cuya alma de fuego haya marchitado prematuramente en su frente la flor de la juventud”, y en la misma escena, Gaspar, añade de nuevo acerca del talante de la protagonista, que es “un enigma en la sociedad, que, cansada de querer en vano comprenderla, ha concluido por despreciarla”. A menudo, esta pasión caracteriza el modo con el que la dama falta al recato esperado en ella al declararle su pasión al hombre amado. La expresión de sus pasiones hace realmente originales a las heroínas de la Avellaneda, lo cual no ha sido visto siempre como un elemento positivo, como vimos en la crítica acerca de *El Príncipe de Viana*. Efectivamente, Isabel de Peralta ha sido criticada por la expresión de su pasión, que a veces se ha sentido sin fundamento en la obra. Porque no se la declara sólo al amado, y esto antes de que él lo haga, antes siquiera de que la conozca, sino a otros hombres, y del modo que sigue: “Desde entonces ardo en un amor inextinguible, inmenso(..) ora insomnio/devorante llama, ora me aduerma en plácido letargo,/siempre la imagen adorada veo...”. Más tarde, cuando habla en la prisión, ya con su amado, le dice, al hablarle de amor: “hasta al recato faltaré de dama”, como Leoncia le había dicho a don Carlos al irrumpir en una fiesta, de noche, y Bada le dirá a Recaredo al aparecer en el palacio del rey a media noche.

En *La hija de las flores* de nuevo son dos mujeres las cimas de pasión en la obra: Inés y Flora. Ésta última le declara a Luis su amor unos segundos después de conocerlo, e Inés no soporta el matrimonio al que la precipita un injusto compromiso. Incluso en la expresión ganan en pasión a Luis ambas mujeres. Así, en la escena octava del acto segundo, cuando Inés le pide a Luis que sea él quien anule el compromiso que los enlaza tristemente, habla de “sacrificio”, y cuando Luis se asusta ante tal palabra (“¡Qué palabra/tan fuerte!”), Inés se reafirma: “La ratifico./No use usted de miramientos/que hoy fueran intempestivos”. Pero la pasión de la autora no sólo afecta a sus heroínas, en *Egilona* los tres protagonistas compiten en pasión.

La Avellaneda le escribe acerca de su talante apasionado a Cepeda el 13 de julio de 1839: “Efectivamente, a veces me abruma esta plenitud de vida y quisiera descargarme de su peso. He trabajado mucho tiempo en minorar mi existencia moral para ponerla al nivel de mi existencia física...”. Y en la carta VIII, leemos: “Ya lo ve V. me arrastra mi corazón...”. Más tarde, el 21 de abril de 1840, leemos: “Es ya digno mi corazón de ser legado a un noble corazón? Este fuego divino, que le ha abrasado, le ha envilecido en vez de sublimarle...”. Y más adelante, en la carta XXXI: “Pero ¿por qué quieres tú juzgar mi corazón, como el niño que pone el fuego en la pólvora, sin prever que puede él mismo abrasarse?...”.

La expresión de esta pasión es a veces lo más condenado. Extraña que una mujer pueda albergar una pasión tan poderosa, pero aún es más extraño que la exprese. Todavía más que la dama exprese su amor antes que el caballero, como sucede en *El Príncipe de Viana*, en *La hija de las flores*, en *Tres amores* y en el epistolario de la cubana. La autora es constantemente llamada a la expresión menos cálida por parte de su amante, que se asusta de las palabras tanto como de la realidad que reflejan. Las heroínas de la Avellaneda, como hemos visto en el caso de Isabel de Peralta, y como sucede con Egilona, Natalia, Matilde, Flora, Eugenia... pertenecen al tipo de mujer que señalamos, al que ahora debemos añadir la cualidad de la expresividad, y de una expresividad guiada por la pasión, y que se convierte en el canal de esta fuerza. Y es que como pasión única, al amor le corresponde una expresión excepcional. La Avellaneda *inventa* todo un “lenguaje del corazón”. Cepeda llama a su amante insistentemente a la contención en su expresión, algo que a la autora le resultaba imposible, así leemos en varias de sus cartas palabras como las que siguen: “(...) ya ve que evito un

lenguaje que V. llama de la imaginación y que yo diría del corazón: V. le juzga peligroso y le destierra de nuestras cartas(...) Acaso oyendo, y empleando el lenguaje del corazón temerás no poder impedirle adelantarse demasiado...”. Y un poco después, en la carta IV: “En cuanto a mí haré lo que quieras, no te expresaré mi cariño si esto te hace mal, ¡pero me cuesta tanto!...”. En otro momento le dice a su amante que sus cartas serán más largas cuando no se le ordene “no usar expresiones que conmuevan demasiado y hagan daño...”. Pero le cuesta contenerse, y dice un poco después, en la carta VIII: “No sé usar con V. el lenguaje moderado que V. desea y emplea...”. En la escena primera del acto primero de *Leoncia*, don Carlos dice que la mujer que ama tiene un “acento vibrante” que sale “de su corazón impregnado de amor para ir a encender” el suyo. Su amigo Gaspar llama por esto a Leoncia “hechicera”. Leoncia reconoce que habla con el mismo “lenguaje del corazón”.

Sin embargo, a veces las palabras de amor tranquilizan al amante que sufre. Esto es precisamente lo que Egilona intenta en la escena segunda del acto segundo de la obra homónima, cuando, recordando vagamente a Catulo, le dice a Abdalasis: “(...)dime/una vez, y otra vez, que quiero escucharte,/que con tu acento el corazón sosiegas...”. Como le dirá la Avellaneda a su amante en una preciosa carta de reconciliación: “(...) Acabo de leer tu carta y me es imposible dormir esta noche sin decirte, que eres un Ángel, y yo... una loca (...) y tu carta...¡bendita sea!...”. Y en la carta XXX: “(...) tenía un deseo irresistible de oírte una palabra de cariño...”. Y en la XXXIII: “(...) Pero, escucha: tu carta que tengo ante mis ojos; algunas de tus palabras de esta noche, tus tiernas caricias; la dulzura y purísimo placer, que en mi alma has derramado; todo me tranquiliza...”. El lenguaje que Cepeda reprendía en su amante es el que ella utiliza para la expresión de sus heroínas. En *La hija de las flores* Inés y Flora se expresan apasionadamente. Ésta última, a los pocos segundos de conocer a Luis, en el primer acto, se presenta: “Soy Flora, y te amo”.

A veces, las heroínas se sienten precipitadas a la imprudencia de la mano de la pasión. Así lo expresa Leoncia cuando acude a ver a Carlos al baile de disfraces, y así lo teme Fronilde, y Bada lo expresa al llamar a las puertas de Recaredo a medianoche. En la carta XII, la autora le expresa a Cepeda: “Yo soy incapaz de cierta prudencia, v.g. dejar de escribir a V. hoy. Mi corazón, es como un niño, que no sufre contradicción, y aunque yo misma me llame, al tomar la pluma, importuna, antojadiza e indiscreta, no

puedo resistir el deseo de contar...”. Y en la carta XXVI: “No sé si soy siempre prudente, temo que no lo seré nunca, pero desafío que se me pruebe que he sido alguna vez falsa o mezquina...”. Leoncia, en la escena tercera del acto tercero, le dice a Carlos: “¿Qué mujer hay bastante apasionada, bastante imprudente, para venir a un baile solamente para buscarte, para verte un momento, para seguir tus pasos como una sombra?...”. La misma Micol, hija de Saúl, llega a tener celos de Dios cuando, en versos casi blasfemos, teme que David se haya casado con ella por amor a Dios: “Ser amada o morir...”, decidirá. En todas las obras de la Avellaneda hay algún personaje que responde a esta pasión. Nos hemos detenido menos en los héroes porque la pasión en los héroes románticos es muy conocida. Don Sancho, en *Alfonso Munio*, es un héroe apasionado, como Carlos de Viana en *El Príncipe de Viana*, como Recaredo en la obra homónima, como Abdalasis y Rodrigo en *Egilona*, Saúl, David y Jonathás en *Saúl*, Fernán-Gonzalo y don Álvaro, en *La verdad vence apariencias*, Arnoldo Kessman, en *El Donativo del Diablo*, el príncipe de *La hija del rey René*, el doctor Román de *Errores del corazón*, Valenzuela, en *Oráculos de Talía...*, Rubén y Baltasar, en *Baltasar*, Catilina, en la obra homónima, Emilio, en *El millonario y la maleta...*

Los talantes apasionados no comprenden los corazones tibios. Don Gaspar, en la primera escena de *Leoncia*, le recrimina a don Carlos ser un tibio amante con Elena, y don Carlos dirá en la escena tercera del tercer acto que la felicidad sólo es posible en los corazones fríos. La Avellaneda, en la carta XII, le cita dos versos a Cepeda: “Los tibios no temen/¡infelices ellos!”. Como la Avellaneda, sus personajes apasionados, que no entienden la tibieza de corazón, creen que la felicidad sólo es posible en quienes sienten poco, pero ni entienden ni valoran una existencia así. En *Alfonso Munio* don Sancho llama fría a Fronilde una y otra vez porque puede resistirse a la pasión que sienten ambos. En la escena quinta del acto segundo le dice que tiene “razón de hielo”, y con ello estalla al fin el corazón de Fronilde (en la segunda edición). Ya hemos visto cómo Micol, en *Saúl*, no soporta siquiera la idea de que David se haya casado con ella sólo por amor a Dios, y hemos visto también cómo Inés, en *La hija de las flores*, no teme las palabras mientras su prometido se asusta de ellas. En la misma obra, en la escena tercera del acto segundo, dice el Barón: “(...) el sexo flaco/lo único que no perdona/es la tibieza...”. En la escena tercera del acto primero de *Errores del corazón* el doctor Román le dice a Fernando: “(...) sé que eres bueno, aunque me disgusta esa sequedad de corazón que sueles aparentar”, y cuando el doctor habla del modo en que necesita ser

amado, en la escena quinta del acto primero, dice: “¡Necesito ser amado como amo! ¡darlo todo! ¡recibirlo todo!”. En la carta IX la Avellaneda le escribe a su amante: “¿Sabes que a veces me pregunto por qué he de querer a un hombre tan poco complaciente, tan poco asiduo, tan poco apasionado como tú?...”. En la XXVI: “(...)Yo, es verdad, te he dicho, más o menos acaloradamente, que no hallaba en tu corazón aquel grado de calor en los afectos, que el mío siente y busca en los corazones que ama (...) Yo no creo que Tasso, porque amó hasta morir de amor y sin juicio, valiese más que Newton o Napoleón; diré sí, que el alma de Tasso simpatiza más con la mía; que lo comprendo mejor; que si lo hubiera conocido y amado, lo hubiera creído más capaz de hacerme dichosa que lo fueron Newton y Napoleón...”. En la carta XXVIII: “(...) Ya me hagas tu amiga, ya tu amante, sepas comprender, que soy exclusivista y exigente, y que no tolero nada a medias...”. En la XXIX: Yo no quiero ni tu amor ni tu amistad si no puedes darme uno u otra tan grande y tan noble como yo lo necesito...”. En la XXXII: “Sé solamente que tu conducta me hiere, y que no sabiendo qué eres para mí, qué soy yo para ti, comienzo a creer que no somos nada el uno para el otro: porque ya sabes que no sufro medianías: que lo indeciso no me place...”. En la carta XXXI: “(...) Tú me agitas, me incitas, me ofendes en mi orgullo, me hieres en mi sensibilidad, todo con una calma admirable; sin comprender siquiera, que estás jugando con fuego peligroso. Si yo te amo, tu conducta es cruel; si no te amo, es ridícula. Porque en fin, ¿sé yo hasta ahora, si eres mi amigo, mi amante, o si no eres nada? (...) Sé solamente que tu conducta me hiere (...) por eso yo no te acuso por inconsecuente, sino por orgulloso y frío. Es preciso que sientas más o que procures inspirar menos. Querer reinar absoluto y no decir siquiera cuál es tu derecho, es una tiranía absurda...”. Y en la carta XXXIV: “(...)amando y siendo amado yo no concibo, que nadie pueda huir”.

Pero nada refleja la Avellaneda en su obra como sus pensamientos sobre el amor. El amor, que fue el centro de su vida, es el de sus personajes. En él podemos trazar la constante de su obra, como veremos en las conclusiones. En su obra vemos que no sólo es el centro de la vida muchas veces, sino aquello que despierta a ella a quienes, sin él, no advirtieron nunca su corazón (*Baltasar*), aquello sin lo cual no se conoce felicidad alguna (*Alfonso Munio*, *El Príncipe de Viana*, *Recaredo*), sin lo cual no se desea vivir (*Leoncia*, *El Príncipe de Viana*, *Egilona*), incluso aquello por lo cual se está dispuesto a vender el alma al Diablo (*El Donativo del Diablo*). En la escena sexta del acto primero de *El Donativo del Diablo*, Arnoldo Kessman recuerda a los tres

protagonistas de *Recaredo* cuando le dice a Ida: “(...)Daría mi vida por un solo día de riqueza, porque ese día, Ida, lo pasaría en vuestros brazos ¡Dios mío! ¡perdonadme! (...) Bien sabéis que no soy un impío; que está animada mi alma por sentimientos religiosos (*Tomando sus manos*) pero pierdo el juicio a vuestro lado, y me parece que os prefiero a todo...¡a todo sin excepción! La gloria sin vos no sería para mí la gloria, y el mismo infierno, si os encontrara en él, se me convertiría en paraíso!”. Valenzuela, en la escena quinta del acto cuarto de *Oráculos de Talía*, le declara, desesperado, su amor Eugenia: “¿Veis allá tanto esplendor/tanto fausto, tanta gloria.../Pues todo es polvo y escoria/Para un alma sin amor...”. E incluso en un juguete cómico como *El millonario y la maleta*, encontramos el mismo concepto del amor, cuando en la escena segunda del acto segundo, Emilio le dice a Gabriela: “(...)¿No has sentido nunca, Gabriela mía, esa difusión del objeto amado, que Dios ha dado por consuelo a la ausencia?(...) Tu presencia me aísla de todo lo que no es ella (...) Los albores del alba, como los de la luna; el silencio de la noche, como las armonías matinales; la hermosura del cielo, como la de una flor; todo me hablaba de ti, todo se revestía con la magia de mis recuerdos y la poesía de tu amor...”.

En el amor se intenta el encuentro con un alma gemela. En la escena segunda del acto tercero de *Leoncia*, Carlos le cuenta Gaspar que en Leoncia “halla al fin el alma que necesitaba la suya”. En *Oráculos de Talía o los duendes de palacio*, Eugenia le dice a Valenzuela, cuando éste le pide que le descubra su identidad y su aspecto: “Juré sincera/mantener este antifaz,/hasta encontrar como anhela/ mi corazón ambicioso/Un hombre tal cual lo sueña/ mi exaltada fanatsía...”. El 13 de julio de 1839 la Avellaneda le escribe a Cepeda: “(...)¿Alguna vez deseo hallar sobre esta tierra un corazón melancólico, ardiente, altivo y ambicioso como el mío: compartir con él mis goces y dolores y darle este exceso de vida que yo sola no puedo soportar...”.

El ser amado se convierte, de este modo, en el centro de la vida, en un dios sobre la tierra. Veamos estas palabras de la carta VIII de la autora a Cepeda: “Cepeda! Cepeda! Debes gozarte y estar orgulloso, porque este poder absoluto que ejerces en mi voluntad debe envanecerte ¿quién te lo ha dado?... Tú no eres un hombre, no, a mis ojos, eres el Ángel de mi destino, y pienso muchas veces al verte que te ha dado Dios el poder supremo de dispensarme los bienes y los males, que debo gozar y sufrir en este suelo. Te lo juro por ese Dios que adoro y por tu amor y el mío; te juro que mortal

ninguno ha tenido la influencia que tú sobre mi corazón. Tú eres mi amigo, mi hermano, mi confidente, y, como si tan dulces nombres aún no bastaran a mi corazón, él te da el de su Dios sobre la tierra...”. Un poco más adelante, en la carta X, le escribe: “Creo que eres sagrado”. Comparemos estas palabras de la Avellaneda con algunas de *Leoncia*. En la escena cuarta del acto primero, la protagonista exclama angustiada por el retraso del hombre amado: “(...)ya no vivo sino a su lado!¿Por qué le he de amar así? ¿Por qué? Sus miradas son el sustento de mi vida; su voz, el placer más dulce de mi corazón; su amor, la suprema felicidad de mi alma...”. Y un poco después, en la escena tercera del acto tercero: “Era preciso verte o morir de dolor! (...)“¿Qué me importa que me conozca él, que me conozcan todos, que sepan que he venido por ti, que me censuren, que me zahieran, que se burlen de mí...? ¿Qué me importa, Carlos? ¡Una mirada tuya, una Una mirada tuya, una palabra de ternura, es lo que necesita mi corazón (...) Dispón de mi vida y de mi alma.¡Yo no seré sino lo que tú quieras que sea!...”. En la escena cuarta del acto cuarto: “¡Yo le amaba más que a mi alma!¿Él era mi dios sobre la tierra...! ¡Un dios que podía exterminarme y que lo ha hecho!...”. Finalmente, en la escena novena del mismo acto: “Su amor era mi bien, mi vida, mi mundo, mi eternidad!...”.

En la carta XII la Avellaneda le escribe a su amante: “(...) No, yo no deseo más, yo renuncio a toda otra felicidad. ¿Cuál es superior a la de amarte y ser amada de ti...?”. La escena tercera del acto tercero de *Leoncia* concluye con estas palabras de la protagonista y su declaración cierra la escena: “¡Tu amor! ¡Tu amor! ¡Y que me desprecie el mundo y el Cielo me castigue!...”. En *Alfonso Munio*, don Sancho antepone su amor por Fronilde a su corona, a la paz entre Navarra y su reino, a todo, y con esta declaración termina el acto segundo. Carlos de Viana, en *El Príncipe de Viana*, dice una y otra vez que sólo vive para amar: “Porque ávida de amor me siento el alma/porque sólo en amar mi gloria cifro...”. En el acto primero de la primera edición de la misma obra, Isabel le dice al Duque que en Carlos mira a su bien, a su Dios, a su amor. Poco antes de que la autora declarara su amor a Cepeda, le cuenta en una carta cómo se declararía al hombre que amara, y escribe: “Tú serás mi dios sobre la tierra, tú el dueño absoluto de esta alma apsonada...”. Y en la carta XII: “Cuando una mujer ama, como yo te amo, no ve un hombre en su amante; no!: es un ángel, es un ser divino...”. Incluso en *Saúl* encontramos cierta identificación del ser amado y Dios, cuando, en el acto primero, la corona que Micol lleva a su Dios cae a los pies de David y se la entrega al hombre que comienza a amar en ese instante. Sela, amiga de Micol, destaca la

importancia de este momento, al que vuelve a hacer referencia en el acto segundo. En la misma carta XII la Avellaneda le escribe al hombre que ama: “(...) Rodeado está para mí de una atmósfera de... de qué diré? ¡de santidad!. Sí, perdóneme Dios si esta palabra le ofende. Creo que eres sagrado (...) Una mujer vulgar celaría en ti de su novio, yo celo mi ídolo, mi Dios, que tiemblo ver profanado...”. Esta existencia capaz de abstener y redimir toda una vida, la encontramos también en *El Donativo del Diablo*. Arnoldo le dice a Ida que la prefiere a todo, y hace una alusión a su creencia religiosa que parece decir que la prefiere a la propia fe. Un poco después, en la misma escena sexta del acto primero, dice: “Mientras posea vuestro corazón, Ida; mientras crea que me amáis, no trocaría mi suerte por la del mismo emperador”. En *El millonario y la maleta*, Emilio le declara a Gabriela: “Tú, que al aparecer en mi existencia la iluminaste de súbito con tu luz inefable, que me hizo ver nuevos horizontes de felicidad... Tú, que -aun ausente- llenabas con tu recuerdo la soledad de mi alma, e impregnabas de los efluvios dejados a tu paso, toda la naturaleza...”.

El amor se vive de un modo tan apasionado que la separación se convierte en un sufrimiento, la espera, en un dolor, y si el amado muere, no se quiere la vida. En la escena tercera del acto tercero Leoncia tiene malos presentimientos acerca de lo que haya provocado el retraso de su amante: “¿Compasión? ¡De mí misma debo tenerla! ¡De mí, infeliz mujer (...) ¡De mí que he pasado veintiocho horas... Carlos, veintiocho horas...de agonía!...”. De manera semejante, cuando en las escenas finales de *Recaredo* Bada quiere dejar al rey después de declararle que lo ama, éste la interroga asombrado: “¿Y me abandonas?”. Parecidas palabras tendrá, en la escena primera del acto segundo de *La Aventurera*, Luisa con respecto a Carlos después de pasar casi un día separados: (...) ¡pasaré el día/ Triste, lento, perdurable,/sin que yo vea a mi primo/ y logre un momento hablarle?...”. En la escena primera del acto siguiente, Carlos dirá lo mismo refiriéndose a Luisa: “¡Qué siglos/ se le hacen a mi impaciencia/ los minutos! -¡Ah! ya viene...”. En la carta VIII de la Avellaneda a Cepeda, encontramos la espera convertida también en agonía: “¡Una vez por semana!... Solamente te veré una vez por semana... Bien: yo suscribo, pues así lo deseas y lo exigen tus actuales ocupaciones. Una vez por semana te veré únicamente; pues señálame por Dios ese día feliz entre siete para separarle de los otros días de la larga y enojosa semana. Si no determinases ese día ¡no comprendes tú la agitación que darías a todos los otros? En cada uno de ellos creería ver al amanecer un día feliz, y después de muchas horas de agitación y expectativa pasaría

el día, pasaría la noche, llevándose una esperanza a cada momento renovada y desvanecida, y sólo me dejaría el disgusto del desengaño...”. En *Egilona* la protagonista reprende a su esposo por alejarse de su lado: “¡Estás conmigo y alejarte anhelas?”, tal y como poco antes le había dicho él a ella: “¿Quiéres dejarme?”. La Avellaneda siente con tristeza todas las ausencias de Cepeda, y las recuerda en las cartas VI, VIII, IX y XXXIV, en la que escribe: “Tú te has decidido a irte ahora, sabiendo que poco más tarde hubiéramos podido hacer juntos el mismo viaje; sabiendo que ahora más que nunca me había de lastimar tu ausencia. Sea esa resolución tuya indiferencia y desamor absoluto; sea, como dijiste, que me *huyes por demasiado amor*, yo tendría que ser un ser desgraciado y privado de todo sentimiento, si no viese en tu resolución el golpe que rompe para siempre toda clase de vínculos entre nosotros (...) Si realmente huyes, mi orgullo, a par de mi corazón, gritan ofendidos y me mandan morir antes que continuar relaciones de ninguna especie con el hombre que huye de mi amor como de cosa que puede perjudicarlo...”. Y en la misma carta, añade: “(...)amando y siendo amado, yo no concibo que nadie quiera huir...”. Lo mismo que Flora le recrimina a Luis en el acto segundo de *La hija de las flores*, lo mismo que le recrimina el Conde al Barón con respecto a su hija en la escena segunda del mismo acto.

Si la espera se hace definitiva, porque el ser amado ha muerto o porque se hace imposible la unión con él, entonces no se quiere vivir; Leoncia se suicida cuando sabe que no podrá unirse a Carlos; Isabel de Peralta lo hace –en el caso de la segunda edición- al saber que Carlos de Viana ha muerto; Egilona lo hace al ver muerto a Abdalasis; Arnoldo le dice a Ida que morirá cuando su padre lo rechaza como pretendiente de Ida; don Sancho intentará quitarse la vida en *Alfonso Munio* tras la muerte de Fronilde; el doctor Román va a morir al saber que la Condesa no lo ama en *Errores del corazón*; Antonio, en *Tres amores*, determina volver a su hogar para morir tras saber que Matilde no lo amará nunca; Bada también quiere retirarse a morir cuando, por el voto hecho a Dios, siente que no puede unirse a Recaredo... Y es que, a menudo, el amor es la única felicidad de la vida. Para la Avellaneda parece que fue así, y así es para muchos de sus personajes. En la carta XII la cubana le dice a su amante: “No, yo no deseo más, yo renuncio a toda otra felicidad. ¿Cuál es superior a la de amarte y ser amada de ti...?”. Y en la XVIII: “(...) yo nací para tener mi mundo en un corazón que me amase”. Ya señalamos las palabras con que Carlos de Viana, en *El Príncipe de Viana*, expresa esto: “porque sólo en amor mi gloria cifro...”. En el segundo acto vuelve

a expresar lo mismo: "...porque es de amar hidrópica mi alma;/ser amado y amar es mi delirio". En el último acto este personaje recupera su esencia: "¡Ser amado, gran Dios, es tanta dicha, /Que en serlo cifras aun la tuya inmensa!". En una carta escrita por la autora a su amante en el mes de octubre de 1847, dice algo parecido a las palabras con que Baltasar se asombra del cambio experimentado en su corazón al conocer a Elda. Dice la Avellaneda: "¿Cómo tres o cuatro días han producido en mí un trastorno como éste?. Me creía incapaz de amar: la misma amistad era tibia y lánguida en mi alma abatida, ¿Cómo es que tres días han rejuvenecido mi corazón...", y en otra carta de poco después: "(...)Perdiendo al hombre que amé,... sin de en ninguno de los que se llaman amigos; sin deseos ni capacidad de tener amante; mi vida había llegado al extremo mayor del aislamiento cuando el cielo te trajo...". En *Egilona* la protagonista señala cómo sus estancias le parecen una "tumba fría", y cuando Abdalasis piensa que puede perder a Egilona, expresa: "¡No, no puedo dejarla!. Sin su vista/ todo es silencio, soledad, trsiteza...". Ya señalamos también las palabras con las que Arnoldo, en *El Donativo del Diablo*, le expresa a Ida que después de pasar un día entre sus brazos, no le importaría morir. Parecidas palabras le expresa David a Micol en el acto cuarto de *Saúl* cuando vuelve a abrazarla.

El amor es una alegría única e inesperada. Como las palabras con las que la autora le expresa a su amante en 1847 que ya no esperaba felicidad sobre la tierra cuando él apareció y se la dio toda, hallamos en muchas de las existencias creadas por ella esta única posibilidad de alegría que significa el amor. En la escena primera del acto cuarto de *La Aventurera*, Natalia tiene palabras sobre esto después de conocer a Eduardo: "No sé/Qué extraño instinto me guía,/Ni qué emoción me avasalla,/ Ni qué poder me fascina...". Y un poco después: "Me iluminan/de recónditos afectos/no sé qué ráfagas vivas...". Ya citamos los magníficos versos con los que, en la escena quinta del acto cuarto de *Oráculos de Talía...*, Valenzuela le expresa a Eugenia su amor. También María, al final del acto segundo de *Errores del corazón*, le expresa al hombre que ama lo que su amor significa en su vida: "¡Me devolvió la luz para que viese!... ¡Despertó mi entendimiento y mi corazón para que le amase; para que le rindiese este culto...".

La Avellaneda, amante sincera de la libertad, no entiende jamás que el amor pueda convertirse en una cadena, en una larga condena sin sentido. En la carta XII le escribe a su amante, como ya vimos: "Yo quiero tu corazón, tu corazón sin

compromisos de ninguna especie. Soy libre y lo eres tú; libres debemos ser ambos siempre...”. En la escena séptima del acto primero de *Leoncia*, don Carlos le pregunta a su amada si quiere ser su esposa, pues, según dice él, el destino de ambos es unirse. Leoncia se indigna ante esta apreciación de su amante, y le responde: “¡Nuestro destino es amarnos!”. Pero es *Egilona* la obra en que la autora quiere dejar más claro su valoración del amor por encima de toda ley civil o religiosa, que encarcela, y no une, a dos personas que no se aman. Egilona, viuda de Rodrigo, rey godo muerto en lucha contra los musulmanes, se enamora del emir musulmán Abdalasis, y se une a él en matrimonio. Sin embargo, poco después descubre que Rodrigo vive, y acepta lo que la ley y la religión hicieron, es decir, su primer matrimonio, pero le declara a su esposo cristiano que ama a Abdalasis. A pesar de que decide huir con Rodrigo, cuando ve muerto al emir, se suicida. Esto que se dramatiza en la obra que señalamos, y que también hallamos en *La verdad vence apariencias* y en *Simpatía y antipatía*, la autora lo expresa varias veces en sus cartas. En la carta XIV dice: “(...) soy, como ya le he dicho a V., incapaz de imponer cadenas al sentimiento más espontáneo y más independiente, ni de admitir como amor todavía lo que ya no es más que el esfuerzo de un corazón noble y agradecido, que quiere engañarse a sí mismo. ¡Cuán poco me conoces, Cepeda, si has pensado un momento, que podría yo imitar a aquellas que cuando cesan de ser amadas aún quieren oprimir con el peso del cariño! Porque el amor, que ya no se participa, no es un bien, no, es un mal, una tiranía...”. La teorización de esto llega en la carta XXIII: “(...) El matrimonio es un mal necesario del cual pueden sacarse muchos bienes. Yo lo considero a mi modo, y a mi modo lo abrazaría. Lo abrazaría con la bendición del cura o sin ella: poco me importaría: para mí el matrimonio garantizado por los hombres o garantizado por la recíproca fe de los contrayentes únicamente, no tiene más diferencia, sino que el uno es público y el otro más solemne, el uno puede ser útil para la impunidad de los abusos y el otro los dificulta: el uno es más *social* y el otro más *individual*. Para mí es santo todo vínculo contraído con recíproca confianza y buena fe, y sólo veo deshonor donde hay mentira y codicia...”. La autora tendrá palabras duras para esas mujeres cuya única aspiración es casarse. La dramatización de esta crítica la encontramos en la doña Policarpa de *El millonario y la maleta*.

Pueden destacarse ahora, en el concepto de amor de la Avellaneda, como en el de sus héroes y heroínas, caracteres románticos: el amor es tan intenso que es siempre

intranquilo, a veces fatal; el amor se ve; por amor se renuncia a todo, se desprecian las reuniones sociales y las fiestas; después del amado ya no se espera otro amor... Que el amor es intranquilo lo encontramos en *Alfonso Munio*, *Egilona*, *Recaredo*, *La hija de las flores*, *El millonario y la maleta*... En la carta X de la Avellaneda a Cepeda, leemos: “Es acaso que Dios castiga el exceso de amor, haciéndolo un martirio? Es que el corazón humano es estrecho y se rompe cuando está demasiado lleno?(...) Es amor esto? No, hay algo más, no es amor solamente. Es el infierno, que se ha venido a mi corazón...”. En la carta XXVI la autora expresa su concepto del amor: “(...)poseer lo necesario para hacerse estimar y estar exento de la cruel facultad de amar mucho es un privilegio envidiable, que sólo reciben los que nacen para ser felices...”. Fronilde abre *Alfonso Munio* observando a doña Blanca dormir, y concluyendo de su sueño tranquilo que no ama. Recaredo no puede conciliar el sueño después de conocer a Bada: “¡El sueño!...su influjo grato/ por esta noche me niega./No aguarda alcanzar mi mente/De sus pensamientos tregua...”. De forma parecida escribe la autora a su amante en la carta XXXIII: “(...) en estas altas horas de la noche en que todo reposa menos mi cabeza...”. Egilona también ama de forma intranquila, y convierte su amor en sufrimiento. Sin saber cómo superar los problemas que el amor encuentra, los esposos Egilona y Abdalasis sienten su amor como un infierno; Abdalasis exclama: “¡todo el infierno en mis entrañas siento...”, y, poco después, Egilona: “¡Toda/ la sangre al corazón acudir siento!...”. En la escena cuarta del acto segundo de *La hija de las flores*, Flora señala cómo, habiendo vivido siempre alegre y risueña, tras conocer el amor, se siente sumida en la tristeza: “(...) ¡Con qué esplendor, con qué orgullo/ os desplegasteis, oh flores!(...)/ Tampoco yo vengo ahora/tan ufana y tan riënte/ como me encontró la aurora/al asomarse en oriente(...)/que no sé por qué, este día/que nuestro destino iguala,/ como a vosotras la gala,/ me robó a mí la alegría...”. En la escena segunda del acto segundo de *El millonario y la maleta*, Gabriela le describe a Emilio cómo han sido los días sin él: “Mira Emilio, jamás sabré expresar mis sentimientos con frases tan bellas como las que acabo de oírte; pero si estas paredes tuvieran voz con que contar lo que han visto, cada una de ellas te haría la historia de muchos días de tristeza, de muchas noches sin sueño... de seis meses, en fin, de un solo pensamiento, de un solo dolor... porque te amo, y no tenía esperanzas de volver a verte...”.

El amor es casi siempre sentido como pasión fatal, invencible, como sufrimiento por el estado intranquilo en que obliga a vivir. El 15 de abril de 1840 la autora le escribe

a Cepeda que trata de combatir una pasión que la hace infeliz, y en más de una ocasión le explicará cómo ha intentado dejar de amarlo. En la escena séptima del acto primero de *Leoncia*, la protagonista le expresa a su amante lo que significa el amor que viven para ella: “¡Oh, por Dios, no más...! ¿Quieres verme morir de dolor? ¡Me reconviene porque te dije que te amaba...! ¡Ah, tienes razón...! ¡Tú no sabes cuánto he combatido este amor fatal! ¡No sabes cuántos días de agitación he pasado, cuántas noches de lágrimas! ¡No sabes cuántos impulsos de amor he sofocado junto a ti...! Pero ¿puede vencerse, puede siquiera ocultarse una pasión como la mía?...”. Egilona expresa varias veces con adjetivación negativa la pasión que siente, así la llama “funesta pasión” que la devora o “criminal amor”. Como ella, la Avellaneda iguala pasión a sufrimiento en sus cartas, en la número X llama a su amor “pasión desconocida, inmensa y cruel”. En *La hija de las flores*, en el monólogo de Flora que hemos señalado, la joven también iguala amor y sufrimiento. Al final del acto segundo de *Errores del corazón*, María expresa lo que para ella ha sido el amor: “(...) ¡despertó mi entendimiento y mi corazón para que le amase; para que le rindiese este culto fatal que hoy pide en holocausto mi existencia!...”.

Para el romántico, el amor se ve, porque su fuerza actúa de tal modo que se trasluce en el físico del amante. En la carta XIII a Cepeda, escribe la Avellaneda a Cepeda que intentará disimular cuando, un poco más tarde, se encuentren en público, pero que teme no poder ocultar su pasión: “(...) ¡Y ojalá que aun así pueda dominarme lo bastante para no manifestar una emoción demasiado visible!...”. Fronilde, en *Alfonso Munio*, vive aterrorizada temiendo que su padre descubra su pasión en su semblante, y la Emperatriz descubre en su hijo el amor por Fronilde. En *El Príncipe de Viana*, el Canciller, como la reina Juana, descubre en su hija el amor. Cuando Ermesenda le pregunta a Egilona, en la obra homónima, si ama al emir, ésta contesta: “¡Amo a Abdalasis! ¡sí, le adoro amiga! y en vano ya mi labio lo callara/pues harto a mi pesar lo está diciendo/ este rubor que mi semblante baña...”. El rey Recaredo teme que su amor sea demasiado visible ante Bada, por eso anima a la pasión a ocultarse: “¡Oh amor, tu grito sofoca!...”. A la vez, la joven princesa quiere ocultar la correspondida pasión: “¡Pecho, encubre tu flaqueza!”. En la escena segunda del acto primero de *El Donativo del Diablo*, Juan Bautista le dice a su hija que tiene pintada en su semblante la pasión por Arnoldo. Finalmente, en la escena tercera de *Simpatía y antipatía*, Eufrosia le dice al Conde que el amor nunca se esconde.

Por esta pasión se renuncia a todo lo demás. Ya hemos citado en varias ocasiones la carta XII en la que la autora le expresa a su amante que renuncia no ya a todo lo que no sea su amor, sino a “toda otra felicidad”. En *Alfonso Munio* ya hemos señalado que don Sancho está dispuesto a renunciar a su reino, a la paz, a todo, por el amor de Fronilde. Isabel de Peralta renuncia a la vida cuando ve morir a su amado, como Egilona cuando ve muerto a Abdalasis, que ha preferido morir a perderla. En *El Donativo del Diablo* Arnoldo le dice a Ida, en la escena sexta del acto primero, que daría su vida por pasar un solo día en los brazos de ella, y que la prefiere incluso a su Dios; que el mismo infierno, con ella sería la gloria, y sin ella, la gloria no lo sería. También Ida renuncia a todo por él, incluso a la salvación. Así se lo dice a Dios cuando parece que Arnoldo va a ser ajusticiado en la escena tercera del acto tercero: “castigadme con él, o conmigo salvadle”.

Se renuncia a lo más importante, como hemos visto, pero también a vivencias menos capitales, como las fiestas y las reuniones sociales. La cubana le escribe a su amante el 13 de julio de 1839: “Busco en emociones pasajeras, en afectos ligeros, un objeto en que distraer mis devorantes pensamientos y me siento así menos atormentada...”. Y cuando ya se sabe amada por Cepeda, en agosto del mismo año: “Temo que usted me haya pegado su misantropía, pues hago un verdadero sacrificio en salir de casa...”. Y un poco después: “después que le quiero a V. e roto poco a poco todas mis otras relaciones de amistad...”. En la carta V le dice: “Cepeda, en nada gozo. Su existencia de U. deja un gran vacío para mí en todas las ceremonias...”. En *Leoncia* se dice varias veces que la protagonista, antes de enamorarse de Carlos, solía asistir a las fiestas de la Corte. Don Gaspar lo señala en la escena séptima del acto segundo: “(...)retirada del mundo y de sus vanidades”. En *El Príncipe de Viana* Isabel le cuenta al Duque cómo desde que ama a Carlos de Viana carecen de interés para ella las fiestas cortesanas y los divertimentos. En *Egilona*, Abdalasis siente cierta misantropía, y sólo desea estar con la mujer que ama. Así lo expresa Abdalasis ante Egilona cuando ella le habla del sarao y él dice: “¡Di! ¿no es verdad que como a mí te cansa?/¿Qué necesitas como yo, bien mío,/ de importunos testigos apartada...”. En la escena segunda del acto segundo de *El millonario y la maleta*, Emilio le dice a Gabriela: “Tu presencia me aísla de todo lo que no es ella...”.

A veces se teme por el propio corazón, que al entregarse ha sido destrozado. En la carta XXIII la Avellaneda le escribe a Cepeda: “Yo he dicho en una novela:-No acuséis al corazón de perder ilusiones (...) Sin acusar a nadie le puede decir has hecho a mi corazón daño con voluntad o sin ella..”. Así lo siente Leoncia en la escena sexta del acto tercero de la obra que lleva su nombre: “¡Cuando he dado mi corazón, sólo le han admitido para hacerle pedazos, y luego me le han arrojado con desprecio, sangriento y despedazado! ¡Yo no lo quiero, no! ¡Yo no quiero más ese débil y desgraciado corazón...! Carlos ¡písale con tus pies, aniquílale...”.

Por otro lado, el amor es tan valorado que todo lo que provenga de él, incluido el dolor, se venera. En la carta XXXIV, la autora le dice a su amante: “(...) El dolor, el remordimiento mismo, es dulce en tus brazos, cuando se bebe en tus labios...”. En la escena cuarta del acto tercero de *Alfonso Munio*, Fronilde es incapaz de permanecer callada cuando Sancho la llama fría, y le expresa su pasión, por la que, termina diciendo, “mas por ti, por tu amor, amé mis penas”.

Después del ser amado no se espera amar a nadie. Por eso se suicidan Leoncia, Isabel de Peralta, Egilona, lo intenta don Sancho, y quieren morir el doctor Román, Bada, Leonor y Gonzalo, Natalia, Elda, Antonio, Baltasar... Cuando la relación entre la autora y su amante comenzó a estropearse, la Avellaneda le escribió que su alma, “no atreviéndose ya a enlazarse con otra, acá en la tierra, siento que aspira a desprenderse de su cárcel e ir a buscar en el cielo una fuente de eterno amor...”.

A veces, antes de llegar a esto, se imagina que dejar de ver al amante sea más doloroso que seguir viéndolo si no puede vivirse la relación amorosa. Egilona le cuenta a su esposo que intentó dejar de amarlo de esa manera: “Sí, Abdalasis:/ busqué reposo en vano:me amedrenta/ la misma soledad que antes pedía...”. Igual que ella, la Avellaneda le dice a Cepeda que no deben verse, pero luego se arrepiente porque no soporta su ausencia. En la carta XI, leemos: “(...) Es preciso que me compadezcas, y acaso... acaso, que dejes de verme...”, y en la XII: “(...) Ven cuando puedas, yo no exigiré ya nada”. En *Recaredo*, Bada intenta también alejarse del hombre al que ama y al final no puede hacerlo. También el doctor Román, en *Errores del corazón*, decide ir a morir lejos de su amada, como Antonio en *Tres amores*. Y es que la preencia del ser amado siempre estremece. Ya vimos cómo la Avellaneda necesitaba conocer el día en

que iba a ver a su amado porque, de otro modo, su vida era un continuo estremecimiento. Egilona y Abdalasis se estremecen al encontrarse, como Caleb cuando ve a Egilona. Natalia se estremece al ver a Eduardo, y conoce así que lo ama, al final del acto primero de *La Aventurera*.

El amor es la fuerza para cambiarlo todo. En la carta XXXIII la Avellaneda le dice a Cepeda cómo el amor le ha dado fuerzas para combatir todo lo que la abatía. En *El príncipe de Viana*, Carlos encuentra fuerzas para continuar en la impresión que Isabel le causa la primera vez que se encuentran. En *Egilona*, Abdalasis cambia el rumbo de su política y de su religión por la influencia de su esposa, como hará Baltasar al enamorarse de Elda. En *El Donativo del Diablo*, Arnoldo le expresa a Ida que no será llorado por nadie, que es un pobre desgraciado, pero que no se cambiaría por nadie en el mundo porque Ida lo ama.

Por supuesto, la felicidad del ser amado se antepone a la propia. En la carta II la Avellaneda escribe a Cepeda que por su dicha ella daría parte de su sangre. En la carta XXXIV escribe: “Y bien, Cepeda; Tula tiene, tú lo sabes, un alma demasiado noble, demasiado altiva, tiene un corazón demasiado apasionado y lleno de delicadeza para dejar lazo alguno al hombre que quiere romperlos...”. En *Egilona* Abdalasis reflexiona sobre esto, y demuestra lo que decimos cuando permite huir a Rodrigo y a Egilona, y les pone una escolta.

El amante siente el abrazo con el amado como el estado más placentero, en el que se tiene lo que se desea, y durante el que no importa encontrar la muerte. David se lo expresa a Micol en *Saúl*, Arnoldo se lo expresa a Ida en *El Donativo del Diablo* y Gonzalo a Leonor en *La verdad vence apariencias*. La Avellaneda se lo escribe a Cepeda en la carta XXXIII: “El delito es intranquilo: nadie que es culpable es tan feliz como yo lo he sido al llorar hoy en tu pecho...”.

Como sus personajes, la autora siente el amor platónicamente como el reencuentro de dos almas que se reconocen, que antes de descubrirse físicamente, se conocían. Esto enlaza con el hecho de la espera del amor que ya se conoce y se imagina, amor a alguien que ya se conoce, aunque no tenga rostro, que se presiente. La Avellaneda escribió dos poemas titulados “A Él”, en uno de los cuales, que comienza

“En la aurora lisonjera”, poetiza este tema: “(...) Y en cada palpitación/comprendí que el corazón/llamaba a un ser ideal(...) ¡Oh alma! Di: ¿quién era aquel/fantasma amado y sin nombre? (...) / Volaban los años, y yo vanamente/Buscando seguía mi hermosa visión.../Mas dio al fin la hora; brillar vi tu frente,/y “es él”, dijo al punto mi fiel corazón./porque era, no hay duda, tu imagen querida,-que el alma inspirada logró adivinar...”. Cuando se conocen Carlos de Viana e Isabel en la prisión, como cuando lo hacen Luis y Flora, encontramos lo mismo. En la escena sexta del acto primero de *Recaredo*, resulta impresionante la descripción de cómo Bada y Recaredo sienten esto al conocerse. El monarca le dice a la princesa: “Sin conocerte, sentía/ por ti lleno el corazón...”. Y sola Bada, dice: “(...)No me era desconocido.../¡Sí! Su recuerdo esculpido/Tiene el alma en lo profundo.../Y, o la memoria no miente/Por complacer mis antojos,/O antes de verlo mis ojos,/Lo adivinaba mi mente...” En la escena cuarta del acto primero de *La hija de las flores*, Flora dice: “(...) No acierto, flores, de dónde/ me viene este afán primero,/ni qué objeto s esconde/ que inútilmente a quí espero...”. Y en la escena siguiente: “(...) Mi corazón/lo adivinó. Te ama tanto/porque el cielo, lo dispuso,/y como sello me puso/tu nombre casi...”. En la escena cuarta del acto segundo de *Oráculos de Talía...*, Eugenia dice que su corazón anhela encontrar “un hombre tal cual lo sueña/mi exaltada fantasía”.

Finalmente, el amante no soporta que el ser amado sospeche algo oscuro e inmoral en él. La Avellaneda le escribe un impresionante párrafo a su amante reprendiéndole porque el no puede pensar de ella como los demás, pues tiene la obligación de conocer su corazón después de lo que han vivido. En *La verdad vence apariencias*, Gonzalo llega hasta Leonor, en el acto primero, para decirle que sólo para decirle que él no mató a su padre, ha soportado dos años de vergüenza, y cuando ella le dice que jamás pensó que él hubiera cometido el crimen, el joven exclama que ya puede morir. Arnoldo, en la escena tercera del último acto de *El Donativo del Diablo*, cree morir de dolor cuando Ida sospecha que ha hecho algo terrible: “¡Es demasiado castigo, Dios mío! ¡es demasiado castigo verme sospechado por ella de una infamia semejante!...”. Dejamos ahora las similitudes entre la Avellaneda y sus personajes con respecto al amor y a la pasión. Veamos otros pensamientos que coinciden.

La Avellaneda, como dramatiza en su obra, contempla y defiende algo muy mal aceptado en su momento: la amistad entre hombre y mujer. La autora tuvo grandes

amigos en su vida, y se ve en sus cartas: Cepeda lo fue, pero también Romero Ortiz, Nicasio Gallego, el Duque de Rivas y Zorrilla. En *Leoncia* se critica a la protagonista porque la sociedad no cree que entre ella y el Conde de Peñafiel haya sólo amistad. En la escena tercera del acto cuarto se descubre claramente que lo que hay entre ellos es amistad. En *Errores del corazón*, descubrimos en las conversaciones entre el doctor Román y María y entre el doctor Román y la Condesa de Valsano, dos relaciones de amistad. En la escena séptima del acto primero la Condesa le dice al doctor: “Me permito acciones impropias de mi sexo: ¡tanto estimo a usted y tan grande es la confianza que me inspira!...”.

La Avellaneda demuestra una y otra vez la preocupación que siente por la falta de libertad que vive la mujer de su sociedad. Una de las manifestaciones que más dramatiza la autora es la del compromiso acordado no deseado por la dama. Sabemos que ella lo vivió dos veces y lo describe en su *Autobiografía* de 1839 y en sus cartas a Cepeda. La autora expresa lo imprescindible que es al amor y al matrimonio el deseo de contraerlo por parte de los contrayentes, e insiste en la mujer porque ella escogía menos, y porque únicamente del matrimonio le iba a venir su dicha. En *Alfonso Munio*, Blanca de Navarra es infeliz porque van a casarla con un hombre al que no ama, como Fronilde. También don Sancho, que al final es quien puede romper el compromiso. En *La hija de las flores* a Inés le sucede lo mismo que a doña Blanca, y el hombre al que ama Flora, como el hombre amado por Fronilde, va a casarse con otra mujer. En *El Donativo del Diablo* el padre de la heroína le prohíbe casarse con el hombre al que ama porque es pobre. En la infelicidad de Blanca, como en la de Fronilde, Inés, Flora e Ida, conviene ser conscientes de que estamos ante una de las mayores preocupaciones de la Avellaneda: la difícil situación de la mujer de su tiempo en el terreno amoroso, esposa o amante, y la falta de libertad para escoger, en lo posible, el propio destino.

La defensa del matrimonio por amor que hacen tanto doña Berenguela como Sancho, Fronilde y el Conde en *Alfonso Munio*, es una idea que defendió también en su epistolario la autora, como hemos visto. Consecuencia de los problemas en que se ve el amor de Sancho y Fronilde, es que él le insista a ella en que ambos son libres y no pueden ser obligados a contraer un matrimonio que no desean, como le dirá Flora a Luis en *La hija de las flores*, y como defenderá la Avellaneda en la citada carta XXIII. Esta llamada a la rebeldía también es, de este modo, canal de la voz de la autora. Sancho le

dirá a Fronilde: “¿Así te ata la sumisión?” y Flora incitará a Luis a huir con ella sin entender que nada pueda obligarle a lo contrario: “Pues tú quieres y yo quiero,/sé desde hoy mi compañero...”. La autora le expresa algo parecido a su amante en la carta XXXIV: “Yo no soy ni monja, ni casada, tú no eres tampoco esclavo de ningún juramento, que te haga un crimen del amor; por consiguiente amando y siendo amado yo no concibo que nadie pueda huir...”.

La violación de Inés en *La hija de las flores*, como la de Elda en *Baltasar*, y la inmunidad de los criminales, son parte de esta libertad luchada a que nos referimos, por lo que se condena en el texto. Pero las distintas leyes con que se juzga a la mujer y al hombre se reflejan como en ninguna otra obra en *La Aventurera*. Ya destacamos esta obra al escribir acerca de la condena social que recibe la mujer que decide pensar y vivir de forma independiente. Mucho escribió la Avellaneda sobre el distinto tratamiento que mujer y hombre recibían en la prensa española de los decenios de los cuarenta y los cincuenta. En la escena décimo tercera del acto primero de *El millonario y la maleta* Mónica recoge sus ideas cuando le dice a Emilio: “V. no puede pertenecer a ese vulgo estólido, que niega al sexo femenino la capacidad científica...”. Incluso Matilde, en el acto primero de *Tres amores*, critica indignada, después de triunfar como actriz, a los hombres que le regalan joyas y no flores, como se regala a los autores, como queriendo premiar en ellas algo que no es el talento.

Uno de los pensamientos más sorprendentes y modernos de la Avellaneda es aquél en el que se enmarca su fe. Profundamente creyente en Dios, la autora no despreció, sino que acogió en la suya, otras formas de fe, en una creencia fundada en una existencia bondadosa, libre, acogedora, no tiránica ni incomprensiva con la naturaleza humana, la misma en la que confían sus personajes. Como la Avellaneda le dice a Cepeda insistentemente, Sancho le dirá a Fronilde en la escena segunda del acto primero de *Alfonso Munio*, que Dios no puede condenar el amor. En la carta XXXIII la autora le escribe a su amante: “ (...) No; yo no creo que Dios, ese Dios que es todo amor, juzgue un crimen mi camino hacia ti: no creo que celoso de mi pobre corazón me lo exija tan exclusivamente, que deba yo lanzar de él un sentimiento, que endulza mis desgracias...”. La fe que profesó siempre la Avellaneda fue interiorizada, íntima, en voz baja, una fe que no sintió la necesidad de vociferar nunca, de demostrar al modo ortodoxo, que no la separó de la vida ni la amedrentó jamás. En *Egilona* encontramos

algo curioso; de los tres protagonistas, dos son cristianos y uno es musulmán, y la autora se identifica con la fe de este último, con la fe de Abdalasis. Por supuesto, el emir no profesa una fe islámica ortodoxa. Como héroe de la tragedia, posee una existencia especial, y en ella cabe esta forma de vivir la religión. Los versos de Abdalasis sobre su Dios terminan por deslumbrar y conmover al rey Rodrigo, que tan rígidamente ha insultado al emir: “El Dios, cristiano, que mi pecho adora,/ es aquel Dios cuyo poder supremo/publicar por do quier, de un polo a otro,/ los astros del sublime firmamento./ Es aquel Dios sin nombre ni figura,/más fuerte, sabio, poderoso, inmenso,/que no reclama de los hombres culto,/Ni altar exige, ni demanda templo./ Sus aras son los puros corazones;/para santuario tiene el universo,/Y las ofrendas que al mortal le pide/Virtudes son y generosos hechos./Aquí y en todas partes yo le miro:/ Aquí y en todas partes le venero,/y hoy más que nunca a su eternal justicia/el homenaje que le agrada ofrezco...”. En la carta XV que la Avellaneda escribe a Cepeda, le cuenta cómo descubre a Dios en todas partes, de manera parecida a como lo hará el emir, “porque el principio eterno de vida, que sentimos en nosotros y que vemos por decirlo así, flotar en la naturaleza, ese soplo de la Divinidad, que vincula en sus criaturas no puede ser sino amor...”. Y en la XXV: “(...) Me voy haciendo *devota*; no devota vulgar; ya comprenderás que esto no es posible; pero devota a mi modo...”. Un poco después, en la carta XXIX: “(...) Yo no creo que Dios condene ningún afecto noble: Dios es amor. Yo no escrupulizaré en amar...”. En sus cartas, la Avellaneda demuestra tener, como Recaredo, un Dios que la conduce al amor y al perdón. A Cepeda le escribe en una de sus cartas que, el suyo, es un Dios que “perdona las flaquezas que se gimen”, como también recogerá Natalia en *La Aventurera*, que es un Dios de amor que no condena. En la escena décimo cuarta de *Recaredo*, el monarca reprende a Bada por odiar en nombre de la religión: “(...) Tú, en el ciego rencor que te domina,/Venganza buscas con afán ardiente,/Y ante el emblema del amor sagrado/llevas un corazón de odio cargado...”. Y luego: “Perdona una alma grande;/Perdona quien de Cristo la ley sigue.../Y no hay rudeza que el perdón no ablande;/Ni extremos se hallan que el amor no ligue./Mas quien permite que su pasión mande;/Quien no al pecado, al pecador persigue;/Quien en cada mortal no ve a un hermano;¡No es magnánimo, Bada, ni es cristiano!...”. En la escena décimo cuarta del prólogo de *La verdad vence apariencias*, Fernán acude al cielo como único testigo de su inocencia, y como él, Leonor apelará en último acto a que “Dios mira el fondo/ del humano corazón”. En la escena primera del acto primero, cuando Ana increpa a Nuño por no haber ido al templo, él le contesta con otra pregunta: “¿Pues

solamente/se puede orar en los templos?...”. En la escena tercera del acto tercero de *El Donativo del Diablo*, Arnoldo le dice a su amada: “Perdóname, Ida, como Dios me perdona...”. Y, como recordaba Abdalasis en *Egilona*, el Barón de Charmay dirá en la escena X del acto tercero: “En todas las situaciones, Conde de Montsalvens, se halla fuerte ante los hombres, y tranquilo ante Dios, el que guarda el testimonio de una conciencia sin mancha...”. En la escena octava del acto tercero de *La Aventurera*, Natalia se defiende de Luisa con palabras que hemos adelantado ya: “¡He aquí la voz de los buenos!./¡La clemencia de los justos!./¡Guardan sus fueros augustos;/ todo lo demás es menos!.../ En su fría excelsitud,/No oyen ni el eco del llanto/Del arrepentimiento santo/Que atiende Dios!...”. Y un poco después, cuando Luisa le dice que se ponga de rodillas: “¡De rodillas?...¡no, jamás!./¡Raza de seres dichosos,/No os mostréis tan orgullosos,/creyendo que valéis más!/Pues daréis cuenta al Señor/de esas almas que al abismo/ devolvió vuestro egoísmo,/Sordas al santo dolor...”.

Otro pensamiento común entre la Avellaneda y sus personajes es el del peso del destino infeliz sobre la existencia. En su *Autobiografía* de 1839, la autora le dice al que iba a ser su amante: “(...) Una especie de fatalidad, que me persigue...”, y un poco más adelante: “Que no he nacido para ser dichosa, y que mi vida sobre la tierra será corta y borrascosa...”. Carlos de Viana abre el acto de la prisión del modo que sigue: “(...) Ángel que acaso por mi mustia frente,/siempre cubierta de letal tristura,/ blando vertiera, cual feliz rocío,/lágrima pura...”, y, en el caso de la segunda edición: “(...) Al horizonte por la angosta reja/-como mi suerte -lúgubre diviso...”. Llega a preguntarse, cual Segismundo, si naciendo cometió culpa. Cuando aparece Isabel, el príncipe le cuenta su vida de este modo: “¡Oh!;no sabéis, señora, cuán injusto/siempre el destino se ensañó conmigo!./¡Cuánto en mi juventud he padecido...!./¡Cómo desde la infancia me atormenta/El aislamiento lúgubre en que vivo!...”. Caleb abre *Egilona* con su trágica historia, sintiendo su destino triste como Agrimundo lo hará en *Recaredo* y René en *La hija del rey René*. En la escena sexta del acto primero de *El Donativo del Diablo*, Arnoldo llora toda su historia ante su amada, como Natalia en la escena quinta del acto segundo de *La Aventurera*: “Yo sigo el fatal camino/A que me arroja el destino...”. Don Álvaro, en el prólogo de *La verdad vence apariencias*, se lamenta de su destino una y otra vez, y Leonor, en la escena octava del acto segundo, narra el destino amargo de Gonzalo: “La mente apenas abarca/de su infortunio el exceso.../que en mal hora por hermano/darte al destino le plugo;/aun quiere el hado, y ordena,/que -huérfano en la

niñez-/hoy halle al padre en el juez/que sin piedad le condena...”. Isabel, en la segunda escena de *Simpatía y antipatía*, le cuenta a Eufrosia su historia: “Probaros que es muy infausta/ ni suerte”, y después, “Pues bien, si un hado maligno,/Por un capricho ligara...”, y finalmente: “Me cupo estrella más triste,/y es mi unión muy desgraciada”.

Como sus grandes personajes, la Avellaneda desprecia la mentira y tiene en gran estima la sinceridad y la franqueza. La Avellaneda escribe a Cepeda en la carta XII: “(...) Yo sería despreciable a mis propios ojos, si la pureza de mi corazón no justificase la demasiada franqueza, que con U. me permito...”. Y en la XIV: “(...) Sólo una cosa pudiera yo reprocharte, y es la falta de franqueza; es no haberme dicho *ya no te amo*. Porque la inconstancia no es un vicio, ni un crimen, es solamente una debilidad del corazón, o acaso una cualidad inherente a la naturaleza humana; pero la falsedad, el engaño, es un delito, una bajeza indigna de todo corazón noble. Nunca creo que tiene motivo de quejarse el amante, que cesa de ser amado, si no es cuando cese de serlo sin que se le diga...”. En las cartas XV, XXVI, XXVIII, XXXI, la que a menudo firmaba como la “franca india”, habla del valor de la franqueza y de cómo es una de sus virtudes. El valor concedido a la franqueza asoma en *El Príncipe de Viana*, donde se insiste en esa cualidad de Isabel. La mentira es lo que hace que Egilona se enfrente a Abdalasis, lo que la lleva a la decepción y al enfado. Y Habib expresa la franqueza como un adorno: “(...) Y esa franqueza/que adorna tu carácter, bien lo sabes,/es la mayor de tus sublimes prendas...”. En la escena séptima del acto segundo de *El Donativo del Diablo*, Ida le dice a Arnoldo que no debe tener ningún secreto para ella: “(...) pero vos no tendréis ninguno para mí, Arnoldo: es imposible que los tengáis: sea lo que fuere, yo quiero, yo debo saberlo...”. Natalia, en la escena sexta del acto segundo de *La Aventurera*, dice: “A mi franco corazón/Para arrojar la ficción/ Le basta ser altanero./Yo en ese mundo orgulloso/que me rechaza inclemente,/no entro cubriendo mi frente/con un disfraz engañoso...”. Y en la escena octava del acto tercero: “No hábil, sincera, señor;/mostré desnuda mi alma,/y sólo alcanzo la palma/porque es mi causa mejor/La verdad sigue un camino/que no presenta embarazos...”.

La Avellaneda, como sus personajes, posee un alma constantemente agitada, lo cual también habla de su carácter romántico. Desde la carta I la autora le escribe a su amante que siente un “exceso de vida” que teme no poder soportar. En la carta III le dice que está poseída de tristeza y fastidio, en la IV, de melancolía, después describe el

“abismo” de su alma, su “inmenso vacío”, su “devorante pensamiento”, y siempre parece acompañarlo todo de un talante desbordante que la devora. En *Egilona* encontramos tres almas en agitación que no cesa: Abdalasis describe su alma desgarrada, oprimido su corazón, Rodrigo habla del “infernado suplicio” que sufre su corazón, y Egilona, que al comienzo de la obra suplica que “sepulte el alma/su agitación cruel”, pone voz a su alma sin reposo, llena de “delirios que perturban” su razón y sus ideas. En *La verdad vence apariencias*, este tipo de agitación caracteriza sobre todo al personaje de Don Álvaro. Eugenia le dice a Valenzuela en la escena cuarta del acto segundo de *Oráculos de Talía...*: “(...) En un mundo de miserias,/cual el nuestro, los que abrigan/ -como vos- almas poéticas,/deben hallar decepciones –lo comprendo- muy acerbadas...” En *Catilina* volvemos a encontrar esta agitación en Aurelia.

Otra manera de reflejarse en sus personajes la hallamos en la valoración de la inteligencia. Podría parecer que un talante que valora del modo en que venimos viendo la pasión y el mundo de los sentimientos, no necesitara valorar la razón y la inteligencia, pero la autora hace referencia continuamente a ellas, y a menudo se enamora de inteligencias más o menos frías, por lo que sabemos cómo le cautivan las existencias que piensan bien. En la carta XXIII le aconseja a Cepeda que no se case con una tonta, porque “la mayor virtud no compensa el defecto del talento; y aun me atrevo a decir, que no hay virtud en la estupidez...”. En la carta XXVI le alaba a su amante su “clara inteligencia”, y leamos parte de la carta XXXI: “(...) Escucha: tú no me has conocido sino por una de mis fases: por la de mi corazón: ignoras completamente cuál es la de mi cabeza; ignoras que si yo quisiera consultar solamente mi talento y mi conocimiento del corazón humano, si dejase obrar a mi vanidad de mujer y a mi experiencia de filósofo, ni tu amor a esa que lloras, ni tu calma, ni tu hastío, ni nada te salvaría, a ti que quieres salvarme. Sí; yo te dominaría con mi cabeza fría:te subyugaría a mi placer; te volvería loco si se me antojase. ¡Oh! Cuidate de enfriar mi corazón y de excitar mi orgullo...”. Son continuas las referencias al cerebro, al pensamiento y a la inteligencia; Egilona habla de su “triste cerebro” extraviado, de la expresión de “conceptos”; Recaredo expresa lo que respeta la inteligencia cuando habla de Sunna; el doctor Román, en la escena tercera del acto primero de *Errores del corazón*, dice: “Dicen que la vida de la inteligencia mata al corazón: ¡mentira!, lo que lo mata es el soplo disencante del positivismo material...”; en la escena segunda del acto segundo de *Oráculos de Talía...*, Eugenia le dice a Valenzuela: “(...) Mas ¡hay en el mundo altura/A la que alzarse no

pueda/con sus alas poderosas/la sublime inteligencia?...”, y en la escena siguiente, dice Valenzuela: “De gozo mi alma se llena,/Al ver que la jerarquía/Del talento se respeta/Cual debe ser respetada;/Es decir, ¡cual la primera!”; y en la escena octava del acto tercero de *La Aventurera*, Eduardo destaca la inteligencia de Natalia.

La Avellaneda también coincide con sus personajes en su concepto moderno de virtud. Guiado por él piensa que sólo es mejor que alguien aquél que actúe mejor que él. Lo mismo viene a expresar Rodrigo en el cuadro segundo del acto tercero de *Egilona*, cuando después de arremeter repetidamente contra el emir, tras oírle hablar y verlo actuar, se descubre ante él: “¡Musulmán! yo mismo/el justo elogio que demandas franco;/aquí y en todas partes te concedo./No de Jerez en la feral batalla/tan vencido me vi, cual hoy me veo;/ni tú triunfo mayor has conseguido/al arrancarme de la mano el cetro...”. Esta concepción elevada de la victoria que siempre logra la virtud, digna del pensamiento cervantino –vencer siendo vencido- la expresa la autora en su carta número XXVIII: “(...) Yo soy indulgente como Dios cuando me siento superior, y por eso soy indulgente con T.: tengo sobre él la superioridad de conocerlo sin ser conocida; y además la de haber sido mejor y más leal y más generosa que él. Yo sólo pudiera odiar a la persona con quien hubiese sido yo misma mala o falsa, porque esa persona tendría en ese caso la superioridad única que me irrita, la del obrar mejor que yo...”. Este concepto de virtud, y la valoración que de él tiene la cubana, hace que, a menudo, hallemos sintagmas como “austera virtud”, “severa virtud”... La dificultad de no dejar de servir a la virtud en determinados momentos, la hallamos magníficamente dramatizada en *Egilona*, cuando Abdalasis, en el cuadro segundo del acto tercero, espera la llegada de Rodrigo y de Egilona, a los que deja partir juntos hacia tierra cristiana. El emir se siente tan abatido que en un momento determinado ha de apoyarse en una de las columnas del templo porque siente que sus fuerzas no lo mantienen, y entonces pide ayuda a su Dios: “(...) fortalece, Señor, el alma mía, y aliénteme tu voz, si desfallezco,/al consumir el sacrificio crudo/ que la austera virtud me está pidiendo!...”. También en *Saúl* encontramos la valoración de esta virtud, cuando en la escena tercera del acto primero Micol le pide a David, en cuanto lo conoce, que pida siempre porque a ella no le falte virtud. La Avellaneda concede la misma importancia a su virtud que la protagonista de *Saúl*, así leemos en su carta XXXIII: “(...) Amigo mío, yo no soy virtuosa, no; soy una débil criatura que ha cometido muchas faltas, que se reconoce muy frágil, pero amo la virtud, la busco, la pido, la deseo. Preferiría morir cien veces a perder este noble instinto

que me lleva al bien...”. Y en la carta XXXIX: “(...) Ni el mundo, ni las pasiones, ni la calumnia de la que he sido objeto, han podido arrancarme, de mi rectitud natural y la elevación en el sentir...”. Como la Avellaneda, la Inés de *La hija de las flores* tiene un concepto de virtud que le lleva a pensar que la pureza de alma nada tiene que ver con el concepto tradicional de la virtud femenina. En la escena undécima del primer acto de la comedia, Inés habla de su corazón gastado por el pesar, como la autora le escribe tantas veces a Cepeda. Inés, que tuvo una hija siendo soltera, como la autora, habla de la pureza en términos que usará la Avellaneda, así leemos en la carta XXVI: “(...) Impetuosa y sincera, puedo parecer inconsecuente, pero lo que hallarás siempre en el fondo es *verdad*(...) Estimarme no como a ser perfecto, no lo soy ni quiero parecerlo, pero sí como alma elevada, incapaz de bajezas; capaz de extravíos y de grandes virtudes. No sé si soy siempre prudente; temo que no lo seré nunca; pero desafío que se me pruebe que he sido alguna vez falsa o mezquina...”. Y en la XXIX: “(...) Esto no me hace digna de *tu aprecio profundo*, porque esto es común a todas las almas, que no se han corrompido. La mía no lo está: esto es todo. Ni el mundo, ni las pasiones, ni la calumnia de que he sido objeto han podido arrancarme mi rectitud natural y la elevación en el sentir...”.

Resulta curioso en este punto un episodio que encontramos en el acto tercero de *Baltasar*. Rubén y Elda se reencuentran después de que la joven haya permanecido unos días en el harén del monarca. Cuando se ven, ella corre a abrazar a su esposo, que la detiene preguntándole si aún puede llamarla su esposa, haciendo referencia, claro está, a si ha sido forzada por Baltasar. Lo interesante llega con la respuesta de Elda: “¡Yo existo!”. Y bien, podemos interpretarla de dos modos, al menos; o bien Elda está diciendo que si hubiese sido violada se habría dado muerte, o bien que, ocurra lo que ocurra, ella es esposa de Rubén mientras viva, lo cual nos interesaría mucho más.

Pero quizá la dramatización más importante de lo que para la autora significa la virtud la encontramos en *La Aventurera*. Natalia, prostituida desde su adolescencia por un hombre sin escrúpulos, le confiesa su pasado a don Julián, con quien ha decidido contraer matrimonio sin amor para encontrar por primera vez un estado tranquilo. Natalia, ante la reacción de su prometido en la escena quinta del acto segundo, que condena a la sociedad y la salva a ella, retrata el concepto social de virtud: “La virtud cierra su puerta/al que una vez la ha dejado...”. Un poco después, en la escena octava

del acto segundo, Natalia retrata la suya como un “alma de virgen pura”. La obra se cierra con la consideración de que Natalia es una “mujer sublime” de “bondad rara”, y condenando el concepto equivocado que la sociedad del momento tiene de virtud, una virtud sexuada que retrata los mundos distintos del hombre y la mujer.

Junto al concepto de virtud de la autora, hay que escribir el de la justicia. La Avellaneda refleja en sus personajes su concepto elevado de justicia y su sensibilidad para valorarla y buscarla. Uno de los cantos de justicia más hermosos lo encontramos en la voz de Elda, en *Baltasar*, especialmente en el acto segundo, cuyas palabras resuenan en el escenario como aldabonazos morales, los mismos que hacen despertar el corazón muerto del tirano. Cuando el monarca quiere esclavizarla, ella pide dando una elección en cada súplica: “Te pido, Baltasar, aquel respeto/A que tiene derecho la desgracia”, la misma idea que expresa cuando, en el acto siguiente, el rey quiere castigar a su esposo: “Sé piadoso, señor, pues eres fuerte”. Baltasar no alcanza a comprender esas voces que suenan por vez primera en su corazón: “¡Para rendir, señor, los corazones,/no alcanza el cetro de ningún tirano!...”. En el acto segundo de Recaredo, cuando el rey descubre la conjuración e imparte castigos y perdones a los conjurados, su clemencia y su equidad demuestran un elevado sentido de la justicia. Las palabras con las que perdona a Agrimundo porque “su altura no comprendía”, recuerdan a las que la Avellaneda le escribe a Cepeda en la carta XXVI: “(...) dicen que yo soy lo que creo de ti, esto es, que tengo más espíritu que corazón: se engañan torpemente; pero jamás les acuso de que me agrabian: me desconocen: esto es todo...”. En la última escena del prólogo de *La verdad vence apariencias*, don Álvaro explica a quienes acusan a Fernán que “no se juzga/sin escucharlo al bandido/más infame...”. En la escena quinta del acto primero de la misma obra, Leonor, que cree más que nadie en la inocencia de su amado, dice: “(...) pues no puedo ser culpada/por dudar que de repente/un alma noble, inocente,/se trueque en vil y malvada(...) que es imposible creer,/sin estar de juicio falto,/que hombre ninguno de un salto/vaya tan hondo a caer...”. En la escena segunda del acto primero de *El Donativo del Diablo*, Ida defiende a Arnoldo cuando su padre lo acusa por su pobreza: “Esa es una injusticia y no un delito que lo rebaje...”. En la escena quinta de *Simpatía y antipatía*, dice el Conde: “(...) Mas su desventura inmensa/No puede ser un delito:/no existe virtud severa/Que castigue con justicia/ de un grande amor la violencia,/ porque a su objeto anhelado/se encontró tarde en la tierra...”. En la escena séptima del acto segundo de *La Aventurera*, Natalia acepta casarse con don Julián por lo bondadoso que

él ha sido con ella, y en la escena siguiente critica negativamente la “fría excelsitud” de los justos que no oyen el llanto de los desgraciados, lo cual precipita en el abismo a los pecadores. En la última escena de *El millonario y la maleta*, el millonario Esteban de Cañizares explica a doña Policarpa y a sus hijas que si Emilio, el pintor, no es rico, posee “un talento artístico que vale mucho más...”.

Finalmente, cabe señalar que son cientos las coincidencias que podemos hallar entre el pensamiento de la autora expresado en su epistolario y su obra, entre ellos se cuentan los siguientes: su preocupación por los límites imprecisos entre la locura y la cordura después de situaciones de intenso dolor (la autora habla de sus ataques de nervios, y los encontramos en *Leoncia*, *Alfonso Munio*, *El Príncipe de Viana*, *Egilona*, *Saúl*, *Errores del corazón*, *La hija de las flores*, *Baltasar*); la importancia concedida a los recuerdos, la presencia del pasado en el presente (la Avellaneda habla de la “religión de los recuerdos”, y esta valoración la hallamos de forma explícita en la escena tercera del acto cuarto de *Leoncia*); su obsesión por el parricidio (*Alfonso Munio*, *El Príncipe de Viana*, *Saúl*...); el corazón como forma de conocimiento (acto primero de *La verdad vence apariencias* y último acto de *El Donativo del Diablo*); los celos como el “infierno del alma” (*Leoncia*, *Alfonso Munio*, *Egilona*, *Recaredo*, *La verdad vence apariencias*, *La hija del rey René*, *Trea amores*, *Baltasar*, *Catilina*...); el teatro como marcador del estado de desarrollo de un país (*Oráculos de Talía*... y *Tres amores*); el corazón, torpe para acertar qué corazón lo haga feliz (*Errores del corazón*, *Tres amores*...).

4.2. LO QUE LA AVELLANEDA QUISO INSPIRAR

La Avellaneda no sólo se refleja en personajes de sus obras que expresan pensamientos y pasiones que ella vivía. Existe un modo menos directo del reflejo, que encontramos en personajes que reaccionan ante pensamientos y pasiones de la autora tal y como ella hubiera querido que reaccionaran ante lo mismo algunas personas que la rodearon. Pero también esto lo cotejamos con su epistolario e intentamos no precipitarnos únicamente en la intuición. Observemos, para empezar, el caso de *Leoncia*, la obra en la que, sin duda ninguna, la autora se aleja menos de su texto. Don Carlos vive con Leoncia un conflicto parecido al que Cepeda vivía con la autora; ella es

más valiente, más apasionada, él más dubitativo y menos definido, si no en su pasión, sí en el tipo de mujer que escoger para el matrimonio. Sin embargo, la autora le concede a su personaje parte de los caracteres que le está señalando constantemente a su amante que querría ver en él y que no encontró. No conviene olvidar las insistentes cartas en que la Avellaneda le pidió a su amante que acudiera a la función. Sabemos por ellas que por él se retrasó varias veces el estreno. Carlos se presenta, en un conflicto parecido al de Cepeda, con más pasión, con más valentía, y con un sentimiento de amor más claro e intenso por su amada. Desde el principio, don Carlos se muestra, de forma original en el teatro de cualquier momento, enamorado de unas cualidades poco apreciadas en la mujer de su tiempo, precisamente aquéllas que Cepeda más le reprochaba a la autora. Se muestra además desapasionado ante ciertas características que, entonces, parecían las únicas con las que la mujer podía enamorar. Defiende en voz alta su enamoramiento de una mujer distinta, original por la conmoción, por el exceso, por la pasión y la independencia, todo aquello que de verdad enciende la pasión. En sus diálogos con su amigo Gaspar hay un esfuerzo por hacer comprender este cambio, al comparar a Elena con Leoncia, y en él se oye claramente la voz con la que la Avellaneda se defiende de su amante: “¿no concibes tú que pueda existir otra mujer más propia que ella para abrasar, para encadenar con lazos de acero y de fuego un corazón como el mío (...) Una cuya alma de fuego haya marchitado prematuramente en su frente la flor de la juventud. Una cuya mirada de pasión sea un dardo encendido que se clave en mitad de mi alma; porque sus ojos omnipotentes todo lo traspasen, yodo lo venzan. Una cuyo acento vibrante salga de su corazón impregnado de amor para ir a encender el mío...”. Estas miradas de pasión, no de candor, dan paso a la conquista recíproca entre el hombre y la mujer. También en *Saúl* hallamos un héroe deseado, en el sentido que señalamos, por la autora. La escena segunda del acto tercero, cuando David describe el momento en el que se enamoró de Micol como aquél en el que su corazón le dijo: “Ríndete y ama”, recuerda las cartas de 1839 en el que la autora le explica a Cepeda cómo ama ella y lo que querría inspirar. En la misma encontramos dos veces el llanto en David (escenas novena y tercera de los actos segundo y cuarto respectivamente), el llanto emocionado de amor por Micol, y sabemos por las cartas de la autora que alguna vez ella deseó provocar este llanto en su amante, así en la XIII leemos: “(...) Yo he llorado sobre ella, dulce amigo, lágrimas deliciosas cual no han salido de mis ojos: he llorado y hubiera querido en aquel momento verte, y que llorases también. ¡Ese llanto hace tanto bien!; Mi corazón desde entonces está tranquilo, gozoso, feliz...!”. En *Baltasar*, Elda provoca en

el monarca sentimientos que también la autora hubiera querido provocar. Por sus relaciones amorosas vividas con libertad, tuvo fama, dentro de la sociedad más tradicional, y a pesar de que su prestigio como autora la salvó de todo descalificativo social, de mujer excesivamente abierta en sus relaciones, de no llevar la religión a todos sus sentimientos y vivencias, de tener distintos amantes a lo largo de su vida, etc... Tuvo además, como sabemos, una hija siendo soltera. En sus cartas expresa, como hemos visto, una limpieza de alma ajena al cuerpo y un concepto de virtud que los diferencia. Quizá por eso cuando Baltasar, en la escena tercera del acto tercero, es incitado a tomar por la fuerza a Elda, exclama: “¡Yo aspiro a un alma, no a un cuerpo!”. Esto lo encontramos antes, en el personaje de don Julián de *La Aventurera*, que condena a toda la sociedad antes de ver una sola mancha en su amada Natalia, que desde la adolescencia ha sido prostituida. A medida que su prometida le cuenta su pasado, él incrementa los piropos con respecto a la moral y la virtud de la dama, y termina diciendo que morirá si ella no acepta casarse con él.

4.3. EPISODIOS VITALES COINCIDENTES ENTRE LA AUTORA Y SUS PERSONAJES

Reflejándose en su obra como lo hace, no podía no insistir en episodios que, bien la habían marcado, bien consideraba especialmente apropiados para el escenario. Algunos de los personajes que hemos señalado con las mismas pasiones que la autora, comparten con ella episodios de su historia. Leoncia, la protagonista de la obra homónima, tiene lo siguiente en común con la autora: Leoncia vive lejos de su familia porque ésta condenaría su forma de vida; la Avellaneda, cuando escribe la obra, vive lejos de su familia, que condenaba su modo de vivir y su independencia; Leoncia vive sola siendo soltera, como la autora en muchos momentos de su vida; Leoncia ama y es amada por un hombre más joven que ella y que va a casarse con una mujer tradicional; la Avellaneda era amante de Cepeda, más joven que ella, que teme casarse con ella y que, tiempo después, se casará con otro tipo de mujer; Leoncia, como la Avellaneda, es a la vez admirada y rechazada por la sociedad. Pero cabe señalar junto a éstas otras coincidencias que, si no pueden considerarse como las anteriores un reflejo de la autora porque se refieren a episodios que aún no le habían sucedido a la autora al escribir

Leoncia, resultan quizá por ello más curiosos, y quizá anuncian pensamientos obsesivos: Leoncia es abandonada por su amante, que también abandona a la hija que es fruto de sus relaciones, a la Avellaneda le sucederá exactamente lo mismo pocos años después de escribir este drama; Leoncia vive creyendo que su hija ha muerto siendo un bebé, y la de la autora morirá a los ocho meses de nacer; Leoncia sufre ataques de angustia y de nervios que la Avellaneda sufrirá toda la vida.

También en *El Príncipe de Viana* encontramos episodios vitales compartidos por la autora y sus personajes: la Avellaneda perdió a su padre en la primera niñez, Carlos perdió a su madre, pero ambos tienen el mismo sentimiento de orfandad; la autora se sintió maltratada por su padrastro en beneficio de los hijos propios, tal y como expresa en su *Antología*: “Afortunadamente sólo un año estuvimos con mi padrastro (...) se había manejado bien con nosotros hasta entonces: entonces se desenmascaró. Estaba en su país y con su familia, nosotros lo habíamos abandonado todo. Su alma mezquina abusó de estas ventajas...”. Carlos será asesinado por su madrastra, que desea que reine su hijo Fernando.

Como Egilona, la Avellaneda contrae matrimonio dos veces e incluso teoriza sobre la posibilidad o el hecho de amar por segunda vez. Egilona es capaz de recordar con cierto cariño a Rodrigo sin que esto signifique que no ama a Abdalasis. La cubana explicita y reflexiona acerca de esta situación con una modernidad que es muy difícil encontrar en su tiempo. Así aparece en los hombres una situación particular en la que sienten celos de los recuerdos que quedan en la mujer que aman. Esto preocupa a Abdalasis: “(...)¡Basta su sombra a mi enemiga estrella;/basta a mi padecer que su recuerdo/en el alma que adoro eterna sea!...”. Esta intimidad entre los amantes, esta confianza y sinceridad acerca de algo no dramatizado, resulta sorprendente en el escenario, pero también en las cartas de la autora a su amante. En la carta XXVII, leemos: “(...) Quiero que conozcas lo posible al hombre que fue mi esposo y que era digno de ser tu amigo...”. Situación tan original en su tiempo, continúa en la carta XXXIII: “(...) Por lo que respecta a la cara memoria de mi Esposo, tampoco me avergüenzo de unir a ella el cariño, que me inspiras. Vivo él, mi alma toda era suya; muerto, ¿me reconvendrá por qué acepto un pecho amigo en el que lloro mi infortunio? No; su alma grande y generosa es acaso la que te ha inspirado el deseo de venir hacia tu

pobre amiga: él te ha juzgado digno de ser el consuelo de la mujer que amó, de la mujer que no le ocultó que te había amado...”.

También en *Saúl* encontramos episodios compartidos. Creemos reflejada en la relación de Micol y su hermano Jonathás la de la autora con su hermano, y parece corroborarlo el modo en el que varía de una edición a otra, acentuándose el cariño entre ellos después de que Manuel muriera el 5 de diciembre de 1868. Además, como hubieron de hacer Gertrudis y Manuel con el padrastro de ambos, Micol y Jonathás luchan juntos contra su padre, y cuando el segundo esposo de la autora murió en Cuba, su hermano fue a recogerla, a consolarla y a protegerla, como Jonathás hará con su hermana cuando David huye al ser condenado a muerte. Jonathás entristece con su muerte a Micol, que tiene para él algunas de sus palabras más tiernas. El 25 de diciembre de 1868 la Avellaneda le cuenta como sigue a Domitila García los momentos que vive tras el fallecimiento de su hermano: “Recibí la de usted(...) en momentos bien tristes para mi corazón. La muerte me ha arrebatado el 5 del corriente a la persona más querida que me quedaba en el mundo, a mi querido hermano de padre y madre, de quien nunca me había separado y cuyo vacío jamás podrá llenar ningún otro afecto...”.

En *La hija de las flores* también hay varios episodios que la autora comparte con sus protagonistas: Inés rompe un compromiso acordado sin amor, como la autora hizo en dos ocasiones; Inés es madre soltera y cree que su hija ha muerto, la Avellaneda había sido madre soltera y su hija había muerto; las dos son extravagantes para la sociedad; ambas son apasionadas, sinceras, expresivas, sufren ataques de nervios y sienten el deseo de entrar en un convento ante el desconsuelo de su espíritu. Inés está prometida a un hombre más joven que ella, Cepeda, como ya hemos señalado, era más joven que la autora.

5-LAS DOS EDICIONES PREPARADAS POR LA AUTORA

Las dos ediciones que la autora hizo de casi todas sus obras de teatro, supusieron, en realidad, dos versiones, es decir, dos obras distintas. Especialmente las direcciones del cambio que sufren de una a otra edición sus obras no cómicas, y de entre ellas las más claramente adscritas al movimiento romántico, merecen una reflexión que hace necesario este capítulo. Como venimos recordando a lo largo de este trabajo, la autora realizó una revisión de sus obras cuando, casi al final de su vida, decidió recogerlas en sus obras completas, que aparecieron como *Obras literarias de la señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Colección completa*, en la Imprenta de Manuel Rivadeneyra de Madrid, en cinco tomos, entre los años 1869 y 1871. El teatro que la autora quiso incluir en esta colección abarca los tomos II y III, en el primero de los cuales aparecen *Munio Alfonso* (que había sido *Alfonso Munio*), *El Príncipe de Viana*, *Recaredo* (que había sido *Flavio Recaredo*), *Saúl*, *Baltasar* y *Catilina*; y el segundo de los cuales contiene: *La hija de las flores*, *La Aventurera*, *Oráculos de Talía o los Duendes en palacio*, *La hija del rey René*, *El millonario y la maleta* (que aparecía por primera vez), *La verdad vence apariencias* y *Tres amores* (que había sido *Los tres amores*). De este modo, quedaban excluidas *Leoncia*, obra escrita en 1839 y estrenada en 1840, que a pesar de su éxito en los escenarios no se publicaría hasta 1917, es decir, cuarenta y cuatro años después de la muerte de la autora; *Egilona*, de 1845, *Errores del corazón* y *El Donativo del diablo*, de 1852, y *Simpatía y antipatía*, de 1855. Además, quedaban fuera las aún inéditas *Hortensia*, *Glorias de España*, *Los Puntapiés* y *La sonámbula*.

Este capítulo se levanta sobre el intento de análisis de la línea de cambio que experimentó la autora a lo largo de su vida literaria, y que queda reflejada en la selección y versión definitiva de sus obras. Creemos que conviene extraer una serie de conclusiones para conocer la obra avellanadiana, que suele estudiarse a partir de la última edición preparada por la autora, conclusiones nacidas de la observación de lo unidireccional de estos cambios, y de la exclusión de dos obras especialmente

interesantes, *Leoncia y Egilona*, y de una de extraordinario valor lírico-formal: *Simpatía y antipatía*. Estas conclusiones pueden abordarse distinguiendo tres hechos generales: la pérdida de romanticismo que experimentan las segundas versiones, la mejora formal tanto estructural y métrica como dramática, y el cambio distinto que experimentan la comedia y la tragedia.

5.1. PÉRDIDA DE ROMANTICISMO EN LAS SEGUNDAS VERSIONES

Para el primero de los tres hechos generales hemos de referirnos especialmente a aquéllas de las obras de la Avellaneda que más encajan en el esquema del drama romántico, es decir: *Alfonso Munio*, *El Príncipe de Viana*, *Egilona*, *Flavio Recaredo*, *La verdad vence apariencias*, *El Donativo del diablo* y *Baltasar*. Es sabido que los autores románticos que habiendo sobrevivido por longevidad al movimiento del que participaron en su juventud, hicieron segundas versiones de sus obras románticas en su madurez o vejez, retocaron las obras primeras de tal modo, queriendo despojarlas de lo que ya sin el romanticismo en el alma parecía excesivo, que a menudo la segunda versión actuó en detrimento de la primera. Sucedió que las obras nacidas dentro del espíritu y la forma románticas, despojadas de su propia naturaleza, que se intentaba acercar al espíritu realista de la alta comedia de la segunda mitad del siglo, nacida en parte en respuesta al drama romántico, no funcionaban. Si el Romanticismo, a pesar de la impronta dejada para lo sucesivo, pasó relativamente rápido por España, especialmente fugaz fue su paso por el teatro, objeto de debates y polémicas más que ningún otro género literario. Cuando Gertrudis Gómez de Avellaneda revisa su obra para publicarla en forma de obra completa y de versión definitiva, el drama romántico hace decenios que se piensa superado, y el gusto del momento es casi opuesto. La autora, tan capaz para todos los géneros y subgéneros, tan interesada siempre en adaptarse a los nuevos gustos y en no quedarse fuera de lo nuevo, intenta limar lo que más separa su obra del gusto de moda del momento, por eso sus dramas románticos, que conforman el grupo más destacable de su obra total y se concentran en sus primeros quince años de creación (a excepción de *Baltasar*), son los más cambiados, los que aparecen como nuevas versiones, a veces de forma explícita, y no como segundas ediciones.

Así, sobre los cambios generales (cambios genéricos -como vimos en el segundo capítulo de este trabajo-, cambios formales, de vocabulario, de marcas gráficas de las didascalias, estructurales, que mejoraron en casi todos los casos las primeras versiones) hay que destacar esta línea de cambio específica con respecto al romanticismo, tan descriptiva de los años centrales del siglo XIX y de la autora.

En todos los dramas de la autora se observa en la segunda edición un enfriamiento de la pasión, de la emoción más característica del movimiento romántico, de los rasgos más determinantes y extremos que aparecen en las pasiones dramatizadas. Ya señalamos que, dentro de la dramaturgia romántica, la autora no sólo no representa el extremo romanticismo, sino que es incluida siempre entre los autores eclécticos, que rechazaron los extremos clásicos tanto como los románticos. No obstante, por talante y por gusto dramatiza conflictos románticos, aunque formalmente pueda trazarse un línea más clásica que la de los dramas románticos españoles más conocidos. Por eso puede observarse en las segundas un enfriamiento de las pasiones de las primeras versiones, a excepción de *Baltasar*, que se corrigió, frente a las otras, durante dos años, y que pertenece ya a 1858. Con el cambio de talante de los tiempos y de la autora, tiene que ver que excluyera *Leoncia y Egilona*, a las que era imposible despojar de las pasiones más intensas y por más tiempo sostenidas. Distinta es la razón por la que dejó fuera *El Donativo del diablo*, como veremos después, obra que antes de ser convertida en drama, era ya una leyenda conocida, forma en la que la historia contada resultaba mucho mejor. Quedan entonces, para el análisis de esta primera línea del cambio, cuatro obras: *Alfonso Munio*, *El Príncipe de Viana*, *Flavio Recaredo* y *La verdad vence apariencias*.

En las cuatro puede observarse la pérdida de una serie de motivos argumentales y de elementos que sirven a la tensión dramática, ambos de gusto romántico: los presagios, el ambiente político en el que se enmarcan las conjuraciones, el ritmo rápido de episodios y desenlaces... En *Alfonso Munio* los presagios son más en la edición de 1844. La segunda edición elimina el soliloquio de Munio en el que, antes de que su hija le suplique que no la deje sola la noche de la tormenta, el padre ya siente algo que lo estremece en el futuro próximo. También desaparece en la segunda versión el presagio que Munio expresa en la escena tercera del segundo acto, y esto junto a los presentimientos de que Sancho es despojado, como Fronilde, y de lo explícito e intenso de ellos. La segunda edición de *El Príncipe de Viana* suprime el primer acto de la

versión de 1844. Este acto suprimido concedía a la primera versión el ambiente político en que se enmarcan algunos de los dramas románticos más conocidos, como *Hernani* o *La conjuración de Venecia*. La política, el patriotismo y la libertad, tienen, de este modo, menor presencia en la segunda versión que en la primera. Algo parecido sucede con *Flavio Recaredo*, en cuya primera versión se contextualiza y prepara el ambiente de la conjuración en torno al monarca mucho más que en la segunda. En ella desaparecen algunos de los conjurados y el ambiente de secretismo y tensión que caracteriza a este tipo de drama. En *La verdad vence apariencias*, el ritmo de la acción, buscando claridad, se hace menos romántico en la segunda versión. La autora señala en una nota que quiso hacer de esta obra una “completa refundición” que le impidió hacer su “mal estado de salud”. Pero además, en la segunda versión desaparecen una serie de episodios de encendido romanticismo; así en el acto primero Rodrigo pedía a su criado su caballo con una acritud que el romántico funda en el dolor intenso, y cuando el criado le preguntaba para qué quería montar, Rodrigo contestaba: “quiero correr sin objeto/por el campo, hasta que caiga/ mi caballo sin aliento...”. En la escena tercera del mismo acto, el mismo Rodrigo protagonizaba, también en la primera edición, un episodio de intenso sabor romántico, al descubrir la oración secreta de la que va a ser su esposa, en la que ella ruega por otro hombre: ““Justo Dios! También os ruego/ por aquel desventurado/que amé tanto, y que a despecho/de la voluntad ¡Dios mío!/ en mi alma triste conservo””. Además, como en el caso de *Alfonso Munio*, en la segunda versión de *La verdad vence apariencias* desaparecen los malos presagios que abundan en boca de don Álvaro en la primera, a quien asedian constantemente pesadillas nocturnas desde las cuales su hermano asesinado reclama venganza.

Los personajes cambian de manera destacable en el sentido que venimos señalando. En *Alfonso Munio* cambian de tal modo que parecen otros, y la obra cambia con ellos su espíritu apasionado e indignado, por una contención a veces clásica que funciona peor en gran parte de las escenas. Fronilde y Munio son los caracteres que hemos de destacar como esencialmente distintos de una a otra edición. Ambos pierden fuerza en la segunda, porque la contención choca con el plan primero y los simplifica. Fronilde pierde su apasionamiento en las escenas con Sancho, y su sumisión y su miedo con su padre se acentúan. En la segunda versión Munio se deshumaniza y se convierte en un carácter más bestial desde el principio. Así por ejemplo, en la escena tercera del acto cuarto de la edición de 1844, Munio llega a desmayarse de dolor, lo cual es

impensable en la edición de 1869. La primera compone, además, una serie de escenas compuestas por el diálogo entre los dos personajes de la que prescinde la segunda. En ellas la relación entre padre e hija consigue mayor verosimilitud, y por tanto mayor emoción. Cuando la Emperatriz le ofrece a Munio el casamiento de su hija con don Pedro, insistiéndole en que sólo se llevara a cabo con el consentimiento de Fronilde, el padre cumple con ella al preguntarle a su hija, en la escena siguiente, si le alegra ese matrimonio. Sin embargo al despiadado e inhumano guerrero de la segunda versión, no le importa el sentimiento de su hija. Más tierno como padre, también aparece guerrero vulnerable en el caso de la primera versión, en la que leemos los siguientes versos: “(...) mas tuve miedo...¡sí! ¡porque era padre!”. Además, a estos versos se añaden los del soliloquio que la misma edición le concede al protagonista en la escena cuarta del acto segundo: “La fama/de glorioso valor, del orbe entero,/ la lisonjera aclamación, la patria.../¡la patria misma...! con rubor lo digo;/ menos dulces me son, menos me halagan/que en boca de Fronilde el grato nombre/de padre. ¡Padre! ¡sí, padre me llama/el ángel tierno que la tierra admira!”. También la escena en que padre e hija se despiden por última vez deja ver a un Munio distinto de versión a versión. En la primera edición Munio se conmueve hondamente ante los ruegos de su hija porque no la deje sola durante la tormenta, y en sus malos presagios, es vulnerable.

Fronilde, como Munio, aparece otra en la segunda versión. La autora la despojó de algunos versos y de algunas características que la hacían, en la primera, mucho más atractiva. Ella es uno de los cambios más importantes que sufrió la obra, porque todos aquellos caracteres de los que la Avellaneda dota a sus heroínas de forma original, desaparecen de su carácter en la edición de 1869, dejándola convertida en una mujer más desapasionada aún que el prototipo de heroína del drama romántico. Fronilde deja en la primera edición toda su pasión, toda su rebeldía y toda su expresión. Abandona en ella no sólo su pasión por Sancho y el esfuerzo y la lucha expresados que le supone no responder al amor del futuro rey, sino el temor intenso que le despierta su padre. En la segunda versión resulta tan hábil para contener la expresión de su interior, que a momentos el espectador, como Sancho, llega a dudar de su amor. Y es que la segunda edición nos deja, además, sin ninguna de las dos declaraciones de amor que Fronilde le hace a Sancho en la primera. En ella la heroína es una mujer que sufre intensamente por sofocar su pasión y no lo logra siempre. En la segunda encontramos una heroína gélida. Así por ejemplo, cuando Sancho la persigue para culparla por haber sido capaz de

agradecer a la Emperatriz el compromiso con don Pedro ante él, las distintas versiones hacen el sufrimiento de la joven seguro o dudoso. Así, si en la primera Fronilde decía: “Dejadme, por piedad!”, “Callad, por compasión” y “¡Cesa!/¡Cesa, Sancho, por Dios!”, en la segunda, las respuestas paralelas, son: “¡Dejadme!”, “Hablad más bajo, príncipe” y “Fuera, señor, el delirio, fuera el crimen!”. Y si en ésta última logra permanecer “razón de hielo”, en la segunda no puede evitar estallar en llanto: “¡Nunca supe mentir! (...) / Pero te adoro, sí; del pecho triste / el incendio voraz más se dilata / cuando procuro reprimirle...”, y concluye diciendo cómo su “incesante llanto”, “cual benéfico rocío”, hace que el fuego en que se abrasa crezca “y no lo apaga”. Y en la penúltima escena del tercer acto, justo antes de morir a manos de su padre, cuando Sancho escala su ventana para decirle que la Emperatriz ha aceptado que se casen, Fronilde también aparece distinta según las versiones. Sólo en la primera cuando el príncipe suplica a su amada que le diga que lo ama, ella le expresa su sentimiento: “(...) ¡Qué si te amo! ¿Puedes / dudar de la pasión en que me abraso? (...) ¡Si te amo, ingrato! / Pregúntalo a este rostro, que marchito / Está por los insomnios y el quebranto. / Remordimientos y pesares fieros / Mi combatido pecho destrozaron; / Mas por ti, por mi amor, amé mis penas...”. Finalmente, hemos destacado que también como hija cambia Fronilde de una a otra edición, más asustada y menos expresiva con su padre en la segunda edición, quizá respondiendo a la mayor violencia que presenta éste en ella.

En *El Príncipe de Viana* el carácter del rey Juan II de Aragón varía de forma esencial de una a otra edición, y de nuevo hemos de destacar la primera como aquella en que aparece más sólido e interesante. La mayor importancia que el juego político tiene en la edición de 1844 hace que se entiendan mejor sus actos y que deba destacarse su presencia entre los conjurados y los partidarios de Carlos de Viana. En la primera edición no son sólo él y su envidia, él y sus complejos, él y su vejez, los que deciden su comportamiento, como sucede en la segunda, sino que el conflicto político y la conspiración tramada se muestran en toda su complejidad, y en el centro de ella, respondiendo a los acontecimientos, la figura del monarca se alza en su tragedia. En la versión de 1869 los cambios que experimenta su carácter lo convierten en una marioneta de la reina y de la acción, y casi no consigue la altura trágica necesaria a su posición en el conflicto. Algo parecido con respecto a la complejidad de sus caracteres sucede con el Arzobispo y con el Duque de Cardona, que en su primera forma toman la

complejidad de sus figuras en los diálogos de los que se despoja la segunda, dejándolos como personajes únicamente esbozados.

El rey Juan II de Aragón aparece, en el caso de la edición primera, como un carácter desarrollado, sostenido y dibujado por completo; acomplejado por su débil voluntad, es, sin embargo, capaz de envidiar a su hijo Carlos, aclamado por su pueblo. La amargura que siembra en él la envidia, lo lleva de la ira a la desesperación, y a una mala relación con su hijo que hace fácil que la reina malvada logre hacer del monarca su voluntad. Pero si en la primera encontramos un carácter sembrado de debilidad, manejable hasta la patología, en la segunda edición hallamos sólo una marioneta.

El acto primero, del que la segunda versión se ve despojado, dramatiza el momento en el que el rey lanza acusaciones políticas contra su primogénito, acusaciones y sospechas que lo enfrentan a los diputados que están presentes en las Cortes de Lérida. En este acto el rey es lo suficientemente valiente para enfrentarse a las Cortes en pleno, y lo suficientemente iracundo y tirano para imponer su decisión. También vemos sus complejos, sobre los cuales irá profundizando el acto siguiente y sobre los que la reina arrojará sus dardos envenenados, para crear discordia entre su esposo y Carlos. Ésta capacidad de la reina para crear discordia, y esta alma henchida de complejos y desencantos que vemos en el monarca, se preparan mucho menos en la segunda versión, que no tiene este primer acto que concluye con el rey al límite de su ira: “¡Yo no pido consejos cuando mando!”.

En la primera edición, esta complejidad mayor del monarca hace posibles dos impecables soliloquios que contribuyen también a la verosimilitud y el sostenimiento de la acción. En el primero de ellos, en la escena segunda del acto cuarto, vemos el cruce de sentimientos que vive el personaje: “(...) No puedo sosegar: en parte alguna/se calma la inquietud que me atormenta (...)/¿Por qué no perecí cuando al sepulcro/pude llevar la majestad ilesa (...)/Cuántos perecen héroes, que una hora/más tarde acaso criminales fueran!/Cuando brillaba pura mi corona/ herir debió la muerte mi cabeza;/o al eclipsarse de mi dicha el astro/debí yo mismo desgarrar mis venas;/¡Oh de la ancianidad destino triste!...”. Un poco después, en la escena cuarta, encontramos el otro soliloquio: “¡Es demasiado ya! Si se conjura/contra mi autoridad la tierra entera,/la tierra entera míreme

enemigo (...)/Nunca es el alma de los reyes vieja;/Ni ha de imitar mi espíritu indomable/Al lago inmóvil que el invierno hiela...”.

También el final distingue al personaje en las dos ediciones; en la primera, mucho más activo, acusa él mismo a la reina Juana y la repudia, condena al Canciller, y se acusa a sí mismo, mientras que en la segunda, al ser acusado por Isabel, se cubre el rostro con horror y permanece a un lado del escenario mientras cae el telón.

Flavio Recaredo y Recaredo se distinguen también por sus personajes. En primer lugar, el peso mayor que en la primera tiene el tema político, hace que en ella aparezca una serie de personajes de la que la segunda prescinde. Estos personajes, miembros de la conjuración contra Recaredo, son: el Conde Paulo Segá, Vacrila y dos nobles de Mérida. También la nodriza de Bada cambia, incluso de nombre, de una a otra edición. En la primera aparece como Ememberga, en la segunda como Ermesenda, como la asistente de *Egilona*, con la que, en las obras completas de la autora no hay coincidencia porque de ella fue excluida, como hemos destacado, esta última obra. Ermesenda tiene una relación de confianza con Bada mucho más estrecha que Ememberga. También la pareja de protagonistas cambia de una a otra versión. Recaredo pierde un poco de su romanticismo en el caso de la segunda, y Bada resulta más apasionada y romántica en la primera, en la que no necesita, por ejemplo, que Mausona anule su voto a Dios para aceptar el matrimonio con Recaredo, como sí será necesario que ocurra en *Recaredo*. Finalmente, también Viterico aparece distinto, menos presente en la primera que en la segunda versión, al contrario de lo que sucede con Agrimundo.

En *La verdad vence apariencias* cambia sobre todo Rodrigo, aunque también don Álvaro, y un poco menos Leonor y el rey. Rodrigo resulta mucho más atractivo como personaje en la primera versión, porque en ella no es sólo despreciable, no es sólo ira y rencor, sino que es un hombre capaz de cierta dulzura y tremendamente dolorido. La odiosa escena sexta del acto primero de la edición de 1869, no aparecía en la primera, que, le concedía espacio a la expresión de su tristeza. Si en la primera edición tenemos también su amargura, en la segunda tenemos únicamente su odio. También aparece más romántico en la edición de 1852, en la que cuando descubre que Leonor lo rehuye, lo que hace es separarse de ella y no increparla, como hará en la segunda. Menos bestial y más triste, será también más íntimo en la relación con su padre.

Igualmente, don Álvaro tiene más fuerza en la primera de las versiones, en ella menos amargo y más poderoso como carácter. Más resuelto, menos injusto con Rodrigo en el prólogo, más capaz de ayudar a Gonzalo en el acto segundo, es, sin embargo, quien se desmaya al conocer que su hijo va a morir condenado, y no Leonor, como sucede en la segunda edición. El rey participa más del argumento en la primera versión, y contribuye a destacar el llanto de Leonor, el descaro y la insensibilidad de Rodrigo fijando como fecha de su boda el día del aniversario de la muerte del padre de la novia... Finalmente, Leonor resulta más atrevida, cuando increpa al rey, en la primera versión que en la segunda, pero sin embargo en ésta no acepta el indulto y sí en aquélla.

Con respecto a la pérdida de romanticismo descrita hasta aquí, no podemos hablar con la misma rotundidad del mismo sentido de cambio unidireccional si nos referimos al resto de las obras dramáticas de la autora. Porque son las obras más románticas las que, por lo dicho, cambian trazando el camino que nos ha interesado describir. Y es que a pesar de sus logros, pronto se desprestigió el Romanticismo. Sobre este hecho hay que apuntar las continuas crisis nerviosas que sufría la autora a lo largo de los últimos años de su vida. Cada vez la concentraron más en su fe religiosa y convirtieron una fe abierta, una ideología valiente y comprensiva, casi en una manía, en un ataque, en una enfermedad.

Abordemos ahora los dos cambios a los que también nos hemos referido al comienzo de este capítulo.

5.2. MEJORA FORMAL: MÉTRICA, DRAMATICIDAD Y ESTRUCTURA

Podemos afirmar que el ritmo y la composición versal mejoró en las segundas versiones. La autora trabajó sobre sus obras limando algunos ripios, algunas repeticiones que sólo rellenaban sílabas, etc... No obstante, hay que señalar que la crítica fue unánime al destacar la habilidad de la autora como versificadora, el sentido del ritmo con el que la autora componía versos, la forma en que se advertía en su teatro que también era escritora de poesía, y nos referimos ahora únicamente a la forma de sus versos, más tarde hablaremos del lirismo vertido en su teatro. Los cambios en el verso, por esta razón, son escasos, puesto que a pesar de que algunas de sus obras fueran

escritas en pocos días, la facilidad que la autora tenía para la construcción formal hacía que los versos fueran acabados. Sin embargo, encontraremos cambios, que para nosotros mejoran las primeras ediciones en casi todos los casos. Estos cambios pueden ejemplificarse con el siguiente: si en la última escena de *Alfonso Munio* don Sancho preguntaba en la primera edición: “¿pero qué me resta/a mí en el mundo? ¿qué?”, en la segunda edición leemos: “...pero a mí, que en mi amor lo pierdo todo-/ ¿qué es lo que en tanta soledad me resta?...”. También en *El Príncipe de Viana* encontramos una clara mejora en la segunda versión que en la primera en lo que a madurez formal se refiere. Estas mejoras son igualmente claras en *Recaredo*, *Saúl*, *La hija de las flores* (en la que la autora suprime casi quinientos versos “de relleno” para la segunda versión). En la comedia las supresiones suelen ser muy acertadas, a veces se suprimen versos chabacanos o que, para conseguir una gracia, disonaban en el carácter que los decía. Esto sucede, por ejemplo, en *La Aventurera*, en que los versos suprimidos de las escenas quinta y octava del acto segundo, resultaban, en el primer caso, disonantes y vulgares, y en el segundo, inútiles.

Cabe destacar también las diferencias ortográficas que distinguen las ediciones. La ortografía se acerca a la actual en las segundas ediciones, y en las primeras puede verse todavía la inestabilidad entre las grafías “b” y “v”, la inestabilidad de la “h”, de algunas mayúsculas, y sobre todo, de las tildes, de los signos de puntuación, exclamación e interrogación, y de los guiones parentéticos. Las tildes se estabilizan y se acercan mucho ya al uso actual. Muchos de los punto y coma de la primera edición, en la segunda pasan a precisar más convertidos en unos casos en puntos y seguido, en otros en coma, y en otros en dos puntos. Los signos de admiración, como los signos de interrogación, sólo en el caso de las segundas versiones aparecen al principio y al final de la frase o la palabra a la que afectan. Los guiones parentéticos de las primeras ediciones pasan a ser dos comas en muchos casos.

Igualmente generalizados y fundamentales resultan los cambios en los signos gráficos que soportan las marcas de teatralidad. Si en las primeras ediciones los apartes no se señalan en todos los casos como tales, y cuando se señalan se hace de forma inestable, variante, combinando el “Ap.”, con el “*Aparte*” y otras fórmulas parecidas, en las segundas todos aparecen señalados gráficamente entre paréntesis. Las acotaciones aumentan en virtud de lo que la autora cree necesario indicar después de haber asistido a

la representación de sus obras. El aumento de las marcas de teatralidad, como su mayor precisión y la fijación de sus marcas gráficas, contribuyen a una forma dramática impecable, mejor en las segundas versiones que en las primeras. En estos cambios en las didascalias aparecen mejor concretadas las distintas partes del escenario, que si en las primeras son nombradas como “un lado” del escenario u “otro”, en las segundas como derecha e izquierda del actor. Resulta muy interesante seguir estos cambios de una a otra edición, puesto que se deja ver en ellos la atención con la que la autora seguía las representaciones de sus obras y cómo por ellas comprendía lo que era necesario señalar y los espacios, movimientos, expresiones, que deseaba acotar y precisar desde las acotaciones, para que se transmitiera lo que ella deseaba. En el caso de *Oráculos de Talía...*, la primera edición no señalaba las escenas en las que Eugenia escuchaba desde la puerta secreta, y quizá porque la gente se extrañara al descubrir el personaje todo lo que había escuchado, para una mayor claridad decidió, y así aparece en las segundas versiones, destacar estas entradas de la protagonista desde las acotaciones del primer acto.

Entre los cambios estructurales han de incluirse también los cambios que experimentan las dedicatorias, los prólogos y otras palabras preliminares y los finales. Las palabras preliminares cambian en todos los casos de edición a edición. A menudo porque en las primeras ediciones avisa la autora de que la obra de la que se trata ha sido escrita con prisa o a algún episodio de actualidad, y esto no puede mantenerse en el caso de la segunda edición. Otras veces encontramos estas introducciones sólo en el caso de las segundas ediciones, como sucede con *Alfonso Munio*, que sólo tiene Prefacio cuando se convierte en *Munio Alfonso*, es decir, en la segunda versión. En él la autora señala lo que ha cambiado de la primera a la segunda versión, y las razones por las que lo ha hecho. Comienza destacando los veinticuatro años que separan a la primera de la segunda, a continuación destaca los dos defectos de la primera: haber sido escrito en ocho días y haber sido escrito sin que la autora pensara en la representación. La cubana admite, por todo ello, que se trata de una refundición, en la que han cambiado el título y la forma, no el plan ni la acción. No señala, sin embargo, el cambio experimentado en los caracteres de Munio y Fronilde, ni por qué se añade a la última escena la aparición sorprendente de don Pedro. Cambia, finalmente, la dedicatoria, que en la primera edición se dirigía a los habitantes de La Habana, y en la segunda a su hermano Manuel.

Con respecto a este cambio hay que decir que las Obras completas de la autora están dedicadas a la isla de Cuba.

El Príncipe de Viana, como *Alfonso Munio*, no llevaba prólogo en la primera edición y sí lo lleva en la segunda. En ésta la autora dedica la obra, que en la primera versión iba dedicada a Manuel José Quintana, a Fernán Caballero, y aprovecha la dedicatoria para escribir una pequeña introducción. Como en su primera obra, la autora explica en este caso que la primera edición fue escrita con precipitación, y destaca cómo y por qué ha cambiado en reflexiones de gran interés que hemos señalado en capítulos anteriores.

En la segunda edición de *Saúl* desaparece la dedicatoria a la Reina Madre María Cristina de Borbón. Como en la primera, la autora pone al frente de la obra una “Advertencia o prólogo” que, aunque dice que es la escrita en 1846 para la lectura hecha ante los socios de la sección de literatura del Liceo de Madrid, aparece con algunos cambios. Cambió algunas palabras, pero sin demasiada importancia. Sólo es destacable la precisión de la pasión que trastorna al protagonista de la tragedia, que en la primera edición es un “espíritu maligno” y en la segunda el “orgullo”, y que sólo en el caso de la primera señalaba que Saúl era una víctima de la ira de Dios, lo cual desaparece en la segunda quizá por considerarlo blasfemo o irreverente para con su fe. También señala en la segunda, y no en la primera, en la Nota escrita a la Advertencia, que a pesar de que se le recomendaba que Samuel no muriera en escena y que no se apareciera tras su muerte en forma de “Sombra”, ella ha preferido mantener las dos cosas como en la primera versión. Cabe destacar, no obstante, que si es cierto que la segunda edición mantiene la aparición en forma de sombra del profeta, la enmudece, pues en la primera edición habla y en la segunda no lo hace.

Como en el caso de *Alfonso Munio* y de *El Príncipe de Viana*, en las palabras preliminares que la autora coloca al frente de *La verdad vence apariencias*, y que en este caso llama “Dos palabras al público”, la autora sólo señala la prisa con que ha sido escrita la obra en la primera edición.

En la segunda versión de *La hija de las flores* la autora suprimió la dedicatoria a Zorrilla que precedía a la primera. En el caso de *La hija del rey René* suprimió sólo

parte de ella, y en *Oráculos de Talía...* suprimió la que dedicaba a Casta Barreda de León. Pero con respecto a esta última hay que señalar que también el prólogo aparece cambiado de una a otra edición. En la primera crítica más negativa y encendidamente las críticas negativas que recibió su obra, y escribe más acerca del estado lamentable en que considera se hallaba el teatro en España. También en el caso de *Tres amores* cambió la dedicatoria, que pasó de ser “A su querido esposo” a ser “A su marido dedica esta obra, como muestra de ternura”.

En el caso de *Baltasar*, la dedicatoria a “A. S. A. R. el sermo. Sr. D. Alfonso de Borbón, príncipe de Asturias” no cambió, y el prólogo sólo lo hizo en algunas palabras, nada de forma importante. Sí hay que señalar, sin embargo, una nota que los editores escribieron en el prólogo: “el mal estado de salud en que se encuentra la autora en los días en que se imprime este drama, nos obliga a conservar, tal cual apareció en la primera edición, la carta dedicatoria, toda vez que es, además, prólogo importante de dicha obra, y que –si en las actuales circunstancias puede, como carta dedicatoria, parecer extemporánea- en el concepto de prólogo no lo creemos suprimible por completo”.

Con respecto a la estructura, *Alfonso Munio* pasó de componerse de seis, seis, cuatro y cinco escenas en los actos primero, segundo, tercero y cuarto respectivamente en la primera edición, a tener siete, siete, cinco y ocho en la segunda. La primera edición comienza antes con el enredo, que se abre en el acto primero cuando empieza la tormenta.

El Príncipe de Viana tiene un acto más en la primera edición, el primero. La segunda versión lo suprime y los episodios que considera importantes los condensa e incorpora a su primer acto. Algunos episodios de la primera edición no se recogen, no obstante, en la segunda, especialmente todos aquellos que ambientan políticamente la acción. A pesar de esto, es mejor la construcción estructural de la segunda versión, porque la trabazón entre las escenas es mayor, en ella la estructura externa adquiere, con el refuerzo de la interna, una solidez que no se conseguía del mismo modo en la edición de 1844. La primera edición tiene cuatro actos divididos en ocho, nueve, seis y dieciséis escenas, mientras que la segunda tiene tres actos, divididos en trece, diez y dieciséis escenas.

En cuanto a la estructura de *Saúl*, ésta cambia de una edición a otra especialmente por la situación de los coros en cada una. En la primera edición hay cinco coros que son y se disponen del siguiente modo: el primero es el coro con el que el pueblo de Israel da gracias a Dios, y aparece en la escena tercera del acto primero; en el segundo, situado en la escena undécima del mismo acto, Micol, el Anciano, Sela, y el Coro piden a Dios por el alma de Saúl; el tercero se encuentra en la escena quinta del acto segundo, y en él los guerreros israelitas rezan; el cuarto se encuentra en la escena primera del acto tercero, y es el canto de las Vírgenes por las bodas de Micol y David; y el quinto tiene lugar en la escena quinta del acto cuarto, en el que Micol se pregunta por los destinos de su padre y de su esposo. En la segunda edición encontramos cuatro coros; en el acto primero tenemos los dos primeros, pero no son los mismos que en la edición primera: en la escena segunda David canta a Dios acompañado por un coro, y en la escena undécima David, junto con el coro y Micol, pide al Cielo perdón para el alma del rey Saúl. En el acto segundo el coro es, como en la primera edición, la plegaria de los guerreros israelitas, que en vez de ser parte de la escena quinta, forma la escena cuarta. En el acto tercero el coro de las Vírgenes por las bodas de Micol y Saúl es el mismo que en la primera edición y en la misma escena primera. Finalmente, en el acto cuarto, si bien Micol dice entre los ríscos versos muy bellos acerca de David, no podemos decir que sea coro. Así pues, podemos decir que en los actos segundo y tercero los coros mantienen el mismo sentido en la primera y en la segunda edición.

En lo que se refiere a otros elementos de la estructura, hemos de señalar que la segunda edición introduce mucho más el tema de los amores entre Micol y David, como ya señaló la Avellaneda en *El Eco del Comercio* del 14 de noviembre de 1849. La disposición de las escenas, en el caso de la primera edición, es la siguiente: el acto primero se compone de once escenas, el segundo, de diez, el tercero de quince, y el cuarto, de diez. En la segunda, el acto primero pasa a tener una escena más que en la edición primera, el segundo, una menos, el tercero de quince pasa a doce, y el último, de diez pasa a catorce.

En *Flavio Recaredo* la estructura interna está mejor trabada en el caso de la segunda edición que en el caso de la primera. Así por ejemplo, en la primera Viterico cierra el acto primero amenazando a Bada con delatar la conjuración, por lo cual se

explica la irrupción de la princesa, en el acto siguiente, en las estancias de Recaredo a media noche, mientras que en la primera edición no se explica el porqué de la actuación de la heroína.

En la primera edición de *La verdad vence apariencias* la estructura es la siguiente: el prólogo se compone de catorce escenas, el acto primero, de diez, y el segundo, de catorce. La segunda edición compone una escena más para el acto primero, y suprime tres del acto segundo.

La hija de las flores cambia sobre todo para despojar de la gravedad que en la edición primera caracteriza al, a la vez, gracioso Barón. Observado esto, puede advertirse que son las escenas en las que aparece este personaje las que sufren cambios en la segunda edición. Así, la escena catorce del acto primero se reduce en la segunda edición porque en ella se suprimen los versos en los que el Barón se expresa con cierta gravedad, lo mismo sucede en las escenas primera y octava del acto segundo y, por lo mismo, desaparece la escena séptima del acto segundo. La disposición de las escenas a lo largo de los tres actos es, en las dos ediciones, de catorce, diez y dieciséis escenas respectivamente, teniendo en cuenta que en la primera edición hay una errata en la numeración de las escenas, porque tanto la tercera como la cuarta se numeran como tercera.

En *La Aventurera* la disposición de las escenas a lo largo de los cuatro actos de la obra es, en el caso de la primera edición, de nueve, nueve, once y nueve escenas respectivamente, y en el caso de la segunda, de nueve, diez, diez y nueve escenas. Encontramos las diferencias a partir del final del acto segundo, que en la segunda edición añade una escena en la que Natalia le entrega una carta al Marqués para que éste se la dé a Eduardo. Esta carta introduce una tensión en la acción que supone el interrogante de si está escrita para aceptar una relación amorosa con el destinatario o para rechazarlo. Además, tanto en la segunda edición como en la primera, esta carta tiene la misma función que, por lo que hemos dicho, se prepara mejor en la segunda edición que en la primera. El final del acto tercero también cambia de una a otra edición. La autora escribe en este momento su segunda nota a la obra, para decir que la escena once del acto tercero no se representó. Esta escena se suprimió, para nosotros con buen juicio, en la segunda edición. En la escena Luisa y Natalia se preocupan por lo

que pase en el duelo entre el Marqués y Eduardo, pero la escena carece de fuerza. Finalmente, también las escenas finales de la obra distinguen una y otra edición. La escena entre Natalia y Eduardo es más larga en la primera, y en ella queda más claro el amor de la joven por el hijo de su prometido. La escena última suprime unos versos de don Julián, Eduardo, Luisa y Carlos, que no dan nada a la solución de la obra.

En la estructura de las escenas de *Oráculos de Talía...*, lo único que varía de una a otra edición es el acto cuarto, que en la primera tiene ocho escenas y en la segunda nueve. También en *Tres amores* el cambio es mínimo, pues sólo el segundo acto es distinto en el número de escenas de una a otra edición, en la primera diez y en la segunda, siete. En *Baltasar* no varía la disposición de escenas de una a otra versión.

Sólo en algunas de las obras la segunda versión cambia el final. En *El Príncipe de Viana* Isabel se suicida sólo en la segunda versión. En *Recaredo*, sólo en la primera edición Bada acepta el matrimonio que le propone el rey sin necesidad de que Mausona anule su voto a Dios. En la segunda, sólo cuando el Arzobispo actúa sobre la decisión de la princesa y sobre su relación con la religión, ella acepta casarse con el héroe. En *La Aventurera* ya hemos señalado que la primera edición concede más importancia a la relación entre Eduardo y Natalia que la segunda. *Tres amores* suprime las dos frases finales de *Los tres amores* en las que San Adrián se lamenta por no haber sabido mantener el amor que por él sentía Matilde y Antonio se alegra de haber sabido enamorarla. Finalmente, en *Baltasar* es el final lo único que podemos destacar como diferenciador de las dos ediciones, y nos parece que hace mejor a la primera edición que la segunda. En la primera versión el final del monarca es glorioso, y así lo destacan Nitocris, que lo llora como madre, y Joaquín, que destaca el final magnífico del tirano. En la segunda, sin embargo, Daniel destaca el pecado de la vida del héroe y pide a Dios que lo perdone.

5.3. DISTINTAS DIRECCIONES EN EL CAMBIO DE LAS OBRAS TRÁGICAS Y LAS CÓMICAS

Podemos afirmar, sin miedo a equivocarnos, que en el caso de la Avellaneda las direcciones del cambio distinguen las obras trágicas de las cómicas, pues las primeras

sufren cambios mucho más importantes. La primera comedia de la autora es del año 1852, cuando el movimiento romántico es ya pasado para muchos. Con la comedia encuentra la cubana la posibilidad de abandonar el tono romántico, lo cual no logra en sus obras no cómicas, incluso mucho después de 1852. Las comedias suponen, por esto, el final de gran parte del romanticismo de su literatura, su talante y su forma de expresión. La alta comedia y el nuevo realismo van imponiéndose en el panorama teatral a partir de la segunda mitad del siglo XIX, coincidiendo con el momento en que la autora se pasa a la comedia. En parte por su fecha y en parte por el gusto que representa, la comedia de la autora pertenece, entonces, a otro movimiento, y cambia menos de edición a edición porque el gusto que domina el panorama literario en el momento en que se preparan las obras completas, es el que había guiado sus comedias, no sus tragedias ni sus dramas románticos, que por eso son los que experimentan más cambios.

Las comedias sólo corregirán un poco el estilo y algunos errores o defectos vistos tras la representación, mientras las tragedias y dramas románticos experimentarán los cambios que hemos venido describiendo, mucho más importantes.

5.4. OTROS CAMBIOS

Señalamos ahora otros cambios que no podemos agrupar, ni forman un tipo de variaciones, pero que nos parecen destacables. Son cambios particulares de cada obra, en general temáticos o episódicos, que no se dan en una dirección determinada. En *El Príncipe de Viana* señalamos el tema del honor como algo que distingue a las dos ediciones. El honor aparece sólo en la segunda versión, porque en ella es el Canciller quien interrumpe y sorprende a Isabel y a Carlos en la prisión. Resulta un poco extraño que, siendo Carlos de Viana su enemigo, el Canciller se muestre más preocupado por el hecho de que Isabel pueda haber mancillado su honor, que por lo que su hija pueda estar tramando con su enemigo. En la edición de 1844 es el alcaide del castillo el que interrumpe a los amantes, y el Canciller, que sólo entra en la celda al final del acto tercero, no descubre a su hija Isabel, que cuando él entra permanece escondida. En la

segunda versión resulta muy interesante el encuentro entre el padre, la hija y el amante, y muy efectivo desde el punto de vista dramático. Cotarelo opina que la autora debería haber explotado más el tema del honor en el acto siguiente, sin embargo, quizá debería haber tenido en cuenta el crítico, que *Alfonso Munio*, escrita sólo unos pocos meses antes que *El Príncipe de Viana*, se levanta enteramente sobre el tema del honor. No cabe olvidar, no obstante, que es el padre ofendido de Isabel quien envenena a Carlos de Viana.

En *Saúl* ya hemos señalado el aumento de la presencia del episodio amoroso entre Micol y David. La segunda versión construye este amor desde el primer acto, concediéndole un valor más alto al personaje de David, que en la primera edición se limita a ser arrastrado por el destino. Pero otra relación más cobra una presencia destacable en el caso de la segunda versión, y es la que mantienen David y Jonathás. Éste personaje del hijo de Saúl aparece cambiado en la segunda versión, más dulce aún que en la primera, protector de su hermana, y tierno hasta un extremo que endurece el final del rey, a cuyas manos muere por error. Poco antes de que la Avellaneda refundiera esta obra murió su hermano Manuel, “la persona más querida que me quedaba en el mundo”, según palabras de la autora que ya hemos señalado en otra ocasión. Creemos que la figura de Jonathás aumentó su importancia influida por este hecho vital en la vida de su autora. Así en la segunda edición vemos cómo esta figura ayuda a Micol, sufre a su lado, y, finalmente, muere salvando a su esposo. La primera edición no trataba este carácter con fuerza, y puede hallarse incluso cierta inconsistencia en algunos momentos, que la segunda versión soluciona. Como David y Jonathás, también el personaje de Sela mejora en la segunda versión, más constante en su intimidad con Micol. El personaje coral se aligera en la segunda versión, así, si en la primera edición aparece en las escenas tercera, cuarta, sexta, séptima, novena y décima del acto primero, en la segunda versión sólo lo encontramos en las escenas cuarta, sexta, séptima y décima. Parte de los comentarios corales de la edición primera, los recoge en la segunda la mayor presencia de los personajes de Micol, David y Jonathás.

Cabe destacar que *Saúl*, como obra no demasiado romántica, no cambia en la dirección habitual de los cambios de la obra de la Avellaneda. Finalmente, como sucede con otras obras de la autora, como *Tres amores*, algunos pensamientos no desaparecen de una a otra edición, pero cambian su disposición en la obra. Así, en *Saúl*, Micol le

dice a David, en la escena segunda del acto tercero, que la hermosura es un bien pasajero, pensamiento que en la segunda edición aparece en la escena tercera del acto primero. También sucede esto con el parlamento de David sobre las bellezas del mundo, que en la primera edición aparece en la escena segunda del acto tercero, y en la segunda en la escena tercera del acto primero.

En *La hija de las flores* el carácter del Barón aparece, en el caso de la segunda versión, despojado de toda gravedad, y las escenas más cambiadas son las de los criados, así la escena primera del acto primero entre Juan y Tomasa, la escena octava del acto tercero entre Beatriz y Tomasa...

En *La Aventurera* hay una serie de versos suprimidos que mejoran la segunda versión sobre la primera; los versos chabacanos e inverosímiles de Natalia en la escena quinta del acto segundo, y los versos estúpidos e indignos de Natalia en la escena octava del acto segundo. Otros versos cambian pero sin la importancia de los que hemos destacado; así por ejemplo, el soliloquio de Natalia de la escena novena del segundo acto es muy distinto de una a otra edición; en la primera la protagonista aparece más segura de ella misma y más fuerte.

En *Oráculos de Talía...* cambia de una a otra edición el soliloquio de Valenzuela en la escena octava del acto tercero. En la segunda edición, el soliloquio es despojado de toda gravedad, de toda profundidad de pensamiento. En la primera, Valenzuela recuerda en este momento al Segismundo calderoniano: “De qué sirven sin amor/ni la fortuna mayor/ni la más alta privanza?/¡Oh!... yo la amaba, insensato!/ Tan hermosa la veía/en mi ardiente fantasía,/que comparada al retrato/de aquel prodigio ideal,/ la misma Reina era poco,/desdeñando mi afán loco/hasta el prestigio real,/y todo ello, en conclusión,/fue locura, devaneo...”. Pudo llevarle a la autora a suprimir estos versos en la segunda edición, el hecho de que estas ideas se expresaran, de forma semejante, en otros momentos de la obra, y en forma más impecable.

El cambio más destacable de *Tres amores* sobre *Los tres amores* es el personaje de Antonio, menos idiota, más verosímil, en la primera edición que en la segunda. También el personaje de San Adrián se hace más repugnante en la segunda versión, pues en la primera el final expresa su lamento por el amor perdido, y sobre todo no le

concede el insulto de rechazar a Matilde, en la cima de la gloria, por su clase social. La autora suprimió las palabras sobre las que se produjo el altercado en el estreno, que años más tarde terminaría con la vida de su esposo: “aquí hay gato encerrado”, que decía la Marquesa en el acto tercero. En el prólogo cambian algunas palabras, sin demasiada importancia, se suprimen algunos diminutivos y varía un poco el final de la escena undécima y el comienzo de la escena siguiente. En los actos, los cambios tampoco tienen demasiada importancia fuera de lo que ya hemos destacado. Interesa el cambio que experimenta Antonio, porque la segunda edición hace que sea un carácter carente de interés, a veces dócil, sumiso, hasta la indignidad. En la primera, el personaje es más poderoso y dueño de sus actos, capaz de reflexiones, imposibles en la segunda edición, como la que sigue: “Vivir con lo que se ama es una dicha vulgar. Morir por lo que se ama es una dicha celeste”.

5.5. CONCLUSIONES

Podemos concluir con dos pequeñas reflexiones. En primer lugar, que en los cambios encontramos diferentes rumbos entre la comedia y la tragedia, pues en el caso de la comedia podemos afirmar que los cambios son para bien, mientras que en el caso del drama romántico, preferimos las primeras ediciones. Si la comedia experimenta los cambios esperables en toda corrección de un autor (cambios formales, sobre todo, y corrección de aspectos de la teatralidad que se han descubiertos insuficientemente precisados en la representación) el drama romántico experimenta una serie de variaciones que merecen una reflexión más extensa que, creemos, hemos ofrecido en este trabajo.

En segundo lugar, cabe preguntarse por la causa de las exclusiones de *El Donativo del diablo*, *Errores del corazón*, *Simpatía y antipatía*, *Leoncia y Egilona*. Para nosotros, tres circunstancias han de tenerse en cuenta para resolver esta cuestión: el éxito o el fracaso que obtuvieron estas obras, la ideología variada de la autora, y, a parte, los casos distintos que suponen *Leoncia y Egilona*.

Errores del corazón supone, en la obra de la Avellaneda, la mayor de las simplificaciones psicológicas y un caso excepcional. En una obra que destaca siempre

por la complejidad psicológica alcanzada, la solución del plan no convence y los personajes resultan insulsos, sin fuerza y sin carácter. Nada en la obra parece comulgar con el talante y la trayectoria de su autora, que no se atrevió a asistir al estreno. La obra permaneció en cartel cinco días y la crítica no le concedió importancia alguna. Creemos que fue un acierto excluirla de las Obras completas.

El Donativo del diablo, que como obra de teatro apareció en 1852, suponía la dramatización de una leyenda publicada en 1849. Como drama, la obra recibió muy mala crítica y escaso éxito. Se destacaron su acción escasa, su falta de movimiento, que sólo se acelera, y demasiado, al final de la obra, en el que se concentran todos los hechos y movimientos, y el diálogo, carente de la fluidez y naturalidad necesarias. A los defectos del texto, se unieron las malas actuaciones de los actores, que a excepción de Julián Romea, apenas se sabían su papel. La obra permaneció cuatro días en cartel, pero la crítica fue muy desfavorable. Pareció mal, además, que no fuera en verso, dado que con escribir versos la autora tenía el aplauso casi asegurado. Todo ello contribuyó, sin duda, a que la autora dejara este drama fuera de sus obras completas.

Simpatía y antipatía tiene el defecto de la falta de verosimilitud, y el hecho de que, probablemente, la solución se contradiga con el plan primero. El público aplaudió la obra, que no recibió buena crítica a excepción de la alabanza a los versos. Es una obra extraña en la obra avellanadiana, que suele construir con solidez los planes del conflicto. Sin embargo, en ella encontramos una gracia y un ingenio en la construcción de personajes, un fondo de pensamiento que respetamos y, sobre todo, una belleza formal conmovedora. Creemos que la exclusión de ésta tiene que ver con las de *Leoncia* y *Egilona*, es decir, con el cambio de pensamiento operado en la autora. Las tres obras tienen en común la libertad del pensamiento que defienden, la avanzada ideología en cuanto a las libertades sociales y la reivindicación de valores sentimentales por encima de valores sociales, de prejuicios sociales que conducen a la infelicidad y a la injusticia.

Leoncia y *Egilona* nos parecen obras de valor excepcional. Sus caracteres, sus argumentos, sus desarrollos dramáticos, son impecables. *Leoncia*, como obra primeriza, refleja muy de cerca el pensamiento y la vida de la Avellaneda, y parece que al escribirla la autora tuvo muy en cuenta lo que deseaba expresarle al hombre del que entonces estaba enamorada: Cepeda. Esto viene a corroborarlo su epistolario, como ya

hemos señalado otras veces; en él encontramos las insistentes peticiones de la autora a este hombre para que se dignara a acudir a la representación, la demostración de que por él se retrasó el estreno varias veces, y la similitud de pensamiento, expresión y situaciones que con lo que sucede en el drama tenía la vida de la autora en aquel momento. Además, es una obra valiente, radical, desnuda, atrevida, en ella se defiende una virtud del alma independiente a la del cuerpo que la sociedad de 1840 no estaba preparada a comprender, ni aceptaba la sociedad de 1870. Se defiende además la amistad entre hombre y mujer, la virtud de la madre soltera, la culpabilidad del don Juan, la relación sentimental entre una mujer y un hombre más joven que ella, la pasión expresada, la mujer independiente y libre... Todos estos elementos estuvieron presentes, sin lugar a dudas, junto con el extraordinario éxito que la obra había alcanzado en su estreno, en la decisión de la autora de no incluirla en sus obras completas. La Avellaneda, como casi todas las mujeres a las que el Romanticismo posibilitó y llevó a escribir, cambió, aunque menos que las demás, tras su matrimonio, en su madurez, su ideología rebelde. Casi todas estas mujeres dejaron de escribir. La Avellaneda cambió muy poco, pero lo suficiente como para no incluir ni *Leoncia*, ni *Egilona* ni *Simpatía y antipatía* en sus obras completas.

Egilona dramatiza un triángulo amoroso especial; formado por dos cristianos, una mujer y un hombre que es nada más y nada menos que el rey Rodrigo, y por un musulmán, el emir Abdalasis. Egilona, tras creerse viuda de Rodrigo, se casa con Abdalasis. El problema se plantea sobre todo a partir del descubrimiento de que Rodrigo vive. La heroína escoge permanecer junto a Rodrigo, su primer esposo, pero le confiesa que a quien ama es a Abdalasis, y al final, al ver en peligro al emir, decide quedarse con él y no huir con su esposo cristiano. Cuando ve morir al musulmán, se da muerte ella misma. Además de estos elementos, la autora escoge como canal de su fe al musulmán, más ecléctico al comprenderla e interiorizarla, que el rígido Rodrigo. Todo ello hubo de tener en cuenta la autora para excluirla de su colección completa.

Simpatía y antipatía dramatiza la necesidad de que exista una ley de divorcio. Las tres obras, pues, tienen en común, sobre una forma excepcional, su ideología avanzada, en cuanto a la mujer y en cuanto a las leyes civiles y sociales que sentía que encarcelaban el espíritu.

Podemos concluir que, con la misma seguridad que escribimos que nos parece acertado que no incluyera *Errores del corazón* en su colección de obras completas, escribimos que nos parece muy lamentable la exclusión de Leoncia y Egilona, dos obras de gran interés, de atrevido y valiente pensamiento, construidas a partir de un conflicto perfectamente conducido y sobre unos caracteres sostenidos con pasión e inteligencia.

6-LA TEATRALIDAD EN LA OBRA DRAMÁTICA DE LA AVELLANEDA

En el estudio de una obra dramática no puede olvidarse el análisis que la distingue, por su especificidad teatral, del hecho literario general. El teatro lo es desde el texto por una serie de marcas que encontramos dirigidas a su representación y a la comprensión de esa tercera dimensión que lo caracteriza como texto dramático. En esos espacios en que el autor deja asomar su intención de estar presente en cualquiera de las representaciones de su texto o didascalias, confluye el suyo con los trabajos del director de escena, el actor, el escenógrafo, etc... Pero además, como ha señalado Alfredo Hermenegildo, las didascalias delatan un proceso de comunicación distinto al de los otros modos literarios¹¹.

El texto dramático se distingue por contener dos tipos de texto fácilmente identificables como texto y cotexto (en terminología de Kurt Spang¹²), texto principal y texto secundario (en terminología, entre otros, de Ingarden¹³), o texto literario y texto espectacular (M^a Carmen Bobes Naves¹⁴). Si el texto, texto principal o texto literario, está formado por todas las intervenciones de los personajes, el cotexto, texto secundario o texto espectacular, lo forman todas aquellas marcas que permiten la puesta en escena del texto principal o literario. La semiología dramática ha de ir más allá que la semiología literaria, pues ha de añadir a ésta (que se ocupa de los signos lingüísticos), la semiología de la escena (que atiende a signos no lingüísticos). De este modo puede partirse de y concluirse que el texto dramático se distingue del resto de los textos

¹¹ *Op. cit* (1983, 1986, 1988). A ellas sumamos ahora “Juan de la Cueva y la plasmación textual de la teatralidad: reflexiones sobre El saco de Roma”, capítulo cuarto del libro varias veces mencionado de Kurt Spang (*op. cit.* 95 a 115).

¹² *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Barañáin (Navarra), EUNSA, 1991, pp. 50 a 56.

¹³ En *Teoría del teatro*, compilación de textos de varios autores e introducción de M^a Carmen Bobes Naves, Madrid, Arco (Colección Lecturas), 1997, pp. 155-165.

¹⁴ “Posibilidades de un semiología del teatro”, *Estudios humanísticos*, 3, 1981, Universidad de León, Facultad de Filosofía y letras, pp. 11-26. Después, en: *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992, pag. 249.

literarios, según señala A. Ubersfeld, porque contiene virtualmente su representación¹⁵. Esto significa que en él hay dos formas (escrita y representadas), dos momentos de recepción (lectura y representación), dos tipos de receptor (individual y colectivo) y dos formas de recibir (lectura individual y espectáculo público). Es necesario percibir los signos no verbales que parten del texto y se integran en el espectáculo, cómo hallamos significados en la distancia a la que hablan los personajes, en sus trajes, en sus gestos, en la luz, en la música... todos estos signos están configurando la representación desde el texto.

Distinguiendo el discurso doble que encontramos en el texto dramático, el discurso del autor (cotexto, texto espectacular o texto secundario) y el discurso del actor (el diálogo), en este capítulo vamos a centrarnos en el primero de ellos, y en el capítulo séptimo analizaremos el discurso del actor.

Tradicionalmente, la crítica ha interpretado las marcas de teatralidad como información que el autor o la autora dramático ofrece para la representación de su texto, o bien como órdenes que ellos dan para la misma. En cualquier caso, cabe distinguir, como ha hecho acertadamente Juan Antonio Hormigón en su artículo “Lugar de las didascalias en el proceso de escenificación”, según la funcionalidad de estas marcas, aquéllas que denomina *didascalias imperativas*, que son imposibles de eludir porque conducen el relato, entre las que destacamos las entradas y salidas de personajes y todo aquello que esté refrendado por el diálogo: suena algo, se escucha algo, dos personajes riñen, uno escribe, etc...; las *didascalias orientativas* o *descriptivas*; las *motivadas*, que tienen que ver con el marco estético de la escenificación, entre las que destaca Hormigón las de Valle-Inclán; y las *irrelevantes* o aquéllas en las que el autor cuenta algo de su puesta en escena imaginaria: la descripción escenográfica muy minuciosa, los desplazamientos excesivamente minuciosos y no requeridos por el diálogo, etc...¹⁶

Entender estos signos de teatralidad de una u otra manera, ha llevado al debate actual del derecho de autor del director de escena. Sin embargo, a partir de esta figura podemos insistir en la ligazón que une el momento del desarrollo de los elementos de la

¹⁵ *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia, 1994.

¹⁶ *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 80, Madrid, abril-junio de 2000, pp 188-197.

representación, con el desarrollo de las didascalias, como también el momento de aumento de la alfabetización de la sociedad y el de la difusión del texto dramático para ser leído, con el desarrollo de las didascalias. Efectivamente, ha de señalarse la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX –con el teatro prerromántico y el teatro romántico–, como el momento en el que las didascalias, dirigidas al modo de representar, aumentan de manera destacable en consonancia con el desarrollo que entonces experimentan el espectáculo teatral, los elementos escenográficos, las tramoyas, la iluminación, el arte de la interpretación, la dirección de escena, el modo, en fin, de ver y hacer teatro.

Hasta la segunda mitad del siglo XVIII, las didascalias se limitan a mínimos elementos escenográficos y a las imprescindibles salidas y entradas de los personajes, a sus nombres al frente de sus versos y poco más. En el momento histórico-literario que termina en el siglo XVIII, resultan fundamentales las didascalias implícitas, o aquellos pasajes incorporados al diálogo, en los que los autores dramáticos dan, por medio de sus personajes, información escenográfica, motriz y anímica básicamente. Así por ejemplo, en *La Celestina* encontramos incorporado al diálogo lo que tres siglos y medio más tarde encontramos como didascalias explícitas, es decir, como marcas de teatralidad que no se incorporan al diálogo de los personajes. En el teatro de los Siglos de Oro son los personajes los que introducen, con mayor o menor disimulo, acotaciones escenográficas y de movimiento, como por ejemplo su llegada a un espacio distinto únicamente andando por el escenario, la entrada de un nuevo personaje, si éste trae algo destacable en la mano, etc... En un proceso de desarrollo imaginativo y escenográfico que va exigiendo cada vez más elementos, en el teatro barroco las didascalias implícitas son muy abundantes. El estado casi nulo del desarrollo del arte escénico frente al desarrollo sorprendente y pleno del teatro en el siglo XVII, obligaba a que en determinados momentos de sus obras los autores escribieran, dentro de los parlamentos de sus personajes, cómo se sentían y cómo debían mostrar su estado anímico, de tal modo que si la actriz o el actor no sabía interpretarlo, al menos la palabra lograra describir el sentimiento. Eran muy pocos los actores y actrices que matizaban tonos, miradas y gestos, y a menudo muy inspiradas las obras que debían interpretar. Magníficos ejemplos de lo que describimos encontramos en *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca. En primer lugar ofrecemos un ejemplo de lo que se ha llamado *decorado*

verbal o descripción escenográfica incorporada al diálogo. Pedro Crespo se expresa así en su patio en los versos 1087 a 1100:

“Sentaos. Que el viento suave,
que en blandas hojas suena
de estas parras y estas copas,
mil cláusulas lisonjeras
hace al compás de esta frente,
cítara de plata y perlas,
porque son en trastes de oro
las guijas templadas cuerdas.
Perdonad, si de instrumentos
Solos la música suena,
De músicos que deleitan
Sin voces que os entretengan;
Que como músicos son
Los pájaros que gorjean,
No quieren cantar de noche,
Ni yo puedo hacerles fuerza.”

En el personaje de Isabel, hija de Pedro Crespo, encontramos buenos ejemplos de acotaciones implícitas de interpretación. Así, después de ser violada en el bosque, encuentra a su padre atado a un árbol, y, probablemente por si la actriz que interpretara la obra no podría concederle a estos versos el matiz sutil difícilísimo que requería este momento, el autor escribe:

“(…) Pero en vano;
pues ¡calle aquí la voz mía!,
soberbio, ¡enmudezca el llanto!,
atrevido, ¡el pecho gima!,
descortés, ¡lloren los ojos!,
fiero, ¡ensordezca la envidia!,
tirano, ¡falte el aliento!,
osado, ¡luto me vista!...

y si lo que la voz yerra,
tal vez el acción lo explica,
de vergüenza cubro el rostro,
de empacho lloro ofendida,
de rabia tuerzo las manos,
el pecho rompo de ira.
Entiende tú las acciones;
Pues no hay voces que lo digan”.

A finales del siglo XVIII el teatro experimenta un desarrollo necesario y destacable en todo lo que tiene que ver con la representación: la interpretación, la dirección escénica, el vestuario, la escenografía y la maquinaria escénica en general. Cambia el modo en que la sociedad acude al teatro, se hacen recintos cerrados, la gente se sienta y se calla mientras dura la representación, los actores se aprenden sus papeles y comprenden por primera vez que no sólo ha de haber una estrella que actúe correctamente y los demás actores y actrices pueden no saberse siquiera su papel, sino que es imprescindible que para que la obra tenga sentido y el público pueda concentrarse en ella, lo hagan bien desde el primer actor hasta el último, por eso el público respeta por primera vez su trabajo.

Los autores hablan, en este texto paralelo como podemos llamar a las didascalias, y ofrecen una serie de informaciones sobre el sentido de su texto que a la vez lo matiza y quiere ser orden o pista que se lleve a cabo en la representación. Alfredo Hermenegildo concede un papel superior a las didascalias, puesto que dice que lejos de informar, lo que hacen es hacer que los personajes sean, se muevan, actúen a través de las órdenes dadas a actores, actrices y directores. Interesa esto en tanto en cuanto nos ofrece el doble carácter de los elementos didascálicos, que además de levantar el texto a una tercera dimensión, suponen un mecanismo por el que el autor quiere controlar la representación de su texto. Lejos de nosotros, sin embargo, el censurar este hecho, menos aún en el drama romántico, cuando el desarrollo del aparato escénico, de la dirección y de la interpretación, cambiaba de manera fundamental apenas en un decenio. Algunas acotaciones de interpretación y de movimiento de personajes en estos dramas constituyen una verdadera dirección escénica. En el caso de la Avellaneda, los elementos didascálicos dejan ver el interés que tenía porque sus obras se interpretaran

para que dijeran lo que ella decía, pero también su conocimiento e intuición psicológicos, que le permitían conocer el valor significativo de cada matiz tonal, gestual, etc...

Alfredo Hermenegildo ha intentado la elaboración de una clasificación de las didascalias que sirva de manera general al texto dramático, a partir de la cual, sin embargo, distinguiremos nosotros la que nos parece más apropiada para el sistema teatral elaborado por la Avellaneda. Comienza, Hermenegildo, distinguiendo las didascalias *implícitas* de las didascalias *explícitas*. Entre las didascalias *explícitas* distingue las de identificación y clasificación de personajes, la nómina inicial, la identificación al frente de los parlamentos de cada personaje, el *introito* o argumento, las acotaciones escénicas, las acotaciones de movimiento y las acotaciones enunciativas. Dentro de las acotaciones *implícitas* distingue las *enunciativas*, las *de movimiento* y las *icónicas*. Las enunciativas definen el modo de producir el sonido y pueden articularse o no verbalmente, y en ellas incluye los apartes. Las didascalias de movimiento o motrices, pueden señalar un movimiento *a priori* o *a posteriori*, y pueden ser de entrada o salida, gestuales, etc... Las didascalias icónicas señalan objetos, fijan el vestuario y determinan lugares.

Juan Antonio Hormigón ofrece en el artículo mencionado una clasificación distinta en virtud del lugar en el que aparezcan las didascalias. Las que preceden al inicio de los diálogos, *suelen* enunciar o describir el espacio escénico, o decir qué personajes están en escena cuando se inicia la peripecia, o relatar su actitud o sus acciones previas al diálogo. Las que están entre las réplicas, anuncian la entrada de un personaje o su salida, su actitud, su vestuario, su movimiento o acción significativa... Las que se incluyen en el interior de la réplica o parlamento, son breves en general y enuncian las pautas intencionales de la verbalización (pausa, un silencio, colérico, con admiración...) o movimientos simples. Finalmente, distingue las que se ubican al final del acto, cuadro u obra (Fin, Telón, Oscuridad...).

En la obra dramática de la Avellaneda la autora lleva a cabo un sistema teatral sostenido, entre otros elementos, por una serie de didascalias que fija y repite de manera constante. Sus didascalias son casi siempre explícitas, como corresponde al momento histórico-literario que hemos descrito. Distinguimos tres grandes grupos de acotaciones

y didascalias en función de a quién vayan dirigidas principalmente: las *acotaciones dirigidas al actor y actriz*, las *acotaciones dirigidas al director de escena*, y las *acotaciones dirigidas al lector* o de sentido y comprensión para el texto no representado. A estos tres tipos de acotación sumamos una serie de elementos que señalan desde el texto mecanismos de comunicación teatral: *el aparte*, *el soliloquio*, *los finales de acto* y otro tipo de *efectos escénicos*.

La Avellaneda conocía el teatro no sólo como autora y lectora, sino como espectadora y como actriz, tal y como nos lo hace conocer en su *Autobiografía*¹⁷. Desde niña había preferido entre sus juegos la lectura dramatizada de poemas y obras dramáticas, y en su primera juventud había triunfado como actriz en fiestas y reuniones sociales de Puerto Príncipe, Santiago y La Habana. Este conocimiento del teatro desde el otro lado de la escena se advierte en los textos de quienes además de actores o directores de escena, han sido autores de teatro. Puede verse en las didascalias de Lope de Rueda como en las de Federico García Lorca, y también en las de la Avellaneda. La habilidad que este conocimiento añade al del escritor, la curiosidad por la que asiste a todos sus ensayos, compone un sistema de acotaciones y signos de dramaticidad que contribuyen de un modo más rico a la emoción y al proceso catártico que ha de lograr el espectáculo teatral.

Estos signos en los que la autora va a sostener su forma y tono dramáticos, pronto configuran un sistema definido, un espectro de didascalias que fija y repite a lo largo de toda su obra. Vamos a caracterizar estos elementos. Hemos dicho que utiliza básicamente tres tipos de acotaciones que podemos caracterizar según el objeto y el sentido que las provoca. En primer lugar distinguimos las *acotaciones o didascalias dirigidas básicamente a los actores y actrices*, y que señalan cómo han de interpretar los versos o las palabras que las acotaciones abarquen. En segundo lugar las *acotaciones que se dirigen al director de escena*, y que indican diferentes cosas: la composición general de la escena en cuanto a los movimientos “no interpretativos”, entradas y salidas de los personajes, sobre todo cuando disponen en el escenario el movimiento y la posición de un gran número de personajes, a veces indicando

¹⁷Nos referimos a su primera Autobiografía, escrita en 1839 a Cepeda, como presentación al hombre con el que había de tener una de las relaciones sentimentales más importantes de su vida. La publicó por primera vez Lorenzo Cruz de Fuentes con el título de *La Avellaneda (Autobiografía y cartas)*, Huelva, 1907. Siete años después se reimprimió en Madrid.

posiciones con un claro valor plástico, y también los elementos escenográficos y espaciotemporales. Finalmente, las *acotaciones dirigidas especialmente a quien lee* la obra de teatro y no la ve representada y, por lo tanto, necesita determinadas indicaciones para comprender la acción que el diálogo no recoge. Así por ejemplo, el atuendo significativo de un personaje, la aparición de objetos simbólicos o significativos ligados a un personaje o una situación, la presencia de un personaje que no habla y que no es señalada en la nómina de la escena en que aparece, y todos aquellos hechos no dialógicos que tienen lugar en la representación: que un personaje muere, que suena un ruido fuera, etc..., hechos que también van dirigidos al director de escena e incluso a los actores que deben reaccionar ante lo que se destaca en estas acotaciones, pero especialmente imprescindibles en la lectura del texto dramático.

De suma importancia serán en el sistema dramático de la Avellaneda los *apartes*. Alfredo Hermenegildo los incluye entre las acotaciones enunciativas implícitas, pero nosotros las distinguimos de las acotaciones señaladas porque, frente a ellas, no están en boca del autor, sino de los personajes, y, si no en el texto, en la representación se distinguen siempre del resto del diálogo. Sin embargo, han de considerarse didascalias o marcas de teatralidad porque el modo de comunicación que activan es puramente teatral, y en ellos el autor entrega una información de la que carecen algunos personajes. El aparte supone un doble nivel comunicativo, pues el personaje que lo dice está dando en ese momento doble información al espectador: lo que dice en el aparte, y que lo que dice en él es algo que oculta a los personajes que comparten la escena con él. El aparte supone, además, como el soliloquio, un pacto preteatral por el cual el espectador acepta que los personajes que comparten escena con el que dice el aparte, no escuchan lo que en él se dice a pesar de que sea dicho a un volumen de voz que en realidad registran sus oídos, del mismo modo que el espectador acepta el soliloquio como una situación en la que el personaje que lo dice cree estar solo.

Los apartes tendrán distintas funciones en las obras trágicas de la Avellaneda que en sus obras cómicas. A su vez, en las obras trágicas encontramos distintas funciones para los apartes: dejar ver el engaño que se está haciendo a uno o varios personajes, lo que un personaje provoca en otro, etc... En las obras cómicas, en la mayor parte de los casos, los apartes tienen la función de hacer reír, contribuyendo a la

comicidad al dejar ver el miedo de un personaje, su equívoco, sus defectos lingüísticos, su engaño, etc...

Los soliloquios, por el pacto preteatral que suponen entre la representación y el público que asiste a ella, también son de suma importancia para la teatralidad. Han de distinguirse de ellos los monólogos, que tienen lugar cuando la réplica de un personaje se extiende un poco más de lo normal, así por ejemplo cuando se narra algo que ha sucedido fuera de escena, como la descripción de una batalla (*Saúl, Alfonso Munio...*), la entrada heroica en una ciudad (*Alfonso Munio...*), etc... La Avellaneda resulta magnífica en la captación y retrato de caracteres psicológicos en toda su complejidad, por eso estos momentos de intensidad íntima que a veces son necesarios en la construcción de determinados momentos dramáticos, resultan decisivos para la expresión de sus personajes.

Los finales de acto también suponen, en el caso del drama romántico, momentos significativos para la dramaticidad, porque suponen la suspensión de la acción en un momento de intensidad climática, de manera que construyen un tipo de recepción muy concreta que se impacienta, incrementa su atención, casi no respira y en ese momento ha de aplazar el conocimiento de la solución hasta el comienzo del acto siguiente, por lo tanto se prepara una recepción expectante y nerviosa. En el drama romántico la interrupción de la representación en un momento climático resulta fundamental para el modo de entender el espectáculo teatral, por eso casi todas las obras de la Avellaneda tienen en sus finales de acto marcas precisas de teatralidad.

Hay una serie de elementos que contribuyen también a la teatralidad del texto, como la aparición de objetos simbólicos (destacada a menudo desde el diálogo o desde las acotaciones), que coincide a veces con lo que Alfredo Hermenegildo llama didascalias icónicas, en las que queremos insistir como elementos teatrales que van creando una emoción y dando una información muy particulares al público que, en cuanto los ve aparecer, de manera insistente, se percató de su importancia en el acción: un puñal, un anillo, una medalla, un documento, una carta, un pañuelo, etc... A veces, algunos de estos elementos cargados de significado posibilitan la anagnórisis o reconocimiento y reencuentro de personajes que han sido separados de manera trágica durante largo tiempo. Algunos de estos elementos forman parte del disfraz, así los

atuendos llamativos, los velos y las máscaras que ocultan la identidad de un personaje a otros, etc... A veces dan lugar a escenas de efecto dramático admirable, entre las cuales son destacables aquéllas en las que el público conoce una información que lo coloca por encima de los personajes que la desconocen: que un bebé perdido tenía una marca determinada, y sabemos que uno de los personajes la tiene antes de que lo sepa su madre o su padre, que lo creen muerto, por ejemplo; o que un personaje es acusado injustamente por un crimen que no cometió y que el público ha visto cometer con un arma determinada, o un calzado que reconoce en otro personaje, etc...

Finalmente, las apariciones en escena de elementos especialmente plásticos, que juegan con el sentido de la vista, o al olfato, o al oído, contribuyen a la teatralidad desde que aparecen descritos en el texto.

6.1.ACOTACIONES DIRIGIDAS AL ACTOR, AL DIRECTOR DE ESCENA Y AL LECTOR

Los tres tipos se reconocen gráficamente porque van entre paréntesis y en cursiva.

-6.1.1. Acotaciones dirigidas básicamente a actores y actrices. Hemos dicho que señalan el modo en que han de ser interpretados los versos y las palabras que ellas abarquen. Principalmente se refieren a tonos y estados de ánimo, a veces reforzados con pequeños gestos o muecas, que no llegan a configurar una acotación de movimiento. Dentro de estas acotaciones que podemos llamar de interpretación, podemos distinguir las que a su vez permiten ser interpretadas de forma abierta, o más o menos libre, como “nervioso”, “colérico”, “triste”, de las que podemos llamar acotaciones de interpretación cerrada, que admiten menos libertad a la hora de ser llevadas a cabo, como “tocándose el pelo”, “mordiéndose el labio”, o “mirándose la mano”. La Avellaneda, muy interesada siempre en captar los procesos psicológicos de sus personajes, destaca con este tipo de acotación los momentos y estados anímicos que más le interesa caracterizar, por lo que en ellas tenemos doble información: acerca de los caracteres de cada obra y acerca de los intereses de la autora.

En sus primeras obras la matización psicológica no se logra con la dimensión lírica y total con que consigue la autora posteriormente trazar sus caracteres últimos, como Baltasar, cúspide también por el valor de estas acotaciones. Así, si bien en la Fronilde de *Alfonso Munio* encontramos turbación, esperanza, agitación, temor, inquietud o espanto, y en *Munio* autoridad, frenesí y enajenación, en *Baltasar* hallamos, sólo teniendo en cuenta a su protagonista, acotaciones más complejas, como “vivamente conmovido”, “con sarcasmo amargo”, “inmóvil y con voz sorda”, “con sarcasmo acerbo”, “con exaltación dolorosa”... El valor de estas acotaciones ayuda no sólo al actor a hacer su oficio, sino al lector, que a falta de los matices de tono, de gesto, de ojos, tiene una precisión y hondura lingüísticas que permiten que no se le escape la fuerza de determinados versos. Podría pensarse que si el lenguaje expresa lo suficiente, las acotaciones de interpretación son las menos necesarias, no obstante, la compleja realidad del teatro hace que sean necesarios o pertinentes ciertos refuerzos o matizaciones del sentido que apuntan precisamente algo exclusivo de lo dramático. Quizá sea discutible que alguien que exclama “¡yo muero!” tenga necesidad de la acotación “(dice trágicamente)”, pero ejemplos como el que sigue muestran que la acotación puede aumentar la intensidad de versos ya de por sí intensos, además de añadir no sólo información sino valor literario:

Baltasar: (*Con desaliento doloroso*)
 Humo leve
 Que pasa sin dejar huella
 Fue todo.

Las acotaciones de interpretación recogen estados anímicos y, sobre todo, estados anímicos tristes o trágicos, que interesan más a la Avellaneda que los estados de alegría. De hecho las comedias y demás piezas cómicas tienen menos acotaciones de interpretación y menos interesantes y matizadas que las obras trágicas. Desde este tipo de acotaciones podemos trazar no sólo los caracteres y su evolución en la acción, sino también lo que le interesa de la acción a la autora. En *Alfonso Munio*, por ejemplo, las acotaciones de interpretación destacan básicamente el amor que sienten Sancho y Fronilde, el miedo que ésta tiene a su padre, y el furor y la ira de Munio. Pero además tenemos en las didascalias la característica de cómo vive cada uno de estos personajes su pasión: Fronilde se mueve entre la turbación y la esperanza y su amor por don

Sancho se muestra sobre todo como agitación, desconcierto, ansiedad, miedo a su sentimiento y conmoción. Sin embargo, el modo en el que vive Sancho la misma relación, es distinto, sobre todo de pasión y esfuerzo por enfrentarse al miedo de su amada. Con respecto a las pasiones que unen y desunen a Alfonso Munio y a su hija, ella expresa que vive presa del temor, del terror, la inquietud y el espanto, y él se mueve con autoridad, emoción, frenesí, enajenación, delirio, agitación y sarcasmo.

Las acotaciones de interpretación de *El Príncipe de Viana* reflejan perfectamente la marcha de la acción. Las acotaciones del primer acto se centran en el rey Juan II y en los diputados enfrentados a él: el monarca habla con impaciencia y enfado y los diputados se alteran, lo despechan y amenazan. En el acto segundo el rey continúa su proceso de anulación para que su hijo termine por configurarse como víctima, así que el monarca actúa como sin advertir a quienes lo rodean, habla consigo mismo, se fatiga, su voz es trémula y a la vez imperiosa, junto a su hijo actúa colérico... En el acto tercero la atención pasa al príncipe, víctima de casi todos pero consolado por Isabel; ante ella se conmueve, se agita, se entristece, se enternece, ansía y se esfuerza con el entusiasmo del que ya no esperaba nada. Ella, consolándole y enamorada de él, habla con calor, con turbación, con agitación, con alegría y, cuando sus enemigos se llevan al príncipe que ha estado a punto de salvarse, con abatimiento. Finalmente, las acotaciones de interpretación del último acto se concentran en el trágico desenlace: la reina se impacienta, se turba y al final sufre un proceso de enajenación en el que nos detendremos más tarde. Isabel y el rey viven desesperados e impotentes la muerte de Carlos.

En *Egilona* hallamos ya una mayor matización en este tipo de acotación. De acto en acto, las acotaciones de interpretación marcan la evolución de los caracteres: Abdalasis se siente feliz cuando se abre la obra, pero cuando descubre que Rodrigo vive, actúa “(con turbación)”, “(preocupado)”, “(esforzándose en disimular su agitación)” y “(con extrema agitación)”. En el acto segundo ya es presa de los remordimientos que siente por su actuación con el rey preso y con su esposa: “(turbado)”, “(cada vez más agitado)”, “(cuya turbación llega al extravío)”. En el acto tercero, en el cuadro I, actúa “(fuera de sí)”, y en el último cuadro “(habla con esfuerzo)”. Egilona también evoluciona en estas acotaciones, desde la agitación y la tensión, hasta la desesperanza que la lleva al suicidio. En el acto primero Rodrigo habla

“(con dignidad)”, al conocer el destino de la que fue su esposa pasa a vivir “(con extrema agitación)” y “(fuera de sí)”. En la cárcel “(se estremece)” y vuelve a su primera dignidad “(con acento trémulo y terrible)”, y con “(desesperación)”. En el último acto actúa casi hasta el final “(con sarcasmo)”.

En *Saúl* encontramos este mismo seguimiento de las evoluciones psicológicas de los personajes. Junto a esta matización, hallamos el mismo seguimiento de la acción de *El Príncipe de Viana* y el modo de destacar ciertos caracteres de *Alfonso Munio*. En el acto primero Samuel dice solemnemente su profecía al rey Saúl, “(con emoción grave y dolorosa)”. El rey se muestra impaciente y preocupado, pero con imperio y más tarde furioso y enojado. Este nerviosismo y este enfado hacen que en el acto segundo Saúl sea un personaje pensativo, preocupado, inquieto e indignado y presa de pesadillas y malos presentimientos. En el tercero ya no parece él; fuera de sí, manda asesinar a los levitas y a David, y se muestra violento y delirante ante un Samuel que aparece moribundo pero “(poseído del espíritu divino)”. En el último acto ya es un rey enajenado, estremecido, que entre gemidos y pérdidas del sentido mata por error a su hijo Jonathás y en el último momento de la tragedia se suicida. El resto de las acotaciones de *Saúl* refleja el amor entre David y Micol, que veremos después en las acotaciones generales que siguen los procesos amorosos.

Flavio Recaredo refleja, en sus acotaciones de interpretación, tres caracteres principalmente: el del rey Recaredo, el de la princesa Bada y el del desafortunado Viterico. Son muy originales las acotaciones que sostienen la psicología de la heroína, porque su carácter rompe casi todos los tópicos de la mujer romántica, levantada sobre los mejores sentimientos a excepción de la rebeldía. Bada comienza presa del odio más agudo, de la tristeza más amarga y enquistada, siente desdén y deseo de venganza en el acto primero, y se mueve con inquietud, con enojo, con turbación y emoción, “(con irreprimible ansiedad)” hasta el acto tercero. Sus pasiones la llevan desde el odio más destructivo con respecto a Recaredo, al amor más difícil de mitigar con respecto al mismo. Cuando en el acto segundo descubre que ama a su peor enemigo y que le salva la vida, habla despavorida, atónita y estremecida, con la mano puesta constantemente sobre el corazón. Recaredo, cuando conoce a Bada, actúa “(con entusiasmo)”, al castigarla, “(con imperio)” y queriendo disimular su amor por ella, y regocijado y feliz, vuelve los ojos y abraza a la princesa cuando ésta acepta casarse con él. A Viterico

tocan las situaciones más difíciles de la obra; comienza preocupado, distraído y sarcástico con una “(amarga sonrisa)”, después actúa “(con singular acento)”, “(con intención)”, “(con amarga ironía)”, “(más y más turbado)”, hasta que al final de la obra sólo puede mirar a Bada y seguir su felicidad con la vista.

En *La verdad vence apariencias* este tipo de acotaciones, como en *Alfonso Munio*, *Egilona* o *Saúl*, caracteriza a los personajes y a las pasiones a que les obliga la acción. Rodrigo es caracterizado por el sarcasmo, la ironía, el desdén, la ferocidad, la soflama amarga, la rabia, y al final, cuando va a descubrirse su crimen, por la preocupación y el acento sombrío. Don Álvaro-Beltrán es caracterizado hasta el final por la tristeza en todos sus movimientos y sus versos, también el miedo, la agitación, la dignidad y la desesperación, y sólo al final por la resolución y la emoción. Gonzalo-Fernán se mueve con timidez, con dignidad y amargura, y todo ello con la pasión que le inspira Leonor. Ésta actúa con resolución y ansiedad, con vivacidad y desaliento frente a Nuño, que caracteriza todos sus gestos y palabras con el resentimiento y el mal humor.

La precisión y el matiz va aumentando en la obra dramática de la Avellaneda según termina de configurar su sistema dramático. *Baltasar* supone la cúspide de los logros dramáticos y literarios de la Avellaneda, también en la complejidad de las acotaciones de interpretación. El protagonista aparece en el acto segundo, y desde el primer momento en que sale a escena las acotaciones de interpretación lo siguen matizando sus más mínimos tonos, sus más mínimos gestos, haciendo de él la máxima expresión del valor literario y psicológico de las acotaciones de interpretación. Actúa “(con cansancio)”, “(con sarcasmo amargo)”, y tras conocer a Elda, “(con asombro)”, “(como alumbrado por una súbita idea)”, “(más y más asombrado)”, “(impaciente)”, “(con cólera)”, “(como fuera de sí y asiéndola de un brazo)”, “(suspenso de asombro)”, “(con ironía amarga)”, “(cuyo rostro revela el asombro que le causa su propio furor, y se lleva la mano al pecho con una especie de júbilo al sentir su agitación)”. En el acto tercero hallamos un Baltasar cambiado, feliz, pero las acotaciones de interpretación no están interesadas en reforzar estos estados alegres tanto como en reforzar los estados de infelicidad que vuelven a reforzar en el acto cuarto: “(con desaliento doloroso)”, “(con sordo acento)”, “(con exaltación dolorosa)”, “(con sarcasmo)”, “(como queriendo sacudir su remordimiento y con animación febril, que va aumentándose hasta rayar en vértigo)”, “(estremeciéndose)”, “(con voz trémula)”, “(con grandeza)”.

En las comedias, este tipo de acotación tiene la misma función que en la tragedia, si bien no aparece tanto. En *La hija de las flores* la acción y los caracteres se describen desde las acotaciones de interpretación. En el primer acto, Luis conoce a Flora, y desde las acotaciones se destacan su sorpresa, su impaciencia, su calor, su sonrisa, su vehemencia y su entusiasmo. Inés deja ver su languidez y su desilusión desde el principio. Juan hace reír con el misterio con el que narra la historia de Flora y con el miedo exagerado que le tiene a Tomasa, su esposa. Ésta asusta a Juan con su enojo y su ironía. El Conde muestra su impaciencia y su indignación ante el rápido cambio que experimenta Luis, su sobrino. En el segundo acto, Flora termina por caracterizarse, y su especial modo de hacerlo, sentirlo, y vivirlo todo, queda descrito por el regocijo, la melancolía, la coquetería, la inocencia y la sensibilidad. Luis persigue a Flora, transportado, interesado, asombrado y turbado. Inés aumenta su desesperanza, su indignación, su amargura y su espanto. Juan continúa sosteniendo la comicidad de la obra, y todo en él provoca la risa: el llanto, el sollozo, el asombro y el miedo. El Barón, que sostiene junto a Juan la comicidad, resulta divertido cuando siente entusiasmo tanto como cuando está irritado. El Conde observa todo lo que sucede con viveza y asombro, y Tomasa consume su tono constante de reconvención. En el acto tercero Flora explota su carácter con timidez, alegría, gravedad, risa, entusiasmo y emoción; Luis se muestra impaciente y con mayor decisión que en los dos actos anteriores; Inés descubre ante el Conde la razón de su amargura en un proceso de enajenación que luego describiremos; El Conde descubre su pasado desplazándose desde el interés, la compasión, la piedad, la sorpresa y la reconcentración, hasta la preocupación creciente, el interés vivo, el dolor, la vergüenza y la extrema agitación; Juan y el Barón continúan configurando la comicidad de la obra; Juan con timidez, asombro e impaciencia y el Barón con sofoco, emoción, lucha interior y embeleso.

En *Oráculos de Talía o los duendes de palacio* y en *Simpatía y antipatía*, las acotaciones de interpretación oponen caracteres. En la primera, el poeta Valenzuela y su criado Valentín se oponen por la gravedad y profundidad con que se expresa el escritor y la incapacidad que su criado presenta para captar cualquier profundidad. En la segunda, desde sus nombres se oponen Eufrasia e Isabel, ésta en todo mesurada y atractiva, aquélla hiperbólica desde su sonrisa hasta su tocado. En el primer acto de *Oráculos de Talía...*, Valenzuela habla inspirado, digno y entusiasmado de su oficio, y

Valentín, siempre gracioso y en todo desconfiado. En el acto siguiente, Valenzuela es todo alegría, agitación y transporte por Eugenia. El misterio caracteriza las acotaciones del acto tercero, referidas al modo de obrar de Eugenia, heroína y dama duende de la comedia. En el acto cuarto Valentín piensa en su afán de medrar, Valenzuela en su amor y los conjurados sienten impacientes el miedo a ser descubiertos. En el último acto, los conjurados dejan ver su enfado y su derrota, y Eugenia, la reina Mariana de Austria y Valentín, su alegría.

Hasta aquí hemos hablado básicamente de acotaciones de interpretación abiertas. Las cerradas son menos variadas que las descritas hasta aquí. Indican que alguien se lleva la mano al corazón, que alguien dobla una rodilla, hace una reverencia, junta las manos, mira a alguien, se arrodilla...

Finalmente, podemos concluir que, dentro del interés que la autora tiene por la descripción de todo proceso anímico, dos le interesan especialmente a juzgar la forma en que se repiten en su obra dramática: la enajenación y la pasión amorosa. Ambos aparecen en casi todas sus obras, destacados y descritos no sólo por el diálogo, sino por los elementos didascálicos. También en las acotaciones de movimiento veremos destacados ambos procesos psicológicos.

La enajenación aparece en *Leoncia*, en *Alfonso Munio*, *El Príncipe de Viana*, *Egilon*, en *Saúl*, *La hija de las flores*, *La hija del rey René*, *Errores del corazón*, *Baltasar* y *Catilina*. El estado de agitación *incresciendo* es destacado y dirigido desde las acotaciones como por un director de escena. Estos estados aparecen descritos desde sus más mínimos indicios hasta su explosión, por eso resultan especialmente destacables cuando el seguimiento y el sostenimiento se prolongan, como en *Leoncia*, en *Alfonso Munio*, en *El Príncipe de Viana* y, sobre todo, en *Saúl* y en *Baltasar*.

En *Leoncia* aparece en la protagonista, a partir de la escena III del tercer acto, en que Leoncia-Luisa “(*habla con acento triste y amargo*)” y después de descubrir que su amante va a casarse con otra mujer, le cuenta a un viejo amigo el secreto de su pasado. El relato de su vida se produce “(*siguiendo el hilo de su pensamiento*)”, “(*con enajenación*)”, “(*siempre enajenada*)”; se deja caer en una silla, se levanta, cae de nuevo abatida, espantada, exaltada, “(*siempre enajenada*)”, “(*con amargura*)”, y así

avanza y se mueve por el escenario hasta su suicidio final. En la escena V del acto tercero, Leoncia está dispuesta a matar a la mujer que va a contraer matrimonio con Carlos, pero descubre que Elena es su hija perdida, aquélla que creía muerta a los dos años y las acotaciones recogen ese momento de reconocimiento y reencuentro: “(*suspensa y atónita*)”, “(*la agitación será más visible*)”; cae de rodillas sin atender a cuanto pasa, “(*con espanto*)”, “(*como saliendo de un sueño profundo y que recuerda, por grados, alguna cosa olvidada*)”, y al ver a su burlador, “(*retrocede espantada*)” “(*fuera de sí*)”.

En *Alfonso Munio* la enajenación también apresa al protagonista, y parece que todo el último acto se construye únicamente para que ésta aparezca dramatizada. Munio ha asesinado a su hija en el último momento del acto tercero, y al comienzo del último acto le cuenta al Arzobispo lo ocurrido. Llega “(*profundamente pensativo*)”, sin advertir la presencia de su amigo y a medida que narra el asesinato va despertando, estremeciéndose, y se muestra delirante, más y más delirante, como fuera de sí, levantándose y sentándose una y otra vez, trémulo, agitado, con voz sorda “(*pero dueño de sí mismo*)”, “(*pasándose las manos por la frente en dolorosa agitación, cual si temiese ser víctima de horrible pesadilla*)”.

En *El Príncipe de Viana* aparecen dos personajes presos de la enajenación: la reina Juana e Isabel. Los dos procesos tienen lugar en la misma escena, la última de la obra, y se producen por razones muy distintas: la reina Juana ha mandado asesinar a su hijastro Carlos de Viana para que su hijo Fernando sea el heredero, y en esa escena se descubre su crimen; Isabel está enamorada del príncipe asesinado y él lo estaba de ella, y cuando todo parecía arreglado, descubre que ha sido asesinado y que su padre ha tenido que ver en el asesinato. La reina, presa de los remordimientos y la congoja, habla agitada, “(*con expresión*)”, turbada, “(*cada vez más turbada*)”, “(*más y más agitada*)”, enajenada, despavorida, “(*con delirio creciente*)”, “(*riendo delirante*)”, “(*con espanto*)”, “(*en completo delirio*)”, gritando y gimiendo. Isabel, al conocer la muerte de Carlos, se muestra turbada, siempre preocupada, con expresión, enajenada, murmurando, “(*como en un ensueño*)”, con espanto, “(*fuera de sí*)”, gritando, desmayada, con estupor y, finalmente, en el caso de la segunda edición, se suicida.

En *Egilona* la protagonista es presa de la enajenación en la escena final, tras ver muerto a Abdalasis. Se muestra implacable con los asesinos, profana sus altares y, conmovida y trémula, de un grito profundo y muere después de clavarse ella misma un puñal. Abdalasis, sino sufre un proceso de enajenación final, sí atraviesa por él desde el final del acto primero hasta el cuadro II del acto tercero. Después de conocer que el primer esposo de Egilona vive, y habiendo decidido matarlo y engañar a su esposa, se mueve por el escenario “(con extrema agitación)”, “(con turbación)”, “(esforzándose en disimular su agitación)”, turbado, “(cada vez más agitado)”, “(cuya turbación llega casi al extravío)”, “(con esfuerzo penoso)”, y en el cuadro I del acto tercero, “(fuera de sí)”.

En *Saúl* el protagonista experimenta un proceso de enajenación que comienza en el acto primero provocado por la profecía en que Samuel le anuncia el final de su reino y el enfado que ha provocado en Dios. Desde el acto primero se muestra nervioso, perseguido por las palabras exactas que el profeta le ha dicho. Primero muestra enfado y orgullo ante ellas, y las desafía, pero el miedo y la desconfianza van haciendo mella en él y, tras la aparición de la sombra de Samuel en el acto cuarto, no resiste más la presión de su destino y, enajenado, queriendo matar a David, mata a su hijo Jonathás, y tras conocer su crimen, se suicida. Su proceso de enajenación lo lleva desde el estremecimiento, el espanto, el delirio y la pérdida del sentido, hasta la carcajada convulsiva y la alegría feroz, pasando por el conocimiento de haber matado a su amado hijo, que le hace sentir “(como herido de un rayo)”. También su hija Micol aparece enajenada en el acto cuarto y su locura transitoria no extraña nada: al comienzo de la obra asiste a la profecía que anuncia que su padre ha sido condenado por el Cielo, después su mano es ofrecida al soldado que vengó a Goliath y vive muy de cerca la enajenación y las pesadillas que van apoderándose del espíritu de su padre, que condena a muerte a su esposo David y a los levitas que lo defienden, provocando la separación de los amantes. En el último acto vaga por los riscos con los restos de su corona nupcial entre sus manos, pensando en su marido huido y condenado a muerte por su padre y en su padre, preso ya de la locura. Al final le toca ver el parricidio que comete Saúl con su hermano y su posterior suicidio.

En *La hija de las flores* Inés pasa por un proceso de extrema agitación al contarle al Conde que fue violada, que tuvo una hija y que murió. El relato tiene lugar

en la escena XIII del acto tercero, y a medida que avanza muestra a Inés con el rostro desencajado, agitada, ensimismada, delirante, presa del pavor, las lágrimas, la ansiedad y el llanto, con la mirada perdida en el espanto y pasando del llanto más amargo a la alegría más delirante. El Conde, que va reconociéndose en el relato como el criminal que violó a la jovencísima Inés, vive este reencuentro con interés, con sorpresa, con reconcentración y preocupación, que llegan al dolor, a la vergüenza, a la huida de sí mismo y a la extrema agitación.

En *Errores del corazón* y en *La hija del rey René*, encontramos dos momentos de enajenación, aunque de menor fuerza que los descritos hasta aquí. En la primera, al final del acto segundo, María termina su agitación desmayándose tras declararle enajenada su amor al doctor, que poco antes le ha dicho que quiere retirarse para morir solo por el desamor de la Condesa de Valsano. En *La hija del rey René*, Yolanda, la princesa ciega, al conocer su ceguera pasa por un proceso breve de enajenación.

En *Baltasar* encontramos el más destacado y sólido proceso de enajenación, en la heroína, que ha visto vencido a su pueblo, encarcelado a su rey, despedazado a su esposo y ha sido violada por Baltasar. La escena a que da lugar su aparición, enajenada, es admirable. El rey caldeo se dispone a profanar los vasos del rey Salomón y en mitad de una cena en la que le rodean aduladores, falsos magos y conjurados, además de su madre, aparece Elda loca, en otra realidad. Elda corre por el escenario sin ver al rey ni a su Corte, aparece desmelenada y con el vestido revuelto y sólo habla con Nitocris a la que le dice que corre para buscar a su compañero, para salvarle la vida. Corre y se detiene como oyendo sonidos y voces que a este lado de la realidad no tienen lugar. De pronto descubre al rey y se aterroriza, intenta huir pero vuelve a encontrarse con Baltasar, y al reconocerlo grita y cae al suelo sin sentido. El rey, que parece amar a Elda, y que ha descubierto en dos seres que ha asesinado toda la dignidad humana, sufre un proceso de enajenación, que recuerda al de Saúl, tras conocer la locura de Elda y cuando Daniel le profetiza su inminente final.

El enamoramiento y la pasión amorosa constituyen el otro proceso psicológico que la Avellaneda recoge en sus acotaciones de interpretación de manera igualmente insistente. Más adelante hablaremos extensamente sobre el amor retratado por la autora, pero sirvan las acotaciones de interpretación como punto de partida para recoger parte

de las características que el amor tiene en su obra. Las acotaciones de interpretación referidas al amor destacan sobre todo el momento del nacimiento del sentimiento y los momentos en que éste se vive con dificultad: separación de los amantes, muerte de uno de ellos, etc... Las obras en las que son más destacables estas acotaciones son: *Alfonso Munio*, *El Príncipe de Viana*, *Saúl* y *Baltasar*.

Las mujeres que sienten un amor reforzado desde las acotaciones son: Fronilde (de *Alfonso Munio*), que vive su amor con turbación, con agitación, con desconcierto, ansiedad, miedo, conmoción, júbilo, ternura y esperanza; Isabel (de *El Príncipe de Viana*), que vive su pasión con turbación, agitación, calor, entusiasmo, agitación, trémula, alegre y al final triste; Egilona (de la obra homónima), que al separarse de su amante cree morir, trémula y conmovida; Micol (de *Saúl*), que vive el nacimiento de su sentimiento con timidez, turbación y lágrimas, y luego con ternura y nerviosismo; Bada (de *Flavio Recaredo*), que vive primero su pasión con alegría y entusiasmo, luego estremecida, inquieta y turbada, y finalmente emocionada, ansiosa y conmovida; Ida (de *El Donativo del diablo*), que vive su pasión por Arnaldo inquieta y espantada hasta el final; Eugenia (de *Oráculos de Talía...*) que vive su amor con una calma rara en la obra dramática de la Avellaneda, quizá porque pertenece a una comedia; y Elda (de *Baltasar*), que ama a Rubén con un amor profundo, sólido y valiente.

Los hombres cuyo sentimiento es abordado desde estas acotaciones son: Don Carlos (de *Leoncia*), cuya pasión por Luisa-Leoncia no desciende nunca de la máxima intensidad y lo lleva de la alegría a los celos; Don Sancho (de *Alfonso Munio*), cuyo amor por Fronilde lo lleva al esfuerzo de convencer a la dama de la posibilidad de ese amor, a tomarle la mano, a arrodillarse ante ella, a la agitación, a la pasión, a los celos y al dolor tras la muerte de ella; Carlos de Viana (de *El Príncipe de Viana*), cuyo amor por Isabel lleva la esperanza a su vida y lo estremece, conmueve y agita; Abdalasis (de *Egilona*), cuyo amor por Egilona lo hace plenamente feliz, hasta que se ve interrumpido por la aparición del primer esposo y entonces le supone un dolor que le hace necesario apoyarse en las columnas del templo en el que se va a despedir de ella, para que el dolor no lo abata; David (de *Saúl*), que se muestra conmovido, tímido, nervioso, emocionado y tierno con Micol, a quien abraza una y otra vez; Recaredo (de *Flavio Recaredo*), a quien su amor por Bada lleva al entusiasmo, al alborozo, a la inquietud y al regocijo; Luis (de *La hija de las flores*), que al conocer a Flora siente sorpresa, impaciencia,

calor, vehemencia, entusiasmo, turbación, transporte y asombro; Valenzuela (de *Oráculos de Talía...*) a quien Eugenia agita, transporta, alegra y hace sufrir durante toda la obra; y Baltasar (de la obra homónima) a quien Elda descubre el propio corazón.

-6.1.2. Acotaciones dirigidas al director de escena. Indican la composición general de la escena, las entradas y salidas de los personajes, la posición y la disposición de éstos en el escenario, los movimientos no gestuales (que hemos incluido en el apartado anterior), a veces con un valor claramente plástico... Distinguimos dos tipos principales de acotaciones dirigidas al director de escena: *motrices* o *de movimiento* y *espaciotemporales* y *escenográficas*.

a) Acotaciones dirigidas al director de escena referentes al movimiento. En primer lugar, con respecto a las entradas y salidas de los personajes, hemos de decir que la autora siempre las destaca, pero cabe detenerse en algunas entradas y salidas significativas por el modo en que se producen y por el tipo de escenas a las que dan lugar. La Avellaneda compone las escenas de sus obras de modo que en todas ellas quede explicada la entrada y la salida de los personajes por algún personaje que se encuentra en escena y lo lleva a ella o porque alguno de los personajes en escena o algo de lo sucedido en ella provoque su salida. Son muy escasas las escenas en las que la autora deje el escenario sin ninguno de los personajes que estaban en él en la escena anterior al vacío.

Podemos distinguir, como hemos señalado, algunas entradas y salidas significativas, por sus *tempos*, por el ritmo que marcan. Éste es el caso de los movimientos que enmarcan la conjuración, por ejemplo, que aparece repetidamente en la obra dramática avellanadiana. La encontramos en *El Príncipe de Viana*, *Egilona*, *Recaredo*, *Oráculos de Talía*, *Baltasar* o *Catilina*, en las que se repiten las escenas a las que los personajes salen como perseguidos por otros, como temiendo ser escuchados, entrevistándose secretamente con sus aliados, hasta llegar a un momento de reunión de muchos personajes para el estallido de la conjuración.

Otro tipo de escena que se repite, destacable en cuanto a las entradas y salidas, es aquella en la que un personaje entra en escena o permanece en ella sin que sepan de

su presencia los que quedan en ella. De este modo se produce lo que Alfredo Hermenegildo llama teatro dentro del teatro, en el que, sólo en segundo término, es espectador el público, puesto que el primer espectador es el personaje que permanece o se presenta en escena sin ser advertido por los demás. Este mecanismo teatral es avisado por la autora por medio de una acotación, y lo encontramos en *Leoncia*, *Alfonso Munio*, *El Príncipe de Viana*, *Saúl*, *La verdad vence apariencias*, *La hija de las flores*, *Oráculos de Talía*, *La Aventurera...* En *Leoncia*, Luisa-Lenocia escucha escondida una escena entre su amante, que sabe que ella escucha, y otro personaje que desconoce que está siendo escuchado por alguien más que su interlocutor. Por esta escena la protagonista conoce que su amante va a casarse con otra mujer (escenas IV y V del acto tercero). En el último acto, descubrirá del mismo modo a su hija cuando, escondida, escucha cómo toca al piano la canción que ella le cantaba en su niñez. En *Alfonso Munio* encontramos dos veces este mecanismo de comunicación teatral: primero doña Blanca escucha una conversación de amor entre su prometido, don Sancho y Fronilde, la mujer a la que realmente ama el príncipe, y tras escucharla decide romper el compromiso (acto segundo); en el acto siguiente Munio escucha a don Sancho y Fronilde hablando de amor, y la consecuencia es que el padre decide asesinar a su hija y lo hace en la escena siguiente, la última del acto. En *El Príncipe de Viana* Isabel escucha dos escenas sin ser vista: la primera del acto de la prisión en la que el príncipe Carlos llora su destino, y la escena en que la reina amenaza de muerte al príncipe. Después de la primera Isabel se muestra enamorada del protagonista, después de la segunda se muestra aterrorizada y nerviosa. En *Egilona* la protagonista escucha a Caleb, el jefe de la guardia del palacio que habita, amenazando de muerte al preso cristiano que su marido deja permanecer encarcelado, y tras escuchar la amenaza interrumpe la escena salvando la vida del preso que resulta ser su esposo, el rey Rodrigo. En *Saúl* David y Jonathás observan la locura de Micol en el último acto de la segunda edición, el esposo de la enajenada no puede soportar más la separación y acude a abrazarla. En *La verdad vence apariencias*, Rodrigo espía a don Tello y a Fernán-Gonzalo hasta que se duermen y sale a matar a su tío. En *El Donativo del Diablo* el Barón de Charmay controla escondido cómo Arnoldo Kessman va respondiendo según lo que él planea, es decir, si está padeciendo la desesperación que lo lleve a hacer el Camino del Evi (escena final del acto primero). También en el último acto Ida observa la escena entre el Conde y Arnoldo hasta que no puede soportar que su amante vaya a ser asesinado y sale sin importarle el riesgo que pasa a correr su vida. En *La hija de las flores*, Flora observa a

Luis en el acto primero, y comienza a amarlo, y Juan observa, en el acto tercero, al Barón y al Conde, que actúan como locos. En *La Aventurera*, Eduardo espía a Luisa en la escena V del acto tercero, y Natalia escucha discutir a don Julián y Eduardo en la escena VII del acto tercero, después de lo cual decide abandonar la casa y entrar en un convento. En *Oráculos de Talía...* esta situación de espionaje se tematiza; Eugenia, Camarista de la Reina Mariana de Austria, observa las intrigas de los que conjuran contra el hijo de la reina, Carlos, y descubre la conjuración. Desde el primer acto se configura como el “duende de palacio”, hasta tal punto que a veces no se avisa en las acotaciones de que Eugenia está presente en una escena, y sólo lo sabemos cuando después vemos que la conoce. En *Baltasar* Rubén observa escondido la escena entre el monarca y Elda en el segundo acto, y cuando su esposa corre peligro, sale de su escondite e interviene para librarla del tirano. En *Catilina*, Ismene, la esclava de Fulvia, espía por orden de su señora todo lo que hace Catilina. Por ella Fulvia conoce que su amante se ha reunido con su esposa y su hijo y que ha sido engañada, y por esto decide asesinar a Carino, el hijo de Aurelia y Sergio.

La Avellaneda logra un control tal de entradas y salidas que a veces los lugares por los que entran y salen los personajes los oponen o los unen hasta caracterizarlos. Esto ocurre en *Alfonso Munio*, *El Príncipe de Viana*, *Egilona* y *Saúl*. En *Alfonso Munio* la autora insiste en señalar el lugar por el que entran y salen los personajes. Así por ejemplo, el Conde y Sancho, rivales al amar a Fronilde, nunca entran ni salen por el mismo lugar, opuestos desde sus entradas y salidas. Este tipo de concreciones contribuye, además, a la verosimilitud, pues la realidad y la lógica ayudan a que resulte verosímil que el dueño y príncipe de un castillo no entre por las mismas puertas que sus invitados, que tenga acceso a otras estancias, etc...

En la primera edición de *El Príncipe de Viana* el acto primero dramatiza una sesión de las Cortes de Lérida, y los espacios oponen contenidos de la acción; así Isabel entra y ocupa un espacio con el Duque al hablar de lo que ambos quieren a Carlos de Viana, mientras que el espacio que acoge las discusiones entre padre e hijo, entre partidarios del padre y del hijo, es distinto. Los diputados entran, salen y se mueven por un espacio distinto al que ocupa Isabel, por lo que el personaje de la heroína queda destacado desde el espacio que ocupa.

En *Egilona* los espacios se dividen en el último cuadro. En él los personajes se dividen y diferencian según los lugares que ocupan y aquéllos por los que entran y salen, y esto de manera tan clara que los conjurados terminan por configurar un “espacio negativo” y Abdalasis, Egilona y Rodrigo un “espacio positivo”. Habib y Zeyad entran por una puerta del foro y se ocultan en las columnas de la izquierda del actor. Caleb se une a ellos y los tres salen por la puerta del foro. Abdalasis y el paje aparecen por las columnas de la derecha y Abdalasis se arrodilla ante la columna, sosteniendo en ella sus fuerzas. Rodrigo y Egilona se sitúan junto a Abdalasis. Cuando los conjurados entran lo hacen por el foro, que ya ha quedado destacado como espacio para la maldad maldad.

En *Saúl* los espacios van a diferenciar, desde el primer acto, a los partidarios del rey Saúl, o condenados, de los partidarios del profeta Samuel, o bendecidos. En *La verdad vence apariencias*, don Tello abandona la escena herido y sujetado por otros personajes tal y como lo ha hecho su hermano, don Álvaro, en la escena anterior.

Otro tipo destacable de entradas y salidas son las que se hacen por una ventana, las que se hacen por puertas secretas, las que presentan personajes desmayados, las que introducen personajes que han salido sanos y reaparecen heridos o enajenados, las inesperadas, las de personajes encubiertos, que temen ser conocidos... Estos modos románticos de aparecer y desaparecer los encontramos repetidas veces en las obras que tratamos. Por una ventana sube y baja a ver a Fronilde don Sancho en *Alfonso Munio*; por puertas secretas entran y salen Rodrigo y el rey Enrique de Trastámara en *La verdad vence apariencias* y Eugenia en *Oráculos de Talía*; desmayadas sacan de escena a Inés en *La hija de las flores* y a Elda en *Baltasar*; heridos entran en escena Valenzuela en *Oráculos de Talía*, Elda y Baltasar en *Baltasar*, y Catilina en la obra homónima; entradas sorprendentes por inesperadas son la de Munio al final del tercer acto de *Alfonso Munio*, las del profeta Samuel en *Saúl*; y personajes que entran en escena huyendo de otros tenemos a Flora en *La hija de las flores*, a David y Achimelech en *Saúl*, y a Elda en *Baltasar*.

Otro grupo importante de acotaciones de movimiento lo forman todas aquellas que se encargan de organizar y mover las escenas de un número elevado de personajes. La Avellaneda no gusta de revolver a sus personajes como algunos autores románticos,

y controla con maestría los personajes a los que quiere destacar del grupo. En *Alfonso Munio*, cuando el protagonista llega victorioso de las guerras de Reconquista en el acto primero, es recibido en el alcázar por la Emperatriz, por don Sancho, por el Arzobispo de Toledo, por el Conde y por los caballeros y damas de la Corte, que interpretan un himno en su honor. En esta escena, hay un personaje que guía el grupo, que lo introduce y lo saca de la escena, que es la Emperatriz. Siguiendo sus pasos, la escena queda descrita dentro de movimientos ordenados de forma clásica, conducidos en todo momento.

En la primera edición de *El Príncipe de Viana*, el acto primero, que representa las Cortes de Lérida, ha de mover a los diputados, al rey Juan II, a Carlos de Viana y a Isabel. El acto dramatiza el desacuerdo que existe entre el monarca y los diputados, pero no ha de configurarse como un tumulto, porque han de distinguirse las opiniones que están definiendo el planteamiento de la obra. Los diputados se levantan y se sientan varias veces con agitación creciente, como el rey, pero en distintos momentos. También en el último acto coinciden muchos personajes. El príncipe destaca del grupo, primero agradeciendo su apoyo a sus partidarios, después perdonando a sus enemigos.

En *Egilona*, cuando estalla la conjuración, la autora compone la escena con rara maestría. Cuando los conjurados saltan sobre el emir, todos los personajes de la obra, a excepción de Ermesenda, están presentes. La autora, que no gusta del desorden pero quiere lograr la sensación de confusión y tumulto, divide en dos grupos a los personajes para mayor claridad: uno cerca a Abdalasis y otro a Rodrigo y a los cristianos que defienden al emir. En medio, destacada y destacando su difícil elección, queda Egilona, esposa de los dos hombres. En seguida la autora quiere destacar a Abdalasis, y para ello saca de escena al grupo que cerca al rey Rodrigo, que se mueve luchando hasta salir de escena.

Saúl también es obra de muchos personajes puesto que dramatiza el fin de un pueblo y el comienzo de otro. En el primer acto la autora coloca y mueve a los personajes de modo que quede clara por su posición la opinión con respecto al sacrilegio del rey Saúl. Del grupo quedan destacados Micol y Jonathás, hijos del monarca, los sacerdotes, David y Saúl. Los sacerdotes y levitas se mueven como grupo dirigidos por el sumo sacerdote, Achimelech, y las vírgenes del templo, también como

grupo, son guiados por los movimientos de la princesa Micol. En el acto segundo los guerreros se mueven según aparezca en cada momento el destino de Israel. Al comienzo huyen despavoridos ante el gigante Goliath, después su rey los concentra y destaca de ellos a David, que dirige los movimientos de todos los guerreros desde el momento en que acepta luchar contra el enemigo. Tras él suben, la colina iluminados por su fe, y con él vuelven vencedores, variados en su ánimo y en su función histórico-religiosa.

En el segundo acto de *Recaredo* se mueve también un gran número de personajes. La conjuración se descubre, el séquito del Duque, las gentes de palacio, los guardias, Agrimundo, Bada y el propio rey, forman un grupo muy amplio. El duque mueve a su séquito y el monarca al suyo. El juego no es complicado como otras veces.

En los dos primeros actos de *El Donativo del Diablo* la autora mueve un gran número de personajes. De entre los invitados a la fiesta de Juan Bautista Keeller destaca un grupo bastante numeroso que forman sus amigos más cercanos. Sobre ellos destaca la pareja formada por Arnoldo e Ida. El resto forma un fondo rural ambientador, que escucha entorno a la mesa la leyenda que cuenta el Barón de Charmay, el personaje destacado durante la cena. Tras la cena vuelve a destacarse Arnoldo. En el segundo acto el pueblo va entrando en casa de los Keeller al enterarse del compromiso de Ida con Arnoldo. De entre el grupo destacan la pareja de novios y el padre de la novia. Cuando el Conde irrumpe en la casa acompañado por los guardias que detienen a Arnoldo, la figura del héroe queda de nuevo destacada sobre las otras.

En *La verdad vence apariencias* la escena divide a los personajes en dos grupos en varias ocasiones. En uno de los dos grupos un personaje habla de algo que desconocen los del grupo que queda separado del suyo. La acotación de composición de escena permite configurar dos escenas paralelas de modo que pueda resultar verosímil que el grupo del otro ambiente continúe desconociendo lo que se dice en el primero aunque el público lo oiga. Por eso estas acotaciones configuran escenas que recuerdan aquéllas a las que dan lugar los apartes, porque coinciden en dar una doble información: lo que se dice en los grupos o en el aparte, y que lo que se dice se le está ocultando a alguien. En el acto primero Ana permanece vigilante a un lado de la escena y muy nerviosa, mientras Fernán-Gonzalo y Leonor hablan en otro; después, mientras Ana ayuda a Leonor, que se ha desmayado a un lado de la escena, don Álvaro le cuenta a

Rodrigo lo que sabe del guerrero aragonés; al final del mismo acto primero, don Álvaro, Leonor y Ana identifican al rey como el asesino o al menos como el guerrero aragonés, mientras Rodrigo y el monarca hablan. En el acto segundo don Álvaro, Gonzalo y Leonor se expresan su alegría en la última escena, mientras el rey está condenando a Rodrigo, en quien ha reconocido al asesino, a morir en batalla.

También *Baltasar* tiene escenas en las que la autora ha de mover a muchos personajes. En el acto segundo se dramatiza una fiesta en honor del rey Baltasar. Del enorme número de personajes que asiste a ella va destacándose a lo largo del acto uno u otro grupo. Primero destacan Baltasar y su madre, después las esclavas que han de bailar para el monarca, entre las que, a su vez, destaca Elda, que guía al grupo, y finalmente destacan Elda y Baltasar. Al final del acto tercero el pueblo invade la escena en desorden y se lleva el cuerpo de Rubén, que destroza en unos segundos, ante la mirada de Elda y la desesperación de la mirada ciega de Joaquín. El pueblo enfervorecido no impide que destaquen Rubén, Elda y Joaquín, y un poco después Joaquín y Nitocris. En el último acto, tras presentar la escena a los distintos comensales de la cena del rey, se destacan distintos “invitados”, primero Elda, después Joaquín y finalmente el profeta Daniel.

Otro tipo muy destacable de acotaciones de movimiento es el que compone la escena con un claro sentido esteticista, a modo de cuadro en algunos casos, de forma especialmente estética en muchas ocasiones, con un elemento muy marcado de plasticidad. La Avellaneda compone momentos significativamente estéticos o con cierto simbolismo plástico en casi todas sus obras. A veces esta estética se corresponde con una obra de arte conocida o con el gusto de un movimiento artístico determinado. Señalemos algunos ejemplos de este tipo de acotación. En *Alfonso Munio* hallamos las reverencias continuas que definen en sus giros en el aire cierta indiscifrable atmósfera de danza en el escenario. Hallamos también los movimientos de un personaje que mueve los de todo un grupo a los que dirige como a una orquesta. Por otro lado, algunas acotaciones de movimiento componen disposiciones estéticas de la escena en el momento de alzarse el telón, como si lo que el público encontrara ante sus ojos fuera un cuadro que después se pusiera en movimiento. En la primera edición la autora prefiere presentar a los personajes ya en escena en el momento en que se levanta o descorre el telón: Fronilde está ya sentada mirando a doña Blanca cuando comienza el primer acto;

la Emperatriz y Munio también están en escena cuando el telón descubre el comienzo del segundo acto; y el Arzobispo y el guerrero están igualmente en escena al comienzo del acto tercero. En la segunda edición, sin embargo, prefiere presentar a los personajes entrando en escena cuando el movimiento del telón los descubre. Este cambio de posiciones fijas a posiciones en movimiento varía la estética de la obra, y volveremos a encontrarlo en las distintas ediciones de otras obras de la autora.

En *El Príncipe de Viana* hallamos un cuadro, al comienzo del acto primero, que la autora repite en *Egilona*, *El Donativo del Diablo* y *Baltasar*. El cuadro, de gusto y estética puramente románticos, muestra a un héroe encarcelado en una lúgubre prisión que contrasta con lo luminoso de sus virtudes. En la prisión de Carlos de Viana la autora describe cómo debe estar sentado, cómo se acerca Isabel lentamente mientras el preso dice su tristeza sin advertir a la dama, cómo ella se reclina ante él hasta dejar caer sobre su frente una lágrima, cómo él entonces la descubre, cómo coge una de las manos de Isabel, y cae después a sus pies. Un poco más adelante un nuevo movimiento plástico presenta a Isabel subida a una silla para alcanzar la altura del ventanuco de la celda y ver quién está asaltando el castillo. La estética romántica hace que Isabel aparezca como una fantasmagoría tras un velo blanco, y que los cuadros sean apasionados, íntimos, líricos y oscuros. En *Egilona* hallamos una escena semejante en cuanto a la estética a la descrita de *El Príncipe de Viana*. En el cuadro primero del acto tercero Rodrigo yace encadenado en la prisión del palacio del emir Abdalasis. El rey cristiano, desesperado, pide al cielo el sueño o la muerte justo antes de reencontrarse con su esposa.

En *Saúl* encontramos de nuevo, como ya señalamos, las escenas en que un personaje destacado dirige los movimientos de un grupo a modo de cometa. En el primer acto, cuando Achimelech se mueve, van tras sus movimientos los sacerdotes y levitas, que toman partido por la autoridad religiosa frente a la autoridad civil. En las mismas escenas, Micol dirige los movimientos de las vírgenes que adornan el templo con ella y la siguen en su asombro, en su miedo, en su horror y en su tristeza. También tiene la plasticidad de un cuadro la última escena del acto segundo, en la que David sube la colina “en medio de la tropa que lo vitorea” con la nobleza de movimientos a que lo llama su destino, ascenso cargado de todo el simbolismo de lo que va a ocurrir. Micol y Jonathás observan la escena entre la alegría y el temor en el centro del

escenario, y Saúl mira asombrado y sospechando por primera vez de la rivalidad del joven pastor.

En *Recaredo* la estética del luto de Bada y su nodriza contagia el ambiente y el contenido del primer acto de la obra. Como en un cuadro costumbrista, el último telón que se levanta en la obra descubre a Bada sentada en primer término y a la nodriza sentada detrás, bordando.

En *La verdad vence apariencias* la autora repite un cuadro al comienzo de todos sus actos: uno de los personajes está en pie y otro sentado. Al comienzo del prólogo don Álvaro está sentado junto a la chimenea y Rodrigo en pie con los brazos cruzados, meditabundo. Al comienzo del acto primero Ana está sentada bordando y Nuño en pie, meditabundo. Y al comienzo del segundo acto el rey Enrique II está sentado junto a una mesa y en pie, junto a él, su maestro.

En *El Donativo del Diablo* hallamos de nuevo la disposición de cuadro: como en una Última Cena todos los personajes se disponen entorno a una mesa y concentran su atención en uno solo, el Barón de Charmay, que les habla, y uno de los comensales sufre por lo que va a hacer un poco después, como Judas: Arnaldo. En el último acto tenemos de nuevo la escena de estética romántica del héroe en prisión.

Finalmente, en *Baltasar* hallamos la cima estética de la obra dramática de la Avellaneda. En el primer acto encontramos a dos héroes en prisión, anciano y lazarillo, lazarillo que resultará ser la heroína. Los dos amantes, héroe y heroína, se comprometerán ante el anciano, que los unirá tocándoles las cabezas estando ellos de rodillas. En el acto segundo, las danzas de las esclavas ante el monarca configuran la aparición de una plasticidad imponente, de nuevo mediante la danza y los disfraces. Pero quizá el cuadro más magnífico lo hallamos en la escena final de la tragedia, en la Piedad que forman el hijo muerto en brazos de la madre que sufre, y ambos envueltos en llamas.

Otro tipo de movimientos repetidos caracterizan el estado de ánimo de los personajes y determinadas situaciones. Son pocos los personajes cuyos movimientos muestran su carácter, no su ánimo, o la función que la autora les concede en la acción.

Los dos más destacables aparecen en *Saúl*, y quizá por la carga simbólica del episodio bíblico dramatizado, y es que al aparecer ya simbolizan casi todo. Samuel es uno de ellos, quizá porque su carácter de profeta, a caballo entre el conocimiento humano y el divino, debe dotarlo de movimientos un tanto sobrenaturales que caractericen lo específico de su “doble naturaleza”. Sus movimientos aparecen como empujados por la divinidad, y han de diferenciarse en algo de los “movimientos humanos”. Su carácter sobrenatural se advierte en su forma de aparecer, en su gravedad, en su severidad y en su presencia un tanto fantasmal. Como él, también David ha de mostrar su carácter de personaje escogido por Dios, presa de un destino que conoce el público antes que él mismo. Todos sus movimientos definen su carácter, su función y la razón por la que es un elegido. Todo en él es humildad, timidez, sinceridad y bondad, lo cual lo va oponiendo a Saúl, todo orgullo. En el momento en el que el pastor músico ha de hacerse caudillo de Israel, sus movimientos cambian, se definen y endurecen, y cumple su función. Pero en el acto tercero recobra toda su delicadeza, su respeto, su temor y timidez ante la princesa que va a ser su esposa.

Otro tipo de personajes cuyos movimientos van a definir su carácter son los cómicos, que son siempre excesivos en sus movimientos, desde los cuales se les concede parte de su comicidad. Así se caracterizan Juan y el Barón en *La hija de las flores*, Eufrosia en *Simpatía y antipatía*, opuesta desde sus movimientos a Isabel y doña Policarpa y Rosa en *El millonario y la maleta*. Las continuas y exageradas reverencias de Juan, los aspavientos que caracterizan el carácter hiperbólico del Barón, avanzan hasta configurar a Eufrosia con los movimientos de una marioneta, de manera casi esperpéntica; si se enfada, se arranca el moño, si se entristece, se convulsiona, si quiere suicidarse, se quiere tirar a un estanque seco, etc... A veces, no obstante, algunos movimientos hiperbólicos no son recurso para la comicidad, y entonces nos dan el carácter concreto y particular de un personaje. Eso es lo que ocurre con Flora en *La hija de las flores*, cuya forma de moverse deja ver su libertad espiritual, su vida al margen de las normas sociales más hipócritas, su ingenuidad y su espontaneidad. Un poco parecidos a los de Flora son los movimientos de Eugenia en *Oráculos de Talía o los duendes de palacio*, lo cual tiene sentido en la obra porque ha de caracterizarse como el “duende de palacio”, y se mueve de tal forma que esto esté presente siempre en el público. El carácter de irrealidad es común a las existencias de Flora, “hija de las flores” y a la de Eugenia, “duende de palacio”.

Finalmente, dos personajes más están caracterizados desde unos movimientos muy particulares, que son los movimientos que provoca la ceguera. Éstos caracterizan a Yolanda en *La hija del rey René* y a Joaquín en *Baltasar*. Hemos de señalar que estos movimientos se destacan en muy escasas situaciones desde las acotaciones.

Junto a los movimientos caracterizadores de caracteres, encontramos los movimientos caracterizadores de estados de ánimo. Son muy abundantes las acotaciones que destacan estados de nerviosismo, de desesperación, de enajenación y de muerte. El nerviosismo suele la autora caracterizarlo levantando y sentando repetidas veces a los personajes, con movimiento continuo, etc... Fronilde está siempre nerviosa en *Alfonso Munio*. En la primera escena se levanta y se sienta varias veces, y se mueve continuamente por el escenario. En *El Príncipe de Viana* el nerviosismo caracteriza a Isabel, al Canciller y a los reyes. En el acto de las Cortes de Lérida el rey se levanta y se sienta varias veces ante los diputados que se enfrentan a él. Es destacable el nerviosismo que vive la reina Juana en las últimas escenas: se sienta y se levanta muchas veces, intenta huir, se tira al suelo, se arrodilla, se petrifica y finalmente cae desfallecida.

En *Egilona* Abdalasis casi muere del estado de nervios al que le llevan los remordimientos por engañar a su esposa, la posibilidad de perderla, y el remordimiento por tratar injustamente a Rodrigo. También Egilona vive nerviosa la aparición de su primer marido, al que creía muerto, y la separación del hombre al que ama. Los esposos se buscan y se huyen, se levantan y sientan varias veces, se mueven por el escenario sin parar... También Saúl es un personaje nervioso, pero él al final enloquece. Desde las primeras escenas del acto primero en las que Samuel le profetiza el final de su reinado por su desobediencia a Dios, Saúl es perseguido por temores, manías persecutorias e imágenes que le harán enloquecer. También Micol y Jonathás viven nerviosos el final de su padre y las injusticias que va cometiendo. Cuando el rey ordena matar a David, sus hijos corren, ruegan, se arrodillan, suplican, se mueven agitados en extremo... Bada, en *Recaredo*, vive en el último acto el nerviosismo de no saber si su amado ha muerto. Reza, se arrodilla, se levanta y se sienta varias veces, mira por la ventana una y otra vez, besa la mano del rey, vuelve a caer de rodillas... En *La verdad vence apariencias*, los nervios de Ana, la nodriza de Leonor, de don Álvaro, de Leonor y de Rodrigo, se muestran en sus movimientos constantes, en cómo juntan sus manos, en sus desmayos y

en número de veces que se levantan y se sientan. En *El Donativo del Diablo* Arnoldo pasa desde el nerviosismo hasta la desesperación en el acto primero: mira con miedo, se levanta y se sienta, no deja de pasear por el escenario y al final huye de la escena precipitadamente. También Ida muestra un estado de nervios destacado desde sus movimientos cuando cree que Arnoldo ha muerto al comienzo del acto segundo, como Arnoldo cuando va a reencontrarse con su amada en la prisión, al comienzo del acto siguiente. En *La hija de las flores* es Inés el personaje más nervioso. Su nerviosismo se muestra en todos sus movimientos y termina en varias ocasiones en ataques y desmayos. Huye continuamente de otros personajes, se horroriza ante ellos, y poco a poco deja ver que un episodio de su pasado la atormenta. Corre, huye, se desmaya varias veces, grita, llora... Los nervios son parte de la gracia de Eufrosia en *Simpatía y antipatía*, y la llevan hasta la histeria. También caracterizan a doña Policarpa y a doña Cayetana en *El millonario y la maleta*. Por las tres, sin embargo, pasa el nerviosismo como estado cómico por la forma en que lo viven.

Casi siempre el estado de nerviosismo termina en desesperación, y el personaje sufre un desmayo, o de forma mucho más grave, la enajenación o el suicidio (que puede pasar o no por la enajenación). En *Leoncia* la protagonista sufre un estado de enajenación que la lleva a querer asesinar a la futura esposa de su amante, pero que termina cuando descubre en ella a su hija perdida. Sin embargo, al descubrir a su burlador y padre de su hija, la enajenación vuelve a apoderarse de su talante e intenta asesinarlo, pero al ser detenida por su hija, se suicida. En *Alfonso Munio* encontramos también un asombroso estado de enajenación en el protagonista, provocado, en este caso, por un absurdo sentido del honor que hace que el padre de Fronilde, al escuchar cómo su hija cruza palabras de amor con un hombre, decida asesinarla por deshonrarle. En el acto que sigue al del asesinato, Munio aparece enajenado; por sus movimientos parece que despierta de algo constantemente, se sienta y se levanta con rapidez varias veces, se convulsiona, no deja de moverse, extiende los brazos al vacío y rechaza a don Sancho, lleva la mano a la empuñadura de su acero, se espanta, se horroriza, rompe su espada, pasa sus manos por su frente, se mueve como si despertara de una pesadilla y en todos sus movimientos muestra su lucha interior. En *El Príncipe de Viana* aparecen dos mujeres enajenadas: la reina e Isabel. Cuando Isabel descubre el crimen cometido por la reina, ésta se espanta, la mira nerviosa, se petrifica, cae de rodillas ante el rey, huye despavorida de nadie, cae después a los pies de Isabel... Cuando la hija del Canciller

descubre que su amante ha sido asesinado, corre por el escenario, insulta a los asesinos, acusa, se desespera, y finalmente cae desfallecida en la primera edición mientras que en la segunda se suicida. Egilona, en la obra homónima, se desmaya cuando ve cercado por sus asesinos a Abdalasis, y cuando lo descubre muerto, fuera de sí profana el templo de sus enemigos, los amenaza e insulta y después se da muerte. En *Saúl* encontramos también dos estados de enajenación: en el protagonista y en su hija Micol. Ésta en el último acto, aparece cual Ofelia hablando a las flores secas que quedan de su corona nupcial, y destacando su dolor por el hecho de que sea su padre el que haya ordenado la muerte de su esposo, al que no sabe vivo o muerto. Saúl comienza su proceso de enajenación en el primer acto. Las palabras con que el profeta Samuel ha puesto fin a su reinado lo acompañan durante toda la obra, y en una sucesión de estados de cordura y de locura, ordena la muerte de los levitas, la muerte de David, desafía al Cielo consultando a la Pitonisa de Endor, y finalmente se equivoca y, queriendo dar muerte a su rival, se la da a su hijo Jonathás, llegando así al destino que no puede soportar, por lo que se suicida. En *La verdad vence apariencias* el nerviosismo de Bada hace que se desmaye en el último acto, como en *La Aventurera* el pobre don Julián, que ha de ser atendido por sus hijos cuando Natalia decide entrar en un convento. Don Julián escucha la noticia atónito, después se deja caer en un sillón, su hija Luisa acude a sostenerlo, ha de acudir también su hijo Eduardo, después llora abrazado a sus hijos, cayéndose abatido por el dolor. En *La hija de las flores* Inés sufre continuos desmayos y ataques de nervios: termina el acto primero abatida por uno de sus ataques, el segundo desmayada al ver una flor de lis, aunque su momento de mayor enajenación, a la vez que es la escena en la que se aclara todo, sucede cuando le relata al Conde su violación, su embarazo y la muerte de su hija. A medida que avanza en el relato, Inés va incrementando su estado de nervios y de dolor: se sienta trémula, se pone la mano en el pecho, se levanta mirando extraviada, delira, se mueve como si sucediera en ese momento lo que cuenta, se toca la frente, cae sobre una silla... Algunos movimientos la enlazan a otros personajes antes de que la acción lo haga y explique la causa de su dolor. Así, se lleva la mano al corazón del mismo modo en que lo hace el Conde y sabemos que cogía flores y las amaba como Flora. Del mismo modo que en *Alfonso Munio* Fronilde y don Sancho mirarán por separado por la misma ventana, el Arzobispo y Munio se sentarán en el mismo sillón, o en *La verdad vence apariencias* Leonor y Gonzalo acuden a rezar al mismo lugar, a la misma hora y con el mismo dolor.

Baltasar tiene dos momentos de nervios al límite del personaje de Elda, y como consecuencia de ambos la joven se desmaya. En el acto segundo, cuando Baltasar la lleva por la fuerza al harén, desmayada, y en el acto tercero cuando el pueblo despedaza ante sus ojos el cuerpo de su esposo. Pero además se dramatiza su enajenación como consecuencia de todo esto. Elda aparece en el acto cuarto completamente loca. Aparece con el vestido y el pelo en desorden y la mirada ya en otro mundo. Corre por el escenario huyendo de una realidad que sólo ve ella, se detiene y continúa su carrera una y otra vez, señala espantada un objeto que se encuentra en el mismo lugar que el monarca, y cuando lo reconoce, cae desplomada después de dar un grito.

Otros movimientos repetidos son todos aquellos que descubren la turbación de los amantes: los temblores, los desmayos, las manos cogidas, la promesa que los lleva a arrodillarse, el dolor y el esfuerzo en la separación, la duda, el llanto... Este tipo de nerviosismo es muy concreto y muy distinto del que venimos describiendo. A veces esta turbación hace que los amantes dejen caer cosas de sus manos: una flor, una carta, un pañuelo... Entre ellos también se repiten los movimientos con los que uno de los dos quiere proteger al otro, los movimientos de alegría en el reencuentro, los abrazos, etc... Los reencuentros, muy repetidos, también se producen entre otros personajes: en *Leoncia* se reencuentran madre e hija, burlada y burlador y padre e hija. Leoncia colma de besos a su hija Elena, que también la besa, pero a su burlador intenta matarlo. En *Egilona* se reencuentran los esposos cuando ella está casada con otro. La esposa se arrodilla y pide perdón y el esposo la abraza. En *Saúl* el reencuentro entre los esposos es feliz; se abrazan y se besan repetidamente. Antes se ha producido el reencuentro entre Jonathás y David, que también se abrazan y alegran intensamente. En *La verdad vence apariencias* los amantes viven un reencuentro feliz que pronto se hace infeliz por el peligro que sufre el amante. También se produce la anagnórisis padre e hijo, feliz, y la anagnórisis entre los hermanos, que disgusta profundamente al más joven, Rodrigo, que sólo quiere heredarlo todo e intenta asesinar a su hermano Gonzalo. En *El Donativo del Diablo* se produce un reencuentro entre los amantes parecido al que tiene lugar en *La verdad vence apariencias*, y es que el amante también es perseguido por la justicia. En *La hija de las flores* se producen varias anagnórisis: la primera entre el Conde e Inés, violador y víctima, que no es como cabría esperar, pues terminan decididos a casarse; la segunda se produce entre madre e hija, y es muy feliz; la tercera entre padre e hija, y es igualmente feliz, como la última, entre abuelo y nieta. En *Simpatía y antipatía* se

produce una anagnórisis feliz entre Isabel y su esposo que no saben que lo son porque fueron casados por poderes en la adolescencia y no se han vuelto a ver. En *Tres amores* se produce un reencuentro entre Natalia-Celia y el Conde de San Adrián, que sólo es sorprendente para él y que no provoca abrazos, ni besos, ni alegrías ni tristezas, y dos anagnórisis: madre e hija, no demasiado feliz, y tío y sobrina, tampoco alegre. En *Baltasar* se reencuentran muy felices Elda, Rubén y Joaquín, que se abrazan y besan. Finalmente, en *El millonario y la maleta*, se reencuentran Gabriela y Emilio, y después de disimular hasta quedarse solos, también se muestran enamorados y felices.

Las acotaciones de movimiento resultan, finalmente, muy importantes, cuando aceleran el ritmo de la acción y marcan desde el movimiento de los personajes la rapidez. En *Alfonso Munio* se precipitan los acontecimientos al final del acto tercero, cuando Munio se lanza sobre su hija y ella huye despavorida mientras don Sancho desciende por el balcón de su amada feliz, ajeno al asesinato que se está produciendo. En *Egilona* hay dos tiempos muy diferenciados en el último cuadro; tras la lentitud de los movimientos tristes, graves, de la despedida entre Abdalasis, Egilona y Rodrigo, se precipitan los acontecimientos desde que los conjurados se lanzan sobre el emir, y todo se hace carrera. También en *Saúl*, después de que el monarca sea recibido con gravedad por su pueblo, éste comienza a moverse con rapidez rechazando las acciones de su rey tras escuchar la condena de Samuel. En el acto tercero, tras la lentitud de la preparación de las bodas de David y Micol, todo se acelera cuando Saúl manda matar al esposo. El final también es rápido y acelera la acción tras el detenimiento en las escenas de amor entre David y Jonathás y David y Micol. *Baltasar* también acelera la acción hacia los finales de acto, que precipitan los acontecimientos también desde los movimientos. Al final del acto segundo, tras las largas conversaciones entre Baltasar y Nitocris, Baltasar y Elda y Baltasar y Rubén, se acelera con la lucha entre los dos hombres y el desmayo y rapto de Elda. Al final del acto tercero, tras la alegría de la reunión entre Joaquín, Elda y Rubén, y la esperanza de Baltasar, todo dramatizado en un tiempo tranquilo, la entrada precipitada y brutal del pueblo al que el monarca entrega a Rubén para que lo mate, el desmayo de Elda, la desesperación de Joaquín y la entrada tardía de Nitocris, cambian el ritmo de la acción. El final de la obra también está perfilado por las carreras de los personajes: cuando el palacio es asaltado por Ciro, huye la Corte, Baltasar se entrega a la batalla y pronto lo cargan herido de muerte sus hombres hasta el centro del

escenario, desde donde Nitocris incendia el edificio para volver hasta su hijo, todo rápidamente, mientras sus enemigos toman su reino.

b) Acotaciones dirigidas al director de escena espacio temporales y escenográficas. En el capítulo en que analizamos una a una las obras dramáticas de la Avellaneda, describimos los espacios, en general, de gusto romántico. Se repetirán las celdas, los palacios, los templos y los jardines en las tragedias, y los interiores de clase media en las comedias. La descripción es a menudo detallada, y ofrece una descripción que aunque hoy pueda parecer prescindible en algunos de sus elementos, como el piano, un retrato, un reloj o una cómoda, resulta decisiva para conocer no sólo costumbres de la época, sino para determinar los conocimientos que la autora tenía de la decoración de distintos espacios y tiempos, el interés por ciertos elementos simbólicos, etc... Algunos elementos del decorado y el *atrezzo* resultan fundamentales para la acción: las puertas secretas (*La verdad vence apariencias*, *Oráculos de Talía...*, *Catilina*), los retratos (el de Clotilde en *Leoncia*), las cruces (*Recaredo*), las flores (*Saúl*, *La hija de las flores*, *La hija del rey René*), la oscuridad y la suciedad de una prisión, en contraste con las virtudes del héroe encarcelado (*El Príncipe de Viana*, *Egilona*, *El Donativo del Diablo*, *Baltasar...*), una ventana o un balcón por donde entra o sale el amante a la casa de a su amada (*Leoncia*, *Alfonso Munio*), o por donde se mira un futuro esperanzador (*El Príncipe de Viana*, *Baltasar*), un piano (*Leoncia*, *El millonario y la maleta*), un peluquín (*Errores del corazón*), los bustos de adorno (*Oráculos de Talía...*, *Tres amores*). El tiempo nos da a menudo la plasticidad de los trajes de época que acompañan a casi todas las obras de la Avellaneda: *Alfonso Munio*, *El Príncipe de Viana*, *Egilona*, *Recaredo*, *Saúl*, *La verdad vence apariencias*, *El Donativo del Diablo*, *Oráculos de Talía*, *La hija del rey René*, *La Aventurera* y *Baltasar*.

-6.1.3. Acotaciones de sentido. Las acotaciones de sentido dan al lector, al director de escena y al público, elementos que importan a la acción y no aparecen en el diálogo, ni son movimientos, ni interpretación de los actores y actrices. Sobre todo el lector, obtiene con ellas una información que le es necesaria para comprender la acción al no poder ayudarse de los elementos que componen una representación, pero también el director e incluso el espectador en algunos casos. Así algunas miradas matizadísimas

que se sostienen o cruzan algunos personajes que sólo los espectadores de las primeras filas pueden ver.

Podemos distinguir tres grupos de acotaciones de sentido en la obra *avellaniana*: las que se refieren al ruido o a su negación, las que se refieren a la luz, y las que destacan objetos y aspectos físicos importantes para la acción, que se corresponden, en cierto modo, con lo que Alfredo Hermenegildo llama didascalias icónicas.

Los ruidos destacan sobre todo aquello que, sucediendo fuera de escena, se oye desde ella y provoca algo en los personajes que lo oyen desde el escenario. Se suele describir la intensidad del ruido y lo que lo produce, y después suele indicarse “dentro”. En *Leoncia*, la protagonista escucha fuera de escena cómo Elena toca al piano la canción que le cantaba ella a su hija muerta, lo cual será determinante para que madre e hija se reconozcan. La canción es todo lo sugerente y emotiva que la situación requiere.

En *Alfonso Munio* las acotaciones que señalan ruidos comienzan en el primer acto con los vítores con los que Toledo recibe a Munio a su vuelta de la guerra. Fronilde escucha cada vez más cerca los gritos de alegría, fama y bienvenida, y a medida que se acercan sabe que lo hace su padre, y siente cada vez más miedo. En el acto segundo serán determinantes para destacar los truenos de la tormenta que enmarcará el parricidio.

En *El Príncipe de Viana* se destacan las voces de quienes toman el castillo donde permanece preso Carlos de Viana, y producen un nerviosismo tremendo en los amantes, que no saben si vienen a ser rescatados o asesinados. El ruido avanza hasta que descubre lo forman aclamaciones al de Viana, que se convierten en vítores. Un poco después, los amantes oyen, también “dentro”, los pasos de alguien que se acerca a la prisión, y cómo grita un guardia, y después otro, y cómo suenan clarines y se acerca un rumor de voces. También en el último acto suenan “dentro” vítores para Carlos de Viana.

En el cuadro primero del acto tercero de *Egilona* los ruidos que se destacan son semejantes a los de las dos obras anteriores. Cuando Egilona, Rodrigo y Abdalasis están

en la celda de Rodrigo, comienzan a oír los gritos del pueblo que reclama a Egilona para matarla. El ruido aumenta su volumen y se desplaza acercándose a la escena. Una acotación señala que el telón baja “entre el indignado clamor del pueblo”. En el último cuadro se destaca el ruido de la lucha cuando Abdalasis pelea con sus enemigos tras las columnas del templo, es decir, cuando el público no puede ver lo que ocurre.

En *Saúl* la música de David se oye “dentro” cuando Micol la escucha por primera vez, como la sentencia profética de Samuel, que es pronunciada por el profeta antes de que entre en escena. En el acto segundo destacan los pasos de los soldados que huyen al comienzo, y al final los vítores de los guerreros a David. Este tipo de acotación también destaca en algunos casos cuándo un personaje habla en voz baja. En *Saúl*, por ejemplo, señala en el tercer acto cómo Micol ha de decirle a Sela que la sostenga porque va a caerse por la emoción que en ella está provocando el que va a ser su esposo. También Jonathás habla en voz baja en una ocasión, para decirle a su hermana algo que quiere ocultarle a su padre. En el último acto estas acotaciones destacan los rumores de guerra fuera de escena, cómo vence Israel y cómo crece el rumor que enmarca el suicidio del rey Saúl.

En *Recaredo* es importante la acotación que señala el momento en el que suena una campana dando la medianoche en el segundo acto, porque el público sabe que es el momento en el que Agrimundo debe matar a Recaredo. Al final del acto se oye cómo el pueblo vitorea al rey.

Muchos son los ruidos destacables en *La verdad vence apariencias*, y son muy importantes por el modo en que contribuyen a la tensión dramática; desde la estancia en la que don Álvaro espera ansioso la vuelta de su hijo Rodrigo en el prólogo, el padre escucha nervioso cómo se cierran las puertas del castillo, los pasos de distintos personajes, el rumor de voces tras el asesinato de don Tello...

En *La hija de las flores* estas acotaciones señalan cuándo un personaje habla a otro en voz baja para que otros no le oigan, cuándo se oye la voz de Tomasa, que persigue a Flora, “dentro”, y así huyen quienes la temen: Flora, Beatriz y Juan; Beatriz habla al oído de Inés, Luis habla “dentro”... pero fundamental resulta el cañonazo que señala el momento en el que el barco en el que parece es raptada Flora, deja el puerto.

En *Oráculos de Talía o los duendes de palacio* se señalan tres palmadas de Eugenia como señal secreta para hacer pasar a Valenzuela ante la reina. También las trompetas de caza que suenan “dentro” en el acto cuarto, y en el último las voces del pueblo avisando de que llega al palacio don Juan.

En *Baltasar* son destacables por las acotaciones de ruido los tres últimos actos. En el segundo bailan y cantan las esclavas ante Baltasar; en el tercero crece el rumor del pueblo que reclama una presa para su furor hasta que el monarca lo deja pasar a escena; en el cuarto las tropas de Ciro toman el palacio de *Baltasar* y también dejan oír el rumor de las armas.

En *La hija del rey René* se oye “dentro” el grito que da Yolanda después de serle operada su ceguera. Sólo después sabemos que grita porque ha vuelto a ver. En *Catilina* el rumor de la batalla enmarca la muerte del personaje, y en *El millonario y la maleta* Rosa canta desentonada al piano.

Pero quizá tengan más interés las acotaciones que destacan la necesidad o la prolongación de un silencio y la intensidad emotiva que esto significa. En *Alfonso Munio* la autora destaca un momento de silencio en el que ha de oírse el silencio enmarcando el llanto de Fronilde sólo acompañado por los truenos. El silencio destacado no es, pues, silencio total, sino el silencio de las palabras. Otro momento destacable de silencio lo encontramos en *El Príncipe de Viana*, cuando en la prisión la autora señala varios momentos de silencio prolongado en la conversación entre la reina y Carlos. En *Egilona* hay otro silencio destacable, que tiene lugar en el soliloquio de Rodrigo en el cuadro primero del acto tercero: “(*momento de silencio*)”. En *Saúl* hay un silencio prolongado, significativo y humillante para Saúl y sus hijos cuando el rey pregunta a sus guerreros quién se ofrece para luchar contra Goliath a cambio de recibir la mano de su hija Micol. En *La verdad vence apariencias* hay tres silencios destacados por las acotaciones: el primero se produce en una conversación entre el rey y don Álvaro, el segundo en una conversación entre don Álvaro y Leonor y el tercero entre Rodrigo y Gonzalo. En *La hija de las flores* se destacan varios momentos de silencio en el soliloquio en el que Flora se presenta por única vez grave y entristecida. Finalmente, muy destacables son las acotaciones de silencio de *Baltasar*, que destacan de manera

acertadísima, la expresividad y la elocuencia de algunos silencios. En el primer acto se señalan cuatro silencios, dos de Joaquín, que siente preocupación y pena porque lo separen de Elda; uno entre Elda y Rubén, cuando ella ha de decirle que van a separarse; y otro entre Joaquín y Rubén, que se produce tras abandonar la celda Elda: (*Breve y solemne pausa, durante la cual Joaquín y Rubén respiran apenas, en angustiada expectativa*). En el segundo acto se destaca una “(*pausa general*) en la escena cuarta, provocada por la negativa de Elda a cumplir lo que le ordena el rey Baltasar. Cuando el monarca se queda a solas con Elda, hay un nuevo “(*momento de silencio*)”, y otro destacable cuando Rubén y el rey se enfrentan en la escena sexta: “(*Larga pausa*)”. En el tercer acto hay varias miradas que se sostienen y que transcurren en silencio, y en el acto cuarto, después de que los hombres de Baltasar se lleven a Elda casi muerta, se señala una nueva pausa.

Otro tipo de acotaciones de sentido, que a veces no resulta únicamente escenográfica, es el que forman las referentes a la luz. En *Alfonso Munio* se destacan las luces de la fiesta durante la noche y, al final del acto tercero, se insiste desde las acotaciones en que los rayos de la tormenta deben alumbrar en algunos momentos la escena en penumbra en la que los amantes se despiden y en la del asesinato de Fronilde. En *El Príncipe de Viana* se señala que amanece al final del acto de la prisión, y esta luz parece acompañar a la esperanza renovada de quienes se han declarado su amor en ese espacio triste. También se refiere a la luz que deben tener las escenas de la prisión la acotación que insiste desde el principio en el tamaño de la única ventana de la celda. En el acto cuarto de *Saúl* la luz va simbólicamente afectando a la acción: noche de luna para la escena de la despedida entre David y Jonathás y para la escena de amor entre David y Micol, y amanecer para la muerte del hijo de Saúl a sus manos, para el suicidio del monarca y para la coronación de David. También es importante la luz con la que aparece el fantasma o la sombra de Samuel en el mismo acto. Las luces también marchan con la acción en *Recaredo*, especialmente en el acto segundo, cuando el escenario está a oscuras salvo un pequeño espacio alumbrado por una humilde luz en el momento en que ha de ser asesinado el monarca y una campana destaca la medianoche. Esta tensión se termina cuando Bada irrumpe en el palacio rompiendo el silencio y la oscuridad, pues por sus voces el monarca alumbró sus estancias. En *La verdad vence apariencias* casi todo el prólogo transcurre en penumbra, y las acciones que suceden con esa luz, son desconocidas y oscuras para los personajes que las viven. En *El*

Donativo del Diablo se destaca la oscuridad del final del primer acto, alumbrado sólo de manera intermitente por los rayos de la tormenta que comienza, de modo parecido al final del acto tercero de *Alfonso Munio*. En *Baltasar* la luz es símbolo de la acción en todos los actos; en el primero, que sucede en una prisión, una “débil luz” “alumbra únicamente aquella lúgubre estancia” a través de la ventana alta con reja de hierro. En el acto segundo es de noche, y los jardines del palacio de Babilonia están “profusamente iluminados” para la fiesta. En el acto siguiente, coincidiendo con el ánimo del protagonista, la luz tranquila de la mañana entra al escenario por unos grandes ventanales. Finalmente, en el acto cuarto, el banquete del rey aparece “resplandeciente de luces”, pero al fondo se alumbra “de vez en cuando por la siniestra luz de los relámpagos”, que son “más frecuentes” a medida “que avanza el acto”. La última acotación de la tragedia se refiere a la luz: “(Al arrojarse la Reina sobre el cadáver de su hijo, se ven las llamas que devoran lo interior del palacio, y aparecen los vencedores por el foro, alumbrados por el incendio)” .

Las comedias son más luminosas que las tragedias. Los espacios, casi siempre interiores, aparecen siempre iluminados. La comicidad no gusta de la penumbra ni comulga con ella.

La tormenta es un espacio común entre el ruido y la luz, y un elemento dramático del que el romántico gusta mucho. Grandes tormentas destacadas por las acotaciones, aparecen en *Alfonso Munio*, en *Saúl*, en *El Donativo del Diablo* y en *Baltasar*. Los relámpagos, con su intermitencia, marcan el ritmo y la tensión del momento que alumbran, eso ocurre en *Alfonso Munio*, en que los relámpagos van siendo cada vez más numerosos a medida que Munio se enfurece hasta que mata a su hija. También en *Saúl*, tragedia en la que los relámpagos destacan el momento en que la ira de Dios se cierne sobre el monarca desobediente, y llega con el primer relámpago el profeta Samuel. Los truenos se oyen antes de que las luces se vean, y bajo su sonido sordo y dilatado, se oye al final del acto el canto de las Vírgenes y sus oraciones. En *El Donativo del Diablo* la tormenta vuelve a destacar el momento de desesperación del héroe, la tragicidad del instante en que Arnoldo decide venderse al Diablo a cambio de conseguir el amor de Ida. Como en estos tres momentos, en *Baltasar* la tormenta viene a intensificar la tensión de la acción, como en *Saúl*, el momento de la ira de Dios. El monarca se dispone a profanar los vasos de Salomón, y en ese instante un rayo hace que

unos dedos de fuego escriban el destino inmediato del rey blasfemo, que en su dolor ha desafiado al Dios de quien se lo ha provocado.

Finalmente, podemos incluir en las acotaciones de sentido lo que Alfredo Hermenegildo llama didascalias icónicas, como aquéllas acotaciones (explícitas o implícitas) en las que se destacan algunos elementos que se ven en la representación y que el texto ha de describir, determinantes de algún modo para la acción: un atuendo llamativo, una marca física, un arma, la entrega de una carta, el cambio de un casco, unas flores... Estos elementos que después destacaremos de otro modo como marcas de la teatralidad, a veces determinan el sentido de la acción leída, que cambia con ellos, por eso son imprescindibles algunos de ellos, que son los que destacamos aquí. En *Leoncia* hay que destacar un cuadro que retrata a la madre de la protagonista y que servirá para que se produzca la anagnórisis entre la hija y la nieta de la mujer retratada. Junto al retrato, la medallita que la madre colgó al cuello de su hijita y que la hija no se ha quitado nunca. También es significativo el velo con el que Leoncia-Luisa cubre su cara cuando busca en la noche desesperada a su amante. En *Alfonso Munio* algunas armas en escena incrementan la tensión dramática: las espadas con las que quieren enfrentarse Munio y don Sancho, el puñal con el que quiere suicidarse Sancho al final de la obra... En *El Príncipe de Viana* Isabel cubre su rostro con un velo blanco que la hace aparecer como una Virgen o un fantasma en la prisión en que se duele su amado. En el acto primero el rey Juan II lee una carta del padre de su esposa en el que éste le comunica la traición de su hijo Carlos. Aparece aquí, por primera vez en la obra dramática de la Avellaneda, un elemento que repetirá muchas veces, muy sugestivo para el romántico: el anillo que el de Viana entrega a Isabel. En *Egilona*, un pliego misterioso que leen Yezad y Habib, cuyo contenido fatal desconoce el público hasta el final, hace que se desconozca si los conjurados quieren matar a Abdalasis o a Egilona. También Abdalasis entrega un anillo a su esposa. En *Saúl* se destaca desde el principio la guirnalda de flores que Micol va a entregarle a su Dios pero que acaba entregándole a David. También se destacan las bolas que adornan el traje especial de Samuel, el traje de Achimelech, que aparece ornado con “todas las insignias pontificiales”, las cadenas con las que aparece el rey prisionero, Agag, y la corona nupcial de Micol, que, dividida en dos, llevan siempre consigo los esposos al separarse. En el último acto resultan fundamentales los cascos que intercambian David y Jonathás, pues por este cambio confundirá a David con su hijo el monarca y cometerá el parricidio final. Después de

que Saúl se suicide con un puñal que lleva consigo, David será coronado por Achimelech.

En *Recaredo* el simbolismo del luto con que visten Bada y su nodriza, pone el color del primer acto. También Recaredo entregará un anillo determinante a Bada. Los pliegos con los que los conjurados van componiendo su conspiración también contribuyen a la tensión dramática. Agrimundo deja caer ante el objeto de su envidia el puñal con el que iba a matarlo, y por eso es descubierto, y el escrito que Recaredo entrega a Bada en el último acto, por el que le pide que sea la reina de su estado católico, es parte importante de la acción. En *La verdad vence apariencias* la sangre que cubre al guerrero aragonés la segunda vez que éste es visto por Don Álvaro, hará que hasta el último acto el público crea, como don Álvaro, que el rey es el asesino de su hermano. Las llaves del alcaide que don Álvaro quiere arrebatarle cuando se duerma para poder dejar entrar en el castillo a su hijo Rodrigo, intensifican la emoción y la tensión de los momentos previos al asesinato de don Tello. Finalmente, la medallita que el padre adoptivo de Fernán-Gonzalo entrega a éste antes de morir, permite la anagnórisis padre e hijo, hermano con hermano y primo y prima en el acto primero, y permite que Fernán sepa que es Gonzalo. En *La hija de las flores* la flor de lis hace que Inés tenga que confesar que fue violada, que así reconozca a su violador y que pueda recobrar a su hija, que tiene una flor de lis en la piel de uno de sus hombros. La carta con la que el Barón anuncia su llegada a la casa a sus criados en la primera escena de la obra, hace posible que Juan y su esposa planteen perfectamente la situación con la que arranca la acción. El atuendo de Flora es particular y destacado como indicio de su vida y de su talante.

En *Oráculos de Talía...* el busto de Talía tiene para Valenzuela, su dueño, una fuerza especial que le recuerda, aun cuando la abandona, su verdadera vocación. Los velos tupidos con que Eugenia cubre su identidad hasta el final de la obra le conceden, paralela a su existencia humana, su existencia de duende. El velo con que se cubre la modista permite el equívoco entre Eugenia y ella, que desespera a Valenzuela. En *La hija del rey René* el color equivocado de las flores que Yolanda le entrega al príncipe, hace que éste sepa que la princesa es ciega. En *Errores del corazón* las cartas que la Condesa de Valsano escribe al doctor Román esperan al protagonista y le llevan a equivocarse. El peluquín con el que se adorna el doctor al comienzo de la obra, expresa

parte de la tragedia de la situación humana y amorosa dramatizada en la comedia, aunque a la vez ayude a la comicidad. En *Simpatía y antipatía* las cartas del divorcio de los dos protagonistas contribuyen a crear los equívocos sucesivos de los que se compone la acción. En el primer acto de *Baltasar*, Elda no quiere vestirse lujosamente cuando es llevada al palacio del rey caldeo, puesto que ve en el traje hebreo parte de su identidad y un símbolo de su causa, y Rubén le entrega a Elda para desposarla un anillo que perteneció a su madre. En el segundo acto las espadas que enfrentan a Baltasar y a Rubén contribuyen a la tensión y definición de la acción, y antes, el salterio que arroja al suelo Elda sirve de comienzo para una de sus magníficas reivindicaciones. En el acto tercero Baltasar entrega a Rubén un escrito en el que le concede la libertad y tierras donde él escoja. En el último acto Nitocris le devuelve a su hijo el anillo con el que había de gobernar en su nombre, rechazando así el gobierno del reino que hasta entonces aceptaba. En *Tres amores* las coronas de laurel que intercambian y guardan San Adrián y Matilde sirven para destacar uno de los mundos que mueve la obra. El collar de perlas que Antonio consigue con gran esfuerzo para su amada, es manifestación de la calidad de su amor. La carta en la que San Adrián expresa la inexistencia de toda ley moral en él, sirve como castigo final para su personaje. En *La Aventurera* la bolsa de dinero que Natalia le entrega al hombre que ama al final de la obra, para que sus ahorros consigan más limpieza para su alma, refuerzan el gesto final que expresa el sentido del drama, mientras que la carta que Natalia escribe a Eduardo, constituye un instrumento eficaz para la tensión de la acción. En *Catilina* hay de nuevo un anillo que determinará la acción, y en este caso éste comparte protagonismo con su réplica. Finalmente, en *El millonario y la maleta*, la maleta con las iniciales “E. C” coincidentes en el caso del pintor y del millonario, provocan el equívoco sobre el que la obra se levanta. El cuadro de Santa Cecilia, que retrata a Gabriela, también es importante, como el vino y la merluza que hacen posible parte de la comicidad de Mónica.

6.2. APARTES

Ya apuntamos la importancia del aparte como mecanismo de comunicación teatral, y el pacto preteatral que supone, lo cual posibilita una enorme riqueza de matices en los mecanismos de información. Por esto y porque con ellos la autora

conduce la comunicación como desea más allá de la voluntad de sus personajes, hay que considerarlo didascalia explícita pese a que esté en boca de los personajes, pues de manera general, podemos decir que se destaca desde el texto avellanadiano porque va entre paréntesis y sin cursiva.

Cabe destacar dos generalidades con respecto al uso que hace la Avellaneda del aparte: en primer lugar que, pese a que sus funciones son diversas, se distingue el uso que de ellos hace para la comedia del que hace para la tragedia, y en segundo lugar, que en la mayor parte de las primeras ediciones de la autora, los apartes no se distinguen gráficamente de ningún modo, por lo que hay que acudir al sentido del diálogo para descubrirlos. Así, cuando encontramos en un diálogo entre dos o más personajes que uno dice algo frente a lo que el otro o los otros personajes no responden de manera lógica o no reaccionan de manera coherente, hay que pensar que esas palabras frente a las que no hay respuesta, han sido dichas mediante el pacto preteatral que llamamos aparte, por el cual, aunque hayan sido oídas por el público, el personaje o personajes que no han reaccionado ante ellas, no las han oído. Así se descubren todos los apartes de la primera edición de *Alfonso Munio*. En la escena en que Munio le dice a su hija que el Conde ha pedido su mano y que él ha aceptado por ella, y Fronilde exclama “¡Mísera!”, “¡Yo fallezco!”, por las palabras que siguen del padre: “¡Y qué! ¿temblando/ oyes, Fronilde, la noticia grata?”, hay que deducir que las exclamaciones de la joven están dichas en sendos apartes. Además comprobamos que en la segunda edición de la obra, lo que descubríamos de este modo como aparte, aparece destacado como tal gráficamente, es decir, entre paréntesis y sin cursiva. En *El Príncipe de Viana* la autora hace lo mismo, y distinguimos las dos ediciones por este cambio, entre otros muchos, como veremos. En la primera edición, cuando la reina habla del crimen cometido creyéndose sola, Isabel, que está presente, se va horrorizando en sus palabras, y sin embargo la reina no se percata de su presencia, lo cual lleva de nuevo a pensar que las palabras de Isabel están dichas en forma de aparte.

En *Egilona* la autora señala los apartes en la primera –y única- edición. Pero no lo hace entre paréntesis, como lo hará más adelante, sino escribiendo delante de ellos “(Ap.)” o “(Aparte)”. Esto supone una mejora formal frente a sus tres obras dramáticas anteriores, aunque en ellas los apartes tuvieran la misma función que en ésta y cumplieran perfectamente con ella. Sin embargo, no señala todos los apartes de la obra,

y esto no debe extrañar demasiado si pensamos que en las obras anteriores, como hemos visto, no señalaba ninguno. Así por ejemplo, descubrimos dos apartes que la autora olvidó señalar gráficamente: en la escena octava del acto segundo y en la escena segunda del cuadro segundo del acto tercero. En el primer caso Egilona le pide al malvado Caleb ayuda para llevar a cabo algo que no debe saber el emir, y el criado se alegra de traicionar a su señor, y aún más si lo hace utilizando como instrumento a su esposa, y exclama: “¡Ídolo venerado de Abdalasis/escudo para herirle tú me prestas!”. Egilona no contesta ni reacciona ante estas palabras, y tampoco se dice que haya abandonado la escena, lo cual obliga a pensar que las palabras del jefe de la guardia forman un aparte. Lo mismo sucede en la escena segunda del cuadro segundo del acto tercero, cuando Caleb ve llegar a Zeyad y Habib y dice “¡Alguien habla! ¡dos hombres...! ¡me estremezco!/A estas horas...”. Estas palabras, si Zeyad y Habib están en el escenario, han de ser consideradas un aparte, si los dos hombres no han entrado aún en escena, una acotación motriz implícita.

En la primera edición de *Saúl* se señalan los apartes introduciéndolos con “(Ap.)”, en la segunda, entre paréntesis. En *La hija de las flores* volveremos a encontrar lo que hemos visto en *Egilona*, es decir, la combinación de “(Ap.)” y “(Aparte)”, y algunos que no son señalados. En la segunda edición se señalan todos entre paréntesis, también los que no habían sido señalados en la primera. En la escena duodécima del acto tercero el Barón cree loco al Conde y expresa su temor en varios apartes que la primera edición no señalaba y que sí destaca la segunda.

Cuatro son las funciones más importantes que los apartes tienen en la obra de la Avellaneda: la puramente informativa; la que cumplen aquéllos que dejan ver que un personaje está engañando a otro o a otros que, tras el aparte, pasan a tener menos información que el público; la que crea expectativas, en la que cabe destacar el grupo que forman los apartes que expresan presentimientos, pesadillas...; y la cómica.

-6.2.1. Apartes puramente informativos. Tienen mucha importancia para el espectador y el lector, puesto que a menudo ofrecen información que va a determinar la acción y sin la que no puede entenderse su marcha. En *Alfonso Munio* son apartes informativos, en el acto primero, los que forman las palabras en las que Fronilde avisa de que doña Blanca no la oye, y así destaca que esto es importante, y aquéllas en las que

la Emperatriz, después de dar su consentimiento para que Fronilde se case con el Conde, expresa que lo ha hecho para que se confirmen o desechen sus temores de que Sancho ama a Fronilde y no a doña Blanca de Navarra, con quien está prometido. En el acto tercero, cuando doña Blanca exclama “¡Cielos!”), hace saber al público que desde ese momento está escuchando la conversación de amor que mantienen su prometido y Fronilde. Parecido a éste será el grupo de apartes con el que Munio hace saber al público que ha descubierto a su hija en conversación secreta de amor con un hombre.

En *La hija de las flores*, en la escena undécima del acto primero, Beatriz dice algo en un aparte estando sola con Inés. El público aún no sabe de qué se trata, pero al decirlo Beatriz estando a solas con Inés, sabemos que el ama le oculta algo grave a su señora. En la escena quinta del acto segundo, mediante un aparte, sabe el público que Flora advierte la llegada de Luis, pero que por coquetería hace ver que no se ha percatado de su presencia para que sea él quien la sorprenda, y continúa hablando con las flores para que él sepa que está triste. También son interesantes desde el punto de vista informativo los apartes en los que Luis destaca la inocencia de Flora, y son informativos por su contexto, porque son dichos precisamente en los momentos en que ella más se le arrima y más mimosa se muestra, es decir, en los momentos en los que resulta más sorprendente hablar del candor y de la ingenuidad. Precisamente por esto los consideramos informativos, pues para contrarrestar lo aparentemente menos ingenuo de la protagonista, éstos apartes nos dicen, dejando ver lo que las palabras de Flora hacen sentir a Luis, que las palabras de Flora, por no temer las consecuencias que pueden tener incitando a dejar libre el deseo, son la expresión máxima de la ingenuidad y la inocencia. Junto a todo lo dicho, hemos de destacar también como informativos todos aquéllos apartes que en *La hija de las flores* permiten que el público no se pierda en el enredo, como sucede con todos los que expresan los momentos en los que unos personajes empiezan a considerar locos a otros. En *La hija del rey René* son apartes informativos todos aquéllos en los que Yolanda expresa que no entiende lo que significa lo que está oyendo.

En las comedias de enredo los apartes informativos ayudan a que el público sea consciente de los equívocos y enredos que se van encadenando y del momento en que éstos se producen. Así en *Oráculos de Talía o los duendes de palacio*, en la escena cuarta del acto primero, Valenzuela expresa en varios apartes que cree que el Conde y el

Duque son editores, y que por eso acepta lo que le proponen. También los conjurados informan de sus verdaderas intenciones por medio de los apartes al público y al lector. Lo mismo sucede en *Baltasar* con respecto a la conjuración; desde el primer acto, Rabsares expresa sólo en apartes su oscura intención con respecto a Elda, y en el segundo prolonga esta información a lo largo de cinco apartes más sobre lo mismo. En el segundo acto también Baltasar informa al público de algo en un aparte informativo: su corazón sin latido vuelve a tenerlo. Mientras, Rubén informa al público para que lo reconozca vigilando a Elda a pesar de su disfraz. En el último acto sátrapas y demás conjurados expresan sus verdaderas intenciones en apartes informativos, pues de ningún otro modo se nos da esa información.

-6.2.2. Apartes para el engaño. Frente a los anteriores, que recogen una información que sólo se nos da en ellos, éstos no son informativos, pues lo que se dice en ellos aparece fuera de los apartes en otras escenas, además los informativos no son siempre un engaño y éstos sí. En la escena séptima del acto segundo de *Leoncia*, Gaspar hace conscientes a los espectadores de que está engañando a Elena para no hacerla sufrir contándole lo que sabe del amor que su prometido siente por otra mujer, pero otro aparte hace consciente al público de que Elena se ha percatado de que está siendo engañada. En el segundo acto de *Alfonso Munio*, los apartes dejan ver la desesperación que siente Fronilde cuando su padre le dice que va a casarla con el Conde, y sabemos por ellos que la aceptación de la decisión paterna le causa un intenso dolor. En el acto tercero don Sancho, en su conversación con el Conde, deja ver sólo en los apartes sus lacerantes celos. Finalmente, ni Munio ni su hija se comunican al final del acto tercero los malos presentimientos que padecen. En *El Príncipe de Viana* hay muchos apartes que dejan ver el engaño en que unos personajes tienen a otros, especialmente la reina Juana, intrigante y maligna con su esposo, al que quiere enfrentar a su primogénito, habido de un primer matrimonio, para que sea el hijo de ella el que reine. Ante el monarca, ella se presenta perjudicada por el heredero, y cuando el esposo se encuentra más abatido, hasta el punto de creer que va a morir, ella exclama en un aparte: “(No morirás, Don Juan, no....todavía..../más aguardo de ti)”. También el Canciller, que es el brazo conspirador de la reina Juana, expresa en un aparte cómo engaña a su hija. En las últimas escenas de la obra la reina, que intenta aparentar tranquilidad y alegría ante el hijo de su esposo, expresa su congoja en sucesivos apartes, pues sabe que poco después morirá el heredero, al que ella ha mandado envenenar poco antes de ser perdonada por

él. Isabel, dama de la reina e hija del conspirador, debe expresar en apartes la repugnancia que ambos le provocan, y la pasión que siente por Carlos de Viana. Todo son enfrentamientos en la tragedia, incluso el rey Juan II ha de recurrir a los apartes para expresar la oscuridad que su corazón guarda para su hijo. En el acto segundo de *Egilona* Abdalasis expresa en apartes de este tipo los remordimientos que siente por engañar a su esposa, y un poco más adelante Caleb expresa del mismo modo sus intenciones con respecto al emir, para que Egilona, que comparte la escena con él, no pueda oírle. En *Saúl* Micol expresa en varios apartes del primer acto cómo se está enamorando de David y lo equivocado que siente a su padre. Esto último va afirmándose a lo largo de toda la obra, en la que la hija va sintiendo el horror de las equivocaciones a las que el orgullo y la soberbia conducen a su padre. También el rey Saúl guarda en sus apartes su desasosiego, su temor y, finalmente, su pánico ante lo anunciado por Samuel. En el acto primero de *Recaredo* el monarca expresa en este tipo de apartes la pasión que en unos instantes ha despertado en su corazón Bada. Viterico expresa también en apartes sus dudas de participar en la conjuración, pues los conjurados no pueden conocerlas. Cuando Recaredo descubre la conjuración en el acto segundo, expresa en estos apartes su sorpresa, como Agrimundo su miedo y Bada su desconcierto y su admiración por el monarca. En el último acto, Bada y Recaredo se esconden sus sentimientos en apartes hasta el final.

En *La verdad vence apariencias* Nuño encubre a lo largo del prólogo los celos y la ira que le produce el hecho de que su señor prefiera como compañero a Fernán, don Álvaro la extrañeza y el espanto que le produce el comportamiento de su hijo Rodrigo, y el guerrero aragonés oculta su verdadera identidad. En el acto primero Leonor muestra en distintos apartes el desprecio que siente por Rodrigo y el amor que continúa inspirándole Fernán. En el primer acto de *La hija de las flores* Luis expresa en apartes lo que Flora provoca en él desde el primer instante, y lo que le desagrada su matrimonio con Inés. En apartes de este tipo se dejan ver las búsquedas de locuras que unos personajes emprenden en otros. En la escena sexta del acto segundo, mientras Flora le ofrece huir con él, Luis, que se niega a hacerlo, expresa lo que le cuesta decirle que no y contener sus impulsos de abrazarla. También descubrimos por estos apartes lo que Inés va provocando en el Conde a medida que avanza el relato que le hace de su violación, y cómo el Conde considera locos al Barón, a Luis y a Flora.

En *Oráculos de Talía*... Eugenia expresa el amor que le inspira el poeta y éste el que ella le inspira, pero no se declaran este amor mutuo hasta el final. En el acto segundo de *Baltasar* el rey oculta en apartes lo que le hacen sentir Elda y Rubén y Elda, que se muestra valiente ante el monarca, da expresión a su miedo en forma de apartes. En el último acto, el rey deja ver en apartes la profundidad del dolor que provoca en él la locura de Elda y el miedo que le hace sentir el letrado de fuego.

-6.2.3. Apartes que crean expectativas. En *Alfonso Munio* el miedo que Fronilde le tiene a su padre va creando expectativas de lo que va a suceder. Los primeros apartes en los que expresa esto aparecen ya en la primera escena de la obra. La brutalidad de Munio se ve también anunciada por los apartes en los que el Arzobispo de Toledo se espanta ante la ira que provoca en su amigo el conocimiento de que doña Blanca ha roto el compromiso con don Sancho porque hay otra mujer. Poco antes del asesinato de Fronilde, padre e hija tienen malos presentimientos que no se comunican y que comunican al público en apartes. En *El Príncipe de Viana*, lo que el Canciller siente cuando descubre la relación entre su hija y Carlos de Viana, va creando expectativas de que pueda hacer con ella lo que Munio con la suya, aunque lo que más destaca es su deseo de matar al deshonorador de su hija, como hará: “(¿Qué hacer, cielos!.../¡Un escándalo... ¿Y ella?...¡Pierdo el juicio!)”, “(¡Horrible situación!)”, “(¡Tente, oh ira!)”, “(¡Oh alma,/ tu afán mitiga, tu inquietud sosiega!)”... Algunas formas de aparecer ciertos personajes en determinadas situaciones, reforzadas porque un personaje exclame su nombre en un aparte cuando lo ve llegar, suponen también un aumento de la intensidad emotiva y cierta expectativa. El príncipe, tras esconder a Isabel en su celda para que no la vea quien se acerca a la prisión, intensifica lo que ella ha significado en ese momento y lo que pueda ser después con un aparte: “(¿No estoy loco?... ¿No es sueño?...)”. Él mismo intensifica su peligro cuando, en el momento en el que parece que va a ser rescatado, al ver volver al Canciller a la celda, exclama: “(¡Este hombre aquí otra vez!...)”, y después: “(¡Si ganara tiempo!)”. En *Egílona* Ermesenda introduce expectativas y acentúa la tensión en el último momento del acto primero, cuando, al ver al emir exaltado y ocultándole a su esposa uno de los presos cristianos, dice, sin que Abdalasis la oiga: “(¿Qué extraño/sentimiento lo agita?)”, por lo que deja claro que el emir no suele comportarse así, lo que hace pensar que algo extraordinario está ocurriendo. En la escena sexta del cuadro primero del acto tercero Caleb crea expectativas en el público al exclamar su alegría por haber contagiado a Habib su odio

por el emir. Este aparte es tan cruel, tan carente de toda moral, que el público advierte el peligro que corre el protagonista. En el primer acto de *Saúl* los apartes del pueblo, de Micol, de Jonathás y de David, que muestran su horror ante la actuación de su rey, dejan ver la gravedad del pecado de Saúl y cuál habrá de ser su castigo. En la escena quinta del acto primero de *Recaredo* Bada advierte al público de la extraña emoción que siente antes de conocer a Recaredo, lo cual crea expectativas de lo que va a ocurrir, que se confirman cuando el rey se sobrecoge al conocerla. También Mausona crea expectativas de lo que va a ocurrir y aumenta la tensión del espectador cuando destaca la “faz severa” que el rey presenta en la escena decimocuarta del acto segundo, lo mismo que hace Ermesenda en la escena cuarta del acto tercero, anunciando que Recaredo pueda castigar a Bada. En *La verdad vence apariencias* Rodrigo deja ver en sus apartes del prólogo que siente algo terrible que lo va a impulsar a una mala acción, y el acto primero, al dejar ver en estos apartes los celos que le inspira Fernán, prepara al espectador para que tema encendidamente lo que le va a ocurrir a éste. Los nervios de Ana en el mismo acto, dejan ver también el peligro que corre Fernán. Desde el acto primero de *La hija de las flores* Juan crea un misterio en torno a la existencia de Flora. El hecho de que, rehuyéndose, Tomasa y Beatriz guarden un secreto, y que les dé pánico que se descubra, deja ver que algo hay referente a Inés que se le oculta a ella misma, y que es grave. Cuando el Barón manda destruir su jardín, los apartes de espanto en boca de Juan y de Luis crean expectativas de los que le va a ocurrir a Flora si se cumple la orden del dueño de la casa. El hecho de que el Conde muestre su espanto por el episodio que Inés le cuenta en apartes, también deja ir viendo que él va a tener algo que ver con tal historia antes de que se descubra que así es. En *Oráculos de Talía...* la reina Mariana de Austria tienen una serie de presentimientos sobre la salud de su hijo y de Valenzuela que crean una tensión que se justifica con el atentado que sufre el poeta. Cuando Elda y Rubén se separan en el acto primero de *Baltasar*, ambos tienen malos presentimientos que avanzan el desarrollo de la tragedia. También Joaquín presentirá el horror antes de que Daniel lo profetice, y todo ello se expresa únicamente en forma de apartes, porque unos personajes no quieren atemorizar a otros. En el acto segundo, los nervios que siente Rubén ante la escena que enfrenta a Baltasar y a Elda, se transmiten al público también como apartes. Finalmente, los continuos malos presentimientos que con respecto a su hijo tiene Nitocris en el acto cuarto, como la gratitud que expresan al Cielo Joaquín y Daniel, adelantan el final trágico del protagonista mediante el mismo tipo de aparte.

-6.2.4. Apartes con función cómica. En la comedia los apartes son un instrumento fundamental para sostener la comicidad. Contribuyen a que el público se percate de un equívoco, del enredo a que da lugar que un personaje piense equivocadamente algo de otro, del defecto o el error que queda destacado en el aparte. Son necesarios para el juego de información y enredo de la comicidad, y para que el público no se pierda en la sucesión y solución de conflictos y en los momentos en que cada uno tiene lugar. También son vehículo de complicidad entre el público y los personajes, que a veces, por la comicidad, resulta casi un mecanismo de captación. En *La hija de las flores* la mayor parte de los apartes sostienen la comicidad. Tomasa y Beatriz se critican mutuamente en la escena décima del acto primero; en la escena duodécima del mismo acto el Conde observa a Inés buscando en ella algún indicio de locura. A partir de este momento, los apartes sostienen la búsqueda de indicios de locura de unos personajes en otros: el Conde los busca en Inés, en Luis, en Flora y en el Barón; Inés los busca en Luis; el Barón los busca en todos los demás; Luis los busca en Inés... En la escena séptima del acto segundo Inés busca indicios de locura en Luis, y Luis en ella, y casi a la vez, dicen, ella: “(¡Si le hallo loco, me salvo!)”, y él: “(¡Si la hallo cuerda, me abismo!)”. Poco después se suceden los apartes que permiten al público no perderse en el enredo: Beatriz busca hablar con Tomasa, Inés continúa queriendo ver loco a Luis, Tomasa huye de Beatriz, Luis busca loca a Inés... En el acto siguiente aumenta el número de apartes que sirve para expresar el deseo o el temor de locura en los demás que tienen casi todos los personajes. En la escena primera, el Conde exclama ante el Barón: “(¡Pobre padre!)”. El Conde cree loca a Flora en la escena quinta y reserva su opinión para los apartes: “(¡Infeliz! ¿Si tendrá accesos de furor?)”, “(¡Es archi-locas! Me excita/ llanto y risa...¡Pobrecita!)”... En la escena duodécima el Barón toma por loco al Conde, y exclama para sí y para el público en sucesivos apartes: “(¡Jesús divino! Qué plaga/nos cae...¡El Conde también!)”, “(¡Sólo yo falto, Señor!/¡Piedad de mí! ¡piedad ten!)”...

Cómicos también son los apartes de *La hija del rey René*, que sirven para expresar los miedos del escudero del príncipe y la forma en que Yolanda cree que las palabras que no entiende referentes a la vista o algún aspecto relacionado con ella, en realidad en castellano, son “palabras turcas”. En *Oráculos de Talía...* son cómicos los apartes que hacen contrastar los caracteres de Valenzuela, poeta de moral elevada, y

Valentín, criado del poeta, cuya moral no le permite entender la elevación de su señor. Valentín, como personaje cómico, tiene decenas de apartes para la comicidad: de incompreensión de la poesía, de deseos de medrar económicamente, de mentira al Duque y al Conde, a los que acaba diciendo que su señor es cadáver para que no le molesten, de miedo... En *Errores del corazón* el criado del doctor Román, también personaje cómico, reserva para los apartes las burlas que hace de algunos de los personajes que llegan a casa del doctor. En *Simpatía y antipatía* vemos en los apartes de Eufrasia la cantidad de información que desconoce, y así el número de enredos a que da lugar. En *Catilina*, los apartes en los que Stórax, personaje cómico en un principio, expresa el miedo que le tiene a Fulvia, también resultan muy cómicos. En *El millonario y la maleta* doña Policarpa y doña Cayetana reservan parte del enredo, de sus dudas y de sus pensamientos inconfesables, para los apartes, y Emilio, el pintor confundido con el millonario, expresa en diversos apartes la risa que le provoca ver cómo se desvive el pueblo con él y lo ridículo que le parece todo.

6.3. SOLILOQUIOS Y MONÓLOGOS

Se viene distinguiendo entre el soliloquio y el monólogo considerando soliloquio lo que un personaje dice estando solo o creyendo estarlo, y monólogo la réplica un poco extensa de un personaje a otro u otros¹⁸. El soliloquio es lo que podemos considerar aquí una marca de teatralidad porque supone un mecanismo de comunicación teatral, puesto que el público acepta que el personaje que lo dice cree estar solo y que por eso hable del modo íntimo y especial en que lo hace, y al mismo tiempo acepta que no sea extraño hablar estando solo. Este personaje puede estar siendo escuchado o no por otros personajes, pero lo importante es que cree estar solo. En algunas obras encontramos este mecanismo de comunicación varias veces, y en algunas ocasiones, cuando el soliloquio logra toda su intensidad, encontramos que su contenido es acompañado y reforzado por una forma adecuada para la intimidad, mucho más lírica y apasionada que el diálogo. La Avellaneda gustaba de él y logra su mayor expresión cuando se trata de soliloquios dramáticos o autorreflexivos, provocando con él la emoción en el público de asistir a lo más íntimo de un personaje. Pero también encontramos soliloquios más narrativos, informativos, menos íntimos, que se utilizan

para que al público no se le pase lo que un personaje está pensando o decidiendo sin que sea necesariamente algo íntimo. Hay que destacar lo que Kurt Spang ha llamado duólogo interior¹⁹, que se produce cuando un personaje habla a un ser divino, imaginario, que no puede contestarle, este es el caso de las oraciones que Abdalasis en *Egilona* y Bada en *Recaredo*, dirigen a Dios, o del soliloquio en que Micol habla con el sol en el último acto de *Saúl*. A veces un soliloquio puede comenzar siendo reflexivo, íntimo, del yo al yo, y convertirse en un duólogo interior, como el de Carlos de Viana en la prisión, en *El Príncipe de Viana*, o el de Rodrigo encadenado en *Egilona*.

En *Leoncia* encontramos catorce soliloquios: cuatro de don Carlos (escenas cuarta y décima del acto primero, y primera y tercera del acto tercero), tres de Leoncia (escenas sexta del acto primero y quinta y novena del acto cuarto), tres de Elena (escenas séptima y novena del acto segundo y tercera del acto quinto), dos de Inés (escenas primera y duodécima del acto cuarto), uno de don Fernando (escena segunda del acto primero), y uno del Conde (escena tercera del acto cuarto). Los soliloquios de don Carlos, como los de Leoncia y Elena, son los fundamentales en cuanto a la particular comunicación teatral que activan. En la escena cuarta del acto primero expresa que ya no es a Elena a quien quiere como esposa, sino a Leoncia, mujer calumniada injustamente, con la que desea huir para poder casarse. Más breve es su soliloquio de la escena décima del acto primero que, como el primero, es básicamente informativo: Leoncia ha acudido a hablar con el Conde de Peñafiel, y Carlos amenaza a su amada diciéndole que tal vez algún día ella tenga que llorar por él al verlo con otra mujer. En el acto tercero encontramos los otros dos soliloquios de Carlos. En la escena primera expresa románticamente el agobio y la tristeza que siente al estar rodeado de tanta gente en un ambiente festivo, tan ajeno al estado de su corazón: “¡Oh, todo eso me asesina...! ¡me parece un sarcasmo que el mundo arroja a mi dolor!”, y no puede ver más que lágrimas y sonrisas detrás de cada disfraz que corre por el baile. Muy romántico, se pregunta: “¿Comprenden los dichosos a los infelices?”²⁰. Finalmente, en la escena tercera del mismo acto, como continuación romántica, expresa: “¡Qué felices son los que nacen con un corazón frío...”. Nada es más ridículo que el sentimiento para el que no sabe sentir, “¡Fingir sonrisa, devorando el llanto del corazón!”. Leoncia

¹⁸ Entre otros, María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.* (1992), pag. 246.

¹⁹ *Op. cit.* (1991), pp. 262 a 271.

²⁰ En la línea de dos extraordinarios versos de Rosalía, de la parte III del poema “Los tristes” de *En las orillas del Sar*: “Vosotros, que lograsteis vuestros sueños,/ ¿qué entendéis de sus ansias malogradas?...”.

comienza sus soliloquios de modo muy romántico también: “¡Qué penoso es esperar! ¡Ya no vivo sino a su lado!”. Original desde el principio, muy cercana al talante de su autora, distingue la fuerza de un amor de juventud de la fuerza de un amor en mitad de la vida, mucho mayor este último: “cuando se encuentra a los treinta años el objeto ideal que embelleció los sueños de la primera juventud, entonces sí que e violento, inmenso, inextinguible (...) ¡Todo lo seca, todo lo devora!”. Hasta el acto cuarto no encontramos los dos soliloquios que completan a Leoncia. En la escena quinta se desespera pensando en la boda de su amante con otra mujer, y percibe ya que su corazón se está trastornando: “¡Ah, no es demencia, es una horrible verdad... ¡Carlos no me ama...! ¡Ama a otra...! ¡Va a ser esposo de otra... esta noche... ¡Ya hace tres días que estaba aquí... a mis pies..., jurándome amor eterno...!”. En la escena novena reflexiona sobre lo que significaba para ella el amor de Carlos, y cómo él ha matado su corazón, y por primera vez, casi demente, piensa en una posible venganza. Elena utiliza sus soliloquios para crear expectativas y para mostrarse como nadie la ve. En la escena séptima del acto segundo tiene un mal presentimiento a pesar de ir a unirse con su amado Carlos en matrimonio, y piensa que Carlos la quiere más como a una hermana que como a una esposa. En la escena novena, después de hablar con Gaspar, amigo de su prometido, comienza a obsesionarse con Leoncia, y piensa ya que su futuro esposo está enamorado de otra mujer. Su último soliloquio lo encontramos en la escena tercera del acto quinto, en que ella, que se viste para la boda, se encuentra tan melancólica como su padre y decide sentarse al piano para cantar una melodía que a él le gusta mucho. Los de Inés, como los del Conde, sirven para destacar la valía de Leoncia y lo injusto que es con ella el mundo. Don Fernando se sirve de su único y breve soliloquio para sembrar expectativas insistiendo en que la boda entre Carlos y Elena debe celebrarse muy pronto, y así él podrá huir a los países que tantos recuerdos encierran para su corazón, y aplacar así tantos remordimientos.

En *Alfonso Munio* hay seis soliloquios, tres de Fronilde, dos de don Sancho, y uno del Arzobispo. En la escena primera Fronilde habla estando a solas con doña Blanca, que duerme, y destaca que nadie la oye, así que habla a modo de soliloquio. La infeliz heroína destaca que doña Blanca no ama a don Sancho, con quien va a unirse muy pronto en matrimonio, pues es capaz de dormir tranquila. El sol que alumbra el amanecer de ese nuevo día y la tranquilidad del sueño de doña Blanca, contrastan con su corazón, que conoce el amor y sufre. En la escena segunda en un breve soliloquio

puramente informativo, Fronilde informa al público del pánico que siente según va llegando su padre, porque cree que notará la “insana pasión” que la “devora”. Su reacción contrasta con la del pueblo toledano y la Corte, que reciben con vítores al guerrero Munio. Su soliloquio más importante llega con la escena tercera del acto tercero, cuando se queda sola en la noche de tormenta; su padre ha ido al palacio, y por fin puede ella llorar tranquila, y sollozar lo que necesita. Su corazón siente “fúnebres presagios”, necesita contarle a su padre el amor que siente por don Sancho, pero todo la aterroriza, y con razón, porque momentos después será asesinada por su padre. Cuando entra Sancho su soliloquio se ha convertido en duólogo interior, pues le pide a una estrella alguna esperanza. Don Sancho concentra sus soliloquios en escenas consecutivas del acto segundo, la sexta y la séptima. En la primera, tras contarle su amor por Fronilde a doña Blanca, expresa el desafío romántico al mundo entero. “Y con ella y mi amor al mundo entero/-seguro de vencer- desafiara”. Continuación de éste, interrumpido por el Conde que le solicita la mano de Fronilde, es el de la escena que sigue: “¡Que es Fronilde mi amor, mi bien, mi esposa,/ Sepa la Emperatriz, sepa la España!/¡La corona real pondré a sus sienes,/ o rota la verá bajo mis plantas!”. Finalmente, el soliloquio del Arzobispo, en la escena primera del acto cuarto, crea expectativas de lo que le ocurre a Munio.

En *El Príncipe de Viana* encontramos seis soliloquios en el caso de la primera edición: tres de la reina (uno en el acto segundo y dos en el último), dos del rey (en el último acto) y uno del príncipe (en el acto tercero), muy alabado por José María Castro y Calvo. En la segunda edición, segunda versión en realidad, encontramos de nuevo seis, pero repartidos de distinta forma: dos del rey (actos primero y tercero), dos de Isabel (actos primero y tercero), uno del príncipe (acto segundo), y uno del Canciller (acto tercero). Los soliloquios son más importantes en el caso de la segunda versión a excepción de los del rey Juan II. El rey cree estar solo en la escena cuarta del acto primero de la segunda versión, pero lo escucha la reina. Don Juan expresa su dolor, se siente por todos escarnecido, un rey decrepito, y concluye, tras detenerse en malos presagios, con su deseo de morir antes que vivir una vida como la que le toca. En la escena quinta del acto tercero, en un breve soliloquio, el monarca expresa su enfado porque todos conspiran contra él a favor de su hijo, y piensa en su pasado glorioso, e insiste en su mal llevada vejez: “¡Nunca es el alma de los reyes vieja/Ni ha de imitar espíritu potente/Al lago inmóvil, que el invierno hiela!”. Sus dos soliloquios de la

primera edición profundizan en sus dudas con respecto a su hijo y a su esposa, en su deseo de justicia y en el amor que lo une a su primogénito. Isabel también tiene dos soliloquios interesantes; en la escena novena del acto segundo insulta a la reina cuyo oscuro corazón, muy capaz para la crueldad, conoce perfectamente. En la segunda parte de este soliloquio expresa su pasión por don Carlos, a la que por primera vez da este nombre, reconociendo ante ella misma que lo ama. En la escena tercera del acto tercero Isabel expresa brevemente que ha advertido que su padre la rehuye, pero que ella está tranquila porque está del lado que considera justo, aunque esto la enfrente a él. En su soliloquio, el Canciller expresa los deseos de vengar la honra de su hija atentando contra la vida de Carlos de Viana. Sin duda, el más importante, común a las dos versiones, es el que abre el acto de la prisión del príncipe. Éstas palabras del príncipe forman uno de los soliloquios más importantes de la obra de la Avellaneda. Abre el acto tercero en el caso de la primera edición, que le concede treinta y seis versos que alternan tres endecasílabos y un pentasílabo con rima ABCb, y el acto segundo en el caso de la segunda edición, que lo reduce a dieciséis endecasílabos con rima asonante en los versos impares i-o. Carlos de Viana, preso injustamente por mandato de su propio padre, llora en unos pocos versos toda su vida. En este momento, que configura una imagen que encontraremos parecida a algunas de otras obras de la autora (*Egilona, El Donativo del Diablo...*) se unen casi todos los tópicos del sentir romántico; inspirado por lo estrecho del espacio celeste que le permite ver la pequeñez de la ventana de la celda, y por la soledad que no lo acompaña, y por la tristeza que le provoca el recuerdo de toda su existencia, recuerda al Segismundo encadenado. El príncipe alza al cielo su queja por su triste destino y por lo largo de las horas amargas, por la noche, monótona en su oscura presencia sin estrellas, que identifica con su vida de luto, y el héroe pide un rayo de luna, una estrella o un ángel que lo consuele.

En *Egilona* sólo los hombres tienen soliloquios, pese al protagonismo de la heroína. Encontramos ocho; cuatro de Abdalasis, tres de Cale y uno de Rodrigo. La obra se abre con un soliloquio de Caleb que hace que desconcierte el resto de sus palabras. Sus palabras abren la tragedia en la cima de la intensidad emocional: la libertad, los celos y el dolor del amor no correspondido son los temas de este primer soliloquio que supone el momento más atractivo de este personaje, el único en el que lo vemos más como víctima que como asesino. Muy distintos son sus otros dos soliloquios; en la escena octava del acto segundo expresa sus malignas intenciones con respecto a

Abdalasis, lo mismo que en el de la escena segunda del cuadro primero del acto tercero, en que habla junto a un Rodrigo que duerme encadenado. Sólo en la primera parte de este último volvemos a tener las palabras de un hombre desdichado en boca de Caleb. Los soliloquios de Abdalasis son parte de lo mejor de toda la obra avellanadiana. La profundidad emotiva, sentimental y psicológica que logra en ellos la Avellaneda, es extraordinaria en su momento y en cualquiera de cualquier literatura. El primero de sus cuatro soliloquios contrasta con los demás porque es el único alegre. En la escena quinta del acto primero el emir se halla pletórico de felicidad y expresa la placidez de su estado, momentos después de haberse unido en matrimonio a Egilona. Los tres soliloquios que le restan son de inquietud, de remordimiento, de pena y de dolor. En la escena cuarta del segundo acto encontramos un soliloquio de cuarenta versos. En él Abdalasis lucha porque no quiere mentir a Egilona, pero teme que ella lo abandone si le dice que ha descubierto que vive Rodrigo, de quien ella se cree viuda: “¡No, no puedo dejarla! Sin su vista/ todo es silencio, soledad, tristeza...”. Sin embargo, no quiere que su esposa permanezca a su lado si en su alma y su memoria tiene a otro hombre: “Cien impulsos/siente a la vez mi corazón”. Al final de la escena sexta del mismo acto encontramos el tercero de los soliloquios del emir, de nuevo muy romántico: “Enemigos doquier mi dicha encuentra:/ muertos y vivos contra mí conspiran/y arrebatarne mi Egilona anhelan./ ¡Mas en vano será! ¡que vengan todos!/ Que el cielo, el mundo y el infierno vengan/ a oponerse a mi amor: los desafío/provoco su furor: ¡nada me arredra!/ Si obstáculos se ofrecen a mi dicha,/ todos, sin excepción, hollados sean;/ que clemencia, deber, virtud, peligros,/ exasperado el corazón desprecia”. Muy distinto es el tono de su último soliloquio, que encontramos en la escena tercera del segundo cuadro del último acto. Abdalasis ruega a Dios, arrodillado en su templo, que fortalezca su alma: “fortalece, Señor, el alma mía,/ y aliénteme tu voz, si desfallezco/ al consumir el sacrificio crudo/ que la austera virtud me está pidiendo”. El hecho de que el emir esté orando, hace dudosa la naturaleza de estas palabras, que sólo en parte pueden entenderse como soliloquio. Finalmente, el de Rodrigo llega en la escena primera del primer cuadro del acto tercero, cuando permanece encadenado en la prisión del palacio del emir. De nuevo las palabras del héroe encadenado hacen referencia a la lentitud de las horas tristes, a la muerte como único descanso imaginado, a la creencia de que el dolor va a matarlo, al patriotismo...

En *Saúl* encontramos cuatro soliloquios en el caso de la primera edición, y cinco en el caso de la segunda. En la primera edición Saúl tiene dos, Achimelech uno y Micol uno; en la segunda, Saúl tiene dos, uno en el acto segundo y uno en el tercero, Micol tiene uno (escena segunda del acto cuarto), David tiene uno (final de la escena quinta del acto cuarto) y Achimelech uno (escena novena del acto cuarto). En el acto segundo encontramos el primer soliloquio de Saúl (escena séptima en la primera edición, y sexta en la segunda). En él muestra el monarca que se siente devorado por las pesadillas que le ha provocado la profecía de Samuel. El soliloquio termina con el rey desafiando a Dios para que le muestre quién es el rival que le ha anunciado su profeta. En el acto tercero Saúl expresa con brevedad su deseo de hacer desaparecer a la raza de Aarón y desprecia a su Dios del furor. En el último acto encontramos los soliloquios restantes. Achimelech, sumo sacerdote, se pregunta, errante, qué sea lo que le depara Dios, y descubre que, sin querer, ha llegado al campamento donde lucha Saúl, que lo condenó a muerte. Aunque este soliloquio aparece en la escena quinta en la primera edición, y en la escena novena en la segunda, el contenido es el mismo. El de Micol tiene lugar en la escena quinta, en el caso de la primera edición, segunda, en el caso de la segunda. En el primer caso habla creyendo que está sola, aunque Achimelech la escucha, y se pregunta dónde estará su esposo perdido, perseguido por su padre, y le pide perdón a la luz por llorar, explicando que en su corazón siempre es de noche. En la segunda versión, Micol es escuchada por David y Jonathás, que permanecen escondidos observándola hasta que, sin soportar prolongar más tiempo la separación, su esposo corre a abrazarla. Del mismo modo que en la primera edición, la hija de Saúl expresa en este soliloquio el dolor que le produce la separación de su esposo, al que ama intensamente, pero en este caso también hace referencia al dolor que le produce la demencia de su padre. En la segunda versión tenemos además un soliloquio de David, que tiene lugar al final de la escena quinta del acto cuarto. David expresa sus malos presentimientos contra el destino de su querido Jonathás, y lo mucho que lo quiere.

En *Recaredo* encontramos seis soliloquios en el caso de la primera edición, y ocho en el caso de la segunda. En la primera son tres de Bada, uno de Viterico, uno de Recaredo y uno de Agrimundo. En la segunda, dos de Bada dos de Viterico, dos de Recaredo, y dos de Agrimundo. Los dos primeros soliloquios de Bada tienen lugar en el acto primero. En la escena cuarta expresa su alegría por la conjuración que quiere terminar con el enemigo de su familia y de su pueblo, y su desconfianza por el hecho de

que sean arrianos los que la lleven a cabo. En la escena séptima encontramos su soliloquio más importante, compuesto por treinta y cinco versos en el caso de la primera edición, sólo de ocho en el caso de la segunda. Bada, que ha conocido a Recaredo, que ante ella se ha hecho pasar por Agrimundo, se siente inmediatamente enamorada de él, y siente que su corazón lo conocía antes de verlo. Este soliloquio recoge los contenidos platónicos del poema de la Avellaneda “A Él”, que comienza: “En la aurora lisonjera”. El tercer soliloquio de Bada, que sólo aparece en la primera edición y al que ya nos hemos referido como ejemplo de duólogo interior, se compone de veintiocho versos, y se encuentra en el acto tercero. La princesa le pide a Dios que le dé fuerzas para poder llevar a cabo lo que quiere hacer, de modo parecido, aunque con distinta moral, a como Abdalasis oraba en la escena tercera del segundo cuadro del último acto de *Egilona*. Del mismo modo que el soliloquio del emir, el de la princesa sueva lo es sólo en parte, pues se dirige a Dios. Recaredo tiene dos soliloquios, en la escena segunda del acto segundo de la primera edición encontramos uno paralelo al que aparece en la escena séptima en el caso de la segunda. El rey busca el sueño y no logra conciliarlo, y se descubre, ingenuamente, como un hombre enamorado por primera vez. Sólo en la segunda edición encontramos un soliloquio más de Recaredo, en la escena quinta del acto tercero. En él expresa que todas las glorias que tiene no son nada si no logra la de casarse con Bada. Viterico tiene un soliloquio en la escena octava del acto primero, en el que muestra los celos que siente por el hombre al que ama Bada. La segunda edición le concede un soliloquio más, que tiene lugar en la escena cuarta del acto segundo y que tiene gran importancia. A lo largo de cuarenta y un versos, Viterico expresa sus remordimientos por haber aceptado matar a su protector a cambio de la posibilidad de casarse con Bada. Al final decide no matar al Duque: “¡No! ¡No! ¡jamás! ¡Se subleva/ mi corazón contra tanta/ Maldad! ¡contra tanta bajeza!...”. Finalmente, Agrimundo tiene un soliloquio en la escena tercera del acto segundo, en el caso de la primera edición, y dos en las escenas segunda y octava del mismo acto, en el caso de la segunda versión. El de la primera edición es un soliloquio muy destacable, magistral, formalmente calderoniano, compuesto por versos y ritmos extraordinarios. En ellos el secretario de Recaredo expresa su intento de no avergonzarse de lo que va a hacer, y por vencer los miedos a las sombras que lo cercan en el momento en que se dirige a asesinar al rey.

En *La verdad vence apariencias* encontramos tres soliloquios de don Álvaro y dos de Rodrigo. Los tres de don Álvaro se concentran en el prólogo. El primero de ellos

forma la escena octava, y en él destaca el padre el terrible carácter de su hijo Rodrigo. En la escena siguiente, a lo largo de cincuenta versos mezcla una serie de motivos conocidos: el deseo de abotargar la mente para no sufrir, el miedo a la noche, a la oscuridad, a los peligros que corre su hijo... Finalmente, en la escena décimo tercera encontramos su último soliloquio, con el que crea expectativas al señalar el cambio experimentado en el guerrero aragonés al que ha ayudado. Los soliloquios de Rodrigo tienen lugar en la escena tercera del acto primero y en la escena tercera del acto segundo. En el primero expresa su amor por Leonor y sus remordimientos, en el segundo su miedo ante los propios nervios, que lo atrapan y delatan.

En *La Aventurera* los soliloquios no tienen demasiada importancia frente a la brillantez de sus diálogos. Aun así encontramos cinco: dos de Natalia, dos de Eduardo, y uno de don Julián. En la escena segunda del acto tercero Natalia expresa su dolor ante el odio que le ha expresado el hombre al que ama, y en la décima del mismo acto, su nerviosismo por haber provocado un duelo entre éste y su falso hermano.

En *Catilina* el protagonista tiene tres soliloquios. En el primero, que encontramos en la escena décima del acto primero, después de hablar con Cicerón duda por unos instantes continuar con la conjuración, guiado en esos momentos por sus sentimientos más virtuosos, que finalmente desecha. En la escena décima del acto segundo se desespera sin escapatoria en la encerrona que Cicerón ha preparado para matarlo. Finalmente, en la escena octava del acto cuarto piensa en la batalla, en la noche con luna que la enmarca, y en su ambición de un destino brillante. Fulvia, la amante despechada, tiene dos importantes soliloquios. En la escena segunda del acto tercero trama en voz alta su venganza, provocada por su amor ofendido, que le produce, a su vez, sed de muerte, por lo que decide delatar ante Cicerón la conjuración de Catilina. En la escena cuarta del mismo acto, después de delatar a su amante, siente hielo en el corazón, en el que no cabe ya el arrepentimiento porque sólo alberga odio.

En la comedia el soliloquio no aparece tan a menudo como en la tragedia, ni se utiliza para lo mismo. No es reflexivo e íntimo, sino que ayuda al enredo, al equívoco y a la comicidad, de modo muy parecido a como hemos visto en los apartes. Hasta lo serio, en ellos, es tratado con suavidad. En *La hija de las flores* hallamos diez soliloquios: tres de Luis, dos de Flora, dos del Conde, dos del Barón, y uno de Beatriz.

En el acto primero Luis expresa dos ideas en su soliloquio de la escena quinta; en los primeros ocho versos agradece el hecho de que Inés haya escogido un lugar apartado para que se celebre la boda entre ambos, y muestra su descontento por su compromiso sin amor, y en los cuatro últimos, con un tono que contrasta con los ocho anteriores, expresa su desgarramiento en la línea de un héroe romántico. En la escena octava del mismo acto expresa en un nuevo soliloquio, su ilusión recién nacida al conocer a Flora, a la que siente con la naturaleza de un sueño. En la escena cuarta del acto segundo, expresa en catorce versos sus deseos de huir con Flora en contraste con la obediencia que siente le une a su tío, y sus esperanzas de hallar locura en Inés y así poder romper el compromiso sin faltar a su tío. Los dos soliloquios de Flora tienen lugar, el primero en la escena cuarta del acto segundo, y el segundo en la escena quinta del acto tercero. El primero está compuesto por cuarenta y tres versos, en los que la joven expresa cómo el amor le ha hecho pasar de la alegría a una tristeza que no acierta a comprender. En la escena quinta del acto tercero cuenta que está buscando a Luis y que ha escapado del encierro en que la ha tenido Tomasa. Los dos soliloquios del Conde se concentran en las escenas cuarta y sexta del acto tercero. El primero, de seis versos, deja ver el abatimiento en que lo han precipitado el enredo, los ataques de Inés, la huida del Barón, la infelicidad de sus sobrinos y sus ruegos para que se rompa su compromiso. En la escena sexta muestra su asombro y su tristeza por la historia de Flora, a la que considera loca, y cuya locura une a la de Inés y a la de Luis. Los soliloquios del Barón aparecen en dos escenas consecutivas, la segunda y la tercera del acto segundo. En el primero, de treinta y seis versos, expresa su deseo de tener nietos, que obliga a casar pronto a su hija, que ya no es joven. Como el siguiente, de diecinueve versos, resulta cómico. En éste el Barón decide decirle a su hija que su prometido está loco, pero que no tanto como para anular el compromiso. Finalmente, el soliloquio de Beatriz, que compone la escena octava del acto tercero, es informativo, pues expresa su intención de encontrar a Tomasa para tramarse junto a ella un plan secreto.

En *La hija del rey René* encontramos un solo soliloquio en la escena octava, en el que el médico Ben Jahía se apena por no poderle comunicar a la princesa su ceguera para que ella desee ser operada, y después se alegra porque descubre al príncipe en el jardín de la princesa y piensa que él le descubrirá a ella su defecto.

En *Simpatía y antipatía* encontramos dos soliloquios, uno en el que Carmen, en la escena octava, destaca el embrollo que se dramatiza y que ella quiere que el Conde se case con Isabel, y no con su señora, y uno de Isabel, que en la escena décima se duele de su amor por un hombre al que no puede unirse, y de estar unida a un hombre al que no ama.

En *Errores del corazón* encontramos tres soliloquios, uno del doctor, uno de María y uno de Fernando. El del doctor Román tiene lugar en la escena cuarta del acto primero, y en él, después de mirarse al espejo, el sabio admite lo mal que le sienta el peluquín que lleva puesto. María, en su soliloquio de la escena séptima del acto segundo, opina que los hombres son más débiles que las mujeres al sufrir el desamor, y su intención de no dejar morir al hombre que ama. Finalmente, Fernando, en su soliloquio de la escena quinta del acto tercero, descubre que es un calavera.

En *Oráculos de Talía o los duendes de palacio* encontramos cuatro soliloquios de Valenzuela, uno de Valentín y uno de Eugenia. En la escena quinta del acto primero Valenzuela sueña con presentar su comedia en la Corte; en la escena séptima del acto segundo, llora al descubrir la identidad de su duende y no conciliarla con la que soñaba; en la escena décima del acto segundo, recobra la esperanza con respecto a la belleza de su duende; y en la escena octava del acto tercero, vuelve a perder esa ilusión. Valentín, en su soliloquio de la escena segunda del acto segundo, expresa la alegría que le causa que su tripa esté bien llena, y su ilusión ante el cambio de estado de su señor. Eugenia, en su soliloquio de la escena décima del acto tercero, expresa su amor por Valenzuela y los encantos que lo provocan.

En *El millonario y la maleta* encontramos dos soliloquios, uno de Emilio, y uno de Rosa. Emilio, en su soliloquio de la escena undécima del acto primero, expresa su asombro por el modo en que está siendo tratado por las gentes de la villa a la que ha llegado, dejando ver que no es el millonario que creen todos. Rosa, en la escena primera del acto segundo, se mira en el espejo y expresa lo guapa que se considera, se recrea en la visión de ella misma y piensa que supera en belleza a todas las mujeres que conoce y que no tiene la posición social que merece.

6.4. FINALES DE ACTO

El final de acto puede constituirse también como un elemento de la teatralidad. En el período romántico se gusta especialmente de que el descanso entre los actos o las distintas partes de una obra, constituya un refuerzo de la emoción, que aumenta y se prolonga si se interrumpe la acción en un momento álgido de la tensión y la intriga. Así se crea un estado de ansiedad con el que el espectador comienza a ver el acto siguiente sin haber desconectado de la acción durante el descanso, que se convierte en un momento de alimento de la emoción. Este tipo de comunicación liga el texto al momento de su representación y es característico del período romántico. La Avellaneda, como perteneciente al movimiento romántico, suspende casi siempre la acción en momentos climáticos de la emoción. De las dieciocho obras que analizamos, dos son en un solo acto, por lo que no nos sirven en este análisis, y las dieciséis restantes nos sirven para alumbrar la explicación de este punto, a excepción de *El millonario y la maleta*.

En *Leoncia*, el primer acto suspende la acción con don Carlos celoso porque su amada lo ha dejado solo para acudir al encuentro del Conde de Peñafiel, y amenazándola con irse con otra mujer, dispuesto a saltar por la ventana, como don Álvaro o don Juan Tenorio. El acto segundo se cierra con don Carlos y Elena jurándose amor eterno invocando a la madre muerta de Elena, que sabremos luego que es precisamente Leoncia. El acto tercero se cierra con Leoncia medio muerta al conocer que su amante va a casarse al día siguiente con otra mujer, y con don Carlos exclamando: “¡Maldición!”, de nuevo como el don Álvaro del Duque de Rivas.

Alfonso Munio cierra su primer acto con la llegada de Munio y todo Toledo vitoreándole mientras su única hija siente pánico a su lado. El acto segundo se cierra con el desafío romántico de don Sancho que, habiendo roto su compromiso con doña Blanca, jura unirse a Fronilde o romper su corona. El acto tercero se cierra con el asesinato de Fronilde a manos de su padre, que no sabe que su hija iba a ser reina.

El Príncipe de Viana cierra el primer acto de la primera edición con el rey Juan II enfrentado a las Cortes. El segundo acto se cierra con Carlos apresado por su padre, el Duque jurando rescatarlo e Isabel enamorada del preso y admitida para luchar entre sus partidarios pese a ser la hija de uno de sus mayores enemigos. El tercer acto se cierra

con Carlos de Viana, enamorado ya de Isabel, nuevamente raptado por sus enemigos en el momento en el que va a ser rescatado por los suyos.

Egilona cierra su primer acto con Abdalasis reconociendo en uno de sus presos al marido de quien ahora es su esposa y había sido dado por muerto. El segundo acto se cierra con Abdalasis desesperado por el engaño que está llevando a cabo, con Egilona dispuesta a desobedecer a su esposo y con la conjuración contra el emir en marcha. El cuadro primero del último acto se cierra con el reencuentro de Rodrigo y Egilona, con la elección por parte de ella de permanecer junto a su esposo cristiano, con su confesión de que a quien ama es a su esposo musulmán y con la decisión de Abdalasis de morir protegiéndola.

Saúl cierra el primer acto con la condena de Dios al monarca, con el monarca rebelado ante su Dios, y con el pueblo pidiendo perdón para su rey. El segundo acto se cierra con David vencedor de Goliath y prometido con Micol, y con la sospecha del rey, que ve en David por primera vez, al rival que el Cielo le ha anunciado. El tercer acto se cierra con la orden dada por Saúl de que los levitas sean sacrificados después de que hayan protegido a David, su yerno, a quien ha condenado a muerte.

Recaredo cierra el primer acto de su edición con los conjurados jurando morir o triunfar, y la segunda con Viterico amenazando a Bada con delatar la conjuración. El acto segundo se cierra con Bada delatando sin querer la conjuración, descubriendo que el hombre al que ama no es el jefe de la conjuración, sino su objeto, Recaredo, y haciendo voto a Dios para huir del amor que despierta en ella su enemigo, que la hace prisionera.

La verdad vence apariencias cierra el prólogo con don Tello asesinado, con Fernán acusado y con don Álvaro desvelando su verdadera identidad. El acto primero se cierra con Fernán descubierto como Gonzalo, el hijo perdido de don Álvaro, y con el rey Enrique II de Trastámara identificado por don Álvaro como el asesino de su hermano Tello.

Errores del corazón cierra el primer acto con el doctor Román descubriendo que la Condesa a la que ama está enamorada de Fernando, y no de él, como creía. El

acto segundo termina con María desmayada de dolor tras declararle su pasión al doctor Román.

El Donativo del Diablo cierra su primer acto con la desesperación de Arnoldo, dispuesto a vender su alma al Diablo por conseguir riquezas que le hagan ser aceptado como esposo de Ida por el padre de ésta, que lo ha rechazado por su pobreza. El acto segundo termina con la detención de Arnoldo, acusado de ladrón, en el momento en el que se están celebrando los esponsales que lo van a unir a su amada Ida.

La hija de las flores cierra su primer acto con el Conde anunciándole al Barón que su sobrino y la hija de su amigo están locos. El acto segundo se cierra con Luis y Flora declarándose su amor y con la promesa de Luis de romper el compromiso que le une a Inés.

La Aventurera cierra su acto primero con Natalia descubriéndose por primera vez enamorada, y enamorada del hijo de su prometido, que desea burlarla. El segundo acto se cierra con la carta que Natalia le escribe a Eduardo, en la que el público no sabe si se declara a él o lo rechaza. El acto tercero se cierra con el duelo que va a tener lugar entre el falso hermano de Natalia y el hombre al que ama, por el que la dama ha sido humillada.

Oráculos de Talía o los duendes de palacio cierra su primer acto con Valenzuela creyendo que va a triunfar como escritor y convertido, sin saberlo, en espía de la reina. El segundo termina con Valenzuela, de nuevo equivocado, creyendo que su duende es la reina. El tercero se cierra cuando los conjurados descubren que hay un espía entre ellos y Eugenia les anuncia que lo que ocurre es que hay duendes en palacio. El cuarto se cierra con un Valenzuela herido en un atentado cometido por los conjurados y nombrado Marqués por la reina Mariana de Austria.

Baltasar cierra su primer acto con Elda separada de Joaquín y Rubén para encender los deseos más brutales del rey Baltasar. El acto segundo se cierra con el corazón renacido del monarca, que se ha enamorado de la dignidad de Elda, y con ésta desmayada y arrojada al harén del tirano, después de haberlo rechazado. Rubén, esposo de la joven hebrea, queda desesperado, junto a Joaquín, en el escenario. El acto tercero

se cierra con Baltasar descubriendo que Elda y Rubén no son hermanos, sino esposos y, vuelto a su ser bestial, entregando a su pueblo el cuerpo de Rubén, que es despedazado, y devolviendo a Elda al harén después de amenazarla con forzarla.

Tres amores cierra el prólogo con la huida de Antonio y Matilde del hogar. Ella decide escapar tras el hombre al que ama cuando su familia quiere obligarla a entrar en un convento, y él acompaña a la mujer que ama. El acto primero termina con Antonio haciéndose pasar por hermano de Matilde ante el hombre al que ella ama, y el acto segundo se cierra en el momento en el que Antonio se da cuenta de que no puede soportar más estar junto a Matilde mientras ella ama a otro hombre.

Catilina cierra su acto primero con el protagonista perseguido por la esclava de su amante y acudiendo a reunirse con su esposa y con su hijo después de desechar el camino virtuoso. El segundo acto termina con el niño Carino salvando a su padre de ser asesinado por Cicerón y sus soldados. El acto tercero se cierra con Catilina declarando la guerra a Roma al no salir electo como cónsul, y Fulvia arrepentida de haber delatado a su amante ante Cicerón.

El millonario y la maleta cierra su primer acto con doña Policarpa y doña Cayetana peleándose por quién tenga más derechos para administrar la fortuna del falso millonario.

6.4. EFECTOS ESCÉNICOS

Finalmente, podemos señalar una serie de efectos escénicos que suponen o implican un modo de comunicación con el público que es teatral porque es especialmente plástica, por requerir el sentido de la vista de forma independiente a la palabra en muchas ocasiones. A estos momentos de especial efecto escénico contribuyen elementos como el disfraz, los objetos simbólicos o la anagnórisis, que a menudo tiene que ver con ambas.

El disfraz como atuendo ajeno al momento en que se escribe la obra, aparece en las siguientes obras de la autora: *Alfonso Munio*, *El Príncipe de Viana*, *Egilona*, *Saúl*, *Recaredo*, *La verdad vence apariencias*, *El Donativo del Diablo*, *La hija del rey*

René, Simpatía y antipatía, La hija de las flores, La Aventurera, Oráculos de Talía..., Tres amores, Baltasar, Catilina y El millonario y la maleta. De las dieciocho obras que tratamos, sólo *Leoncia y Errores del corazón* están ambientadas en la misma época en que se escriben. *El millonario y la maleta* se ambienta casi treinta años antes de 1869. *La hija de las flores y Simpatía y antipatía* están ambientadas en el reinado de Fernando VII, que señala la autora como “época de los trajes”. *La Aventurera* sucede poco después de la independencia de México; *Saúl y Baltasar* en la Antigüedad; *Catilina* antes del nacimiento de Cristo; *Alfonso Munio, El Príncipe de Viana, Egilona, Recaredo, La verdad vence apariencias, El Donativo del Diablo y La hija del rey René* en períodos distintos de la Edad Media; *Oráculos de Talía...* en el siglo XVII, y *Tres amores* durante el reinado de Carlos III.

No obstante lo señalado hasta aquí, y sin olvidar que todas las obras destacadas implicaban desde su ambientación el disfraz, señalamos los episodios en que, además del disfraz ambientador de la época que se dramatiza, aparece un disfraz superpuesto que tiene que ver con la acción dramatizada. En *Leoncia* la protagonista aparece cubierta con un dominó negro y máscara en la escena tercera del acto tercero, y por un velo negro en la escena undécima del acto cuarto. Mujeres que ocultarán su rostro por distintos velos encontraremos en *El Príncipe de Viana*, obra en la que Isabel de Peralta aparece cubierta por un velo blanco en la prisión del príncipe y en *Oráculos de Talía...*, en que Eugenia y Luisa se cubren constantemente el rostro con velos tupidos ante Valenzuela, dando lugar a equívocos y enredos. Otras veces son los hombres quienes ocultan su rostro, así encontramos a Carlos de Viana en el primer acto de la primera edición de la obra a la que da título, en que se presenta ante las Cortes de Lérida cubierto por algo parecido a un casco, como aparecerán David y Jonathás en el último acto de *Saúl*, tan cubiertos que, al intercambiar sus cascos, el padre de Jonathás matará a su hijo creyendo matar a David. También el luto se repite en la obra de la Avellaneda, y así encontramos vestidas de negro a Bada y su nodriza en *Recaredo* y a Leonor en los actos primero y segundo de *La verdad vence apariencias*. También aparecen trajes de novia, con ellos aparecen en escena Elena en *Leoncia* y Micol en *Saúl*. Atuendos especialmente destacados por las acotaciones serán, además, los de Achimelech y Samuel en *Saúl*, el de Flora en *La hija de las flores* y el de Elda en el primer acto de *Baltasar*. También se destacará el excesivo adorno de Eufrasia en *Simpatía y antipatía*, el del doctor Román -incluido el peluquín- en *Errores del corazón*, y el de Rosa en *El*

millonario y la maleta. El rey Enrique II va vestido de guerrero aragonés en el primer acto de *La verdad vence apariencias*, por eso puede ocultar su identidad, como Rubén, disfrazado también en el acto segundo de *Baltasar*.

Los objetos simbólicos son sobre todo de tres tipos: anillos, medallones de familia y cartas o documentos. Podemos distinguir dos tipos de anillos en la obra de la Avellaneda, los que simbolizan la unión amorosa y los que conceden poder. Del primer tipo hallamos en *El Príncipe de Viana* y en *Baltasar*, y del segundo tipo en *Egilona*, en *Recaredo*, en *Baltasar* y en *Catilina*. Los primeros sellan el amor entre Carlos de Viana e Isabel y Rubén y Elda respectivamente, los segundos transfieren poderes; Egilona hace que Caleb desobedezca a Abdalasis al enseñarle ella su anillo, Bada consigue entrar en el palacio de Recaredo a media noche y salvarle la vida gracias al anillo que el monarca le ha entregado con su sello, Nitocris gobierna con el anillo de Baltasar que le devuelve al comienzo del acto cuarto y Fulvia consigue asesinar al hijo de Catilina haciendo que quienes lo protegen se lo cedan a sus hombres que enseñan una réplica del anillo de Catilina. Los medallones que sirven para la anagnórisis los tenemos en *Leoncia*, en *La verdad vence apariencias* y en *Tres amores*. En el primer caso Egilona-Luisa encuentra a su hija Elena, a la que creía muerta, y la reconoce por medio de una medallita, además de por la canción que le cantaba de niña y por el retrato de su madre. En el segundo caso, don Álvaro reconoce a Gonzalo, y éste a su padre, gracias a una medallita que el padre adoptivo del joven le ha entregado antes de morir. En el caso de *Tres amores*, Matilde es reconocida, gracias a una medallita, por la madre que al abandonarla se la puso al cuello. Las cartas y documentos tienen un papel fundamental en *Leoncia*, en la que la protagonista le escribe a su amigo el Conde una carta de despedida antes de suicidarse; en *Alfonso Munio*, en que el protagonista escribe a su amigo el Arzobispo que necesita verlo urgentemente tras asesinar a su hija; en *El Príncipe de Viana*, en que el rey Juan II aviva los celos que siente por su hijo después de leer una carta de su suegro, y en la que Isabel le ruega al príncipe prisionero que escriba una carta que incite a sus partidarios a liberarlo; en *Egilona*, en que Abdalasis escribe un documento que ordena la detención de Habib, en que Egilona escribe un francoconducto para el preso godo, y Zeyad trae una carta desde Damasco en la que se ordena la muerte de Abdalasis; en *Recaredo*, en la que por un documento que firma el monarca se declara católico el reino arriano, y los conjurados se intercambian escritos; en *La verdad vence apariencias*, en la que los documentos que identifican a don Álvaro

como señor del castillo, salvan a Fernán en el prólogo; en *Errores del corazón*, en que varias cartas de la Condesa esperan al doctor Román, que la ama; en *El Donativo del Diablo*, en que toda la obra es manejada por el Barón de Charmay para rescatar unos documentos que cree que manchan el honor de su madre; en *Simpatía y antipatía*, en que llegan a manos de Isabel y del Conde distintas cartas y documentos acerca de su divorcio; en *La Aventurera*, en que la protagonista escribe una carta que mantiene al público en vilo, que desconoce si en ella se declara a Eduardo o lo rechaza; en *Oráculos de Talía...*, en que Valenzuela aparece escribiendo varias veces; en *Baltasar*, en que el monarca entrega una carta y unos documentos a Rubén y a Joaquín por los que les concede la libertad y algunos poderes; y en *Tres amores*, en que San Adrián delata su talante escribiéndole una carta de amor a la madre de Matilde para heredar su fortuna.

Además de estos objetos, aparecen flores, a veces determinantes para el curso de la acción, como en *La hija de las flores* y *La hija del rey René*, a veces importantes, como en *Saúl*; las coronas, de laurel en *Tres amores*, de violetas, en la misma, de diversas flores, en *Saúl* y en *Baltasar*, de reyes, en las mismas; armas aparecen, de manera destacable, en *Leoncia* (el puñal con que se suicida la protagonista), en *Alfonso Munio* (la espada con que Munio asesina a su hija), en *El Príncipe de Viana* (el puñal con el que Isabel se suicida en la segunda edición), en *Saúl* (la espada de Jonathás, que su padre rompe, y la de Saúl, que es entregada a David), en *Egilona* (el puñal con el que Caleb quiere asesinar a Rodrigo en la prisión y el que utiliza Egilona para suicidarse), en *Recaredo* (la espada que el Duque le entrega a Viterico y el arma con que Agrimundo va a asesinar a Recaredo), en *Baltasar* (las espadas de Rubén y el rey); algunos retratos, como el de Clotilde en *Egilona* y el de Santa Cecilia en *El millonario y la maleta*; pendones, banderas y estandartes, que aparecen en *Alfonso Munio* y *El Príncipe de Viana*; también son importantes la cruz ante la que reza Bada en *Recaredo*, las puertas secretas de *La verdad vence apariencias* y *Oráculos de Talía...*, las bolsas de dinero que aparecen en *El Donativo del Diablo* y en *La Aventurera*, la flor de lis de *La hija de las flores*, el salterio de *Baltasar*, la maleta que provoca el enredo en *El millonario y la maleta*, etc...

La anagnórisis tiene lugar cuando dos personajes se reencuentran y se reconocen por medio de algún tipo de señal u objeto, sin que pudiesen haberlo hecho por el físico al llevar mucho tiempo separados o por desconocer sus verdaderas identidades. Este

tipo de reconocimientos dan lugar a momentos de gran intensidad dramática. En *Leoncia* se producen dos anagnórisis y un reencuentro: Leoncia-Luisa con su hija Elena, que conoce en ese momento quién es su madre y también quién es su padre, y el reencuentro de Leoncia-Luisa y su burlador. En *Egilona* se produce el reencuentro de Egilona y Rodrigo y el reconocimiento Rodrigo-Abdalis. En *Recaredo* se produce la anagnórisis Sunna-Bada, y el encuentro Bada-Recaredo y Bada como princesa, con Viterico. En *La verdad vence apariencias* se producen dos anagnórisis: padre-hijo entre don Álvaro y Fernán-Gonzalo, y hermano-hermano entre Rodrigo y Gonzalo, y dos reconocimientos: Leonor-Gonzalo, don Álvaro-Enrique II. En *El Donativo del Diablo* se produce una anagnórisis hermano-hermano entre el Barón de Charmay y Arnoldo Kessman. En *La hija de las flores* se producen cuatro anagnórisis: madre-hija entre Inés y Flora, padre-hija entre el Conde y Flora, abuelo-nieta entre el Barón y Flora, y violador-víctima entre el Conde e Inés. En *Simpatía y antipatía* se produce la anagnórisis entre Isabel y el Conde, casados por poderes pero que no saben que lo están. En *Oráculos de Talía...* se produce el encuentro entre Valenzuela y Eugenia después de encontrarse muchas veces sin verse las caras. En *Tres amores* se produce la anagnórisis madre e hija entre la hermana del Conde y Matilde, y la anagnórisis tío-sobrino entre el Conde y Matilde.

Otro elemento que pertenece a la representación aunque aparezca en el texto, es la música. En algunas obras de la Avellaneda aparecen cancioncillas, himnos o músicas que resultan importantes para la acción. En *Leoncia* Elena toca una canción al piano que ayuda a la anagnórisis con su madre y que impide que ésta asesine a la mujer en la que reconoce a su hija. En *El millonario y la maleta* Rosa canta muy mal una canción que, así interpretada, sirve a la comicidad. Los himnos de recibimiento a Munio son constantes a lo largo del primer acto de *Alfonso Munio*, y suenan también en *Saúl* y en *Baltasar*. También canta Flora en *La hija de las flores*, subyugando el espíritu de Luis.

Otros elementos que producen efectos escénicos admirables ya los hemos ido mencionando: los desmayos, los suicidios, las enajenaciones, los amantes invocando a la madre muerta de uno de ellos, etc...

7-CUESTIONES FORMALES

En el capítulo referente a la Teatralidad explicamos que en él estudiábamos el discurso del autor, que forma lo que llamamos cotexto, texto secundario o texto espectacular, y anunciábamos que a lo largo del trabajo abordaríamos el estudio formal del texto principal o literario, es decir, del diálogo. A esto dedicamos este capítulo. Dividimos este estudio en cuatro partes: métrica, diálogo dramático, lirismo y lenguaje.

7.1. MÉTRICA

La libertad proclamada y perseguida por el Romanticismo hizo posible la consagración de las revoluciones formales que, si no eran desconocidas para la Historia de la Literatura, continuaban viéndose desprestigiadas por las pragmáticas y las voces más ortodoxas y dominantes de las sociedades europeas.

Si en la historia del teatro occidental había sido más habitual el verso que la prosa, el teatro burgués del siglo XVIII, en forma de comedia lacrimosa o melodrama, suponía la más cercana apuesta por la forma en prosa, que se justificaba por el acercamiento que pretendía a la vida cotidiana, que respondía a una de los primeros intereses de este tipo de teatro. Antes, Lope había defendido y proclamado la polimetría desde su *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609), en una revolución formal paralela a la que sucede en la época romántica, y Shakespeare había escrito algunas de sus obras dramáticas bajo la mixtura de la prosa y el verso. Sin embargo, faltaba una asimilación real de ambas formas, y un modo de llevarla a cabo sin que ello supusiese un camino excepcional desaprobado por la crítica más academicista. Y esto teniendo en cuenta que el siglo XVIII suponía, en su crítica menos popular, una reacción a cualquier libertad formal.

La polimetría se utilizó en gran número de los dramas y comedias románticos, e incluso algunos de los autores que comenzaron atacándola, después de que se extendiera, la utilizaron, como Bretón de los Herreros que, habiéndose enfrentado a ella, llegó a teorizar en su favor. También la mezcla de prosa y verso tuvo representaciones en el Romanticismo español, las más importantes de las cuales son las que constituyen *Don Álvaro o la fuerza del sino* y *Los amantes de Teruel*. Si duró poco la mixtura fue porque, como señala Romero Tobar, en los años cuarenta Zorrilla impuso su modelo de teatro en verso²¹. La unión de prosa y verso, como la polimetría, tenían mayor interés cuanto más acompañaran al contenido. Sirva el conocidísimo fragmento lopesco de su tratado mencionado para ilustrar lo que decimos:

“Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando.
Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen en extremo.
Son los tercetos para cosas graves,
Y para las de amor, las redondillas.”

Merece la pena junto a éste fragmento recordar las siguientes palabras de Hartzenbusch, pertenecientes al prólogo a las obras del Marqués de Molins. En él nos da un resumen del debate en torno a la métrica que suscitó la publicación de dichas obras:

“¿Conviene que los versos del poema dramático sean buenos? Indudablemente conviene. Pues más fácil es componer 2500 versos buenos en una comedia, repartidos en seis romances, interpolados de redondillas, quintillas y décimas, que escribirlos en solo tres, como pretendían y practicaban algunos. Un acto de 800 o quizá de 1000 versos con un solo asonante llegaba a cantar al oído, que al fin no percibía ya la asonancia; 200 o 300 redondillas seguidas fatigaban por el contrario con el martilleo de las consonantes, que en el metro de ocho sílabas, como es corto, se repite demasiado, porque las rimas van muy cerca unas de otras; mezclando el romance con las redondillas, el poema adquiriría variedad hermosa,

²¹ *Op. cit.* pag. 315.

y hallaba el oído agradable recreo; las obras dramáticas escritas en variedad de metros podían, pues, respecto a la forma, ser mejores en general que las escritas en solo una especie de versificación”²².

En esta situación hemos de incluir a la Avellaneda, y trazar su camino desde la tragedia melodramática *Leoncia*, para la que escoge la prosa, siguiendo, probablemente, el modelo dieciochesco a que nos hemos referido, hasta la polimetría de *Recaredo*, *La hija de las flores* o *Baltasar*, pasando por las obras de un único metro con una sola rima, como *Alfonso Munio*, y por las que varían la rima sobre el metro único, como *El Príncipe de Viana*.

Hemos de distinguir de las tragedias y los dramas románticos las comedias, porque significan, de nuevo, actitudes distintas. Para empezar las tragedias y dramas románticos, a excepción de *Leoncia*, acerca de la cual ya hemos señalado los problemas que se presentan y *El Donativo del Diablo*, que dramatiza una leyenda en prosa de la autora, están escritas en verso, mientras que las comedias, si son de asunto urbano burgués, están escritas en prosa, y sólo las comedias que imitan el teatro barroco o las que se acercan al cuento fantástico de hadas, están escritas en verso. Atendiendo a esto, pasamos a analizar, de las obras trágicas de la autora: *Munio Alfonso*, *El Príncipe de Viana*, *Egilona*, *Saúl*, *Recaredo*, *La verdad vence apariencias*, *La Aventurera*, *Baltasar* y *Catilina*. De las comedias, excluidas las escritas en prosa (*Errores del corazón*, *Tres amores* y *El millonario y la maleta*), analizamos: *La hija de las flores*, *La hija del rey René*, *Oráculos de Talía...* y *Simpatía y antipatía*.

Dramas románticos y tragedias

-*Munio Alfonso*²³. Endecasílabo heroico con una sola rima asonante por acto. La excepción es un himno incluido en la escena V del acto primero.

Acto I: e-o en versos pares. En la escena V aparece el himno a Munio, formado por cuatro estrofas formadas por cuatro versos hexasílabos con rima asonante i-a en los versos pares, cuyas primera y cuarta estrofa son iguales.

²² *Ensayos poéticos y artículos en prosa, literarios y de costumbres*, Madrid, 1843.

Acto II: a-a en versos pares.

Acto III: a-o en versos pares.

Acto IV: e-a en versos pares.

-*El Príncipe de Viana*. Endecasílabo heroico con dos rimas asonantes en los actos primero y segundo, y una sola rima en el acto tercero.

Acto I: e-o en los versos pares hasta la escena VI, y a partir de la escena VII la rima pasa a ser a-a. Se introduce en este acto una carta en prosa. El cambio de rima parece reforzar el contenido, pues en la escena VI el rey apresa a su hijo Carlos de Viana y en la escena VII aparece por primera vez Isabel. Cabe destacar, en este punto, que la primera edición suponía cierta polimetría, aunque moderada, de manera semejante a como sucede en *Munio Alfonso* con el himno a *Munio* de la escena V del acto primero. Y es que el acto tercero de la primera edición de *El Príncipe de Viana* (que tenía cuatro y no tres como la segunda) se abría también con el soliloquio de Carlos de Viana, pero en ella éste no mantenía el endecasílabo, pues estaba compuesto por nueve estrofas de cuatro versos cada una, de los que los tres primeros eran endecasilábicos y el cuarto pentasilábico. El segundo de los endecasílabos rimaba de forma consonántica con el pentasílabo.

Acto II: i-o hasta la escena IV, y a partir de la V u-a. El cambio de rima marca el final de las escenas amorosas entre Isabel y Carlos, y la entrada de la reina en la celda.

Acto III: e-a.

²³ Analizamos las segundas ediciones puesto que, como hemos dicho, en lo que se refiere al verso mejoran casi siempre a las primeras.

-*Egilona*. Endecasílabo con rima asonante en los versos pares, dos rimas en el acto primero, una en el acto segundo y dos en el acto tercero, una en cada uno de sus cuadros.

Acto I: a-a en los versos pares hasta la escena III, y desde la cuarta hasta el final del acto i-o. El cambio de rima destaca el momento en el que el malvado Caleb comienza su personal conspiración contra el emir, convenciendo incluso a Habib, antiguo amigo de su señor para que se una a él.

Acto II: e-a.

Acto III: cuadro I: a-o
cuadro II: e-o.

-*Saúl*. Puede ser considerada ya como una obra polimétrica, porque frente a *Munio Alfonso*, en la que se introduce un himno que varía el metro del resto de la obra, en *Saúl* son muchos los himnos, plegarias y canciones que introducen metros distintos al endecasílabo heroico.

Acto I: endecasílabo heroico con rima asonante e-a en los versos pares. En la escena II aparece el primer canto de David con el coro. La canción está formada por cuatro estrofas, la primera y la tercera de cuatro versos, y la segunda y la cuarta, iguales, de dos versos, que forman el estribillo. Las estrofas de cuatro versos forman una pequeña estrofa asilvada o una silva, en la que los versos primero, tercero y cuarto son heptasílabos, y el segundo endecasílabo. Su rima es aBab. La segunda estrofa de cuatro versos mantiene el mismo esquema métrico. El estribillo combina un heptasílabo y un edecasílabo que riman de forma consonante, que forma un pareado. Si hacemos el esquema de toda la canción, tenemos: aBab cC dEde cC. En la escena XII aparece la plegaria de David, formada por tres estrofas de cuatro heptasílabos con rima consonante abrazada. La primera y la tercera estrofa, son iguales. El esquema completo sería: abba cddc abba.

Acto II: endecasílabo heroico con rima asonante i-o en los versos pares hasta la escena IV, y a partir de ella rima e-o. Con este cambio de rima se marca el momento de cambio de destino de David, que está luchando con Goliath. En la escena IV tiene lugar la plegaria de los guerreros, formada por dieciséis versos que forman dos octavillas, cuyo esquema unido es: abbc deec - effg hiig.

Acto III: endecasílabo heroico con rima asonante a-a en los versos pares hasta la escena IV, y desde la V rima a-o. El cambio de rima marca el paso que experimenta Saúl de la tranquilidad a un nuevo ataque de envidia y bestialismo. En la escena I tiene lugar el coro de las Vírgenes, formado por dos grupos de ocho hexasílabos con rima consonante: abbc deec.

Acto IV: endecasílabo heroico con rima asonante en los versos pares u-a hasta la escena VIII, y desde la IX i-a. De nuevo el cambio de rima destaca cómo Saúl vuelve a enloquecer tras la aparición de la sombra de Samuel. En la escena II aparece el canto de Micol, a modo de silva. Tres estrofas formadas, en primer lugar, por cuatro endecasílabos con rima consonante, la primera y la tercera en forma de serventesio, la segunda en forma de cuarteto, y por cuatro versos que combinan heptasílabos y endecasílabos. En la primera, tras el serventesio, siguen un heptasílabo, dos endecasílabos y un heptasílabo. El primer heptasílabo rima de forma consonante con el segundo de los endecasílabos, y el primer endecasílabo rima del mismo modo con el segundo heptasílabo. El esquema de esta primera estrofa es: ABABcDCd. El esquema de la segunda estrofa es ABBAcDDc. La tercera de las estrofas combina la primera parte de la primera y la segunda de la segunda, de modo que su esquema es: ABAB cDDc.

-Recaredo. También es una obra polimétrica.

Acto I: versos 1-16, eneasílabos con rima asonante aguda en -á en los versos pares.

Versos 16-172 (escenas I –Ermesenda y Bada- y II –Bada y Viterico-). Octosílabos con rima asonante en los versos pares i-a.

Escena III (Sunna, Bada, Viterico... hablan de la conjuración)
Endecasílabo con rima asonante o-o.

Escenas IV (Bada con Ermesenda) y V (Bada con Mausona).
Octosílabos con rima asonante e-o en los versos pares.

Escena VI (entrada de Recaredo, Recaredo y Bada) Octosílabos
con rima consonante, agrupados en estrofas de cinco versos, es decir, formando
quintillas. El esquema completo es: abaab cdccd efeef.

Escenas VII (Bada y Viterico) y VIII (soliloquio de Viterico).
Octosílabos con rima consonante en forma de redondillas abba, cddc...

Escenas IX (Sunna y Viterico) y X (Bada y Viterico). Octosílabos
con rima asonante i-o.

Acto II: Escenas I, II, III y IV (Recaredo y Agrimundo, Agrimundo y
Viterico, Viterico y el Duque, soliloquio de Viterico). Octosílabos con rima asonante e-
a en los versos pares.

Escenas V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII y XIII (Recaredo y el
Duque, Recaredo y Mausona, Recaredo, Agrimundo, irrupción de Bada, Duque, Bada,
Mausona, Recaredo y Agrimundo...). Redondillas.

Escenas XIV (Recaredo y Bada solos), XV y XVI (Recaredo,
Bada y el Duque, Bada y Mausona). Endecasílabos con rima consonante, octavas reales.
ABABABCC...

Acto III: Escenas I, II, III, IV y V (Bada y Ermesenda, las mismas y
Viterico, éste y Ermesenda, se les une Recaredo, soliloquio del rey). Octosílabos con
rima asonante o-a en los versos pares.

Escena VI (Bada y Recaredo). Redondillas. Lectura de una carta
en prosa.

Escenas VII (Recaredo, Bada y el Duque), VIII (Recaredo y Bada), y IX (Recaredo, Bada y Mausona). Redondillas salvo las últimas palabras de Recaredo, que forman quintillas: ababa cdcdc...

La métrica y los cambios que ésta experimenta destacan en *Recaredo*: la amargura de Bada (eneasílabos), el asunto de la conjuración (endecasílabos), y, sobre todo, las conversaciones entre Recaredo y Bada (quintillas en el acto I, octavas reales en el acto II, y redondillas en el acto III).

-*La verdad vence apariencias*. Un único metro, el octosílabo, pero con distintas rimas. La combinación del romance y la redondilla en el prólogo cambia en función más del oído que del contenido, pues si hasta la escena de don Álvaro y el guerrero (que luego descubriremos que es Enrique de Trastámara), la rima consonante distingue las conversaciones entre nobles de las que se dan entre nobles y criados, a partir de ese momento este planteamiento se pierde, pues en la escena XI don Álvaro está solo, y en la siguiente sólo le acompaña el futuro rey. En el acto primero las redondillas destacan la conversación en que Leonor le dice a Ana que sigue amando a Fernán. La vuelta a las redondillas que tiene lugar al final del acto destaca el cambio en el destino de Fernán, que parecía solucionado, al descubrirse que es Gonzalo, el hijo perdido de don Álvaro, y vuelve a complicarse su salvación. En el acto segundo la rima consonante, en forma de redondillas, vuelve a destacar unas jerarquías de otras, y así el Rey y su Maestre hablan con rima consonante, mientras que al hablar con los demás pasan al romance. Sólo al final se vuelve a las redondillas.

Prólogo: Escena I (don Álvaro y su hijo Rodrigo). Octosílabos con rima consonante, redondillas

Escenas II, III, IV, V y VI (don Álvaro, Lope, Ruiz, don Tello, Nuño, Blas...) Octosílabos con rima asonante i-o en los versos pares. Romances.

Escenas VII (don Álvaro y Rodrigo), VIII (soliloquio de don Álvaro) y IX (don Álvaro y el guerrero aragonés). Redondillas.

Escenas X (don Álvaro y Sancho Lope), XI, XII, XIII y XIV (don Álvaro solo, éste y el guerrero aragonés, después don Álvaro con los criados, Fernán...) octosílabo con rima asonante i-o en los versos pares.

Acto I: Escenas I, II; III y IV (Ana y Nuño, Nuño y Rodrigo, Rodrigo solo, Ana, Leonor y Rodrigo). Octosílabos con rima asonante e-o en los versos pares.

Escenas V (Ana y Leonor, que explica su amor por Fernán), VI (paje, Ana y Leonor) y VII (Ana, Leonor y Fernán). Redondillas.

Escenas VIII (paje, Leonor, Ana, Fernán, don Álvaro), IX (los mismos y Rodrigo y Nuño), X y parte de la XI (los mismos y el Rey y el Maestre) Octosílabos con rima asonante e-o en los versos pares. En la escena XI se vuelve a las redondillas, es decir, a la rima consonante, y con ella se cierra el acto.

Acto II: Escenas I y II (Rey, Mestre, y ambos con Rodrigo). Redondillas.

Escenas III, IV, V y VI (Rodrigo, Nuño, Rodrigo y don Álvaro, los mismos con el Rey y el Maestre, el Rey y don Álvaro). Octosílabos con rima asonante a-a en los versos pares.

Escenas VII, VIII, IX, X, XI (Rodrigo y don Álvaro, y reunión de todos los personajes para el final). Redondillas.

-*La Aventurera*. A excepción de la escena VIII del acto cuarto, que supone la “redención” de Natalia y la declaración del tema que levanta la obra, que se expresa en endecasílabos, la obra está escrita en octosílabos, que combinan los romances con las redondillas. En el acto primero el cambio de rima destaca la aparición de Eduardo (escena III), y el momento en el que los dos hermanos, Luisa y Eduardo, se unen para llevar a cabo la charada que quiere burlar a Natalia. En el acto segundo las reflexiones sobre el problema planteado, la pena de don Julián, la declaración de Natalia a don Julián y la discusión entre Natalia y Luisa, se destacan con redondillas. En el acto

tercero se destacan del mismo modo las discusiones entre el Marqués y Eduardo, y las escenas en que Natalia, a pesar de amar a Eduardo, decide no seguirle. En el acto cuarto, en que la acción desarrolla cuestiones graves, no aparece el romance, y cuando se llega a la reflexión explícita sobre el asunto que levanta el conflicto y que la autora critica, se produce el único cambio de metro de la obra, tal y como hemos señalado.

Acto I: escenas I (Carlos y Luisa) y II (Carlos, Luisa y don Julián). Octosílabos con rima asonante a-a en los versos pares. Don Julián lee una carta que, esta vez, se adapta a la métrica.

Escena III (Carlos, Luisa y Eduardo). Redondillas.

Escenas IV (Natalia y el Marqués), V (los mismos y don Julián). Octosílabos con rima asonante o-a en los versos pares.

Escenas VI (se añade Luisa), VII y VIII (se les une Eduardo). Redondillas.

Acto II: Escenas I y II (Eduardo y Luisa y Eduardo y el Marqués). Octosílabos con rima asonante a-e en los versos pares. Romances.

Escenas III (Eduardo, Luisa, don Julián), IV (soliloquio de don Julián), V (don Julián y Natalia), VI (don Julián, Natalia, Eduardo). Redondillas.

Escena VII (Eduardo y Natalia). Octosílabo con rima asonante aguda en -ó.

Escenas VIII (Natalia y Luisa), IX (soliloquio de Natalia) y X (Natalia y el Marqués). Redondillas.

Acto III: Escenas I, II y III (Carlos y el criado, Carlos y Luisa, los mismos y Eduardo) Octosílabos con rima asonante e-a en los versos pares.

Escenas IV (Eduardo y el Marqués), V (Eduardo y Luisa) y VI (Eduardo solo). Redondillas.

Escena VII (Eduardo, don Julián y Natalia). Octosílabos con rima asonante aguda -á en los versos pares.

Escenas VIII (Natalia y Eduardo), IX (Natalia, Eduardo y el Marqués) y X (Natalia). Redondillas.

Acto IV: Escenas I, II; III y IV (Natalia y el Marqués, Natalia sola, Natalia con don Julián y Luisa, Natalia y don Julián a solas). Octosílabos con rima asonante i-a en los versos pares.

Escenas V, VI y VII (don Julián y Eduardo, los mismos y Luisa, los mismos y Natalia). Redondillas.

Escena VIII (Natalia y Eduardo). Cambio de metro: endecasílabos, combinación de cuartetos y serventesios: ABBA, CDCD, EFFE...

Escena IX (los mismos y don Julián, Luisa y Carlos). Redondillas.

-Baltasar. De nuevo nos encontramos ante una obra polimétrica. En el primer acto se destacan con el arte mayor las lecturas de la Biblia y la despedida de los amantes. En el segundo acto el arte mayor destaca las conversaciones entre Baltasar y Elda y entre el rey y Rubén. En el tercer acto las redondillas destacan sobre el romance la conversación entre Elda y Baltasar. Finalmente, en el acto cuarto, el arte mayor destaca la aparición sobrenatural del letrero y la interpretación del profeta Daniel. Tras ella se vuelve al romance, y sobre él se destaca con redondillas la vuelta a escena y la muerte del protagonista.

Acto I: versos 1-8 (versículos de Jeremías), silvas.

Versos 9-16, 25-230 y 407 a 550 (Elda y Joaquín, Joaquín, Rubén y Daniel). Redondillas.

Versos 17-24 (salmos) cuartetos encadenados, y 231-332 (Elda y Rubén) cuartetos.

Versos 333-406 (Joaquín, Elda y Rubén). Romances con rima aguda en -ó.

Acto II: Versos 551-718 (Nitocris, Rabsares, Elda, Neregel, Rubén...) Romances con rima e-a.

Versos 719-734 (Himno en honor de Baltasar) Heptasílabos con rima asonante en los versos intermedios: abbc deec...

Versos 735-971 (Baltasar, Neregel, Nitocris, Elda, Rubén). Redondillas.

Versos 974-1184 (Baltasar y Elda, Baltasar y Rubén, y al final del acto Rubén, Joaquín y Daniel). Cuartetos: ABBA, CDDC...

Acto III: Versos 1185-1291 (Neregel y Rabsares). Romances con rima e-o; versos 1292-1401 (Baltasar y Rabsares), romances con la misma rima; versos 1402-1463 (Baltasar y Neregel), lo mismo.

Versos 1464-1587 (Baltasar y Elda). Redondillas.

Versos 1588-1615 (Elda, Joaquín y Rubén), versos 1616-1663 (los mismos y Baltasar), versos 1664-1745 (los mismos y Neregel y Nitocris). Romances con rima o-e.

Acto IV: Versos 1746-1860 (Nitocris y Baltasar), versos 2038-2235 (comienzo de la cena, Nitocris, Sátrapas, y aparición de Elda loca), versos 2422-2461 (Vuelta a escena de Baltasar, herido, y muerte del Rey). Redondillas.

Versos 1861-2047 (Baltasar y Neregel, Baltasar y Daniel, Neregel...). Romances con rima i-o. Versos 2235-2297 (brindis por Elda y aparición de la mano y el lebrero de fuego). Romances con rima aguda en -ó. Versos 2382-2421 (Nitocris, Daniel y Joaquín). Romances con rima o-a.

Versos 2298-2318 (horror general ante el lebrero de fuego).
Silvas.

Versos 2319-2383 (El profeta Daniel interpreta el lebrero de fuego y entrada de Ciro). Cuartetos.

-Catilina. De nuevo estamos ante una obra polimétrica. En el acto primero se destacan con redondillas las conversaciones entre Fulvia y Catilina, y con el cambio de metro, y como se hará a lo largo de toda la obra, la conversación entre Cicerón y Catilina, en forma de cuartetos endecasílabos. En el acto segundo las redondillas destacan la aparición de Carino, hijo de Catilina, y los cuartetos, de nuevo, la conversación que mantienen Cicerón y Catilina. En el acto tercero la conversación entre Fulvia y Catilina se destaca con redondillas, y de nuevo las palabras entre Cicerón y Catilina, con cuartetos. En el acto cuarto las redondillas destacan la despedida de Carino, la muerte de Stórax y el diálogo entre Fulvia y Aurelia, mientras que con cuartetos se destaca el final de Catilina.

Acto I: Escenas I, II, III y IV (hablan los conjurados). Octosílabos con rima asonante a-a en los versos pares.

Escenas V (aparecen Fulvia y Catilina), VI, VII, VIII (mientras esté Catilina en escena). Redondillas.

Escenas IX (Cicerón y Catilina) y X (Catilina solo).
Endecasílabos abrazados en forma de cuarteto: ABBA CDDC...

Acto II: Escena I (Aurelia y Clinias). Octosílabo en romances con rima i-o.

Escenas II (Aurelia, Clinias y Carino) y III (Aurelia y Carino).
Redondillas.

Escenas IV (Aurelia, Carino, Clinias), V (Aurelia y Catilina), VI (Aurelia, Catilina y Clinias). Octosílabo en romances con rima a-e.

Escenas VII (Cicerón y Catilina), VIII (los mismos y el Jefe de los Lictores), IX (Cicerón y Catilina) y X (Catilina solo y después con Carino).
Cuartetos endecasílabos.

Acto III: Escenas I, II y III (Fulvia e Ismene, Fulvia y Cicerón, Fulvia).
Octosílabos en romances con rima e-a.

Escenas IV (Fulvia y Catilina), V y VI (Fulvia, Catilina e Ismene). Redondillas.

Escenas VII (Fulvia e Ismene), VIII (Cicerón, Lentulo, Cethego), IX (se añade Catilina), X (se suma Fulvia). Octosílabos en romances con rima a-o.

Escenas XI (el famoso “Quosque tandem Catilina...?” en boca de Cicerón), XII (se suma Lucio Senio y declara a los nuevos cónsules). Cuartetos. Al final de la escena XII, sin abandonar el endecasílabo, la rima se hace asonante e-o en los versos pares.

Acto IV: Escenas I, II y III (Soldados y Catilina, Catilina y amigos, y Catilina y Aurelia). Octosílabos en romances con rima o-a.

Escenas IV, V, VI y VII (Catilina, Aurelia, Carino y Clinias, y muerte de Stórax). Redondillas.

Escenas VIII, IX, X, XI, XII y XIII (Catilina, Víctor, Curio, Soldados, Aurelia, Capitón...). Octosílabos en romances con rima u-a.

Escenas XIV y XV (Aurelia y Fulvia, las mismas y Clinias), y escena XVI(Víctor, Catilina, reunión de personajes para el final). Redondillas.

Escena XVI (tras la entrada de Catilina herido). Cuartetos.

Hasta aquí la métrica de los dramas románticos y tragedias de la autora. Polimétricas del todo son: *Recaredo*, *Baltasar* y *Catilina*. Polimétricas por los himnos y cantos incluidos: *Munio Alfonso* y, de forma mucho más destacable, *Saúl*. *La Aventurera*, finalmente, tiene una escena que varía el metro único de la obra, tal y como sucede en la primera edición de *El Príncipe de Viana*.

Comedias

Como ya dijimos, las tres comedias burguesas están escritas en prosa. *Errores del corazón* y *Tres amores* pueden considerarse comedias sentimentales o melodramáticas, y el hecho de que estén en prosa enlaza con el hecho de que *Leoncia*, drama sentimental trágico, también lo esté, es decir, con la línea que había marcado el melodrama francés del siglo XVIII. Sólo las obras cómicas más líricas, con cuyo verso se acentúa la atmósfera de cuento y de fantasía, como *La hija de la flores* y *La hija del rey René*, y las comedias al estilo del Siglo de Oro español como *Oráculos de Talía* y *Simpatía* y *antipatía*, están en verso.

-*La hija de las flores*. Es una obra polimétrica; en el acto primero la métrica destaca la aparición de Flora, que irrumpe llenando la escena de pentasílabos, eneasílabos, endecasílabos y una polimetría que corresponde al colorido de su lenguaje y a la fantasía de su personaje. El Conde y Luis hablan en redondillas, mientras que

cuando hablan con los criados pasan al romance. En el acto segundo, de nuevo, la conversación amorosa entre Flora y Luis hace cambiar del romance a las redondillas, y queda aislada, pues tras ella se vuelve al romance. En el acto tercero las apariciones de Flora provocan el cambio en la rima. También la seriedad de los diálogos entre el Conde y Luis.

Acto I: Escenas I (Juan y Tomasa) y II (el Conde, Luis, Juan y Tomasa).
Octosílabos con rima asonante en los versos pares e-o.

Escenas III (el Conde y Luis) y IV (Juan, el Conde y Luis).
Redondillas.

Escena V (Luis y Flora). Aquí se produce una novedad en cuanto a la métrica de las obras de la Avellaneda, y es que en una misma escena, los dos personajes que hablan en ella utilizan distintos metros: Luis habla en redondillas, mientras que Flora va variando de metro y de estrofa en cada una de sus intervenciones a lo largo de la escena. El esquema de la escena es el siguiente: Flora, trece pentasílabos con el esquema abab cdcede bdd; Luis se expresa en redondillas; Flora se expresa en dos octavas italianas u octavas agudas: ABBC' DEEC'; Luis sigue con redondillas; Flora se expresa después a lo largo de tres estrofas, de las que la primera y la tercera tienen el mismo esquema, y están formadas por seis versos de los que el primero y el cuarto son bisílabos, el segundo un tetrasílabo y el tercero y el sexto son hexasílabos, y riman de forma asonante el primero y el segundo, el tercero y el sexto, y el cuarto y el quinto. La estrofa intermedia está formada por ocho hexasílabos que riman del siguiente modo: abbcdeec; Luis sigue con sus redondillas; Flora se expresa después en eneasílabos en forma de octava italiana o aguda: ABBC' DEEC'; Luis continúa en redondillas; Flora sigue con cuatro octosílabos en forma de romance con rima asonante aguda en -á; y cierran la escena ambos continuando con la última forma de Flora.

-Escenas VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV (Juan, Luis, Tomasa, el Barón, Inés, el Conde...). Redondillas.

-Acto II: Escenas I, II, III, IV (el Conde y el Barón, el Barón solo, el Barón y Juan, Flora sola...) Octosílabos con rima asonante a-o en los versos pares.

-Escena V (Flora y Luis). Redondillas.

-Escenas VI (Luis solo), VII (Luis, Inés y Beatriz), VIII (los mismos y el Barón), IX (los mismos y Luis y Tomasa), X (se les une Flora). Octosílabos en romance con rima asonante i-o.

-Acto III: Escenas I, II, III y IV (el Conde y el Barón, los mismos y Juan, el Conde y el Barón, el Barón solo). Octosílabos en romances con rima a-e.

-Escena V (el Conde y Flora). Redondillas.

-Escenas VI, VII, VIII, IX, X (el Conde y Tomasa, el conde y Luis, Beatriz y Tomasa, Beatriz sola, el Conde, Luis y Beatriz). Octosílabos en romances con rima e-a.

-Escenas XI, XII, XIII, XIV, XV y XVI (el Conde y Luis, el Conde y el Barón, el Conde, Inés, Beatriz y el Barón, Flora y Luis, Juan... reunión de todos los personajes para el final). Redondillas.

-*La hija del rey René*. Toda la obra está escrita en octosílabos que se disponen en romances o en redondillas. Las redondillas destacan la presencia de la princesa Yolanda.

Escenas I, II y III (Príncipe y Lotario, Príncipe y Ben Jahía, René y Ben Jahía). Octosílabos con rima asonante a-o en los versos pares.

Escenas IV, V y VI (con la presencia de la princesa Yolanda, cambia la rima. Junto a ella, Marta, René y Ben Jahía). Octosílabos con rima asonante a-o en los versos pares.

Escenas VII, VIII y IX (René y Ben Jahía, Ben Jahía solo, Príncipe y Lotario). Octosílabos en romances con rima aguda en á.

Escenas X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, (reaparición de la princesa, que vuelve a cambiar la rima, y reunión de todos los personajes para el final). Redondillas.

-*Simpatía y antipatía*. Hay un único verso, el octosílabo, pero combinado en forma de romance y de redondilla.

Escena I (Eufrasia y Carmen). Redondillas.

Escena II (Eufrasia e Isabel). Octosílabos en romances con rima a-a.

Escenas III y IV (Eufrasia y el Conde y Eufrasia e Isabel). Redondillas.

Escenas V, VI, VII, VIII, IX (Conde e Isabel, Eufrasia y Conde, Eufrasia y Carmen, Carmen y Valentín, Isabel y Carmen). Octosílabos en romances con rima e-a hasta la escena VII, y los diálogos entre Carmen y Valentín y Carmen e Isabel, con rima i-a.

Escena X (Isabel sola), XI (Eufrasia y Carmen). Redondillas. Eufrasia lee una carta en prosa, y tras ella, se pasa a los romances, con rima e-o.

Final de la escena XI, y escenas XII (Eufrasia, Conde y Valentín) y XIII (Isabel, Carmen, Conde, Eufrasia y Valentín). Romances con rima e-o.

Escena XIV (final). Redondillas.

-*Oráculos de Talía o los duendes de palacio*.

Acto I: Escena I (Valenzuela y Valentín). En esta escena encontramos una novedad en la obra de la Avellaneda: los dos personajes que hablan en ella, se expresan en la misma forma métrica, pero cambian según el tema del que hablen. Así,

comienza la escena con octosílabos en forma de romance con rima aguda en -í, y, cuando los personajes pasan a hablar de poesía, utilizan las redondillas.

Escenas II, III y IV (Valentín, el Conde y el Duque, el Conde y el Duque, el Conde, el Duque, Valenzuela y Valentín). Octosílabos en romances con rima a-o.

Escenas V (Valenzuela solo), VI (Valenzuela y Valentín), VII (Valenzuela, Luisa y Valentín), VIII (Valenzuela, Valentín y Eugenia). Octosílabos en romances con rima aguda en -é.

Acto II: Escenas I, II, III y IV (Eugenia y Luisa, Valentín, Valentín y Valenzuela, y Valenzuela y Eugenia). Octosílabos en romances con rima asonante e-a.

Escenas V (Valenzuela, el Duque y Luisa), VI (el Duque y Valenzuela), VII (Valenzuela solo), VIII (Valenzuela y Valentín), IX (Valenzuela y Eugenia), X (Valenzuela y Valentín) y XI (los mismos y el paje). Redondillas.

Acto III: Escena I (la reina y Eugenia). Octosílabos en romances con rima aguda en -á.

Escena II (la reina y el Conde). Redondillas.

Escenas III, IV, V y VI (el Conde, el Duque y el Marqués, el Conde y el Duque, el Duque y Eugenia, ésta y la Reina). Octosílabos en romances con rima i-o.

Escenas VII, VIII, IX, X, XI, XII y XIII (la reina y Valenzuela, Valenzuela solo, Eugenia y el Duque, el Duque, el Conde y el Marqués, todos con Eugenia). Redondillas.

Acto IV: Escenas I, II, III, y IV (Valentín solo, el Duque, el Marqués y Valentín oculto, el Duque y el Balletero Mayor). Octosílabos en romances con rima e-e.

Escenas V, VI, VII, VIII y IX (Valenzuela y Valentín, los mismos y Eugenia, los mismos y la reina, el Duque y el Marqués, los mismos menos Valenzuela, de nuevo con Valenzuela). Redondillas.

Acto V: Escenas I, II, III, IV, y V (Valenzuela y Valentín, la reina y Valenzuela, la reina y Eugenia, la reina, Eugenia y Valenzuela, Valenzuela y Eugenia). Octosílabos en romances con rima a-a.

Escenas VI, VII, VIII, IX y X (Cortezanos 1º y 2º, Marqués, los mismos y Valenzuela, los mismos y el Conde y el Duque, los mismos y Eugenia, los mismos y Valentín, la reina y un Gentilhombre). Redondillas.

Puede concluirse de los esquemas anteriores que, quizá por el hecho del acercamiento formal al habla que supone la comedia, sólo en el caso de *La hija de las flores* tenemos polimetría, en el resto, sólo variaciones con la rima, pero siempre el mismo verso, el octosílabo.

7.2. EL DIÁLOGO DRAMÁTICO

Para analizar el diálogo vamos, en primer lugar, a distinguirlo del lenguaje utilizado en el texto secundario o texto espectacular, viendo si la autora emplea el mismo estilo, el mismo lenguaje, en uno y otro. En la obra avellanadiana son muy distintos el lenguaje de la autora, es decir, aquél empleado explícitamente por ella, el que expresa las didascalias, y el que emplea para los diálogos entre sus personajes. La forma en que se expresa la autora es económica e intenta ser objetiva y aséptica, sin que deje casi nunca identificar el talante que hay detrás. Pretende, de este modo, no interrumpir el diálogo y ser simplemente una forma de entregarlo. Este lenguaje de la

autora depende, así, del lenguaje del diálogo, al que pretende únicamente servir de apoyo. Estamos lejos de las indicaciones de una Valle- Inclán, incluso de un Lorca, pese a la precisión y el acierto que suponen a menudo. La Avellaneda no busca más que el apoyo a lo dicho en el diálogo, y que esto no se vea interceptado en ningún caso porque falte un tipo de luz adecuado, un gesto, una expresión o una música. Como es habitual en las didascalias, su expresión se caracteriza por la cantidad elevada de elementos deícticos, por la elipsis y por la escasa intención literaria. El de la Avellaneda tiene como relativa particularidad el laísmo, muy extendido, por otro lado, en el siglo XIX. Frente a él, encontramos en el diálogo un lenguaje rico, que distingue registros, matiza estados de ánimo, adorna la forma con adjetivos, que varía de obra a obra, de género a género, mientras que el lenguaje del texto secundario permanece del mismo modo.

Vamos a abordar, a continuación, el análisis del diálogo desde cuatro puntos de vista. En primer lugar veremos si la autora escoge la adecuación lingüística atendiendo a la clase social, el talante u otros aspectos de los personajes o, por el contrario, escoge la unidad de estilo, sacrificando dicha adecuación e igualando en el diálogo a todos los personajes de una obra. Después entraremos en el debate de si el lenguaje dramático es un lenguaje estándar o no, si realmente pretende acercarse a un estilo coloquial, al lenguaje hablado, puesto que en el escenario pasa por ser así, y debe resultar verosímil. Trataremos de ver cómo se configura esta verosimilitud, cómo se transmite al público lo que ha de saber para comprender el conflicto dramatizado sin que resulte una información innecesaria, cómo en el diálogo dramático existen una serie de convenciones por las que, entre otras cosas, se acepta lo que se ve en escena como parte de una historia más amplia, de un espacio más grande... En tercer lugar veremos cómo se caracteriza a los personajes desde el diálogo, no sólo por un lenguaje determinado, sino por el tipo de intervenciones que protagoniza y por las funciones que éstas tienen en el conjunto de la obra. Finalmente, veremos si resulta o no operativa la aplicación de las funciones del lenguaje al diálogo dramático.

-7.2.1. Adecuación lingüística o unidad de estilo. Puede decirse sin duda que, como elección, la Avellaneda escoge la adecuación del lenguaje frente a la unidad de estilo. Esta adecuación, y sobre todo sus logros, varían de obra a obra. De nuevo podemos distinguir, en la cuestión que ahora tratamos, entre lo que ocurre en los dramas románticos y tragedias, y lo que ocurre en las comedias. En las obras no cómicas de la autora el lenguaje aparece más unitario, pues en ellas la mayor parte de los personajes son nobles y el registro no cambia de uno a otro, sólo el talante y la situación hacen que hablen de manera distinta, pese a que los caballeros no hablan como las damas, ni los señores como sus escuderos... En las comedias la función de los criados es más

importante, por eso hablan más y por eso los registros son al menos dos, el de la clase media y el de los criados. El lenguaje es uno de los recursos más importantes para la comicidad y la Avellaneda lo aprovecha con ingenio y habilidad.

Podemos, pues, concluir, que la Avellaneda adecua el lenguaje, a veces reforzado por la métrica o la rima, no sólo a la clase social, sino al sexo, al estado anímico y al carácter de cada personaje, y su pincel es preciso hasta un extremo inusual, especialmente con los protagonistas. Los personajes secundarios a veces aparecen igualados por el lenguaje, por un estilo neutro, no llamativo, que acerca a los personajes secundarios de dramas y tragedias y a los criados de las comedias. Las imágenes, las metáforas, las alegorías, las comparaciones, la adjetivación, son más complejos en los héroes y heroínas que en sus asistentes, hasta el punto de que a veces, en el caso de las comedias, se llega a la incomunicación entre unos y otros.

En *Munio Alfonso* todos los personajes se expresan dentro del mismo registro, la misma cultura, el mismo sociolecto²⁴, pero, no obstante, podemos distinguir el lenguaje de Fronilde del de Blanca, el de ambas del de Munio o Sancho, es decir, distintos idiolectos. Blanca vive con mayor tranquilidad que Fronilde el conflicto dramatizado y esto se refleja en su lenguaje. Las oraciones de Blanca son más extensas y descansadas, las palabras y el tono menos encendidos, y los campos semánticos utilizados contrastan con el fuego, la pasión y el dolor de los que utiliza Fronilde. Estos se ve desde la primera escena. Fronilde abre la obra con una adjetivación que expresa su talante y su estado: “devorante”, “insana”, “triste”, “vergonzoso”... mientras que Blanca, en la misma escena, habla sirviéndose de otro tipo de adjetivos: “dulce”, “apacible”, “feliz”, “libre”, “jubiloso”...

El lenguaje de Sancho, intenso como el de Fronilde, será, sin embargo, criticado una y otra vez por la joven, pues el príncipe se expresa con mayor claridad, con una

²⁴ La sociolingüística se ha preocupado por el estudio de la diversidad interna de cada lengua, analizada dentro del contexto social en que se produce. En su aplicación, realizada sobre todo a partir de 1960, prevalece la metodología que trata de establecer las correlaciones existentes entre las conductas lingüísticas y los parámetros sociológicos, tales como la clase social, la edad, el nivel de estudios, la profesión, etc... Ésta, además de variedades diatópicas o dialectos geográficos, establece dialectos sociales, también llamados variedades diastráticas o sociolectos. Los resultados del estudio realizado por esta disciplina determinan que todo hablante, además de estar situado geográficamente, lo está socialmente; un ejemplo de esta confluencia es el idiolecto, variedad relacionada con la identidad del hablante (sexo, procedencia geográfica, condición social...).

pasión más admitida, más descubierta que en una mujer. Munio, frente a Sancho, se expresará con mayor tajancia, con un lenguaje menos sensorial, guiado por distintas pasiones, menos suplicante, menos atento a lo que han de responderle; sale a escena a que le obedezcan, a ser atendido menos que a suplicar y al deseo de oír algo, como Sancho.

El contraste lingüístico que se produce entre Fronilde y Blanca se había producido ya en *Leoncia*, primera obra dramática de la Avellaneda, entre la protagonista y Elena, y se producirá más adelante entre Natalia y Luisa en *La Aventurera*. Conviene detenerse en él porque le interesó mucho a la autora, y porque tiene interés. Mucho se debatió en la prensa, a lo largo del segundo cuarto del siglo XIX, sobre cómo debía ser la voz que la mujer quería lograr como escritora. Mucho discutió la autora, desde dentro del problema de la incorporación de la mujer a la literatura y a otros ámbitos artísticos y laborales, acerca de cómo era la voz de la mujer real, y no la voz que la sociedad había impuesto como femenina durante siglos. Algo dijimos acerca de esto en el capítulo introductorio, por eso ahora sólo queremos hacer una rápida referencia a la cuestión, para ligarla a la que ahora nos ocupa. Por primera vez de manera general, bajo una firma femenina, aparecían la inteligencia, el fuego, la pasión, el arrojo, la sinceridad, la crítica, la intimidad, incluso la desnudez... Y la sociedad española descubría entonces algo que desconocía: voces que opinaban en público hasta entonces sin voz, y había que caracterizar estas voces, no podía entenderse que no correspondieran con las frágiles figuras de las que salían. Los dos tipos de mujer, el que descubría la sociedad entonces y el que ya conocía, aparecen magistralmente registrados en la obra avellanediana, en su poesía, en su novela y en su teatro, desde su primera obra dramática, *Leoncia*, hasta *La Aventurera*. Elena y Luisa-Leoncia, responden, la primera al estereotipo social de “ángel del hogar”, capaz de dulcificar con su lenguaje hasta la miseria humana, pero incapaz de expresar su estado anímico más elemental. La segunda representa, de forma extrema, la pasión siempre al límite. El protagonista masculino, don Carlos, destaca desde la primera escena de la obra el “acento vibrante” de Leoncia. Comparemos la espera que sufre Leoncia cuando Carlos tarda en llegar, de la que vive Elena. En la escena VI del acto primero, la protagonista se expresa como sigue: “¡Qué penoso es esperar! ¡Ya no vivo sino a su lado! ¿Por qué he de amar así? ¿Por qué? Sus miradas son el sustento de mi vida; su voz, el placer más dulce de mi corazón; su amor, la suprema felicidad de mi alma...”. En la escena I del acto segundo, Elena le pregunta a

María, su antigua ama de llaves, por qué será Carlos menos asiduo en ese momento, y lo pregunta sin el más mínimo sufrimiento. De manera ingenua, recuerda fragmentos leídos en libros de divulgación sobre la conducta de los enamorados, y con dos palabras de María, se contenta como una niña: “¡Qué buena eres, mi querida María...! Mira, ¡te quiero tanto...! ¿Con que tú crees, estás cierta de que me ama?”, y cuando ésta le contesta: “se muere por usted”, ingenua, ridículamente, Elena exclama: “¡Morirse! ¡Ah, no, Dios no lo quiera! Porque ¡es tan amable, tan guapo...! ¿No es verdad?”. En la escena siguiente, cuando don Luis le pregunta a su hija Elena si consiente en el enlace acordado, ella responde: “La voluntad de usted, papá, es una ley para mí”. Frente a esto, cuando Leoncia corre en mitad de la noche para poder ver a Carlos, le dice al encontrarlo: “¡Era preciso verte o morir de dolor!...”, y un poco después: “¡Sí, encadéneme a tu destino!, ¡No importa cuáles sean los lazos! (...) ¡Lo sufriré sin quejarme, con placer, con orgullo! ¡Tu amor! ¡Tu amor! ¡Y que me desprecie el mundo y el Cielo me castigue!”.

El mismo contraste lingüístico aparece entre Luisa y Natalia en *La Aventurera*. La Avellaneda, que demuestra en las pasiones sentidas qué corazones arden y qué corazones hielan, acompaña estos estados del lenguaje correspondiente, y ella, que comulga con el fuego, escribe ridículamente el lenguaje de hielo. Luisa, sin embargo, en ese aire no de tragedia, sino de comedia que la autora quiere darle a la obra, no habla tan insincera y cobarde como Elena, antes bien, se presenta exagerada en su expresión, a la vez que de naturaleza helada y egoísta. La escena VIII del acto segundo en que las mujeres se contraponen, ambas inteligentes, resulta enormemente interesante desde este punto de vista.

Finalmente, cabe encontrar otra adecuación en el lenguaje en el caso de *Leoncia*, y corresponde a los registros un poco más vulgares, con los que se expresan María, el ama de llaves de Elena, e Inés, la asistente de Leoncia. Ambas utilizan muy a menudo el diminutivo, la frase hecha, expresiones vulgares como “¡Toma!”, “¡Que me quemen viva si...”, son laístas, etc...

En *El Príncipe de Viana* hay bastante unidad lingüística. El alcaide habla muy poco en el segundo acto de la obra y no interfiere en la unidad. Las diferencias que encontramos en esta obra entre el lenguaje de unos personajes y otros corresponden a

los diferentes talentos, sexos y estados de ánimo, tal y como hemos visto en *Alfonso Munio* y en *Leoncia*.

En *Egilona* volvemos a encontrar un interés específico en la adecuación lingüística que distingue a Rodrigo de Abdalasis. Rodrigo se muestra desde su lenguaje más imperativo, más áspero, menos amable; Abdalasis es más tierno, más dulce y sensible desde su expresión, su lenguaje, frente a la oscuridad del de Rodrigo, está lleno de color, de suavidad, su expresión es más receptiva, menos tajante. Ambos se oponen desde la escena VII del acto primero en que Abdalasis se muestra feliz, tranquilo, y Rodrigo enfadado, endurecido. Abdalasis, en los momentos de dolor, será más anhelante, más cambiante en virtud de su ánimo y de su situación, no así Rodrigo, cuyo lenguaje sólo cambia en la última escena. Cuando los dos hombres luchan al final, sus almas distintas se dejan ver en el lenguaje, cuando al verse abordados por los traidores Rodrigo se lanza contra Caleb, diciendo: “¡Infame siervo!”, y Abdalasis lucha diciendo: “¡Traidores!... ¡Oh Egilona! ¡Dichoso soy si junto a ti perezco!...”. Ermesenda, la dama de compañía de Egilona, no contrasta lingüísticamente con ella, antes bien, su lenguaje responde al de la heroína: “¿Por qué, Egilona, del palacio huyendo, /que tu amable presencia hermozeaba...”. Incluso el malvado Caleb, y Habib, ascienden al lirismo que supone el conjunto de la expresión de la obra.

En *Recaredo* la métrica deja pistas a la adecuación del lenguaje y a la caracterización que desde él se hace de los personajes. El lenguaje de Bada llama la atención y así lo destaca Viterico en su primera aparición. Al estado vengativo y oscuro en que vive la protagonista, corresponden los campos semánticos que utiliza, enmarcados en la venganza, el odio y el rencor: “yugo”, “infausto heredero”, “cautiva”, “honra”, “tirano”, “tumba”, “hondas heridas”, “atroz mancilla”, “católica sangre”, “monarca parricida”... Su lenguaje es violento, preciso, desarticulado por la obcecación, nervioso, intenso. Y contrasta con quienes la rodean, también llenos de dolor: Viterico le habla de amor; Mausona la llama a la contención desde el espíritu religioso, y sólo con él ella se ablanda. Recaredo, sereno en su expresión, contrasta con ella hasta reprenderla. Sólo Sunna contesta al odio con el que comienza la heroína con frases del tipo de la que sigue: “No hay fuerza como la que presta el odio”. La adecuación lingüística, como vamos viendo, no responde tanto a sociolectos, en el caso de los

dramas y las tragedias, como a los diferentes estados de ánimo y situación, y distintas morales, es decir, a diferentes idiolectos.

En *Saúl* también encontramos bastante unidad, aunque varían el tono y el modo en el caso de Samuel, cuyo lenguaje ha de parecer sobrenatural y, lleno de términos abstractos, de futuros implacables para la profecía, consigue parecer inhumano. Samuel se expresa con la seguridad del iluminado y con la insensibilidad del que no siente humanamente. El suyo es un estilo lleno de imágenes, de metáforas: “¿Por qué, si apenas las nocturnas sombras/La tibia aurora a disipar comienza...?”. Sentencioso siempre: “¡Dios solo juzga!/¡Dios, que del alma en lo interior penetra!”. Amenazante: “¡Ay del que mira aparecer el día,/y en lobreguez su corazón conserva!”. Samuel no llega a escena para escuchar a nadie y esto se advierte en su lenguaje. Sólo llega a avisar, y la respuesta de los otros ante sus avisos proféticos, no cambia su acento, no lo entristece ni lo perturba. Contrastan especialmente con el de Samuel, los lenguajes de Micol, David y Jonathás, llenos de lirismo, de humildad, de súplica y de dulzura. Especialmente David caracteriza con un lirismo encendido todas sus intervenciones, aunque ha de diferenciarse entre los dos momentos del destino de David: el momento de pastor músico, humilde, recién llegado al palacio de Saúl, al que corresponde un lenguaje suave, lírico, tímido..., y el momento de soldado vencedor de Goliath y futuro rey de Israel, cuando su lenguaje se hace más vibrante, más tajante e imperioso, convertidas sus oraciones en arengas.

También hallamos en *Saúl* la alteración en la expresión que aparece acompañando al enloquecimiento de un personaje. También ha aparecido en Leoncia, en Munio se asoma tras matar éste a su hija y en la reina Juana de *El Príncipe de Viana*. Y aparecerá en la Inés de *La hija de las flores* y en la Elda de *Baltasar*. El desorden es característico del lenguaje cuando un personaje enloquece, el desorden y la fragmentación, la ruptura del discurso, la desorientación... Saúl se hace presa de las malas pasiones y de las pesadillas que lo asedian a partir de la primera profecía de Samuel. Su lenguaje va desarticulándose, los puntos suspensivos marcan la desorganización de su sintaxis, y los elementos kinésicos apoyan y refuerzan este estado. Su lenguaje pierde forma y sentido, y desaparece la sintaxis, por lo que termina por hablar con palabras sueltas. Al final de la obra el rey Saúl será incapaz de mantener el orden que el pensamiento impone a su expresión y viceversa.

En *La verdad vence apariencias* encontramos dos sociolectos distintos: el de los nobles y el de los criados. Don Álvaro, Rodrigo, don Tello, Fernán, Leonor, el Rey y el Maestre se expresan en un registro culto, mientras que el alcaide del castillo y Ruiz hablan un lenguaje vulgar, lleno de errores lingüísticos, exclamaciones hiperbólicas, frases hechas... Lope exclama con interjecciones vulgares como “¡Uf!”, o con frases del tipo “¡vive Cristo!”, “¡Vaya unos posmas!”, “¡Voto a sanes!”, “¡Qué diablos!”...; abusa de la hipérbole: “vertiendo sangre a ríos...”; “hace un siglo que mandé ensillar los caballos...”; abusa de la coordinación: “Y en balde pienso, y rebusco,/y ordeno, y pateo, y grito...”; de la repetición: “muy mal ¡muy mal!”; de la frase hecha: “cada mochuelo a su olivo”... Y Nuño utiliza con demasiada insistencia el diminutivo: “chicuela”, “mozuelo”...; la exclamación vulgar: “¡Estoy de rabia que trino!”, “¡Qué se me da de tu vino?”; lenguaje vulgar: “ese don Lindo”, “basilisco”... Esta forma de expresarse se aleja mucho de la de don Álvaro, Rodrigo y Fernán. El lenguaje de los dos hermanos también contrasta, puesto que el de Fernán es mesurado, tímido, amable, dulce, mientras que el de Rodrigo resulta brusco, enérgico, seguro... Finalmente, la expresión del rey es más culta, más mesurada, menos permeable a la excitación que la de los demás, y lo envuelve en cierto misterio, en cierta falta de expresividad.

El Donativo del Diablo también se caracteriza por dos registros, e incluso por un tercero, intermedio entre ambos. Juan Bautista Keeller es el rico del pueblo, el ganadero más poderoso de su aldea, pero igualmente un aldeano. Se expresa como sus amigos, Marta, Nicolas Bull, Tomas Huber, Antonio, y de modo parecido al alcaide del castillo del último acto. Por otro lado, el Barón de Charmay, el Conde de Montsalvens y el notario, se expresan con un lenguaje mucho más culto. El sociolecto de los aldeanos se caracteriza por el exceso de diminutivos, por los campos semánticos utilizados (patata, manteca, panecillos), las exclamaciones vulgares (“¡Voto a bríos!”, “¡Jesús!”, “¡Voto a sanes!”, “¡Pardiez!”...); las formas de tratamiento irreverentes y vulgares (“Señor pelagatos”, “marimacho revolucionaria”, “mequetrefe sin blanca”, “compadre”...); las frases hechas (“a Dios gracias”, “me lleva el demonio”, “como boca de lobo”), y por una cómica mezcla de registros (J. Bautista: “Nadie tiene la simetría que tú para hacer ramilletes”, Antonio: “es proverbial la rumbosidad del ganadero Keeller”). El lenguaje de Ida y Arnoldo queda a medio camino entre el registro culto y el registro vulgar, del

mismo modo que ellos, como personajes, sirven a la intriga de los nobles perteneciendo, aparentemente al menos, al grupo de aldeanos.

En *La Aventurera* también observamos un lenguaje bastante unitario aunque, como siempre, la autora no falta a la adecuación. Es distinto en función de los talentos y las situaciones: así el lenguaje del falso Marqués es un poco más vulgar que el del resto, malsonante, intrigante y falso; el de Natalia más apasionado que el de Luisa y Carlos, que resulta un poco cursi; el de Eduardo parecido al de Natalia, pero a veces busca la comicidad; y el de don Julián a veces amanerado, impropio y cursi. El difícil personaje de don Julián, a caballo entre lo ridículo y lo sublime, define su lenguaje; su parte ridícula se expresa como sigue: “¡Puff!... la bilis se me exalta”, “Y contra un ángel tamañas/ desvergüenzas!... ¡Yo echo chispas!/¡Yo hago explosión!”, y con vocabulario un poco irrisorio: “sandia”, “dislates”, “sarta”, “iracundia”... Pero cuando aparece su parte grave, su espíritu elevado, entonces su lenguaje se adapta camaleónicamente a este estado, y responde, eficaz. Luisa, Carlos y Eduardo también tienen este doble carácter serio-cómico, y en función del tipo de situación y escena, cambian el registro.

Baltasar, como tragedia bíblica, construye para sus personajes una expresión especialmente simbólica y lírica. Elda y Rubén, como amantes, se caracterizan por la emoción y la pasión desde el primer acto, hablan como héroes románticos. Pero, además, participan del contraste que el lenguaje de los hebreos, visionario, tranquilo, apasionado y mesurado a un tiempo, vigoroso y justo, supone con respecto al de los caldeos. Más reflexivo y paciente que el de los amantes, y menos vigoroso, más adecuado a su edad y a estado, es el lenguaje de Joaquín, antiguo rey de Judea. De entre los judíos hay que destacar el lenguaje de Daniel, que por su naturaleza de profeta se acerca mucho a los caracteres del lenguaje de Samuel descritos al hablar de *Saúl*. El lenguaje inalterable, sentencioso, como un eco de las palabras de Dios. El rey Baltasar adecua a sus cambios de ánimo su lenguaje, que es siempre expresivo y apasionado. En el acto segundo es tajante, imperioso, tiránico, dolorido, amargo, y no habla para nada que no sea dar una orden, jamás espera una respuesta que vaya a suponer el más mínimo cambio en su humor. Contraste importante para con él mismo es su expresión en el acto tercero, que se ha vestido de ingenuidad ante todo lo positivo y alegre, que anhela respuestas porque lo está descubriendo todo y que llena de claridad las oscuridades del acto anterior. Este cambio ha comenzado al hablar con Elda al final del acto anterior, en

un diálogo que siembra de ingenuidad su propia tiranía. Elda despierta a golpes de sentencia el corazón del tirano: “¡No hay en el mundo cadenas/que rindan la voluntad!”, “¡Las gentes de mi creencia/sólo de Dios a presencia/ deben doblar las rodillas”, “¡Mi vida es tuya, pero mi alma es mía!”, “¡Te pido, Baltasar, aquel respeto,/ a que tiene derecho la desgracia!”.

Finalmente, en *Catilina*, lo único que es interesante apuntar con respecto a la adecuación lingüística después de todo lo dicho, es la aparición del único niño que habla en la obra dramática de la Avellaneda. El personaje de Carino es hijo de Catilina y Aurelia, y tiene diez años. Podría haber resultado original en la obra de la autora, también con respecto al lenguaje, pero ésta no logra una expresión infantil verosímil. Aparece como un niño despierto, inteligente, tierno, culto, pero resulta excesivamente culta y redicha su expresión en boca de un niño. Al ver a su madre llorosa, por ejemplo, se acerca a ella exclamando: “¡Oh! ¡sí! ¡Sí!... que están tus ojos/-No me lo ocultes-rojos/ por el llanto todavía...”. Y un poco después: “¿qué he de hacer, sino estudiar?/Claro está, preferiría,/Si supiera no enojarte,/correr el Campo de Marte/ -como en otro tiempo hacía- / y humillando la arrogancia/ de más de un jovenpreciado,/lanzar el disco pesado/ a respetable distancia...”. Por inexperiencia, por falta de fuentes verosímiles o por otras razones, la Avellaneda no acierta con la expresión infantil.

Más interesante resulta el análisis de la adecuación lingüística con respecto a los personajes en el caso de las comedias, no sólo porque el lenguaje sea uno de los recursos fundamentales para la comicidad, sino porque en las comedias de la Avellaneda hay siempre varios registros por la importancia que tienen en ellas los criados, aunque también pueda entenderse al revés y, dado que el lenguaje sirve como recurso para el humor de una sociedad en su mayor parte burguesa que va al teatro en la segunda mitad del siglo XIX, la autora decida introducir en sus obras personajes cuyos errores lingüísticos, cuyas exclamaciones hiperbólicas, cuyo lenguaje distinto, en fin, al lenguaje literario, haga reír a ese público.

Todas las obras cómicas de la Avellaneda ofrecen, al menos, dos registros, el de los personajes cómicos, que suelen ser criados pero a veces son también clase media, como el doctor Román o Eufrasia, o incluso nobles como el Barón de *La hija de las flores*, y el de los personajes no cómicos introducidos en un conflicto cómico. Pero esta

primera adecuación suele convertirse en un abanico de posibilidades muy extenso, y así encontramos distintos tipos cómicos y distintos tipos serios. Los recursos lingüísticos para la comicidad serán distintos en el caso de los criados, que hablarán fuera de la normativa académica, con exclamaciones vulgares, con frases hechas y refranes, formando un sociolecto distinto al de los señores etc..., y en el caso de la clase media o la nobleza, para las que la Avellaneda escoge como recurso de comicidad principal la hipérbole, aunque también gusta de la pedantería, del arcaísmo y del casticismo.

En *Errores del corazón* hay relativa unidad de registros, aunque sí encontramos una adecuación lingüística a cada talante y situación. Como señala Mary Cruz, los personajes de las comedias de la autora hablan según su personalidad y, cuando el léxico no varía, sí lo hacen la intencionalidad y la carga emotiva²⁵. Distingue la especialista cubana, según su lenguaje, los tipos de personajes siguientes: “Los hay ingeniosos y maleables, como Valenzuela; ignorantes y guasones como Lotario; inocentes y maliciosos como flora; ambiciosos como Eugenia de Uceda; apasionados como María; orgullosos y humildes a un tiempo, como Natalia; ridículos como Eufrasia y como Mónica; interesados oportunistas, como Fernando y San Adrián...”.

Así, en *Errores del corazón*, que junto con *Tres amores* y *El millonario y la maleta* forma el trío de comedias en prosa, encontramos un hombre y una mujer apasionados, a cuyos talantes responde el lenguaje: el doctor y María; un calavera superficial, vano y vanidoso: Fernando; un criado con un papel muy breve; y la Condesa de Valsano, que no llega a configurar un registro distinto al de los otros personajes. Todos ayudan al equívoco, y hablan con un romanticismo trasnochado que, por serlo y por aparecer fuera de contexto, a veces resulta un poco ridículo. No hay ningún personaje que no actúe de forma irrisoria en algún momento, quizá la Condesa de Valsano, pero termina por parecer un poco estúpida y no advierte determinadas situaciones que están llenas de comicidad.

Fernando participa de un lenguaje castizo. Ejemplos de su casticismo son: “no se me despinta el corte” (por “no deajo de ver”...); “está completamente de gran toilette” (por “está muy elegante”); “soltaría la carcajada en sus barbas” (por “reiría ante él”); “casamiento por razón de estado” (por “casamiento por interés”); “personaje de alta

suposición” (por “personaje de alta posición”); y palabras como “turulato”, “soirée” . También el doctor usa del casticismo: “mi muestra debe estar atrasada” (por mi reloj debe estar retrasado). También resultan cómicas las formas de hablar del criado del doctor y del convidado 3º, que casi linda ya con el lenguaje modernista, aunque todavía resulta castizo, pero recuerda al de Valle, un poco al de Arniches... El personaje de María carece de fuerza, incluso de verosimilitud. Semejante al del Antonio de *Tres amores*, su expresión es ingenua, apasionada a la vez, pero sin fuerza, neutra, como programada.

En el prólogo de *Tres amores* encontramos varios registros: el de los campesinos Juliana, Antonio y Pablo, el de su criada Luisa, más vulgar, el de San Adrián, culto, y el de Matilde, a medio camino entre el de los campesinos y San Adrián. En los actos primero y segundo encontramos el registro de los nobles: la Marquesa de Pinar, doña Leonor, Víctor, el Conde de Larraga, el Barón y don Juan; el de los criados Luisa y el criado de casa del Conde; y el de Matilde, al que llega a unirse el de Antonio tras, según figura, vivir durante años en Madrid. Los campesinos del prólogo utilizan unos campos semánticos que se refieren a su realidad concreta: “nabos”, “patatas”, “vino”, “maíz”, “vacas”, “cabras”... Utilizan interjecciones como “Ea”, utilizan muchos diminutivos, y cometen algún error lingüístico como “trigedias” por “tragedias”; Luisa abusa de las exclamaciones vulgares: “¡Jesús!”, “¡Cosa más rara!”; de las frases hechas: “en un abrir y cerrar de ojos”, y utiliza un vocabulario más vulgar. San Adrián marca un registro cultural distinto, y si Antonio llama a su padre “señor padre”, éste al cura “señor cura”, y Juliana a San Adrián “señor don Víctor”, éste llamará “ángel mío” a Matilde. En los dos actos el registro cómico y vulgar está protagonizado por Luisa, que se expresa con mayor irreverencia de la normal (“el viejo del Prado”, refiriéndose al Conde de Larraga, “el otro”...), que abusa de las exclamaciones (“¡Ay, Virgen santa!”, “¡Válgame Dios!”) y comete errores lingüísticos (“semos” por “somos”, “agüelos” por abuelos, “bisagüelos” por “bisabuelos”). Leonor le dice a Luisa que su acento delata que es navarra, por lo que hay que pensar que en la representación, la actriz que interpretara el papel de Luisa, interpretara su papel con acento navarro, lo cual caracteriza al personaje, además, por una variedad lingüística geográfica

²⁵ *Op. cit.* Pag. 21.

En *El millonario y la maleta* sí encontramos distintas formas de hablar. Encontramos en esta obra el personaje de la Avellaneda más llamativo con respecto a su expresión: Mónica, la hija mayor de doña Policarpa, a la que el resto de los personajes no entienden. En Mónica el lenguaje la convierte en personaje cómico. Antes de que aparezca es anunciada por otros personajes: “como discípula de cura, es un pozo de ciencia, que se las tendría tíasas con cien doctores de Salamanca”. Cuando entra en escena vemos que su lenguaje se compone no ya de cultismos, sino que, a menudo, habla en latín. Como nadie la entiende, a veces se ve obligada a cambiar de registro: “descenderé de mi estilo didascálico, para ponerme al alcance de tu inteligencia exigua”, le dice a su hermana Gabriela. Como ejemplos sirvan los siguientes: “No soy, en verdad, piscívora; y a propósito de este acuátil, llamado merluza...” (para decir que no le gusta el pescado...); “tu consanguínea” (para decir “tu hermana”); “Presento esta vítrea redoma, henchida del jugo analéptico de las pampanosas vides...” (para ofrecer vino). Este lenguaje contrasta cómicamente con la ignorancia de la madre, que en un momento de la escena VIII del acto primero, cuando su hija le dice: “Dice Séneca y confirma Ovidio...”, le responde: “Déjame de ovillos y madejas...”.

Sobre la lengua vulgar de doña Policarpa, doña Cayetana y don Crisanto, destaca la hipérbole que utiliza constantemente la primera. Emilio, Gabriela y Rosa tienen un lenguaje menos vulgar, más neutro y medio, menos coloquial, aunque sencillo. El millonario, que sólo entra en escena en el segundo acto, supone también un registro menos vulgar.

En *La hija de las flores* encontramos dos sociolectos distintos, el de los criados y el de los señores, y dentro de éste último, hay que distinguir el lenguaje hiperbólico del Barón, como personaje cómico, y el lirismo de Flora, como personaje casi fantástico. Los personajes más cómicos, lo son desde el lenguaje: Juan por hablar fuera de la norma, y el Barón, por su hipérbole constante. Los criados, Juan y Tomasa especialmente, cometen continuamente errores lingüísticos: así aparecen “diduce” por “deduce”, “falencia” por “falacia”, “dempués” por “después”, “naide” por “nadie”, “encumbencia” por “incumbencia”, “defeutos” por “defectos”, “igualdá” por “igualdad”, “estuatuas” por “estatuas”, “permisión” por “permiso”, “semos” por “somos”, “ansí” por “así”... Además abusan de las exclamaciones vulgares: “¡Pardiez!”, “¡Voto a Cribas!”, “¡Ay Cristo!”, como de los insultos: “posma”, “mostrenco”,

“palurdo”, “pelmazo”, “manirroto”, y de la repetición, especialmente Juan: “el primero, primero”...

El Barón es calificado por el Conde, en la escena II del acto segundo, de “extremoso”, y efectivamente vive sobre una continua hipérbole; “es infame,/inicua, torpe calumnia”, y llama a las “seres fatales” a las flores... Acentúa la hipérbole del Barón la medida con la que se expresa en todo momento el Conde, aparentemente hombre moratiniano, diechiochesco, un hombre de bien para educar... pero la Avellaneda construye con ambos personajes un retrato que puede querer reflejar una interesante opinión, pues el Barón, que aparentemente está loco, es simplemente un hiperbólico, mientras que el Conde, el hombre justo y mesurado, resulta ser el violador de Inés. Lo mismo sucede con el personaje de don Fernando en *Leoncia*, que parece ser un maestro, y fue un ser sin escrúpulos.

El lirismo en el lenguaje de Flora es un elemento fundamental. A él nos referiremos más adelante, pero es muy destacable en su expresión y en la de Luis, que se contagia de la de ella. Este lirismo agudo en la expresión configura al carácter como personaje de cuento, del mismo modo, aunque en mayor intensidad en el caso de la heroína de *La hija de las flores*, en que caracterizará a la Yolanda de *La hija del rey René*. Flora habla con las flores y les concede una posición en el mundo que no coincide con la de ningún otro mortal. La suya es, pues, la expresión lírica de quien no espera respuesta en el mismo lenguaje. Su mágica forma de relacionarse con la realidad se traduce en un lenguaje tan apasionado, que varía la entidad metafísica de realidades comunes. Como heroína de cuento, no habla nunca de asuntos triviales, sino de la libertad, del amor, de la felicidad, etc... En el acto primero los campos semánticos a los que se refiere son las flores, el amor y la belleza. Sus soliloquios o monólogos dialogados con las flores, están henchidos de exclamaciones, interpelaciones a seres inanimados, interrogaciones retóricas...

En *La hija del rey René*, un elemento muy interesante con respecto a la adecuación del lenguaje, además de la figura de Yolanda, es el que se tematiza en la obra, aquél del que arranca la acción: el rey René ha escogido ocultarle a su única hija que es ciega, y ha construido para ella una jaula de oro en el jardín del palacio, en donde nadie utiliza en su expresión ninguna palabra que se refiera al sentido de la vista ni a

nada que pueda hacer pensar a la princesa que carece de él. Todos los personajes que rodean a Yolanda han de omitir todo este vocabulario, así Marta, su compañera, y su propio padre, pero también el médico Ben Jahía. Esta trama resulta de un enorme interés desde el punto de vista lingüístico. Cuando el médico no soporta la curiosidad de preguntarle a Yolanda cómo reconoce algunas realidades, ésta le contesta de forma lírica, y así le describe la noche y el día: “Cuando en sosiego profundo/que no hay rumor que no calle,/ se siente sumido el valle,/ y duerme todo en el mundo,/ la noche reina, señor,/ tenedlo por cosa cierta;/ y cuando todo despierta/sintiendo dulce calor/que inspira al alma energía,/ y exhalan cantos las aves,/ y el campo aromas suaves,/ entonces, señor, es de día...”. Cuando en las escenas siguientes el Príncipe, que desconoce la ceguera de Yolanda y el intento de René, utiliza palabras como “hermosura”, “semblante”, “bella”, “transparente”, “negros”, “rojos”..., ella no le entiende, y siguiendo las previsiones de su padre, que le ha dicho que las palabras que no entiende están en lengua turca, cree que el príncipe mezcla el turco con el español.

Finalmente, también Lotario, el escudero del Príncipe, se caracteriza por un lenguaje distinto. Especialmente destacables son sus exclamaciones temerosas: “¡Válgame todos los santos!”, “¡Por la Virgen!”, “¡Por San Juan,/huyamos, señor!...”, “¡Guay de nosotros!”.

Simpatía y antipatía es otra de las joyas formales de la Avellaneda. En ella encontramos dos sociolectos: el de los criados Carmen y Valentín, y el de los señores, Eufrasia, Isabel y el Conde. Pero hemos de distinguir de todas la expresión hiperbólica, muy cómica, de Eufrasia. Para hablar del altar dice “ara tremebunda”; para expresar que tiembla dice “mis carnes tiemblan”; para mostrar asombro “¡Me asombra tal ceguedad,/y hasta me exalta la bilis!”, y después “estoy muerta”, “traidoramente engañada”, “estoy hecha un alquitrán”, para decir que está enfadada. Utiliza la frase hecha : “Ni por pienso”, “Gato encerrado/ hay en todo esto”... Carmen y Valentín utilizan palabras cómicas como “chasco”, “embrollo”, “zote”, “embusterón”, “tunante”, “operista”, “chiripa”, “estantigua”... y exclamaciones excesivas, repeticiones... Todo ello contrasta con el lenguaje romántico y exaltado de las conversaciones entre el Conde e Isabel.

En *Oráculos de Talía*... encontramos tres registros: el de los criados (especialmente el de Valentín), el de los nobles (que responden a los mismos de la

comedia barroca, a veces romantizados) y el de Valenzuela (que es un poeta que se halla a caballo entre ambos registros). Su lenguaje no es tan mesurado y culto como el de los nobles y la Reina, pues a veces es castizo, exaltado, a veces inspirado y a veces vulgar. A menudo resulta muy lírico, especialmente en sus diálogos con Eugenia. Valentían se expresa de un modo más coloquial que su señor, e incluso a veces no entiende lo que éste le dice. En su expresión abundan las exclamaciones (“¡Voto al chápíro!”, “¡Pist!”, “¡Qué posmas!”, “¡Voto a Baco!”, “¡Qué índole o qué berenjena!”, “¡Voto a cribas!”), los diminutivos, como “chiquitín”, las frases hechas y los latinajos, las palabras cómicas como “archinoble”, “magín”, “mentecato”, “finado”...

-7.2.2. Lenguaje estándar o estilo elaborado. Existe un largo debate entorno a la cuestión de si el diálogo dramático escoge el lenguaje estándar o si, por el contrario, para que resulte verosímil, no necesita utilizar ese registro. En general, puede decirse que el estado de la cuestión opina que el lenguaje dramático es distinto del lenguaje hablado, aunque se caracteriza por elementos coincidentes con la lengua hablada. Efectivamente, el lenguaje dramático ha de resultar verosímil cuando los actores y actrices lo dicen de forma hablada, pero sólo hasta la verosimilitud coincide con la expresión oral estándar. En el caso de la obra avellanadiana hemos de considerar, además, el hecho de que, de las dieciocho obras que estudiamos, sólo cinco están en prosa, que es la forma en que se desarrolla el habla. Por muchas coincidencias que encontremos entre el lenguaje estándar y el lenguaje escogido por la autora para sus obras dramáticas, hemos de pensar que incluso los elementos que utiliza de aquella, están estudiados, y en el caso de la obras escritas en verso, éste supone una diferencia fundamental entre el habla y el teatro. Y es que la consideración de que el diálogo dramático imita a la lengua hablada, sobre todo cuando abandona el verso, no es cierta. Sólo ha de parecerse para lograr la verosimilitud puesto en boca de los cómicos, nada más.

En el lenguaje del diálogo dramático hay una serie de formas cuya combinación puede variarse e ir configurando elementos y situaciones que se preparan por parte del autor o de la autora, y que no están en un diálogo del habla, espontáneo; así los apartes y otras apelaciones al público, los soliloquios... Existe, además, toda una tipología de formas de interrumpir, de formas de aparecer, de formas de silencio, de formas de salir

de escena, etc... y hay toda una serie de elementos o situaciones que influyen en sus modos: cómo se sitúan los personajes respecto al tiempo y al espacio, a la acción, a la palabra, si narran, expresan sentimientos... por todo ello, no hay que dejar de ver que el diálogo dramático es retórico, porque, sobre el diálogo coloquial, se ha convertido en un diálogo dramático literario mediante un artificio deliberado.

Otro elemento que lleva a coincidir al diálogo dramático y al diálogo coloquial, es el hecho de que los hablantes mantienen en común la situación física que viven; están en un mismo espacio, ven las mismas cosas, por eso en el diálogo normal no se habla de lo obvio, y en el dramático, para lograr la verosimilitud, se evita hablar de lo mismo, de lo que está presente en el escenario y, sin necesidad del lenguaje, conocen público y personajes. Resulta fundamental, de este modo, la visualización que acompaña al diálogo, pues hace que éste, en común con el hablado, carezca de referencias que puedan deducirse de la situación y de las palabras.

Es cierto, sin embargo, que hay una pretendida espontaneidad que también viene a ayudar a la verosimilitud, pero si el lenguaje del diálogo dramático fuera realmente espontáneo, perdería tiempo, y le es necesario ajustarse al tiempo de la representación. Esta es la causa de que el lenguaje dramático se caracterice, frente a otro tipo de discursos literarios, por el uso, más frecuente de lo normal, de la elipsis, la exclamación, el uso de muletillas, las anáforas...

La primera diferencia entre el lenguaje escogido por la Avellaneda y el lenguaje estándar, es el verso, que, como ya hemos dicho, es la forma de trece de las dieciocho obras que estudiamos. Sin embargo, en las cinco obras escritas en prosa, aunque más cercanas a la lengua hablada, hallamos parecida elaboración retórica a la que hemos descrito; existen apartes, soliloquios, monólogos, apelaciones al público, e igualmente una serie de fórmulas que sirven para interrumpir, para ordenar, para romper el silencio... y toda una elaboración de los contenidos, en la que se identifica un planteamiento, un desarrollo y un desenlace que no se encuentra del mismo modo en un diálogo espontáneo. Además, se entrega al público, de forma sintética, la información que necesita para comprender lo que se va a dramatizar, pues todo debe acomodarse a la duración del espectáculo.

Hemos estudiado ya la función y la forma que los apartes tienen en la obra de la Avellaneda. Esta fórmula no existe en la lengua hablada, en la que no hay público. Como en el caso de otra de las fórmulas del diálogo dramático, el soliloquio. El diálogo dramático cuenta con una serie de fórmulas que suponen pactos preteatrales entre autor y público que en el diálogo de la calle no existen. El aparte supone el pacto de que los personajes que comparten escena con el que dice el aparte, no escuchan lo que éste dice, aunque el público sí lo haga. En el caso del soliloquio el pacto supone que no es extraño que alguien hable en voz alta estando solo, y que el personaje que lo hace no cuenta con la presencia del público. Este tipo de fórmulas complican el diálogo dramático sobre el diálogo hablado estándar, y son muestra de la preparación retórica que supone.

Por otro lado, el modo en que los personajes salen a escena en las obras de la Avellaneda es particular; casi nunca salen en silencio, sino hablando y planteando una situación *in media res*, es decir, que no se da entera sino de forma condensada por esa ley de informatividad a que obliga el teatro. Como ejemplo, señalamos la escena IV del acto primero de *Egilona*, en la que Habib entra en escena por primera vez diciendo: “¡Mientes, mientes, Caleb! Torpe tu labio/calumnia a tu señor”. Sólo con un verso y medio se nos ha puesto en antecedentes: Caleb le ha contado al amigo del emir Abdalasis algo negativo sobre él, y el amigo, en ese punto, se niega a creerlo. Partiendo de esta situación, que se nos entrega de forma tan sintética y efectiva, lo que la escena pasa a dramatizar es sólo el momento en el que Caleb convence a Habib y lo enemista con Abdalasis. Del mismo modo, en la escena III del acto primero de *La hija de las flores*, el Conde entra diciéndole a Luis: “¡Alza esa frente! ¡alegría!/¿Qué es lo que así te entristece,/cuando sereno amanece/de tu boda el fausto día?”. Si en vez de esto, dijera: “Luis, vamos a hablar, dime por qué estás triste en el día de tu boda, que es hoy, en el que se supone que deberías estar feliz”, ni la síntesis se vería reforzada por las exclamaciones, ni sabríamos lo que el Conde piensa con respecto a lo que dice, ni la forma tendría nada de literaria. El hablante, con la exclamación, se sitúa con respecto a lo que dice y describe a menudo más sintéticamente, y con mayor fuerza, la situación que plantea. A veces también sirven para adelantar, o dar la entrada, a un personaje que entra en escena, y mientras lo anuncian, sabemos si el hablante se siente asombrado, si desea que entre o no el que llega, etc... : “¡Flora!”, “¡Egilona!”, “¡el rey!”, “¡ella!”, “¡él!”, “¡Arnoldo!”. A menudo las exclamaciones en las despedidas también resultan altamente informativas, y diferencian una despedida en un diálogo hablado de la que se

produce en un diálogo dramático. En la escena III de *Egilona* Abdalasis abandona la escena del modo siguiente, muy teatral; Egilona le ha dicho: “¡Mi Dios te escucha!”, y Abdalasis dice: “Y es el tuyo mi Dios! ¡mía tu patria!”, y, sin más, abandona la escena. Por otro lado, en la escena IV del acto segundo de *El donativo del Diablo*, Ida irrumpe en escena diciendo: “¡Qué es de Arnoldo, santo Dios! ¿Qué es de Arnoldo?”; y la V la abre Juan Bautista Keeller diciendo: “¡Qué veo!... ¡Él Aquí!”... En todos estos ejemplos vemos fórmulas sintéticas para expresar no sólo la entrada de un personaje o una situación, sino la forma en que se sitúa el hablante con respecto a lo que dice, todo lo cual es parte de la elaboración retórica del diálogo dramático. Cualquier personaje que pone en antecedentes al público, cualquier conversación que sirva a la ley de informatividad necesaria al espectáculo teatral de cualquiera de las obras de la Avellaneda, supone un ejercicio de síntesis y de expresividad que no nacen fácilmente en un diálogo hablado espontáneo.

En la escena II del acto primero de *Egilona*, la protagonista, hablando con Ermesenda, pone en antecedentes al público de todo lo ocurrido hasta entonces y le explica todo lo que está ocurriendo, en algo menos de doscientos versos: Egilona ama al emir, con quien acaba de casarse, pero la enemistad que enfrenta a los pueblos cristiano y musulmán, la atormenta profundamente, a ella, viuda del rey Rodrigo, muerto en batalla contra los musulmanes. El cuerpo de Rodrigo no apareció, y esto fecunda sus remordimientos, sus pesadillas, sus sueños, que la conducen a la obsesión y la infelicidad.

En la escena IV del acto primero de *El donativo del Diablo* se nos terminan de dar las claves de la historia: Arnoldo e Ida se aman, pero el joven es casi esclavo de un mal hombre, el Conde de Montsalvens, y, como es pobre, el padre de Ida no permite que se case con su hija. También sabemos que hay algo extraño y desconocido en el origen de Arnoldo, al que todos suponen un origen noble. Todo se nos cuenta de manera sintética y efectiva desde el punto de vista dramático.

Magníficos planteamientos encontramos en *La hija de las flores* y en *Baltasar*. La primera obra se abre con el diálogo entre Tomasa y Juan, y a lo largo de la conversación entre ambos se nos da de una forma magistral el pasado y el presente del conflicto que se va a dramatizar, incluida la presentación de los personajes: el Barón,

dueño de la casa en la que viven Teresa y Juan, vuelve a ella ese día tras larga ausencia, acompañado por su hija Inés. Tanto él, con fama de excéntrico, como su hija, les resultan antipáticos a los criados; Inés tiene fama de loca, de rara, de solitaria. Con ellos también llegan el Conde y su sobrino Luis. También nos enteramos de que Teresa y Juan han criado como a una hija a Flora, a la que encontraron un día en el jardín, o al menos eso cuenta Juan. Teresa le dice que no debe hablar con nadie del extraño origen de Flora, que vive ahora en relación íntima con las flores, vestida con un atuendo raro, estrafalario, que a todos llama la atención. En el caso de *Baltasar*, el planteamiento del que arranca la acción llega especialmente con la presentación que el profeta Daniel hace del rey Baltasar en la escena VIII del acto primero. Daniel les explica a Joaquín y a Rubén el peligro que corre Elda, pero empieza por el principio: Nabucodonosor, rey brutal, tuvo un hijo, educado para ser un tirano, más mimado que él todavía, y que lo tuvo todo desde la cuna, hasta el punto de que vive aburrido. Este hijo es Baltasar, el tirano que los oprime... y para despertarlo de su letargo quieren encender sus deseos con Elda.

De forma parecida se desarrollan los desenlaces, sintéticamente, aunque con más personajes, y con mayor velocidad. Las elipsis y los elementos deícticos, las muletillas, ayudan también a las fórmulas retóricas que caracterizan al diálogo dramático y lo diferencian del lenguaje estándar.

-7.2.3. El diálogo dramático y la verosimilitud. Como parte del texto espectacular, el diálogo dramático, frente al diálogo narrativo, se produce en un espacio, en una situación, por esto es que, para que resulte verosímil, no puede referirse a todo lo que el público y los personajes conocen sin necesidad de las palabras, es decir, que la visualización que acompaña al diálogo dramático le permite ahorrar palabras. Pero además, hay una serie de dificultades que el diálogo dramático ha de superar, entre las que son destacables las que suponen que cuando comienza la acción dramatizada, ésta tiene unos antecedentes no dramatizados que el público, como el lector, para comprender lo que ocurre en el escenario, ha de saber. Existe por esto lo que se ha llamado ley de informatividad, que viene a superar los blancos informativos que se producen en el público cuando comienza el espectáculo. Esta ley exige que el diálogo dramático, que comienza siempre *ex abrupto*, ofrezca la información necesaria para que

pueda ser comprendido. El diálogo comienza creando una serie de blancos informativos que deben resolverse de manera verosímil, y para ello se acude al procedimiento de las astucias, que hacen necesario que un personaje haya de contar los antecedentes que permitan la comprensión. Las astucias pueden ser de dos tipos básicamente: la introducción de un personaje que desconoce la información que hay que dar y que tiene derecho a conocerla por razones de amistad, de parentesco, etc...; y la introducción de las llamadas zonas de acecho, o lugares del escenario que el público conoce o ve, desde las cuales un personaje puede escuchar lo que otro u otros dicen sin ser visto, es decir, sin que los escuchados cambien su espontaneidad por tener al que escucha cara a cara. Estos espacios que permiten superar el cara a cara son fundamentales para que los personajes que no se saben escuchados se expresen con mayor libertad. Como señala María Carmen Bobes Naves en su libro *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*²⁶, que seguimos ahora, un aspecto de estas zonas las asemeja al aparte, y es que el personaje escondido está comunicando algo al público que desconoce el resto de los personajes. A esta capacidad que el diálogo dramático tiene para resolver sus blancos informativos, se ha llamado autosuficiencia del diálogo dramático, y la tiene frente, por ejemplo, al diálogo narrativo, que necesita un narrador.

La Avellaneda resuelve perfectamente los planteamientos, dramatizando las situaciones que informan al público de un modo verosímil, agradable y eficaz.

Al comienzo de *Leoncia*, don Gaspar y don Carlos hablan, y por la amistad que los une, el personaje de don Gaspar, introducido únicamente como astucia para la ley de informatividad, hace hablar a don Carlos, que al contarle su amor a su amigo, se lo cuenta al público: “Eres mi amigo desde la infancia, y puedo hablarte con franqueza”. Lo mismo hará en la obra el Conde de Peñafiel, pero él hará hablar a Leoncia. En la escena IV del acto III, don Fernando quiere hablar con Luis, y éste le dice a Leoncia que entre en una habitación contigua para no ser vista, así que cuando los dos hombres hablan, no sólo el público, sino Carlos, sabe que la dama puede escuchar lo que hablan. Por eso esta escena es tan efectiva desde el punto de vista no sólo de la información, sino de la emoción: Leoncia conoce por el diálogo entre su amante y su burlador, que el primero va a casarse con otra mujer poco después y Carlos sabe que Leoncia está escuchando lo que él quería ocultarle.

²⁶ *Op. cit.* Pp. 253 a 254.

Al comienzo de *Alfonso Munio*, Fronilde, observa dormir a Blanca y se siente infeliz al comparar las situaciones de ambas: a ella el amor la hace infeliz, mientras que Blanca, desde su situación, es afortunada. Por otro lado, vemos que la vuelta del héroe Munio, que a todos hace felices, aterra a su propia hija. A continuación, el diálogo va despejando estas incógnitas, y así en la escena segunda sabemos por qué se produce la infelicidad de Fronilde: ella ama a don Sancho, que, aunque la ama a ella, por compromisos de Estado está prometido a Blanca de Navarra. Con respecto al miedo que tiene a Munio, la escena I del acto segundo dramatiza el porqué; en ella la Emperatriz comunica al héroe que el Conde don Pedro solicita la mano de su hija Fronilde, y le pregunta al padre si su hija ama a otro hombre. En la respuesta del padre hallamos la razón del terror de su hija: Fronilde no ama a nadie, de otra forma él lo sabría, ella es demasiado casta, no se fija en nadie...

En *Munio Alfonso* se producen dos situaciones de zonas de acecho; en la escena IV del acto segundo Blanca escucha sin ser advertida la declaración de amor que su prometido le hace a Fronilde y decide romper el compromiso que los une; y en la penúltima escena del acto tercero, Munio escucha a su hija hablar de amores con un hombre y decide matarla. Como vemos, estas zonas de acecho resultan importantísimas para el desarrollo de la acción. En *El Príncipe de Viana* se producen cuatro situaciones de este tipo. En la escena VI del acto primero la reina Juana observa la conversación que mantienen su esposo y el hijo de éste, y después de que padre e hijo se enemisten, la reina expresa su alegría. Al comienzo del acto segundo Carlos expresa, creyéndose solo en la prisión, la tristeza de toda su vida, e Isabel lo escucha hasta que no puede resistir más escucharle sin consolarlo. En la escena V del mismo acto la reina le ofrece indignidades al príncipe mientras Isabel los escucha escondida. Finalmente, en las escenas finales de la obra, la reina Juana, creyéndose sola, delata su participación en el asesinato del príncipe, pero Isabel está cerca y la oye. Ninguna de las escenas descritas podría darse sin la existencia de estas zonas de acecho, porque ninguno de los personajes que no se saben escuchados hablaría así en una situación de cara a cara.

En *Recaredo* Ermesenda, Viterico y Sunna son personajes introducidos para servir a la ley de informatividad. Ermesenda, nodriza de Bada, hace posible que la heroína exprese su intimidad con sinceridad y confianza, y así conocemos su historia.

Viterico, al pedirle la mano a Bada, hace que ella tenga que decirle que sólo se casará con el hombre que redima a España y le devuelva el poder a la Iglesia. Sunna, finalmente, como amigo de los padres de Bada, informa a la heroína de la conjuración contra Recaredo. En esta obra tenemos, además, con la ocultación de la identidad de Recaredo, un procedimiento parecido a la astucia, porque Bada se comporta con él como si Recaredo no estuviera presente y, sin embargo, el público sabe que está siendo escuchada por él.

En *Saúl*, como en *Baltasar*, al haber un profeta entre los personajes, el sentido de la información y el carácter de ésta aparecen variados en tanto en cuanto no es necesario disimular tanto la comunicación de la información, pues tanto Samuel en *Saúl*, como Daniel en *Baltasar*, entran a escena como mensajeros de la información que dan, y no han de explicar ni justificar cómo la conocen. Aun así, Samuel pone en antecedentes al público desde la escena I en la que, al hablar con Achimelech, sumo sacerdote, le cuenta en qué ha pecado Saúl para que Dios lo condene. También Daniel será el personaje escogido para poner en antecedentes a Joaquín, a Rubén y al público, del talante de Baltasar y de cómo ha sido su vida. Quizá la naturaleza profética de ambos personajes haga más sencillo que hablen y sean escuchados, que sepan, que digan, y resulte más fácil poner en sus bocas los planteamientos. En *Baltasar*, esta información viene a unirse con la que, justificada porque los amantes vayan a ser separados, se da en el repaso que ambos hacen de sus vidas. Otro tipo de recursos solucionan los vacíos informativos que se van produciendo. En *Saúl*, por ejemplo, la conversación que tienen Micol y Jonathás en el acto segundo informa de las pesadillas y la enajenación del padre de ambos, y así no se hace necesario dramatizarlas para comprender el estado de salud con el que el monarca reaparece en escena. Del mismo modo, la conversación entre Rabsares y Neregel en la escena I del acto tercero de *Baltasar*, informa del estado en que se halla el monarca, cambiado por Elda, antes de que él aparezca en la escena siguiente. Igualmente, representar en *Saúl* el enfrentamiento entre David y Goliath resultaba complicado, por eso se soluciona con la descripción que Jonathás hace de él.

En *Egilona* varios personajes llenan los vacíos informativos que se van produciendo al comienzo; en primer lugar Ermesenda, que como nodriza de Egilona permite que ésta se exprese con ella sincera e íntimamente. En segundo lugar Habib. Veamos cómo se va solucionando el vacío informativo que se van produciendo: Egilona

es infeliz en el día de su boda y se desconoce el porqué, pues ama a Abdalasis, con quien se ha casado; por la conversación con Ermesenda vemos que la razón es que Egilona es la viuda del rey Rodrigo, muerto en combate contra los musulmanes y cuyo cuerpo no se ha encontrado, y por todo ello es asediada por los remordimientos al haberse casado con un musulmán. También hay en la obra una situación de zona de acecho. Se encuentra en la escena III del cuadro primero del acto tercero, y la ocupa Egilona, que descubre que Caleb la desobedece e intenta matar al último preso godo. Al verlo, interviene y reconoce en el prisionero a su esposo Rodrigo. En la escena II del cuadro segundo del acto tercero, Caleb informa a Habib y los suyos de lo ocurrido al final del acto anterior, no dramatizado: Abdalasis salió a luchar contra el pueblo levantado contra Egilona y lo apaciguó prometiendo separarse de ella.

En *La verdad vence apariencias* los antecedentes de la situación se nos dan en la conversación con la que se abre la obra, entre don Álvaro y su hijo Rodrigo, que se justifica por la obsesión y la amargura del primero y el resentimiento del segundo. Un poco después, en la conversación del ofendido Nuño con Lope, el alcaide del castillo, el público conoce la historia de Fernán, justificada porque Nuño ha sido relegado por él, y, furioso, cuenta a Lope lo que le parece pasado oscuro del joven. Al comienzo del acto primero, después del prólogo, Ana, dueña de Leonor, sirve para que la heroína exprese su estado interior, y así el público sabe que Leonor ama a Fernán.

En *Catilina*, por los conjurados que van reuniéndose en casa del protagonista se va conociendo el talante de éste, el estado de Roma y lo que él, jefe de la conjuración, desea hacer. Del carácter bestial de Fulvia llega a informar uno de sus esclavos, huido por pánico, Stórax, que informa también de que Aurelia, esposa de Catilina, y Carino, hijo de ambos, se hallan escondidos ante las amenazas de Fulvia. Presentada por Stórax, Fulvia aparece en la escena siguiente, y por las recriminaciones que le hace a Catilina sabemos que éste abandonó a su esposa por ella y que ahora parece no amar a su amante, más bien parece que la utiliza para conseguir dinero para la conjuración. Por el final del acto sabemos, finalmente, que Ismene sigue a Catilina por mandato de su amante. En el segundo acto, Aurelia le cuenta a su fiel Clinias, por desesperación y dolor, cómo Catilina la olvidó y desprotegió al hijo de ambos. Se producen en la escena al menos dos zonas de acecho: cuando Catilina se reúne con Aurelia Ismene está cerca, pues luego Fulvia sabe por ella que se han reencontrado los esposos, y cuando Carino

escucha desde el pasadizo secreto las amenazas que Cicerón hace a su padre, pues en el momento en el que Catilina no sabe qué hacer, lo llama y le salva la vida.

En *La hija de las flores*, a partir de una carta recibida por Juan, que justifica la conversación que éste tiene con su esposa Tomasa, ambos hablan poniendo en antecedentes al público del complicado conflicto que dramatiza la obra. Los vacíos informativos que crean en su conversación son los siguientes: por qué el Barón tiene fama de estrafalario, por qué Inés, su hija, tiene fama de loca, por qué ambos vuelven ese día a la casa de campo que no habitan desde hace años, por qué llegan dos invitados ese mismo día y por qué Tomasa le dice a Juan que no hable del misterioso origen de Flora. En las escenas siguientes se solucionan algunos vacíos de información: el Barón e Inés llegan a la finca porque Inés va a contraer matrimonio con Luis, el sobrino del Conde. Continúa sin entenderse el comportamiento raro de Inés, que se ve, y es la razón por la que se la llame loca. Juan le cuenta a Luis el misterioso origen de Flora, que él cree que nació de las flores. La razón de por qué Inés actúa como lo hace y el misterioso origen de Flora se solucionan en la escena XIII del acto tercero: Inés fue violada en el pasado y, tras tener una hija, le dijeron que murió después cogerla en brazos una sola vez; y Flora es esa niña, que fue entregada a Juan y Tomasa por Beatriz, la nodriza de Inés, para evitarle la vergüenza a su familia.

En *La Aventurera*, Luisa, la hija de don Julián, y el novio de ésta, se enfrentan al deseo de don Julián, que quiere casarse con una mujer a la que, desde el principio, llaman “aventurera”. Cuando Eduardo, hijo también de don Julián, vuelve a casa tras años de ausencia, Luisa le cuenta lo que ocurre con el padre de ambos. Por el enfrentamiento que Natalia le plantea al Marqués, el público sabe que éste abusó de ella, que la prostituyó y que en realidad la dama no quiere a don Julián, con quien se va a casar, pero tampoco busca su dinero, sino un lugar honesto en la sociedad.

La Avellaneda justifica perfectamente las situaciones de información, convirtiendo su expresión casi en una necesidad del personaje que la dice. Fundamental resulta para *Oráculos de Talía...* la astucia de las zonas de acecho. En ella, desde el principio, el público sabe que hay una puerta secreta desde la que el personaje de Eugenia va a controlar lo que sucede en casa de Valenzuela. Por esa puerta secreta Eugenia se convierte en el “duende” de Palacio, y desde ella se levantan la trama y su

gracia. Por medio de ella Eugenia se enamora de Valenzuela, descubre la conjuración entre el Conde y el Duque, la ilusión del poeta, la desilusión, las pretensiones del Duque... Por las quejas que Valentín le hace a su señor, el poeta Valenzuela, en las primeras escenas, sabemos que éste es un poeta sin éxito y pobre. En la escena I del acto cuarto es de nuevo Valentín el que comunica al público el estado de su señor, que ha cambiado. De nuevo es él quien descubre que los nobles preparan un atentado contra Valenzuela porque le han descubierto como espía, así que informa tanto del atentado como de lo que han descubierto los conspiradores.

En *Errores del corazón* la conversación entre Fernando y María nos pone en antecedentes de la vida del doctor Román y de su carácter. La conversación entre sus dos protegidos deja un blanco informativo, y es lo que le ocurre al sabio esa mañana, en que durante horas ha estado atusando un nuevo peluquín, él, que nunca se había preocupado por su aspecto. En la escena V del primer acto sabemos que es porque se ha enamorado de la Condesa de Valsano. Queda por resolver la incógnita de a quién ama la Condesa, que desde las primeras escenas desea hablar con el doctor. Al final del acto primero sabemos que el escogido de la Condesa es Fernando, que quiere casarse con ella por interés, y al comienzo del acto segundo descubrimos que el doctor lleva semanas en la cama por el dolor de saberse desamado. En el acto tercero los convidados a la fiesta de la Condesa lanzan la pregunta al público de cuál sea la causa del sarao organizado por la anfitriona, y finalmente se sabrá que habría querido presentar al doctor como su prometido.

En *La hija del rey René* la primera escena crea el vacío informativo de qué dama sea la que ha conocido el príncipe esa mañana en el jardín al que llega de nuevo junto a su escudero. En la escena tercera, el médico Ben Jahía se entera de que ha sido llamado por el rey René para curar la ceguera de la hija de éste, Yolanda, que ignora que es ciega. En la escena VI la princesa le cuenta a su padre que ha conocido a un joven esa mañana, y que le ha gustado, por ello sabemos que la dama de la que se ha enamorado el príncipe es Yolanda. La zona de acecho hace que Ben Jahía sepa que el príncipe ha sembrado en la princesa la idea de que algo malo le ocurre, y así sabe el médico que es el momento de operarla.

En *Simpatía y antipatía* Eufrosia habla con Carmen, su asistente, de que ama al Conde, y le expresa que cree que es amada por él. En la conversación surgen sus celos por Isabel, una joven a la que ella tiene recogida, de la que Eufrosia desconoce casi todo. Cuando, temiendo que le haga la competencia en el corazón del Conde, Eufrosia le pide a Isabel que salga de su casa, ésta le responde que está casada, y le cuenta, a raíz de esta confesión, su pasado: fue casada por poderes con alguien a quien no ama, y está intentando conseguir el divorcio. El enredo se produce por el malentendido que se da entre los personajes, y el público se enreda con los personajes, aunque, como ellos, al final soluciona los vacíos informativos que se han ido produciendo.

En *Tres amores*, el soliloquio con que Antonio abre la obra nos permite saber que ama a Matilde. Personajes que sirven a la ley de informatividad son Pablo, padre de Antonio, que hablando con su hijo dice que sólo el cura conoce a la verdadera familia de Matilde –luego sabemos que es adoptada- y Juliana, madre del joven, que hablando con él nos informa de que San Adrián, el huésped que tienen en casa, adula y gusta a Matilde, que es vanidosilla. También Luisa, la criada, sirve de confidente, unas veces a Antonio y otras a Matilde. En el prólogo Matilde le confiesa que ama a San Adrián, es decir, que no corresponde a Antonio. Los apartes y los soliloquios son la principal fuente de información en esta obra. Así por ejemplo, el acto primero lo abre Matilde, que informa de que lleva cinco años en Madrid formándose para ser una gran actriz, para que San Adrián la admire, y esa noche va a estrenar una obra de su amado. Antonio llega poco después a informar del triunfo de su amada a Luisa, y lo describe. El soliloquio de la escena I del acto tercero lo utiliza Leonor para contar que ha mandado llamar a sus parientes nobles y que esa noche se resolverá todo.

En *El millonario y la maleta*, el talante lloroso, quejumbroso e hiperbólico de doña Policarpa, hace que sea verosímil que al comenzar la escena ésta le esté contando a don Crisanto su difícil vida: viuda con tres hijas casaderas. Este talante hará que sea del todo verosímil que en cualquier situación doña Policarpa cuente su intimidad y lo que ocurre en su casa a cualquiera. Las zonas de acecho funcionan en esta obra en la escena en que Gabriela y Emilio se declaran su amor, porque doña Policarpa y su hija Rosa espían para poder interrumpir la escena en el momento en que la situación obligue al falso millonario a casarse con su hija menor.

Otra de las dificultades que ha de superar el diálogo dramático consiste en la caracterización de los personajes. Los personajes avellanedianos se caracterizan desde la adecuación del lenguaje, como vimos, pero, además, el tipo de diálogo en que cada personaje interviene, y lo que producen en los demás sus intervenciones, resultan fundamentales para su caracterización. En primer lugar, el número de interlocutores de cada diálogo hace que éste tenga una función y una serie de direcciones que suelen depender de cuál sea el número. Hemos distinguido el soliloquio del monólogo, apuntando que si el primero tiene lugar cuando un personaje habla creyendo estar solo, el segundo se produce en cuanto una réplica se prolonga más de lo normal. El polílogo ha sido caracterizado por Kurt Spang²⁷ como las palabras intercambiadas entre dos o más personajes, luego, dentro del polílogo, ha de hablarse, según el crítico, de duólogo –si el polílogo es entre dos interlocutores-, trílogo –si es entre tres-, en el que suele haber un personaje que arbitra a los que componen un duólogo, tetrólogo –si es entre cuatro-, a partir del cual suelen hacerse grupos de duólogos o trílogos. A su vez, cada número de interlocutores supone, en general, una dirección de pensamiento; así el soliloquio suele ser autorreflexivo, aunque son muchos los soliloquios convertidos en duólogos interiores, cuando el que habla se dirige a un ser inanimado, no presente o mágico; el polílogo, si todos piensan igual o no se entienden, se monologuiza cambiando sus direcciones naturales.

Además del número, y esto enlaza con las funciones del lenguaje a las que nos referiremos después, el diálogo caracteriza a los personajes si se observa qué opera en los otros personajes cada uno de ellos cuando se expresa, si son influyentes y, si lo son, en qué sentido, si son tiránicos, persuasivos, o si son independientes como personajes – si pueden salir solos a escena-, si son centro o no cuando aparecen, si al salir conducen y orientan al espectador (cumpliendo la función típica del coro).

La Avellaneda utilizó el soliloquio como elemento fundamental para conocer a los personajes, sus situaciones, hechos desconocidos e importantes en la acción... La mayoría de los soliloquios de su obra coincide con los momentos de mayor intensidad emotiva, así los encontramos de duda, de reflexión, de dolor, de tristeza, de pasión... Podemos distinguir varios tipos de soliloquios: reflexivo, narrativo, soliloquios que se

²⁷ *Op. cit.* (1991), pag. 262.

convierten en diálogos con seres imaginarios, fantásticos..., soliloquio informativo, soliloquio dramático o íntimo, que suponen los mejores de la autora...

El soliloquio reflexivo lo encontramos en los soliloquios de Bada en el acto primero de *Recaredo*, en los que la princesa reflexiona sobre la conjuración de la que está tomando parte, en el acto segundo será Viterico el que utilice el soliloquio para expresar la reflexión acerca de su participación en la conjuración; el doctor Román reflexiona sobre su aspecto en la escena IV del acto primero de *Errores del corazón*, y María, en la escena VII del acto segundo, reflexiona sobre la diferencia con la que hombres y mujeres soportan el dolor; en la escena IV del acto segundo de *La hija de las Flores*, Flora reflexiona sobre qué hacer y cómo conseguirlo; en la escena VIII de *Simpatía y antipatía* tenemos uno de Carmen; de Valentín en la escena II del acto segundo de *Oráculos de Talía...*; en la escena X del acto primero de *Catilina*, el protagonista se debate entre el bien y el mal, etc...

El monólogo narrativo no es un soliloquio, pero está cercano si no a su naturaleza, a su forma; tiene lugar cuando un personaje le comunica a otro u otros algo en función de narrador, pero su réplica se prolonga hasta convertirse en monólogo y desdibujar el diálogo. Se utiliza para describir algo que sucede fuera de escena en ese momento (y que sería difícil presentar en escena) o que ha sucedido ya; el Conde don Pedro en la escena III del acto primero cuenta las hazañas de Munio y en la escena VII el propio héroe describe sus victorias; Egilona, al contarle a Ermesenda sus pesadillas, también lo hace mediante el monólogo por la extensión de sus intervenciones; Jonathás describe en *Saúl* el enfrentamiento entre David y Goliath también sirviéndose del monólogo; Sunna, en *Recaredo*, cuenta, en la escena III del acto primero, la historia de los padres de Bada, y Mausona describe extensamente a Recaredo en la escena V del mismo acto; en el acto tercero, Viterico describe las glorias del rey antes de que éste entre en escena, y el Duque Claudio describe ante rey cómo se halla el pueblo en la escena VII; en *La hija de las flores*, Inés le cuenta su historia al Conde en la escena XIII del acto tercero, y algunos de sus recuerdos se convierten en monólogos por su extensión, de manera semejante a como sucede cuando Natalia, en *La Aventurera*, le cuenta a don Julián su pasado; en *Baltasar*, Daniel describe la historia y el talante del Rey caldeo en la escena VIII del acto primero, y el famoso parlamento de Baltasar en la escena IV del acto segundo, por su extensión, también puede considerarse un

monólogo; en *Catilina* el protagonista presenta la situación de Roma en largos parlamentos, algunos de los cuales pueden considerarse monólogos (escena II del acto primero, escena VIII del mismo acto); también la descripción que hace su hijo de cómo hace gimnasia en la escena II del acto segundo, como la narración que Stórax hace de su vida.

Cercano a este tipo de monólogo se encuentra el soliloquio informativo; así el de Carlos en la escena IV del acto primero de *Leoncia*, en el que explica que no ha querido contarle a don Gaspar que ama a Leoncia porque su nombre es injustamente mancillado, o el de la escena décima del mismo acto, en que amenaza a su amante con acudir a los brazos de otra mujer; del mismo modo nos informan los soliloquios de Inés y del Conde de Peñafiel en la obra, en los que ambos personajes destacan la valía de Leoncia; en *Munio Alfonso*, en la escena II del acto primero, Fronilde utiliza el soliloquio para informarnos del miedo que siente ante su padre, y el Arzobispo, en la escena I del acto cuarto, informa de que Munio le ha enviado una carta y no sabe qué ocurre...; en *Egilona*, los soliloquios de Caleb, a excepción del que abre la obra, son informativos, pues en ellos el malvado Jefe de la Guardia del emir, expresa sus más oscuras intenciones; en *La verdad vence apariencias* don Álvaro utiliza su soliloquio de la escena VIII del prólogo para destacar el terrible carácter de su hijo Rodrigo; en la escena V del acto primero de *La hija de las flores*, Luis expresa que se alegra de que Inés haya escogido un lugar apartado para que se celebre la boda, e informa de su descontento con respecto a su compromiso, para lo mismo utiliza su soliloquio de la escena IV del segundo acto, en que informa de sus intenciones de huir con Flora, y ésta informará de que huye de Tomasa, que la había encerrado, y de que busca a Luis, en la escena V del acto tercero; en *Oráculos de Talía*, Valentín informa de lo que ha ocurrido en la vida de su señor en el soliloquio que protagoniza en la escena II del acto segundo, y en la I del acto cuarto.

El soliloquio convertido en diálogo con un ser imaginario o ausente, configura siempre uno de los momentos más bellos de las obras en que aparece; en *Alfonso Munio* Fronilde habla con Blanca, que duerme; en *El Príncipe de Viana* hallamos uno de los mejores, el de Carlos de Viana en prisión, que habla al Cielo, a una estrella, a algo que lo espere; en *Egilona*, Abdalasis pide fuerzas a Dios en la escena III del cuadro segundo del acto tercero; Micol le pide perdón al sol por sus lágrimas en el

último acto de *Saúl*; Bada, en el caso de la primer edición de *Recaredo*, le pide a Dios, de manera semejante a como Abdalasis pide fuerzas para poder llevar a cabo lo que cree justo, poder mantener su voto; Flora dirige sus soliloquios a las flores en *La hija de las flores*; Antonio abre *Tres amores* hablando con dos palomas a las que cuenta su amor; y Rosa, en *El millonario y la maleta*, en la escena I del acto segundo, habla con su propia imagen reflejada en el espejo.

Junto a estos soliloquios convertidos en diálogos o duólogos interiores –según Spang-, los soliloquios dramáticos e íntimos son los que más fuerza cobran en la obra avellanadiana. En las escenas I y III del acto tercero de *Leoncia*, Carlos expresa su tristeza al hallarse infeliz en medio de una fiesta: “¿Comprenden los dichosos a los infelices?”; en la escena VI del acto primero hallamos, en boca de Leoncia, otro soliloquio dramático, en el que expresa la lentitud de la espera; de nuevo la encontramos en otro soliloquio dramático en la escena V del acto cuarto, en la que siente que su corazón se está trastornando y su cordura terminando a golpes de tristeza. Con éste soliloquio y los que le quedan a la protagonista entramos en los soliloquios concedidos a la enajenación, muy habituales en la obra de la autora, y a los que ya hemos hecho referencia. En *Munio Alfonso*, en la escena III del acto segundo, Fronilde expresa su desesperación por no haberle podido contar a su padre la pasión que vive; de parecido modo, Sancho se desespera en la escena VI del mismo acto, en la que desafía al mundo que no comprende ni acepta su amor por Fronilde. En el acto segundo (en el caso de la segunda edición, tercero, en la primera) de *El Príncipe de Viana*, hallamos uno de los soliloquios mejores de la autora, al que hemos hecho referencia también al hablar de los soliloquios dialogados. En él Carlos de Viana expresa la tristeza que ha sido la estrella fija en su vida, y todo su dolor. De nuevo la enajenación aparece en forma de soliloquio al final de la obra, en boca de la reina Juana. Muy destacables son los cuatro soliloquios dramáticos de Abdalasis en *Egilona*. El primero de ellos expresa alegría y los tres últimos, tristeza. Volvemos a encontrar soliloquios de enajenación en *Saúl*, en boca del Rey y en boca de su hija Micol, que recuerda a Ofelia entre los riscos del acto IV con los restos de su corona nupcial entre las manos. En *Recaredo* los dos amantes tienen soliloquios en los que expresan su amor. En *La verdad vence apariencias* don Álvaro utiliza sus soliloquios para expresar su amargura, Rodrigo para expresar sus celos y su amor, y en esto se acerca a los soliloquios de Fulvia en *Catilina*. En *La hija de las flores*

Flora expresa cómo el amor la ha vuelto triste, y en *Oráculos de Talía...* Valenzuela pasa de la ilusión a la desilusión de soliloquio en soliloquio.

Con respecto a las conversaciones entre dos personajes, en la obra de la Avellaneda pueden citarse algunas magistrales, en especial todas aquellas que se dan en *Baltasar* entre el rey y su madre, Nitocris. Pero los más habituales, y en ellos la Avellaneda es prodigiosa, son los diálogos entre los amantes. Los encontramos en las escenas VII y IX del acto primero, III y V del acto tercero, y V del acto quinto de *Leoncia*; escenas II del acto primero, IV del acto segundo y cuarta del acto tercero en *Munio Alfonso*; en las escenas II y VIII del acto segundo de *El Príncipe de Viana*; en la escena III del acto primero y II del acto segundo de *Egilona*; en las escenas III y XII de acto primero, II del acto segundo y IV del acto tercero de *Sául*; en la escena VI del acto primero, XIV del acto segundo y VI y VIII del acto tercero de *Recaredo*; escena VII del acto primero de *La verdad vence apariencias*; en la escena V del acto primero y V del acto segundo de *La hija de las flores*; escenas III del acto primero y III del acto segundo de *La Aventurera*; escenas IV y IX del acto segundo, IX del acto tercero, VI del acto cuarto y V del acto quinto de *Oráculos de Talía...*; en la escena IV del acto primero de *Baltasar*; escena XVI del acto primero, y II del acto segundo de *El millonario y la maleta*.

Otros duólogos que repite la autora son los que enfrentan o acercan a padre e hija, padre e hijo, o madre e hijo y madre e hija: en *Leoncia*, madre e hija en la escena VI del acto quinto; en *Munio Alfonso* encontramos padre e hija, escena II del acto segundo y escenas II y V del acto tercero; en *El Príncipe de Viana* encontramos madre e hijo en las escenas V y VI del acto primero; en *Sául* encontramos padre e hijo y padre e hija, y padre e hijos, en las escenas II, VII y IX del acto segundo, y VIII y IX del acto tercero; en *El donativo del Diablo* encontramos padre e hija en las escenas II y VII del acto primero, y IV, V y VIII del acto segundo; en *La hija del Rey René* en las escenas IV, V, VI, XIII y XVI; en *La verdad vence apariencias*, padre e hijos en las escenas I y VII del prólogo, VIII, IX y X del acto primero, y IV, VII, X y XI del acto segundo; en *La hija de las flores* padre e hija (sin saberlo) en la escena V del acto tercero, y madre e hija en las últimas escenas de la obra; en *La Aventurera*, padre e hijo, padre e hija y padre e hijos en las escenas II y VII del acto primero, VII del acto tercero, y II, V y IX del acto cuarto; en *Baltasar* encontramos madre e hijo en las escenas IV del acto

segundo, y I y XII del acto cuarto; en *Catilina* madre e hijo y padre e hijo en las escenas II del acto segundo y III y IV del acto cuarto.

También se repiten los duólogos entre rivales: Sancho y Munio, amante y padre de Fronilde en *Munio Alfonso*, (escena V del acto cuarto), y Conde y Sancho, prometido y amante de Fronilde, (en la escena VII del acto segundo), y Blanca y Fronilde, prometida y amante de don Sancho, (en la escena I del acto primero); Juana e Isabel, asesina y cómplice de Carlos de Viana, (en la escena VII del acto primero y en la escena XIV del acto tercero de *El príncipe de Viana*); Rodrigo y Abdalasis, los dos esposos de Egilona (en las escenas VII y VIII del acto primero, escenas II y IV del cuadro primero del acto tercero, y IV del cuadro segundo del acto tercero de *Egilona*); David y Saúl, dos reyes de Israel, a lo largo del acto segundo de *Saúl*; Fernando y el doctor Román, amado y enamorado de la Condesa de Valsano (escenas II y III del acto primero, V y XI del acto segundo, y VI y XI del acto tercero de *Errores del corazón*), y María y la Condesa, enamorada y amada del doctor Román, (en las escenas IX y X del acto segundo, y VIII y XI del acto tercero de la misma); Rubén y Baltasar, esposo y enamorado de Elda (en la escena VII del acto segundo de *Baltasar*); Catilina y Cicerón, enfrentados por la conjuración y por el gobierno de Roma, (escena IX del acto primero, VII y IX del acto segundo, y XI del acto tercero de *Catilina*).

Los duólogos de amistad también resultan muy interesantes, los encontramos entre Inés y Leoncia, el Conde y Leoncia, María y Elena y don Gaspar y don Carlos, en *Leoncia*; entre el Arzobispo y Munio en *Munio Alfonso*; entre el Duque y Carlos de Viana en *El Príncipe de Viana*; entre Ermesenda y Egilona en la obra homónima; entre David y Jonathás y Micol y Sela en *Saúl*; entre Ermesenda y Bada, el Duque Claudio y Recaredo y éste y Mausona en *Recaredo*; entre el Conde y el Barón en *La hija de las flores*; entre Valenzuela y Valentín en *Oráculos de Talía...*; entre Clinias y Aurelia en *Catilina*.

Los triólogos son menos habituales en la obra avellanedita, que gusta tanto de la intimidad y del *tú a tú*. Como se ha dicho ya, en los triólogos o diálogos entre tres personajes, suele haber una figura que arbitra entre los otros dos, o al menos una de las tres se caracteriza porque tiene menor importancia en el diálogo. En *Alfonso Munio*, en la escena III del acto primero la Emperatriz y don Sancho preguntan al Conde. Madre e

hijo preguntan, y el Conde responde y narra. En *El Príncipe de Viana* en la escena XI del acto primero, discuten el rey Juan II de Aragón, el Duque y el Arzobispo; estos dos últimos intentan convencer al rey de que ha errado con su hijo Carlos, y el rey sólo contesta y hace de árbitro, pues decide y sentencia. Al final de la misma obra, el rey Juan II vuelve a hacer de árbitro ante las acusaciones que Isabel hace contra la reina. En *Egilona*, al final del cuadro de la prisión, Egilona y Rodrigo unen sus fuerzas contra Abdalasis en la conversación que mantienen los tres. Se cambiarán los papeles en la escena IV del último cuadro, en que el emir es admirado por los esposos mientras habla, centro, esta vez, de la atención de público y personajes. En *Saúl*, en la escena II del acto segundo, los dos hijos de Saúl le interrogan acerca de su mal estado de salud, y en la escena IX del mismo acto, Joanthás y Saúl preguntan y admiran a David, que es el centro. Jonathás hará de árbitro en la escena II del acto tercero, cuando Micol y David se encuentran para acudir al altar. De nuevo, en la escena IX del acto tercero los dos hijos ruegan ante el padre, que no atiende a sus ruegos y decide solo. En la escena III del acto primero de *Recaredo*, Bada y Viterico van comentando la historia que relata Sunna, que es el centro de atención de ambos. En la escena IX del acto segundo, Recaredo se hace árbitro ante las acusaciones que Bada lanza contra Agrimundo. En la escena XIV del acto tercero, Mausona hará de árbitro ante la discusión de los amantes. A lo largo de las escenas III y V del acto primero de *Baltasar*, Joaquín hace de sabio árbitro entre Elda y Rubén, que se despiden. En la escena VIII será Daniel quien sea escuchado atentamente por Rubén y Joaquín.

Cuando el diálogo se forma entre cuatro o más interlocutores, suele dividirse en grupos para que no se pierda claridad. En el acto primero de *Munio Alfonso*, la Emperatriz y Munio son el centro de atención, y la Corte entera los observa, haciendo apenas comentarios. En *El Príncipe de Viana*, en la escena XI del acto tercero, en que el príncipe se alza como árbitro de todos, Carlos va hablando haciendo grupos; él es el centro, pero entorno a él hay dos bandos: el de sus amigos, formado por el Arzobispo, Isabel y el Duque, y el de sus enemigos, formado por la reina y por el Canciller. En la última escena de la obra se reúnen el Canciller, el rey, la reina e Isabel, y el diálogo se divide en dos grupos: Isabel los acusa y ellos se defienden con dudas. En *Egilona*, esta división de los personajes en grupos se ve perfectamente en el último cuadro, cuando la escena divide la atención entre Abdalasis y quienes lo atacan, Rodrigo y quienes lo atacan, y Egilona queda en medio. En *Saúl*, al final del acto primero, la multitud de

personajes que forma la escena se divide en dos grupos, aquéllos que creen equivocado a Saúl (Micol, Jonathás, Achimelech, David, y parte del pueblo) y aquéllos que lo apoyan (soldados y parte del pueblo). Muy interesante en el aspecto que nos ocupa resulta *La verdad vence apariencias*; a partir de la escena VIII del acto primero, Ana, Leonor y Fernán forman un grupo de diálogo frente al resto, en primer lugar frente a don Álvaro, pero, cuando éste se pasa a su grupo, se enfrentan como tal, primero a Nuño y a Rodrigo, y después a Nuño, a Rodrigo, al rey y a su Maestre. En la escena X del acto segundo, don Álvaro y Leonor forman un diálogo mientras Rodrigo intenta influir en el rey, y en la última escena, el diálogo se divide en dos grupos: el que forman Fernán-Gonzalo, don Álvaro y Leonor, y el que forman el rey y Rodrigo. En *La hija de las flores*, cuando en el primer acto se encuentran Luis y el Conde y Juan y Tomasa, la escena se divide entre los nobles y los criados. En *Baltasar*, el acto primero, en las escenas formadas por un mayor número de personajes, la autora los divide claramente en dos grupos: los presos o esclavos (Elda, Joaquín) y los de Palacio (Nitocris, Rabsares). En el acto segundo Baltasar es el centro de la fiesta, y entorno a él se disponen dos grupos: el que forman los esclavos y las esclavas entre los y las que hay que destacar a Rubén y a Elda, y el que forman la madre del rey y sus sirvientes: Neregel, Rabsares... A lo largo del acto van haciéndose distintos grupos en el diálogo; en un primer momento la atención recae sobre Baltasar y su madre, después sobre Elda, luego sobre Baltasar y Elda... En el último acto, los diálogos se dividen entre Baltasar y sus adúladores, y los que se enfrentan al rey (Joaquín, Elda, Daniel...).

Con respecto a la caracterización de los personajes, dijimos que éstos también se caracterizan por el tipo de diálogo en que participan. Ha de observarse si son personajes que puedan aparecer solos, si cuando están acompañados suelen ser el centro de atención, si influyen en el resto de los personajes, si son persuasivos, obedientes, tiránicos, admirados... Si se caracterizan más por sus soliloquios, por sus apartes, por el diálogo... Todos los protagonistas de la Avellaneda son personajes independientes, es decir, que pueden aparecer solos en el escenario, que no necesitan que nadie los introduzca o los saque. Hay sin embargo, en todas sus obras, un tipo de personaje dependiente, que suele corresponder al criado o la dueña del héroe o la heroína, aunque a veces, y sobre todo en la comedia, el criado cobre más independencia. Dependiente es el personaje de María con respecto a Elena en *Leoncia*, el de Ermesenda con respecto a Egilona en la obra homónima, el de Sela con respecto a Micol en *Saúl*, el de Ermesenda

con respecto a Bada en *Recaredo*, el del Maestre con respecto al rey en *La verdad vence apariencias*, el de Lotario con respecto al príncipe en *La hija del Rey René*, el de Ismene con respecto a Fulvia en *Catilina*... Este tipo de existencias ligadas a las del héroe o la heroína, como ya dijimos, son de gran importancia para que éstos expresen su interior. A veces, aunque puedan aparecer solos, son personajes cuya función en la acción es destacar los valores del héroe y la heroína, hacerlos hablar y expresar su intimidad, pero, sin ellos, no tienen ninguna importancia en el argumento; así el Conde de Peñafiel en *Leoncia*, personaje que a pesar de las simpatías que despierta sólo sirve para alabar a la protagonista y para que ésta exprese lo que no expresaría sin él; la misma función tienen el Duque y el Arzobispo en *El Príncipe de Viana*, Mausona en *Recaredo* y los conjurados en *Catilina*; otra función tiene el Conde en *Munio Alfonso*, que sirve a la acción sólo para hacer estallar una situación que, sin él, se habría prolongado más.

Un tipo de dependencia más interesante que encontramos en la obra de la Avellaneda es la que se produce entre dos personajes que funcionan por contraste, así Leoncia y Elena en *Leoncia*, David y Saúl en *Saúl*, el Barón y el Conde y Juan y Tomasa en *La hija de las flores*, Eufrasia e Isabel en *Simpatía y antipatía* y Natalia y Luisa en *La Aventurera*.

En el caso de los personajes independientes se puede señalar una serie de rasgos en virtud de lo que producen en los demás personajes. Los reyes, reinas y emperatrices, como los profetas, casi siempre son el centro de las escenas en que aparecen, e influyen sobre los demás siempre, unas veces con mayor blandura, aunque gobiernan (la Emperatriz y don Sancho en *Munio Alfonso*, Recaredo, el rey René en *La hija del rey René*, la reina Mariana de Austria en *Oráculos de Talía*...), otras veces de forma tiránica (Baltasar, Saúl, Juan II y la reina Juana), de forma persuasiva y sobrenatural (Samuel en *Saúl* y Daniel en *Baltasar*). Existen otro tipo de personajes que cuando salen a escena influyen sobre los demás pero no en una relación de superioridad o jerarquía, sino por su carácter espectacular, apasionado, destacable...; así Leoncia en la obra homónima, por su talante apasionado y valiente; Isabel por su arrojo y su pasión en *El Príncipe de Viana*, David por su arte y por su bondad en *Saúl*, Flora por su carácter fantástico en *La hija de las flores*; Valenzuela por su pasión por la poesía y su paso por el mundo sin advertir nada más, en *Oráculos de Talía*...; Matilde por su belleza e ingenio en *Tres*

amores ; Elda por su valentía y su dignidad en *Baltasar*; Mónica por su forma de hablar en *El millonario y la maleta...*

Personajes encargados de orientar al público encontramos en las obras siguientes: *Saúl*, única obra de la Avellaneda en que aparece el coro con la misma función y de la misma forma que en el teatro griego; en ella las Vírgenes, el Pueblo el Anciano, se encargan de hacer ver al público los pecados cometidos por Saúl y el castigo que se avecina; *El donativo del Diablo*, en que los aldeanos, a modo de coro de manera más desdibujada, introducen la incógnita de qué le haya pasado al caballero que cometió la imprudencia de hacer el Camino del Evi; y *El millonario y la maleta*, donde los villanos que van apareciendo retratan de forma coral los caracteres del villano y sus intereses.

En la obra avellanadiana se caracterizan por el diálogo cara a cara todos los personajes salvo los conspiradores y falsos: la reina Juana y el Canciller en *El Príncipe de Viana*, Caleb en *Egilona*, los conjurados de *Oráculos de Talía...*, el falso Marqués de *La Aventurera*, Rabsares y Neregel en *Baltasar...* Este tipo de personajes será caracterizado en los apartes y en los soliloquios.

Finalmente, a veces los atuendos u otros hechos físicos entran en divergencia con el diálogo, y entonces caracterizan a los personajes de manera fundamental; es el caso de Flora en *La hija de las flores*, cuyo lenguaje es normal pero se viste de manera extraña, o el de Yolanda de *La hija del Rey René*, que por una ceguera que desconoce dice “rosa roja” cuando se refiere a una “rosa blanca”, o el doctor Román, que en *Errores del corazón* hace divergir su atuendo y su expresión al hablar como un sabio y al vestirse con un ridículo peluquín.

-7.2.4. Las funciones del lenguaje aplicadas al diálogo dramático. Si no creemos que resulte operativa la aplicación de cada una de las funciones del lenguaje a toda una obra dramática, consideramos interesante observar qué funciones predominan en determinados momentos, si el predominio de una u otra función acompaña siempre a un mismo tipo de situación, a una forma determinada de diálogo, etc... Las dos opciones generales por las que el autor escoge entre la adecuación lingüística o la unidad de estilo

a las que nos hemos referido anteriormente, se corresponden con dos funciones del lenguaje; si se escoge la opción de la adecuación de lenguaje, primará la función expresiva, mientras que si la elección es la unidad de estilo, la función que primará será la poética. La función expresiva suele expresar procesos y estados psíquicos de los personajes, mientras que la segunda suele tener relevancia únicamente para el espectador, que advierte la elaboración más o menos densa de un discurso. Otras funciones que nos interesan son: la referencial, la apelativa o conativa, la fática o de contacto y la metalingüística. La función referencial relacionada con el diálogo dramático predomina en las intervenciones de índole descriptiva, ambientadora y caracterizadora. Con ella se representan las realidades a las que se hace referencia por la significación de las palabras pronunciadas mediante el significado directo o mediante algún procedimiento de la *elocutio*, como la metáfora, la metonimia, la alegoría, etc... La función apelativa o conativa predomina cuando un interlocutor pretende influir o coaccionar a otro. Son pocas, las veces en que el lenguaje quiere únicamente comunicar, pues casi siempre puede advertirse que el hablante ejerce una influencia o pretende algo de aquél al que se dirige. A veces la expresión de los deseos del hablante no se distingue de la orden. La función fática o de contacto predomina en todos los elementos que contribuyen a establecer el contacto, entre el público y los personajes y entre los distintos personajes. Esta función está ligada al canal de comunicación, y forma parte de ella todo lo que tenga como principal función establecer, abrir o mantener abierto dicho canal. Los saludos convencionales, ciertas fórmulas que permiten iniciar un diálogo son: “¡Me alegro de verte!”, “¡Buenos días!”, “¡Hola!”. También son importantes las fórmulas para cerrar el canal: “¡Saludos a tu hermano!”... Finalmente, la función metalingüística predomina cuando se quiere aclarar un malentendido verbal o sintáctico, y casi siempre funciona de manera implícita. Todo enunciado cuya función primordial sea verificar que los interlocutores emplean la misma lengua o el mismo dialecto, o que usan expresiones de la misma manera, es metalingüístico. En el diálogo dramático de la Avellaneda más importante que la estrictamente metalingüística será la metaliteraria.

-Función expresiva. Resulta especialmente operativa en momentos de expresión de la intimidad, de estados anímicos. Tiene una gran importancia en los soliloquios más expresivos, en los que hemos llamado dramáticos. En cada obra de la Avellaneda podemos escoger varios momentos en los que predomina la función expresiva, pero destacamos los más interesantes. En primer lugar *Leoncia*, obra donde la función

expresiva predomina más que ninguna otra. Destacamos como momento de especial expresividad, la escena IV del acto I en que Leoncia espera nerviosa a su amante: “¡Qué penoso es esperar! ¡Ya no vivo sino a su lado! ¿Por qué le he de amar así? ¿Por qué? Sus miradas son el sustento de mi vida; su voz, el placer más dulce de mi corazón; su amor, la suprema felicidad de mi alma...”. Vemos en este pequeño fragmento la presencia de la primera persona, las frases exclamativas, la repetición que caracterizan a esta función. En el personaje de Leoncia predomina la función expresiva, pues sólo sale a escena a expresar intensamente sus sentimientos y sus pasiones. Como otros caracteres de la Avellaneda, no pone cortapisas a su pasión y a lo que le dicta el corazón, y todo lo expresa, no existen en ella la frialdad ni la contención, que no comprende. Por eso no necesita del soliloquio para expresar su intimidad, como si lo necesita Fronilde, por ejemplo. De nuevo encontramos un personaje en el que predomina la función expresiva en la Isabel de *El Príncipe de Viana*. Su expresividad se contagia al príncipe en el acto de la prisión: “(...) De vuestro noble corazón estimo,/y jamás -¡os lo juro!- la que os debo/ fervorosa adhesión pondré en olvido;/Que en esta amarga soledad del alma/De que cercado estoy; cuando un suspiro/No escucho que responda a mis pesares,/¡Ah! no sabéis cuán bárbara e injusta/Siempre la suerte se ensañó conmigo!;/¡Cómo desde la infancia me atormenta.../ el aislamiento lúgubre en que vivo! (...)/ Porque ávida de amor me siento el alma;/porque sólo en amor mi gloria cifro;/Y nunca -¡Dios lo sabe!- abrigar puedo/Los odios ¡ay! que por desgracia inspiro.”. Especialmente expresivos encontramos a Egilona y Abdalasis, protagonistas de *Egilona*. Abdalasis se expresa como sigue en la escena IV del acto segundo: “¡No, no puedo dejarla! Sin su vista/todo es silencio, soledad, tristeza.../¡Mas se alejó!...castiga mi desvío/huyéndome también. ¡Yo quiero verla!/ (...) ¡Egilona! ¡mi bien!...¡Ah! sus encantos/cual poderoso imán tras sí me llevan:/mas si la miran mis ardientes ojos/me turban, me fascinan, me enajenan,/ y en el delirio que me asalta, al labio/el arcano cruel salir pudiera./¡Oh violenta/interminable lucha!... Cien impulsos siente a la vez mi corazón”. En *La hija de las flores* predomina la función expresiva en Flora, que en la escena IV del acto segundo se expresa del siguiente modo: “(...) Tampoco yo vengo ahora/Tan ufana y, tan riante/como me encontró la aurora/Al asomarse en Oriente./Si aún dais corona a mi frente,/No ya gozo al alma mía;/Pues no sé cómo, este día/ –que nuestro destino iguala-/Cual a vosotros la gala,/Me robó a mí la alegría...”. En *La verdad vence apariencias*, don Álvaro activa la función expresiva en la escena XI: “¡Oh! También yo con ahínco/una botella apurara,/a ver si –turbado el juicio- /se

embotaban en mi pecho/los pesares con que lidio (...) Latidos/ de pavor siento en el pecho...”. En *Baltasar*, cada intervención del rey supone el predominio bien de la función conativa, bien, como en el caso del famoso parlamento de la escena IV del acto segundo, de la expresiva: “Si quieres vencer/Este infecundo fastidio,/contra el cual en balde lidio,/porque se enmarca en mi ser,/¡Muéstrame un bien soberano,/Que el alma deba admirar!.../ Y que no pueda alcanzar/con sólo extender la mano./¡Dame –no importa a qué precio-/Alguna grande pasión,/Que llene un gran corazón,/Que sólo abriga desprecio...”. En la escena I del acto cuarto lo vemos hablar de nuevo: “Humo leve,/Que pasa sin dejar huella,/Fue todo. ¡Volóse aquella /ilusión de un sueño breve!/¡Volóse!... Volví a caer/ en esta tierra maldita/Donde todo se marchita,/Donde es sarcasmo el placer...”

-Función conativa o apelativa. Puede decirse que funciona siempre, puesto que la Avellaneda traba extraordinariamente bien los diálogos. A veces queda muy cerca de la expresiva, por ejemplo en el recién citado parlamento de Baltasar, en que el monarca, a la vez que expresa sus deseos y sus tristezas, incita, invita, apela a los que le escuchan. De este modo, cada expresión de lo que le falta termina con una invitación a que lo ayuden en ese estado: “¡Muéstrame un bien soberano,/Que el alma deba admirar...”, “¡Enciende en él un deseo...”, “Pero dame una esperanza...”, “¡Dame un poder que rendir...”, “¡Dame un placer o un pesar...!”, “¡Dame, en fin, -cual lo soñó/ Mi mente en su afán profundo-/Algo... más grande que el mundo!/¡Algo... más alto que yo!”. Baltasar es un personaje muy caracterizado por la función apelativa, porque es un tirano, y se dramatiza su tiranía. Hasta bien avanzado el acto segundo, sólo da órdenes, y a partir de una desobediencia, le cambia la vida. Signo de su tiranía es su primera intervención; las esclavas están cantando, tañendo música, la fiesta ha congregado a toda su Corte, el palacio está iluminado, huele a flores e inciensos, y él, después de apoltronarse en su asiento, exclama “¡Basta!”, y con esta sola palabra todo se paraliza. Al ser un tirano, sus órdenes se dan a menudo sin ningún tipo de imperativo, la mera expresión de un gusto, es una orden para todo el que le escucha. Así cuando exclama: “¡Tanto incienso me sofoca!”, lo cual hace que inmediatamente todos sus sirvientes se consagren a rebajar el olor a incienso. Sólo cuando es desobedecido por Elda siente que ha de hacer explícito su mandato: “te mando cantar”, y aún más: “¿Y se ignora/entre esa turba judía,/Que de su rey y señor/ Es la voz sagrada ley?”.

Parecida forma de activar la función apelativa encontramos en la figura del rey Saúl, de nuevo figura acostumbrada a que sus deseos sean órdenes para los demás. También él ha de recordar a quienes lo desobedecen que sus deseos son órdenes para todos, sucede en la escena V del acto primero, y se lo dice a Achimelech, sumo sacerdote: “¿Pones en olvido/ que ejerzo la potestad suprema?”. A continuación la escena se llena de imperativos: “tomad”, “seguid”, “tente”, “callad”... Como sucede con la de Baltasar, la mera presencia de Saúl pone en marcha la función conativa.

Como príncipes, reyes o señores actúan Sancho y la Emperatriz en *Munio Alfonso*, los reyes de *El Príncipe de Viana*, Recaredo en la obra homónima... Como padres autoritarios, Munio en la obra que lleva su nombre, Juan Bautista Keller en *El Donativo del Diablo*, don Julián sobre Luisa en *La Aventurera*, doña Policarpa sobre sus hijas en *El millonario y la maleta*.... Como señores con sus criados, el Barón con Juan e Inés con Beatriz en *La hija de las flores*, Eufrasia con Carmen en *Simpatía y antipatía*, don Álvaro y Rodrigo con Nuño en *La verdad vence apariencias*..., Valenzuela con Valentín en *Oráculos de Talía*...

Sin embargo, no siempre es tan evidente esta función. Por supuesto, toda interrogación activa la función apelativa. También toda oración o rezo, así aquella en la que Fronilde le pide a una estrella que le dé esperanza, o aquella en la que Abdalasis le pide fuerzas a Dios para poder llevar a cabo lo que cree justo pero le duele, o una parecida en la que Bada ruega a Dios para poder mantener su voto.

También cabe señalar situaciones concretas, más sutiles, en las que un personaje intenta persuadir, no dominar, a otro. En *Munio Alfonso*, todos los intentos de Sancho se dirigen a persuadir a Fronilde de que ha de decidirse a vivir el amor que ambos sienten, desde la escena II del acto primero, hasta la IV del acto segundo: “No desesperes con tenaz repulsa/Al amante que implora una mirada,/Que la vida le vuelve...”, y un poco después, en la escena IV del acto tercero, también desea una respuesta de su amada, cuando, al separarse de ella, le dice: “Sí; pero dime/que me amas, otra vez, cual te idolatro...”.

También la reina Juana, que a lo largo de *El Príncipe de Viana* invierte todos sus esfuerzos en persuadir al rey de que su hijo Carlos trama contra él. Así en la escena II

del acto primero. En la misma obra, Isabel intenta persuadir al príncipe en la prisión para que escriba una carta a sus partidarios para que le rescaten: “Breves líneas trazad, que de las Cortes/Revivan pronto el entusiasmo tibio;/ y a los pueblos sacad de su letargo,/Diciéndoles: “¡Libradme, os lo permito!”. El príncipe no acepta, y el ruego de Isabel continúa: “Os engaña, señor, la virtud misma/Que tal consejo os da (...) Pues no peligra sólo vuestra vida,/No sólo a vos amagan asesinos...”. Pero ante la negativa de Carlos, vuelve a la petición, al ruego, y abandona la sutileza: “¡Dadme esa carta! (...) ¡Por piedad! Postrada vedme/ a vuestras plantas, con afán pediros/Una línea siquiera, una palabra,/Que nos salve a los dos!”.

En *Recaredo*, además de las órdenes reales, hallamos la insistencia con que Bada le dice a Viterico, para persuadirlo de que participe en la conjuración contra Recaredo, que su mano sólo se entregará a la que cambie el destino de España. En *Egilona* la protagonista intenta persuadir a su esposo para que mejore el estado de los últimos presos godos en la escena III del acto primero “(...) No me es dado/olvidar que ceñidas de guirnaldas/por tus manos se ven las sienes mías,/mientras los godos tus cadenas cargan...”. Pero también Abdalasis trata de persuadir a su esposa para que confíe en él. Ella vuelve a apelar a él, y concluye con una petición tan emocionada como sorprendente: “Justifica mi amor...”. En la misma obra, Caleb lleva a cabo una ardua labor de influencia sobre Habib (escena IV del acto primero y X del acto segundo) y sobre Rodrigo (escena II del cuadro primero del acto tercero) contra Abdalasis.

En *El Donativo del Diablo* la larga escena en que el Barón de Charmay cuenta la leyenda del Camino del Evi es un intento de incitación dirigido secretamente a Arnoldo, para que el joven realice el Camino esa noche. Y resulta eficaz, porque el joven cierra el acto dirigiéndose al siniestro lugar. En *La hija de las flores* Flora quiere convencer a Luis, que la ama y es amado por ella, de que escape con ella. Así, la escena V del segundo acto, comienza con el coqueteo de Flora, y concluye con la incitación directa: “¿Qué dudas, pues, si es así?/ Pues tú quieres y yo quiero,/Sé desde hoy mi compañero,/No te separes de mí”. Sin embargo, sólo en esta obra suceden determinados hechos sin respuesta lógica, que recuerdan al teatro del absurdo. Así por ejemplo, las respuestas que el Barón ofrece a determinadas palabras y situaciones de su hija Inés. Algo parecido encontramos en *Simpatía y antipatía* cuando Eufrosia le dice a su criada

Carmen que quiere suicidarse, y ésta no sólo no intenta persuadirla para que no lo haga, sino que la anima a ello.

En *Oráculos de Talía...* la función principal de Eugenia es la de persuadir a Valenzuela para que abandone su carrera de poeta y se dedique al espionaje y a medrar. Valentín también contribuye a esta función, y en el mismo sentido. En *La hija del rey René* el príncipe sólo descubre la ceguera de Yolanda tras una escena en la que, apelando a la función conativa, le pide que le traiga determinadas flores que ella no acierta a distinguir. También Natalia activa la función apelativa queriendo, a lo largo de toda la obra, que Luisa, Carlos y Eduardo la comprendan y no la desprecien.

-Función referencial. Suele darse como función primordial en los pasajes narrativos en los que un personaje cuenta algo que ha sucedido fuera de escena, o caracteriza y describe una historia, un personaje... En primer lugar, podemos distinguir los pasajes narrativos de cosas que suceden fuera; así las hazañas de Munio que éste relata ante la Corte al final del acto primero, la entrada del héroe en Toledo que describe el Conde en el mismo acto; la respuesta del pueblo a la victoria y conversión de Recaredo que describe el Duque en el último acto de la obra, un poco después de la descripción que Viterico hace del recibimiento de que el Rey está siendo objeto a su entrada en la ciudad; la descripción de la lucha entre David y Goliath que hace Jonathás ante su padre y los suyos...

Veamos primero la descripción que el Conde don Pedro hace de la entrada de Munio en Toledo en la escena III del acto primero de *Munio Alfonso*: “Delante numerosos prisioneros,/con abatida faz, abren la marcha./ La infantería, con bizarro arreo,/Viene enseguida: rotos estandartes,/Tomados al vencido sarraceno,/Ensangrentadas muestran en sus puntas/Dos testas, coronadas de trofeos./Flotando al aire, en ondulantes rizos,/la bandera de Munio se alza en medio.../Bien cual en campo de cipreses tristes/Descuella a veces majestuoso cedro./Mil acémilas marchan perezosas,/Del inmenso botín llevando el peso.../ Y al fondo de aquel cuadro sorprendente;/De punta en blanco; en el bruñido peto/Reflejando del solo la viva lumbre,/sobre los lomos de alazán soberbio,/que –en mil cabezas- de nevada espuma/cubre tascando el acerado freno,/se presenta, por fin, el gran caudillo...”. Un poco después, en la escena VI, es Munio el que describe, ahora sus victorias: “Débil en

fuerzas, mas pujante en ánimo,/Situéme en la eminencia de Montelo,/y allí esperar dispuse al enemigo,/que casi al punto apareció a lo lejos./Los monarcas de Córdoba y Sevilla...”.

En la escena II del acto tercero de *Recaredo*, Viterico anuncia la llegada a Toledo de Recaredo a Ermesenda y Bada, y se la describe: “Con gran pompa/ya hizo su entrada en Toledo./A par del duque, que dobla/también sus marciales timbres...”. Pero la descripción más impresionante del drama la encontramos en la escena VII del acto tercero, cuando el Duque Claudio le cuenta al monarca cómo ha recibido el pueblo su conversión: “De cada plaza el espacio/llena la gente, que fluye/ por todas partes, y obstruye/Los atrios de tu palacio./Allí besando tus huellas,/Se ven con ledos semblantes,/Ancianos, mozos, infantes,/esposas, viudas, doncellas,/Se juntan allí, y según/Se encuentran, se dan las manos,/godos, suevos y romanos,/que hermana un gozo común.../Allí, gran rey, se confunden/ricos trajes, pobres sayos/ -que nueva vida difunden-/ sobre aquel cuadro grandioso,/ envuelve a par con su luz,/ del monje pardo el capuz,/los timbres del poderoso/ el pellico del pastor,/la cimera del guerrero,/la alforja del pordiosero/y el biello del labrador...”.

En la escena VII del acto segundo de *Saúl*, Jonathás le describe a su padre la lucha entre Goliath y David: “(...) Sin coraza, ni escudo, la cabeza/ornada sólo del gentil cabello,/Que en blandas ondas por sus sienas baja/dejando el noble rostro descubierto,/Al monstruoso horrible se adelanta el joven (...) Un ronco grito que el gigante arroja/al embestirle con feroz desnudo (...)/ Como la encina descuajada cae/Al rudo impulso de huracán violento,/Y nuestro grito de victoria ahoga/El postrimer gemido de su seno...”.

Con la misma función tenemos la descripción de personas. También consideramos aquí las más destacables, no todas. Quizá la más impresionante la hace el profeta Daniel de Baltasar, en la escena VII del acto primero de *Baltasar*: “De Nabucodonosor,/Aquel tirano opresor/De la triste humanidad,/Nació el déspota que al mundo/Postrado a sus plantas mira,/Y no lo huella con ira,/Mas sí con desdén profundo./No puso Dios en su seno/un corazón bajo, no/pero temprano agotó/de los vicios el veneno./Desde la cuna potente,/ Dichoso desde la cuna,/No encontró gloria ninguna/Que conquistarse valiente./Todo lo tuvo al nacer;/De todo pudo abusar;/Poseyó

sin desear/y disfrutó sin placer.../(...)Saciado/De mando, grandeza y goces,/ya con arrugas precoces/Se halla su rostro surcado,/Y en la edad bella y florida,/Mustia, enervada su alma,/ se postra –sin hallar calma-/ Por el tedio consumida./¡Tal es el rey Baltasar!”.

También es importante la descripción que hace Luis de Flora, en la escena XIII del acto primero de *La hija de las flores*: “Enciende mis amores/Un ser raro, indefinible,/misterioso, incomprensible.../ ¡Una hija, en fin, de las flores/”, y un poco después: “Designar con nombre humano/Al producto de un arcano/Me pareciera blasfemia./¡Ella es ella, y nada más!/(...) Sólo esos decirse puede:/A todo lo bello excede;/No tendrá copia jamás...”.

-Función poética. Es la función predominante en los fragmentos líricos. Consideramos el lirismo tan importante en el teatro de la Avellaneda, que a él dedicamos un espacio especial un poco más adelante.

-Función fática o de contacto. A parte de los elementos paralingüísticos, que son muchos, hay algunos saludos, fórmulas de entrada y salida, que nos interesa mencionar. Entre los saludos podemos mencionar los siguientes: el de Sancho a Fronilde en la escena II del acto primero de *Munio Alfonso*: “¡Con qué gozo,/Bien de mi vida, a saludarte llego...”; deseando salud, como el Arzobispo a Juan II en la escena XI del acto primero de *El Príncipe de Viana*. También se comienza con la reverencia, que a veces se acompaña de alguna palabra que abre el canal de comunicación: “Señora” (Sancho a su madre, la Emperatriz, en la escena III del acto I de *Munio Alfonso*).

Para mantener abierto el canal, en las escenas en que un personaje le declara su amor a otro, el que escucha salpica con breves exclamaciones, a veces meras interjecciones, la declaración del que habla, así por ejemplo Sancho en la escena III del acto primero de *Munio Alfonso*. Esto sucede también en parlamentos largos, en los que un personaje de los que escucha mantiene abierto el canal, es decir, prima la función fática o de contacto, diciendo o emitiendo breves frases o interjecciones. Ejemplo de estos son las que dicen Joaquín y Rubén mientras Daniel describe al Rey Baltasar.

Fórmulas para cerrar el canal: “¡Adiós!”, “¡Adiós por siempre!”, “¡Yo me *alejo*, (...) esperanzas *llevo*” (la cursiva es nuestra).

-Función metalingüística. Aunque se producen malentendidos por el lenguaje, no se tematizan. Sin embargo, sí podemos destacar, cercana a ella, algunos fragmentos metaliterarios, metateatrales: en *Tres amores* en boca de San Adrián y Matilde, en el prólogo y en el acto segundo, y en *Oráculos de Talía...*, a lo largo de toda la obra, especialmente en el acto primero. En ambas obras se critica el estado del teatro español a mediados del siglo XIX.

7.3. EL LIRISMO EN EL TEATRO DE LA AVELLANEDA

La Avellaneda escribió una poesía lírica de admirable construcción formal y voz inspirada aunque, como casi todos los románticos españoles, naufragó en gran parte de sus composiciones, en las que el lirismo necesario a toda poesía se convertía en palabra excesivamente declamatoria y, a veces, incluso, en seca palabrería. Había de reposar el estallido del corazón sin mordaza que supuso el Romanticismo para que, al hacerse voz susurrada y no declamada, cuando ya no fuera necesaria la exhibición y continuara siéndolo la revelación, pudieran nacer Bécquer y Rosalía, en secreto románticos. Ese momento de grito que pudo superar el “Canto Teresa”, no pudo superarlo, sin embargo, gran parte de la poesía de la Avellaneda, de magnífico oído y de deslumbrante sensibilidad. Pero el teatro suponía un modo de disimulo, cierto abrigo para ese grito que recién nacido tenía la necesidad de hacerse manifiesto, y es en él donde el lirismo de la autora, que fue lírica siempre, se convierte en reducto especial, particularmente tímido, intenso, resguardado del grito bajo la voz del personaje, en situaciones escogidas de extraordinaria calidad.

El verso de la Avellaneda, su lenguaje, su modo de significar, sin llegar a configurar el simbolismo lírico del teatro de García Lorca, deja ver que la pluma que lo crea es la de un poeta lírico, la de un espíritu permeable a todo posible lirismo, la de un talante al que no escapa ningún momento poético, nada susceptible de ser belleza. Probablemente la autora no hubiera podido, de haberlo querido, evitar hermanar teatro y

lirica, pero si pudo hacerlo, no quiso. Extraordinaria conocedora del teatro, supo, como Lope, todo lo que al teatro concedía la lírica.

Si en la poesía de la Avellaneda pueden distinguirse dos voces aparentemente irreconciliables, que, tal y como hace Raimundo Lazo, pueden asociarse a las influencias de la suavidad amorosa y tranquila de Lamartine y de la voz poderosa, enérgica y llena de aliento de Víctor Hugo²⁸, en su teatro podemos distinguir dos tipos de lirismo que se corresponden, en cierto modo, con estas dos voces de su poesía. Efectivamente, y siguiendo el trabajo de Raimundo Lazo, pueden distinguirse dos corrientes poéticas en el teatro avellanadiano, una de “idealizador lirismo sentimental”, en la que habría que incluir obras como *La hija de las flores*, *La hija del rey René* e incluso *Simpatía* y *antipatía*, y otra de un “teatro trágico de pasiones intensas”, en la que el lirismo es la exaltación, la emoción y la expresión de los sentimientos apasionados, y en la que hay que incluir obras como *Munio Alfonso*, *El Príncipe de Viana*, *Saúl* y *Baltasar*.

Si consideramos lírica la voz que expresa emociones y sentimientos, cualquier discurso o composición en que se manifieste emoción, entusiasmo o exaltación, eminentemente ligadas al yo poético, a una voz subjetiva... todo el teatro de la Avellaneda es lírico, porque la autora pocas veces puede dejar de ser una voz subjetiva, exaltada, emocionada o entusiasta. Además, si reforzamos estos pasajes apuntando todos aquéllos en los que predomine la función poética, en que la forma esté elaborada de un modo patente, obvio, entonces resolvemos que en todas las obras dramáticas de la Avellaneda hay un tono lírico y que destacan pasajes de un lirismo indudable y valioso. A veces, incluso, estos pasajes construyen en su contexto una isla de información, tienen un sentido independiente, puesto que la voz poética lírica se hace tan explícita, que forma en el pasaje una composición que puede ser independiente no sólo formalmente, sino semánticamente, que sirve como un todo. Dentro de este lirismo de la autora hay que rastrear lo que Lazo ha llamado un “lirismo multiforme”, que se manifiesta en actitudes, en psicologías, en talentos, en el conflicto, en los sentimientos, en la expresión, en la forma en que viven los personajes...

²⁸ *Op. cit.* Pag. 57.

Mucho se ha debatido sobre el concepto épico dramático del teatro, de cómo la obra de teatro se compone del equilibrio entre la acción y la pasión, entre la épica y la lírica, y más en el Romanticismo. El lirismo, en el caso que nos ocupa, penetra en la obra dramática perturbando ese equilibrio, la pasión desequilibra la fórmula por lo dominante que resulta sobre la acción. Así, sucede que los personajes a menudo se desvinculan o, mejor, paralizan aparentemente la acción, dando lugar a momentos líricos en los que a menudo sucede lo que más importa, lo que más gusta, pero en los que parece no avanzar la acción. Lo que sucede entonces, efectivamente, no es acción, sino emoción, es pensamiento y sentimiento vivos, y los personajes se convierten durante un momento en cualquier yo poético que intensifica lo demás.

Podemos distinguir, en primer lugar, según hemos dicho, dos tipos de lirismo, por una lado el más enérgico, apasionado y dramático, que encontramos en *Munio Alfonso*, *El Príncipe de Viana*, *Egilona*, *Saúl* o *Baltasar*, y por otro lado, el más suave de *La hija de las flores*, *La hija del rey René*, *Simpatía* y *antipatía* y *Oráculos de Talía*, que no aparece de manera clara en la obra que tratamos hasta 1852. En segundo lugar, podemos descubrir personajes y situaciones especialmente líricos.

-7.3.1. Dos tipos de lirismo.

-Enérgico, trágico y apasionado. Destacamos algunos fragmentos especialmente característicos de este tipo de lirismo. En *Munio Alfonso* encontramos una situación lírica que la Avellaneda repetirá a lo largo de su obra, nos referimos a la escena III del acto tercero, en la que Fronilde pide una esperanza al cielo en forma de oración: “Ese cielo tan lóbrego, tan triste,/Que cual sierpes de fuego los relámpagos/rápidos surcan... El fragor del trueno,/Que a intervalos resuena en el espacio.../ Los zumbidos del viento, que parecen/De doliente clamor ecos lejanos.../¡Todo me asusta! ¡Oh Vos, mística estrella,/Cuya luz de esperanza alienta al náufrago,/De aquesta vida en los revueltos mares/Prestadle luz a mi horizonte opaco,/Y pueda el corazón, tras la tormenta/Que le combate, hallar calma y descanso!...”. En la primera edición el ruego es distinto, pero el momento vuelve a hacerlo especialmente lírico: “¡Virgen divina! ¡Madre de infelices, y vencedora del precito bando!/ ¡Vos cuyo trono de esplendentes luces/espíritus de amor guardan postrados!/ ¡Vos, cuyo seno palpité en el mundo,/y conocisteis del dolor el llanto,/ mirad, Señora, con piadosos ojos/tantos tormentos de mi pecho flaco!/ Pasarán las borrascas turbulentas/ y en la

naturaleza habrá descanso;/ ¡dadme también la paz, dadme, Señora,/reposo al fin de sufrimiento tanto!...”.

Además podemos encontrar versos sueltos de intensidad lírica condensada y sorprendente. En *Munio Alfonso*, cuando en la escena VIII del cuarto acto don Sancho se desespera por la muerte de Fronilde e intenta morir él también, pero se lo impiden, interroga a quienes lo rodean: “Pero a mí –que en mi amor lo pierdo todo-/¿Qué es lo que en tanta soledad me resta?”. Amén del que cierra el acto tercero, tan celebrado, que supone las primeras palabras de Munio después de asesinar a su hija: “¡Tremenda tempestad desata un rayo!”.

En *El Príncipe de Viana* resulta de encendido lirismo la escena XIII del acto primero de la segunda edición, en la que hablan y se conocen el Duque e Isabel. La joven quiere adherirse a la causa de Carlos de Viana y el Duque desconfía de ella por ser la hija del Canciller, mano derecha de la reina Juana, que dirige la conspiración contra el príncipe. Isabel no sabe bien cómo convencer de su sinceridad al Duque, hasta que, sin tener otra opción, decide expresarle que lo ama, rompiendo todas las convenciones del pudor y el recato femeninos. La escena se llena de un lirismo que va *in crescendo* a medida que Isabel transmite su pasión al Duque, que se va apasionando, hasta configurar un verso a modo de estribillo que oscila entre los labios de uno y otro:

Isabel: (...) Ominipotente Dios, a Carlos salva!

Duque: ¡Ah! ¡Lo recuerdo!

Isabel: (...) Aún receloso el cielo repetía

Con suplicante voz: “¡A Carlos salva!”

Duque: ¡Oh Isabel! ¡Proseguid!

Isabel: ¿Qué he de deciros?...

Desde entonces, señor, miro asombrada

Que un sentimiento ignoto, omnipotente,

Todo me ser conmueve y avasalla.

Ya en la apacible soledad del campo

Divague pensativa y solitaria...

(...) Y de continuo el corazón repite

Con ardiente latir: “¡A Carlos salva!”

La escena avanza de este modo, hasta su final:

Duque: ¡Bien! Guerra eterna a la maldad juremos,
Del Rey del cielo en la presencia santa,
Y nuestro grito de combate sea...

Isabel: ¡Omnipotente Dios, a Carlos salva!.

Este momento, eminentemente lírico, enlaza con el famoso soliloquio del príncipe en prisión, que se convierte en una oración que da lugar a un nuevo momento de intenso lirismo: “¡Con qué velocidad vuelan las horas/De escasa dicha que nos da el destino,/Y cual se arrastran perezosas, lentas,/ Las que insomne el dolor sigue en su giro!/Aún no despunta el alba en el oriente,/ y me parece que he velado un siglo,/desde que el manto desplegó la noche/Aumentando el horror de este recinto./ Al horizonte por la angosta reja,/ -Como mi suerte- lúgubre diviso,/Pues ni una estrella solitaria asoma/ para halagar al mísero cautivo./¡Cómo la saludara, viendo en ella/Quizás mi muerte un fausto vaticinio.../ un rayo de esperanza, que enviaba/ -Piadoso a mi anhelar- ángel propicio!”. En la primera edición, en la que este soliloquio aparece muy distinto, el lirismo que conduce la situación es el mismo: “Rápidas huyen entre alegres sueños/ horas que anhela detener el alma;/ largas aquellas que el insomnio mide/ pasan con calma!/Presto se agota del placer la copa;/copa que sorben ánimas sedientas.../ sólo las heces del amargo cáliz/ tráganse lentas!/Noche, que cruzas en pesado carro/anchos espacios por el aire denso,/sombras tendiendo que do quier semejan/féretro inmenso!/ Buscan en vano mis ardientes ojos,/ entre las orlas de tu manto oscuro,/trémula estrella, que fulgor derrame/plácido y puro (...) /Ángel que acaso por mi mustia frente,/siempre cubierta de letal tristura,/blando vertiera, cual feliz rocío,/lágrima pura!”.

De nuevo encontramos en algunos versos sueltos, la fuerza concentrada de un lirismo intenso. Así en la escena XIII del acto tercero, en la segunda edición, en los versos que dice el príncipe: “¡Ser amado, gran Dios, es tanta dicha,/Que en serlo cifras aún la tuya inmensa,/Siendo el perfume de tu santa gloria/Del inmortal amor la pura esencia!”.

En *Recaredo* encontramos también momentos de lirismo destacable. La lección moral que el rey ofrece a Bada, es un ejemplo de ello. Sucede en la escena XIV del acto segundo: “Perdona una alma grande;/perdona quien de Cristo la ley sigue.../Y no hay mudanza que el perdón no ablande;/Ni extremos se hallan que el amor no ligue/ Mas quien permite que su pasión mande;/Quien no al pecado, al pecador persigue;/Quien en cada mortal no ve a un hermano;/ ¡No es magnánimo, Bada, ni es cristiano!”. En el último acto encontramos también una oración de Bada, que vuelve a ser situación fecundada por el lirismo.

En *Saúl*, todas las intervenciones de David, pastor, poeta, músico y rey, suponen momentos líricos. El primero de sus cantos es un ejemplo de ello: “¡Gloria al Rey sacrosanto/Que tiene las estrellas por alfombra,/La inmensidad por manto,/La luz del sol por sombra!...”. En la escena siguiente, la III del acto primero, conoce a Micol, los jóvenes se enamoran, y en una de sus intervenciones encontramos el poema de Lamartine a que hemos hecho referencia varias veces en este trabajo²⁹. Micol le pregunta quién le ha enseñado la “ciencia de arrebatarse el alma” y él contesta: “¿Quién ha enseñado al pajarillo humilde/Que al sol saluda en la enramada espesa,/Los trinos que deleitan tus oídos,/Aunque él tal dicha ambicionar no sepa?/¿quién los ricos matices que te admiran/Y los perfumes mil que te recrea...”. El acto se cierra con la emocionada oración del pastor músico: “¡Apaga ¡oh Dios! Apaga!/ los rayos de tus iras,/Cuando a tus pies nos miras/Pidiéndote piedad./¡Qué son ante tu trono/Los reyes de la tierra,/Si a un soplo los aterra/Tu augusta Majestad!/¡Apaga ¡oh Dios! Apaga/Los rayos de tus iras,/Cuando a tus pies nos miras/Pidiéndote piedad!”.

También el profeta Samuel contribuye a hacer imprescindible el lirismo en *Saúl*. A pesar de aparecer excesivamente impávido, como buen profeta que sabe inevitable y “justo” lo que suceda, su sentenciosidad a veces se escribe de un modo muy lírico. En la escena I del acto primero destacamos estas intervenciones del profeta: “¡Ay del que llegue a las divinas aras/con holocaustos que su Dios condena!...”, y después, “¡Ay del que mira aparecer el día,/Y en lóbreguez su corazón conserva!”.

Raimundo Lazo ha señalado que en el caso de *Saúl*, los elementos líricos terminan por configurarse como puntos de apoyo de la acción, como su forma de

expresión propia. De este modo, incluso los guerreros tienen una plegaria que los hace poetas soldados. Sucede en la escena IV del acto segundo: “Tú, que apartando las olas/Del rojo piélago hinchado,/Le abriste a tu pueblo amado/Camino de salvación;/Y juntándolas hundiste/Allá en sus simas profundas/A las huestes furibundas/Del tirano Faraón;/ Dirige y sostén el brazo/del pastor de Terebinto,/Y caiga de sangre tinto,/el vil gigante a sus pies./Acoge el humilde ruego/Que eleva tu pueblo triste,/Como el Oreb acogiste/La plegaria de Moisés”. Incluso las arengas se impregnan, en la obra, de lirismo, así la de David del acto segundo: “¡Transformado mi ser, cunde en mis venas/Santa ambición, que a reprimir no acierto!/ ¡Se ensancha el pecho, y en el aire aspiro/Del ángel de la guerra el ígneo aliento! (...)/Y al poder de sus místicos destellos,/Allá del porvenir entre las sombras,/Divino arcano atónito contemplo./ ¡Oh dichoso Israel! ¡Pueblo bendito!/¡A ti te llama altísimo decreto/A poseer al vencedor monarca/Que ha de imponer su yugo al universo!”.

Cambiando el objeto del lirismo, se abre el acto tercero con las bodas de Micol y David. Las Vírgenes que rodean a la princesa cantan ese día: “David desbarata/la tumba perversa,/Cual sombras dispersa/La lumbrera del sol,/Y trae el valiente,/Mostrando sus bríos,/Cabezas de impíos/ por dote a Micol”. Y un poco después: “Las aras te esperan;/¡Ven, virgen dichosa!/Ya el nombre de esposa/pronuncia David./Al héroe te enlaza/De dicha en el colmo,/Así cual al olmo/se enlaza la vid”. Sigue entonces el romántico encuentro entre los que van a desposarse, que adolece de cierto anacronismo, al levantar la escena sobre tópicos muy románticos. David vuelve a inundar de lirismo la preciosa escena: “Grandes son del Señor las maravillas/Y estupendas sus obras soberanas (...)/La inmensa variedad de sus productos,/La profusión de sus corrientes aguas,/Y por doquier la multitud de seres,/Que nacen, viven, se unen, se propagan./Mas nunca, nunca del Autor divino/La paterna bondad bendijo mi alma/Con tanto fuego y gratitud tan viva/Como al mirar tus virginales gracias,/Cuando sentí que por la vez primera/Le dije al corazón: “Ríndete y ama” (...)”. Ella entonces lo mira, y él insiste: “¡Espíritus de amor! Batid las palmas/Y bendecid mi gloria; que en la tierra/No es posible alcanzar otra más alta”. En el acto cuarto el lirismo logra, además, darle al conflicto el tono y la tensión que merece.

²⁹ Nos referimos al poema “Le poète mourant”, de Lamartine, al que ya hemos hecho referencia.

En *Baltasar* de nuevo encontramos la dramatización simbólica de la filosofía cristiana a partir de un episodio bíblico. Pero en *Baltasar* hay un acento épico que iguala la importancia del lirismo en la obra. Determinadas situaciones, no obstante, extreman el lirismo. Gran parte de éste lo encontramos en el acto primero; en los versos de los hebreos prisioneros, en sus plegarias, en sus espíritus agradecidos en la miseria. Así describe Joaquín a Elda en la escena I: “¡Pobre flor, que tu perfume/En esta mazmorra exhalas,/y cuyas virgíneas galas/mi triste aliento consume!.../ ¡Flor que – nacida entre abrojos-/Ni aún llanto tienes por riego.../ Pues ni aun lágrimas, del ciego/ Conservan los muertos ojos!.../¡Luzca pronto, luzca el día/Que Dios te ofrece piadoso,/Y al pobre ciego reposo/Dé entonces la tumba fría!”. En la escena IV los amantes, que van a ser separados, se despiden atrapando todos los recuerdos contenidos en las cuatro sucias paredes que la joven va a abandonar: “¿No hallas, caro Rubén, recuerdos tiernos/Que estimar debe el triste que los deja?.../ Allí al primer destello matutino/Que traspasaba por la angosta reja,/Orábamos los dos al Ser Divino;/ Y el pajarillo que acudir solía,/A recoger un grano de mi diestra,/Sus dulces cantos jubiloso unía/Al triste son de la plegaria nuestra (...) ¡Cuántas noches de vigilia inquieta,/ -En que medrosa se agitaba el alma-/ Tú le volviste la perdida calma /Con la santa lectura del profeta! (...)”.

Baltasar es, además de lo dicho, un triángulo de pasiones individualmente vividas y expresadas. El rey expresa líricamente contenidos muy apropiados para la lírica y poéticamente descritos, así su famoso parlamento de la escena IV del acto segundo, ya señalado, que forma un poema, un todo independiente, con sentido completo. El talante de la Avellaneda, lírico, apasionado, romántico, impregna cada intervención del monarca en esta obra. También nos hemos referido a la descripción de este talante que hace Daniel en el acto primero de la tragedia, pero no hemos señalado las respuestas que da Baltasar, a los ánimos que pretende infundirle su madre,. Observemos la fuerza lírica y expresiva de cada una de ellas: “¡Oh!... ¡sí!... yo envidio su suerte,/Y en esto, madre, me fundo.../ los hizo dioses el mundo,/A par que polvo la muerte”; “Yo no haré guerra/ -Que brinde pasto a los cuervos-/ Por un palmo más de tierra/Y un rebaño más de siervos”; “¡Soy tan dichoso, señora,/Que tengo envidia al dolor!”. Como las del rey, resuenan las respuestas que Elda va dando a quienes pretenden esclavizarla: “Sólo las aves/ divierten a su opresor/exhalando su dolor/Entre cánticos suaves”; “¡Que en la infausta soledad/Es el llanto nuestro acento.../Y alas no

halla el pensamiento/En donde no hay libertad!"; "¡No hay en el mundo cadenas/ Que rindan la voluntad!"; "¡Mi vida es tuya, pero mi alma es mía!"; "¡Te pido, Baltasar, aquel respeto/ a que tiene derecho la desgracias"; "¡Para rendir, señor, los corazones,/ No alcanza el centro de ningún tirano!". Volverá, el rey, a su tristeza, cuando conozca que Elda ama a otro hombre. En la escena I del acto cuarto, lo expresa así ante su madre: "Humo leve,/Que pasa sin dejar huella/Fue todo. ¡Volóse aquella/ilusión de un sueño breve!/ ¡Volóse!... Volví a caer/en esta tierra maldita,/Donde todo se marchita,/Donde es sarcasmo el placer (...)/ ¡Ese acento que aquí gira,/Que en todas partes murmura/-"no hay amor, verdad, ventura,/Todo es miseria y mentira!". Idea que continua a lo largo de toda esa primera escena: "Si es de los reyes herencia/ la soledad de esta cumbre,/Do no hay un astro que alumbré/las sombras de la existencia...". Y aún se prolonga, con la misma fuerza lírica, a la segunda escena: "La ventura, fugaz sombra/Que se escapa de continuo.../ La justicia, nombre vano/De que hace el fuerte ludibrio.../Y cerrando el horizonte/De este cuadro –tan magnífico-/ ¡Siempre el sepulcro... mezclando/En su polvo inmundo y frío/La ignominia con la gloria,/las virtudes con los vicios!...". Idea parecida a la que encontramos en la "Elegía I –Después de la muerte de mi marido": "Otra vez llanto, soledad, tinieblas.../¡Huyó cual humo la ilusión querida!-/¡La luz amada que alumbró mi vida;/un relámpago fue!/ Brilló para probar sombra pasada;/ brilló para anunciar sombra futura;/brilló para morir.../Y en noche oscura/para siempre quedé...". A este mismo poema recuerdan algunos versos de la escena IV del acto segundo de *Egilona*, en que Abdalasis se expresa como sigue: "¡No, no puedo dejarla! Sin su vista/todo es silencio, soledad, tristeza...".

Dos momentos más de encendido lirismo, hemos de señalar con respecto al emir Abdalasis, y en ambos habla con Dios. El primero tiene lugar en la escena V del acto primero: "¡Cuán plácido y sereno nace el día!/¡Qué azul el cielo! ¡el aire, qué benigno!/ Con cualquier nombre que el mortal te adore,/infinita bondad ¡poder divino!/que das al cielo luz, al campo flores/ y al corazón amor,/¡yo te bendigo!". En el segundo momento le pide al cielo fuerzas: "¡Dios! ¡Dios soberano/cuya mano sostiene el universo!/ ¡Tú que con ojos paternales miras/Desde el monarca hasta el humilde insecto,/ y al corazón de los mortales mandas,/cual al voluble mar y al vago viento;/ fortalece, Señor, el alma mía,/ y aliénteme tu voz, si desfallezco/al consumir el sacrificio crudo/ que la austera virtud me está pidiendo!".

El lirismo también afecta a las obras en prosa de la autora. Sirva como ejemplo la escena III del acto tercero de *El donativo del Diablo*, en la que los amantes creen que van a morir, e Ida expresa su desesperación elevando su súplica a Dios: “¡Dios misericordioso! ¡Aceptad las lágrimas que veis correr de nuestros ojos en este día de expiación! ¡Aceptad nuestros gemidos, que vuelan juntos a vuestro seno paternal, y castigadme con él, o conmigo salvadle!...”.

-Lirismo suave. *La hija de las flores* y *La hija del rey René* suponen, en la obra de la Avellaneda, las dos únicas contribuciones a la atmósfera de cuento de hadas en que la verosimilitud no responde a parámetros realistas. Este tipo de verosimilitud, más independiente del criterio de posibilidad, hace que el lenguaje resulte a veces no inadecuado, sino fantástico, lírico en extremo, como el lenguaje de un hada o el de un rey de cuento. Así, por ejemplo, el rey René se expresa de un modo muy distinto a como lo hacen Juan II, Saúl o Baltasar. Tanto en *La hija de las flores* como en *La hija del rey René*, el lirismo sobrepasa al enredo, lo suaviza y hace que el conflicto mismo se desarrolle y se resuelva dentro de una convención ideal. El lenguaje de Flora en *La hija de las flores* parece contagiar de lirismo a los personajes que se encuentran con ella, contagiar, además, su existencia de cuento fantástico, su realidad de hada, de hija de las flores. Con las flores habla en pasajes líricos que pueden muy bien independizarse de su contexto. Así la vemos expresarse en su primera aparición en escena: “Bella es la vida,/ Bella es la flor,/Pues de ambas cuida/Su excelso Autor./Mas es preciso/Que haya en las dos,/Pues Dios lo quiso,/Sin duda alguna/Lo quiso Dios-;/ Perfume en la una,/y en la otra amor./¡Lo quiso Dios!/¡Lo quiso Dios!”. Y un poco después: “¿Por qué, violeta, por qué te escondes,/visible sólo del aire vago,/cuando a buscarte con dulce halago,/al par venimos el alba y yo?/ Ella te ofrece sus ricas perlas,/y yo por trono mi pecho amante,/do viento, lluvia, o insecto errante,/ no podrán nunca dañarte, no/¡Ven a mí! ¡Frágil –cual tú- y modesta,/también yo tengo secreto asilo,/en donde puede latir tranquilo/y alegre siempre mi corazón!...”. Luis se dirige a ella, admirado de todo, y contagiado ya de su lirismo: “Cielos, ¿qué voz peregrina/responde a mi pensamiento?.../ ¿es de un querube ese acento?...”. Y Flora continúa construyendo poemas con cada una de sus intervenciones. No vuelve a escena hasta el siguiente acto, el segundo, en el que de nuevo hace un poema de la escena V, de nuevo frente al sorprendido y enamorado Luis: “ Juntos del monte en las faldas,/juntos del bosque en las sombras,/¡Flores nos darán alfombra!/¡Flores nos darán guirnaldas!/Correremos,

Luis querido,/cual cervatillos gemelos,/por todo el campo florido (...) Y allá en las aguas –que argenta-/juega la brisa importuna,/ O suspira soñolienta,/ También en los dos –a la par/Rompiendo las mansas olas-/Las haremos suspirar/Y en mil círculos formar/Caprichosas aureolas,/Pues cuando ligera nado/Batiendo la blanca espuma,/No vuela en el aire pluma/Ni pez surca el mar salado,/Que aventajarme presuma!...”. Toda intervención de Flora se convierte en poema independiente.

En *La hija del rey René* encontramos la misma atmósfera de cuento y el mismo *locus amoenus* como marco. El jardín, en este caso, es la jaula de oro o torre de marfil con la que el rey René pretende resguardar del dolor a su única hija, Yolanda. Los momentos más líricos de la obra se producen con las descripciones que Yolanda, ciega desde su nacimiento, hace del mundo que no sabe que no ve. Describe la noche y el día, como ya hemos mencionado, pero también el cielo, y lo hace como sigue: “¡Está arriba... ¡muy arriba!/ Sobre el mundo que habitamos,/sobre el aire que aspiramos,/Y no hay mente que conciba/aquel edén misterioso/Que llena la inmensidad...”.

En *Simpatía y antipatía* encontramos un exquisito lirismo en las escenas entre Isabel y el Conde. En la escena V se refieren de modo explícito al motivo que levanta la obra:

Isabel: Venturosos los que se encuentran
De la vida en los umbrales
Al ser que su ser completa.

Conde: Sí; que existen dos almas
Que por misteriosa fuerza
Se buscan y se adivinan,
A verse alcanzan apenas
Cuando ya se reconocen
Y en lazo eterno se estrechan.

Isabel: Pero esas almas hermanas
Vagar por rutas diversas
Suelen en el triste mundo,

Y nunca o muy tarde llegan
A hallarse, Conde.

En las palabras siguientes del Conde, que van abriendo paso a su defensa del divorcio, continua el lirismo: No existe virtud severa/ Que castigue con justicia/ De un grande amor la violencia,/Porque a su objeto anhelado/Se encontró tarde en la tierra./¡Oh Isabel!... ¿No hallara en vos/Compasión si ahora os dijera/-Yo os adoro, aunque el destino,/Para mi desdicha eterna,/Me arrebaté la esperanza/De unir mi suerte a la vuestra?.

En *Oráculos de Talía*... el lirismo se concentra en los soliloquios de Valenzuela en los que se debate entre la esperanza y la desilusión con respecto a la existencia de su amada. Sin embargo, de un lirismo más complejo y logrado, la declaración de amor que el poeta le hace a Eugenia en la escena VI del acto cuarto, tras salvarla de su accidente a caballo, consigue una de las expresiones más hermosas de toda la obra avellanadiana, y el momento más grave del personaje: “¿Veis allá tanto esplendor,/tanto fausto, tanta gloria?.../ Pues todo es polvo y escoria/Para un alma sin amor./¿Veis tan brillante ese cielo,/Los campos con verdes galas,/y al batir sus frescas alas/Las auras con blando vuelo,/no respiráis los olores/Del tomillo y la verbena?.../ ¡Pues todo eso causa pena/Si el alma está sin amores!/Que es amor el sol fecundo/del alma (...)/Él la ambición ennoblece/y el pensamiento sublima;/Él la natura que anima/Con nuevo encanto embellece.../ Pues cuanto concibo y veo/Por su prisma todo alcanza/Lo vago de la esperanza,/ Lo infinito del deseo./Por él es el resplandor/Del cielo blanda sonrisa,/Y un suspiro cada brisa,/Y un emblema cada flor (...)/ ¡Que todo de amor va en pos/Y todo amando se sabe,/Pues el amor es la clave/De los misterios de Dios!”.

7.3.2 Personajes y situaciones líricas. Hemos ido señalando situaciones especialmente adecuadas para que aflore el lirismo de la Avellaneda; dos se repiten más que ninguna otra: la que enfrenta a los amantes a declaraciones o a despedidas, y las oraciones a Dios en momentos de desesperación. Los más líricos de los personajes de la autora son, sin duda, David y Flora. Pero junto a ellos hay que mencionar a don Sancho, a Carlos de Viana, Abdalasis, Baltasar, Isabel, Yolanda y René.

7.4. LENGUAJE Y ESTILO

El lenguaje de la Avellaneda es rico, apasionado, enérgico y violento a veces, delicado, suave, cuando conviene. Como ecléctica, a veces resulta más clásica que García Gutiérrez o el Duque de Rivas del *Don Álvaro o la fuerza del sino*, pero es capaz también del más exasperado romanticismo. Capaz para ambos estilos, para cualquier tono, latín por latín podemos hallar en el estilo de *Catilina*, casi épica virgiliana al describir con imágenes clásicas el esfuerzo, la batalla o al caudillo, intensas descripciones con cierto orden al describir cortejos y batallas como en *Alfonso Munio*, otras veces, romántica en extremo, llena la expresión con epítetos gastados, exclamaciones sucesivas, ritmos rotos, adjetivaciones resquebrajadas, adjetivos retumbantes... Su sintaxis puede, de este modo, ser latina o esproncediana, de un estallido zorrillesco tanto como de una reflexión ciceroniana. A esta fusión de capacidades y gustos, hay que unir la lengua española de España contagiada del colorido y la exuberancia del español cubano, con su naturaleza y su sol.

Según Raimundo Lazo, la Avellaneda tuvo un alma eminentemente romántica expresada por una voz clásica. Quizá con ella lograra suavizar la verbosidad y la lengua un poco muerta de los románticos más extremos. La educación clásica recibida, dejó en su estilo cierta serenidad sincera, cierta reconcentración que resulta muy atractiva en el estilo y que pocos románticos españoles lograron en el estallido del movimiento. Efectivamente, vivió, como destacamos en la introducción a este trabajo, la influencia neoclásica también, pero el auge, la impresión y el estallido románticos. Y su talante se desbordó sobre su educación. Resulta curiosa la mezcla de estas dos corrientes por la intensidad y el extremo con que afloran una y otra. Su alma, tempestuosa y romántica, se expresa serenamente clásica a menudo; y si formalmente a veces está muy cerca de lo clásico, su espíritu es eternamente romántico.

Como señalamos al hablar del lirismo, como el Romanticismo tenía tanto que defender, tanto que proclamar, hubo un momento en que se llegó a hacer artificiosa la libertad. En nombre de la libertad se abusó de la frase hecha, de la expresión apasionada, de la repetición, de cierto léxico... La Avellaneda, más en su teatro que en su poesía, supo resguardarse de ello. Si influyeron en su lenguaje Espronceda, Zorrilla,

Lamartine, Parny, Hugo, Mdme. Staël, Chateaubriand, Scott y Byron, también lo hicieron Lista, Quintana, José María Heredia o Alfieri.

En el período romántico, el adjetivo se convierte en palabra tan imprescindible como el sustantivo, y a menudo más abundante. Por eso llegó a convertirse en puro ornato, “En sumiso servido de la medida del verso y de la rima”. No conocía el romántico la extraordinaria apreciación de Huidobro acerca de la adjetivación que no da vida. El epíteto dejó de dar vida y muchas veces mató, convirtiendo en redundancia lo que ya no matizaba, en oquedad lo que sin él, por lo menos, era esencia. La Avellaneda supo también librarse de esto, a pesar de lo cual pueden destacarse en su obra dramática, para verla romántica como pretendemos, multitud de sustantivos, adjetivos y verbos románticos, como luego veremos.

El estilo de la Avellaneda, fácil de entender, es, sin embargo, complejo en el análisis, complejo por la fusión clásico-romántica, complejo por la fusión de formas fosilizadas con aciertos de sorprendente expresividad, por elementos casi castizos, por el laísmo y el galicismo, de influencia española, y arcaísmos y los usos del voseo y el usted característicos de Camagüey, su ciudad natal. El movimiento romántico fue parco con respecto a las formas de traslación semántica. Las metáforas suelen ser, por ello, bastante elementales, y son el símil, el símbolo y la alegoría, las más utilizadas. La Avellaneda usó poco la metáfora, pero bastante los símiles y los símbolos.

Observemos ahora, en la sintaxis y en el vocabulario, las huellas del Romanticismo.

Cabe destacar los elementos románticos que, pese a la sensación de lenguaje clásico y mesurado, tiene el estilo de la Avellaneda en *Leoncia*. Si observamos el número de exclamaciones, puntos suspensivos, interrogaciones, preguntas retóricas, y soliloquios de intimidad dolorosa... Las exclamaciones, las interrogaciones y los puntos suspensivos abundan sobre todo en los momentos de impaciencia, de angustia, de desesperación, en las situaciones más románticas, que en la obra protagonizan casi siempre don Carlos y Leoncia.

El vocabulario resulta muy romántico. Sustantivos habituales en el drama

romántico son: pasión, libertad, hechicera, tiranía, destino, idolatría, delirio, anhelo, suspiro, asesina, presencia, aliento, agonía, víctima, desesperación, muerte, sentencia, loco, infeliz, demencia, acento, piedad, miserable, traición, insensato, silencio, fatalidad, demonio. Adjetivación romántica, retumbante: “acérrimo enemigo”, “corazón ardiente y apasionado”, “ángel de hermosura”, “ideal de hermosura”, “sublimes sentimientos”, “lazos de acero y de fuego”, “poder de fascinación”, “frenética pasión”, “lazos indisolubles”, “suprema felicidad”, “inextinguible”, “destino”, “amor fatal”, “presentimiento siniestro”, “corazón frío”, “mirada sombría”, “palabra de hielo”, “alma inocente”, “inocencia indefensa”, “abismos de dolor”, “noche oscura y lúgubre”, “las más tristes noches”, “suspiros postreros de algún alma agonizante”, “ser misterioso y terrible”...

En *Alfonso Munio*, como en *Munio Alfonso*, en el vocabulario, como en la sintaxis, también debe destacarse el romanticismo que lo impregna todo: los sustantivos que siguen, o parecidos, aparecen en casi todos los dramas románticos: libertad, patria, incendio, amor, pecho (en lugar de persona y de corazón), firmamento, pasión, tormento, piedad, delirio, magia (del amor), ídolo, alcázar, virtud, corazón, esposo, cuidados, pasión, unión, amante, suerte, ausencia, ilusión, ternura, zozobra, almas, muerte, llanto, destino, sentimiento, quejas, crimen, desgracia, misterio, intrigas, virgen, peñasco, truenos, cielos, rayo, sobresalto, noche, pavor, sollozos, presagios, viento, zumbidos, clamor, fragor, ecos, Dios, tumba, gemido, voz, sombras, sangre, dolor, venganza, culpa, lágrimas, delito, monstruo, muro, parricida, grito, ejecutor, espada, asesino, o sepulcro. Del mismo modo, los ejemplos de adjetivación que siguen también delatan un agudo romanticismo: “devorante incendio”, “insana pasión”, “amor funesto”, “delirio ciego”, “solemne pacto”, “cipreses tristes”, “infausta vida”, “súbita esperanza”, “cuidados tiernos”, “pasión ciega”, “unión santa”, “enemiga suerte”, “ausencia amarga”, “ilusión vana”, “zozobra extraña”, “llanto acerbo”, “hórrido destino”, “tirano sentimiento”, “dolientes quejas”, “noche tempestuosa”, “amor tirano”, “fúnebres presagios”, “doliente clamor”, “mundo infausto”, “juramento santo”, “vínculo sagrado”, “horrible tempestad”, “sombras densas”, “sombra sangrienta”, “culpa horrenda”, “asesino vil”, “delito cruel”, “honda tristeza”, “potente anhelo”, “triste amor”. Finalmente, verbos como ansiar, anhelar, inflamarse (en amor), idolatrar o adorar, son usuales en el drama romántico.

La fraseología y la sintaxis son también románticas. Abundan las oraciones exclamativas, las interrogativas y los puntos suspensivos. En el primer acto hay sesenta y cinco parejas de exclamaciones (cuarenta y seis en la segunda edición); en el segundo acto hay ciento una (sesenta y tres en la 2ª); en el tercero ciento diecinueve (sesenta y nueve en la 2ª), y en el cuarto ciento cuarenta (ciento cinco en la 2ª). Oraciones y frases interrogativas encontramos: en el primer acto doce (treinta en la segunda edición); en el segundo veintidós (treinta en la 2ª), en el tercero treinta (veinticinco en la 2ª), y en el cuarto sesenta y cuatro (treinta y seis en la 2ª). Puntos suspensivos encontramos: veintidós veces en el acto primero (cuarenta y ocho en la segunda edición), treinta y ocho en el segundo (setenta y seis en la 2ª), cuarenta y siete en el tercero (sesenta y nueve en la 2ª), y en el cuarto cincuenta y una (setenta y cuatro en la 2ª).

La expresión romántica se advierte sin dificultad si analizamos la sintaxis y el vocabulario de *El Príncipe de Viana*. La sintaxis está caracterizada por el hipérbaton, por las frases inacabadas, el tipo de oración que más abunda es la exclamativa, la interrogativa y la suspensiva de diferentes tipos. Con respecto a las oraciones, en la primera edición encontramos en el primer acto noventa y cinco parejas de signos exclamativos, cuarenta y siete interrogativos y treinta veces puntos suspensivos. En la segunda edición, en el primer acto, ciento diez parejas exclamativas, cincuenta y cuatro interrogativas y ochenta y una veces puntos suspensivos. En el segundo acto, en la primera edición: ciento noventa y seis exclamativas, cincuenta y nueve interrogativas y ochenta y seis veces puntos suspensivos. En la segunda edición, en el segundo acto: ciento veintinueve exclamativas, treinta y tres interrogativas y ochenta y tres veces puntos suspensivos. En el acto tercero de la primera edición: doscientas diez exclamativas, cincuenta y cinco interrogativas, y setenta y tres veces puntos suspensivos. En la segunda edición, en el mismo acto: ciento ochenta y nueve exclamativas, sesenta y dos interrogativas, y ciento cuarenta y una veces puntos suspensivos. En el acto cuarto, que sólo tiene la primera edición, encontramos: doscientas ochenta y dos exclamativas, sesenta y ocho interrogativas y setenta y ocho veces puntos suspensivos.

En cuanto al vocabulario, de nuevo son destacables algunos campos semánticos característicos del romanticismo: la tristeza, el miedo, el destino, el amor... que dan lugar a una serie de palabras satélite que se repiten. Sustantivos románticos son: hado,

odio, maldad, espíritu, insomnio, desmayo, llanto, libertad, patria, honor, velo, corazón, palidez, rumores, justicia, delito, monstruo, rebelión, quejas, tormento, ardor, hielo, amor, yerros, lágrimas, misión, destierro, rebelde, sepulcro, veneno, intrigas, Providencia, parricida, celos, desvelos, impotencia, sangre, alma... voces, asesino, crimen, voto, anhelo, ansias, engendro, tumba, piedad, angustia, esperanza, torrente, horror, destino, suerte, rayo, muerte, ventura, ángel, delirios, alivio, peñasco, compasión, prisionero, castillo, reo, suspiro, pesares, gloria, precipicio, sombras, víctima, verdugo, mártir, cenizas, anillo, ansiedad, bruma, sacrificio, luto, asilo, auxilio, consuelo, infierno, ruinas, gritos, torre, hoguera, saña, , desdichas, moribundo, cadáver, antídoto, acusación.

Adjetivación romántica es: “amargo cáliz”, “féretro inmenso”, “vida triste”, “ángel divino”, “letal tristura”, “lágrima pura”, “fantasma mentiroso”, “figura silenciosa y bella”, “aire corrupto”, “culpable silencio”, “desierto panteón”, “triste desamparo”, “injusto destino”, “odio atroz”, “profeta desdichado”, “saña fiera”, “negra culpa”, “ángel consolador de mi agonía”, “niebla oscura”, “horrible mansión”, “cárcel inmunda”, “honda soledad”, “unión santa”, “vil crimen”, “ansiada libertad”, “sangre negra”, “ansias crudas”, “asesina cruel”, “padre inhumano”, “hijo infeliz”, “justo cielo”, “destino amargo”, “espíritu afligido”, “desaliento triste”, “triste desengaño”, “insomnio devorante”, “imagen adorada”, “rumores vagos”, “fuerza fatal”, “voces terríficas”, “rebelión sangrienta”, “injusto corazón”, “perenne dolor”, “signo adverso”, “vida infeliz”, “fuego infernal”, “melancólicas miradas”, “presentimiento extraño”, “ilusiones vagas”, “triste voz”, “suerte infausta”, “pensamiento atroz”, “viles pechos”, “miserio cautivo”, “misteriosa visión”, “día aciago”, “amarga soledad”, “aislamiento lúgubre”, “cadena cruel”, “alma yerta”, “madre moribunda”.

Verbos muy utilizados en el drama románticos son: anhelar, soñar, respirar, desconfiar, ensañarse, engañarse, libertar, estremecerse, sellar, turbarse, enturbiar, temblar, hundirse, rebelarse, perturbar, fallecer, maldecir, helar, sepultarse, sucumbir, enajenar, jurar, venerar, envenenar, ansiar, latir, jurar, sufrir, anhelar, afligir, rogar, agitar, temblar, abominar, endulzar, amar, oprimir, deslumbrar, llorar, deshonorar.

Los elementos formales de *Egilona* contribuyen a su romanticismo. El eclecticismo característico del sistema teatral de la Avellaneda desaparece en este caso

casi por completo, dando lugar a una tragedia de encendido romanticismo. Encontramos un número muy considerable de frases inacabadas, de oraciones exclamativas e interrogativas, y un lirismo que lo impregna todo, soliloquios dramáticamente muy efectivos y diálogos que se aceleran... Hay que mencionar la “e” paragógica (en “infelice”, por ejemplo) que se utiliza como arcaísmo para ambientar romántica e históricamente el estilo en unas ocasiones y por razones métricas en otras. Con respecto a las oraciones y frases exclamativas, interrogativas y suspensivas, llama la atención el número elevado que aparece de cada una de ellas; en el acto primero: ciento sesenta y ocho exclamativas, sesenta y dos interrogativas, cincuenta y siete grupos de puntos suspensivos; en el acto segundo: ciento cincuenta y nueve exclamativas, ochenta y ocho interrogativas y cincuenta y seis grupos de puntos suspensivos; y en el acto tercero, en el cuadro primero: ciento sesenta y tres exclamativas, setenta y cinco interrogativas y cuarenta y seis grupos de puntos suspensivos, y en el cuadro segundo: ciento seis exclamativas, treinta y siete interrogativas, y veintiún grupos de puntos suspensivos.

El vocabulario romántico es innumerable, damos sólo algunos ejemplos. Entre los sustantivos cabe destacar: tinieblas, amante, ansias, fortuna, mortal, suerte, patria, yugo, baldón, sangre, gloria, hados, injusticia, pecho, amor, llamas, corazón, alcázar, delirio, arcano, cadena, himeneo, lloro, dolor, alma, pasión, tormentos, cautivos, tumba sombra, terror, fantasmas, crimen, sepultura, entrañas, prisionera, cristiana, misión, suspiros, moribundo, cadáveres, prisión, muerte, lágrimas, veneno, miserere, misterio, libertad, asesino, enemigo, voz, calabozo, presagios, palidez, soledad, prendas, cadenas, pasión, piedad, queja, recuerdo, ensueño, visión, atmósfera, miedo, locura, fiera, juramento, promesa, silencio, tristeza, ilusión, tumba, sepulcro, sangre, impulso, demencia, errores, infierno, peligro, patriotismo, celo, horror, monstruo, anhelos, alcázar, palacio, ejecución, misión, terror, aberración eco, castigo, martirio, desventura, muros, destino, suerte, verdugo, puñal, ruinas, altar, desamparo, hechizo, tirano, designio, justicia, milagro, Providencia, , votos, miserable, alarido, signo, cáliz, arcos, templo, desaliento, obstáculos, calabozo, ejecutor, acero, sacrificio, aras, cautiverio, ponzoña, batalla, patria, martirio, rebelde, losa, restos, cadáver, tálamo, maldición.

Adjetivación romántica, la siguiente: “furiosas ansias”, “fortuna avara”, “funesto mortal”, “hora aciaga”, “infelice patria”, “frenético amor”, “voraces llamas”, “temblorosa voz”, “incesante lloro”, “suerte amarga”, “indigna pasión”, “criminal

amor”, “tristes presentimientos”, “horrible visión”, “boda infausta”, “ademán terrible”, “miseros cautivos”, “tumba solitaria”, “delirio tormentoso”, “pánico terror”, “febril agitación”, “lloro amargo”, “pasión avara”, “penas amargas”, “cadenas quebrantadas”, “cadáveres sangrientos”, “sangrientos triunfos”, “fatal estrella”, “fúnebres presagios”, “agitación fatal”, “desventura inmensa”, “funesta pasión”, “tristes recuerdos”, “fúnebres visiones”, “presagios funestos”, “espantosa visión”, “fatal delirio”, “juramento sacro”, “pasión voraz”, “prisión estrecha”, “enemiga estrella”, “homicida diestra”, “airada sombra”, “conciencia atormentada”, “interminable lucha”, “impura pasión”, “infernai invención”, “criminal unión”, “día aciago”, “mano aleve”, “pecho duro”, “pérfidas promesas”, “infeliz mortal”, “tenebrosa cárcel”, “suelo infausto”, “eternas sombras”, “ejecución sangrienta”, “bárbaras cadenas”, “misión secreta”, “ceguedad funesta”, “hondo precipicio”, “pliego misterioso”, “infernai suplicio”, “tumba fría”, “voz misteriosa”, “pecho triste”, “eco amargo”, “página sangrienta”, “dolores hórridos”, “muros espesos”, “tinieblas frías”, “horrible mansión”, “misterios tristes”, “voces trémulas”, “enemigos hados”, “lloro amargo”, “opaco velo”, “mano trémula”, “fantasma despiadado”, “amor funesto”, “estancia venerada”, “alarido ronco”, “sacro templo”, “sacro juramento”, “calabozo horrendo”, “fatal pasión”, “instante fatal”, “anhelar perpetuo”, “sacrificio doloroso”, “vil calumnia”, “sacrificio crudo”, “helado sudor”, “altar cruento”, “letal ponzoña”, “instante cruel”, “adorado suelo”, “sangre vil”, “restos miserables”, “sepulcro abierto”, “baldón horrendo”.

Entre los verbos: besar, arder, abrasar, asesinar, acongojar, arrastrar, murmurar, llorar, sofocar, encerrar, adorar, amar, turbar, respirar, sepultar, idolatrar, acariciar, suplicar, aborrecer, agitar, atormentar, sosegar, compadecer, sepultar, exacerbar, perturbar, enajenar, padecer, jurar, palpitar, rogar, conspirar, arredrar, ultrajar, estremecerse, venerar, maldecir, llorar, temblar sufrir, yacer, revelar, morir, mitigar, maldecir, salvar, quebrantar, inflamar, libertar, arder, sucumbir, vengar, aplacar, destroz ar, abandonar, amenazar, oprimir inmol ar, enmudecer, sucumbir, revivir, sepultar, morir.

En *La hija de las flores* la forma cómica deja paso a menudo al romanticismo. Dentro de la sintaxis son muy habituales las frases entrecortadas, las exclamativas y las interrogativas, y en el vocabulario encontramos gran cantidad de palabras típicas del drama romántico. Frases exclamativas encontramos doscientas sesenta y una en el acto

primero, seis menos en el acto segundo y trescientas cuatro en el último. Interrogativas encontramos ciento treinta y tres en el acto primero, ochenta y dos en el segundo y noventa y siete en el tercero. Puntos suspensivos encontramos los siguientes: en el primer acto ciento cincuenta y ocho veces, en el segundo ciento setenta y tres, y en el último, ciento setenta y nueve. Todo lo cual describe el talante apasionado y romántico que escribe esta obra.

Consideramos sustantivos típicamente románticos: Dios, noche, sueño, tormento, pliego, huesos, misterio, origen, corazón, afán, hechizo, ángel, mortal, piedad, deidad, esclavo, rayo, triste, prodigios, miedo, infeliz, suerte, muerte, hado, flaqueza, anhelo, presentimiento, sentencia, pasión, arcano, fugitivo, visionario, diablo, casamiento, bendición, destino, acento, esperanza, suicidio, ilusiones, sacrificio, yugo, delito, martirio, trance, risco, esposa, muerte, maleficio, señales, reliquias, cenizas, suspiro, pavora, pesar, anhelo, eternidad, grillos, cautivo, frenesí, Señor, desdicha, criminal...

Adjetivación también habitual en el Romanticismo: “fatal memoria”, “gozoso corazón”, “trance cruel”, “alma enardecida”, “infausta existencia”, “excelso autor”, “ser ideal”, “encanto indecible”, “emanación fugaz”, “misterioso nacimiento”, “ardiente beso”, “raro sello”, “suerte maldita”, “perdida libertad”, “ser raro, indefinible, misterioso, incomprensible”, “hado injusto y adverso”. “anuncio infausto”, “singular espasmo”, “sueño vano”, “suceso amargo”, “ángel celeste”, “labios rojos”, “llanto amargo”, “goces inefables”, “fatalismo extraño”, “infausto día”, “suerte cruda”, “atroz tormento”, “loca porfía”, “eterno dolor”, “esperanza triste”, “suerte fatal”, “impíos hados”, “seres fatales”, “Dios piadoso”, “fausto destino”, “amargo compromiso”, “sublime amor”, “línea fatal”, “acento desgarrador”, “horrenda fatalidad”, “rápida ventura”, “recuerdo infernal”, “lazos eternos”, “ventura inmensa”.

Entre los verbos habituales en el drama romántico: morir, matar, azotar, temblar, amar, confesar, adorar, besar, soñar, temblar, padecer, declinar, salvar, soportar, esclavizar, subyugar, encerrar, sufrir, suspirar, enloquecer, encantar, olvidar, abismarse, inspirar, respirar, espirar, rogar, desafiar, defender, exhalar, condenar, obligar, temblar, llorar, fascinar, trastornar, adorar, sosegar, dilatarse...

La sintaxis y el vocabulario de *Baltasar* delatan su romanticismo. En el acto primero hay ciento veintiocho frases exclamativas, treinta y cinco interrogativas y ochenta y ocho veces se escriben puntos suspensivos. En el acto segundo, hay doscientas veinticinco exclamativas, sesenta y una interrogativas y ciento treinta y tres puntos suspensivos. En el acto tercero hay ciento veintidós interrogativas, cuarenta y dos interrogativas y noventa y tres veces se escriben puntos suspensivos. En el acto cuarto, hay doscientas noventa y tres exclamativas, cuarenta y dos interrogativas y ciento ochenta y una veces se escriben puntos suspensivos.

El vocabulario es muy romántico. Sustantivos románticos nos parecen: tumba, ángel, designio, mazmorra, cárcel, universo, sacrificio, suerte, anhelo, yugo, juramento, tormento, libertad, sombra, patria, esposos, alma, arcano, crímenes, imposible, vacío, cautiverio, arpa, gemidos, cadenas, alas, sufrimiento, demente, piedad, hastío, miserable, emoción, agonía, Dios, noche, sueño, firmamento, aliento, letargo, brumas, tirano, justicia, pasión, cadáver, truenos, mortal, sangre, ventura, desdichado, remordimiento, sepulcro, rugido, lamento, espectro, quejido, tinieblas, terror, sacrílego.

Adjetivación romántica consideramos la siguiente: “tumba fría”, “virgen hermosa”, “tumba helada”, “sublime sacrificio”, “suerte enemiga”, “juramento santo”, “fatal separación”, “atmósfera letal”, “casta y eterna unión”, “lagos profundos”, “oscura existencia,” “hondo tedio”, “alma infinita”, “afán profundo”, “infausta soledad”, “sombras eternas”, “Dios justiciero”, “noche profunda”, “noche horrenda”, “vapores densos”, “auras tibias”, “eterna gratitud”, “extraño misterio”, “postrer prenda”, “locas ilusiones”, “sordos murmullos”, “turbas feroces”, “fantasma vano”, “humo leve”, “vértigo extraño”, “esperanza traidora”, “desaliento doloroso”, “sueño breve”, “noche umbría”, “sordo acento”, “corazón oprimido”, “fugaz sombra”, “silencio espantoso”, “largos lamentos”, “sangrientos fantasmas”, “inmóviles ojos”, “yertos despojos”, “carcajada cruel”, “pechos fríos”, “fúnebres huecos”, “sepulcros vacíos”, “tristes sentenciados”, “voz trémula”, “alma estremecida”, “restos fríos”.

Verbos románticos como ansiar, inmolar, desfallecer, marchitar, despedazar, morir, son muy repetidos en la tragedia.

8- CONCLUSIONES

Queremos, en este momento, no sólo recoger sintéticamente lo que hasta aquí hemos dicho, sino añadir una serie de reflexiones acerca de cada capítulo que nos parece más pertinente en este punto que en ningún otro. Esto explica que éste sea un capítulo más amplio de lo esperado como escuetas conclusiones. Creemos, no obstante, que con las reflexiones que aportamos, ahora procedentes, revisamos y matizamos las cuestiones más importantes de esta investigación.

Abrimos este trabajo con un interrogante, a saber, cómo la mujer más famosa de Madrid, respaldada por una obra de extraordinarios valores, sobrevive hoy entre los olvidados. El día 13 de mayo de 1843, la Avellaneda, que contaba entonces veintinueve años, escribía desde Madrid a Ignacio Cepeda: “(...) Tus cartas, cuando con ellas quieras complacerme, dirígelas con sólo mi nombre, que esto basta. Pensamos mudar de habitación, no sé dónde iremos a parar, pero soy muy conocida y los carteros buscarán mi casa”. No habían llegado aún, sin embargo, los estrenos de *Alfonso Munio*, *Saúl*, *La verdad vence apariencias*, *La hija de las flores* o *Baltasar*, que tantos éxitos representarían para la autora... pero entonces era ya conocida por todos, y apreciada por los “talentos más notables de la época” desde que un día de 1840 Zorrilla la presentara en el Ateneo de Madrid. ¿A qué se debe, entonces, el olvido?. A menudo la Historia corona tardíamente a quienes valen y valieron pero su tiempo no supo mirar. Son infinitos los ejemplos de artistas incomprendidos por su tiempo precisamente por la visión de futuro y eterna que ellos tienen y casi nadie comparte con ellos, y es imposible saber los que, siendo realmente buenos, no son rescatados por el estudio posterior. Pero son muy pocos los que, siendo buenos y famosos en su tiempo, caen después en el olvido.

Este trabajo se levanta sobre una tesis, un hecho, y cuatro hipótesis. La tesis es la calidad extraordinaria de la obra teatral de la Avellaneda, el hecho es el olvido en el que se ha precipitado desde su fama, y las cuatro hipótesis, las cuatro causas coadyuvantes

que creemos han abocado a este olvido, son las que siguen: en primer lugar el hecho de que la autora naciera y viviera hasta los veintidós años en Cuba, pero pasara el resto de su vida en España a excepción de cinco años, y fuera en España donde produjera y estrenara todo su teatro y prácticamente su obra completa, hecho que la deja un poco en tierra de nadie; en segundo lugar, sus fechas de nacimiento y producción, un poco tardías para hablar de Romanticismo, según las fechas que se vienen dando, y tempranas para pertenecer a otro movimiento; en tercer lugar su condición de escritora ecléctica, que parece hacer que no pueda ser estudiada desde ninguna estética o movimiento precisos; y en cuarto lugar señalamos nuestra teoría, que esbozamos en la introducción, según la cual su figura llegara a ser tan famosa y tan debatida, que su obra quedara en un segundo plano, y que la crítica posterior confundiera este hecho concluyendo que tanto comentario entorno a su figura significaba que su obra no merecía más atención.

Partimos, entonces, de su fama, para destacar después su olvido y, sobre todo, para intentar rescatarla de ese océano sin nombre. Hemos ido viendo a lo largo del estudio realizado cómo se atendía a cada uno de los estrenos teatrales de la autora, y la altísima consideración en que se la tenía. De su primera obra dramática apenas hallamos crítica, simplemente se destaca el estreno y la sorpresa que produce la autoría femenina. Así hablan de ella *El Guadalhorce* de Málaga, *El Sevillano* de Sevilla, *El Entreacto* de Madrid, *La Aureola* de Cádiz... Distinta atención merece *Alfonso Munio*, al que hacen referencia las publicaciones más importantes del país. El mismo año la cubana estrena *El Príncipe de Viana*. Dos años después tiene lugar el estreno de *Egilona*, a la que el insigne Hartzenbusch dedica un largo artículo ensalzándola en *El Español* del 16 de julio de 1846, artículo al que ya hemos prestado suficiente atención en capítulos anteriores. Menos atención se prestó a *Flavio Recaredo*, obra estrenada dos años después. Pero un año después la Avellaneda volvió a cosechar dos grandes éxitos con *La verdad vence apariencias* y *La hija de las flores*. Ni *Errores del corazón* ni *El donativo del Diablo* tuvieron el mismo éxito ese año. Aun así, *La España* del 23 de mayo de 1852 publica un artículo de Eugenio de Ochoa en el que el crítico, profundo admirador de la obra de la Avellaneda, señala como un éxito completo el estreno de *Errores del corazón*. Pocos días después *La hija de las flores* le devuelve el éxito a la autora. *La Época* del 22 de octubre de 1852 destaca cómo “fue justamente aplaudida en todas las escenas...”. *Las Novedades* del día 23 de octubre dice: “Pocos son los triunfos tan unánimes y tan espontáneos que hemos presenciado en nuestros teatros...”. El año

siguiente estrena *La Aventurera*, a la que se refiere *Las Novedades* del 28 de mayo de 1853 como “uno de sus éxitos más brillantes y más legítimos que hemos presenciado”.

Simpatía y antipatía y *La hija del rey René* se estrenan en 1855. A ellas se refiere *La Época* del 10 de febrero como obras de la “inspirada autora de *Alfonso Munio* y *Saúl*” pero no suponen grandes éxitos. Ese mismo, no obstante, *Oráculos de Talía*, le devuelve el aplauso unánime. Será 1858 el año en que a la autora le aguarde su éxito más grandioso, el que obtiene con *Baltasar*. Pocos días antes de su estreno, tiene lugar el de *Los tres amores*, obra que dio lugar al grave incidente al que ya nos hemos referido, y que Nvarro Rodrigo califica, desde las páginas de *La Época* del 12 de abril, como “la prueba más miserable del odio que atesoran algunos espíritus envidiosos contra todo lo que es grande y levantado”.

La vida de Gertrudis Gómez de Avellaneda se compone de un elevado número de episodios asombrosos, lo cual ha dado lugar a que gran parte de los crítica interesada en ella se haya centrado en su biografía. Uno de los más episodios más llamativos, y que nos sirve ahora para hacernos cargo de la fama global que la acompañó, tuvo lugar en Barcelona en octubre de 1858, y lo tenemos relatado por ella misma en carta enviada a Pedro Antonio de Alarcón, y aparecida después en *La Época* del 5 de noviembre de 1858. Tras el atentado que había sufrido el día 14 de abril su segundo y último marido, el Coronel Verdugo, a manos de Antonio de Ribera, el hombre violento y envidioso que echó abajo el estreno de *Los tres amores*, el esposo de la autora había quedado tan mal herido en uno de sus pulmones que, cinco años más tarde, moriría a consecuencia de dicha herida. Por la salud de Verdugo fueron los dos a tomar los baños de Bagneres de Bigorre, al norte de Francia, tal y como los médicos recomendaron. Terminados los baños, volvieron a España por Perpiñán, entrando por Cataluña tal y como anuncia el *Diario de Barcelona* el día 23 de octubre de 1858: “Ayer llegó a la capital, hospedándose en el palacio de S. E. el Capitán General, la distinguida poetisa doña GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA, acompañada de su esposo, don Domingo Verdugo, diputado en la última legislatura, que defendió con denuedo los principios de los hombres de la Unión liberal”. En Barcelona se colmó de honores a la autora, entre los que destacó la nueva puesta en escena de *La hija de las flores*. Se sucedieron

homenajes extraordinarios, pero, entre todos, la Avellaneda recordó uno especialmente, tal y como le escribe a su amigo Pedro Antonio de Alarcón el día 5 de noviembre:

“(…) Un obsequio he recibido que, entre los muchos de que soy objeto, me ha halagado sobre todos, y aun más que ninguno de cuantos me ha dispensado la galantería española. De ése quiero decir a V. algo, porque V. tiene corazón y comprenderá su precio. Hay aquí, amigo mío, un obrero que gana jornal en la infernalísima atmósfera de una fábrica. Ese jornalero, que se llama Clavé, es un genio poético y musical: un verdadero y admirable genio. Él compone la letra y la música de deliciosos coros, célebres ya en toda Cataluña, y no sólo los compone sino que los hace cantar a 30 o 40 compañeros suyos del taller, a los que ensaya y dirige con la singular maestría que los mejores coristas que hemos tenido en el Teatro Real quizá no igualan a estos improvisados filarmónicos. Los pobres, que se pasan los días en el trabajo de las fábricas, en una temperatura capaz de asar un toro, dedican gran parte de las noches a estudiar música... Pues bien; estos artistas, espontáneamente, sin la más leve indicación de nadie, han ideado hacer una solemne manifestación de su culto por la literatura, glorificándola en mi humildísima persona.

“Anteanoche, las cercanías del palacio (que así llaman a la Capitanía General) se llenaron de un gentío inmenso: innumerables hachones alumbraron la calle, y Clavé con sus obreros y la gran orquesta del Liceo me dio una soberbia serenata, cantando sus más lindos coros de manera admirable. ¡Todo fue costado por ellos, y desgraciada de mí si hubiera intentado remunerarlos de algún modo!(…) Los obreros, obsequiados con un refresco en los salones del Palacio, han penetrado en ellos con tanta dignidad como respeto y finura(...) Eran las dos de la mañana cuando se marcharon... A las cinco debían comenzar sus rudas faenas. Al pensar en esto, amigo mío, al ver el insomnio que me dedicaban aquellos hombres que tan pocas horas tienen de reposo, las lágrimas corrieron por mis mejillas y no pude menos de llamarlos y decirles la verdad... que aquella ovación era la más gloriosa de mi vida.

“Quiero, exijo, que V. les dedique cuatro líneas; que V. aplauda a estos hijos del pueblo que, sin estímulo de ninguna clase, sin interés alguno, sin objeto político, así honran en una mujer la laboriosidad. Esto no es común en ningún país del mundo, y da una altísima idea de la ilustración del pueblo barcelonés, tan calumniado y temido...”.

Un año después volvía a Cuba, donde permanecería hasta la muerte de su esposo, ocurrida cinco años más tarde, el 28 de octubre de 1863. En su tierra natal se sucedieron los homenajes y las fiestas en su honor, tras ser coronada en la Habana el día 27 de enero de 1860.

Por último, nos interesa traer aquí tres testimonios que la miran ya como pasado, y que nos sirven para concluir con la descripción de su fama y sus valores. Palabras de Zorrilla, Menéndez Pelayo y Valera. El primero de ellos, muy amigo de la autora en su primera etapa en Madrid, escribe, cuando ella ya ha muerto, en sus *Recuerdos del tiempo viejo*:

“De cuando en cuando aparecen y destacan del fondo oscuro del abigarrado cuadro de estos mis recuerdos algunas risueñas y blancas figuras, que por breves instantes iluminan su nebulosa narración. Una de estas lumíneas poéticas y celestes apariciones, es la de Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien, evocada por la revolución literaria de un tiempo, le dio con su genio vigoroso impulso y con sus obras acusado carácter (...) Admiraba sus producciones, asistía a las repetidas representaciones de sus dramas, y al caer el telón sobre aquella dramática situación y aquel magnífico verso del segundo acto de *Alfonso Munio*

¡Tremenda tempestad!... ¡mándame un rayo!³⁰

Llamé la atención de todo el público con el frenesí de mi entusiasmo, y reventé los guantes aplaudiéndola, como si ella o la empresa me hubieran pagado para aplaudir (...) Más que mi vanidad, mi obligación de rendir homenaje a cuantos ingenios contemporáneos míos creo en conciencia que no merecen olvido (...) fue sin disputa la más inspirada, correcta y vigorosa de las poetisas de nuestro siglo.

“ ¡Ojalá que este mi recuerdo del tiempo viejo haga vivir el suyo un día más en la memoria de los hombres!...”.

Menéndez Pelayo la ensalza en su *Antología de poetas hispanoamericanos* (Madrid, Sucesores de Rivadenayra, 1892). Acerca de su teatro, dice:

“(...) En la elocuencia trágica no cede a ninguno de sus contemporáneos y en corrección y buen gusto los aventaja a casi todos, salvo a Hartzenbusch. Tiene su manera original intermedia entre la tragedia clásica y el drama romántico, tomando de la una la pompa y majestad, de la otra la variedad y el movimiento. Se han notado en Alfonso Munio reminiscencias del estilo de Quintana; en Saúl, imitaciones de Alfieri; en Baltasar, analogías con el Sardanápalo de Byron; pero todos los elementos ajenos están fundidos en un sistema dramático propio que, si no puede darse por forma única y definitiva de la tragedia moderna, parece, a lo menos, la única forma en que la tragedia neoclásica francesa e italiana puede resucitar...”.

³⁰ Recuerda mal Zorrilla, pues el verso aparece al final del acto tercero, y no del segundo, y no es como él lo cita, sino “¡Horrible tempestad! ¡mándame un rayo!”.

Valera recuerda a Gertrudis en su *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX* (Madrid, Fe, 1902), y dice de ella lo siguiente:

“Si exceptuamos a Santa Teresa, jamás hubo en España mujer alguna que compitiese con ella escribiendo (...) no tiene rival ni aun fuera de España, a no ser que retrocedamos hasta las Safos y Corinas de los más gloriosos tiempos de la Grecia, o busquemos en la Italia del Renacimiento la gentil figura de Vitoria Colonna (...) no sólo una poetisa lírica, sin par entre las españolas, sino a uno de nuestros más notables, valientes e inspirados poetas líricos de la presente edad...”.

Después de estos recuerdos, ¿a qué nos referimos con el olvido?. Hablamos de lo que sucede en las aulas, en los libros que explican el movimiento romántico en español, en los teatros españoles, en las editoriales... A este olvido nos referimos. Si se habla de ella en las aulas, por supuesto universitarias y excepcionalmente, se la agrupa con las mujeres que escribieron en el siglo XIX, y nunca se la individualiza; si se hace referencia a ella en los manuales, parece, en general, que nadie la haya leído realmente; nunca se representan sus obras en España y sus obras no se editan salvo por alguna valiente editorial que conoce sus valores. Y si se habla de ella, apenas se hace referencia a su teatro, que es, sin lugar a dudas, la parte más destacable de su obra. En el fantástico estudio que Allison Peers hace del Romanticismo en España³¹, leemos: “Cuando Gertrudis Gómez de Avellaneda, la muchacha cubana que había de convertirse en una de las más grandes escritoras españolas...”, y, sin embargo, a este figura descrita así, dedica el autor apenas cuatro páginas.

8.1. Talante literario. Como adelantamos en la introducción, desde el momento de su producción la obra de la Avellaneda pareció clásica o romántica no exaltada, a los románticos, y romántica a los clasicistas. Se advirtió muy temprano la complejidad de su sistema teatral, que funcionaba sobre una serie de elementos defendidos como caracteres más clásicos que románticos, y otros más románticos que clásicos. Prescindía, en cualquier caso, de las características más extremas de cada escuela. No fue ella la única que decidió limar los extremos de los dos movimientos, pero intuyó, como ningún otro autor de su tiempo, lo que sobreviviría a cada uno de ellos. Escogió los caracteres más permanentes e imprescindibles de cada uno, e hizo un sistema teatral

que resultó ser la solución para la tragedia contemporánea, que debía adaptar la antigua a la nueva sociedad sin prescindir en los cambios de la solidez y la profundidad con que se formaba. Su solución dramática es un magnífico compendio de solidez en las estructuras y los caracteres, de profundidad en el pensamiento y en las evoluciones psicológicas, y de emoción y agilidad en el movimiento escénico y en las pasiones dramatizadas.

Su tiempo advirtió este doble carácter del teatro avellanadiano ya a partir de su segunda obra teatral, *Alfonso Munio*, estrenada en 1844, tal y como vimos en la crítica reproducida. Interesa no olvidar ahora las palabras de Menéndez Pelayo más arriba reproducidas, y unir a éstas las que en 1860 Nicomedes Pastor Díaz escribe, en la “Nota biográfica” que precede a las *Obras literarias* de la autora. En ellas, al referirse a *Alfonso Munio*, opina:

“En Europa, en España, tuvo la Avellaneda la ambición de escribir una tragedia para un público, para una escena, para una época en que la tragedia clásica estaba completamente en caída. La señorita Avellaneda la levantó: la representación de su *Alfonso Munio* no fue solamente la glorificación de su autora; fue un triunfo mayor para el arte. Aquella noche de entusiasmo y ovación, en que llovieron guirnaldas a sus pies y hubo serenatas a sus puertas, no fue un acontecimiento particular de su vida; fue un gran suceso para el teatro...”.

Creemos necesario añadir a estas palabras traídas aquí para comprender la aportación que supone el sistema teatral creado por la autora, unas que el intuitivo Larra apunta en la crítica que escribe a partir del estreno del que se considera el primer drama romántico español, es decir, de *La conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa. El artículo de Larra se publicó el 25 de abril de 1834 en la *Revista Española* y las palabras que nos interesan en este momento son las que siguen:

“(…) cuando, destruidas las creencias, no se pudo ver en los reyes sino hombres, entronizados, y no dioses caídos, no se comprende cómo pudo subsistir la tragedia heroica aristotélica. Para los pueblos modernos no concebimos esa tragedia, verdadera adulación literaria del poder. Por otra parte, ¿son por ventura los reyes y príncipes los únicos capaces de pasiones?. No sólo es éste un error, sino que, limitando a tan corto círculo el dominio de la representación teatral, frústrase su objetivo principal. Los hombres no se afectan generalmente sino por simpatías...”.

³¹ *Op. cit.* Vol. II, pag. 186.

Efectivamente, y como ya señalamos, el Romanticismo trajo un nuevo modo de hacer tragedia, el único, como ven Larra y Menéndez Pelayo, que permitía sobrevivir a la tragedia después de los cambios sociales experimentados. La Avellaneda supone un eslabón excepcional, único en el momento en que vive, fundamental para el teatro posterior. Se dio cuenta de las bellezas y de las emociones que podían lograrse de manos de la pasión, y de que la pasión afectaba a un rey como a una anónima madre soltera, a una huérfana o a una esclava. Ella, en quien tan mal se entendió la pasión por gran parte de la sociedad, sabía muy bien que además de no afectar sólo a los reyes y a los hombres, la pasión era más eficaz y mejor presentada si se preparaban las situaciones, se explicaban correctamente los antecedentes y se construía con solidez la estructura de la obra. Todo ello aumentaba la emoción; detenerse en lograr una construcción adecuada no restaba emociones, antes bien, las intensificaba. De nuevo en el joven Larra encontramos algunas de las claves para el sistema dramático de la Avellaneda, que quizá encontró ella misma, pues vuelven a coincidir su sistema teatral y las opiniones del escritor, que en su artículo sobre *El trovador*, de García Gutiérrez, aparecido en la *Revista Española* el día 6 de julio de 1836, dice:

“(...) No somos esclavos de las reglas, creemos que muchas de las que se han creído necesarias hasta el día son ridículas en el teatro, donde ningún efecto puede haber sin que se establezca un cambio de concesiones entre el poeta y el público; pero no consideramos tales justificaciones como reglas, sino como medios seguros de mayor efecto; evitemos por su medio, siempre que la verosimilitud lo exija, que el espectador tenga que invertir en pedirse razón de los sucesos el tiempo que debería atender a las bellezas del desempeño; y todos convendrán conmigo en que es indispensable preparar y justificar cuanto pueda dar lugar a la menor duda...”.

Y junto a éstas, pongamos otras palabras de Larra, éstas escritas a partir del estreno de *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch, muy pocos meses antes del suicidio de quien lo firma, y con ellas tenemos el eclecticismo que se ha señalado como característico del autor del *Macías*, que parece estar describiendo el sistema dramático de la Avellaneda con las apreciaciones que señalamos:

“Puédese prescindir de las acciones, y variar en la elección de ellas; de las pasiones nunca, porque son nuestra organización, porque la pasión es el hombre mismo;

porque la pasión es semejante al agua que, comprimida por un lado, no vuelve escarmentada al manantial de que partió, sino que trata de seguir su curso buscando otra salida y, cerrada la segunda, otra y cien mil, hasta que sale...”.

Conviene, sin embargo, una breve reflexión sobre lo clásico y lo romántico. El mensaje global del Romanticismo es un mensaje de libertad para escoger, pero en un primer momento fue necesario insistir más en lo que más necesitaba ser defendido, a veces hasta exagerarlo. El Romanticismo desencarceló vidas amordazadas durante siglos que, si bien aparecían a lo largo de este tiempo con mordaza, no se recomendaban desde las pragmáticas ni podían llevarse a cabo de manera explícita: la pasión, la libertad de presentar determinados caracteres y asuntos, la libertad en el modo y la moral de resolver los conflictos, la libertad formal, la inspiración y la sinrazón como existencias válidas también... No obstante, en la buena literatura de todos los tiempos encontramos la expresión intensa del amor, del dolor por el desamor, el dolor de la muerte, el dolor de la ausencia, la pasión, el deseo, la originalidad... aunque nada de esto se apreciara o recomendara desde las preceptivas como rasgos de calidad de una obra. Por esto era necesario entronizarlos en el momento en el que se estaban desencarcelando, era necesario elevarlos junto a la mimesis y la verosimilitud en pos siempre de la catarsis, objeto de cualquier teatro. Y entonces, como el que ha sido despojada de la luz durante largo tiempo, cuando puede tenerla desea permanecer en ella mucho más de un momento, que resulta excesivo para el que siempre la ha tenido, como el hambriento que se enfrenta a la comida, así el romántico necesitó contar su pasión, llorar a gritos su dolor... Era necesario proclamar, estallar la libertad durante un tiempo y, sólo después, sería posible disfrutarla con naturalidad. Resulta abominable la incompreensión que se presta a este período, cuando se le califica de inmaduro. Porque en seguida el romántico reacciona, y en su libertad descubre las bellezas de la verosimilitud y todo lo que le parece bueno de la escuela a la que hubo de enfrentarse.

La pregunta machadiana “¿Soy clásico o romántico?”, con su respuesta: “No sé”, es, en realidad, una pregunta romántica, del mismo modo que el eclecticismo es parte del Romanticismo. Los románticos no destruyen lo anterior, y sólo un instante pasan despreciando a los clásicos, y en ese mismo desprecio están, en realidad, construyendo una libertad real. A este momento posterior o a esta madurez de pensamiento que no desprecia ninguna escuela, pertenece el teatro de la Avellaneda.

8.2. La Avellaneda y los géneros o subgéneros teatrales. Hay que destacar que, si la autora empezó publicando novela y poesía, se volcó después por completo en el teatro. Consagrarse al género dramático tenía la dificultad, para una mujer de entonces, de que la naturaleza del teatro obligaba a los dramaturgos a la vida pública, vida vedada al “ángel del hogar”. Esta dedicación tiene que entenderse, pues, desde la valentía que suponía dedicarse al género que más debates, discusiones y curiosidades levantaba.

Desde el punto de vista genérico la Avellaneda también supone una importante contribución. Como venimos haciendo en casi todo los puntos de este trabajo, hay que distinguir su contribución dramático-trágica de su contribución dramático-cómica, teniendo en cuenta, además, que es mejor considerada como trágica que como cómica. La comedia tuvo para el movimiento romántico una importancia menor, lo cual no debe hacer pensar que no fuera lo que más se representaba. No hay que olvidar que, paralela al drama romántico que proclamaba el movimiento, hay una quinta columna representada por teatros como el de Bretón de los Herreros. Y hay que pensar, además, que las comedias de esencia moratiniana siguieron representándose antes, durante y después del drama romántico, y que son más que éstos últimos, ahí están *Contigo pan y cebolla* o *Marcela, o cuál de las tres*, y las comedias de magia como *La pata de cabra*, que seguían cosechando grandes éxitos. Sin embargo, también la lírica garcilasista fue minoritaria durante gran parte del siglo XVI, y no por ello ha de considerarse de menor importancia, ni ha de concluirse que sea menos fundamental para la literatura posterior. No son nunca muchos los que ven más allá del telón que cubre su tiempo.

Efectivamente, el Romanticismo gustó menos de la comedia, por eso las comedias de la Avellaneda aparecen cuando la autora lleva casi quince años escribiendo y cuando la explosión romántica es ya pasado. Pero hay que ver que el Romanticismo proclama la libertad de mezclar géneros y subgéneros, con el teatro barroco como punto de mira. La autora conocía bien el teatro de Shakespeare y Calderón, también el de Moratín, García de la Huerta, Alfieri, Quintana, y también el de Victor Hugo, Byron, Martínez de la Rosa, García Gutiérrez, Ángel de Saavedra, Hartzenbusch y Zorrilla. Junto a ellos, debía de conocer las críticas teatrales de Larra, con el que hemos visto que

coincide, pues con todas sus lecturas construyó el sistema dramático al que hemos hecho referencia, y todas ellas se advierten también en los aspectos genéricos de su teatro.

En el capítulo dedicado al género, caracterizamos las obras de la Avellaneda dividiéndolas en seis tragedias: *Alfonso Munio*, *El Príncipe de Viana*, *Egilona*, *Saúl*, *Baltasar* y *Catilina*; cinco dramas: *Flavio Recaredo*, *La verdad vence apariencias*, *El donativo del diablo*, *La Aventurera* y *Tres amores*; cuatro comedias: *Errores del corazón*, *La hija de las flores*, *Simpatía y antipatía* y *Oráculos de Talía...*; un juguete cómico: *El millonario y la maleta*, una especie de cuento de hadas: *La hija del rey René*; y *Leoncia*, a la que dejábamos entre la tragedia y el drama. De entre las seis tragedias y los cinco dramas, más *Leoncia*, podemos señalar al menos cinco dramas románticos: *Leoncia*, *El Príncipe de Viana*, *Egilona*, *La verdad vence apariencias* y *Baltasar*, y a no ser por el final, habría que añadir *Recaredo*. Pero todas las obras de la autora tienen elementos románticos y, sobre todo, el espíritu que levanta el drama romántico. Ya dijimos en el capítulo dedicado al género que los dramas románticos son tragedias, y que hay tragedias que, además, son dramas románticos. En el caso de la cubana, por ejemplo, *El Príncipe de Viana*, *Egilona* y *Baltasar* son ambas cosas.

Una de las contribuciones de Gertrudis Gómez de Avellaneda a la tragedia, aquella que la crítica ha señalado como la de mayor importancia (Pastor Díaz, Menéndez Pelayo...) es, según acabamos de ver, la de abrir un camino por el que la tragedia antigua pudiera respirar y sobrevivir, es decir, emocionar, en el mundo contemporáneo. Manteniendo la acción única, la profundidad de pensamiento, la solidez de los caracteres, la preparación de las situaciones y de las soluciones, supo ver que el espectador del siglo XIX necesitaba que los personajes se acercaran más a su condición humana y social, que la acción corriera más ágilmente, que la expresión fuera apasionada y libre, y que el tiempo y el espacio pudieran ampliarse a la vez que se ampliaban las posibilidades de las tramoyas, los decorados, la caracterización, etc... La autora, que teorizó muy poco acerca de esto, lo explica, sin embargo, en su prólogo a *Saúl*, cuando defiende su versión frente a la de Alfieri porque la suya tiene más movimiento, y frente a la de Soumet porque la suya cuida mejor de la verosimilitud. Recordamos sus palabras acerca de esto en los capítulos segundo y tercero de este trabajo.

Esta aclimatación de la tragedia clásica al mundo contemporáneo es de un valor extraordinario como contribución histórico-literaria. Mucho se teorizó sobre ello, pero muy pocos autores consiguieron elaborar un sistema tan sólido como el de la autora, tan estable y tan magnífico por trágico y por moderno. Nos atrevemos a decir que nadie en España lo logró como ella, manteniendo intacto el espíritu trágico y proclamando la libertad romántica en contenidos y formas. La solidez estaba en los románticos como la emoción en los clásicos, pero el sistema de la Avellaneda se hizo con la solidez de los clásicos y la emoción de los románticos.

Por otro lado, esta contribución a la tragedia supone un interés semejante con respecto al drama romántico. La Avellaneda lleva a los escenarios su primera obra en 1840, en pleno auge romántico. Y aun los estrenos de *Alfonso Munio* y *El Príncipe de Viana* tendrán lugar en el decenio señalado como de extremo romanticismo en los escenarios españoles. Junto a *Don Álvaro o la fuerza del sino* o *El trovador*, la obra que estudiamos se sintió más clásica, pero si *Leoncia* tiene mucho del melodrama dieciochesco francés, y *Alfonso Munio* y *Sául* mucho de las tragedias clásicas, la madurez de su sistema teatral y su obra global dejan ver también la asistencia a los estrenos de Duque de Rivas, de Martínez de la Rosa, de Hartzenbusch, García Gutiérrez y Zorrilla, y ahí están *El Príncipe de Viana*, *Egilona*, *Recaredo* y *Baltasar*.

Al drama romántico aportará la Avellaneda la preparación completa de sus situaciones, los caracteres construidos no sólo en el caso de los protagonistas, y una profundidad de pensamiento perfectamente asimilada al movimiento de la acción que no logra ninguno de sus coetáneos españoles. Amén de una calidad formal muy pocas veces igualada.

Su contribución a la comedia, menos veces destacada que la anterior, tiene, para nosotros, gran importancia a pesar de que estamos de acuerdo con la mayor parte de la crítica en que resulta mejor trágica que cómica. Pensamos que su comedia más importante, *La hija de las flores*, utiliza mecanismos para hacer reír que se acercan a los que utiliza el teatro del absurdo. En ella encontramos también elementos líricos del teatro valleinclanesco y lorquiano. Efectivamente, desde *La hija de las flores* podemos señalar las aportaciones más interesantes que la Avellaneda realiza al género cómico.

Al estudiar *La hija de las flores*, señalamos cómo la crítica de su tiempo advirtió, a la vez que la aplaudía, algunas rarezas en la obra. Destacamos en su momento la insistencia en el carácter irreal y fantástico de Flora. Y así hay que tomarlo para que funcione, pues de otro modo resulta inverosímil. Tomada con cierta fantasía se acerca a un sentido del humor que recuerda al humor del absurdo, desde el cual puede comprenderse la obra, y se encumbra como antecedente excepcional, por temprano, para su formación. Lo que interesa no es que lo dramatizado sea real o pueda ocurrir en la realidad, sino que se reciba de forma verosímil. Las encantadoras situaciones de Flora, su creencia de que ha nacido de una flor, como las extrañas reacciones de su abuelo, el Barón, están envueltas en la sensación de imposible verosímil que significa el teatro del absurdo. Esto explica que la crítica de su tiempo, mientras la aplaudía, advirtiera ciertas rarezas o se extrañara del modo en que se hacían verosímiles reacciones y creencias absurdas. Cotarelo apreció la originalidad de la obra, y Castro y Calvo señaló que deja adivinar ya la alta comedia y la comedia de enredo de la segunda mitad del siglo XIX. Pero sólo José A. Escarpanter, como ya destacamos en su momento, hace referencia, de algún modo, al tipo distinto de verosimilitud que introduce *La hija de las flores*³².

Finalmente, la crítica del momento señaló como su principal defecto el “excesivo lirismo”, que para algunos la hacía más lírica que dramática. Hemos adelantado ya que este carácter lírico también hace pensar en un teatro posterior, que va desde algunas piezas modernistas al teatro más lírico de Valle y al teatro de Lorca.

El carácter de Inés adelanta, además, ciertas características de un personaje muy rentable y trágico del teatro del siglo XX, aquél que comparten la Sinforosa de *La princesa doña Lambra*, de Unamuno, la Flora de Trevélez de *La señorita de Trevélez*, de Arniches, y la Doña Rosita de la obra homónima de García Lorca.

La hija del rey René tiene los caracteres líricos de *La hija de las flores*, y *Simpatía* y *antipatía*, además, los mismos mecanismos del absurdo. *Oráculos de Talía* supone una vuelta a la comedia barroca, también a la comedia de enredo, como *El millonario y la maleta* y *La hija de las flores*. *Errores del corazón* es una comedia sentimental, melodramática, que no logra convencer.

Podemos decir, entonces, para cerrar este apartado, que la tragedia de la Avellaneda supone una aclimatación de la tragedia antigua al mundo contemporáneo, mientras que la comedia, cuando no imita la comedia barroca, enlaza con posteriores formas del humor.

8.3. Pensamiento y temas. El amor. Desde la introducción hemos insistido en la importancia que para la autora tenía la moral, bajo el recuerdo kantiano de la ley moral que el ser humano guarda en su interior y que lleva a todos sus actos y a todos los momentos de su vida. La Avellanada tenía un agudo sentido de la moral, y buscaba, en su vida como en su literatura, expresar su idea de la justicia y de la bondad. El insistente modo de sentir, desear y advertir la ley moral, caracteriza su obra y lo impregna todo de una profundidad de pensamiento que sirve siempre como indicio de este modo de vivir. Hemos visto cómo desde sus primeras obras la crítica señala la profundidad de pensamiento que las engendra. Tres son los elementos que más destacó y alabó la crítica acerca del teatro de la cubana: la calidad formal de los versos, la sólida construcción de los caracteres y la profundidad y gravedad de pensamientos. Efectivamente, la autora destaca dentro del Romanticismo español por una dedicación mayor al pensamiento que encierran sus obras que a una intriga complicada, por un interés mayor en dramatizar ideas, defensas y luchas ideológicas. Los temas escogidos sufren una elaboración en el drama que los hace evolucionar y transmiten un conflicto ideológico al espectador. Y esto sin restar movimiento ni dramaticidad. La Avellaneda veía claramente que la sociedad debía escuchar una serie de reivindicaciones que permanecían desatendidas, y las plantea desde el escenario.

El amor es el tema del que no puede escapar. Su obra es una constante reflexión sobre el amor, tema preferido, por otro lado, por los románticos. Pero la autora lleva el amor a situaciones y conflictos a los que ningún otro autor romántico se atreve a llegar. El amor tiene las características románticas de pasión, de sentimiento que no entra en pacto con el mundo, siempre en lucha, por demasiado hermoso, en este suelo. Se advierte, además, como preocupación constante, como centro de vida, como lo único capaz de hacer vivir o morir. El amor lleva al paraíso o al infierno, donde sigue siendo

³² *Op. cit.* Pag. 43.

amor. Cabe recordar a Rilke, cuando opina en una de sus cartas que escribir sobre el amor es lo más difícil. Pues bien, en ninguna de las obras de la Avellaneda falta el tema amoroso, e incluso cuando éste pasa a un segundo plano o no es el tema o la pasión que pone en marcha la obra, la autora se ve obligada a advertirlo como si con ello cometiera una falta. Así lo advierte en el prólogo a *Saúl*.

Hemos visto también, a lo largo de este trabajo, cómo la crítica opinó que la Avellaneda estaba especialmente capacitada para advertir y describir el más mínimo movimiento del corazón, y cómo la captación de estos diminutos latidos emociona en el escenario e intensifica los desenlaces y las grandes conclusiones que provocan movimientos más evidentes y grandes del corazón. El amor resulta un campo riquísimo para que ella demuestre esta virtud. La profundidad psicológica que la autora traza con sus más importantes personajes siguiendo estos pequeños movimientos sentimentales que hacen variar casi siempre el pensamiento, forma una de sus características más destacables. La autora, que en su epistolario habla incluso de un lenguaje del corazón, reivindica todas las razones del sentimiento, todos y cada uno de sus desatendidos derechos, y con ello lleva a cabo la más profunda reivindicación romántica.

El romántico valora en un altísimo grado el sentimiento amoroso, y lo caracteriza con pasión, intranquilidad, con ser siempre luchado, desatado y escogido como la realidad más hermosa que vivir. Pero el mundo es ajeno al romántico, contrario, y el amor se convierte “sólo” en aspiración. Este enfrentamiento entre anhelo y realidad es el conflicto romántico por excelencia, el dolor más abismal y repetido en la literatura romántica y en el teatro de la Avellaneda. El amor es tan constante como los obstáculos que nacen a su alrededor, en general concretados en oposiciones familiares que no creen en la libertad ni en el amor, que son las dos creencias fundamentales para los amantes románticos. Al amor seguirán la separación, la locura o la muerte como motivos satélites.

La Avellaneda no faltó jamás al voto que parece hizo a este sentimiento. Desde *Leoncia* hasta *El millonario y la maleta* las historias de amor son lo más bello de su teatro, aunque se vive de forma distinta en las tragedias y dramas que en las comedias. El amor es el tema fundamental de *Leoncia*, de *Egilona* y *El donativo del diablo*, y si en ellas es lo único, resulta la clave para todas las demás.

El amor reflejado en la obra avellaneditiana es un amor sentido con la máxima intensidad de la que es capaz quien lo siente, y convertido siempre en algo más que una circunstancia, en la esencia de la vida del amante, pues llega a ser aquello que le da su entidad y su identidad. Por amor se puede hacer cualquier cosa; así, los personajes virtuosos serán inspirados a grandes acciones, mientras que los personajes presa de malas pasiones se verán inspirados a malas acciones por el desamor. A veces el dolor provoca la enajenación en un personaje virtuoso, que puede cometer o intentar cometer una mala acción; así por ejemplo Leoncia, que enajenada por el bajo comportamiento de Carlos quiere matar a Elena. La autora describe paso a paso cómo el amor y el desamor van actuando en su personaje, que primero se inquieta, después se apena, más tarde se decepciona y finalmente enloquece. Sólo el sentimiento maternal que nace en ella cuando conoce que Elena es su hija perdida, es capaz de refrenar durante unos instantes su dolor, pero al encontrarse cara a cara con su burlador y ver cómo su hija impide que lo mate, se quita la vida. También Arnoldo, protagonista de *El donativo del Diablo*, se desespera por la separación que se le impone a su amor, y de la mano de la desesperación acepta pactar con el Diablo para que éste le proporcione las riquezas que harán que el padre de su amada lo acepte como esposo para ella.

Otras veces, la vivencia del amor se ve truncada o estropeada por situaciones o personas ajenas a él y no por las acciones de los amantes a las que les ha conducido la desesperación. Esto es lo que sucede en *Alfonso Munio*, en *El Príncipe de Viana*, *Saúl*, *La verdad vence apariencias* o *Baltasar*. El padre de la heroína es un obstáculo habitual en el drama romántico. El ejemplo más importante de esto lo tenemos en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas. Pues bien, en *Alfonso Munio* el padre de la heroína la mata por sorprenderla en conversación de amores, es decir, por un absurdo sentido del honor. En *El Príncipe de Viana* la madrastra de Carlos organiza su asesinato. En *Saúl* el rey se opone al amor entre su hija Micol y David, y es él quien manda asesinar a su yerno. En *La verdad vence apariencias* Fernán-Gonzalo casi es asesinado por su hermano Rodrigo, y antes, don Álvaro es despojado de todo por su propia familia, que rechaza a su esposa porque no es noble. En *Baltasar*, el rey, despechado por Elda, entrega a Rubén a las “turbas feroces” para que lo despedacen.

Casi siempre tenemos un triángulo amoroso, de manera que siempre va a haber alguien que es desamado. Así sucede en *Leoncia*, cuyo triángulo amoroso está formado por Leoncia, Elena y Carlos; *Alfonso Munio*, en que el triángulo lo forman Fronilde, don Sancho y Blanca; *Egilona*, en que hallamos el más complejo de los triángulos de la obra de la Avellaneda, formado por Abdalasis, Egilona y el rey Rodrigo; en *Recaredo*, en que forman el triángulo Bada, el rey Recaredo y Viterico; en *La verdad vence apariencias*, en que dos hermanos, Rodrigo y Fernán-Gonzalo, aman a su prima Leonor; en *La hija de las flores*, en que Flora y Luis se aman, pero el joven está prometido a Inés; *La Aventurera*, en la que Natalia ama a Eduardo, pero está prometida a don Julián, al que no ama pero por el que es amada; en *Simpatía y antipatía*, en la que Isabel y Eufrosia aman al Conde; en *Tres amores*, en que el triángulo está formado por Antonio, Matilde y San Adrián; en *Baltasar*, en la que el rey ama a Elda, que ama a Rubén; y en *Catilina*, en la que Fulvia y Aurelia están enamoradas de Catilina.

Los triángulos amorosos más logrados y más emocionantes serán los de *Leoncia*, *Egilona* y *Baltasar*, que son las obras en las que se coloca al trío de personajes que los forman en situaciones más complejas y originales. En las tres hay un desamado y una pareja que se ama y ve obstaculizado su amor. En las tres la circunstancia de la *triangularidad* de este amor será el conflicto de la tragedia, y será una circunstancia sólidamente sostenida y desentrañada. Las tres terminarán trágicamente.

Egilona quizá sea el experimento más atrevido que la Avellaneda lleva a cabo con un triángulo amoroso. Junto a *Baltasar*, tiene la hondura y la fuerza que se consigue haciendo interesantes las tres puntas del triángulo. Egilona ama a Abdalasis, emir musulmán frente a cuyas filas ha muerto su primer esposo, el rey Rodrigo. A pesar de ser amada y amar, Egilona es infeliz, porque es continuamente asediada por pesadillas y remordimientos. La expresión de ambos, pesadillas y remordimientos, se configurará, finalmente, como premonitoria, pues al final del acto primero se descubre que Rodrigo vive. La Avellaneda se atreve a dramatizar esta situación que queda planteada del todo cuando Egilona, que acepta que es esposa de Rodrigo, le confiesa a éste, sin embargo, que ama a Abdalasis. El conflicto, dramatizado en toda su magnitud, presentados tres caracteres nobles y elevados, sin simplificar nada, sin saltarse ninguna dificultad, resultó demasiado valiente para la sociedad que lo vio por primera vez en 1846. Incluso Hartzbusch escribió que la “resurrección” de Rodrigo “bastardea” el amor entre

Egilona y Abdalasis. Sin embargo, hoy encontramos en esta obra profundas reflexiones sobre el amor, una agudeza que impresiona al describir el remordimiento de engañar al ser amado y al describir el pánico y la pena del amante ante la posibilidad de perder a quien ama. Otra emoción más descubriremos en *Baltasar*, y es que en ella la autora hace protagonista al vértice desamado del triángulo. La originalidad de que los amantes pasen a un segundo plano siendo el amor un tema fundamental en la tragedia, construye una obra llena de ángulos nuevos para el espectador, de bellezas desconocidas al otro lado del amor.

Cuando el amor no logra su vivencia, cuando tan sólo es sentimiento en los amantes, pero queda fuera de sus vidas, la locura y la muerte se suceden, como hemos dicho, cual satélites en torno a él. El amor no sólo duele a los personajes de la Avellaneda, sino que todos parecen responder al pie de la letra a los versos cernudianos: “No es el amor quien muere,/somos nosotros mismos”. Así, antes de que desaparezca su amor Leoncia enloquece, y finalmente se suicida; don Sancho intenta suicidarse después de muerta Fronilde al final de *Alfonso Munio*; Isabel se suicida –en la segunda edición– tras conocer la muerte de Carlos de Viana; Egilona se suicida tras descubrir muerto a Abdalasis; Micol enloquece cuando David desaparece; Elda enloquece tras ver morir a Rubén, y Baltasar desea aturdir su espíritu después de saber que Elda no lo ama, y no le importa la muerte cuando Elda ha enloquecido... La solución tradicional de la heroína en el convento se critica muy duramente en *Tres amores*, donde se hace sinónimo de “sepultar en vida”, y sólo se escoge en *La Aventurera*.

A veces el amor no es sólo el sueño de alegría de los amantes, sino lo que les hace revivir, resucitar casi, como en el caso de *Baltasar*. El amor no pasa por los caracteres que crea la Avellaneda sin transformar su esencia; para Fronilde, Carlos de Viana, Fernán-Gonzalo y Arnoldo Kessman, el amor es la primera felicidad de sus vidas; para Leoncia, Bada y Natalia, el amor es la redención de su pasado amargo; y para Baltasar el amor es la vida, que sólo siente en él mientras ama a Elda.

El concepto romántico del amor lleva a que la Avellaneda no dramatice ningún amor feliz. El amor no se comprende tranquilo, y si en algunas obras se llega a un punto feliz del amor, ése es el final, pues no interesa dramatizar el amor feliz, o no se cree en él. Cuando una obra reúne, finalmente, a los amantes, va a haber siempre un tercero que

permanezca infeliz. En *Saúl* los amantes logran no morir; en efecto, ni Micol ni David mueren, pero ella pasea enajenada su tristeza por los montes y su padre ha matado a su hermano creyendo matar a su esposo y después se ha suicidado. En *Recaredo*, Bada y el rey sobreviven hasta el final, y van a casarse, pero Viterico queda infeliz porque ama a Bada. En *La verdad vence apariencias* la obra se cierra reuniendo a Gonzalo y a Leonor, pero mientras ellos se abrazan felices, el rey condena a muerte a Rodrigo, que ama a Leonor y es hermano de Gonzalo. Incluso cuando el amor que aparece en escena es el de un matrimonio, se dramatizará infeliz. Parece que la boda es aquello a lo que aspiran los amantes románticos, pero en el teatro avellanadiano encontramos matrimonios cuyo amor no se soluciona después de casados; así Egilona y Abdalasis, Micol y David o Rubén y Elda.

La Avellaneda hace un constante alegato de la libertad necesaria al amor, de cómo es siempre injusto unir a dos personas que no se aman, incluso no dejar separarse a dos personas que no se aman, como en *Simpatía y antipatía*, que dramatiza la defensa de una ley de divorcio. Críticas negativas al matrimonio acordado sin amor hallamos en *Leoncia*, *Alfonso Munio*, *La verdad vence apariencias*, *El donativo del Diablo*, *La hija de las flores*, *La Aventurera*, *La hija del rey René*, *Simpatía y antipatía*, *Baltasar y El millonario y la maleta*.

Podemos destacar ahora dos situaciones de la dramatización del amor que la autora repite: el momento en que se conocen los amantes y la despedida o separación (primera y última mirada del amor), en la que suele encontrarse un juramento de amor eterno. Las obras en las que se dramatiza el momento en que los amantes se encuentran por primera vez son: *El Príncipe de Viana*, *Saúl* (2ª edición), *Recaredo*, *La hija de las flores*, *La Aventurera*, *Oráculos de Talía* y *Baltasar*. Este momento aparece caracterizado, en la obra avellanadiana, por una serie de sentimientos. En primer lugar, los amantes sienten mediante la reminiscencia platónica que ya se conocían antes de verse por primera vez. Por otro lado, el enamoramiento se produce rápidamente. Los amantes sienten la necesidad de comunicarse sensaciones y pensamientos que no han comunicado a nadie, así les ocurre a Carlos de Viana, a Bada y Recaredo, a Natalia, a Luis y Flora, a Baltasar, a Valenzuela... Los personajes se pueden revelar tímidos en esta situación, especialmente Carlos de Viana, David, Recaredo, Luis, o expresar sin problemas su pasión, como Isabel de Peralta, Micol, Baltasar, Flora o Valenzuela.

También es habitual que en esta primera escena haya un intercambio de prendas, que suele ir acompañado de alguna promesa; Carlos de Viana le entrega un anillo a Isabel; Micol le da una corona de flores a David; Recaredo, un anillo a Bada, y Flora, una flor a Luis. En algunas de estas escenas hay un ocultamiento de la identidad o del rostro que se va a mantener hasta un momento determinado; Isabel entra cubierta por un velo blanco en la prisión de Carlos como Eugenia se cubre ante Valenzuela con un velo tupido; Recaredo le oculta su identidad a Bada, como Eduardo a Natalia...

Otra escena repetida entre los amantes es la de la separación o la despedida, que suele dar lugar a uno de los momentos más emocionantes de la obra en que aparecen, por esa doble naturaleza que todo cobra en cualquier adiós, por la que, más que existir, el que se despide siente que existe más que nunca³³. Escenas detenidas en la separación de quienes se aman encontramos en *Egilona*, en *Saúl*, en *Recaredo*, en *La verdad vence apariencias*, en *El donativo del Diablo*, en *La Aventurera*, en *Baltasar...* En *Egilona* los amantes se separan en una situación muy particular: Egilona, que ama a Abdalasis, ha descubierto que su primer marido vive, y decide volver con él a pesar del sufrimiento que le supone dejar al hombre que ama. Resulta original, además, que en el momento de la despedida no estén solos, sino con el marido de ella, por todo lo cual la tensión y la emoción se incrementan porque no se pueden decir que se aman y todo debe ser interiorizado. En *Saúl* los amantes se despiden cuando David corre en busca de su honor, y antes de separarse se juran amor en la vida o en la muerte. En *Recaredo*, Bada no acepta el compromiso que le ofrece el monarca por no romper el voto hecho a Dios en un momento de desesperación, él no comprende una fuerza que interrumpa el amor que se tienen, y la escena se llena de súplicas, ruegos, llantos e intentos. En *La verdad vence apariencias* los amantes se despiden cuando él es acusado de matar al padre de ella y es llevado al cadalso. De nuevo la despedida se compone de la promesa de amarse, si no en la vida, en la muerte. En *El donativo del Diablo* la situación es paralela a la anterior. En *La Aventurera* Natalia ama a Eduardo y éste la ha maltratado, aunque al final se arrepiente y advierte su error al juzgarla. Ella entra en un convento, y él decide pasar el resto de su vida también inmolado. En *Baltasar* encontramos dos despedidas. En el acto primero se despiden Rubén y Elda, se juran amor eterno, se desposan y

³³ Para el desarrollo de esta idea de la intensidad de vida sentida en las despedidas, de la doble naturaleza que encierra todo adiós, resulta de gran interés uno de los ensayos que, perteneciente a una interesante colección escrita por el profesor Álvaro Alonso Miguel, permanece aún inédita, nos referimos al *Ensayo sobre los adioses*.

entrecruzan para siempre sus destinos. Al final del acto tercero, cuando Rubén va a morir y es separado de Elda, se despiden hasta el cielo.

Hemos dicho que hay que distinguir el tratamiento que el amor recibe en las tragedias y dramas del que recibe en las comedias. En estas últimas el conflicto amoroso se soluciona al final, mientras que en todas las tragedias y en varios de los dramas el amor es triste. En las comedias se profundiza menos en el amor, por lo que el seguimiento que se hace de él en el interior de los personajes es más superficial. Y al margen de los géneros, además, hay que distinguir el concepto y la vivencia del amor que aparece en *Errores del corazón* y en *Tres amores* del que aparece en el resto de la obra avellanadiana. Hemos visto el concepto trágico del amor en la tragedia y en los dramas, y, despojado de la tragicidad final, aunque igual, es el concepto del amor que encontramos en *La hija de las flores*, *La hija del rey René*, *Simpatía y antipatía*, *Oráculos de Talía* y *El millonario y la maleta*.

En todas ellas el amor se siente apasionadamente, si es correspondido hace feliz, infeliz si no lo es. En todas se ve amenazado por el mundo y por la acción, así que se vive con agitación, sin tranquilidad aunque si en la comedia algunos personajes pierden altura moral, lo mismo sucederá con sus pasiones y vivencias. En la comedia todo lo triste o doloroso, y el amor se considera así, es vivido por sus personajes con cierta superficialidad. Este concepto del amor es distinto en *Errores del corazón* y en *Tres amores*. En ellas el amor no pasa sólo por los personajes superficialmente, sino que el tratamiento que recibe por parte de la autora es también superficial. Por eso encontramos en ambas un amor bajo, un amor que no sabe de empeños, de tiempos que sostienen largamente un sentimiento doloroso... El concepto que hallamos en ellas es un concepto desapasionado, positivista, gélido y torpe, que no se soluciona en la acción de un modo convincente.

El amor que aparece en la comedia, exceptuando los dos títulos señalados, tiene muchos puntos de contacto con el amor dramatizado en las tragedias. Así por ejemplo, aparece sólo en su momento de conflicto, de infelicidad (se soluciona solamente al final); hay obstáculos a su vivencia, entre los que destaca el compromiso anterior acordado sin amor (*La hija de las flores*, *La hija del rey René*, *Simpatía y antipatía...*) y se hace una reivindicación la de libertad que debe acompañarlo (*La hija de las flores*, *La*

hija del rey René, Simpatía y antipatía, Tres amores, El millonario y la maleta...). A menudo, las escenas de amor en las comedias de la Avellaneda suponen una isla de romanticismo. Algunos personajes, como el doctor Román o Antonio, hablan, como Bada, de ir a morir en soledad cuando saben que no van a poder vivir el amor que sienten. Por amor Luis supera su falta de carácter, María declara su amor y se desmaya de dolor, Isabel decide entrar en un convento, Valenzuela deja su vocación de poeta, Matilde huye de su casa... Sin embargo, y pese a que el amor concede sus momentos de mayor gravedad a estos personajes, termina por ser arrastrado por la suavidad, por la superficialidad que arrastra las situaciones de conflicto en la comedia para que puedan ser alegres.

Finalmente, algo más hay que apuntar como característica fundamental del concepto de amor que aparece en la obra dramática de la Avellaneda, y es el tipo de mujer que lo siente y el papel que ocupa en el tratamiento del amor su carácter. En el drama romántico tradicional, la mujer suele actuar como ángel iluminador del *buen camino*, como ángel de luz y de piedad, que es desapasionado en los momentos de pasión del héroe (la Isabel de *Los amantes de Teruel*), falto de valentía cuando el héroe es valiente (*Don Álvaro o la fuerza del sino*), y virtuoso cuando él peca (*Don Juan Tenorio*). Existen más tipos, como el vengativo, que no suele ser protagonista y el que intenta acercarse a los deseos y la resolución del héroe. La aportación que la Avellaneda supone en este sentido es valiosísima. Insistiremos en ello al hablar de los caracteres, pero aquí importa ver que el amor lo expresan, lo viven y lo defienden tanto los héroes como las heroínas. La heroína que crea la autora tiene la misma resolución que el héroe, y a veces más; es apasionada, valiente y expresiva, y habla tanto del amor como él, porque siente la misma necesidad de expresar su pasión, la misma, de ser consolada, la misma, de ser alumbrada, la misma, de unirse al ser que ama. Fundamentales son con respecto a este tema las rupturas de una serie de tópicos que tienen que ver con el tema amoroso. En *Leoncia* encontramos por primera vez fuera de una comedia al héroe que, amando románticamente a una mujer, no se atreve a romper el compromiso con otra, como volveremos a encontrar en *La hija de las flores*. En *Egilona* encontramos a una pareja de amantes en la que la heroína tiene más experiencias amorosas que el héroe, y lo mismo encontramos en *Leoncia*, en *La hija de las flores*, en *Simpatía y antipatía* y en *La Aventurera...* En *Leoncia*, *Saúl*, *La hija de las flores* y *Tres amores* encontramos escenas de amor en las que los héroes se muestran más tímidos que las heroínas.

Algunas de ellas se enfrentan a sus padres para poder vivir su amor; así actúan Isabel de Peralta, que se enfrenta a la conspiración de su padre; Micol, que lucha contra su padre para salvar la vida de su esposo; Ida, que acude a la cárcel donde está Arnoldo; Flora, que escapa de Tomasa y Juan, sus padres adoptivos, para reunirse con Luis; Matilde, que huye de su casa porque sus padres adoptivos quieren que entre en un convento; Gabriela, que va a huir a Madrid en busca de Emilio... Otras se enfrentan contra seres más poderosos; Leonor dice que el rey miente si dice que Gonzalo es culpable y Elda se enfrenta por Rubén a la ferocidad de Baltasar... En algunas obras, la expresión más clara del amor está en boca de mujer, así en *Leoncia*, en *El Príncipe de Viana*, en *Saúl*, en *La hija de las flores*, en *Tres amores*, en *Baltasar*, en *El millonario y la maleta*, en *Catilina*...

-Crítica social. Hemos dicho anteriormente que la Avellaneda, sin dejar nunca de pensar en el arte, expresa en sus obras las ideas y las reivindicaciones que cree más necesarias o que más le inquietan en el momento de escribir. Quizá el que más aparece en su obra es el de la hipocresía social, hipocresía que exigía de la mujer unas características determinadas que a veces en nada tenían que ver con su naturaleza. Desde su primera obra dramática, *Leoncia*, se inicia un camino crítico que destaca la frivolidad, la vanidad y la intolerancia de una sociedad incomprensiva para con la mujer, que comete el error de juzgar negativamente a la mujer burlada y adular, en cambio, al burlador. La misma sociedad que juzga negativamente a toda mujer que decide no responder al canon que ella le impone dando la espalda a la naturaleza humana, y entendiendo como pecadora a la que en realidad es la víctima de determinados episodios dramáticos.

Leoncia es una mujer honesta a la que la sociedad madrileña destierra de la virtud por vivir independiente y por tener una relación de amistad con un hombre, que en la obra es el Conde de Peñafiel. Y es que la sociedad reflejada es incapaz de entender una relación de amistad hombre-mujer. Esta veta crítica será recogida también en *La hija de las flores*, en la que Inés es duramente juzgada por la sociedad, que la llama “loca” porque le disgustan las reuniones sociales y parece siempre triste. La sociedad no se preocupa por descubrir que Inés fue violada siendo casi una niña, y que tuvo una hija nacida de ese episodio violento y cruel, que murió después de que ella la tuviera sólo una vez entre los brazos. Mientras, el hombre que la violó vive en la sociedad que a

ella la condena con fama de hombre de bien, medurado y justo. Esta crítica se acerará en *La Aventurera*, que dramatiza este asunto como tema fundamental. En ella Natalia, una mujer digna, valiente y buena, ha sido maltratada y vendida desde la niñez por un mal hombre que la recogió del orfanato donde sus padres la dejaron al nacer. Cuando comienza la obra, Natalia desea descansar y cambiar de vida sin hacer daño a nadie, y la sociedad no sólo no la ayuda, sino que expresa una y otra vez que lo único que quiere con respecto a ella es condenarla. En *Tres amores* volvemos a encontrar esta crítica, pero esta vez sólo de manera tangencial, sin que forme la historia principal. La misma sociedad frívola, hipócrita y estúpida será retratada en el último acto de *Errores del corazón*.

Otra crítica repetida es la que la autora hace al sentido del honor calderoniano. Comienza en *Alfonso Munio*, en la que, después de que un padre mate a su hija por haberla descubierto en conversación de amores, se construye un cuarto acto únicamente para que aparezca en escena el error, la equivocación, pues el padre aparece enajenado, enfermo de remordimientos y culpabilidades y además equivocado incluso dentro de su sentido absurdo del honor. En *La verdad vence apariencias* se dramatizan las consecuencias de un equivocado sentido del honor familiar; don Álvaro, primogénito de su casa, fue despojado de todo por casarse por amor con una mujer que no pertenecía a la nobleza. Su propia familia lo dejó sin nombre, sin posesiones e incluso raptó a su primer hijo creyéndolo nacido fuera del matrimonio. Las consecuencias son la amargura de don Álvaro, que vive como Beltrán escondiendo su identidad, la tristeza y el resentimiento de su segundo hijo, Rodrigo, y el hecho de que los dos vivan casi como mendigos en una de sus antiguas posesiones. En la obra, este sentido equivocado del honor contrasta con el elevado sentido que tienen Leonor y Gonzalo, que cuando reciben el ofrecimiento del indulto que salve la vida del héroe, lo rechazan porque no quieren una vida sin honor.

El amor a la justicia se pone de manifiesto constantemente en el teatro de la Avellaneda. Desde los soliloquios de Juan II de Aragón, el rey débil de *El Príncipe de Viana*, hasta todas y cada una de las obras en las que hemos visto una crítica social y a la vez una reivindicación justa. *Baltasar*, cima de tantas cosas, también abandera las reivindicaciones de justicia en boca de Elda, que a golpes de valentía y de palabras justas despierta el alma del rey muerto.

-Religión. Tiene un tratamiento en la obra avellanadiana que es único en el Romanticismo español. En la obra de la cubana se tematiza constantemente, se muestra una preocupación honda por ella, y se deja ver una forma de fe acogedora, comprensiva, ecléctica e interiorizada. La Avellaneda, aunque a veces no logre del todo esconder su forma concreta de fe, pretende acoger todas las formas que conoce en torno a un mismo Dios de amor, de comprensión, mucho menos rígido que la sociedad, sin hipocresía, sin vanidad ni frivolidad, que sólo pide buenas acciones y corazones generosos. En su epistolario vimos la descripción y el llamamiento que hace una y otra vez a este “Dios de amor”, enfrentándolo a la manera más ortodoxa de la religión católica con que la sociedad pretende caracterizarlo. La fe de la Avellaneda responde directamente al consejo agustiniano de *La ciudad de Dios*: “Ama o haz lo que quieras”; o a la advertencia de San Juan de la Cruz en *Dichos de luz y amor*: “A la tarde te examinarán en el amor”. Su Dios es el que no condena, el que comprende y ayuda, el que defiende y describe en *Egilona*, en *Recaredo*, y un poco menos claramente en *Saúl y Baltasar*. Resulta indicativo de lo que intenta la Avellaneda, lo que sucede en *Egilona*, a saber, que el Dios con el que se va a identificar la autora es el del musulmán Abdalasis, y esto frente a la forma de fe del mismísimo rey Rodrigo. La autora entiende la religión como el sentimiento y la fe que acompañan al ser humano y lo ayudan especialmente en los momentos difíciles; es el sentimiento que empuja siempre a que los seres humanos se comprendan, se ayuden, pese a que en tantas ocasiones se haya utilizado para enfrentar a distintos pueblos. Cuando aborda el tema de la religión queda muy lejos de la simplificación religiosa que hallamos en otros dramas románticos, cuyos personajes son cristianos como son rubios, altos o bajos, porque el sentimiento religioso no es una característica superficial en el teatro de la autora, ni es aquello que enfrenta a unos con otros, sino el impulso que lleva a todos a querer entenderse, a comprender los estados distintos a los propios. Y la autora alecciona con sus ideas a sus propios personajes; Abdalasis alecciona al rey Rodrigo sobre el sentimiento religioso, y la lección resulta magnífica (escena IV del cuadro segundo del tercer acto). La misma voz aleccionadora encontramos en *Recaredo*, en la que la escena se intensifica porque la religión, que aparentemente enfrenta a los amantes, va a darse la vuelta en el interior de uno de los dos, que le enseña al otro que la fe no lleva a odiar a nadie, sino a amar. Intensifica también la escena el hecho de que sea el héroe el que enseñe la virtud a la heroína, pues

lo habitual en el drama romántico es que sea la dama la que muestre el camino virtuoso al caballero. Esta expectativa defraudada incrementa la emoción del drama.

La religión en *Saúl* y *Baltasar* no está tematizada del mismo modo que en las dos obras que acabamos de mencionar, sino que, como tragedias bíblicas, la tienen como fondo constante y no siente la necesidad de tematizarla. Cabe destacar, no obstante, que en la segunda edición de *Saúl* la Avellaneda restó ira al Dios de la primera edición, despojándolo de las frases que hablaban explícitamente de su ira como aquello que había castigado el orgullo del rey Saúl. Frente al Dios que aparece en *Egilona* y *Recaredo*, más parecido al de los *Evangelios*, el que aparece en las dos tragedias bíblicas de la autora es un Dios más airado, más cercano al que retrata el *Antiguo Testamento*. A esta sensación contribuyen las naturalezas imperturbables de Samuel y Daniel, que avisan de episodios graves que no los conmueven, dando una impresión más de *fatum* puesto que ellos ven lo que va a suceder y está escrito, y producen en el espectador la sensación de que no existe el libre albedrío, lo cual imposibilita la Providencia, por lo que estamos más ante una tragedia que ante un drama. Este sentido profético que impregna el *Antiguo Testamento* hace prácticamente increíble el libre albedrío.

-La envidia, los celos, la ambición y el orgullo. Estas grandes pasiones también aparecen dramatizadas repetidas veces en la obra dramática de la Avellaneda. La envidia, los celos y la ambición desmedida aparecen como temas fundamentales de *El Príncipe de Viana*. La reina Juana se mueve en todo momento por su ambición desmedida, que hace que quiera deshacerse del hijo de su marido para que sea su propio hijo el que reine. Incluso el sentimiento maternal es en ella un engendro enrarecido. La envidia y la ambición se mezclan en su mente, que logra sembrar los celos en su esposo. Efectivamente, Juan II se hace presa de los celos por su propio hijo, en el que termina por ver sólo lo que él no tiene: la juventud, el éxito, el amor de su pueblo... El rey se siente viejo, gastado, desobedecido, sin poder ni voz. Como en una tragedia de Shakespeare se dramatiza en la primera edición la lucha que el rey emprende contra sus malas pasiones, y en esa lucha emocionan las fugaces apariciones del sentido del honor y del amor a la justicia, que aumentan el dolor del viejo monarca.

En *Saúl* la envidia y el orgullo fraguan el mal destino del rey de Israel. Envidia concentrada en la persona de David, anunciada como su sucesor, orgullo en su lucha contra lo anunciado por la Providencia. La envidia aparece también en *Egilona*, en que Caleb la siente de tal forma hacia Abdalasis, que planea matarlo y lo consigue. Los celos, en esta obra, correrán a cargo del rey Rodrigo, que sabe que su esposa ama al emir. Parecidos celos encontraremos en otro Rodrigo, personaje de *La verdad vence apariencias*, junto con una ambición y una envidia que lo llevan a querer asesinar a su hermano Gonzalo. Pero más interesantes son las malas pasiones cuando arraigan en grandes hombres y mujeres, porque es necesario que sean más encendidas para que logren llegar a sus corazones justos, y porque, además, serán pasiones más combatidas. Saúl es un personaje grande, pero el anuncio de la Providencia, tal y como se hace, antes de que él hierre, resulta cruel. Su mala pasión, como es grande, sólo puede abatirlo cuando se convierte en un enfermo, por eso no aparece cruel, sino enajenado, y su final es el final de un héroe, él mismo hacedor de su destino.

Un tipo de celos muy repetido es el de los celos amorosos. La autora los llama el “infierno del alma”, y aparecen en *Leoncia*, *Alfonso Munio*, *Egilona*, *Recaredo*, *La verdad vence apariencias*, *Errores del corazón*, *El donativo del Diablo*, *Simpatía y antipatía*, *Oráculos de Talía*, *Tres amores*, *Baltasar y Catilina*. En *Leoncia* la protagonista enloquece por celos. En *Alfonso Munio*, los celos que don Sancho siente cuando prometen a su amada con el Conde, precipitan los acontecimientos, pues el heredero decide anteponer su amor por Fronilde a la Corona y a la paz entre los reinos. En *Egilona*, como en *Recaredo*, los celos tocan a personajes secundarios a diferencia de los dos casos mencionados. El malvado Caleb, en la primera, y el desgraciado Viterico, en la segunda, ven cómo los héroes de la trama enamoran a las mujeres que ellos aman. El Duque de *Oráculos de Talía*, como Caleb, querrá matar a su rival, pero su intento de terminar con la vida del poeta que enamora a Eugenia se verá frustrado, no así el de Caleb. En Viterico los celos no logran convertirle en un malvado, y termina triste, pero capaz de admirar la victoria de su rival. En *La verdad vence apariencias* encontramos los celos entre las pasiones que amargan a Rodrigo. En *Errores del corazón*, el doctor Román ve en su rival, Fernando, un ídolo de barro, tal y como Antonio ve a San Adrián, aunque no lo explicita, en *Tres amores*. En *Simpatía y antipatía*, la hiperbólica y cómica Eufrasia siente celos de Isabel según su talante, es decir, de manera cómica y exagerada. En *El donativo del diablo* los celos actúan en el interior de Arnoldo, junto al dolor de la

separación, cuando toma la decisión de pactar con el Diablo. En *Baltasar* los celos, junto a la decepción por el engaño, hacen que el rey enamorado vuelva a su bestialidad y furor, preso de los cuales entrega a Rubén, su rival en el corazón de Elda, al pueblo enfurecido y sediento de sangre. Pero quizá la representación más detenida de los celos la encontramos en Fulvia, personaje de *Catilina*. Desde su primera aparición se muestra celosa del amor de su amante, y hace que una de sus esclavas, Ismene, lo siga. Cuando descubre que el hombre al que ama ha vuelto a ver a su esposa y a su hijo, prepara, presa de los celos, su venganza; primero delatará a su amante y después mandará asesinar a su hijo de diez años.

El destino o *fatum* está muy presente en la obra avellanadiana. Ya dijimos que lo que funciona en ella es el sentido del destino o *fatum*, y no la Providencia, como defendimos que prevalecía en casi todos los dramas románticos. Explicamos en su momento que si no hay libre albedrío, no hay culpabilidad ni inocencia, y si los inocentes terminan trágicamente, sólo puede concluirse que lo que los mueve es el destino, y no la Providencia, que no debe castigar a los virtuosos. También la libertad, la locura, el parricidio o el dolor, aparecen con mucha frecuencia en sus obras dramáticas. Pero ya hemos descrito la forma en que aparecen estos temas, más como motivos que tematizados, a excepción de lo que ocurre en *Baltasar*. Quisiéramos, sin embargo, hacer una breve referencia a un tema que aparece desarrollado sólo en dos de sus obras pero que resulta muy interesante. Nos referimos al tema literario. En *Saúl*, el personaje de David expresa una y otra vez la realidad del poeta, la forma en que su naturaleza lo lleva a escribir; como el pájaro pía, como el agua de un arroyo corre... según las imágenes de Lamartine. Esta naturaleza que necesita expresarse líricamente, esta naturaleza a la que le es necesario, según otra famosa carta de Rilke³⁴, escribir, aparece perfectamente expresada en la primera aparición del personaje de David. A esta cuestión volverá la Avellaneda diez años después, cuando al escribir *Oráculos de Talía...*, caracteriza a Valenzuela, un poeta que abandona la literatura por amor, o mejor, porque la mujer a la que ama se lo pide. Lo que se plantea es muy dramático, pero al tratarse de una comedia la autora no entra con profundidad en ello. En un momento determinado, el poeta convertido en espía de la reina Mariana de Austria, le explica a su amada que nada sirve

³⁴ “(...) basta sentir, como he dicho, que se podría vivir sin escribir, para no deber hacerlo en absoluto...”, en *Cartas a un joven poeta*, Madrid, Alianza Editorial, 1980. Traducción y nota preliminar de José María Valverde.

para nada sin amor. Pero al final, cuando ha conseguido la posición social que ésta le exige para ser su esposa, y por lo tanto consigue casarse con la mujer amada, se deja ver hondamente infeliz, y consciente de participar de una fama pasajera, muy diferente a la del artista.

Finalmente, tanto en *Oráculos de Talía...* como en *Tres amores* encontramos importantes críticas al estado del teatro en España. En la primera se ponen de manifiesto las rencillas que rigen el mundo teatral de la Corte, que el Estado no valora a sus escritores, y que éstos sobreviven en la miseria. En la segunda, San Adrián critica las intrigas que crecen en torno al dramaturgo, y cómo quien triunfa se ve siempre acompañado por los asedios de aquéllos a quienes su triunfo ha convertido en perdedores. La envidia que se tiene al genio y el rechazo de toda originalidad son males de la cultura española.

8.4. Caracteres. Con respecto a la creación de caracteres, no hay duda de que su mayor contribución es la creación de una nueva heroína romántica, una nueva heroína, en realidad. La heroína romántica tradicional es poco expresiva, desapasionada o encubridora de sus pasiones y, sobre, todo, dependiente del héroe como personaje. La Avellaneda organiza las características utilizadas literariamente como masculinas y las características utilizadas como femeninas, y atribuye o dota a la heroína de caracteres tradicionalmente atribuidos al hombre de manera exclusiva. Hombres y mujeres deambularán por su teatro con la misma importancia en la acción, con la misma manera apasionada de existir, con igual valentía, iguales también en resolución, en expresividad y en dolores. Así, si los dramas románticos más conocidos hacen casi siempre desde el título referencia a un protagonismo masculino (*Macías, Don Álvaro o la fuerza del sino, El trovador, Don Juan Tenorio, Traidor, inconfeso y mártir...*), en las obras de la Avellaneda destaca el número elevado de títulos con nombre femenino: *Leoncia, Egilona, La hija de las flores, La hija del rey René, La Aventurera...* E incluso en otros títulos que no lo destacan es también mayor el protagonismo de las mujeres que el de los hombres, como es el caso de *El Príncipe de Viana, Simpatía y antipatía, Tres amores, El millonario y la maleta...*

La resolución, la pasión, la valentía, la expresividad, la duda, el dolor... tendrán una expresión magnífica en algunas de sus heroínas, como Leoncia, Isabel de Peralta, la reina Juana, Egilona, Micol, Bada, María, la Condesa de Valsano, Leonor, Ida, Flora, Inés, Isabel, Natalia, Elda, Fulvia, Eugenia, Gabriela... Hallamos también mujeres que son bandera de la pasión, y que se atreven a vivirla tal y como sus corazones se lo piden, como Leoncia, Isabel, Egilona, Bada, Leonor, María, Ida, Flora e Inés, Isabel, Eufrosia, Eugenia, Natalia, Matilde, Elda... A veces la resolución y la independencia de algunas heroínas llama la atención al lector porque le resulta del todo original, pero también a los personajes que comparten con ellas las obras; así Leoncia, que vive independiente y según sus ideas, prescindiendo de las normas sociales; Isabel de Peralta, que decide enfrentarse a la reina y a su propio padre cuando siente que están equivocados; Bada, que en medio de la noche corre hasta las estancias de un hombre a quien apenas conoce para salvarle la vida; Flora, que no duda en declararle su amor al hombre del que se enamora cuando apenas lo ha visto unos segundos y que lo incita a huir con ella cuando él no se atreve a romper un compromiso previo; Eugenia, que hace y deshace en palacio más que ningún otro personaje de *Oráculos de Talía...*; la reina Mariana de Austria, que gobierna por su hijo y se enfrenta a los conspiraciones que la acechan con un arrojo poco común; Matilde, que abandona su casa para seguir al hombre que ama y para aprender una cultura que le falta en su aldea; Elda, que se enfrenta sola y desamparada al tirano ante el que nadie osa sin permiso ni siquiera respirar; Gabriela, que está dispuesta a huir si es obligada por su madre a un matrimonio sin amor...

Esta resolución hace que puedan incluso decidir hasta qué momento quieren vivir, y así llegamos a las heroínas suicidas de la Avellaneda, como Leoncia, Isabel de Peralta (en la segunda edición), Egilona, Eufrosia (que hace un amago)... La resolución se acompaña en todos los casos de una valentía excepcional, a menudo superior a la de los héroes que acompañan a estas mujeres; así Leoncia, que se atreve a dejarlo todo por su amor, frente a Carlos, que no es capaz de romper un compromiso que no desea; Isabel de Peralta, que arrostra peligros inimaginables que asustan incluso al Conde y al Príncipe que hablan con ella; Leonor, más valiente que don Álvaro al enfrentarse con el rey que acusa injustamente a Gonzalo; Flora, que se atreve a huir de su casa por amor a Luis, que no se atreve a ir con ella, ni a romper un compromiso que le hace infeliz, y que sí se atreve a romper Inés; Eugenia, que se muestra mucho más valiente que los nobles que conspiran contra la reina y ella; Natalia, que es mucho más valiente que el

falso Marqués que la acompaña y que Eduardo, que encubre su identidad y vive hipócritamente; Matilde, que se atreve a huir de sus padres, a renunciar al dinero, a la clase, a todo por amor, frente a San Adrián, que resulta un hombre cobarde y falso; Elda, que se atreve a lo que no se atreven ni Rabsares, ni Neregel, ni los sátrapas, ni nadie de los que rodean con más confianza a Baltasar; Nitocris, mucho más valiente que los secuaces que intentan conspirar contra ella...

Esta heroína siente la misma necesidad de expresar su intimidad que el héroe, y tiene la misma pasión y el mismo color en su expresión. Cuando se expresa tímidamente, es que lo es por talante, no porque sea una mujer. Leoncia, Isabel, Egilona, Micol, Leonor, María, Flora, Eufrasia, Natalia, Matilde, Elda, Gabriela, compiten con cualquier héroe en expresividad y en emociones.

Además del logro femenino, la autora compone extraordinarias figuras masculinas. La complejidad psicológica que traza casi siempre, y que fue destacada desde su primera obra publicada, es realmente inusual en el Romanticismo español. Su aguda intuición psicológica hace que describa naturalezas vivas y que pueda describir con verosimilitud cada mínimo cambio en la psicología de sus personajes. Esta aportación de caracteres sólidamente contruidos resulta de un interés fundamental en su tiempo, y de una calidad literaria magnífica. Para esta sólida construcción emplea cuatro mecanismos de caracterización: lo que dice un personaje a otros personajes, es decir, su actuación en los diálogos; lo que dice en soledad, es decir, en los soliloquios, cuando los tiene, y en los apartes; las acciones de los personajes; y lo que otros personajes dicen de ellos. Destaquemos algunos de sus mejores personajes, de los más sostenidos, comprendidos y desentrañados, para analizar rápidamente estos mecanismos de descripción. Las relaciones entre unos mecanismos y otros, el hecho de que un mecanismo entre o no en contradicción con otro, caracterizará al tipo de personaje que nos encontramos y la situación en que se encuentra. Destaquemos por un lado a Abdalasis, héroe de *Egilona*, Inés, heroína de *La hija de las flores* y Baltasar, héroe de la obra homónima, y por otro, a Caleb, antagonista de *Egilona*, la reina Juana, antagonista de *El Príncipe de Viana*, y Eduardo, personaje de *La Aventurera*.

Cuando aparecen por primera vez en escena Abdalasis, Inés y Baltasar, ya han sido descritos por otros personajes, así que llegan a corroborar o a contradecir lo que

éstos han dicho. A Abdalasis lo han descrito Caleb, que lo odia, y Ermesenda, que lo admira; a Inés la ha descrito Juan, que la desconoce, y Luis, que está prometido a ella y no la ama; y a Baltasar lo ha descrito el profeta Daniel, que lo critica y lo compadece. Abdalasis se muestra en el diálogo con los otros personajes bondadoso, generoso, amable, tierno, magnánimo y sensible, así que corrobora lo que ha dicho Ermesenda, y contradice y desmiente lo dicho por Caleb. Inés habla con los demás con cierta tristeza, y con un nerviosismo que deja ver que algo le sucede, pero no parece loca, como ha dicho Juan. Baltasar, en el diálogo con los otros personajes, aparece amargo y aburrido, y hablando con su madre, profundamente triste, por lo que en un primer momento es claramente la víctima que ha descrito Daniel más que el monstruo temido por todos. Las acciones de Abdalasis corroboran sus virtudes, incluso el modo en que yerra y él mismo se corrige. Los desmayos de Inés en determinadas situaciones muestran en su pasado un episodio dramático, pero se expresa con claridad, con decisión y con cordura. Baltasar actúa como lo que es, un alma capaz no sólo de albergar grandeza, sino de reconocerla en otros cuando la tienen, y a la vez un alma maltratada por una educación que lo ha dejado solo e infeliz en la cumbre en que lo ha colocado. Finalmente, los soliloquios y los apartes muestran que Abdalasis sufre cuando se comporta mal, que es grande y sincero, que a Inés le ocurre algo de lo que ella no es culpable, que sufre y que no miente; y que Baltasar descubre que hay en el mundo dignidad y amor cuando conoce a Rubén y a Elda.

En el otro tipo de personajes que hemos señalado los mecanismos de caracterización entran en conflicto. Así, lo que dicen a otros personajes se contradice con lo que piensan y expresan en sus apartes o, cuando están solos, en los soliloquios. Del mismo modo se enfrentarán aquello que le dicen a otros personajes y sus acciones. Son los llamados antagonistas, o personajes de baja moral, insinceros con los protagonistas. Así son la reina Juana, Caleb y Eduardo. La reina Juana es descrita por Isabel como una persona ambiciosa, ciega en su envidia, y así se descubre en sus soliloquios, en sus acciones y en determinados diálogos, como el que mantiene con el príncipe en la prisión, muy diferente de los que mantiene con su esposo. Caleb se muestra ante Abdalasis y Egilona adulator y cobarde, mientras que en sus soliloquios, en sus acciones y en el diálogo con otros personajes, demuestra que odia al emir, que conspira contra él, y la negrura que siembra en su corazón el desamor de Egilona.

Por otro lado, como caracteres, como personajes complejos, redondos, los de la Avellaneda sufren una evolución a lo largo de la obra en que aparecen. Los caracteres responden a las situaciones que viven, no pasan superficialmente por ellas salvo cuando lo requiere el tono cómico de algunas obras. Alfonso Munio, por ejemplo, aparece de maneras muy diferentes en la obra que ayudan a mostrar su evolución según cuál pese más en cada momento; primero se presenta como héroe militar aclamado incluso por los monarcas, después como padre desconocedor de la intimidad de su hija, más tarde como súbdito rabioso, padre celoso de su honor hasta la patología, lo que le lleva a asesinar a su hija y, finalmente, como hombre equivocado, asediado por la culpa y los remordimientos, enajenado por los extremos a los que le ha conducido su rígido y absurdo sentido del honor.

La reina Juana, de *El Príncipe de Viana*, comienza ambiciosa, tramando, malmetiendo, orgullosa de sus actos, pero tras la generosa actuación de su víctima, se arrepiente y enajena ante su muerte. Abdalasis pasa de la alegría tranquila de las primeras escenas, a la desesperación cuando descubre que vive el primer esposo de la que entonces es su esposa y teme perderla si ella se entera. Los estados por los que pasa mientras decide qué hacer son múltiples: desesperación, tristeza, dolor, nerviosismo, remordimiento por engañar a quien ama, remordimiento por mantener preso a Rodrigo... Cuando Egilona le obliga a actuar en un sentido o en otro porque, aunque lo ama, decide permanecer junto a Rodrigo cuando lo descubre vivo, Abdalasis se convierte sólo en un dolor intenso. Ya no hay remordimiento ni culpa, sólo tristeza ante la inminente ausencia de Egilona, ante la creencia de que ella no lo ama. Sabe, sin embargo, que su moral le impide forzarla a nada, y acepta ayudar a escapar a los que su pueblo reclama como enemigos. Cuando segundos antes de morir ve que Egilona decide permanecer junto a él a huir con su esposo, vuelve a sentirse feliz, pues junto a ella, sabiendo que ella le ama, no le es dura la muerte.

Por otro lado Inés aparece en *La hija de las flores* ida, suspirante, triste. Poco a poco sale de su letargo e intenta expresar sus actos extraños, como sus continuos desmayos, sustos y gritos. El recuerdo recobrado le da fuerza para hacer lo que desea, y para explicar el episodio por el que vive traumatizada. Cuando lo cuenta se desespera, le es durísimo recordar, pero una vez que lo hace, cesan sus ataques. Distinto aparece Baltasar, aburrido, tiránico e insensible con sus súbditos. Explica, sin embargo, que su

soledad nace de que desconoce algo que llame la más mínima atención de su corazón. Cuando conoce a Elda y Rubén, admira en ellos por primera vez la dignidad, la grandeza y el amor humanos, y cambia de tal modo que la Avellaneda hace que pase a oír su propio corazón como símbolo de la mudanza que sucede en él. Pero cuando encuentra un impedimento a sus deseos en el hecho de que Elda y Rubén se amen y estén casados, vuelve a su ser brutal, tiránico e injusto. Estos episodios no le dejan igual que al principio, como dijimos; es distinto el estado de quien desconoce la alegría del que, habiéndola conocido sin esperarla, la ha perdido. Su dolor le hace desear el aturdimiento de la razón, de la memoria, del sentimiento. La muerte se presenta como una liberación.

Sin extendernos más carácter por carácter, vamos a entrar ahora en los rasgos originales que aparecen en la pareja de amantes de la obra avellanadiana. Sobre la pasión, la profundidad de pensamiento y el elevado concepto del amor que la autora tiene, hemos de señalar lo siguiente: parejas de amantes en las que la dama es mayor que el caballero (Leoncia y Carlos, Inés y Luis); parejas en las que la dama es más experta, ha vivido más amores que el caballero (Leoncia y Carlos, Egilona y Abdalasis, Egilona y Rodrigo, Matilde y Antonio, Natalia y don Julián, Eugenia y Valenzuela), parejas en que la dama es más valiente que el caballero (Leoncia y Carlos, Matilde y Antonio), parejas en las que el hecho de haberse convertido en matrimonio no soluciona sus problemas (Abdalasis y Egilona, Micol y David, Elda y Rubén, el Conde e Isabel), y parejas formadas por un caballero mucho mayor que la dama, sin que se condene ni ridiculice la diferencia de edad (Román y María, don Julián y Natalia).

Como figuras colosales al estilo de los caracteres de la tragedia clásica, tenemos a Munio (ira, parricidio, sentido del honor), Juan II de Aragón (vejez, celos, complejos), la reina Juana (ambición, asesinato...), Saúl (orgullo, envidia, parricidio, suicidio), Samuel (impasibilidad, profecía, amenaza...), Baltasar (dolor, desengaño, celos, muerte), Catilina (ambición, engaño, muerte).

Otro tipo de caracteres interesantes lo forma el grupo de antagonistas o rivales bien contruidos, no simplificados y a veces, traicionando a su naturaleza como personajes, igualmente honrados y heroicos que los protagonistas. En *Leoncia* es Elena el problema infranqueable para el amor de Luisa-Leoncia y Carlos, porque resulta ser la

hija perdida de la protagonista, y ama al mismo hombre que ella. En *Alfonso Munio* es el propio padre quien asesina a su hija. En *El Príncipe de Viana* los reyes aparecen complejos como caracteres; Juan II es un hombre envejecido, acomplexado, triste, y la reina Juana es una mujer ambiciosa, enferma de ambición para con su hijo. En *Egilona* el personaje que separa a Egilona y Abdalasis es Rodrigo, que se presenta honrado y valiente. En *Saúl* el monarca es a la vez protagonista y antagonista, de manera semejante a como sucederá en *Baltasar*. Saúl es víctima del destino, es un castigado *a priori* por la Providencia, un hombre asediado por el anuncio de una tragedia futura. Es grande también mientras se equivoca y su final es digno de un héroe. Baltasar es aún más claramente protagonista y antagonista a un tiempo; estropea la vida de los otros protagonistas, pero más que como culpable aparece como víctima de una educación amoral y de un destino muy difícil de cumplir. Reconoce la grandeza y se enamora de ella cuando aparece. En *Recaredo* Bada comienza siendo uno de los conspiradores contra el rey y termina siendo su esposa. En *La verdad vence apariencias* Rodrigo también es a la vez víctima y verdugo, pues la autora emplea una serie de esfuerzos en dramatizar sus sueños, sus desilusiones y su sufrimiento. En *La hija de las flores* quien parece frustrar el amor entre Flora y Luis resulta ser la madre de Flora. Hay otro tipo de secundarios que presentan características muy originales e interesantes aunque no sean muy desarrollados como caracteres: el Conde de Peñafiel e Inés en *Leoncia*, la Emperatriz y el Arzobispo en *Munio Alfonso*, el Duque en *El Príncipe de Viana*, Ermesenda y Habib en *Egilona*, Jonathás en *Saúl*, el Duque Claudio y Mausona en *Recaredo*, Luisa en *Tres amores* y Daniel en *Baltasar*.

Podemos distinguir dos tipos de progenitores. En primer lugar los que son la medida y la rectitud en la vida de los héroes y heroínas: don Fernando y don Luis en *Leoncia*, la Emperatriz en *Alfonso Munio*, el Conde en *La hija de las flores*, Pablo y Juliana en *Tres amores*, Nitocris y Joaquín en *Baltasar*. En segundo lugar, quienes significan lo contrario en la vida de sus hijos e hijas, es decir, los que llevan a sus vidas la hipérbole y el error: Munio en la obra que lleva su nombre, Juan II y la reina Juana en *El Príncipe de Viana*, Saúl en la obra homónima, Juan Bautista en *El donativo del Diablo*, doña Policarpa en *El millonario y la maleta...*

También podemos distinguir dos tipos de criados que se corresponden con las dos tradiciones españolas de criados. En primer lugar los que son amigos de sus señores

y señoras: Inés y María en *Leoncia*, Ermesenda en *Egilona*, Sela y Abner en *Saúl*, Ana en *La verdad vence apariencias*, Lotario y Marta en *La hija del rey René*, Valentín en *Oráculos de Talía...*, Luisa en *Tres amores...* Y en segundo lugar los criados que conspiran contra sus señores o los detestan: Caleb en *Egilona*, Agrimundo en *Recaredo*, Teresa y Beatriz en *La hija de las flores*, Carmen en *Simpatía y antipatía*, Rabsares y Neregel en *Baltasar...*

Finalmente, señalamos personajes cómicos con los que la Avellaneda logra la risa y la carcajada en lector y espectador, es decir, los personajes cómicos bien logrados: Juan y el Barón en *La hija de las flores*, Lotario en *La hija del rey René*, Luisa en *Tres amores*, Stórax en *Catilina*, Mónica y doña Policarpa en *El millonario y la maleta...*

8.5. Métrica y otras cuestiones formales. Uno de las contribuciones más valiosas que supone el teatro de la Avellaneda a la literatura es su calidad formal. Desde su primera obra en verso la crítica destacó la inspiración con que la autora componía sus versos, y la riqueza de rimas, de metros y de combinaciones estróficas pasó a ser, según se desarrollaba la obra dramática, uno de los elementos más esperados y alabados por la crítica y los espectadores. Este requerimiento de sus versos fue tan insistente, que cuando en 1852 escribió *Errores del corazón* y *El donativo del Diablo*, ambas en prosa, la crítica señaló que carecían del verso esperado en ella, capaz de salvar por sí solo cualquier obra. El mismo Cotarelo y Mori, al abordar el estudio de *Errores del corazón* en *La Avellaneda y sus obras*, afirma: “la escribió en prosa, sin duda para acomodarse más a la realidad de la vida ordinaria y privarse del apoyo que a una versificadora de su mérito hubiera prestado la forma métrica...”. La autora misma era consciente de ello; así lo demuestra en una carta escrita el 16 de enero de 1852 al crítico del *Heraldo* en la que decía que había despojado su obra incluso del verso “que han dicho algunos que es el que salva mis dramas”.

Ciertamente, el verso de la autora era celebradísimo, y es que, efectivamente, tiene, a la vez, todo el lirismo del poeta y todo el movimiento del dramaturgo. Y al ser versos de un poeta, están contruidos con la inspiración digna de él, que hace posible la calidad que corresponde sólo al que es dueño del verso, al que hace versos dotándolos de la doble naturaleza, doble fuerza, del verso lírico y el verso dramático. La autora

controla en todo momento si el ritmo y la rima se están haciendo un sonsonete, si aún pueden prolongarse un poco más, o si ha de cambiarlos destacando un cambio en el contenido y un agotamiento de la forma en un momento determinado. La armonía entre el verso y el contenido que éste sostiene es total, y la calidad del verso, extraordinaria.

Con respecto a sus trece obras teatrales escritas en verso, hemos de distinguir las que mantienen un solo metro de las que tienen forma polimétrica, siguiendo, entre otras cosas, una libertad formal de la que gustó enormemente el drama romántico. Dentro de las escritas en un solo metro tenemos dos obras trágicas y tres cómicas, que son, respectivamente: *Egilona*, escrita en endecasílabos heroicos; *La verdad vence apariencias*, que está escrita en octosílabos que combinan la rima asonante en forma de romance, con la rima consonante en forma de redondillas; *La hija del rey René*, *Simpatía y antipatía* y *Oráculos de Talía*, escritas las tres en octosílabos combinados como *La verdad vence apariencias*.

De las ocho obras que restan, escritas todas ellas en variedad de metro, sólo una es cómica: *La hija de las flores*, que supone, como vimos, una de las obras más ricas de la Avellaneda en cuanto a combinaciones métricas. De entre las siete restantes, hemos de distinguir *Alfonso Munio*, *La Aventurera* y *El Príncipe de Viana*, que sólo abandonan el metro único en una de sus escenas, e incluso *Saúl*, obra en la que los fragmentos que cambian de metro están aislados y destacados como cantos y rezos, de las realmente polimétricas: *Recaredo*, *Baltasar* y *Catilina*. En *Recaredo* encontramos eneasílabos, octosílabos en romances, en quintillas y en redondillas y octavas reales. En *Baltasar* encontramos: silvas, cuartetos encadenados, romances y redondillas. En los cuatro actos de *Catilina* encontramos romances, redondillas y cuartetos. La autora utiliza la polimetría unas veces para diferenciar contenidos (*Saúl*, *Baltasar*, *Catilina*...) y otras, la polimetría y el cambio de rima, para evitar que la palabra se haga demasiado monótona o musical a ritmo de sonsonete y canse el oído del espectador, o para evitar que el actor cante (*La verdad vence apariencias*...).

8.6. Valores teatrales. La autora conocía muy bien el mundo del teatro, desde dentro y desde fuera, pues, como dijimos, en su juventud en Cuba había interpretado junto a sus amigas, en distintas reuniones sociales, y había leído y jugado a interpretar

desde su niñez. Conocía los resortes de la emoción, las leyes de informatividad, las formas de caracterización, y sabía perfectamente cómo construirlo todo siguiendo las leyes del teatro. En el capítulo dedicado a los elementos de la teatralidad, estudiamos aquéllos que más y mejor utiliza la Avellaneda, y vimos la riqueza de matices y formas con las que dirige el diálogo de sus personajes. De ese capítulo podemos concluir, en primer lugar, que las marcas de teatralidad que más veces hallamos en su teatro, y con las que lleva a cabo un completo seguimiento y sostenimiento del diálogo, son las acotaciones, de las que encontramos, en el análisis, una riquísima gama y una eficacia excelente, y por medio de las cuales se demuestra el interés que la autora tenía en que se llevasen a los escenarios los pensamientos y sentimientos que ella quería, y no otros, y el conocimiento que tenía del teatro como para lograr lo que le interesaba completamente. Además vimos el hábil manejo de los apartes, los soliloquios, las entradas y salidas de los personajes, los efectos escénicos, la utilización del disfraz, de instrumentos simbólicos, etc...

Vimos, al analizar las acotaciones, cómo las segundas ediciones aumentan el número de acotaciones de las primeras. Esto se explica, sin duda, porque la Avellaneda se percatara, al asistir a la representación de sus primeras ediciones, de que no todo se hacía o entendía tal y como ella quería que se hiciera, e intenta solucionarlo en las ediciones posteriores. Hemos distinguido en el análisis tres tipos de acotaciones: las de interpretación, dirigidas sobre todo a actores y actrices, pero también a quien acceda a la obra únicamente por el texto escrito, y que matizan sobre todo tonos de voz y pequeños gestos; las de movimiento y composición de escena, que se dirigen sobre todo al director de escena; y las de sentido, que se dirigen tanto al director de escena como al que acceda al texto escrito, y señalan lo que ocurre fuera del escenario pero se oye o se ve desde él, o influye de alguna forma en lo que se representa. Por medio del estudio de los tres tipos de acotación, vimos cómo la autora intuía qué gestos, qué movimientos, qué entonaciones o qué silencios prolongados deben acompañar a cada situación para que se logre el proceso catártico, y cómo maneja la intensidad emotiva a partir de elementos aparentemente mínimos.

Por otro lado estudiamos los apartes. Por ellos la autora delata a un personaje falso, o supera la comunicación cara a cara de manera distinta a como se hace con el soliloquio. En el caso de las comedias los apartes son un vehículo casi imprescindible

para la comicidad. Suelen ser breves, por el mecanismo de comunicación que activan, a veces muy sorprendentes, y contradicen o por lo menos se enfrentan a lo que el personaje dice en el diálogo. En la comedia pueden delatar un miedo que se esconde, una burla que no se dice u ofrecer una información valiosa para el espectador o una rápida gracia.

Con respecto a la composición de escena y en cuanto a las entradas y salidas de los personajes, descubrimos a la autora hábil tanto para las escenas de pocos personajes como para las que mueven un número muy elevado de ellos. Nunca pierde el control sobre el movimiento, amaga como es de la claridad, aunque romántica. Si ha de dividir en distintos grupos una gran cantidad de personajes, lo hace en beneficio de la claridad, y prefiere destacar a los protagonistas sobre el grupo, mediante movimientos, mediante su posición dentro de él o mediante trajes o aportaciones al diálogo. En *Egilona*, *Saúl* o *Baltasar* se ve esta habilidad. A veces la división en grupos responde a un mecanismo de comunicación que se ayuda de la visualización; de este modo la autora sitúa en distintos grupos a personajes que se enfrentan, o en espacios que, según quienes entren, salgan y permanecen en ellos, quedan caracterizados como espacios negativos o positivos.

También los soliloquios son utilizados en todas sus posibilidades. Vimos distintos tipos empleados según la conveniencia del argumento. Frente al aparte, esta forma de superar la comunicación cara a cara no se utiliza necesariamente para decir algo que se oculte a otros personajes, sino para expresar una intensa intimidad, en momentos en que la acción necesita un cierto detenimiento o un momento de acción interior. También, por supuesto, se caracteriza por un tipo de información que sólo se da en soledad o que se da de forma distinta a como se daría en un diálogo.

El disfraz es utilizado sin gratuidad, únicamente cuando resulta pertinente. Isabel de Peralta y Eugenia tienen que mantener sus identidades ocultas ante quienes, si no se cubrieran, las reconocerían en momentos en los que no quieren ser reconocidas, por eso ambas salen a escena cubiertas por velos. Flora tiene una existencia tan particular, tan aislada de la sociedad y de comportamientos sociales establecidos, que no podía aparecer vestida como cualquiera; Samuel y Daniel, profetas, tienen que vestirse de

acuerdo a su doble naturaleza divina y humana; Leoncia y Rubén permanecen en sendas fiestas disfrazados para no ser reconocidos...

La anagnórisis también es importante en la obra de la Avellaneda, que la prepara adecuadamente dirigiendo hacia ella el conflicto, y la explota en todo su valor, es decir, sin dejar que suceda de forma mecánica. Con ella logra escenas de un efecto dramático admirable en las que padres y madres recuperan a hijos que creían muertos (Leoncia, Inés, don Álvaro...), hijos que desconocían quiénes eran sus padres y madres los encuentran (Elena es hija de don Fernando y Leoncia, Flora es hija del Conde e Inés, Gonzalo es hijo de don Álvaro y su esposa), hermanos se reconocen (Gonzalo y Rodrigo, Arnoldo y el Barón de Charmay...), esposos se reencuentran (Rodrigo y Egilona, Conde e Isabel...), burladas hallan a sus burladores (Leoncia y don Fernando, Inés y el Conde...). La anagnórisis a veces destruye la posibilidad de que los amantes permanezcan juntos (*Leoncia*) y otras hace posible un matrimonio (*La hija de las flores* o *Simpatía y antipatía*). Puede tener lugar mediante señales físicas (la flor que tiene en el hombro Flora), mediante datos desconocidos que, al desvelarse o revelarse, hacen que unos personajes reconozcan a otros (Inés y el Conde, el Conde e Isabel), por medallitas u otros recuerdos de familia (*Leoncia*, *La verdad vence apariencia*, *Tres amores*), etc..

En cuanto al lenguaje y la sintaxis, vimos que la autora, al beber de las dos escuelas, clásica y romántica, tiene registros, tonos, sintaxis y vocabulario muy ricos con la combinación de ambas. La adjetivación resulta menos hueca y gastada que la de otros románticos pese a que guste de negruras y colosos que resultan de un encendido romanticismo. El lenguaje es colorista, expresivo, rico, despierta los sentidos y las emociones y tiene interés por no hacerse nunca excesivamente incómodo, aunque gusta de las metáforas, los símbolos y las alegorías.

Volvamos, para terminar, al recuerdo de las hipótesis planteadas al comienzo de este trabajo para, vistos los valores literarios y humanos de la Avellaneda, responder a las dificultades que estas hipótesis plantean y desterrar al olvido de este trabajo. En primer lugar, el hecho de que la autora naciera en Puerto Príncipe, hoy Camagüey, en la isla de Cuba, y que permaneciera allí los primeros veintidós años de su vida, a partir de

los cuales se instalara en España de forma definitiva a excepción de cinco años, nos parece una circunstancia importante para que se desdibuje una línea de investigación, pues la deja un poco en tierra de nadie. Resulta complicado, con los ojos de hoy, entender que nacer en Cuba en 1814 significara nacer en tierra española. Sin establecer jerarquías que hagan a una de otra, ambas tierras, sin embargo, muestran todavía hoy una enorme similitud en sus formas de vida y en sus formas de ser, entre ellos la forma de pensamiento y la visión del mundo que significa una lengua compartida. Sobre esta realidad, sin embargo, actúan y han actuado durante los últimos ciento cincuenta años enfrentamientos y asuntos políticos e ideológicos, por otro lado comprensibles por parte de Cuba, de tal modo que incluir a la Avellaneda dentro de la literatura española se considera erróneo y ofensivo por parte de los cubanos, mientras que considerarla únicamente cubana, la deja sin gran parte de sus caracteres y sin toda su etapa productiva. Creemos que es inaceptable no destacar el nacimiento de la autora en Cuba, como sus primeros veintidós años allí, el hecho de que su madre fuera cubana y su amor por la tierra que la vio nacer, pero consideramos igualmente parcelario e injusto la parte del esfuerzo cubano empeñada únicamente en reivindicar la figura como cubana convirtiendo casi todas sus tristezas en melancolía por su tierra natal. Que la Avellaneda era cubana es un hecho incuestionable, pero que fue una mujer que estuvo donde quiso estar y con una independencia económica y espiritual que le hubiera permitido, de haberlo querido, volver a Cuba y permanecer allí, es tan incuestionable como lo anterior. No creemos que el de la autora fuera un espíritu entristecido y alterado por el alejamiento de su tierra natal. Creemos, no obstante, que este nacimiento en una tierra que por un injusto sistema colonial, dependía de una tierra distante ocho mil kilómetros, ha podido influir en que la crítica haya restado atención a su calidad literaria, perdiéndose en discusiones acerca de la línea o el modo de investigación adecuado a esta situación. Esto se ve en el hecho de que España dejó de considerarla principal en sus trabajos cuando Cuba empezó a reivindicarla como figura propia. Creemos que la calidad de la obra de la autora ha hecho que su caso se defina más que otros semejantes, menos reivindicados por sus países de origen, como, por ejemplo, el de Ventura de la Vega, de quien pocos saben que era argentino.

En segundo lugar, podemos hablar de un *tiempo de nadie*, para continuar con la desclasificación de determinados períodos tanto como de determinados espacios. Esto se ha señalado alguna vez entre los estudiosos que se plantean la causa del olvido de la

Avellaneda. El hecho de que su nacimiento se produzca en 1814, un poco tarde para el estallido romántico en España, y que su muerte tuviera lugar en 1873, también mucho después de que el Romanticismo terminara, ha sido causa, a menudo, de su expulsión del movimiento. Sin embargo, esta hipótesis no responde a la realidad. Efectivamente, si comparamos la fecha de su nacimiento con la de Martínez de la Rosa, que nació en 1787, o con la Ángel de Saavedra, Duque de Rivas, que nació en 1791, incluso con la de Hartzenbusch, nacido en 1806, la autora nace tarde. Pero si Espronceda nace en 1808, y Larra en 1809, García Gutiérrez lo hace en 1813 y Zorrilla en 1817. Si observamos las fechas de muerte, lejos quedan las de Espronceda y Larra, muertos en 1842 y 1837 respectivamente, pero Martínez de la Rosa muere en 1862, el Duque de Rivas en 1865, Hartzenbusch en 1880, García Gutiérrez en 1884 y Zorrilla en 1893. E importan más todavía las fechas de producción. El drama romántico que se considera inaugural del estallido del movimiento en España es *La conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa, estrenado en 1834, como el *Macías* de Larra. Un año después se estrena *Don Álvaro o la fuerza del sino*, de Rivas. En 1836 se estrena *El Trovador*, de García Gutiérrez, y un año después *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch. En 1839 *La boda y el duelo*, de Martínez de la Rosa; en 1840 *El español en Venecia*, del mismo; en 1841 *Solaces de un prisionero*, de Rivas; en 1842 *Sancho García*, de Zorrilla; en 1843 *El puñal del godo*, y *Sofronia*, de Zorrilla, que sólo en 1844 entrega al mundo su *Don Juan Tenorio*. Habrá que esperar hasta 1849 para su *Traidor, inconfeso y mártir*. Pues bien, en 1840 la Avellaneda estrena su primera obra, *Leoncia*, y en 1844 estrena dos más: *Alfonso Munio* y *El Príncipe de Viana*, que tiene todos los ingredientes del drama romántico.

Se ha dicho que la autora se aviene mejor a las fechas del Romanticismo hispanoamericano, pero creemos que la comparación de estas fechas demuestra que no es así. Sí es destacable que en 1858 estrene una de sus tragedias más románticas, *Baltasar*, pero hay que pensar que entonces está Bécquer escribiendo sus Rimas, muchas de sus leyendas tardarán aún en aparecer, y ambas son plenamente románticas. Hay una etapa del Romanticismo español de la que gran parte de la investigación duda e incluso reniega buscando nombrarlo de otro modo, o dejando a algunos autores perdidos en el tiempo, a la deriva... El Romanticismo, por su naturaleza, evolucionó rápidamente, por las ideas que hubo de superar y vencer, hubo de ser en un principio mucho más extremo que después de superar ciertos sostenes, pero el espíritu es el mismo en *Don*

Álvaro... que en *Baltasar*, en el *Canto a Teresa* de Espronceda que en “Los tristes” de Rosalía, en las palabras de Larra sobre *Los amantes de Teruel* que en *El rayo de luna* de Bécquer. No sabemos por qué sea pensar en un movimiento demasiado largo hablar de un movimiento que dure cuarenta y cinco años. Parece que la crítica contemporánea quisiera traspasar el ritmo de sucesión de los movimientos del siglo XX al siglo XIX.

Creemos que se ha dicho con desacierto que la obra de la Avellaneda está fuera del Romanticismo por las fechas de su producción. Pero no obstante creemos que el hecho de que se dijera ha influido, junto con la tierra de nadie y el estilo de nadie, en el hecho de que cueste incluir a la autora en un tiempo, en un lugar y en un estilo y, por lo tanto, complique su estudio.

En tercer lugar señalamos que la autora, con su particular modo de responder a las tendencias y movimientos que vivió, dificulta también, en las aulas y en los trabajos, las simplificaciones necesarias a la falta de tiempo o de posibilidades de profundización, que suele acompañar a los planes de estudio. Desde su tiempo se vio que conservaba características consideradas clásicas. Sin embargo estaba adelantando, con su actitud, la que se llevaría a cabo un poco después del momento del estallido romántico, porque guiada en todo momento por el espíritu que conmueve al romántico, ni desprecia ni prescinde de algunos caracteres clásicos, únicamente de la imposición de crear dentro de unas premisas. Sin embargo, esta forma ecléctica de comprender los años de su creación, el hecho de que parezcan desdibujadas en su teatro las características más extremas del romanticismo y las más extremas de los clásicos, hace más difícil su clasificación, y por tanto su descripción y su estudio. Esta dificultad, añadida a las dos anteriores, puede explicar la falta de atención que ha recibido en España en los últimos cien años.

Finalmente, y aquí esbozamos de nuevo nuestra opinión, creemos que la figura social en que se convirtió la Avellaneda hizo que se malinterpretara después la calidad de su obra. Pensamos que, a partir de la crítica de su tiempo, sobre todo fascinada por el hecho de que fuera una mujer quien firmara obras de su vigor y calidad, quien fuera famosa en Madrid como los más famosos autores del Madrid romántico, quien viviera con su independencia y su valentía, la crítica posterior ha confundido esta atención a su figura con el hecho de que dicha atención se prestara a su persona porque no mereciera

tanto la pena la atención a su obra. De este modo llegamos, incluso, a testimonios como el de Julio Nombela, que si a partir del estreno de *Baltasar* escribe uno de los artículos más interesantes que encontramos acerca de la Avellaneda, años después, cuando escribe sus *Impresiones y recuerdos*, afirma que la autora tuvo cinco maridos, cuando tuvo dos. Tanto se fantaseó y discutió sobre su vida. Así es, la forma de vida de la autora impresionó tanto a la sociedad en que se enmarcó, que fue más el interés que ésta despertó que el que despertó una obra de extraordinarios valores literarios. Quizá, no obstante, estemos de acuerdo con el hecho de que en 1840 tuviera mayor importancia la revolución humana que estaba dándose en Europa en torno a la mujer que la calidad de la obra avellanadiana, pero la crítica actual tiene la obligación de recuperar la calidad y la altura de la obra literaria de Gertrudis Gómez de Avellaneda, especialmente de su teatro, en este momento en que escribimos desde un lugar que ha logrado percibir la importancia de aquel período en cuanto a la incorporación de la mujer a mundos que la expulsaban hasta entonces. Recuperar su valentía frente a lo que más difícil resulta serlo -los propios sentimientos y la vida día a día- y transmitir que comprendió que estaba mal ir condenando deseos y pensamientos que a nadie hacían daño y desarrollaban tanto el propio corazón.

Su figura fue tan atendida que los carteros de Madrid buscaban su casa estuviera donde estuviera, que la reina Isabel asistía a sus estrenos, que Zorrilla rompía sus guantes aplaudiendo sus finales de acto, que Tassara y Valera se enamoraron de ella... todo lo cual recibió tanta atención social e intelectual que hizo que quienes no oyeron los aplausos que despertó, concedieran tanta atención a su biografía como desinterés por las calidades de su obra. Del mismo modo en que es cierto que el mundo de la cultura valora y admira enormemente la obra vital de George Sand, lo es que le parece suficiente con reconocer ese hecho, bastante, esa valoración, para que George Sand viva en la historia, sin que haya casi nadie que se detenga a leer su obra literaria, pues algo parecido, pero en un mundo más reducido, sucede con Gertrudis Gómez de Avellaneda. Sin embargo, muy pocos versos españoles del siglo XIX igualan en grandeza y belleza los de *Baltasar* y, desde luego, ninguna obra dramática supera la suya.

¿Por qué este olvido?. Un pensamiento más, aún. El destino fue cruel al deshacer un encuentro que podría haber resultado magnífico para la literatura. ¿Qué tienen en común *La conjuración de Venecia*, *El trovador* o *Los amantes de Teruel*, que los haya distinguido de casi todos los demás dramas románticos sin ser mejores que algunos muy poco conocidos?. La sublime, atenta y valiente pluma de Larra, que los ha engrandecido. Alguno de ellos, como *Los amantes de Teruel*, nos atrevemos a decir que la función más importante que cumplió en la literatura fue inspirar el artículo que el joven Larra escribió sobre él. Sólo tres años separan la muerte del madrileño del primer estreno de la cubana. Sólo tres años dejaron caer para siempre a nuestra autora en el olvido, porque Larra redimía, y, cuando esto no era necesario, engrandecía y dotaba de vida eterna a aquello a lo que se refería. Por eso es que la crítica posterior ha partido, casi siempre, de su voz, para considerar todas las obras literarias acerca de las que él escribió. Confiando en su criterio como uno de los más lúcidos y verdaderos de la crítica en español.

En algún lugar de este trabajo, nos hemos sobrecogido al observar las coincidencias entre el teatro defendido por Larra y el sistema teatral elaborado por Gertrudis Gómez de Avellaneda. Hemos explicado a veces decisiones de la autora por medio de las lúcidas palabras de él. Y sin duda pensamos que la autora leyó y admiró los artículos del triste. Habrían sido extraordinarios diez minutos de Larra sobre *Egilona* o *Baltasar*, y habrían sido, además, la puerta que la crítica posterior, antes incluso de leer a la autora, habría cerrado al olvido que hoy encierra la preciosa inspiración que supone, incluso en su soledad, el teatro de esta mujer.

9-BIBLIOGRAFÍA

Nota: Entendemos esta bibliografía no solamente como aquélla que hemos tenido entre nuestras manos, sino también como aportación a esta investigación, por lo que adjuntamos algunas obras de las que sólo hemos leído referencias en algunos de los trabajos estudiados. No es ésta la única razón que explica la falta de algunos datos -a veces el nombre de pila de un autor, del que sólo conocemos la inicial, a veces las páginas de un artículo-, sino que a menudo, por tratarse en muchos casos de artículos y libros escritos y publicados en el siglo XIX, ni siquiera en ellos aparecen algunos datos que exigen los criterios bibliográficos actuales.

1-Obras de la autora por orden cronológico de publicación

-1832: “Soneto en la prematura muerte de mi amigo el licenciado don Manuel Gómez de Avellaneda”, en el *Diario de La Habana* del 18 de marzo.

-1841: *Sab, novela original*, Madrid, Imprenta de la Calle del Barco, nº 26.

En el *El Museo* de La Habana, 1883. Vol. II, pp. 4 a 154. 2ª edición: París, Agencia General de Librería, 1920. Edición de Hugo D. Barbagelata. Después: La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963; Salamanca, Anaya, 1970. Introducción de Carmen Bravo Villasante; La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1973. Prólogo de Mary Cruz; La Habana, Editorial Arte y Cultura, 1976. (Precedido del mismo prólogo que la edición de 1973 a cargo de Mary Cruz); Madrid, Cátedra, 1997. Prólogo de José Sorvera.

-Poesías de la señorita doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, Madrid, Establecimiento Tipográfico de la calle del Sordo, nº 11. Segunda edición, corregida y aumentada, y con “Nota biográfica de los Editores”: *Poesías de la excelentísima señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda de Sabater*, Madrid, Imprenta de Delgrás Hermanos, 1850. (Suprime cuatro poemas de la 1ª edición y añade cincuenta y cuatro).

Después: *Poesías líricas*, reimpresión del tomo I de las *Obras literarias*, Madrid, Librería de Leocadio López, 1877; *Poesías y cartas amorosas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944. Prólogo de Ramón Gómez de la Serna; en *Obras* de Gómez de Avellaneda, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, 1974-1981 (5 tomos), tomo I, pp. 235 a 358. Estudio preliminar de José María Castro y Calvo; *Poesías y epistolario de amor y amistad*, Madrid, Castalia-Instituto de la Mujer, 1989. Introducción y notas de Elena Catena.

-1842-43: *Dos mugeres*, Madrid, Gabinete literario de la calle del Príncipe nº 25, 4 volúmenes (I y II, 1842; III y IV 1843).

-“Biografía de la Condesa de Merlín” en *Viaje a la Habana de la Condesa de Merlín, precedido de una biografía de esta ilustre cubana, por la señorita Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Madrid, Imprenta de la Sociedad Literaria y tipográfica, 1843. Reimpreso en la *Revista de Madrid*, 1844, tomo II, pp.69 a 84, y en el *Faro Industrial de La Habana*, el 27 de abril de 1844.

-“La dama de gran tono” en *Álbum del bello sexo o las mujeres pintadas por sí mismas*, Madrid, Imprenta del Panorama Español, 1843. Después: en la *Gaceta de Puerto Príncipe*, 20 y 21 de agosto de 1844.

-1844: “Biografía de don Ramón María Narváez, duque de Valencia, en *Revista de Madrid*.

-*Alfonso Munio*, tragedia en cuatro actos, Madrid, Imprenta de don José María Repullés. Reimpreso en el tomo II (1869) de las *Obras literarias...* de la Avellaneda en Madrid, Rivadeneyra, 1869-71. Aparece desde este momento como *Munio Alfonso*; y en el tomo II (1978) de las *Obras* de la autora publicadas en Madrid, la B.A.E., 1974-1981. Edición de José María Castro y Calvo. Pp. 7 a 48.

-*Espatolino*, Madrid, *El Laberinto*, de enero a agosto. Después: en el *Faro Industrial de La Habana*, 1844; en Madrid, Imprenta de *La Prensa*, 1944; México, 1856; Madrid, Imprenta de Luis García, 1858; en *El Tiempo* de La Habana, en 1910; tomo V (1981) de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, pp 9 a 81.

-*La Baronesa de Joux (Leyenda, fundada en una tradición francesa)*, *El Globo* de Madrid. Después: La Habana, Imprenta de *La Prensa*, 1844; en el *Faro Industrial de La Habana*, del 17 al 26 de septiembre de 1844; en *La Ilustración* del 6 de julio de

1850; en *Obras literarias...*, Madrid, Rivadenyra, 1869-71. Tomo V; tomo V (1981) de la *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, pp. 223 a 244.

-*El Príncipe de Viana*, drama trágico en cuatro actos y en verso, Madrid, Imprenta de don José María Repullés. Pasó al tomo II (1869) de las *Obras literarias...*; en el tomo II (1978) de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, pp. 49 a 92.

-1845: *Egilona*, drama trágico en tres actos y cuatro cuadros, Madrid, Imprenta de don José María Repullés. Tomo III (1979) de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, pp. 7 a 57.

-*Composiciones poéticas en elogio de la augusta clemencia de nuestra excelsa Reina doña Isabel II*, Madrid, Imprenta Nacional. Después incluida en la edición de sus *Poesías* de 1850.

-1846: *Guatimozín, último emperador de Méjico*, Madrid, Imprenta de don A. Espinosa y Compañía, 4vols. Se había empezado a publicar en *El Heraldo* de Madrid el 20 de febrero de 1846. Después: Valparaíso, Imprenta Mercurio, 1847; México, Imprenta de J. R. Navarro, 1853; México, F. Mata, 1887; México, 1898; La Habana, Letras Cubanas, 1979. Prólogo de Mary Cruz.

-1849: *Sául*, tragedia bíblica en cuatro actos, Madrid, Imprenta de don José María Repullés. Después en el tomo II (1869) de las *Obras literarias...*; en el tomo II (1978) de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, pp.137-187.

-*La velada del helecho o el donativo del diablo. Leyenda fundada en una tradición suiza*, en el *Semanario Pintoresco Español*, 1849. Después: México, Imprenta de Juan R. Navarro, 1858; Nueva York, Colección de novelas *La Crónica*, 1859; tomo V (1981) de las *Obras*, Madrid, R.A.E., 1974-1981, pp.121 a 149.

-1850: “Apuntes biográficos”, en *La Ilustración* de Madrid, 1850, p. 351. Después: en *El Liceo de La Habana*, el 9 de diciembre de 1859.

-“Cuartetas”, en *Poesías escritas con motivo de la inauguración del Teatro Real, por varios ingenios españoles*. Madrid, Imprenta de Saavedra y Compañía, Libr. De Monier, 1850.

-1851: *Dolores. Páginas de una crónica de familia*, en el *Semanario Pintoresco Español*, el 5 de enero de 1850, pp. 3 a 60. Se reimprimió en La Habana, Imprenta del *Diario de la Marina*, 1860, y en tirada aparte; en México en 1891; en el tomo IV (1870) de las *Obras literarias...*; tomo V (1981) de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, pp.83 a 120.

-*La montaña maldita. Tradición suiza*, en el *Semanario Pintoresco Español*, 1851, pp.179-181. Pasó al tomo V (1871) de las *Obras literarias...*; tomo V (1981) de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, pp. 161-168.

-*Flavio Recaredo*, drama en tres actos y en variedad de metros, Madrid, Imprenta de don José María Repullés. Pasó al tomo II (1869) las *Obras literarias...* como *Recaredo*, y, del mismo modo, al tomo II (1978) de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, pp. 93 a 135.

-1852: *La verdad vence apariencias*, drama en verso, en dos actos y un prólogo, Madrid, Imprenta de don José María Repullés. Pasó al tomo III (1870) de las *Obras literarias...*; tomo IV (1981) de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, pp. 69 a 126.

-*Errores del corazón*, drama en tres actos y en prosa, Madrid, Imprenta de don José María Repullés. Después: México, 1853.

-*El donativo del diablo*, drama en tres actos y en prosa. Madrid, Imprenta a cargo de C. González, calle del Rubio, nº14; tomo III (1979) de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, pp. 59 a 91.

-*La hija de las flores o todos están locos*, Madrid, Imprenta a cargo de C. González, calle del Rubio, nº14. Después: Madrid, imprenta de C. González, calle Pelayo nº26, 1859. Pasó al tomo III (1870) de las *Obras literarias...*; tomo III (1979) de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, pp. 93 a 162; Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000. Edición, introducción y notas de María Prado Mas.

-*El Héroe de Bailén. Loa improvisada en un acto y en verso*, Madrid, Operarios, 1852 (Gertrudis Gómez de Avellaneda y ocho autores más). Después: La Habana, Imprenta de Antonio María Dávila, 1853; en *Cuba Intelectual* de La Habana, junio-julio de 1909.

-1853: *La Aventurera*, drama en cuatro actos y en verso, Madrid, Imprenta a cargo de C. González, calle del Rubio, nº 14. Después: Valparaíso, Imprenta y Librería Mercurio,

1862; pasó al tomo III (1870) de las *Obras literarias...*; tomo III de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, pp. 163 a 228.

-*La mano de Dios*, novela. Matanzas, Imprenta del Gobierno por S. M., 1853.

-1855: “Oda a Quintana”, en *Coronación del eminente poeta don José María Quintana, celebrada en Madrid el 25 de marzo de 1855*, Madrid, Rivadeneyra, Salón del Prado nº 8.

-*Simpatía y antipatía*, comedia en un acto, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, calle del Factor nº 9. Después en *Errores del corazón y otras comedias*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977. Prólogo de Mary Cruz.

-*Oráculos de Talía o los duendes de Palacio*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, calle del Factor nº 9. Pasó al tomo III (1870) de las *Obras literarias...*; tomo III (1979) de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, pp. 229 a 321.

-*La hija del rey René*, drama en un acto, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, calle del Factor, nº 9. Pasó al tomo III de las *Obras literarias...*; tomo IV (1981) de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, pp. 9 a 40.

-1856: “Luisa Molina”, en *La América*, pp. 9 y 10.

-1857: Prólogo a la obra *Anatomía del corazón*, de Teodoro Guerrero, Madrid.

-*La flor del ángel. (Tradición vascongada)*, La Habana, A. M. Dávila. Después: en Cienfuegos, en la Imprenta del *Diario de Cienfuegos*, 1873; tomo V de las *Obras* (1981), Madrid, B.A.E., 1974-1981, pp. 169 a 180.

-1858: *Los tres amores*, drama en tres actos precedidos de un prólogo, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, calle del Factor, nº 9. Pasó al tomo III (1870) de las *Obras literarias...* como *Tres amores*, y, del mismo modo, al tomo IV (1981) de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, pp. 127 a 167.

-*Baltasar*, drama oriental en cuatro actos y en verso, Madrid, Imprenta de José Rodríguez. 2ª edición: *idem*. Después: Bogotá, 1858; Nueva York, Carlos Bransly, 1918; La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1962; Salamanca, Anaya, 1973. Introducción y notas de Carmen Bravo Villasante; tomo II (1978) de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, pp. 189 a 251; Madrid, Ediciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000. Edición, introducción y notas de María Prado Mas.

-*La dama de Amboto. Tradición*, en *Álbum cubano*, 1858. Después: en el tomo V (1871) *Obras literarias...*; tomo V (1981) de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, pp.199 a 214.

-*La Bella Toda. Tradición*, en *Álbum cubano...* Pasó al tomo V (1871) de las *Obras literarias...*; tomo V (1981) de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, como *La bella toda y Los doce jabalíes. Dos tradiciones de la plaza del mercado de Bilbao*, pp. 151 a 159.

-*Los doce jabalíes. Tradición*, en *Álbum cubano...* Pasó al tomo V (1871) de las *Obras literarias...*; tomo V (1981) de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, como *La bella toda y Los doce jabalíes. Dos tradiciones de la plaza del mercado de Bilbao*, pp. 151 a 159.

-1860: *Álbum cubano de lo bueno y lo bello. Revista quincenal, de moral, literatura, bellas artes y modas. Dedicada al bello sexo*, dirigida Gertrudis Gómez de Avlleneda, La Habana, Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S. M., Calle del Teniente Rey, nº 13. En esta publicación aparecen, a lo largo de 1860, las siguientes obras de la autora: *Safo. Biografía*; *Isabel la Católica. Biografía*; *Aspasia. Biografía novelesca*; *Sofonisba. Biografía novelesca*; *Catalina II de Rusia. Biografía*; *Santa Teresa. Biografía*; *Victoria Colonna. Biografía* y *Doña María de Verdejo Durán*.

-Prólogo a las *Poesías* de Luisa Pérez de Zambrana, La Habana, Imprenta y Librería “El Iris”, de Magín Pujolá y Compañía.

-1861: *El Artista barquero o los cuatro cinco de junio*. La Habana, Librería e Imprenta “El Iris”, de Magín Pujolá y Compañía. Después: Barcelona, Fidel Giró, 1885-1887. 2 vols.; La Habana, El Pilar, 1890; tomo IV (1981) de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, pp. 215 a 321.

-1862: “La Mujer”, en *La América*, de Madrid, 8 de abril, pp. 8 a 10. Reimpreso en parte en el *Diario de la Marina*, La Habana, 7 de abril de 1909; tomo V (1981) de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, pp. 273 a 284.

-Carta prólogo al libro *Lecciones de mundo*, de Teodoro Guerrero, La Habana, 1862.

-1863: “¡Ya apareció el majo! Réplica a cierta carta abierta firmada por un tal Ansenor Lescano, autor desconocido”, en *El Siglo* de La Habana, 17 de diciembre.

-1866: “El nombre de María”, en *La Idea* de La Habana, pp. 379 a 382.

-1867: *Catilina*, drama en cuatro actos y en verso, Sevilla, Imprenta y Librería de don Antonio Izquierdo. Pasó al tomo II (1869) de las *Obras literarias...*; tomo II (1978) de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, pp. 253 a 321.

-*Devocionario nuevo y completísimo en prosa y verso*, Sevilla, Imprenta y Librería de don Antonio Izquierdo. Impresor de Cámara de S.M.; Madrid, Fundación Universitaria, 1975. Edición de Carmen Bravo Villasante.

-1869-1971: *Obras literarias de la señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Colección completa*, Madrid, Rivadeneyra, 5 tomos (tomos I y II: 1869; tomos III y IV: 1870; tomo V. 1871). Después: *Leyendas, novelas y artículos literarios*. Reimpresión de los tomos IV y V de las *Obras literarias*, Madrid, Imprenta de Aribau, 1877. 2 vols. ; *Obras dramáticas*, reimpresión de los tomos II y III de las *Obras literarias*, Madrid, Imprenta y estereotipia de Manuel Rivadeneyra, 1877; *Poesías líricas*, reimpresión del tomo I de las *Obras literarias*, Madrid, Librería de Leocadio López, 1877.

-1870: *El millonario y la maleta*, pieza cómica en dos actos en prosa, tomo III (1870) de *Obras literarias...*, Madrid, Rivadeneyra, 1870. Después: La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981; tomo IV (1981) de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, pp. 41 a 67.

-1871: *El aura blanca. Leyenda*, en el tomo V (1871) de *Obras literarias*, Madrid, Rivadeneyra, 1869-1871. Después: Matanzas, Oficina del Historiador de la Ciudad (*Cuadernos de historia matancera*, 2) 1959. Edición de Israel N. Moliner; 2ª edición, *Id.* 1963 (*Cuadernos de historia matancera*, 7); tomo V (1981) de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1974-1981, pp. 215 a 219.

-*El cacique de Tumerqué. Leyenda*, en el tomo V (1871) de las *Obras literarias*, Madrid, Rivadeneyra, 1869-1871; tomo V (1981) de las *Obras*, Madrid, B.A.E., 1978-1981, pp. 245 a 272.

-1884: *Cartas de la Avellaneda*, en la revista *La Cruz*, tomo I, pp. 316 a 339. Publicadas por León Carbonero y Sol.

-1907: *La Avellaneda. Autobiografía y cartas de la ilustre poetisa, hasta ahora inéditas, con un prólogo y una necrología*, Huelva, Imprenta de Miguel Mora. Edición y estudio de Lorenzo Cruz de Fuentes. Segunda edición, corregida y aumentada: Madrid, Imprenta Helénica, 1914. Después: *Cartas amatorias de la Avellaneda*, La Habana, Imprenta El Siglo XXI, 1914. Introducción de Carlos de Velasco.

-1911: *Cartas inéditas y documentos relativos a su vida en Cuba de 1859 a 1864*, Matanzas, Imprenta La Pluma de Oro.

-1914: *Memorias inéditas de la Avellaneda*, La Habana, Imprenta El Siglo XXI. Anotadas por Domingo Figarola-Caneda.

-Obras de la Avellaneda. Edición Nacional de su centenario. Discursos por Mariano Aramburo y Enrique José Varona. Noticia biográfica. Apéndices de José María Chacón y Calvo, La Habana, Imprenta de Aurelio Miranda, 6 tomos.

-1917: *Leoncia, drama inédito*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Biblioteca y Museos, Edición de Emilio Cotarelo y Mori.

-1918: "Cuatro cartas inéditas de la Avellaneda", en *Razón y Fe*, Madrid, tomo 52, pp. 348 a 362. Las publica Constancio Eguía Ruiz.

-1923: *Poesías escogidas*, París, Casa Editorial Franco-Iberoamericana.

-1928: *Diario de amor*, Madrid, M. Aguilar. Prólogo, ordenación y notas de Alberto Ghirardo. Después: La Habana, Instituto del Libro, 1869; La Habana, Edición Letras Cubanas, 1981. Prólogo y notas de Bernardo Callejas.

-1936: *Selección poética*, La Habana, Secretaría de Educación (Cuadernos de Cultura, 2ª serie).

-1944: *Antología (Poesías y cartas amorosas)*, Madrid, Espasa-Calpe. Prólogo de Ramón Gómez de la Serna; 2ª edición: Buenos Aires, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1945. Con el mismo prólogo.

-1953: *Sus mejores poesías*, Barcelona, Bruguera.

-1959: *Epistolario inédito de doña Gertrudis Gómez de Avellaneda 1841-1871*, Valencia, Tipografía Moderna, 1959. Edición de Antonio Rodríguez Moñino.

-1965: *Teatro*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1965.

-1974-1981: *Obras de Gómez de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, 1974-1981, 5 vols. Estudio preliminar de José María Castro y Calvo.

-1975: *Cartas inéditas existentes en el Museo del Ejército*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975. Edición de José Priego Fernández del Campo.

-1977: *Errores del corazón y otras comedias*, La Habana, Arte y Literatura. Prólogo de Mary Cruz.

-1980: *Serenata de Cuba*, La Habana, Letras Cubanas. Selección y notas de Mary Cruz.

-1984: *Tradiciones*, La Habana, Letras Cubanas. Selección y prólogo de Mary Cruz.

-1985: *Tragedias*, La Habana, Letras Cubanas. Prólogo de Mary Cruz.

-1989: *Poesías y epistolario de amor y amistad*, Madrid, Castalia-Instituto de la Mujer. Introducción y notas de Elena Catena.

2- Obras sobre la autora por orden alfabético

-**Aguirre**, Mirta: “Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Influencia de la mujer en Iberoamérica*, La Habana, Servicio Femenino para la Defensa Civil, 1948, pp. 20 a 26.

-“Una página de la Avellaneda”, en *El romanticismo de Rousseau a Victor Hugo*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1973, pp. 348-353.

-**Alarcón**, Pedro Antonio: artículo sobre *Baltasar*, en *La Discusión* del 11 de abril de 1858.

-**Almeyda**, Apolonio: “De los tiempos viejos. La coronación de la Avellaneda”, en *Almanaque Social* de La Habana, octubre de 1931, tomo 3, nº30, pp. 22-30.

-**Altamira**, Rafael: “La Avellaneda”, en *Cultura Española*, tomo XI, p.692.

-**Altamirano**, Ignacio María: *Ensayo crítico sobre Baltasar, drama oriental de la señora Gertrudis Gómez de Avellaneda*, México, Imprenta de F. Díaz de León y Santiago White, 1868. (Antes, como artículo en *El Siglo XXI*). Después: *Revista de Cuba*, marzo- abril de 1880, tomo VII, nº 4, pp. 242-256 y 365 a 380.

-**Alzaga**, Florinda, y Núñez, Ana Rosa: *Ensayo de diccionario del pensamiento vivo de la Avellaneda*, Miami, Ediciones Universal, 1975.

-*Las ansias de infinito de la Avellaneda*, Miami, Ediciones Universal, 1979.

-**Anónimo**: “Biografía de la Avellaneda”, en *El Álbum...* de Caracas, 1844, tomo I, entrega 5.

-Sobre *Leoncia*: *El Entreacto* de los días 11 y 21 de junio de 1840.

-Sobre *Alfonso Munio*; en *El Herald*, 16 y 27 de junio de 1844; en el *Faro Industrial de La Habana*, 8, 13 y 14 de agosto, 3 y 5 de septiembre de 1844, y 17 de enero de 1847; en el *Diario de La Habana* del 29 de agosto y el 1 de septiembre de 1844; *Gaceta de Puerto Príncipe* del 17 de agosto de 1844.

-Crítica a *El Príncipe de Viana*, en *El Arlequín*, octubre de 1844; *El Globo* del 13 de octubre de 1844; *El Dómine Lucas*, el 1 de noviembre de 1844; en el *Faro Industrial de La Habana*, 23 de diciembre de 1844, y 30 de noviembre y 14 de diciembre de 1845.

-Crítica sobre *Egilona*: en *El Heraldo* de los días 2, 12 y 30 de junio de 1846; el *Faro Industrial de La Habana* del 23 de septiembre de 1846; en *Cuba Intelectual* de los meses de agosto a diciembre de 1909.

-Crítica a *Saúl*: en *La Esperanza* y *La Nación* del 30 de octubre de 1849, en *La España* del 31 de octubre de 1849, y en *La Época* del 13 de noviembre de 1849.

-Crítica a *Recaredo*: en *La Esperanza*, *La Nación* y *Las Novedades* del 28 de octubre de 1851; en *El Orden* del 29 de octubre de 1859, y en *El Heraldo* del 30 de octubre del mismo año.

-Crítica a *La verdad vence apariencias*: en *El Clamor Público* del 25 de enero de 1852; en *La Época* de los días 26 y 27 de enero de 1852, en *La España* del 1 de febrero de 1852.

-Crítica sobre *El donativo del diablo*: en *El Diario Español* del 10 de octubre de 1852.

-Crítica sobre *La hija de las flores*: en *El Clamor Público* y *La Época* del 22 de octubre de 1852; en *Las Novedades* del día 23 de octubre de 1852; en *El Diario Español* del 24, *La Época* del 25 de octubre de 1852.

-Crítica a *La Aventurera*: en *Las Novedades* y *La Época* del 28 de mayo de 1853 .

-Crítica a *Hortensia*: en *El Clamor Público* del 4 de junio de 1853; en *Las Novedades* y *La Esperanza* del 5 de junio del mismo año.

-Crítica a *La Sonámbula*: *El Tribuno* del 6 de marzo de 1854, y *El Coliseo* del 1º de marzo del mismo año.

-Crítica a *La hija del rey René* y a *Simpatía y antipatía*: en *La Época* del 10 de febrero de 1855.

-Crítica a *Oráculos de Talía*: en *La Época* del 16 de marzo de 1855.

-Crítica a *Los Tres amores*: en *La España* del 21 de marzo de 1858; en *La Época* del 30 de marzo 1858; en *La Esperanza* de los días 15 y 16 de abril del mismo año; y en *La España* y *La Iberia* del día 17 siguiente.

-Crítica a *Baltasar*: en *La Época* de los días 4 de abril de 1857, y 10 de abril y 2 de junio de 1858; en *La España* del 22 de mayo; en *La España* del 11 de abril de 1858; en *El Cascabel* del 28 de diciembre de 1871; en el *Diario de la Marina* de los meses de abril y mayo de 1882; y a partir del estreno de la ópera de Gaspar Villate sobre la tragedia de la Avellaneda: en *El Triunfo* del 10 de abril de 1884; en *La Ilustración Española y Americana* del 8 de marzo de 1885;

-“Gertrudis Gómez de Avellaneda. Biografía y obras poéticas”, en *América poética. Colección escogida de composiciones en verso, escritas por americanos en el presente siglo*, Valparaíso, Imprenta del Mercurio, calle de la Aduana, nº 24, 1846.

-“Gertrudis Gómez de Avellaneda. Biografía y catorce poesías...”, en *Escritoras cubanas*, La Habana, 1893, pp. 3 a 100.

-“La Avellaneda”, en *Catálogo de la solemne distribución de premios del colegio de Belén*, curso 1913-1914.

-“Centenario de la Avellaneda” en *Boletín de Archivo Nacional*, La Habana, marzo-abril 1914, tomo XIII, nº 2, pp. 49 a 71.

-“Centenario de la Avellaneda”, en *Orto*, Manzanillo (Oriente), 29 de marzo de 1914. tomo III, nº 11, p. 2.

-“Biografía, retrato (1850) y nueve poesías”, en *Joyas de la literatura universal. Literatura cubana...*, Madrid-Barcelona, Editorial Iberoamericana, (sin fecha, hacia 1920).

-“Recuerdos de la Avellaneda”, en *Gráfico*, La Habana, 28 de marzo de 1914, tomo III, nº 56, pp. 11.

-“Una poesía de la Avellaneda ‘Amor y orgullo’ vertida al latín”, en *Alma Cubana*, La Habana, junio de 1926, tomo IV, nº 6, pp. 130 a 136.

-Aramburo y Machado, Mariano: *Personalidad literaria de doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Madrid, Imprenta Teresiana, 1898.

-“Discurso en un acto conmemorativo de la Avellaneda”, en *Cuba Contemporánea* de La Habana, mayo de 1914, tomo 5, nº 1, pp. 94 a 99.

-Arenas y Cárdenas, José de: “Sobre los diversos retratos de la Avellaneda”, en *La Discusión* de La Habana, 1914.

-Arias, Salvador: “Algunas notas sobre la poesía lírica de la Avellaneda”, en *Islas*, Santa Clara (Cuba), enero-abril 1973, nº 44, pp. 43 a 90.

-“La Avellaneda: una figura contradictoria”, en *Granma* de La Habana, 6 de abril de 1973, tomo IX, nº 82, p. 4.

-Armas, José de: “Impresiones”, en *La Discusión* de La Habana, 13 de julio de 1913, tomo XXV, nº 194, p. 3.

-Arrom, José Juan: “Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Historia de la literatura dramática cubana*, New Haven, Yale University Press, 1914, pp. 54 a 57.

-**Artigas**, Miguel: “Dos promesas de la Avellaneda”, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1919, I, pp. 69 a 71.

-**Augier**, Ángel: “De cuando Tula no fue admitida en la Academia Española”, en *La Última Hora* de La Habana, 20 de marzo de 1952, tomo II, nº 7, pp. 4 a 5.

-**Ballesteros**, Mercedes: *Vida de la Avellaneda*, Madrid, Eds. Cultura Hispánica, 1949.

-**Baquero**, Gastón, “Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873). La mariposa del romanticismo”, en *Mundo Hispánico*, Madrid, febrero de 1973, tomo XXVI, nº 299, pp. 52 a 55.

-Bravo-Villasante, Carmen, y Escarpanter, José A.: *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1973.

-**Baralt**, Blanche Zacharie: “Gertrudis Gómez de Avellaneda as a Great Dramatist”, en *Werner’s Magazine*, Nueva York, 1898.

-**Barreda**, Tomás Pedro: “Abolicionismo y feminismo en la Avellaneda: lo negro como artificio narrativo en *Sab*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1978, nº 342, pp. 613 a 626.

-**Barrios**, Modesto: “Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *El Estudiante*, Matanzas, 1906, tomo III, nº 48, pp. 5 a 71.

-**Benjumea**, Nicolás Díaz: artículo biográfico en *La Ilustración Cubana*, Barcelona, 1885, nº12.

-**Bernal**, Emilia: “Gertrudis Gómez de Avellaneda; su vida y su obra”, en *Cuba Contemporánea*, La Habana, febrero de 1925, tomo 37, nº 146, pp. 85 a 111.

-**Betancourt**, José Ramón: “Discurso leído por el señor director del Liceo”, en *Coronación de la Sra. D^a Gertrudis Gómez de Avellaneda, acordada por el Liceo de La Habana, que tuvo efecto en la noche del 27 de enero de 1860*, La Habana, Imprenta Militar, 1860

-*Prosa de unos versos*, Barcelona, 1877.

-**Blanco García**, P. Francisco: *La literatura española en el siglo XIX*, tomo I, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos Editores, 1909, pp. 190 a 193, 265 a 271 y 374 a 376.

-**Blanchet y Bilton**, Emilio: “Gertrudis Gómez de Avellaneda como poetisa lírica y dramática”, en *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad de La Habana*, La Habana, marzo de 1914, tomo XXVIII, nº 2, pp. 129 a 179.

-**Boti**, Regino E(ladio): “La Avellaneda como metrificadora”, en *Cuba Contemporánea*, diciembre de 1913, tomo III, nº 4, pp. 373 a 390.

-Bravo Villasante, Carmen: “Las corrientes sociales del Romanticismo en la obra de la Avellaneda”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* de Madrid, diciembre de 1968, tomo LXXVI, n° 228, pp. 771 a 775.

-*Una vida romántica. La Avellaneda*, Barcelona, E.D.H.A.S.A., 1967.

-Baquero, Gastón, Escarpanter, José A., *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Fundación Universitaria Española, 1973.

-Bueno, Salvador: “*Sab*: novela romántica”, en *El Mundo* de La Habana, 11 de octubre de 1963, tomo LXII, n° 20-779, p. 4.

-“Los años de doña Tula”, en *El Mundo* de La Habana, 17 de junio de 1964, tomo LXIII, n° 20- 989, p. 4.

-“El epistolario amoroso de la Avellaneda” en *Temas y personajes de la literatura cubana*, La Habana, Eds. Unión, 1964, pp. 363 a 368.

-“Sesquicentenario de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Boletín informativo de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO*, La Habana, junio de 1964, tomo III, n° 8, pp. 22 a 23.

-Cabrerá, Rosa María, y Zaldivar, Gladys: *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda (Memorias del Simposio en el centenario de su muerte)*, Barcelona, Ediciones Universal, 1979.

-Cacciavillani, Carlos A.: “La esclavitud en *Sab*”, en *Romanticismo*, Génova, 1988, n° 3/4 pp. 159 a 162.

-Calcagno, P. Francisco: “Biografía de la Avellaneda”, en el *Diccionario biográfico cubano*, Nueva York, 1878.

-“Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Revista habanera*, La Habana, 7 de junio de 1886.

-Cañete, Manuel: crítica sobre *La verdad vence apariencias*, en *El Heraldo*, 29 de febrero de 1852.

-Crítica sobre *La hija de las flores*, en *El Heraldo* del 2 de noviembre de 1852.

-Cárdenas y Rodríguez, José María: “Juicio sobre *El Príncipe de Viana*”, en el *Faro Industrial de La Habana*, 18, 19 y 20 de noviembre de 1844.

-Carlos, Alberto J.: “La conciencia feminista en dos ensayos: Sor Juana y la Avellaneda”, en *El ensayo y la crítica literaria iberoamericana*, Toronto, Universidad

de Toronto, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1970, pp.33 a 41. Edición de Kurt L. Levy y Keith Ellis.

-“El *mal du siècle* en un soneto de la Avellaneda”, en *Romances Notes*, Chapel Hill, North Caroline, 1966, tomo VII, n° 2.

-“René, Werther y la Nouvelle Héloïse en la primera novela de la Avellaneda”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh (EE.UU), junio-diciembre de 1965, tomo XXXI, n° 60, pp. 223 a 238.

-“Un error de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, enero-diciembre de 1970, pp. 329 a 330.

-**Castellá**, Condesa de: *Gertrudis Gómez de Avellaneda, gloria hispanoamericana*. Conferencia en el Centro de Cultura Hispanoamericana del 27 de abril de 1913, Madrid, El Liberal, 1914.

-**Castillo**, Aurelia: “Biografía de Gertrudis Gómez de Avellaneda y juicio crítico de sus obras”, en *Revista Cubana*, 1887, tomo V, pp. 249 a 534. Después: La Habana, Imprenta de Soler, 1887.

-**Cejador y Frauca**, Julio: *Historia de la Lengua y Literatura Castellana*, tomo VII (Época romántica: 1830-1849), Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917, pp. 288 a 296.

-**Cervantes**, Rodrigo: “El alma mística de la Avellaneda”, en *Bohemia* de La Habana, 22 de marzo de 1914, tomo V, n° 12, pp. 134 a 135.

-**Claro**, Elsa: “Diario de amor”, en *Juventud Rebelde* de La Habana, 14 de mayo de 1969, p. 7.

-**Claro Valle**, Clara del, seudónimo de José de la Luz León: *Fernán Caballero, “Tula” de Avellaneda*, París, Eds. Internacionales Le Cygne, 1949. “Palabras de salutación a José de la Luz León” de Piedad Maza, y comentarios de Rafael Marquina y Antonio Martínez Bello.

-“Un alma ardiente y lacerada”, en *El Mundo del Domingo*, Suplemento del periódico *El Mundo*, La Habana, 1972-73, n° 3-4, pp. 25 a 39.

-**Coronado**, Carolina: “Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *La Discusión* del 5 de agosto de 1857 y del 29 de mayo de 1858. Reimpreso en *La América* en 1861 y en el tomo V (1871) de las *Obras literarias*, Madrid, Rivadeneyra, 1869-71.

-**Cortés**, José Domingo: “Avellaneda (Gertrudis Gómez de)”, en el *Diccionario biográfico americano*, París, Lahure, 1876.

-*Poetisas americanas. Ramillete poético del bello sexo hispano-americano*, París, Viuda de Ch. Borret, 1896.

-**Cossío**, José María de: “Bibliografía decimonónica: Zorrilla, la Avellaneda y Alarcón”, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1958, XXXIV, pp. 262 a 267.

-**Cotarelo y Mori**, Emilio: “Examen de libros”, en *Boletín de la Real Academia Española*, 1915, pp. 362 a 383.

-“Una tragedia real de la Avellaneda”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 1926.

-*La Avellaneda y sus obras*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1930.

-**Cruz**, Mary: “¿Por qué *Sab*?”, en *La Gaceta de Cuba* de La Habana, junio de 1970, n° 83, pp. 9 a 10.

-“*Sab*, vigorosa protesta contra toda servidumbre”, en *El caimán Barbudo* de La Habana, 2ª época, septiembre de 1972, n° 60, pp. 12 a 15.

-“Gertrudis Gómez de Avellaneda y su novela *Sab*”, en *Unión de La Habana*, marzo de 1973, tomo XII, n° 1, pp. 116 a 149.

-**Cuesta Jiménez**, Valentín: *Sangre en los labios*, Güines (La Habana), Imprenta Tosco, 1943.

-**Cueto**, Leopoldo Augusto: “Observaciones sobre algunas leyendas y novelas de la Avellaneda”, en *Revista de España*, 1871.

-**Cuevas**, J.: “Tula y Fernán en Sevilla a través de unas cartas inéditas”, en *Archivos Hispalense*, 1954, XX.

-**Cuza Malé**, Belkis: “La Avellaneda: una mujer con importancia”, en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, 21 de marzo de 1914, tomo III, n° 55, p. 13.

-**Chacón y Calvo**, José María: *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Las influencias castellanas: examen negativo*, La Habana, Imprenta El Siglo XXI, 1914.

-“Tabla de variantes en las poesías líricas de la Avellaneda”, tomo VI de las *Obras* de la Avellaneda, La Habana, 1914, pp. 284 y ss.

-**Díaz Benjumea**, Nicolás: artículo sobre la Avellaneda, en *La Ilustración Cubana...*, Barcelona, 1885, año I, tomo 12.

-**Díaz del Gallego**, Pascasio: “Noticias de la Avellaneda”, en *Bohemia* de La Habana, 10 de agosto de 1913, tomo IV, n° 32, p. 374.

-**Díaz-Plaja**, Guillermo: *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, pp. 212 a 214.

- Escarpanter**, José A.; Baquero, Gastón; Bravo Villasante, Carmen: *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1973.
- Escoto**, José Augusto: *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Matanzas, Imprenta La Pluma de Oro, 1912.
- Esténger**, Rafael: “Heredia en la Avellaneda”, en *América*, La Habana, abril de 1939, tomo I, nº 4, pp. 12 a 13.
- “Expediente** donde se decreta la retención y reembarque de dos obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda por contener doctrinas subversivas y contrarias a la moral”, en *Boletín del Archivo Nacional*, La Habana, enero-diciembre de 1941, tomo XL, nº 1-6, pp. 103 a 108.
- Fernández Guerra**, Aureliano (seudónimo: Pipí): crítica a *Oráculos de Talía...*, en *La España*, 18 de marzo de 1855.
- Fernández Peláez**, Julio: “Gertrudis Gómez de Avellaneda en la Argentina”, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, La Habana, 2ª serie, octubre-diciembre de 1956, tomo VII, nº 4, pp. 157 a 161.
- Figarola-Caneda**, Domingo: Cartas de la Avellaneda a Lista, Gallego, Infante Francisco de Paula, Condesa de Merlín, Bretón de los Herreros, Conde de San Luis, Quintana, Duque de Frías, Zorrilla, Marqués de la Pezuela, Lafuente, Hartzenbusch, Ronconi, Tassara, de la Vega, al rey Francisco... en *La Familia. Revista quincenal de artes, ciencias y literatura*, La Habana, 1878- 1879.
- “Periodistas cubanas”, en *La Chispa* de La Habana, 6 de junio de 1880.
- “Ré Avellaneda”, en *La Discusión* de La Habana, 24 de marzo de 1914, tomo XXVI, nº 83, p. 6.
- Gertrudis Gómez de Avellaneda: Biografía, bibliografía e iconografía...*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1929. Notas ordenadas y publicadas por Emilia Boxhorn, viuda de Figarola -Caneda.
- Figueroa**, Agustín de: “Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Revista Bimestre Cubana* de La Habana, marzo-abril de 1936, tomo XXXVII, nº 2, pp. 238 a 248.
- Flores**, Antonio: crítica sobre *Alfonso Munio* en *El Laberinto*, tomo I, pp. 223 a 235.
- Fontanella**, Lee: “Diction And Imagery in Gertrudis Gómez de Avellaneda And Carolina Coronado”, en *Latin Amer. Lit. Rev.*, 1981, nº 9, pp. 47 a 55.
- Ford**, J. D. M. : “Biografía y cuatro poesías”, en *A Spanish Anthology. A collection of lyrics from the thirteenth century down to the present time*, Nueva York-Boston, Chicago, 1910.

-Fornaris, José: “Biografía de la Avellaneda y cuatro poesías, en *Cuba poética. Colección escogida de las composiciones en verso de los poetas cubanos desde Zequeira hasta nuestros días*, La Habana, Imprenta de la Viuda de Barcina y Compañía, 1861 (2ª edición). Directores: José Fornaris, Joaquín Lorenzo Luaces. Editor: José Socorro de León.

-“Sobre la Avellaneda”, en *El Triunfo* de La Habana, 2ª época, 11 de febrero de 1883, tomo VI, nº 36, p. 2.

-Frontaura, Carlos: artículo necrológico, en *El Eco de ambos mundos*, febrero de 1873.

-Fucilla, Josep G.: “Una poesía panegírica de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Revista Iberoamericana*, Iowa (EE.UU), 1957, tomo XXII.

-García, Antonio: crítica sobre *Baltasar*, en *La España*, 10 de abril de 1858.

-García, Domitila: “Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Álbum poético-fotográfico de escritoras cubanas*, tomo I, La Habana, 1868. Segunda edición: La Habana, Imprenta Militar, 1872, pp. 1 a 19.

-García-Carranza, Araceli: “Esquema bibliográfico de la Avellaneda en su centenario (1814-1873)”, en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, 3ª época, septiembre-diciembre de 1973, tomo XV, nº 3, pp. 137 a 173.

-García de Zayas Bazán, Laura: “Algunas observaciones relativas a la publicación de las epístolas amorosas de la Avellaneda”, en *El Fígaro* de La Habana, 5 de abril de 1914, tomo XXX, nº 14, p. 163.

-García de Pons, César: “Tres poetas: Heredia, Plácido y la Avellaneda (seguido de una discusión sobre el tema)”, en *Cuadernos de la Universidad del Aire del Circuito C. M. Q.*, La Habana, agosto de 1950, nº 20, pp. 21 a 30.

-García López, R.: “Itinerario de la Avellaneda en Madrid, donde se rectifican errores de algunos de sus biógrafos”, en *Dígame*, Madrid, 18 de octubre de 1955.

-Gil y Carrasco, Enrique: “Adiciones a la biografía de Nicomedes Pastor Díaz”, en el tomo I (1869) de las *Obras literarias*, Madrid, Rivadeneyra, 1869-71.

-González Curquejo, Antonio: “Biografía, retrato (el de la Coronación) y cinco poesías, en *Florilegio de Escritoras Cubanas*, tomo I, La Habana, Imprenta La Moderna Poesía, 1910, pp. 5 a 7. Introducción de Raimundo Cabrera.

-“Recuerdos de un setentón de 1858 a 1867. La Avellaneda en Cuba”, en *Cuba y América*, La Habana, abril de 1917, tomo VIII, nº 1, pp. 5 a 7.

-González del Valle, Martín: “Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *La poesía lírica en Cuba*, Barcelona, Tipografía de Luis Tasso, 1900, pp. 95 a 109.

- Guerra**, Lucía: “Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Revista Iberoamericana*, Iowa, (EE.UU), tomo LI, n° 132-133, pp, 702 a 722.
- Guerrero**, Teodoro: “Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *La Ilustración Española y Americana*, febrero de 1873.
- Guiteras**, Pedro José: “Poetisas cubanas. Gertrudis Gómez de Avellaneda (Dedicada al bello sexo de Cuba)”, en *Revista de Cuba*, La Habana, diciembre de 1877, tomo II, p. 481 a 502.
- Gullón**, Ricardo: “Tula, la incomprendida”, en *Ínsula*, Madrid, febrero de 1951, tomo VI, n° 62, p. 3.
- Harter**, Hugh: *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Boston, Twayne, 1987.
- Hartzenbusch**, Juan Eugenio: crítica sobre Egilona en *El Español*, 16 de julio de 1846.
- Heredia**, Nicolás: “Biografía, retrato, dos poesías, el *Baltasar* y *El aura blanca*”, en *El lector cubano. Trozos selectos en prosa y en verso de autores cubanos*, La Habana, La Moderna Poesía, 1901.
- Henríquez Ureña**, Camila: “Los valores literarios de Cuba en la cultura hispánica”, en *Cuadernos de la Universidad* de La Habana, octubre de 1950, n° 22, pp. 56 a 57.
- Henríquez Ureña**, Pedro: “En defensa de la lírica española. A propósito del discurso del Dr. Varona sobre la Avellaneda”, en *El Fígaro* de La Habana, 17 de mayo de 1914, tomo XXX, n° 20, pp. 235.
- Hills**, Elijah Clarence: “Biografía y seis poesías”, en *Bardos cubanos. Antología de las mejores poesías líricas de Heredia, “Plácido”, Avellaneda, Milanés, Mendive, Luaces y Zenea*, Boston, Health y Cia editores, 1901.
- Hugo**, Victor: prefacio a *Cromwell*, tomo II, Barcelona, Editorial Lorenzana, 1969.
 prólogo *Hernani*, tomo III, Barcelona, Editorial Lorenzana, 1969.
- Ibarzábal**, F(ederico) de: “Casi crónicas. La Avellaneda”, en *Revista habanera*, La Habana, 20 de octubre de 1913, tomo I, n° 8, p. 56.
- Iraizoz**, Antonio: “Safo y la Avellaneda”, en *Libro y autores cubanos*, Santa María del Rosario, La Habana, Editorial Rosareña, 1956?, pp. 14 a 16.
- Jiménez**, Rafael S.: *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Conferencia leída en el Aula Magna del Instituto de 2ª Enseñanza, en velada celebrada a 14 de marzo de 1914*, La Habana, Aviador comercial, 1914.
- Kelley**, Edith L.: *La Avellaneda's Sab and the Political Situation in Cuba*, Washington, D.C., 1945.

-“Bibliografía de la Avellaneda”, en *Revista Bimestre Cubana*, La Habana, enero-febrero y marzo-abril de 1935, tomo XXXV, números 1 y 2, pp. 107 a 139 y 261 a 295 respectivamente.

-“The Centennial of a Great Sonet”, en *Hispania*, Stanford University (California), octubre de 1836, tomo XIX, nº 3, pp. 337 a 345.

-“Lo que dicen los críticos acerca de la versificación en la poesía de la Avellaneda”, en *Revista Cubana* de La Habana, abril-junio de 1937, tomo VIII, números 22 y 24, pp. 120 a 133.

-“The metamorphosis of a Poet”, en *Bulletin of the Pan American Union*, Estados Unidos, 1937, nº 71, pp. 546 a 553.

-“Opiniones sobre la versificación en la lírica de la Avellaneda”, en *Hispanic Review*, Philadelphia (EE.UU), 1938, VI, pp. 337 a 344.

-“Observaciones sobre algunas obras de la Avellaneda publicadas en México”, en *Revista Iberoamericana*, 1941.

-Kirkpatrick, Susan: “Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado y Rosalía de Castro: estudios recientes”, en *Ínsula*, diciembre de 1989, nº 516, pp. 12 a 13.

-Lazo, Raimundo: “El caso singular de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *El romanticismo. Fijación psicológico-social de su concepto*. México, Editorial Porrúa, 1971, pp. 49 a 52.

-Gertrudis Gómez de Avellaneda. La mujer y la poetisa lírica, México, Editorial Porrúa, 1972.

-Leal, Rine: *El teatro de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1973.

-Lezama Lima, José: “Gertrudis Gómez de Avellaneda” en *Antología de poesía cubana*, tomo II, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1965, pp. 69 a 74.

-López Argüello, Alberto: *La Avellaneda y sus versos*, Santander, J. Martínez, 1928. Prólogo de José María Chacón y Calvo.

-López Prieto, Antonio: “Biografía y crítica de la Avellaneda y siete poesías líricas”, en *Parnaso cubano. Colección de poesías selectas de autores cubanos desde Zequeira hasta nuestros días...*, La Habana, Editor Miguel de Villa, 1881, pp. 349 a 356.

-Loynaz, Dulce María: “La Avellaneda, una cubana universal”. Conferencia pronunciada en el Liceo de Camagüey el 10 de enero de 1953, en *Canto a la mujer. Colección de textos*, volumen 2, Pinar del Río, Ediciones Hermanos Loynaz, 1993, pp. 33 a 68.

-“Gertrudis Gómez de Avellaneda. La gran desdeñada”, en *Canto a la mujer. Colección de textos*, volumen 2, Pinar del Río, Ediciones Hermanos Loynaz, 1993, pp. 77 a 86.

-“La Avellaneda”, en *Revista Cubana*, La Habana, abril-junio de 1957 tomo XXXI, nº 2, pp. 7 a 28.

-Llorens, Vicente: “Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *El Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 2ª edición, 1989, pp. 568 a 679.

-Mahieu, José A.: “Abolicionismo y feminismo en la Avellaneda. Lo negro como artificio narrativo en Sab”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1978, nº 342, pp. 613 a 626.

-Manzanares de Cirre, Manuela: “Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Universidad de Antioquía*, 1953, nº 114, pp. 311 a 322.

-Marinello, Juan: “Centenario de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Boletín informativo de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO*, La Habana, mayo-junio de 1973, tomo XII, nº 45, pp. 2 a 4.

-Marquina, Juan: *Gertrudis Gómez de Avellaneda; La Peregrina*, La Habana, Editorial Trópico, 1939.

-“La poesía religiosa de la Avellaneda”, en *Revista Cubana*, La Habana, enero-diciembre de 1948, nº 23, pp. 193 a 221.

-Martí, José: “Tres libros. Poetisas americanas. Carolina Freyre. Luisa Pérez. La Avellaneda. Las mexicanas en el libro. Tarea aplazada”, en *Obras completas*, tomo VIII, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963, pp. 309 a 313.

-Martín González del Valle, Emilio: *La poesía lírica en Cuba. Apuntes para un libro de biografía y crítica*, Madrid, Rivadeneyra, 1882.

-Martínez, Luis: “El mundo dramático de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Islas*, Santa Clara (Cuba), mayo-agosto de 1959, tomo I, nº 3, pp. 585 a 591.

-Martínez Arango, C. : “El amor a Cuba en la poesía lírica de la Avellaneda”, en *Belén*, La Habana, noviembre de 1931, tomo VI, nº 30, pp. 54 a 58.

-Martínez Bello, Antonio: “Reposarán en el suelo natal los restos de la Avellaneda”, en *Carteles*, La Habana, 14 de junio de 1914, tomo XXX, nº 24, p. 283.

-“La cubaneidad de la Avellaneda”, en *Carteles*, La Habana, 31 de agosto y 7 de septiembre de 1947, tomo XXVIII, números 35 y 36, pp. 15 a 16 y 21 a 22 respectivamente.

-*Dos musas cubanas; Gertrudis Gómez de Avellaneda, Luisa Pérez de Zambrana*, La Habana, P. Fernández, 1954.

-**Matamoros**, R.: “Poesías de la señorita Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Revista de La Habana*, 1855, tomo IV, pp. 141 a 143.

-**Meléndez**, Concha: “Las novelas indias de la Avellaneda”, en *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*, Madrid, Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando, 1934, pp. 73 a 79.

-**Méndez Bejarano**, Mario: *Tassara; nueva biografía crítica*, Madrid, Imprenta de F. Pérez, 1928, pp. 38 a 54.

-**Mendive**, R.M y García, J. de J. Q.: “Biografía de la Avellaneda” en *América poética. Colección de las mejores composiciones escritas por los poetas hispanoamericanos del siglo actual*, tomo I, La Habana, Imprenta del Tiempo, 1854.

-Mendoza, Nora Dalia: “Impresiones sobre la Avellaneda: su época y su obra”, en *Granma* de La Habana, 28 de marzo de 1973, tomo IX, nº 74, p. 4.

-**Menéndez y Pelayo**, Marcelino: “Juicio de la Avellaneda y doce poesías líricas”, en *Antología de poetas hispanoamericanos*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1892. 2 vols.

-“Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Historia de la poesía hispanoamericana*, tomo I, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1911, pp. 263 a 271.

-**Merchán**, Rafael María: “La Avellaneda es nuestra”, en *Patria y cultura*, La Habana, Publicaciones del Ministerio de Educación. Dirección de Cultura, 1948, pp. 116 a 121. Prólogo de Félix Lizaso.

-**Mestre y Tolón**, Ángel: “Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Camafeos*, La Habana, 1861, pp. 43 y ss.

-**Miguel Ángel** (seudónimo de?): “De cuando Gertrudis Gómez de Avellaneda estrenó *Baltasar* en Madrid”, en *Crónica* de La Habana, 21 de abril de 1849, tomo XX, nº 4.

-**Miller**, Beth: “Gertrude the Great: Avellaneda, XIXth Century Feminist”, en *Icons And Fallen Idols*, University of California, 1983.

-**Mitjans**, Aurelio: “Biografía y estudio crítico de la Avellaneda”, en *Estudios literarios*, La Habana, Imprenta La Prueba, 1887. Después: *Estudio sobre el movimiento literario y científico en Cuba*, La Habana, 1890. Después, pp.: 73 a 153, 213 a 229, 267 a 276, 317 a 320, 377 a 391...

-Monte, Ricardo del: “Coronación de la Avellaneda”, artículo publicado en *El Liceo* de La Habana, 1 de febrero de 1860, tomo IV, nº6. Después: en *Obras*, La Habana, Academia Nacional de Artes y Letras, 1929, pp, 51 a 59.

-Montoro, Rafael: “Discurso pronunciado en Puerto Príncipe en 3 de diciembre de 1886”, en *Discursos políticos y parlamentarios, informaciones y disertaciones*, Filadelfia (EE.UU.), La Compañía Leuytype, Impresores y Grabadores, 1894, pp. 96 a 97.

-Navarrete, Ramón de (seudónimo de Pedro Fernández): crítica sobre *El Príncipe de Viana* en *El Heraldo*, 13 de octubre de 1844, pp. 333.

-Crítica sobre *Oráculos de Talía...*, en *La Época*, 17 de marzo de 1855.

-Navarro Rodrigo, Carlos: crítica a *Los Tres amores*, en *La Época*, 12 de abril de 1858. Después: tomo V (1871) de las *Obras literarias* de la autora, Madrid, Rivadeneyra, 1869-1871, pp. 333 y ss.

-Navas Ruiz, Ricardo: “Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 329 a 333.

-Neira de Mosquera, Antonio: “Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *El Arlequín*, 15 de mayo de 1844, nº 1.

-Nelken, Margarita: “La Corina española: Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Las escritoras españolas*, Barcelona, Editorial Labor, 1930, pp. 185 a 199.

-Nombela, Julio: artículo sobre *Baltasar*, en *El Diario Español* de los días 14 de abril y 26 de mayo de 1858.

-Novoa y Luis, Rosario: “Lírica cubana. Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Alma Cubana*, La Habana, agosto de 1925, tomo III, nº 8, pp. 280 a 283.

-Núñez, Ana Rosa, y Alzaga, Florinda: *Ensayo de diccionario del pensamiento vivo de la Avellaneda*, Miami, Ediciones Universal, 1975.

-Ochoa, Eugenio de: crítica sobre *Errores del corazón*, en *La España*, 23 de mayo de 1852.

-Crítica sobre *El donativo del diablo*, en *La España*, 10 de octubre de 1852.

-Crítica sobre *La hija de las flores*, en *La España*, 24 de octubre de 1852.

-Crítica sobre *La Aventurera*, en *La España* del 29 de mayo de 1853.

-Ovilo y Otero, Manuel: “Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda”, *Manual de biografía y bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*, París, 1859, 2 vols.

-Pardo Bazán, Emilia: “A Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *El Correo* de Madrid, marzo de 1889.

-Pardo Canalís, Enrique: “El retrato de la Avellaneda por Federico Madrazo”, en *Goya*, Madrid, mayo-junio de 1964, nº 60, pp. 434 a 437.

-Pastor Díaz, Nicomedes: “De las novelas en España”, *El Conservador*, diciembre de 1841.

-Artículo sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda, a partir de la publicación de sus Poesías, en *El Conservador*, enero de 1842. Aparece después como prólogo a la 2ª edición de las *Poesías* de la autora, Madrid, Imprenta de Delgrás Hermanos, 1850. Reimpresa en el tomo I (1869) de las *Obras literarias...*, Madrid, Rivadeneyra, 1869-71.

-Peers, E. Allison: “Sidelights on Byronism in Spain”, en *Reveu Hispanique*, 1920, vol. 50, pp. 362 y ss.

-*Historia del movimiento romántico español*, tomo II, Madrid, Gredos, 1967, pp. 184 a 187 y 269 a 270.

-Percas Ponseti, Helena: “Sobre la Avellaneda y su novela *Sab*”, en *Revista Iberoamericana*, México D.F., julio-diciembre de 1962, tomo XXVIII, nº 54, pp. 347 a 357.

-Pérez de Acevedo, Luciano: “Una insigne poetisa”, en *La Ilustración* de Madrid, 29 de marzo de 1851, y reimpreso en el *Diario de la Marina* de La Habana, en 1883. Firmado bajo el seudónimo de Calímaco.

-Pérez de Guzmán, Juan: “La sucesión de don Juan Nicasio Gallego en la Real Academia Española”, dos artículos en *La Ilustración Española y Americana*, 15 y 22 de noviembre de 1906.

-Crítica sobre *El Príncipe de Viana* en *El Laberinto*, 15 de octubre de 1844.

-Petronio, (seudónimo de?): “En honor de la Avellaneda”, en *Orto*, Manzanillo, Oriente, 29 de marzo de 1914, tomo III, nº 11, pp. 4 a 5.

-Pezuela, Jacobo de la: “Biografía de la Avellaneda”, en el volumen II del *Diccionario geográfico, estadístico e histórico de la Isla de Cuba*, Madrid, 1866, 4 vols.

-Picón Garfield, Evelyn: *Poder y sexualidad en el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Amsterdam, Atlanta, GA., Rodopi, 1993.

-Piñera, Virgilio: “Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de poesía”, en Universidad de la Habana, La Habana, enero-diciembre de 1952, nº 100-103, pp. 7 a 38.

-Piñeyro, Enrique: “Poetas líricos cubanos. La muerte de la Avellaneda”, en *Estudios y conferencias de historia y literatura*, Nueva York, Imprenta de Thompson y Moreau, 1880, pp. 213 a 215.

-Varios escritos sobre la Avellaneda incluidos en *El romanticismo en España*, París, Garnier Hermanos, Editores-Impresores, 1904, pp. 233 a 253.

-“La Avellaneda y Safo”, en *El Fígaro* de La Habana, 22 de enero de 1911, tomo XXVII, nº 4, pp 44.

-“Sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Bosquejos, retratos, recuerdos*, París, Casa Editorial Garnier, 1912, pp. 245 a 267.

-Portuondo, José Antonio: “La dramática neutralidad de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Revolución y Cultura*, La Habana, 1973, nº 11, pp. 2 a 16.

-Remos, Juan J.: “El regreso de la Avellaneda”, en *Micrófono*, La Habana, Molina, 1937, pp. 169 a 190.

-*Tendencias de la narración imaginativa en Cuba*, La Habana, La Casa Montalvo-Cárdenas, 1935, pp. 35 a 41, 89 a 90 y 115 a 119.

-Capítulo sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda, en *Proceso histórico de las letras cubanas*, Madrid, Eds. Guadarrama, 1958, pp. 110 a 118.

-Rexach, Rosario: *Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda (la reina mora de Camagüey)*, Madrid, Verbum, 1996.

-Ríos de Lampérez, Blanca de los: “La Avellaneda autora dramática”, en *El Fígaro* de La Habana, 3 de mayo de 1914, tomo XXX, nº 18, pp. 209 a 210.

-Roberts, Graves Baxter: “Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *The Epithet in Spanish Poetry of the Romantic Period*, Iowa City, University of Iowa, 1936, pp. 132 a 142.

-Rodríguez Embil, Luis: “La Avellaneda al través de sus cartas de amor”, en *Cuba y América*, La Habana, 2ª época, abril de 1914, tomo II, nº 1, pp. 22 a 23.

-Rodríguez García, José Antonio: *De la Avellaneda. Colección de artículos...*, La Habana, Imprenta Cuba Intelectual, 1914.

-Rodríguez Marín, Francisco: “Unas cartas de la Avellaneda”, en *El Fígaro* de La Habana, 12 de octubre de 1919, tomo XXXVI, nº 39, p. 1094.

-Roig de Leuchsenring, Emilio: “El centenario de la Avellaneda”, en *Gráfico* de La Habana, 11 de octubre de 1913, tomo II, nº 31, p. 8.

-“Siluetas patrias. Gertrudis Gómez de Avellaneda. Datos biográficos”, en *Gráfico* de La Habana, 28 de marzo de 1914, tomo III, nº 56, p. 10.

-“Vida, obra y pasiones de la Avellaneda”, en *Carteles* de La Habana, 1, 22 y 29 de agosto de 1948, tomo XXIX, números 31, 34 y 35 respectivamente.

-“A propósito del traslado de una cenizas. Glorifiquemos a Cuba glorificando a la Avellaneda”, en *Carteles*, La Habana, 3 de abril de 1949, tomo XXX, nº 14, pp. 72 a 73.

-**Romero Marchent**, J.: “Centenario de la Avellaneda”, en *Mundo Hispánico*, Madrid, junio de 1971, tomo XXIV, nº 279, pp. 40 a 41.

-**Rosa González**, Juan de la: crítica sobre *Baltasar*, en *La Iberia*, 10 de abril de 1858.

-**Sagra**, Ramón de la: *Relación de su último viaje a Cuba*, París, 1861.

-**Salazar y Roig**, Salvador: *Milanés, Luaces y la Avellaneda como poetas dramáticos*, La Habana, Imprenta de Aurelio Miranda, 1916.

-*La novela en Cuba: sus manifestaciones, ideales y posibilidades*, La Habana, Academia Nacional de Artes y Letras, 1934, pp. 16 a 17.

-**Salgado**, José: “El centenario de la Avellaneda”, en *Revista habanera*, La Habana, 30 de marzo de 1914, tomo II, nº 8, pp. 72 a 73.

-**Sánchez**, José: “Date of the Composition of *Baltasar*”, en *Hispanic Review*, Philadelphia (EE.UU), 1938, VI, p. 79.

-**Sánchez de Bustamante**, Antonio: “Discurso en la sesión inaugural de la Academia Nacional de Artes y Letras”, en *La Discusión* de La Habana, 26 de noviembre de 1912, tomo XXIV, nº 331, p. 9.

-**S(antos) Jiménez**, Rafael: *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, La Habana, Avisador Comercial, 1914.

-**Santovenia**, Emeterio: “Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Don Pepe* de La Habana, 15 de mayo de 1919, tomo III, nº 38, pp. 11 a 16.

-**Schlau**, Stacey: “The Discourse of Alienation in Gómez de Avellaneda’s Abolitionist Novel *Sab*”, en *Hispania*, Estados Unidos, 1986, pp. 495 a 503.

-**Schultz de Mantovani**, Fryda: “Pasión de la Avellaneda”, en *Cuadernos americanos*, México D. F., noviembre-diciembre de 1956, nº 6, pp. 238 a 251.

-**Sebold**, Russell P.: “Esclavitud y sensibilidad en *Sab* de la Avellaneda”, en *De la Ilustración al Romanticismo*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1987, pp. 93 a 108

-**Sinués de Marco**, María del Pilar: “Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en el *Correo de la moda*, 28 de enero de 1861, pp. 61 y 62.

-**Sommer**, Doris: “*Sab*, c’est moi”, en *Genders*, 1988, nº 2, pp. 111 a 126.

-**Torriente**, Loló de la: “La Avellaneda un siglo después”, en *El Mundo* de La Habana, 18 de febrero de 1964, tomo LXII, nº 20-888, p. 4.

-**Valbuena**, Segundo (Seudónimo de Arturo R. de Carricarte): *Un centenario (Injusticia patriótica y desastre poético). Crítica de la actualidad*, La Habana, Jesús Montero, 1914.

-**Valdés de la Paz**, Osvaldo: “Dos iniciativas femeninas cubanas. El monumento a la Avellaneda y la casa para la mujer americana”, en *Carteles* de La Habana, 26 de septiembre de 1948, tomo XXIX, nº 39, pp. 23 a 25.

-“Un natalicio glorioso. Otro aniversario de la Avellaneda”, en *Carteles* de La Habana, 27 de marzo de 1949, tomo XXX, nº 13, pp. 34 a 36.

-**Valdivia de Santo Tomás**, Conchita: “Evocación de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Grafos* de La Habana, noviembre de 1944, tomo VII, nº 125-126, pp. 26.

-**Valera**, Juan: “Biografía y juicio, y tres poesías”, en *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX. Con introducción y notas biográficas y críticas*, Madrid, Fe, 1902. 5 vols.

-“Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Obras completas*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 1351 a 1354.

-“Observaciones sobre el drama *Baltasar* de la señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Obras completas*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 109 a 115.

-“Poesías líricas de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Revista de España*, Madrid, 1871, y después en *Obras completas*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 370 a 382.

-**Valgoma**, Dalmiro: “El linaje de la poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda” en *Archivos de Genealogía y Heráldica*, tomo I, 1952, nº 32.

-**Varona**, Enrique José: “Una nota biográfica de la Avellaneda”, en *Revista de Cuba*, La Habana, enero de 1878.

-“Discurso en acto conmemorativo del centenario de la Avellaneda”, en *Cuba Contemporánea*, La Habana, mayo de 1914, tomo V, nº 1, pp. 99 a 105.

-“Gertrudis Gómez de Avellaneda” en *La Lucha* de La Habana, 4 de febrero de 1883, tomo I, nº 4, p. 6.

-**Vera e Isla**, Fernando: “Biografía de la Avellaneda”, en *Traducción en verso del Salmo I de David...*, Madrid, 1879.

-**Vidart**, Luis: “Las novelas de la Avellaneda”, en *Revista de España*, 1871, pp. 30 a 43.

- Vilardell Arteaga**, Roque: “Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Diario de la Marina*, Suplemento Literario, La Habana, 22 de marzo de 1925, tomo VIIC, n° 81, pp. 3 a 5.
- Villabela**, Manuel: “Tula: provechosa sombra de crédito literario”, en *Islas de La Habana*, enero-abril de 1974. n° 47, pp. 51 a 69.
- Villaverde**, Cirilo: “La señorita doña Gertrudis Gómez de Avellaneda” en el *Faro Industrial de La Habana*, agosto de 1844, pp. 8 y ss.
- Virgilio**, Carmelo: “El amor en la estética de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1978, n° 219, pp. 244 a 258.
- Vitier**, Cintio: “Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto del Libro, 1970, pp. 127 a 130.
- “La Retórica”, en *Poetas cubanos del siglo XIX*, La Habana, Cuadernos de la *Revista Unión*, 1969, p. 24.
- Williams**, Edwin Bucher: *The life and dramatic works of Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Philadelphia, Publications of the University of Pennsylvania, 1924.
- Wilson**, Baronesa de: “Biografía de la Avellaneda”, en *El mundo literario americano*, Barcelona, 1903, tomo I.
- Zacharie Baralt**, Blanche: “Gertrude Gómez de Avellaneda, the Cuban Poetess as Great Dramatist”, en *Werner’s Magazine* de Nueva York, 1898.
- Zambrana**, Ramón: “Cartas de doña Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Álbum Cubano*, 1860.
- Zaravel**: “Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Revista Contemporánea*, 1897, tomo CV, p.380.
- Zayas y Bazán**, Laura: “Algunas observaciones relativas a la publicación de las epístolas amorosas de la Avellaneda”, en *El Fígaro* de La Habana, 5 de abril de 1914.
- Zenea**, Juan Clemente: “Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en la *Revista habanera*, 1861.
- Zaldivar**, Gladys, y Cabrera, Rosa María, *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda (Memorias del simposio en el centenario de su muerte)*, Barcelona, Ediciones Universal, 1979.

3-Bibliografía crítica varia

- Aberne, A.:** *El romanticismo en España*, Cork, Cork University Press, 1932.
- Aguilar Piñal, Francisco:** *Cartelera prerromántica sevillana (1800-36)*, Madrid, C.S.I.C., 1968.
- Alas, Leopoldo (Clarín):** “El teatro de Zorrilla”, en *Palique*, Madrid, 1893.
- Alborg, Juan Luis:** *Historia de la literatura española*, tomo IV (1980), El Romanticismo, Madrid, Gredos, 1966- 1998. VII vols.
- Alonso Cortés, Narciso:** *Zorrilla. Su vida y sus obras*, Valladolid, Imprenta Castellana, 1917.
- “Sobre el drama romántico”, en *Castilla*, 1940-41, nº I, pp. 103 a 114.
- “El teatro español en el siglo XIX”, en *Historia general de las literaturas hispánicas*, tomo IV, Barcelona, Barna, 1957, pp. 261 a 337.
- Alonso Miguel, Álvaro:** *Ensayo sobre los adioses*, inédito.
- Anderson Imbert, Enrique:** *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, 2 vols.
- Andioc, René:** “El teatro en el siglo XVIII”, en el tomo III de *Historia de la literatura española*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 199 a 290. Coord. por José María Díez Borque.
- Antón y Espeja, Julián de:** *Discurso apologético que por los teatros de España en una junta de literatos peroró...*, Madrid, Blas Román, 1740.
- Argullol, R.:** *El héroe y el único*, Barcelona, Destino, 1990.
- Aristóteles:** *Poética*, Barcelona, Bosch, 1987. Texto, noticia preliminar, traducción y notas de José Alsina Clota.
- Arjona y Laínez, Joaquín:** *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX*, Madrid, Fontanet, 1881.
- Arnaldo, Javier:** antología y edición de textos de *Fragmentos para una teoría romántica del arte. Novalis, F. Schiller, F. y A. W. Schlegel, H. von Kleist, F. Hölderlin*, Madrid, Tecnos, 1987.
- Arrom, José Juan:** *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1963.

-*Historia de la literatura dramática cubana*, Connecticut, Yale University Press, New Haven, 1944.

-**Arte del teatro en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación teatral, y la diferencia que hay de ésta a la del público y tribunales, etc...**, Madrid, Impresor de Cámara Joaquín Ibarra, 1783. Traducción y prólogo de Joseph Resma.

-**Artigas Sanz**, María C.: *El libro romántico en España*, Madrid, C.S.I.C., 1953-1956.

-**Ayuso Rivera**, Juan: *El concepto de la muerte en la poesía romántica española*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1959.

-**Azorín**, (José Martínez Ruiz): *Clásicos y modernos*, en *Obras completas*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1959.

-**Bachiller y Morales**, Antonio: *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública en la Isla de Cuba*, La Habana, Imprenta de P. Massana, 1859, 3 vols.

-**Baroja**, Pío: "Romanticismo y carlismo", en *Obras completas*, tomo V, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, pp. 1301 a 1304.

-**Barre**, Poulain de la: *De la educación de las damas para la formación del espíritu en las ciencias y en las costumbres*, Madrid, Cátedra-Femismos, 1993. Presentación de Celia Amorós, introducción, traducción y notas de Ana Amorós.

-**Beltrán y de Amat**, F.: *Del origen y doctrinas de la escuela romántica*, Barcelona, G. Gili, 1908.

-**Berenguer**, Ángel: *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Alcalá de Henares, Universidad de Al calá de Henares, 1991.

-**Blanco García**, Francisco: *La literatura española en el siglo XIX*, 3ª edición, Madrid, Sáenz de Jubera, 1909-10, 1912, 3 vols.

- "Triunfo del romanticismo. El Duque de Rivas", en *La ciudad de Dios*, San Lorenzo de El Escorial, 1888-90, nº 15.

-**Bobes Naves**, M^a del Carmen: *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1991.

-*El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992.

-Compilación de textos e introducción general de *Teoría del teatro*, varios autores, Madrid, Arco/Libros, 1997.

-**Bowra**, C.M.: *La imaginación romántica*, Madrid, Taurus, 1972.

- Bretón de los Herreros**, Manuel: *Progresos y estado actual de la declamación en los teatros de España*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1852.
- Byron**, Lord: *Sardanápalo*, Madrid, Imprenta de Santiago Rojo, 1847.
- Cabañas**, Pablo: “Moratín y la reforma teatral de su tiempo”, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1944, nº 5, pp. 63 a 102.
- Caldera**, Ermano: *Primi manifesti del romanticismo spagnolo*, Pisa, Università di Pisa, 1962.
- Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, Università di Pisa, 1974.
- La commedia romantica in Spagna*, Pisa, Giardini, 1978.
- “L’ífluencia di Shakespeare sul romanticismo spagnolo”, en *Letterature*, Génova, 1981, nº 3, pp. 41 a 56.
- Calvo Revilla**, Luis: *Actores célebres del teatro del Príncipe o Español*, Madrid, Imprenta Municipal, 1920.
- Carilla**, Emilio: *El romanticismo en la América hispánica*, Madrid, Gredos, 1958.
- Carmena Millán**, Luis: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, 1878. Prólogo histórico de Francisco Asenjo Barbieri.
- Carnero**, Guillermo: “Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro”, en *AVAHM*, 1982, nº 2, pp. 291 a 317.
- Casalduero**, Joaquín: *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1967.
- Castro**, Américo: *Les grands romantiques espagnols*, Paris, La Renaissance du livre, 1923.
- Cazorla**, Hazel: “Larra, crítico y creador teatral, en busca del héroe”, en *Hispania* (EE.UU), 1989, nº 72, pp. 491 a 497.
- Ciplijanskaitè**, Birutè: “Las soledades románticas”, en *Ínsula*, 1960, nº XV, pp. 5 a 14.
- Cisternas**, Lelia B.: *Materia y manera en el teatro romántico español*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1958.
- Cossío**, José María de: *El romanticismo a la vista*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.
- Cotarelo y Mori**, Emilio: *Estudios sobre la historia del Arte escénico en España*, tres volúmenes: *María Ladvenant, primera dama de los teatros de la Corte*, Madrid, Sucesores de Rivadenayra, 1896; *La Tirana, María del Rosario Fernández, primera dama de los teatros de la Corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897; *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de don José Perales Martínez, 1902.
- Chao Espina**, Enrique: *Pastor Díaz dentro del romanticismo*, Madrid, C.S.I.C., 1949.
- Chacel**, Rosa: *La lectura en secreto*, Madrid, Júcar, 1989.

-**Churchman**, Philip H.: “Lord Byron’s Experiences in the Spanish Peninsula”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, 1909, nº XI.

-“The beginnings of Byronism in Spain”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 1910, nº XXIII, pp. 333 a 440.

-**Dauster**, Frank N.: *Historia del teatro hispanoamericano (siglos XIX y XX)*, México, Ediciones Andrea, 1966.

-**Deleito Piñuela**, J.: “El romanticismo en el teatro español”, en *Hispania*, París, 1919, nº II, pp. 36 a 48.

-*El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea*, Barcelona, Minerva, 1929.

-**Díaz de Escobar**, Narciso, y Lasso de la Vega, F.: *Historia del teatro español*, Barcelona, Montaner y Simón, 1924. 2 vols.

-*Compendio de historia de la declamación española escrita para los alumnos de la Academia provincial de Declamación de Málaga*, (cuaderno II), Puente Génil, Imprenta de Baldomero Giménez, 1904.

-**Díaz Larios**, Luis: “Literatura y sociedad en el romanticismo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1967, nº 215, pp. 410 a 420.

-**Díaz-Plaja**, Guillermo: *Introducción al estudio del Romanticismo español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936.

-**Diderot**, Denis: *La paradoja del comediante y otros ensayos*, Madrid, D.L., 1990.

-**Diego**, Gerardo: “Primavera de Carolina Coronado”, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, 1962, nº XXXVIII.

-**Díez Canedo**, Enrique: “Centenario del romanticismo en España”, en *Almanaque literario*, Madrid, 1935.

-**Entrambasaguas**, Joaquín, *Determinación del romanticismo español y otros ensayos*, Barcelona, Apolo, 1939.

-“La realidad de *El Trovador*”, en *Miscelánea erudita*, Madrid, 1957.

-**Escritoras románticas españolas**, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990. Coordinadora: Marina Mayoral.

-**Espina**, A.: *Romea o el comediante*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.

-**Farinelli**, Arturo: *Il romanticismo nel mondo latino*, Turín, Bocca, 1927.

-“Le romantisme et l’Espagne”, en *Revue de Littérature Comparée* de París, 1936, nº XVI, pp. 670 a 690.

- Fernández Barros**, Enrique: “Larra, crítico del teatro romántico español”, en *Ábside*, 1978, nº 42, pp. 144 a 150.
- Fernández de Moratín**, Leandro: *Orígenes del teatro español. Con una reseña histórica sobre el teatro español en el siglo XVIII y principios del XIX*, Buenos Aires, Scharpire, 1946.
- Ferrer del Río**, Antonio: *Galería universal de biografías y retratos de los personajes más distinguidos... desde 1848 hasta nuestros días*, Madrid, 1868, 2 vols.
 -“Don Julián Romea y su época en el teatro”, en *Revista de España*, 1868, nº III, pp. 608 a 627.
- Ferrerías**, Juan Ignacio, y Franco, Andrés: *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1989.
 -“La novela decimonónica escrita por mujeres”, en *Ínsula*, diciembre de 1989, nº 516, pp. 11 a 12.
- Fonseca Ruiz**, Isabel: “Cartas de Carolina Coronado a Juan Eugenio Hartzenbusch”, en *Homenaje a Guillermo Gustavino*, Madrid, Asociación de Bibliotecarios, 1974, pp. 171 a 199.
- Franco**, Andrés, y Ferrerías, Juan Ignacio: *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1989.
- Funes**, Enrique L.: *La declamación española*, Sevilla, Tipografía de Díaz Carvallo, 1894.
 -*García Gutiérrez: estudio crítico de su obra dramática*, Madrid, Suárez, 1900.
- Gabbert**, Thomas A.: *The Dramas of Dumas Père in Spain*, Berkeley, University of California, 1935.
 -“Notes on the popularity of the Dramas of Victor Hugo in Spain during the years 1835-45”, en *Hispanic Review*, Philadelphia, 1936, nº IV, pp. 176 a 178.
- Gallina**, A. María: “La traittoria dramatica di Espronceda”, en *Annali dell Istituto Orientale*, 1965, nº VII, pp. 71 a 99.
- García Berrio**, Antonio y Huerta Calvo, Javier: *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1995.
- García Lorenzo**, Luciano: “La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX”, en *Segismundo*, 1967, III, pp. 191 a 199.
- García Mercadal**, José: *Historia del romanticismo español*, Barcelona, Labor, 1943.

- Garrido Pallardó, F.:** *Los orígenes del romanticismo*, Barcelona, Labor, 1968.
- Gies, David:** “Visión, ilusión y sueño romántico en la poesía de Espronceda”, en *Cuadernos de Filología de Valencia*, 1983, nº III, pp. 65 a 84.
- Goenaga, Ángel, y Maguna, Juan:** *Teatro español del siglo XIX*, Madrid, Las Américas, 1972.
- González, Jorge A. , y Teurbe Tolón, Edwin:** *Historia del teatro en La Habana*, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 1961.
- Gonzalo Morón, Fermín:** “Juicio crítico de las tragedias y comedias de Juan Eugenio Hartzenbusch”, en *Revista de España y del Extranjero*, 1842, nº 3, pp. 130 a 139.
-“La mujer”, en *Álbum literario* de Madrid, 14 de noviembre de 1858.
- Gras Balaguer, Menene:** *El Romanticismo como espíritu de la Modernidad*, Barcelona, Montesinos, 1983.
- Grassi, Ángela:** “La misión de la mujer”, en *La Mujer*, Madrid, 18 de abril de 1852.
- Gutiérrez Flórez, Fabián:** *Teoría y praxis de la semiótica teatral*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio:** *Ensayos poéticos y artículos en prosa, literarios y de costumbres*, Madrid, Castalia, 1994.
- Henríquez Ureña, Max:** *Panorama histórico de la literatura cubana*, San Juan de Puerto Rico, Editorial El Mirador, 1963, 2 tomos.
- Hermenegildo, Alfredo:** “Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror”, en *Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro. Actas del IV Coloquio GESTE*, Toulouse, del 27 al 29 de enero de 1983, *Criticón*, nº 23, 1983, pp. 89 a 115.
-“Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández”, en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, del 22 al 27 de agosto de 1983, Madrid, Istmo, 1986,1.
-“Los signos de representación: la comedia Medora de Lope de Rueda”, en *El mundo del teatro español en su siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey.*, Ottawa, Doverhouse, 1988, pp. 162 a 175. Edición de José M. Ruano de la Haza
- Hernández Pacheco, Javier:** *La conciencia romántica*, Madrid, Tecnos, 1995.
- Herrero Salgado, F.:** “Siglos XVIII y XIX”, tomo II de *Historia del teatro en España*, dirigida por José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1988.
- Hoffmeister, Gerard:** *España y Alemania. Historia y documentación de sus relaciones literarias*, Madrid, Gredos, 1980.

- Hormigón**, Juan Antonio: “Lugar de las didascalias en el proceso de escenificación”, en *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, Madrid, abril-junio de 2000, nº 80, pp. 188 a 197.
- Huerta Calvo**, Javier, y García Berrio, Antonio: *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1995.
- “Ideología”**, en *El Defensor del bello Sexo*, Madrid, 11 de septiembre de 1845.
- Iriarte**, Tomás de: *Los literatos en Cuaresma*, Madrid, Compañía Iberoamericana, Librería de Fernando Fe, (sin fecha).
- Jeffers**, Coleman R.: “Medivalism in the writings of the spanish Romanticist”, en *Disertations Abstracts*, University of Iowa, 1954, nº XIV.
- Jovellanos**, Melchor Gaspar de: *Memoria para el arreglo de los espectáculos*, Madrid, Cátedra, 1997. Edición de Guillermo Carnero.
- Jover**, José María: “Alberto Lista y el romanticismo español”, en *Arbor*, 1952, LXXIII, pp. 127 a 136.
- Juretschke**, Hans: “El teatro español y el romanticismo alemán”, en *Filología Moderna*, 1967, nº VI, pp. 59 a 73.
- “El neoclasicismo y el romanticismo en España: su visión del mundo, su estética, su poética”, en *Arbor*, 1969, nº 74, pp. 5 a 20.
- Kant**, Immanuel: *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara, 1978.
- Crítica de la razón práctica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- Kirkpatrick**, Susan: *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, Col. Feminismos, 1991.
- Laforga**, Francisco: *Las traducciones españolas del teatro francés 1700- 1835*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1983.
- Larra**, Mariano José de: *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, Barcelona, Crítica, 1997. Edición de Alejandro Pérez Vidal y estudio preliminar de Leonardo Romero.
- Lasso de la Vega**, F. y Díaz Escobar, N.: *Historia del teatro español*, Barcelona, Montaner y Simón, 1924. 2 vols.
- Le Gentil**, George: “Victor Hugo et la littérature spagnole”, en *Bulletin of the Hispanic Studies*, Liverpool, 1899, nº 1.
- Lombía**, Juan: *El teatro*, Madrid, Sanchiz, 1954.
- Lope de Vega**, Félix: *Arte nuevo de hacer comedia en este tiempo*, Madrid, C.S.I.C., 1971. Edición de Juana de José.

- López de Meneses**, A.: “Pliegos sueltos románticos: *La torre de Neslé, Catalina Howard, El Conde de Montecristo y Lucrecia Borgia en España*”, en *Bulletin of the Hispanic Studies*, Liverpool, 1951, nº LIII, pp. 176 a 205.
- López Núñez**, Juan: *Románticos y bohemios*, Madrid, Iberoamericana, 1929.
- Lozano Miralles**, Rafael: “La prosa narrativa en *El Artista*”, en *Romanticismo*, Génova, 1988, nº, 3/4, pp. 171 a 174.
- Luzuriaga**, Gerardo, y Reeve, Richard: *Los clásicos del teatro hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Llera**, Luis: “Filosofía romántica y lenguaje”, en *Romanticismo*, Génova, 1984, nº 2, pp. 47 a 56.
- Llorens Castillo**, Vicente: *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1923-34)*, México, Colegio de México, 1954.
- El Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1979.
- Maeztu**, Ramiro de: “Larra y su tiempo”, en *Nuevo Mundo*, 5 de noviembre de 1908.
- Maguna**, Juan, y Goenaga, Ángel: *Teatro español del siglo XIX*, Madrid, Las Américas, 1972.
- Marí**, Antoni: *El entusiasmo y la quietud*, Barcelona, Tusquets, 1979.
- Marrast**, Robert: “Le drame en Espagne à l’époque romantique de 1834 à 1844” en *Romantisme, réalisme, naturalisme en Espagne et Amérique Latine*, Lille, Universidad de Lille, 1978.
- “Ediciones perpiñanesas de Walter Scott en castellano”, en *Romanticismo*, Génova, 1988, nº3/4, pp. 69 a 80.
- Martínez Martín**, Jesús A.: *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, C. S. I. C., 1991.
- Martínez de la Rosa**, Francisco: *Poética*, Palma, Impresor Pedro José Gelabert, 1843.
- Mayoral**, Marina: “Las románticas”, en *Ínsula*, diciembre de 1989, nº 516, pp. 9 a 10.
- “Las amistades románticas: confusión de fórmulas y sentimientos”, en libro colectivo *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 43 a 72.
- Mazzeo**, Guido E.: “Contrastes entre el teatro neoclásico y romántico”, en *Hispania*, Estados Unidos, 1967, nº XLIX, pp. 414 a 420.
- Menarini**, Piero: “El problema de las traducciones en el teatro romántico”, en *Actas del VII Congreso Hispanistas*, Roma, 1980, pp. 751 y ss.

- Méndez Bejarano**, Mario: *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, Gráfica Universal, 1921.
- Menéndez Pidal**, Ramón: “El rey Rodrigo en la literatura”, en *Boletín de la Real Academia Española*, 1924, pp. 157 a 197 y 251 a 286.
- Menéndez y Pelayo**, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*, Santander, Aldus, 1940.
- Mercader Riba**, Juan: *El siglo XIX*, Barcelona, Seix Barral, 1957.
- Mesonero Romanos**, Ramón de: “Los autores dramáticos de 1836 a 1843”, en *La Ilustración Española y Americana*, 1881, nº 20??, pp. 151.
- Monleón**, José: *Larra. Escritos sobre teatro*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1976.
- Montaner**, Joaquín: *El teatro romántico español*, Barcelona, Casa de la Caridad, 1928.
- Montero Alonso**, J.: *Ventura de la Vega. Su vida y su tiempo*, Madrid, Editorial Nacional, 1951.
- Montiano y Luyando**, Agustín: *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, 1750-53. 2 vols.
- Morell**, Inmaculada: *La prensa femenina en España. Siglo XIX*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1992.
- Navas Ruiz**, Ricardo: “Libertad y patria; la literatura romántica como expresión de su tiempo”, en *Congreso Vasco*, II, Madrid, Castalia, 1989, pp. 149 a 164.
-El Romanticismo español, Madrid, Cátedra, 1990.
- Neira de Mosquera**, Antonio: “La literata”, en *Semanario Pintoresco Español*, 1850, pp. 258 a 259.
- Nombela**, Julio: *Impresiones y recuerdos*, Madrid, Tebas, 1976. Prólogo de Jorge Campos.
- Núñez Arenas**, Manuel: “Notas acerca de Chateaubriand en España”, en *Revista de Filología Española*, 1925, nº XII, pp. 290 a 296.
- O., M.:** “La muger”, en *La Ilustración de las Damas*, Madrid, 2 de noviembre de 1845.
- Ojeda**, Pedro: *Eclecticismo. El justo medio. Neoclasicismo y Romanticismo*, Burgos, Universidad de Burgos, 1997.
- Pageard**, Robert: *Goethe en España*, Madrid, C.S.I.C., 1958.
- Palacio Atard**, Vicente: *La España del siglo XIX*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- Pataky Kosone**, Joan L.: *The Comedia Lacrimosa And The Spanish Romantic Drama 1773-1865*, London, Tamesis, 1977.

-Paulino Ayuso, José: Conferencia sobre *La conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa, pronunciada en la Fundación Universitaria Española en el Curso “El drama romántico español”, celebrado los días 5, 12, 19 y 26 de noviembre de 1996. Dirigido por el profesor Amancio Labandeira, fue impartido, además, por Arturo Ramoneda Salas, Javiert Huerta Calvo y Luciano García Lorenzo.

-Paz, Alfredo de: *La revolución romántica*, Madrid, Tecnos, 1992.

-Paz, Octavio: *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987.

-Peers, E. Allison: *Rivas and Romanticism in Spain*, Londres, Hodder and Stoughton, 1923.

-Historia del movimiento romántico español, Madrid, Gredos, 1954, 2 vols.

-Peña Goñi, Antonio: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid, 1881.

-Pérez de Gascuña, Alicia: “Cuatro palabras”, en *Ellas. Órgano oficial del sexo femenino*, Madrid, 1 de septiembre de 1851.

-Pezuela, Jacobo de la: *Ensayo histórico de la Isla de Cuba*, Nueva York, Imprenta de R. Rafael, 1842.

-Picoche, Jean Louis: “¿Existe el romanticismo español?”, en *Iris*, 1981, nº 2, pp. 113 a 161.

“Los militares y el ejército en el drama romántico español”, en *Romanticismo*, Génova, 1982, nº 1, pp. 35 a 43.

-Piñeyro, Enrique: *El romanticismo en España*, París, Garnier Hermanos, Editores-Impresores, 1904.

-Platón: *Gorgias, o de la retórica, Fedón o de la inmortalidad del alma, El Banquete, o del amor*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1988. Introducción de Carlos García Gual. Traducción, Roig de Lluís.

-La República, en el tomo IV de *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1986. Traducción, introducción y notas de Conrado Eggers Lan.

-Pons, J.S.: “Larra et Lope de Vega”, en *Bulletin of Hispaniz Studies*, Liverpool, 1940, nº XLII, pp. 123 a 131.

-Porqueras Mayo, Alberto, y Sánchez Escribano, Federico: *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1965.

-Portuondo, José Antonio: *Bosquejo histórico de las letras cubanas*, La Habana, Ministerio de Educación, 1930.

- Quadrado**, José María: “A Jorge Sand. Vindicación”, en *Revista de Madrid*, 1840, pp. 199 a 211.
- Randolf**, Donald A.: *Eugenio de Ochoa y el romanticismo español*, Berkeley, University of California Press, 1966.
- Reeve**, Richard, y Luzuriaga, Gerardo: *Los clásicos del teatro hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Rilke**, Rainer Maria: *Cartas a un joven poeta*, Madrid, Alianza Editorial, 1980. Traducción y nota preliminar de José María Valverde.
- Río**, Ángel del: “Una historia del movimiento romántico en España”, *Revista Hispánica Moderna*, 1943, IX, p. 219.
- Río Barredo**, M.J. del: “Censura inquisitorial y teatro de 1707 a 1819”, en *Hispania Sacra*, 1986, XXXVIII, pp. 279 a 330.
- Roca de Togores**, Mariano (Marqués de Molíns): *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de su obra*, Madrid, Tello, 1883.
- Rodríguez**, Orlando: “Teatro del siglo XIX”, en el tomo II de la *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Rodríguez Méndez**, José: “El teatro romántico que yo vi”, en *Romanticismo*, Génova, 1982, n° 1, pp. 71 a 81.
- Rogers**, Paul P.: “The Drama of Preromantic Spain”, en *The Romantic Review*, Nueva York, 1930, n° XXI, pp. 315 a 324.
- Rojas Villandrano**, Agustín, *El viaje entretenido*, Madrid, Castalia, 1972. Edición de Jean Pierre Resson.
- Romero Tobar**, Leonardo: “El Siglo, revista de los años románticos”, en *Revista de Literatura*, 1968, n° 24, pp. 15 a 29.
- Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994.
- Rosell**, Francisco Miguel: “Valores clásicos y románticos en el teatro del Duque de Rivas”, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, 1928, n° X, pp. 338 a 363.
- Rubio Cremades**, Enrique: “La prensa satírica madrileña en el romanticismo”, en *Romanticismo*, Génova, 1984, n° 2, pp. 167 a 174.
- .
- Rubio Jiménez**, Jesús: *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor, 1983.
- Ruiz de Albornoz**, Isidro: “La muger”, en *El defensor del Bello Sexo*, Madrid, 2 de septiembre de 1845

- Ruiz Fábrega**, Tomás: “Temática feminista en la obra poética de Carolina Coronado”, en *Káñina*, 1981, nº 5, pp. 83 a 87.
- Ruiz Ramón**, Francisco: *Historia del teatro español*, 6ª edición, Madrid, Cátedra, 1986.
- “Imágenes del drama romántico”, en *Evocaciones rom. Hisp.*, Madrid, Porrúa, 1988, pp. 181 a 194.
- Sáinz de Medrano Arce**, Luis: *Historia de la literatura hispanoamericana (hasta el siglo XIX inclusive)*, Madrid, Editorial Guadiana, 1976.
- Salinas**, Pedro: “Espronceda: la rebelión contra la realidad”, en *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, 1958.
- Salvat**, Ricard: *El teatro como texto, como espectáculo*, Barcelona, Montesinos, 1983.
- Samaniego**, Félix María de: *Obras críticas*, Bilbao, 1898. Edición de J. Apraiz.
- San Vicente**, F.: “El mensaje sin secreto. Tipología del título en el teatro español, 1830-50”, en *Quaderni filologia romanza*, 1984, nº 4, pp. 91 a 133.
- Sánchez Escribano**, Federico, y Porqueras Mayo, Alberto: *Preceptiva dramática española del renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1965.
- Sandoval**, Adolfo de: *Carolina Coronado y su época*, Zaragoza, Librería General, 1929.
- Schinasi**, Michael, “The National Theater in Mid Nineteenth Century Spain”, *Evocaciones rom. Hisp.* Madrid, Porrúa, 1988, pp. 195 a 206.
- Schlegel**, Friedrich: *Poesía y filosofía*, Madrid, Alianza Universidad, 1994.
- Schürr**, F.: “Cervantes y el romanticismo”, en *Anales cervantinos*, 1951, nº 1, pp. 41 a 70.
- Sebold**, Russel P.: “Sobre el nombre español del dolor romántico”, en *Ínsula*, noviembre de 1968, 264, pp. 4 a 5.
- Cadalso, el primer romántico europeo en España*, Madrid, 1974.
- “Lo romancesco, la novela y el teatro romántico”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1978, nº 348, pp. 515 a 536.
- Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1983.
- “Una lágrima, pero una lágrima sola: el llanto romántico”, en *Ínsula*, 1978, nº 380/ 381, pp. 8 y 9.
- Seoane**, María Cruz: *Historia del periodismo en España*, vol. 2 (El siglo XIX), Madrid, Alianza Universidad textos, 1983.

-“Cádiz 1846: poetas femeninas, mujeres emancipadas”, en *ABC*, 22 de marzo de 1986.

-**Sijé**, Ramón: *Decadencia de la flauta. Ensayo sobre el romanticismo histórico*, Alicante, 1973.

-**Silver**, Phillip W.: *De la mano de Luis Cernuda*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1989.

-**Simón Díaz**, José: *El Artista*, Madrid, C.S.I.C., 1946.

-**Simón Palmer**, M^a Carmen: “La mujer en el siglo XIX: notas bibliográficas”, en *Cuadernos Bibliográficos*, 1974-1979, números 31 (1974), pp. 141 a 198; 32 (1975), pp. 109 a 150; 37 (1978), pp. 163 a 206; 38 (1979), pp. 181 a 211.

-“Ecos románticos en la prensa de la época”, en *Romanticismo*, Génova, 1984, n^o 2, pp. 175 a 179.

-“Las románticas y la sociedad de su tiempo”, en *Ínsula*, diciembre de 1989, n^o 516, pp. 19 a 20.

-*Escritoras españolas del siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1991.

-**Slingerland**, H.: “José María de Heredia y José de Espronceda”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica de México*, 1965, n^o 18, pp. 461 a 464.

-**Spang**, Kurt: *Teoría del drama*, Ansoáin (Navarra), Ediciones de la Universidad de Navarra, 1991.

-*El drama histórico. Teoría y comentarios*, Ansoáin (Navarra), Ediciones de la Universidad de Navarra, 1998.

-**Sparks**, Amy J.: “The Honor Code in Representative Spanish Romantic Dramas”, en *Dissertation Abstracts*, Michigan State University, 1964, n^o XXV.

-**Suárez Radillo**, Carlos Miguel: *El teatro romántico hispanoamericano*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993.

-**Teurbe Tolón**, Edwin, y González, Jorge A.: *Historia del teatro en La Habana*, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 1961.

-**Torre**, Guillermo de: “Prisma del romanticismo”, en *Asomante*, 1950, n^o 6, pp. 13 a 17.

-“Grandeza y miseria del espíritu romántico”, en *Atenea*, 1951, n^o CI, pp. 199 a 212.

-**Trelles**, Carlos M.: *Bibliografía cubana del siglo XIX*, Matanzas, 1911-13.

-**Trías**, Eugenio: *Tratado de la pasión*, Madrid, Taurus, 1979.

-**Ubersfeld**, Anne: *Livre le théâtre*, Paris, ed. Sociales, 1977.

- Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra-U., Murcia, 1994.
- Valbuena Prat**, Ángel: *Literatura dramática española*, Barcelona, Labor, 1930.
- Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956.
- Valera**, Juan: *El Duque de Rivas*, Madrid, El Ateneo, 1888-89.
- Valverde**, José María: “Goya y la forma romántica”, en *Revista de Ideas Estéticas*, 1959, n° XVII, pp. 3 a 8.
- Vida y muerte de las ideas*, Barcelona, Planeta, 1980.
- Varela**, José Luis: “Generación romántica española”, en *Cuadernos de Literatura*, Madrid, 1947, n° 2, pp. 423 a 430.
- Verdejo y Durán**, María: “Las mujeres literatas”, en *La Mujer*, Madrid, 18 de abril de 1852.
- Vicens Vives**, Jaime: “El romanticismo en la historia”, en *Hispania*, 1950, n° X, pp. 745 a 765.
- Yauri**, Alberto: *El diseño del vestuario teatral*, Lima, Servicio de publicaciones de la Universidad de San Marcos, 1972.
- Young**, Beatrice: “Romanticism in Spain with General Reference to the Drama”, en *Modern Languages Notes*, Baltimore, n° XVII, pp. 275 a 283.¿AÑO?
- Yravedra**, L. : “Las figuras femeninas en el teatro de Bretón”, en *Berceo*, 1947, n° II, pp. 17 a 24.
- Yxart**, José: *El arte escénico en España*, Barcelona, Imprenta de la Vanguardia, 1894-96.
- Zacarías Cazorro**, Mariano: crítica sobre *La Aventurera*, en *La Época* del 1 de junio de 1853.
- Crítica a *Hortensia*, en *La Época* del 16 de junio de 1853.
- Zavala**, Iris: “Infracciones y transgresiones sexuales en el romanticismo hispánico”, en *Journal Interdi. Lit. Studies*, 1989, n° I.
- Zeglirscosac**, Fermín Eduardo de : *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones; del gesto, y de la acción teatral, con un discurso preliminar en defensa del ejercicio cómico*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1800.
- Zorrilla**, José: *Recuerdos del tiempo viejo*, Barcelona, Círculo de Lectores-Ópera Mundi, 1996. Prólogo de María Ángeles Naval.