

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS.

+

RASGOS FUNDAMENTALES DEL ROMANTICISMO
Y UN ESTUDIO DEL DRAMA ROMANTICO
EN ESPAÑA CON UN
ANALISIS CRITICO DE
LOS AMANTES DE TERUEL

+

T E S I S
PRESENTADA PARA OPTAR EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS

RAYMOND E. BARBERA

MEXICO, D. F.
1949.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

CAPITULO I.

| | Págs. |
|---------------------------|-------|
| LA TEORIA DEL DRAMA | 9 |

CAPITULO II.

| | |
|--|----|
| LOS POETICOS ROMANTICOS DE INGLATERRA..... | 17 |
|--|----|

CAPITULO III.

| | |
|--|----|
| LOS DRAMATURGOS ROMANTICOS DE FRANCIA..... | 35 |
|--|----|

CAPITULO IV.

| | |
|---|----|
| LOS ALBORES DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL..... | 63 |
|---|----|

CAPITULO V.

| | |
|-------------------------|----|
| EL DRAMA ROMANTICO..... | 73 |
|-------------------------|----|

CAPITULO VI.

| | |
|----------------------------|-----|
| LOS AMANTES DE TERUEL..... | 125 |
|----------------------------|-----|

CAPITULO I.

Un estudio del apogeo del drama romántico en la España del siglo XIX requiere una explicación de los elementos románticos y ejemplos de ellos; y también un análisis de las principales obras dramáticas de los dramaturgos franceses, para mejor entender las posibles influencias en el drama romántico español estableciendo semejanzas y diferencias.

Propongo reducirme a un estudio de algunos poetas ingleses, románticos y prerrománticos, del cual sacaremos los elementos que tenemos por característicos del Romanticismo en general; y a un estudio de los dramaturgos franceses, Victor Hugo y Alexandre Dumas, que emularon y, a veces, influyeron en la obra romántica española.

Antes de proseguir los estudios arriba citados, vamos a discutir muy en breve, el "origen" de las unidades y la batalla entre románticos y clasicistas acerca de ellas.

Aristóteles, analizando las obras de los dramaturgos griegos, expuso en su *Poética* ciertos preceptos en cuanto al drama. Respecto de la unidad de tiempo dijo:

...la tragedia intenta lo más posible confinarse dentro de un período solar, o excederlo poco, mientras que la epopeya no exige tiempo definido. (1)

Respecto de la acción dijo:

...la tragedia es imitación de una acción entera y perfecta... (2)

El crítico que más nos interesa, después de Aristóteles, es Ludovico Castelvetro que formuló, por vez primera la norma de la unidad de lugar.

Dice en su *Opere Varie Critiche*: (1570)

El tiempo de la representación y el de la acción representada, deben coincidir exactamente... y la escena de la acción debe ser constante y no nada más restringida a una ciudad o a una casa, sino exclusivamente al lugar que, en realidad, sea visible para una persona.

El tema de la tragedia debe ser la acción que quepa en un espacio muy limitada tanto de lugar como de tiempo.

El tiempo de la acción no debe exceder a doce horas. (3)

Ya existe, pues, la propensión a formular reglas muy rígidas, que más tarde han de provocar las protestas de críticos y dramaturgos.

Entre los críticos franceses, fué Jean de La Taille (1572) quien introdujo la unidad de lugar:

El drama debe ser siempre presentado como si ocurriera en un solo día, de una sola época y en un solo lugar. (4)

En España, Miguel de Cervantes Saavedra, en su *Don Quijote*, capítulo 48, arremete contra los dramaturgos que quebrantan las unidades, aunque él mismo peca en sus obras dramáticas, y, en el *Rufián Dichoso, Jornada segunda, escena primera*, dice cabalmente lo contrario.

Lope de Vega, dice en su *Arte Nuevo De Hacer Comedias En Este Tiempo*:

*... Cuando he de escribir una comedia,
Encierro los preceptos con seis llaves;
Saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
Para que no me dén voces;... (5)*

Tirso de Molina apoya las ideas de Lope de Vega en sus *Cigarrales de Toledo*.

Se ve, pues, que los españoles, con excepción de Cervantes como crítico, y eso en el lugar del *Quijote* ya citado, si no como dramaturgo, defienden el quebrantamiento de las unidades de tiempo y lugar en la crítica y en la práctica.

En Inglaterra, Sir Philip Sidney es el primer crítico que menciona y defiende las unidades de tiempo y lugar en su *An Apologie For Poetry*:

*... the stage should always represent but one place,
and the uttermost time presupposed in it should be,
both by Aristotle's precept and common reason, but
one day... (6)*

Ben Jonson, crítico y dramaturgo, es clasicista por todos los lados. Los demás dramaturgos isabelinos escribieron nada o muy poco acerca de la crítica.

En Francia, en 1628, François Ogier, en su prefacio a *Tyre et Sidon*, arremete contra la unidad de tiempo y lugar, y señala al mismo tiempo las situaciones improbables en que cayeron los dramaturgos griegos por el afán de limitar sus obras dentro del espacio de un día:

...los eruditos...dicen que nuestra tragicomedia no está compuesta de acuerdo con las reglas que los antiguos prescribieron para la escena. Y aun más, en la primera parte, tanto como en la segunda de nuestra obra dramática, hay cosas que no pueden encerrarse en el límite de un solo día, sino que requieren el transcurso de varios días para ser ejecutadas.

...los antiguos...presentan como sucedidos en un día un sinnúmero de acontecimientos que, sin género de duda, no podrían darse en tan corto espacio de tiempo. (7)

Pierre Corneille en su *Premiers Discours. De L'Utilité et des Parties du Poeme dramatique*, (1660) se revela como clasicista pero no sin abogar por cambios hechos necesarios por épocas distintas a la de los griegos. En cuanto a las unidades dice:

Il est constant qu'il y a des préceptes, puisqu'il y a un art; mais il n'est pas constant quels ils sont. On convient du nom sans convenir de la chose, et on s'accorde sur les paroles pour contester sur leur signification. Il faut observer l'unité d'action, de lieu, et de jour, personne n'en doute; mais ce n'est pas une petite difficulté de savoir ce que c'est que cette unité d'action, et jusques ou peut s'étendre cette unité de jour et de lieu. (8)

Moliere (Jean-Baptiste Poquelin) se descuida de las Reglas en sus obras dramáticas y en *La Critique de l'Ecole des femmes*, escribe:

Lysidas -Ceux qui possèdent Aristote et Horace voient d'abord, Madame, que cette comédie peche contre toutes les regles de l'art.
Dorante -Vous êtes de plaisantes gens avec vos regles dont vous embarras sez les ignorants et nous étourdissez tous les jours. (9)

Jean Racine, aunque clasicista, dice lo siguiente en su prefacio a *Bérénice*:

La principale regle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir a cette premiere. Mais toutes ces regles sont d'un long détail, dont je ne leur conseille pas de s'embarrasser. ...Qu'ils se reposent sur nous de la fatigue d'éclaircir, les difficultés de la Poétique d'Aristote;... (10)

Nicolas Boileau-Despreaux con su *Art Poétique* (1674) ejerció una influencia importante hasta los albores del Romanticismo. En defensa de las unidades dice:

*Que le lieu de la scene y soit fixe et marqué
Un rimeur, sans péril, dela les Pyrénées,
Sur la scene en un jour renferme des années:
La souvent le héros d'un spectacle grossier
Enfant au premiere acte, est barbon au dernier.
Mais nous, que la raison a ses regles engage,
Nous voulons qu'avec art l'action se ménage;
Ou en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'a la fin le théâtre rempli. (11)*

Saint-Evremond en su *De La Tragédie ancienne et moderne*, escribe con una imparcialidad muy rara. A más de esto, no adula a los antiguos con ciega veneración. Dice: (1672)

Debemos reconocer que La Poética de Aristóteles es un magnífico trabajo, pero, con todo, no hay en ella nada suficientemente bueno para uniformar la obra de todos los pueblos en todas las épocas. (12)

John Dryden, en su *An Essay Of Dramatick Poesie*, escribe:

...The Three Unities,... ought to be observed in every regular play; namely, of Time, Place, and Action. (13)

Thomas Rymer era un crítico que se atenía con tanto rigor a las Reglas que la grandeza de Shakespeare le escapaba por su descuido de ellas.

William Congreve, el dramaturgo inglés, aunque en la práctica se descuida un poco respecto de las Reglas, las defiende y las considera necesarias para escribir una buena obra dramática. (14)

George Farquhar, en su *A Discourse Upon Comedy In Reference To The English Stage*, rechaza las unidades de tiempo y lugar:

...all the rubbish of old philosophy, that in a manner buried the judgment of mankind for many centuries, is now carried off; the vast tomes of Aristotle and his commentators are all taken to pieces, and their infallibility is lost with all persons of a free and unprejudiced reason. ...by what authority should Aristotle's rules of poetry stand so fixt and immutable? (15)

(we) must consult Shakespeare, Johnson, Fletcher and others, who, by methods much different from the ancients, have supported the English stage and made themselves famous to posterity. We shall find that these gentlemen have fairly dispensed with the greatest part of critical formalities; the decorums of time and place...had no force of decorum with them... (16)

En Samuel Johnson hallamos una mente tolerante que entiende la necesidad de las reglas y que, al mismo tiempo, disculpa descuidos u omisiones. Defiende la mezcla de tragedia y comedia, alegando que así sucede en la vida y que el drama es el espejo de ella:

That many rules have been advanced without consulting nature or reason, we cannot but suspect when we find it peremptorily decreed by the ancient masters... (17)

By what accident the number of acts was limited to five, I know not that any author has informed us; but certainly it is not determined by any necessity arising either from the nature of the action or propriety of exhibition. (18)

It is rarely observed that minds...feel any offense from the extension of the intervals between the acts; nor can I conceive it absurd or impossible, that he who can multiply three hours into twelve or twenty-four, might imagine, with equal ease, a greater number. (19)

En Alemania, Gotthold Ephraim Lessing en su *Hamburgische Dramaturgie* (1769) censura el drama francés y alaba el inglés. Aunque para él, Aristóteles es el crítico "par excellence" del drama y lo defiende contra sus críticos, afirma que las unidades de tiempo y lugar eran el resultado de la unidad de acción, la primera regla dramática de los antiguos:

La unidad de acción fué la primera entre las leyes dramáticas antiguas; las de tiempo y de lugar fueron consecuencias naturales de aquélla. (20)

Critica el drama francés alegando que los franceses esquivaban las unidades de tiempo y lugar, sustituyendo un lugar y tiempo indefinidos. Esto es, para el drama francés, las unidades eran necesarias; pero las manejaban como elementos distintos más bien que entrelazados. A más de esto, dice Lessing que

La más estricta observancia de las reglas no puede justificar el menor descuido en un "carácter" (21)

Voltaire (François Marie Arouet) en su *Lettre au Père Porée, Jésuite*, (1730) aboga por las unidades:

Los franceses están entre las primeras naciones modernas que resucitaron estas sabias reglas (las unidades). Las otras naciones fueron, por mucho tiempo, rebeldes a la idea de un yugo que parecía tan pesado; mas, como el yugo era necesario, y como la razón siempre triunfa, todas se sometieron. (22)

Denis Diderot en 1758 en su *De la Poésie dramatique a monsieur Grimm*, es un rebelde:

Somos esclavos de las costumbres. Que aparezca entre nosotros un hombre con una chispa de ingenio en un trabajo nuevo. Ante todas cosas, nos deslumbraría y provocaría discordia entre los que piensan; luego, poco a poco, los unificaría; poco después, vendrían las imitaciones; éstas serían estudiadas, se formarían reglas y el arte nacería de nuevo y se le pondrían límites, y se afirmaría que todo lo que no se redujera a su jurisdicción sería ridículo y malo. Serían (esas nuevas reglas) los verdaderos pilares de Hércules, más allá de los cuales nadie puede aventurarse sin perjudicarse. (23)

Es interesante añadir unas cuantas palabras que revelan a Diderot como romántico o prerromántico:

*...todo en la naturaleza es bueno;...
Nuestras ruines convenciones son las que corrompen y oprimen a la humanidad y no la naturaleza humana. (24)*

A fines del siglo XVIII y a principios del siglo XIX, surgió en Alemania, un grupo de dramaturgos y críticos que contribuyeron al triunfo del romanticismo en su país como en otros. Entre ellos, Friedrich von Schiller, quien, en el prefacio a su obra *Die Räuber* dice:

Debe admitirse como algo inconsistente que tres pueblos muy notables, cuyos actos dependen acaso de miles de contingencias, se desarrollaron completamente en tres horas, teniendo en cuenta que no sería posible en la sucesión ordinaria de los acontecimientos, que tres pueblos tan notables, revelarían ni al más perspicaz investigador, todos sus rasgos aún en veinticuatro horas. (25)

A más de esto, Schiller se disculpa respecto a la representación de los vicios, de lo malo, de lo monstruoso declarando que forman parte de la vida.

Acaso, para complacer a las gentes de corazón blando, yo podría haber sido menos fiel a la naturaleza... (26)

Johan Wolfgang von Goethe en 1775 escribió lo siguiente:

Ya es tiempo de que la gente deje de hablar de la forma de las obras dramáticas, de su extensión o de su limitación, de sus unidades, de su principio, de su medio, y de su fin, y de todo lo demás; y de que comencemos a ir directamente a su contenido que, hasta ahora, según parece, ha sido abandonado a si mismo. (27)

Respecto de Victor Hugo, discutiremos su teoría sobre el drama en el capítulo dedicado a los románticos franceses.

Como hemos notado arriba, los dramaturgos que primero quebrantan las unidades son Lope de Vega y los demás dramaturgos del Siglo de Oro en España. Además de escribir obras que rechazaban las unidades de tiempo y lugar, defendieron su "rebeldía" en críticas del drama.

En Francia en 1628, François Ogier censuró las unidades de tiempo y lugar señalando las imperfecciones que resultaron por adherir estrictamente a esas unidades en las obras de los griegos.

En cuanto a Pierre Corneille parece que, tan clasicista como lo es, titubea en cuanto a las reglas, señalando la dificultad de determinar con exactitud las unidades de tiempo y lugar.

Moliere, como hemos visto arriba, se descuida de las reglas.

Saint-Evremond critica la *Poética* de Aristóteles.

George Farquhar rechaza las unidades de tiempo y lugar.

Vemos, pues, que hubo rebeldes contra las unidades mucho antes que los románticos izaran su bandera y proclamaran la libertad de forma, y la supremacía de la inspiración. Además de la embestida contra las unidades, los críticos y dramaturgos, del siglo XVII, en adelante, se preocuparon del objeto del drama, si su fin era el alegado por Aristóteles, o si tenía el fin de enseñar. Otros defendían la mezcla de tragedia y comedia; otros "le drame sérieux". Se nota, pues, un relajamiento de la veneración que dramaturgos y críticos tenían hacia los antiguos.

Los que criticaron las reglas prepararon el terreno para los románticos que abogaban por completa libertad en el drama. No sólo rechazaron las unidades sino que derrocaron la razón, sustituyéndola por la inspiración.

Con este resumen de un aspecto de las teorías del drama desde Aristóteles, pasaremos a un análisis de los poetas románticos ingleses en el cual trataremos de hallar los elementos románticos que van a aparecer, también, en la poesía y el drama de Francia y España.

1. **Obras Completas de Aristóteles, Poética, Versión directa, introducción y notas por el Dr. Juan David García Bacca, Universidad Nacional Autónoma de México, 1946, p. 8.**
2. **Ibid, p. 12.**
3. **European Theories of The Drama, Barret H. Clark, Crown Publishers New York, 1947, p. 64, traducido por el autor de esta tesis.**
4. **Ibid, p. 77, traducido por el autor de esta tesis.**
5. **Biblioteca de Autores Españoles, Tomo 38, M. Rivadeneira, Madrid, 1856, p. 230.**
6. **European Theories of The Drama, p. 105.**
7. **Ibid, p. 118, traducido por el autor de esta tesis.**
8. **Oeuvres de P. Corneille, Tomo I, Paris, Libraire De Le Hachette et Cie., 1862, p. 14.**
9. **Théâtre Complet de J. B. Poquelin de Moliere, Tomo II, Ernest Flammarion, Editeur, Paris, p. 98, Escena VI.**
10. **Théâtre de Jean Racine, Tomo II, La Renaissance du Livre, Paris, 1919, p. 14.**
11. **Oeuvres Poétiques de Boileau, Librairie Armand, Publiées sur le texte de 1712, p. 185-186, Chant III.**
12. **European Theories of The Drama, p. 164, traducido del inglés por el autor de esta tesis.**
13. **Ibid, p. 177.**
14. **Ibid, p. 210.**
15. **Ibid, p. 217-18.**
16. **Ibid, p. 222.**
17. **Ibid, p. 233.**
18. **Ibid.**
19. **Ibid, p. 234.**
20. **Ibid, p. 246, traducido del inglés por el autor de esta tesis.**
21. **Ibid, p. 266, traducido del inglés por el autor de esta tesis.**
22. **Ibid, p. 280, traducido del inglés por el autor de esta tesis.**
23. **Ibid, p. 286, traducido del inglés por el autor de esta tesis.**
24. **Ibid, p. 289, traducido del inglés por el autor de esta tesis.**
25. **Ibid, p. 318, traducido del inglés por el autor de esta tesis.**
26. **Ibid, p. 319, traducido del inglés por el autor de esta tesis.**
27. **Ibid, p. 339, traducido del inglés por el autor de esta tesis.**

CAPITULO II.

El Romanticismo no brotó de repente de las cenizas del Clasicismo, sino que despacio socavó el terreno sobre el cual se apoyaba éste, y por último, más audaz, pudo reclamar su derecho de expresarse. Mientras el Clasicismo estaba en su apogeo, las pálidas llamitas del Romanticismo, apenas eran visibles en la vida literaria de España. Pero, antes de descubrir estos vislumbres, echemos un vistazo a Inglaterra, donde los primeros retoños del Romanticismo aparecieron en la ordenada vida del Clasicismo.

Los Viajes de Gulliver, son una sátira vitriólica contra la sociedad, que penetra la conciencia del hombre clásico, que creía que con la razón se podía resolver todo problema. Esta embestida abre brecha en el dique del Clasicismo, obligando al hombre a examinar su conciencia y su modo de vivir.

También con su *Cuento del tonel*, que es una parodia del Cristianismo, Swift contribuye a socavar los cimientos del Clasicismo. Esto no quiere decir que uno de los rasgos característicos del Romanticismo tendría que ser, en lo futuro, el desprecio del Cristianismo. Al contrario, en Alemania habrá una propensión de buscar en el Cristianismo un apoyo en un mundo que estaba perdiendo sus valores clásicos, y en España, los románticos restaurarán las obras del Siglo de Oro y la literatura de la Edad Media, una época en la cual el Cristianismo era elemento de suma importancia: "La homogeneidad medieval es la suma de tres macizas homogeneidades: la unidad religiosa, el Cristianismo, fundamentado sobre la Iglesia Romana..." (1) En *Los Viajes de Gulliver*, Swift parece anticiparse a Rousseau cuando infiere que el hombre se corrompió apartándose de la Naturaleza. En la novela *Tom Jones* de Fielding, el autor se inclina a despreciar todo lo que no venga del instinto. Se ve que va más allá de Swift porque no infiere sino señala que la naturaleza es la fuente de la bondad del hombre. Con Eduardo Young, se introduce, en la literatura inglesa, el gusto a "...los cementerios, los sauces, los cipreses y los mausoleos". (2)

En 1741, Eduardo Young perdió a su esposa y a sus dos hijos. De resultas de este infausto suceso escribió su poema de *Las Noches* del cual vamos a sacar unos trozos que pusieron de moda la tristeza, la melancolía, la noche y demás rasgos característicos de la poesía que llamamos romántica. En el trozo siguiente, vemos cómo la tristeza y las lágrimas se apoderan del poeta:

*Tres mausoleos ví donde encerradas
Yacen en triste polvo convertidas,
Y de mí cruelmente divididas,
Las tres prendas amadas
Que en tiempos más felices poseía,
Del amor y amistad dulces despojos,
Y ahora objetos de la pena mía,
Regados con raudales de mis ojos. (3)*

*...la noche más oscura,
.....
no iguala mi tristeza y amargura. (4)*

Con la muerte de tres amadas personas, Young cayó en la cuenta de la fugacidad de la vida y de sus placeres; de la rapidez con que los placeres se tornan dolores; de lo futuro que acecha y asesta el golpe mortal a los que son felices. Un pesimismo tremendo empapa su poesía; un llanto interminable:

*Placeres, dignidades y riqueza,
¿Qué os habiéis hecho? Dulces ilusiones,
¡Oh qué pronto os habéis desvanecido!
Perdió ya el universo su belleza;
El cruel desengaño ha destruido
Todas mis posesiones;
Solo este frágil cuerpo me ha dexado
Esta triste morada
A fuerza de trabajos arruinada; (5)*

*Promete el mundo dicha y alegría,
Promete, pero nunca llega el día; (6)*

*Jamás mi corazón halla reposo,
Huyó de él para siempre la alegría;
Mis reflexiones mismas lentamente
Fermentan dentro de él, y envenenadas
Aumentan su dolor y su amargura:
Aun el silencio de la noche oscura
Duplica en mí el horror de mi profunda
Tristeza; (7)*

Es rasgo característico de la poesía de Young que no sólo lamenta sus propias desdichas sino las del hombre:

¿Y qué lengua podrá contar los males
 Que oprimen a los míseros mortales? (8)
 Habla la humanidad por su flaqueza,
 Corramos con amor a socorrerlos,
 Para este fin nos dió naturaleza
 Un corazón capaz de sentimiento;
 El cruel que sus males solo llora
 Merece justamente padecerlos;
 Mas lamentar del próximo las penas,
 Igualando a las propias las ajenas,
 Es sublime virtud que condecora
 Y ennoblece el dolor. (9)
 ¡Oh desgraciados hombres, que conmigo
 Tristes bebéis el cáliz de amargura!
 Si alivia la piedad vuestro quebranto,
 Contad con mi dolor y con mi llanto; (10)

Veamos cómo mezcla la naturaleza y sus dolores:

¡Nocturna antorcha, clara y apacible,
 Aun es tu globo menos inconstante
 Que este agitado mundo miserable!
 ¿Mas qué veo? ¡se enturbia tu semblante!
 ¿A mis amargas lágrimas sensible
 Quieres hacer tu compasión visible? (11)

En este trozo, la Luna participa de sus dolores. En el siguiente trozo dice:

A todo el universo, hija querida,
 Haré participar de mi tristeza.
 Haré que toda la naturaleza
 Acompañe mi lira condolida. (12)

Vemos, pues, en la poesía de Young, elementos que van a ser característicos del romanticismo en los países donde brotó una literatura romántica. La tristeza, la melancolía, el llanto, la desesperación, la compasión, el pesimismo todos campean en la poesía de Young y van a aparecer nuevamente en la poesía de los románticos.

La famosa superchería de Macpherson, el escocés, que publicó dos poemas de su propia pluma, *Fingal y Temora*, atribuyéndolos a un bardo del tercer siglo, Ossian, descubre al lector una Naturaleza donde abundan "...castillos medio en ruinas, invadidos de hierbas parásitas...; las tumbas abandonadas... y las espesas nieblas..." (13)

En Wordsworth, tenemos un poeta clásico-romántico, que conmovido por la suerte del pueblo bajo en Inglaterra, pone en su poesía la tristeza y el sufrimiento de esa gente. Debemos recordar la íntima relación entre la revolución industrial en Inglaterra y las obras de los

poetas clásico-románticos de ese país. La sociedad en Inglaterra tenía sus linderos bien definidos. La poesía que llenaba de satisfacción a la aristocracia no podía alentar o divertir a la clase trabajadora que necesitaba una vida más halagadora y menos penosa. Hubo poetas que se preocuparon de esta gente y uno de los más importantes es Wordsworth. Es verdad que Wordsworth sufrió una gran desilusión cuando la Revolución Francesa, en sus excesos, guillotizó a Luis XVI. No sólo cantaba Wordsworth los sufrimientos de obreros, sino que en su poesía hay un hilo casi continuo de melancolía. El mismo confiesa que sentía:

*...Moods of melancholy, fits of spleen, that loved
A pensive sky, and days and piping winds,
The twilight more than dawn, autumn than spring. (14)*

Además de la melancolía que singulariza su poesía, Wordsworth descubre el amor de la naturaleza.

Para Wordsworth, la poesía tenía un fin: regenerar al mundo lo más posible. En 1798, se publicaron sus *Lyrical Ballads* en donde expresa su filosofía. En estos poemas, Wordsworth habla el lenguaje del hombre del campo que no es un salvaje, cambia la rígida forma del clasicista por formas más plásticas y trueca la mitología "...por los tipos concretos y vivientes del hombre campestre..." (15)

En Samuel Coleridge tenemos además de un melancólico, un místico. Está más aislado del contacto plebeyo que Wordsworth.

Estos dos grandes poetas fueron seguidos por otros tres poetas los más importantes de los románticos en Inglaterra, que complementaron el Romanticismo de los precitados.

Byron aparece, enorme e imponente, en su concepción del individuo. Es el apóstol del individualismo. En él, el individuo arranca de su pecho su reto al mundo y le hace frente sin pedir misericordia.

Con Percy Bysshe Shelley, tenemos un poeta que da vuelo libre al sentido de la libertad del alma. "La poesía de Shelley es una elevación de la más pura idealidad, es como una contemplación estática de lo absoluto..." (16)

Keats es el apóstol de la belleza. Murió joven, a los veintiséis años, y su ingenio no tuvo tiempo de desenvolverse. Pero en su breve existencia, fué atraído por la belleza, no en su forma exterior, sino en un sentido profundo. Por eso pudo admirar lo clásico. El arte griego fué, sin duda, la concepción artística que más le atrajo.

Estos poetas ingleses son los más representativos y más famosos de los románticos de ese país. De sus obras podemos, pues, sacar los elementos más característicos del Romanticismo inglés.

Esos poetas buscaron el sentido de la vida en lo más allá, en lo infinito, en Dios, principio y fin de toda cosa.

En Wordsworth, el siguiente poema pone de manifiesto su interés en lo infinito:

*Have we not too; —yes, we have
 Answers, and we know not whence:
 Echoes from beyond the grave,
 Recognized intelligence?
 Such rebounds our inward ear
 Often catches from afar;—
 Giddy mortals! hold them dear;
 For of God, —of God they are. (17)*

*Kind spirits! may we not believe
 That they so happy and so fair,
 Through your sweet influence, and the care
 Of pitying Heaven, at least were free
 From touch of deadly injury?
 Destined, whate'er their earthly doom,
 For mercy and immortal bloom? (18)*

*Early had he learned
 to reverence the volume that displays
 The mystery, the life which cannot die;
 But in the mountains did he feel his faith
 Responsive to the writing, all things there
 Breathed immortality, revolving life,
 And greatness still revolving; infinite;
 There littleness was not; the least of things
 Seemed infinite; (19)*

A su vez, Coleridge:

*...so shalt thou see and hear
 The loved shapes and sounds intelligible
 Of that eternal language, which thy God
 Utters, who from eternity doth teach
 Himself in all, and all things in himself... (20)*

Y Byron:

*...for his feelings sought
 In that intenseness and scape from thought...
 The rapture of his heart had look'd on high
 And asked if greater dwelt beyond the sky... (21)*

El tema del amor, que, por supuesto, no es asunto exclusivo de los románticos, es tratado, con todo, de una manera distinta a la de los clasicistas. Los románticos, a veces, lo idealizan o lo tratan como asunto de lo pasado, con tristeza y llanto. Además, vierten una conmoción intensa y verdadera, prescindiendo de símbolos o metáforas en que se deleitaban los clasicistas. Sentían un fuego interno y, con sólo dejar fulgar ese fuego, se expresaban.

Leamos un trozo del soneto *To A Lady Seen For A Few Moments At Vauxhall*, escrito por Keats:

*...I never look on midnight sky,
 But I behold thine eyes' well memory'd light;
 I cannot look upon the rose's dye,
 But to thy cheek my soul doth take its flight.
 I cannot look on any budding flower,
 But my fond ear, in fancy at thy lips
 And shadowy, through the mist of passed years:
 Its sweets in the wrong sense: . . . (22)*

Otro ejemplo de Keats de su obra *Endymion*:

*O sovereign power of love! O grief! O balm!
 All records, saving thine, come cool, and calm,
 And shadowy, through the mist of passed years:
 For others, good or bad, hatred and tears
 Have become indolent; but touching thine,
 One sigh doth echo, one poor sob doth pine,
 One kiss brings honey-dew from buried days. (23)*

Shelley en *To Harriet*:

*I would give
 The longest and the happiest day
 That fate
 Has marked on my existence but
 to feel
 One soul-reviving kiss. . . O thou
 most dear,
 'Tis an assurance that this Earth
 is Heaven
 And Heaven the flower of that un-
 tainted seed
 Which springeth here beneath such
 love as ours. (24)*

En el poema de Wordsworth, *A Complaint*:

*There is a change —and I am poor;
 Your love hath been, nor long ago,
 A fountain at my fond heart's door,

 What happy moments did I count!
 Blest was I then all bliss above!
 Now, for this consecrated fount
 Of murmuring, sparkling, living love,
 What have I? Shall I dare to tell?
 A comfortless and hidden well. (25)*

Más tarde, analizaremos el modo distinto de cada poeta al tratar el tema del amor.

El subjetivismo con que el romántico trata la Naturaleza es típico de ellos. En sus manos, la naturaleza llega a ser la fuente de muchos elementos que son parte del Romanticismo. En vez de describir la naturaleza como una cosa fría e impersonal, los románticos se extasiaban ante ella y se identificaban con ella. Los clasicistas la describían, notando sus bellezas, sin permitir que les embriagara. El romántico se hunde en sus encantos y sale embelesado, furibundo o entristecido según se siente al momento. De la naturaleza, en su estado primitivo, los románticos sacaban los elementos de libertad.

Para Wordsworth, la naturaleza es una fuente de belleza e inspiración artística.

*Beneath these fruit-trees boughs that shed
Their snow-white blossoms on thy head,
With brightest sunshine round me spread
of Spring's unclouded weather,
In this sequestered nook how sweet
To sit upon my orchard-seat!
And birds and flowers once more to greet,*

*My last year's friends together (26)
In youth from rock to rock I went,
From hill to hill in discontent
Of pleasure high and turbulent,
Most pleased when most uneasy;
But now my own delights I make,—
My thirst at every rill can slake,
And gladly nature's love partake
of thee, sweet daisy! (27)*

De Keats, escojamos un trozo de la famosa *Ode to a Nightingale*:

*I cannot see what flowers are at my feet,
Nor what soft incense hangs upon the boughs,
But, in embalmed darkness, guess each sweet
Wherewith the seasonable month endows
The grass, the thicket, and the fruit-tree wild;
White hawthorn, and the pastoral eglantine;
Fast fading violets cover'd up in leaves;
and in mid-May's eldest child,
The coming musk-rose, full of dewy wine,
the murmurous haunt of lilies on summer eves. (28)*

Keats nos envuelve en imágenes exquisitas y aunque nos habla de la naturaleza no es porque se interese en ella como Wordsworth. No saca su inspiración de ella; la tiene dentro de sí mismo, y la emplea si describe la naturaleza o una urna griega, al mismo tiempo que teje un pensamiento sutil y profundo. Por ejemplo en su *Ode On A Gre-*

cian Urn describe las figuras de las mujeres y hombres talladas en la urna, la vegetación, el sacerdote que lleva un animal al sacrificio, etc., como si fuera un cuadro vivo. Al mismo tiempo, nos recuerda la eternidad, la inmortalidad de la escena, inmortal porque es una urna de bronce y desde luego lleva a la mente lo fugaz de las cosas, lo efímero de la vida:

*Ah, happy, happy boughs! that cannot shed
Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;
And happy melodist, unwearied,
For ever piping songs for ever new;
More happy love! more happy, happy love
For ever warm and still to be enjoy'd,
All breathing human passion far above,
That leaves a heart high-sorrowful and cloy'd,
a burning forehead, and a parching tongue. (29)*

Shelley, como Keats, vió en la naturaleza el vehículo para sus pensamientos profundos. De sus descripciones de la naturaleza, se puede sacar sus ideas y aplicarlas al mundo humano. Si Shelley habla a la alondra o a una planta, encierra en su evocación las cuitas humanas y expresa su amor hacia el pueblo. En su exquisita *The Sensitive Plant* no sólo describe la naturaleza en términos que evocan en la mente del lector imágenes primorosas, sino que encierra pensamientos filosóficos sobre la belleza:

*A Sensitive Plant in a garden grew,
And the young winds fed it with silver dew,
And it opened its fan-like leaves to the light.
And closed them beneath the kisses of Night.
And the Spring arose on the garden fair,
Like the Spirit of Love felt everywhere;
And each flower and herb on Earth's dark breast
Rose from the dreams of its wintry rest.
But none ever trembled and panted with bliss
In the garden, the field, or the wilderness,
Like a doe in the noontide with love's sweet want,
As the companionless Sensitive Plant,
The snowdrop, and then the violet,
Arose from the ground with warm rain wet,
And their breath was mixed with fresh odour, sent
From the turf, like the voice and the instrument. (30)*

Otro elemento característico de los románticos fué lo medieval. Respecto de Wordsworth y Coleridge, el tema medieval les atraía por lo decorativo y más porque recordaba la melancolía y el amor.

En *The Somnambulist*, Wordsworth entrelaza el tema de la Edad Media y del amor:

*But in old times Love dwelt not long
 Sequester'd with repose;
 Best thro' the fire of chaste desire,
 Fanned by the breath of foes.
 "A conquering lance is beauty's test
 And proves the lover true;"
 So spake Sir Eglamore, and pressed
 The drooping Emma to his breast,
 And looked a blind adieu. (31)*

Aunque hemos dicho que el cristianismo es un elemento casi inseparable de la Edad Media, y lo va a ser en el romanticismo alemán, Wordsworth se interesa en esa época porque siendo cosa lejana, evoca la melancolía; además el tema del amor, cosa tan importante en cuanto se refiere a los caballeros de esa época vaga y romántica, le atrae.

Coleridge escribe en su poema, *Love*:

*Oft in my waking dreams do I
 Live o'er again the happy hour,
 When midway on the mount I lay
 Beside the ruin'd tower...
 I told her the knight that wore
 Upon his shield a burning brand:
 And that for ten long years he woo'd
 The Lady of the Land. (32)*

Y Byron en *Lara*:

*He turn'd within his solitary hall...
 There were the painted forms of other times...
 ...and the gloomy vaults
 That hid their dust, their foibles, and their faults...
 He wandering mused, and as the moonbeam shone
 Through the dim lattice o'er the floor of stone
 And the high fretted roof, and saints, that there
 O'er Gothic windows knelt in picture prayer... (33)*

Keats, dando rienda suelta a su imaginación, escribe:

*Amid the pages, and the torches' glare,
 There stood a knight, patting the flowing hair
 Of his proud horse's mane: he was withal
 A man of elegance, and stature tall:
 So that the waving of his plumes would be
 High as the berries of a wild ash tree,
 Or as the winged cap of Mercury.
 His armour was so dexterously wrought
 In shape, that sure no living man had thought*

*It hard, and heavy steel: but that indeed
 It was some glorious form, some splendid weed,
 In which a spirit new come from the skies
 Might live, and show itself to human eyes.
 'Tis the far-fam'd, the brave Sir Gondibert.
 Said the good man to Calidore alert;
 While the young warrior with a step of grace
 Came up, —a courtly smile upon his face,
 And mailed hand held out, ready to greet
 The large-eyed wonder, and ambitious heat
 Of the aspiring boy; . . . (34)*

El romántico, aunque sus intereses le llevan más allá de su patria, es patriota. Canta las glorias y la fama de su tierra. Los escritos de Wordsworth y Shelley coincidían con la guerra entre Inglaterra y Napoleón, y estos dos poetas no tardaron en expresar sus sentimientos hacia él. Con todo, Byron, Shelley y Keats todos salieron de Inglaterra y Byron llamó a Roma su patria en *Childe Harold*:

Oh Rome! my country, city of my soul (35)

Wordsworth canta a su patria después de haber visitado a Europa durante la época napoleónica:

*Here, on our native soil we breath once more,
 The cock that crows, the smoke that curls that sound
 Of bells —those boys who in your meadow-ground
 In white-sleeved shirts are playing, —and the roar
 Of the waves breaking on the chalky shore
 All, all are English (36)*

De la pluma de Wordsworth, brotaban poemas que ensalzaban a Inglaterra, y otros que lamentaban la esclavitud de Francia bajo del dominio de Napoleón. Unos versos bastan para descubrir sus sentimientos hacia Francia:

*One might believe that natural miseries
 Had blasted France, and made of it a land
 Unfit for men. . . (37)*

Keats, aunque sentía una atracción honda hacia Italia, escribe:

*Happy is England! I could be content
 To see no other verdure than its own;
 To feel no other breezes than are blown
 Through its tall woods with high romances blent:
 Yet do I sometimes feel a languishment
 For skies Italian, and an inward groan
 To sit upon an Alp as on a throne,
 And half forget what world or worlding meant.*

*Happy is England, sweet her artless daughters;
Enough their simple loveliness for me,
Enough their whitest arms in silence clinging: (38)*

Para Shelley, su patria padecía por la desigualdad entre el trabajador y la clase rica. Sus sentimientos, pues, hacia su patria, se dirigían al pueblo que sufría y su maldición a los que lo hacían sufrir:

*Men of England, wherefore plough
For the lords who lay ye low?
Wherefore weave with toil and care
The rich robes your tyrants wear? (39)*

La tristeza en unos románticos, y la sensiblería lacrimosa en otros de tercer orden, viene, según Ospina, de la manera de ver las apariencias de las cosas. Al romántico, le era evidente lo fugaz de las cosas. Estudiante de la belleza, veía que no podía durar, y con ese conocimiento de lo pasajero de las cosas, se entristecía.

En Wordsworth:

*Thus nature spake—the work was done—
How soon my Lucy's race was run!
She died, and left to me
This heath, this calm and quiet scene;
The memory of what has been,
And never more will be. (40)*

y en Ruth:

*Farewell! and when the days are told,
Ill-fated Ruth! in hallowed mould
Thy corpse shall buried be;
For thee a funeral bell shall ring,
And all the congregation sing
A Christian psalm for thee. (41)*

Shelley:

*Misery, my sweetest friend—oh weep no more!
Thou wilt not be consoled - I wonder not!
For I have seen thee from thy dwelling's door
Watch the calm sunset with them, and this spot
Was even as bright and calm, but transitory,
And now thy hopes are gone, thy hair is hoary;
This most familiar scene, my pain-
These tombs - alone remain, (42)*

y en *We Meet Not As We Parted*:

*That moment is gone for ever,
 Like lightning that flashed and
 died-
 Like a snowflake upon the river-
 Like a sunbeam upon the tide,
 Which the dark shadows hide. (43)*

Veremos más adelante cómo lo horrible interesa a los románticos españoles como Zorrilla y el Duque de Rivas. De Keats y de Shelley, citaremos dos ejemplos:

Keats en su poema *Isabella or The Pot of Basil*:

*With duller steel than the Persean sword
 They cut away no formless monster's head,
 But one, whose gentleness did well accord
 With death as with life. The ancient harps have said,
 Love never dies, but lives, immortal Lord:
 If Love impersonate was ever dead,
 Pale Isabella kiss'd it, and low moan'd.
 'Twas love: cold, -dead indeed, but not dethroned.
 In anxious secrecy they took it home,
 And then the prize was all for Isabel:
 She calm'd its wild hair with a golden comb,
 And all around each eye's sepulchral cell
 Pointed each fringed lash; the smeared loam
 With tears, as chilly as a dripping well,
 She drench'd away: -and still she comb'd and kept
 Sighing all day -and still she kiss'd and wept. (44)*

Shelley en *Ginevra*:

*Ere the sun through Heaven once more has rolled,
 The rats in her heart
 Will have made their nest,
 And the worms be alive in her golden hair... (45)*

Hemos demostrado con selecciones de las obras de los principales románticos ingleses, los rasgos más señalados del romanticismo. Hemos visto la relación entre el romanticismo y la revolución industrial en Inglaterra. Pues, el romántico se interesa en la miseria del pueblo y tiene deseos de mejorar su suerte. En Wordsworth y en Shelley esta compasión hacia el pueblo se ve más claramente que en Keats, Coleridge o Byron. Al mismo tiempo, paradójicamente, los románticos tienen una aspiración hacia lo infinito. Quieren investigar la vida y lo que está más allá de la vida.

De la compasión que sienten hacia la gente desamparada, surge el sentimiento, la melancolía y la tristeza. La miseria de la época en que vivían les obligaron a echar un vistazo hacia atrás, a una época

tal vez más feliz y menos complicada. El romanticismo inglés no hace hincapié en el cristianismo de la Edad Media. Este elemento de la Edad Media, que tiene tan poco interés para los ingleses, va a ser la piedra angular de los románticos alemanes.

El tema del amor, por supuesto, no es rasgo característico exclusivo de los románticos. En éstos, con todo, el tema del amor es más subjetivo que en los clasicistas. El romántico idealiza el amor; y viene luego el desengaño, el dolor y la desesperación.

Wordsworth es un romántico que no padece desengaños de amor y que no los inventa. Para él, la mujer es sin mancha. Son sencillas y objetos de un amor tierno y a veces, triste. Nunca maldice a las mujeres como lo hacen los románticos furibundos.

Keats llena sus poemas tanto con mujeres mitológicas como con mujeres terrestres, las cuales, aunque terrestres son tan bellas como las otras. Keats no demuestra la menor desilusión en cuanto a ellas. Todas son bellas, amables y amorosas. Difiere de Wordsworth en describir sus bellezas con una intimidad exquisita. Las pinta como beldades deslumbradoras y casi nunca con tristeza o melancolía. Se ha dicho que el romántico idealiza a la mujer, padece el desengaño y lo llora: Keats, romántico, idealiza, pero sin desengaño. No por ello trata el tema con frialdad: siente y palpa la belleza de la mujer. Es sensual y evocador en su soneto, *To Fanny*:

*Oh let me have thee whole, -all-all-be mine!
That shape, that fairness, that sweet minor zest
Of love, your kiss,-those hands, those eyes divine,
That warm, white lucent, million-pleasured breast,— (46)*

Aunque idealiza, al mismo tiempo, Keats conoce a la mujer, sus mañas, sus desdenes y sus veleidades:

*Fame, like a wayward Girl, will still be coy
To those who woo her with too slavish knees,
But makes surrender to some thoughtless Boy,
And dotes the more upon a heart at ease; (47)*

*You say you love; but with a smile
Cold as sunrise in September,
As you were Saint Cupid's nun,
And keeps his weeks of Ember.
O love me truly! (48)*

A Keats no le falta humorismo al describir el amor o la mujer. En su fragmento *The Cap And Bells*, un emperador de hadas se enamora de mujeres terrestres y su prometida, una hada, se enamora de un hombre terrestre:

*In midmost Ind, besides Hydaspes cool,
 There stood, or hover'd tremulous in the air,
 A faery city, 'neath the potent rule
 Of Emperor Elfinan; fam'd everywhere
 For love of mortal women, maidens fair,
 Whose lips were solid, whose soft hands were made
 Of a bit mould and beauty, ripe and rare,
 To pamper his slight wooing, warm yet staid;
 He lov'd girls smooth as shades, but hated a mere shade. (49)*

y la hada Bellanaine enamorada de un hombre mortal:

*There he says plainly that she lov'd a man!
 That she around him flutter'd, flirted, toy'd,
 Before her marriage with great Elfinan;
 That after marriage too, she never joy'd
 In husband's company, but still employed
 Her wits to 'scape away to Angle-land;
 Where liv'd the youth, who worried and annoy'd
 Her tender heart, and its warm ardours fann'd
 To such a dreadful blaze, her side would scorch her hand. (50)*

Con qué ligereza y gozo canta:

*And O the spring — the spring!
 I lead the life of a king!
 Couch'd in the teeming grass,
 I spy each pretty lass. (51)*

Es claro que Keats es un poeta de variada disposición de ánimo. No machaca el asunto de un mismo lado. No es un melancólico que padece agriamente el despecho del amor. Es sano y templado y, con todo, es romántico.

Las mujeres de Shelley, como las de Keats, no le engañan. Al contrario, parece que son su sostén y amparo:

*O Mary dear that you were here
 With your brown eyes bright and clear,
 And your sweet voice, like a bird
 Singing love to its lone mate
 In the ivy bower disconsolate;
 Voice the sweetest ever heard!

 Mary dear, come to me soon,
 I am not well whilst thou art far; (52)*

El tema del amor, Shelley lo extendió no sólo a las mujeres sino al mundo y a sus criaturas:

*Nothing in the world is single;
All things by a law divine
In one spirit meet and mingle. (53)*

*I love all that thou lovest,
Spirit of Delight!
The fresh Earth in new leaves dressed,
And the starry night;
Autumn evening, and the morn
When the golden mists are born.
I love snow, and all the forms
Of the radiant frost;
I love waves, and winds, and storms,
Everything almost
Which is Nature's and may be
Untainted by man's misery. (54)*

Hay poca desilusión en los poemas de Shelley respecto del amor. En un poema intitulado *Song*, escribe:

*Shame and remorse shall howl,
By her false pillow-
Fiercer than storms that roll,
O'er the white billow;
No hand her eyes to close,
When life is flying,
But she will find repose,
For Laura's dying!*

pero, pese al engaño:

*On her grave I will lie,
When Life is parted,
On her grave I will die,
For the false hearted. (55)*

Este bosquejo del elemento del amor en la poesía de tres importantes románticos ingleses, nos muestra la variedad con que fué tratado. Para Wordsworth, el amor y la mujer evocaban la tristeza y la melancolía; para Keats una reacción más normal, en la cual manifestaba el poeta su fino conocimiento de la mujer, y para Shelley, la comprobación de que necesitaba su apoyo, y de que lloraba su ausencia.

Sólo nos resta algo que decir en cuanto a la forma poética. Shelley y Keats abogaron por completa libertad. Byron, paradójicamente, respetó las formas tradicionales. Ya que los poetas hablaban de sentidos y sentimientos antes no expresados por los clasicistas, sentían la necesidad de inventar nuevas formas. Las formas tradicionales, para ellos, no podían expresar adecuadamente las nuevas ideas que brotaban de lo interior del poeta. De los ejemplos escogidos arriba, se ve la gran variedad de metro, usada por los poetas románticos.

1. **Historia y Antología de la Poesía Castellana**, Federico Carlos Sainz de Robles, M. Aguilar, Editor, Madrid, 1946, p. 18.
2. **Historia del Romanticismo en España**, J. García Mercadal, Ed. Labor, S. A. 1946, p. 34.
3. **Obras Selectas de Eduardo Young**, traducidas del inglés al castellano, por Don Juan de Escoiquiz, Tomo I, Librería de Galván, 1833, p. 204-5.
4. **Ibid.**
5. **Ibid**, p. 215.
6. **Ibid**, p. 217.
7. **Ibid**, p. 218.
8. **Ibid**, p. 222.
9. **Ibid**, p. 224.
10. **Ibid**, p. 224-5.
11. **Ibid**, p. 224.
12. **Ibid**, tomo II, p. 25.
13. **Historia del Romanticismo en España**, p. 35.
14. **The Prelude VI**, reproducido en **El Romanticismo**, Eduardo Ospina, S. J., Madrid, Ed. Voluntad, 1927, p. 57.
15. **El Romanticismo**, p. 62.
16. **Ibid**, p. 64.
17. **The Echo, The Poetical Works of Wordsworth**, Hurst & Co., p. 112.
18. **Ibid**, **Sequel to Beggars**, p. 96.
19. **Ibid**, **The Excursion**, p. 341.
20. **Frost at Midnight, 1789**, reproducido en **El Romanticismo**, p. 69.
21. **Lara, I, VIII**, reproducido en **El Romanticismo**, p. 71.
22. **Complete Poetical Works of Keats and Shelley**, The Modern Library, p. 239.
23. **Ibid**, p. 69.
24. **Ibid**, p. 897.
25. **Poetical Works of Wordsworth**, London, Oxford University Press, p. 73.
26. **Ibid**, **The Green Linnet**, p. 73.
27. **Ibid**, **To The Daisy**, p. 72.
28. **Complete Poetical Works of Keats and Shelley**, p. 180.
29. **Ibid**, p. 185.
30. **Ibid**, p. 627.
31. **The Poetical Works of Wordsworth**, p. 553.
32. **El Romanticismo**, p. 79.
33. **Ibid**, p. 80.
34. **Complete Poetical Works of Keats and Shelley**, Calidore, p. 10-11.
35. **El Romanticismo**, p. 83.
36. **The Poetical Works of Wordsworth**, p. 171.
37. **Ibid**, **October, 1803**, p. 172.
38. **Complete Poetical Works of Keats and Shelley**, **Sonnets XVIII**, p. 34.
39. **Ibid**, **Song To The Men Of England**, p. 611.
40. **The Poetical Works of Wordsworth**, **Three Years She Grew In Sun And Shower**, p. 90.
41. **Ibid**, p. 99.
42. **Complete Poetical Works of Keats and Shelley**, **Death**, p. 586.

43. Ibid, p. 713.
44. Ibid, p. 168.
45. Ibid, p. 692.
46. Ibid, p. 349.
47. Ibid, Two Sonnets On Fame, p. 282.
48. Ibid, You Say You Love, p. 284.
49. Ibid, p. 367.
50. Ibid, p. 370.
51. Ibid, Daisy's Song, p. 242.
52. Ibid, To Mary, p. 592.
53. Ibid, Love's Philosophy, p. 622.
54. Ibid, Song, p. 678.
55. Ibid, p. 866.

CAPITULO III.

En este capítulo vamos a analizar la obra de los dramaturgos franceses, Alejandro Dumas y Victor Hugo, escogiendo los dramas *Hernani* y *Marion Delorme* de Victor Hugo, y *Antony* y *Henri III* de Dumas, obras románticas que estudiamos en el capítulo quinto de esta tesis. Los principales románticos españoles conocieron, sin duda, estas obras de Hugo y Dumas, y aunque sea difícil comprobar inimitaciones directas, es muy probable que los precitados dramas influyeron mucho en la obra de Martínez de la Rosa y del duque de Rivas. Como quiera que sea, no es el propósito de esta tesis deslindar la influencia extranjera en la obra romántica de España. En este capítulo, estudiaremos, en los franceses, los elementos románticos que hallaremos de nuevo en el drama de los españoles.

Antes de empezar este análisis, diremos algo sobre las ideas de Rousseau y otros que influyeron en los románticos franceses.

En 1570, Rousseau fué premiado por la Academia de Dijón por un trabajo intitulado *Discours sur les sciences et les arts*. Esta obra contiene el germen del pensamiento de Rousseau, y en ella Rousseau afirma que al paso que las ciencias y las bellas artes influyeron en la mente y el espíritu del hombre, se debilitó la virtud, que fué reemplazada por el talento. Señala que las naciones que se enriquecieron pronto, perdieron su *primitiva* virtud y que fomentaron sus deseos de lujo y fueron víctimas de otras menos civilizadas que estaban en pleno vigor, por lo cual las pudieron conquistar con facilidad. La idea central, en este *Discours*, es el alejamiento del hombre de su primitivo estado. De esta idea, brotan otras que transforman al salvaje en un ser más feliz, más recto, menos codicioso que encerraba mejores cualidades que su prójimo, el hombre civilizado. La resulta de esta obra y otras de Rousseau, fué el elogio del hombre del Nuevo Mundo, que se convirtió en un ente sumamente feliz según los escritos de muchos autores. Esto no quiere decir que este concepto del hombre salvaje no haya existido antes. Como señala Díaz-Plaja, el elogio, o a lo menos, el concepto de la vida feliz de los sencillos habitantes del nuevo mundo, se halla en el *Diario de Colón*:

Son gente de amor y sin codicia y convenientes para toda cosa, que certifico a Vuestras Altezas que en el mundo creo que no hay mejor gente ni mejor tierra: ellos aman a sus prójimos como a sí mismos y tienen una habla la más dulce del mundo y mansa y siempre con risa. Ellas andan desnudos, hombres y mujeres, como sus madres los parieron. Mas crean Vuestras Altezas que entre sí tienen costumbres muy buenas y el Rey muy maravilloso estado... (1)

Díaz-Plaja cita a otros autores españoles, que menciona al salvaje y al "villano del Danubio" en el siglo XVI como hombre superior al civilizado y esclavizado por éste. Baste para hacer saber que el concepto del "buen salvaje" existía antes del concepto de Rousseau. Con todo, fué Rousseau que lo popularizó.

En otra obra de Rousseau, un Discurso sobre el tema *¿Cuál es el origen de la desigualdad entre los hombres? ¿Está ella autorizada por la ley natural?*, describe la vida del hombre en su estado natural. Nos lleva a los tiempos remotos en donde los hombres andaban desnudos, solos y libres. Estos hombres primitivos no podían tener amos, ni deseos que podían conducir a la envidia, venganza o el odio. Satisfacían sus deseos que eran pocos y fácilmente satisfechos quedaban ociosos el demás tiempo. El autor desenvuelve el tema del progreso del hombre y demuestra que era la civilización que aumentó sus deseos, que le quitó la libertad, obligándole a vivir junto con otros y que le sometió al yugo de un jefe. Señala que el *desenvolvimiento de la razón*, le condujo a su presente estado donde el odio, la venganza, la codicia y el amor se codean. Sobre todo, el hecho de ser *propietario* dió origen a la desigualdad entre los hombres. Demuestra que el hombre de hoy día vive para la estimación de su prójimo y hace todo lo necesario para merecerlo aunque moralmente tenga que degradarse.

Este resumen de las obras citadas pone de manifiesto la idea de *primitivismo* que preocupaba a Rousseau. Se ve claramente la relación entre "primitivismo" y sencillez, libertad de pensamiento y forma, bondad natural y predominio de las emociones. En efecto, la tesis de Rousseau es la victoria del corazón sobre la razón.

Puesto que el clasicismo es la personificación de la razón, no es difícil colegir que el romanticismo es, en parte, una reacción contra aquél. Y he aquí que los románticos insisten en la suma importancia de la inspiración que no proviene de la razón sino de la misma naturaleza del hombre. Dice Victor Hugo en su Prefacio a *Cromwell*:

...le poete, insistons sur ce point, ne doit donc prendre conseil que de la nature de la verité et de l'inspiration que est aussi une verité et une nature.

No huelga, en este caso, referirnos a la provocativa obra de Henri Bergson, *La Risa*, en la cual señala que, dentro del hombre hay una lucha entre la razón y el hombre primitivo. Esto es, de buena gana, el hombre, y más el hombre que huye del uso de la razón, ve la derrota de la inteligencia, y, a veces, la risa es nada más que el cacareo del triunfo de la naturaleza que acecha dentro del hombre.

Al mismo tiempo que las obras de Walter Scott y Byron influyeron en Francia, Madame de Staël escribió un libro intitulado, *De La Literatura*, que es un esfuerzo de propaganda germánica, en el cual confiesa la autora su preferencia por la literatura del Norte. El libro censurado por Chateaubriand, fué defendido por Guillermo Schlegel, quien afirma que "...el ensueño melancólico, el sentido de lo infinito, el abandono a la pasión y la tendencia moral y filosófica..." (2) son rasgos característicos de las literaturas románticas. En efecto, estos rasgos esenciales son los que Madame de Staël defiende. Además, ella escribe otro libro antifrancés, *La Alemania*. Después de Staël, triunfan en Francia, Alexandre, padre, y Victor Hugo.

Intentaremos un análisis de la obra dramática *Hernani*, de Hugo, que aseguró el triunfo del romanticismo en Francia. Además por su posible influjo en el *Don Alvaro* del Duque de Rivas y demás obras es indispensable comentarla.

El héroe, Hernani, es un bandido, de origen misterioso y, se sospecha, de cuna ilustre ya que tiene al mismo rey por enemigo. Enamorado de doña Sol, sobrina del Ruy Gómez de Silva, hombre ilustre, topa con don Carlos el rey, que también está enamorado de ella. Cuando los dos, Hernani y Don Carlos se encuentran en el aposento de doña Sol, el público sabe que Hernani quiere vengar a su padre que murió en el cadalso y que el objeto de su venganza es Don Carlos. Hernani puede matar al rey pero deja de hacerlo porque no es asesino. Es un hombre, impetuoso y fogoso, valiente e intrépido, y bandido — pero un bandido de quien sabemos muy poco. Es cabeza de miles de hombres que se hallan fuera de ley. No se sabe si jamás ha cometido un atraco, pero sabemos que su cabeza tiene un precio.

Pero dejemos que hablen los propios personajes y de lo que dicen podemos comprender mejor los "caracteres" de Hernani y doña Sol, los que importan más en esta obra.

Hernani es un apasionado y locamente enamorado de doña Sol como veremos por sus propias palabras:

*Moi, je brûle pres de toi!
Ahl quand l'amour jaloux bouillonne dans nos têtes,
Quand notre coeur se gonfle et s'emplit de tempêtes,
Qu'importe ce que peut un nuage des airs
Nous jeter en passant de tempête et d'éclairs! (3)*

En el siguiente trozo, descubre su objeto a don Carlos, sin saber quién es:

*Et, tout enfant, je fis
le serment de venger mon pere sur son fils.
Je te cherchais partout, Carlos, roi des Castilles! (4)*

Hernani dice quién es:

*Je suis un bandit!
Quand tout me poursuivait dans toutes les Espagnes
Seules dans ses forêts, dans ses hautes montagnes,
Dans ses rocs ou l'on n'est que de l'aigle aperçu,
La vieille Catalogne en mere m'a recu.
Parmi ses montagnards, libres, pauvres, et graves,
Je grandis, et demain trois mille de ses braves,
Si ma voix dans leurs monts résonner ce cor,
Viendront. ... (5)*

Es un bandido, pero un bandido simpático. No creemos que sea culpado de crímenes atroces. Al contrario, parece, sin que nada nos lo dice, que es un "Robin Hood" español. El dice que sus "montagnards" son libres y pobres, y por eso se infiere que no son bandidos que buscan dinero y matan a gente inocente. Es un rasgo romántico tratar a los bandidos con simpatía y comprensión.

Doña Sol, a pesar de lo que haga Hernani para disuadirla, pintándole las dificultades de vivir en los bosques, perseguidos por la justicia donde:

*proscrite, et, s'il le faut,
Me suivre ou je suivrai mon pere — a l'échafaud. (6)*

consiente en seguirle. Doña Sol es una mujer resuelta y nada débil. Está lista para sacrificarlo todo: honra, familia y la misma vida.

*Je ne sais, mais je suis votre esclave. Écoutez
Allez, ou vous voudrez, j'irai. Restez, partez,
Je suis a vous. Pourquoi fais-je ainsi? Je l'ignore.
J'ai besoin de vous voir et de vous voir encore
Et de vous voir toujours. (7)*

Después de que el rey don Carlos sale del armario donde se está sofocando, Hernani, sin saber quién es, lo reta pero doña Sol interviene y a la pregunta de Carlos que quiere saber su nombre dice:

*Je le garde, secret et fatal, pour un autre
Qui doit un jour sentir, sous mon genou vainqueur,
Mon nom a son oreille et ma dague a son coeur! (8)*

Hernani, después de salir del aposento de doña Sol, y ya enterado de quién es el escondido, dice a solas:

contesta:

Et quand j'aurai le monde? (17)

replica Hernani:

Alors j'aurai la tombe. (18)

Ciertamente, una respuesta romántica más bien que razonada.

En el *Acto Segundo*, Hernani insta a doña Sol a que se case con su tío porque él, como bandolero, con su cabeza a precio, se encamina hacia el cadalso y no puede permitir que ella sufra por él. En el *Primer Acto*, Hernani le advierte a doña Sol que su vida de bandolero puede conducirla al cadalso, y ella consiente en seguirla.

En el *Tercer Acto*, Hernani está furioso que doña Sol se está para casar con Ruy Gómez de Silva, su tío, y quiere morir. Se ve el completo dominio de las pasiones de ánimo. No rige la razón y por consecuencia las reacciones de Hernani cambian según sus pasiones. Dice a doña Sol, fingiendo admirar las joyas que ella va a llevar para casarse:

*La bague est de bon goût, — la couronne me plaît, —
Le colier est d'un beau travail, — le bracelet
Est rare, — mais cent fois, cent fois moins que la femme
Qui sous un front si pur cache ce coeur infâme! (19)*

Doña Sol saca el puñal que le había quitado al rey Carlos, y le dice:

*— C'est le poignard qu'avec l'aide de ma patronne
Je pris au roi Carlos, lorsqu'il m'offrit un trône
Et que je refusai, pour vous qui m'outragez! (20)*

Hernani, arrepentido dice:

*Oh! laisse qu'a genoux dans tes yeux affligés
J'efface tous ces pleurs amers et pleins de charmes,
Et tu prendras apres tout mon sang pour tes larmes! (21)*

Mudanzas repentinas en que rigen las pasiones. Ciertamente, es doña Sol, la que es constante, la que no varía de pensamiento y dice:

Croire que mon amour eût si peu de mémoire! (22)

Otra vez, atormentándose, Hernani dice:

*ton âme est belle et haute
Et pure, et je suis méchant, est-ce ta faute?
Epouse le vieux duc! il est bon noble, il a
Par sa mere Olmedo, par son pere Alcala.
Encore un coup, sois riche avec lui, sois heureux! (23)*

y añade:

Jamais a nos amours le ciel n'a consenti. (24)

y

Je suis une force qui va!

Agent aveugle et sourd de mysteres funebres!
Une âme de malheur faite avec des tenebres! (25)

Aquí entra el destino que le persigue como va a perseguir a Don Alvaro.

En la tumba de Carlomagno se reúnen los conjurados, entre los cuales están Ruy Gómez de Silva y Hernani. A Hernani, le toca asesinar al rey. El rey Carlos está escondido dentro de la tumba, y lo escucha todo. Además todo está prevenido. Tiene su gente alrededor, y cuando oye los tres tiros del cañón que anuncia su elección como emperador, sale y se descubre a los conjurados. Llama a su gente y los conjurados son presos. Hernani, para morir con los grandes de España, se descubre como duque, conde y grande de España. Hernani, pues, hombre misterioso, romántico es un grande. Lo perdona el rey y a todos los conjurados. Más; le da permiso a Hernani de que se case con doña Sol, que a pesar de haber sido raptada por el rey, le ha hecho resistencia.

Sobre la alegría del joven matrimonio pesa la sombra de Silva que no ha perdonado a Hernani. Durante las bodas de Hernani y doña Sol, se ve a un hombre vestido con un dominó negro, y uno de los convidados dice:

Si les morts
Marchent, voici leur pas. (26)

Don Sancho le pregunta al dominó, que es Silva, si viene del infierno, y responde éste:

Je n'en viens pas, j'y vais. (27)

Cuando Hernani y doña Sol están por retirarse y se hallan colmados de felicidad, oye Hernani el sonido del cuerno de caza. Ha sido Silva el que lo ha tocado y Hernani sabe que quiere su muerte. Hernani, le ha prometido su vida y, aunque vacila, su palabra empeñada vale más que su vida, su felicidad y la de doña Sol. Toma el veneno que le ofrece Silva, lo bebe y muere al lado de doña Sol, quien lo bebe también. Silva se mata.

Victor Hugo, además de rechazar las unidades de tiempo y lugar, trasladando la escena de España a Francia, presenta un héroe romántico, de origen misterioso, apasionado, valiente y honrado. Parece contradictorio que los héroes románticos se empeñen tanto en cumplir su palabra. Bien mirado, como Torcuato dice en *El Delincuente Honrado*, el honor estriba en las opiniones de los demás. El romántico pretende rechazar los valores del tiempo pasado y formar un mundo nuevo. A pesar de ese deseo, hay románticos para quienes la honra es de tanta importancia que la estiman más que la vida misma. Hernani se suicida, cumpliendo su palabra, y Elvira, en *Macías*, siempre tiene delante de sí esa palabra "honor". Hernani es un romántico que se sujeta casi totalmente al capricho de sus pasiones. Un instante, mal-

dice a su amada, y al otro, le pide perdón. Como Macías padece inestabilidad y es víctima de sus sentimientos.

Otro drama romántico que pudo influir en las obras dramáticas de los españoles, es *Marion Delorme*. Peers dice que:

One of Breton's Romantic dramas Don Fernando el Emplazado may owe a few lines of dialogue to Marion Delorme. (28)

Esta obra fué representada dieciocho meses después del estreno de *Hernani* en Francia. Por eso, pudo haber influido en la obra romántica de España, aunque sea muy difícil comprobar imitaciones directas.

Marion Delorme, mujer bellísima, querida por muchos hombres, y asediada por el Marqués de Saverny, ha huido de París. Le dice al marqués:

*Je viens dans la retraite, et peut-être au couvent,
Expier une vie impure et débauchée. (29)*

Pero el marqués sospecha que otro amor le lleva fuera de la ciudad, y ella confiesa que es un hombre que se llama Didier, no más. Ya tenemos el desconocido. Se va el marqués y entra Didier. Es una persona seria y adora Marion creyéndola

*sans tache encore, un ange de lumière,
Un être chaste et doux a qui sur les chemins
Les passants a genoux devraient joindre les mains, (30)*

Pronto sabemos que es un hombre de origen misterioso.

*Écoutez-moi, Marie.
J'ai pour tout nom Didier. Je n'ai jamais connu
Mon pere ni ma mere. On me deposa nu,
Tout enfant, sur le seuil d'une église.
.....
Seul, a vingt ans, la vie était amere et triste.
.....
...je ne vis qu'orgueil, que misere et que peine
Sur ce miroir terni qu'on nomme face humaine. (31)*

Además de ser de origen misterioso, reconocemos al romántico "amere et triste" y pesimista. Didier, como los demás románticos ama apasionadamente:

*Oh! vous ne savez pas, je vous aime ardemment!
J'ai lutté, j'ai souffert... Je n'avais point aimé! (32)*

Didier idealiza a Marion y no puede sufrir un desengaño:

*Et mes jours ne seront, prosternés a vos pieds,
Qu'amour, délice et joie... —Oh! si vous me trompiez! (33)*

Pide que ella se case con él, y cuando ella vacila, cree porque él es
Orphelin, sans fortune,

*L'audace est inouïe, étrange, et j'importune.
Laissez-moi donc mon deuil, mes maux, mon abandon.
Adieu. (34)*

No sabe que su Marie es Marion de Lorme. Descubre el libro dejado por el marqués intitulado *La Guirlande d'amour, A Marion de Lorme*, y le riñe porque es un libro impuro de

*Une Phryné qui vend a tout homme, en tout lieu,
Son amour qui fait honte et fait horreur! (35)*

Se oye el ruido de una refriega en la calle, y Didier salta de la ventana a ayudar al marqués, que unos asaltantes han acometido. Añadiendo a la índole romántica de nuestro héroe, dice uno de los asaltantes:

Mais cet homme est le diable! (36)

En el Acto II, el Marqués de Saverny y Didier luchan en un duelo. Marion sale y aterrada grita. Viene la ronda. Los amigos del marqués, para salvarle la vida, porque está contra la ley combatirse, le hacen caer y fingen que está muerto. La ronda arresta a Didier y se lo lleva. Marion se entera de que el castigo de Didier será la muerte y dice:

*O mon Didier! je suis indigne, vile, infâme.
Mais ce que Dieu peut faire avec des mains de femme,
Je te le montrerai. Je te suis! (37)*

Al empezar el Acto III, hay una escena muy cómica en la cual Hugo critica sutilmente a Aristóteles. Saverny disfrazado de soldado en una conversación habla como un matasanos, y a la pregunta que si es médico responde:

"Un peu, dans Aristote". (38)

y a la pregunta que si hubiera aprendido la poesía, responde lo mismo. El tío de Saverny cree que está muerto, y, en efecto, Saverny trae un ataúd vacío que debe contener su cuerpo. Llegan unos actores entre los cuales están Marion y Didier. Este ha eludido su prisión. Piden alojamiento en el castillo del tío de Saverny, y se lo concede. Didier le dice a Marion "avec un rire amer":

*Mariel Eh bien, l'abîme est-il assez profond?
Vous ai-je, misérable, assez conduite au fond?
Vous m'avez voulu suivre! Hélas! ma destinée
Marche, et brise la vôtre a sa roue enchaînée. (39)*

El destino interviene, como de costumbre, en la vida romántica.
A este discurso replica Marion:

Didier! est-ce un reproche? (40)

y al punto Didier se disculpa y pide perdón. Expresa en su contestación que fué Marion que le salvó la vida y le sacó de la prisión. Didier, siempre atormentándose de su mala suerte y de su cuna poco ilustre, le dice:

*D'ou vient que tous ces dons sont prodigues pour moi
Qui seraient peu payés du royaume d'un roi?
Je ne t'offre en retour que misere et folie.
Le ciel te donne a moi, l'enfer a moi te lie.
Pour mériter tous deux ce partage inégal,
Qu'ai-je donc fait de bien et qu'as-tu fait de mal? (41)*

*... je dois t'avertir, oui, mon astre est mauvais.
J'ignore d'ou je viens et j'ignore ou je vais.
Mon ciel est noir. (42)*

El le dice que se vaya, que no quiere que ella sufra, y cuando ella se deshace en llanto, le dice:

*Tant de larmes! j'aurais donné mon sang pour unel
Fais ce que tu voudras! suis-moi, sois ma fortune, (43)*

El marqués reconoce a Marion y a Didier, a pesar de que están disfrazados. Descubre, sin quererlo, que Marie es Marion de Lorme, y le llama "hereux homme" a Didier. Desengañado, Didier rehusa mirar a Marion y la rechaza cuando ella se aproxima a él. Mientras tanto, un espía del cardinal Richelieu los descubre a ambos y está por conducir a Didier a la prisión, cuando Saverny, por salvarle, se delata a sí mismo. Laffemas, el espía, le arresta también, y los lleva a ambos a la cárcel.

El tío de Saverny y Marion piden misericordia al Rey; pero éste los rechaza. Es L'Angely, el bufón, el que le consigue el perdón y se lo da a Marion. Con todo, Laffemas consigue la rescisión del perdón. Ofrece salvar la vida de Didier si Marion se le entrega a él.

Didier, en la prisión, esperando la muerte, dice:

*Chose infidele
Et folle qu'une femmel être inconstant, amer,
Orageux et profond, comme l'eau de la mer!
Hélas! a cette mer j'avais livré ma voile!
Je n'avais dans mon ciel rien qu'une seule étoile.
J'allais, j'ai fait naufrage, et j'aborde au tombeau!
Pourtant, j'étais né bon, l'avenir m'extait beau
J'avais peut-être même une celeste flamme,—
Un esprit dans le coeur!... O malheureuse femmel*

*Oh! n'as-tu pas frémi de me mentir ainsi,
Moi qui lassais aller mon âme a ta merci! (44)*

Otro romántico que le echa la culpa a la mujer.
Se alegra de que le van a ajusticiar en la noche:

Bien. Que du moins le ciel comme mon coeur soit noir. (45)

Entra Marion para salvarle. Lleva un disfraz. Pero Didier la rechaza, y dice "avec un sourire triste":

*Vous savez que nous sommes
Bien souvent insensés, nous autres pauvres hommes! (46)*

A las instancias de Marion de que huya con ella, él le dice que sabe quién es, y añade "d'une voix terrible":

*Madame, on n'entre pas ici facilement!
Les bastilles d'état sont nuit et jour gardées.
Les portes sont de fer, les murs on vingt coudées.
Pour que devant vos pas la prison s'ouvre ainsi,
A qui vous êtes-vous prostituée ici? (47)*

Marion se sacrifica para sacarle de la prisión y Didier, el idealista y romántico, para quien un amor puro es más importante que la muerte, se interesa más en saber cómo Marion ha podido entrar en la prisión, que en librarse de ella. Ella se lo confiesa, pero dice que lo hizo para salvarle del verdugo. Responde Didier:

*Ah! qu'on soit jusque-là sans pudeur et sans âme,
C'est véritablement une honte, madame! (48)*

A las maldiciones de Didier responde la noble Marion:

*Vous m'avez reprouvée et maudite, et c'est bien,
Et j'ai mérité plus que haine et que risée.
Et vous êtes trop bon, et mon âme brisée
Vous bénit;
.....
Frappe-moi, laisse-moi dans l'opprobre ou je suis,
Repousse-moi du pied, marche sur moi, — mais fuis! (49)*

El se rehusa a huir. Viene los verdugos, y Didier, al firmar un papel que lleva su sentencia de muerte, dice:

Jamais a rien signer je n'eus autant de joie! (50)

Pero es imposible que siga así y, arrojándose en los brazos de Marion, grita:

*Eh bien non! Non, mon coeur se brise! C'est horrible!
 Non, je l'ai trop aimé! Il est bien impossible
 De la quitter ainsi — Non! c'est trop malaisé
 De garder un front dur quand le coeur est brisé!
 Viens! oh! viens dans mes bras! Je vais mourir. Je t'aime!
 Et te le dire ici, c'est le bonheur suprême!
 Pardonne-moi, te dis-je!
 C'est moi qui fus méchant. Dieu te frappe et t'afflige
 Par moi. Tu daigneras encor pleurer ma mort.
 Avoir fait ton malheur, va, c'est un grand remord.
 Ne me le laisse pas, pardonne-moi, Marie (51)*

Marion, fuera de sí, ruega que no le ejecuten, pero Didier dice:

*Non, laisse-moi mourir. Cela vaut mieux, vois tu?
 Ma blessure est profonde, ami! Elle aurait eu
 Trop de peine à guérir. Il vaut mieux que je meure.
 Seulement si jamais, — vois-tu comme je pleure—
 Un autre vient vers toi, plus heureux ou plus beau,
 Songe à ton pauvre ami couché dans le tombeau! (52)*

Victor Hugo crea a una mujer muy noble en Marion. Ella reconoce sus pecados y trata, inútilmente, de esconder su vida pasada al hombre a quien ama y con quien no puede casarse. Ama profundamente y está dispuesta a hacer cualquier sacrificio por salvar a su amado.

Didier es un romántico sumamente idealista, y pronto se desengaña. Rechaza a la mujer que ama, aunque sigue amándola. No puede apreciar los sacrificios que ha sufrido por él, y es su intenso amor el que le obliga a pedirle perdón. Es un romántico bastante típico; es de origen desconocido, idealista, amante apasionadísimo. Como idealista padece un cruel desengaño y achaca a la mujer infidelidad y otras fallas, aunque en todo Marion se ha mostrado fiel, abnegada y profundamente enamorada después de entrar en relaciones con él. Didier se atormenta a sí mismo reprimiendo su amor hacia ella haciendo prevalecer su sentido de idealista; habría ido a la muerte sin perdonarla si su amor no le hubiera obligado a vencer su ira y desengaño.

Marion, como doña Sol, está dispuesta a hacerlo todo por su amante, y lo hace. Sin duda, daría la vida si fuera necesario para salvar a Didier. Se humilló, vendió su cuerpo y hubiera vivido gozosa lejos de él sabiendo que estaba a salvo. En nobleza de índole parece que las heroínas románticas superan a los héroes. Veremos que esto es característico de las heroínas románticas, en casi todas las obras románticas que tendremos que analizar.

Alejandro Dumas, padre, en su obra dramática *Henri III et sa cour* escribe un drama menos fogoso que el *Hernani* de Victor Hugo. Abajo, citaré las semejanzas entre esta obra de Dumas y la de Larra, *Macías*. Después de hacer este estudio de las dos obras, caí en la

cuenta de que ya lo había notado John A. Thompson en su obra, *Alexandre Dumas Pere And Spanish Romantic Drama*, y también Peers, que dice

...the influence upon it (Macías) of Henri III et sa cour, which has been remarked upon by Piñeyro, is quite evident. (53)

Sea como fuere, voy a analizar la obra y señalar sus semejanzas, esperando que pueda señalar algo antes desconocido.

La primera escena de la obra ocurre en la habitación de Ruggieri, hechicero y astrólogo, que practica bajo la protección de Catalina, madre de Enrique III. Esta escena nos recuerda el laboratorio del rabino Simuel Benjamín en la obra de Zorrilla, *Sancho García*. Allí se reúnen la madre de Sancho García, que quiere el poder del condado y Simuel Benjamín que la va a ayudar. También en *Henri III*, Catalina, madre del rey, se preocupa por el poder que le puede quitar el duque de Guisa.

Catalina viene a ver a Ruggieri para que le ayude a efectuar un encuentro entre la duquesa de Guisa y el conde Saint-Mégrin. Ella sabe que los dos se han enamorado pero que la duquesa

"...est esclave de sa réputation de vertu..." (54)

Catalina, que teme el poder del duque de Guisa, espera, con esta intriga, desviarlo de su ambición de ser rey de Francia, y al mismo tiempo deshacerse de Saint-Mégrin, valido del rey, hombre fuerte y de espíritu altanero. La reina madre, para efectuar el encuentro, ha llevado a la duquesa, narcotizada, a la habitación de Ruggieri.

Entrn Saint-Mégrin y sus amigos. Ruggieri profetiza lo futuro de los dos jóvenes, pero Saint-Mégrin, que no se lo pide, dice:

Je ne suis pas ambitieux, mon pere; que pourriez-vous me promettre? (55)

Ruggieri le habla misteriosamente de su amor imposible, y, por último, finge traer por magia a la duquesa. Saint-Mégrin es un amante apasionado y dice a Ruggieri:

"...faites qu'elle m'aime! On dit que votre art a des ressources inconnues et certaines, des breuvages, des philtres! Quels que soient vos moyens, je les accepte, dussent-ils compromettre ma vie en ce monde et mon salut dans l'autre..." (56)

La duquesa, muy confusa, se despierta y al ver a Saint-Mégrin, le confiesa su amor, pero al sentirse un poco mejor, cae en la cuenta de que no está en su habitación, y lo rechaza, diciéndole que no lo ama. El responde:

"Catherinel n'écoute que ton coeur. Tu m'aimes! tu m'aimes! (57)

Este lugar nos recuerda el de Macías:

*Los amantes son solos los esposos.
Su lazo es el amor: ¿cuál hay más santo? (58)*

Cuando Catalina menciona a su marido, el duque de Guisa, Saint-Mégrin, furioso, contesta:

*M. de Guisel... mille damnations... M. de Guise,
votre seigneur et maître..." (59)*

Se oye la voz del duque de Guisa, quien, con sus "ligueurs", iba a encontrarse en la habitación de Ruggieri esa noche. Ruggieri sale y se lleva a la duquesa por la puerta secreta. Por desgracia, olvida su pañuelo en el sofá. Saint-Mégrin, al salir, se encuentra con el duque. Este, en un monólogo, descubre que alguien le ha soplado que Saint-Mégrin está enamorado de su mujer, pero no lo cree. Además, revela que tiene ambiciones y quiere ser rey de Francia. Al sentarse en el sofá, encuentra el pañuelo de su mujer. Inmediatamente maquina la muerte de Saint-Mégrin.

Los amigos de Saint-Mégrin mencionan al duque de Guisa y excitan a Saint-Mégrin, que dice:

Guisel... toujours Guisel... Vive Dieu!... que l'occasion s'en présente (tirant son poignard et coupant son gant en morceaux) et, de part saint Paul de Bordeaux! — je veux hacher tous ces petites princes lorrains comme ce gant. (60)

En la corte, el duque de Guisa, pide que el rey nombre un jefe de los "ligueurs", y Henri le dice que lo nombrará esa misma noche convocando el consejo de los nobles. Allí, en la corte, Saint-Mégrin desafía al duque, y el rey cita el día del duelo.

En el Tercer Acto, Arturo, paje y primo de la duquesa, ensalza a Saint-Mégrin, sin saber que la duquesa está enamorada de él. Dice:

S'il monte a cheval, c'est toujours le cheval le plus fougueux qui est le sien; s'il se bat moins souvent que les autres, c'est que l'on connaît sa force... (61)

En la escena IV, hay una gran semejanza entre ella y la de Macías. El duque de Guisa entra en el cuarto de su esposa y manda que Arturo, su paje, se vaya:

*Le Duc de Guise — Arthur, laissez-moi...
La Duchesse — Et pourquoi éloigner cet enfant,
monsieur le duc? est-ce donc un
entretien secret que vous voudriez?*

Le Duc — Et pourquoi le retenir, madame? Craindriez-vous de rester seule avec moi?

La Duchesse — Moi, monsieur! et pourquoi

Le Duc — En ce cas, sortez, Arthur... Eh bien?...

Arthur — J'attends les ordres de ma maîtresse, monsieur le duc.

Le Duc — Vous l'entendez, madame?

La Duchesse — Arthur, éloignez-vous.

Reproducimos la escena III del acto primero de *Macías*, que se asemeja bastante a la parte de la escena citada arriba:

*Nuño — (A Beatriz)
Vos, despejad.*

Presto.

*Elvira. Dejadme el consuelo
que su cariño y su celo
me presta y perdonad
si os lo ruego.*

Nuño — (A Beatriz) Idos

*Elvira. (Qué empeño
de hablarme a solas!)*

*Nuño. ¿Qué hacéis
que no os vais? ¿No obedecéis?*

*Beatriz. (A Elvira)
¡Señoral*

*Elvira. (¡Qué airado ceño!)
(A Beatriz)*

*Nuño. Vete ya.
(A Elvira)
¿Y por qué antes no?
¿Esto con mis gentes pasa?*

Elvira. Como es mi dueña...

*Nuño En mi casa
nadie manda más que yo.*

Si es una coincidencia la semejanza de las dos escenas, es extraordinaria.

En la escena V del *Tercer Acto*, el duque de Guisa le obliga a su esposa escribir una carta a Saint-Mégrin, en la cual le convida a su cuarto después de la medianoche. El duque con sus asesinos lo esperará y lo matará cuando viene. Antes de triturar el brazo de su esposa para quebrantar su voluntad por el dolor, ella le dice:

Désignez-moi le couvent ou je dois me retirer, monsieur le duc;... (62)

Esto nos recuerda la escena entre Elvira y Fernán Pérez en la cual ella propone lo siguiente:

*Señalad vos un convento,
adonde a ocultarme vaya, (63)*

El duque de Guisa contesta a su mujer:

*...l'espoir vous suivrait au dela de la grille; il n'est
point de murs si élevés qu'on ne puisse franchir,
surtout si on y est aidé par un chevalier adroit, puis-
sant et dévoué... (64)*

Fernán Pérez contesta a Elvira:

*Sé que para ese doncel
tan osado no hay seguros
ni cerrojos, ni altos muros,
que puedan guardaros de él. (65)*

La semejanza entre las dos escenas es evidente. Hay una pequeña diferencia entre los caracteres de Elvira y la duquesa. Cuando el duque echa un veneno en un vaso para obligar a su esposa a escribir la carta o beber el veneno, ella dice:

*...j'embrasse vos genoux; que voulez-vous de plus?
Oui, oui, je crains la mort. (66)*

Elvira contesta sin miedo a la amenaza de Fernán Pérez:

*Sacad, Fernán, el acero;
herid: no temo la muerte. (67)*

Elvira está resuelta; no titubea. Al contrario, la duquesa teme la muerte. Es verdad que después se resuelve a morir, pero, como Fernán Pérez, ella es mucho más útil al duque de Guisa viva, que muerta.

En el *Acto Cuarto*, Ruggieri profetiza la muerte a Saint-Mégrin. Esto es algo parecido a los presentimientos de muerte de los románticos. Saint-Mégrin, el héroe romántico, lo es de un modo muy contenido. Quiero decir que casi no lo es. A pesar de su odio hacia el duque de Guisa, no es un furibundo como don Alvaro o Macías; ni es melancólico o triste como Rugiero. Es lo más normal de los héroes románticos, si se puede decir eso. No podemos culpar a Saint-Mégrin si dice "avec melancolie" a su amigo:

*Joyeuse, crois-tu qu'après notre mort, votre ame
doive habiter un de ces globes brillants, sur lesquels
notre vue s'est arrêtée tant de fois pendant notre
vie? (68)*

porque le han profetizado la muerte, un poco de melancolía no le con-

vierte en romántico de remate.

En una entrevista con el rey, sale Saint-Mégrin con un talismán contra "le feu et le fer". De este modo, Dumas, prepara el desenlace y acentúa el horror que se siente a saber que rematan a Saint-Mégrin con el mismo pañuelo que la duquesa dejó en la habitación de Ruggieri.

Saint-Mégrin se dirige a la casa de la duquesa y advierte que "l'orage s'étend" y que "il n'y aura bientôt plus une étoile au ciel." Los elementos, el tiempo, reflejan o mejor anticipan la muerte de Saint-Mégrin. La duquesa, desesperada, espera, con todo, que él la quiera menos de lo que cree, y que no venga. Dice:

Si cette nuit était moins sombre, je pourrais l'apercevoir... (69)

La noche oscura acompaña el hecho funesto.

La escena II de este último acto se parece mucho a la escena III del último acto de *Macías*. Saint-Mégrin entra en la habitación de la duquesa sin saber que el marido le acecha con sus asesinos. La duquesa le dice.

Oh! écoutez-moi... écoutez-moi... Au nom du ciel sortez de ce délire insensé... Il y va de la vie, vous dis-je! ils vous ont attiré dans un piège infernal; ils veulent vous assassiner.

Saint-Mégrin: *Mon Dieu! Mon Dieu! elle ne m'aime pas. Moi, fuir! et pourquoi? ma mort et ma vie ne sont elles pas des événements également étranges dans votre existence?... Fuir! et fuirais-je aussi votre indifférence, votre haine peut-être?*

La Duchesse: *Mon indifférence! ma haine! Ah! plutôt au ciel...*

Saint-Mégrin: *Plût au ciel! dis-tu? Un mot, un mot encore, et je t'obéirai aveuglément. — Dis; ma mort, doit-elle être pour toi plus affreuse que l'assassinat d'un homme?*

La Duchesse: *Grand Dieu! il le demande. Oh! oui, oui,*

Saint-Mégrin: *Tu ne me trompes pas! je te rends grâce! tu parlais de fuir! (70)*

En *Macías*:

Elvira: *Dudo cuál puerta
eligirá el cobarde, sin demora
sálvate, que a esto vengo. ¿Presumiste
que corriese en tu busca presurosa
sin tan terrible causa?*

Macías: *(Desesperado) ¡Santo cielo!
No la trajo el amor, la trajo sola
la compasión.*

Elvira: *Tú, ingrato, mis tormentos
con esa injusta desconfianza doblas?
¿Vida y honor por compasión tan solo
arriesga una mujer? Deja, abandona
tan injuriosas dudas. Urge el tiempo.
Parte de aquí.*

Macías: *¿Partir?*

Elvira: *No es afrentosa
la fuga ante el puñal del asesino.
No mancharás huyendo tantas glorias
que tienes adquiridas. Obedece:
parte.*

Macías: *¿Sin ti, bien mío? (71)*

Confiesa la duquesa su amor hacia Saint-Mégrin:
*Eh bien, oui, je vous aime! Que de combats je ne
suis livrés pour fuir vos yeux, pour m'éloigner de
votre voix. (72)*

Y Elvira a Macías:

*Sí; yo también sé amar. Mujer ninguna
amó cual te amo yo. Vuelve, recobra
un corazón que es tuyo, y que más tiempo
el secreto no guarda que le agobia. (73)*

Macías y Saint-Mégrin sienten miedo al pensar de la muerte:
Saint-Mégrin: *...Malédiction! La, toutes les fé-
licités de la terre, et, la, la mort, l'enfer... ah, je
crois que j'ai peur! (74)*

Macías:

Macías: *¡Ah, ¡Tú cobarde
me volverás aún! ¡Morir no ha un hora
desdeñado anhelaba, y tiemblo amado! (75)*

A Elvira y a la duquesa el honor les preocupa sobremanera:
La Duchesse: *Fuyez, fuyez! En fuyant vous sauvez ma vie;*

*si vous restez, je jure de mourir avec vous, et
je mourrai deshonorée... (76)*

Macías:

*Pues muramos;
repítemelo siempre, y haz que lo oiga
muriendo.*

Elvira: *Y ¿aquí me hallan? (77)*

Las semejanzas entre las dos obras son indudables aunque des-
miente Larra cualquier influencia de las obras francesas en la suya.
Saint-Mégrin y Macías se parecen algo pero se diferencian más. Ana-
lizaremos las semejanzas y diferencias entre los personajes principales
de ambas obras después del estudio de la obra dramática de España
en el capítulo V.

La obra dramática *Antony* fué estrenada el 3 de mayo de 1831.

Pasemos al análisis.

Adela, esposa del Coronel d'Hervey, casada desde hace tres años, se entera de que, Antony, su primer amor ha vuelto y que quiere verla. Ella quiere evitar este encuentro y pide la ayuda de su hermana, Clara. En la segunda escena, por las palabras de Clara sabemos algo del genio de Antony:

*...Il part, te demandant quinze jours seulement...
Le délai expire...on n'entend plus parler de lui, et
trois ans se passent sans qu'on sache en quel lieu
de la terre l'a conduit son caractere inquiet et aven-
tureux. (78)*

y más por las de Adela:

*...Il m'aimait autant qu'un coeur profond et fier
peut aimer;... Oh! si tu l'avais suivi comme moi au
milieu du monde, ou il semblait étranger, parce qu'il
lui était supérieur; si tu l'avais vu triste et sévère au
milieu de ces jeunes fous... tu avais vu ses yeux
constamment arrêtés sur toi, fixes et sombres... (79)*

Ya tenemos el carácter de Antony delineado perfectamente. Es inquieto y aventurero, es superior, es triste y severo, de ojos sombríos. Es el romántico por excelencia. Veremos que es más romántico que don Alvaro mismo, porque más osado e iconoclasta.

Adela, contestando a la pregunta de Clara que cómo sabía si él seguía amándola, dice:

(mettant la main sur son coeur) Je le sens la... (80)

Adela decide salir de la casa antes de que venga Antony, se baja, se mete en su coche y es salvada por el mismo Antony cuando los caballos empiezan a correr a rienda suelta. Adela, añadiendo a su carácter de superhombre, dice:

*Et quel autre que lui aurait osé se jeter au-devant
de deux chevaux emportés? (81)*

Antony es llevado a la casa de Adela y allí curado. Adela quiere que se vaya a su casa ya que sus heridas no son muy graves. Antony se arranca las vendas y sangra, y le obliga a dejarlo quedar.

Adela, en una conversación con su hermana, confiesa su amor hacia él:

*Oh! tu ne sais pas ce que c'est que d'avoir aimé
et de n'être pas a l'homme qu'on aimait!... (82)*

Antony es un hombre sumamente activo. Reacciona con energía. A pesar de eso, dice:

*Ah! c'est que le hasard semble jusqu'a présent, avoir
seul régi ma destinée... (83)*

Antony descubre a Adela que es un hijo natural y revela cuánto esto le ha hecho sufrir:

Savez-vous ce que c'est que d'être sans nom?... (84)

Nos recuerda la reacción de don Alvaro ante el desprecio de don Alfonso cuando éste le recuerda la "...mancha que hay en vuestro escudo" Que carece de familia y que es hijo ilegítimo, pesa sobremanera a Antony, y por eso solicitó quince días a Adela para indagar. Pero en vano, y, por supuesto, no volvió, y Adela se casó con el coronel. Antony pregunta a la vizcondesa, amiga de Adela, si aceptaría a un amante que careciera de familia y nombre. Ella contesta que no, a lo cual replica Antony:

Ainsi, dans cette situation, il reste... le suicide? (85)

La vizcondesa a su vez dice:

*Allons ,allons, n'allez-vous pas retomber dans vos
accés de misanthropie!. Oh! je n'ai pas oublié votre
haine pour les hommes... (86)*

Se ve que Antony es capaz de suicidarse, pero es un hombre nada pasivo. Además, se ve otro rasgo del romántico; su odio hacia la sociedad.

Antony en una conversación con Adela descubre sus pensamientos acerca de la sociedad, su desilusión y su propia derrota:

*...quand je pourrais vivre avec des gens de mon
espece, avoir eu l'impudence de croire qu'avec une
âme qui sent, une tête qui pense, un coeur qui bat...
on avait tout ce qu'il fallait pour réclamer sa place
d'homme dans la société, son rang social dans le
monde... Vanité!... (87)*

Esto es una crítica amarga contra la sociedad, que no aprecia más que la apariencia y rechaza los sentimientos puros. Además es el fracaso del individuo que rehusa ajustarse a las normas de la sociedad y lucha en vano para imponer las suyas. Sigue, en las palabras de Antony, su derrota ante el criterio de la sociedad:

*...Un homme vint, et me fit souvenir de tout... il
vous offrit un rang, un nom dans le monde... et
me rappela a moi, que je n'avais ni rang ni nom a
offrir a celle a qui j'aurais offert mon sang. (88)*

Es interesante notar que Antony, más bien que casarse con Adela, prefirió largarse por no haberle podido dar un nombre, pero que más

tarde, sin preocuparse de las consecuencias de sus acciones, la pierde y tiene que matarla para salvarle la honra. Señala o la inestabilidad de su natural, que cede ante ciertos escrúpulos y más tarde no se preocupa de ninguno, o la fogosidad de su pasión, que no se puede ya contener.

Quejándose y atormentándose ante su amada, dice Antony:

...je n'ai pas même la pierre d'un tombeau ou je puisse lire un nom et pleurer. (89)

...Je n'ai point de famille, je n'ai point de patrie, tout pour moi était dans un nom; ce nom c'était le votre, et vous me défendez de le prononcer. (90)

...J'ai voulu forcer les préjugés à céder devant l'éducation... Arts, langue, science, j'ai tout étudié... tout s'effaca devant la tache de ma naissance... (91)

...Je me disais: "Je la verrai... Il es impossible qu'elle m'ait oublié... je lui avouerai mon secret... et peut-être qu'alors elle me méprisera, me haira" (92)

En el último discurso, Antony descubre la confusión de su mente. Cierto es la confusión del que ama y no es característica únicamente del romántico.

En el discurso siguiente, Antony revela su fogosidad y osadía:

*...Partez, fuyez, restez, vous êtes à moi, Adele!
...à moi... je vous veux, je vous aurai... (93)*

Nos recuerda la escena entre Macías y Elvira cuando aquél entra en las habitaciones de ésta y le dice:

*Ya eres mía.
De aquí no he de salir... (94)*

Reprendido por Adela, Antony "se jetant à ses pieds", dice:

Ah! Ah!... grâce, grâce, pitié, secours! ...Sais-je ce que je dis? Ma tête est perdue, mes paroles sont de vains mots qui n'ont pas de sens... (95)

Ciertamente, es característico de los románticos (y de los amantes) este vaivén de las pasiones. En cierto momento amenazan, furiosos, y al otro, humildemente piden perdón. Adela es tan indiscreta que confiesa su amor hacia él:

Antony, mon Antony, oui, oui, je t'aime... (96)

Con esto se pierde ella. Esto se opone a la discreción de Elvira, que rechaza el amor de Macías, aunque le ama, y le dice:

*Que os amaba
sólo os quise decir; mas no que os amo. (97)*

Adela cae en la cuenta de que está perdida si no huye, y se resuelve a arrojarse en los brazos de su marido que está en Estrasburgo. Antony se entera de su huida, y la sigue, pasándola en el camino. Se presenta en la única posada que hay antes de llegar a Estrasburgo, y allí lo dispone todo para prevenir la llegada de Adela a esa ciudad. Antony, amargo y furioso, dice al llegar a la posada:

... Oh! comme elle m'a trompé! je ne la croyais pas si fausse... Elle vient, s'applaudissant de m'avoir trompé, et dans les bras de son mari, elle lui racontera tout;... (98)

Se deleita en atormentarse imaginando que se van a burlar de él y creerlo un tonto. Otra vez piensa en el suicidio:

Pourquoi donc ne le voudrais-je pas?... est-ce un mot que m'arrête?... Suicide!... (99)

Llega Adela y se queja de la sociedad que le ha quitado el hombre que ama:

... Ah! être aimée ainsi et pouvoir l'avouer a Dieu et au monde;... être la religion, l'idole, la vie d'un homme comme lui... si supérieur aux autres hommes; lui rendre tout le bonheur que je lui devrais... (100)

Antony, que está en el cuarto contiguo, sale al balcón y entra en la habitación de Adela, obligándola a callarse.

La acción se traslada a la casa de la vizcondesa. Está hablando de amor con Eugene de'Hervilly, su última conquista, y al quejarse de los hombres que no saben amar como Antony, él contesta:

... vous n'êtes pas, comme madame d'Hervey, une femme au teint pâle, aux yeux tristes, a la bouche sévère... (101)

Madame de Camp, con el pretexto de hablar del drama, cuenta maliciosamente lo sucedido entre Antony y Adela, quienes forman parte del grupo. Antony, la reprende, fingiendo continuar con una crítica del drama:

... je me chargerai, moi de vous indiquer les détails... Oui, je prendrais cette femme innocente et pure entre toutes les femmes. je montrerais son coeur aimant et candide, méconnu par cette société fausse, au coeur usé et corrompu; je mettrais en opposition

avec elle une de ces femmes dont toute la moralité serait l'adresse; qui ne fuirait pas le danger, parce qu'elle s'est depuis longtemps familiarisée avec lui; qui abuserait de sa faiblesse de femme pour tuer lâchement une réputation de femme...; je prouverais que la première des deux qui sera compromise sera la femme honnête, et cela, non point à défaut de vertu, mais par manque d'habitude... (102)

y al mismo tiempo denuncia a la sociedad representada por una mujer despreciable como Madame de Camp.

Adela siente la pérdida de su honra tanto como Elvira, y dice:

Oh! mon coeur! mon coeur! plutôt qu'on le torture et je resterai calme, indifférente; mais ma réputation, mon Dieu... (103)

...leurs yeux dévoreront ma rougeur;... ils verront la trace de mes larmes... et ils diront "Oh! elle a pleuré... Mais il la consolera, lui, c'est sa maîtresse!" (104)

Los románticos censuran a la sociedad, la odian pero no pueden evitar su censura y la temen.

Antony, arrepentido, se acusa a sí mismo por haberla perdido. Hecho el daño, piensa aminorarlo culpándose :

C'est moi qui t'ai poursuivie; j'ai été sans pitié à tes larmes, sans remords à tes gémissements; c'est moi qui t'ai perdue, moi qui suis un misérable, un lâche; je t'ai déshonorée... (105)

Adela, que siente, horriblemente, su honor manchado, se disculpa:

...Dieu et toi savez qu'une femme ne pouvait résister tant d'amour... (106)

La vizcondesa, mientras buscaba a Antony para decirle que su criado venía con un mensaje importante, halla a Adela y a Antony abrazados. Este encuentro inesperado arranca estas palabras de la atormentada Adela:

Mon Dieu! qu'est-ce que c'est donc que cette fatalité à laquelle vous permettez d'étendre le bras au milieu du monde, de saisir une femme qui toujours avait été vertueuse, et qui voulait toujours l'être, de l'entraîner malgré ses efforts et ses cris, brisant tous les appuis auxquels elle se rattache, faisant sa perte, à elle, de ce qui ferait le salut d'un autre... (107)

Es la "fatalité", la suerte, el destino que encontramos en boca de los

románticos.

Antony, enterado de que viene el marido de Adela, corre a su casa y le dice a Adela que es forzoso huir. Ella quiere seguirle pero se acuerda de su hija:

Ma fille!... quitter ma fille... pauvre enfant! qui croira se présenter pure et innocente au monde, et qui se présentera déshonorée comme sa mere, et par sa mere! (108)

Más que nada, Adela teme la deshonra que va a caer en su hija por culpa suya. Cree que no hay salida ahora y se desespera. Antony siente su desesperación, y al fin le dice:

...tu ne crains donc pas la mort, toi?

Adela: *Oh! non!... elle réunit... (109)*

El marido llama a la puerta y Antony le dice a Adela que le va a salvar la reputación, y termina la obra, inesperadamente, como sigue:

Antony: *Ne crains rien, la mort sera ici avant lui... Mais, songes-y, la mort!*

Adele: *Je la demande, je la veux, je l'implore! (se jetant dans ses bras) Je viens la chercher.*

Antony: *Eh bien, meurs! (il la poignarde)*

Adele: *(tombant dans un fauteuil) Ah! (110)*

Le Colonel: *Infâme... que vois-je? Adele... mortel (111)*

Antony: *Ouïl mortel Elle me résistait, je l'ai assassinée... (il jette son poignard aux pieds du Colonel) (112)*

Antony, como la mayoría de los héroes románticos es vacilante. Vacilante porque está regido por sus pasiones. Ama a Adela, pues, tiene que seducirla aun a costa de su honra y de su vida. La ve desesperada, le salva la honra matándola y culpándose. Le dice que ha venido a verla para irse si ella le muestra odio, y se queda para sacarle la confesión de que ella lo quiere, y la pierde. No reflexiona nada porque es víctima de sus pasiones. Simboliza la crítica contra una sociedad corrompida que estima la apariencia y condena la virtud que se muestra franca. El hijo ilegítimo sufre los pecados de sus padres, a manos de gente cruel que se deleita en atormentarle. Antony es la protesta personificada, y se rebela, pero irremisiblemente pierde porque embiste una pared que se ha sostenido por siglos y que no puede derribarse de una embestida. Haremos, en el capítulo V, una comparación entre su índole y la de los demás románticos españoles.

1. Introducción al Estudio del Romanticismo Español, Guillermo Díaz-Plaja, Madrid, Espasa-Calpe, S. A. 1942, p. 187.
2. El Romanticismo en España, p. 62.
3. Oeuvres Completes de Victor Hugo, Drama, Paris, Acto I, Esc. I, p. 15.

4. Ibid, p. 17.
5. Ibid, p. 19.
6. Ibid, p. 19.
7. Ibid, p. 19-20.
8. Ibid, p. 22.
9. Ibid, Acto I, Esc. II, p. 36
10. Ibid, p. 43.
11. Ibid, p. 43.
12. Ibid, p. 44.
13. Ibid, p. 44.
14. Ibid, p. 45.
15. Ibid, Esc. III, p. 48.
16. Ibid, p. 54.
17. Ibid.
18. Ibid.
19. Ibid, Acto III, Esc. IV, p. 72.
20. Ibid, p. 73.
21. Ibid.
22. Ibid.
23. Ibid, p. 74.
24. Ibid, p. 75.
25. Ibid.
26. Ibid, Acto V, Esc. I, p. 136.
27. Ibid.
28. A History of The Romantic Movement in Spain. Allison Peers. Cambridge Press, London, 1940, p. 236, Tomo I.
29. Oeuvres Completes de Victor Hugo, Acto I, Esc. I, p. 275.
30. Ibid, Esc. II, p. 279.
31. Ibid, p. 280.
32. Ibid, p. 281.
33. Ibid, p. 282.
34. Ibid.
35. Ibid p. 284.
36. Ibid p. 285.
37. Ibid, Acto II, Esc. V, p. 313.
38. Ibid, Acto III, Esc. I, p. 315.
39. Ibid, Esc. VI, p. 325.
40. Ibid.
41. Ibid, p. 328.
42. Ibid.
43. Ibid, p. 329.
44. Ibid, Acto V, Esc. III, p. 396.
45. Ibid, Esc. IV, p. 400.
46. Ibid, Esc. VI, p. 405.
47. Ibid, p. 407-8.
48. Ibid, p. 408.

49. Ibid. p. 409-10.
50. Ibid. Esc. VII, p. 413.
51. Ibid. p. 415.
52. Ibid. p. 415-16.
53. A History of The Romantic Movement in Spain, p. 242, Tomo I.
54. Henri III et sa cour, Calmann-Lévy, Paris, Acto I, Esc. I, p. 123.
55. Ibid. Esc. III, p. 129.
56. Ibid. Esc. IV, p. 130-31.
57. Ibid. Esc. V, p. 133.
58. Macías, Acto III, Esc. IV.
59. Henri III et sa cour, Acto I, Esc. V, p. 134.
60. Ibid. Acto II, Esc. I, p. 144.
61. Ibid. Acto III, Esc. III, p. 167.
62. Ibid. Esc. V, p. 171.
63. Macías, Acto III, Esc. X.
64. Henri III et sa cour, Acto III, Esc. V, p. 171.
65. Macías, Acto III, Esc. X.
66. Henri III et sa cour, Acto III, Esc. V, p. 172.
67. Macías, Acto III, Esc. X.
68. Henri III et sa cour, Acto IV, Esc. I, p. 175.
69. Ibid. Acto V, Esc. I, p. 191.
70. Ibid. Esc. II, p. 192-193.
71. Macías, Acto IV, Esc. III.
72. Henri III et sa cour, Acto V, Esc. II, p. 194-5.
73. Macías, Acto IV, Esc. III.
74. Henri III et sa cour, Acto V, Esc. II, p. 195.
75. Macías, Acto IV, Esc. III.
76. Henri III et sa cour, Acto V, Esc. II, p. 196.
77. Macías, Acto IV, Esc. III.
78. Théâtre Complet de Alexandre Dumas, Calmann-Lévy, 1884, Acto I, Esc. II,
p. 163.
79. Ibid. Esc. II, p. 163-4.
80. Ibid. p. 164.
81. Ibid. p. 167.
82. Ibid. Acto II, Esc. I, p. 175.
83. Ibid. Esc. III, p. 178.
84. Ibid. Esc. IV, p. 183.
85. Ibid. p. 184.
86. Ibid.
87. Ibid. Esc. V, p. 185.
88. Ibid. p. 186.
89. Ibid.
90. Ibid. p. 187.
91. Ibid.
92. Ibid. p. 188.
93. Ibid. p. 189.

94. Macías, Acto III, Esc. III.
95. Antony, Acto II, Esc. V, p. 189.
96. Ibid, p. 190.
97. Macías, Acto III, Esc. IV.
98. Antony, Acto III, Esc. III, p. 196.
99. Ibid, p. 197.
100. Ibid, Esc. VI, p. 202.
101. Ibid, Acto IV, Esc. I, p. 204.
102. Ibid, Esc. VI, p. 212.
103. Ibid, Esc. VII, p. 214.
104. Ibid, Esc. VIII, p. 216.
105. Ibid.
106. Ibid, p. 217.
107. Ibid, Acto V, Esc. II, p. 219.
108. Ibid, Esc. III, p. 222.
109. Ibid, p. 223.
110. Ibid, p. 225.
111. Ibid, Esc. IV, p. 225.
112. Ibid, p. 226.

CAPITULO IV.

El Siglo de Oro de la literatura española contenía muchos elementos que pueden tenerse por románticos. Los demás fueron escritos sin atender a preceptos, con variedad de formas métricas y descuido de las unidades. El contenido trataba las costumbres de esa época; esto es, se fundaba en la vida real de los tiempos. Había un calor poético, una imaginación que se relaciona con el romanticismo del siglo XIX. Los romances inspiraban a los escritores y deleitaban a los lectores. No había conflicto entre los preceptos y la falta de ellos. Los dramaturgos los rechazaron y siguieron su propia inspiración.

A fines del siglo XVII, con la muerte de Calderón, considerado, principalmente por los alemanes, como el más grande romántico de todos, la literatura española entró en un período relativamente estéril, en el cual la forma llegó a ser el elemento más importante en la creación de obras literarias. Brotó un grupo de críticos que creyeron que con preceptos se podía regenerar una literatura que padecía una enfermedad mortal. Luzán, en su *Poética*, expuso la doctrina clásica, subrayando la necesidad de sujetar el arte a las reglas sin las cuales según él no hay arte.

A mediados del siglo XVIII, un miembro de la Academia del Buen Gusto, neoclasicista, José Antonio Porcel, pronunció un discurso en el cual acerca de la poesía neo-clasicista dijo:

Aunque sus poemas llevan todo el rigor del arte, suele faltarles un no sé qué; si ya no es el calor poético, que por querer templarle demasiado dejan los versos lánguidos y los pensamientos fríos. (1)

Porcel dijo, además, que los preceptos no se podían aplicar a la poesía, cuyo único precepto es el del ingenio. (2) Porcel ya habla como un romántico del siglo XIX. Feijóo cree que el arte viene de lo que llama "tino mental". Eso es, que es algo que no se apoya en reglas, sino que viene de dentro del escritor y parece que se pueden substituir esas palabras con la palabra "inspiración".

Estos dos críticos no se hallaron solos en el campo de los neoclasicistas que censuraron la insipidez de las obras literarias del siglo. Además, hubo un sinnúmero de críticos que, mirando hacia atrás, defendieron las obras del Siglo de Oro, y otros que publicaron las obras de los más famosos dramaturgos de esa época. Dramaturgos

como Zamora y Cañizares (3) escribieron obras inspiradas por las de Lope, Tirso y Calderón. Feijóo se advirtió lo que les debía el drama europeo a las comedias de Lope y el mismo Luzán no dejó de alabar a Lope. (4) Erauso y Zavaleta, seudónimo de un crítico desconocido, un preceptista prerromántico defendió las obras dramáticas de Lope y de Calderón. Pedro Estala, en su prefacio a la traducción de *Edipo* de Sófocles arremetió contra las unidades y elogió el drama del Siglo de Oro (5). A más de esto, el público se deleitaba con las obras de Calderón, acudiendo a sus representaciones, y dejando de presenciar las obras neo-clasicistas del siglo. Las refundiciones de las obras Siglo de Oro, también, sirvieron para avivar el interés en esa época aunque, a veces, suprimían lo bueno y dejaban los defectos. Como veremos más tarde, Moratin, hijo, en su *Comedia Nueva* confiesa, por la boca de don Pedro, que prefiere las obras Siglo de Oro a las monstruosas comedias de magia que eran plaga de la escena española.

Así también, en el *Prefacio de Cromwell*, Victor Hugo insistió en la completa libertad del poeta respecto de la inspiración. Citamos el siguiente trozo que, ciertamente, se anticipa muchos años al genial poeta francés:

...el poeta no debe adoptar otra ley que la de su genio... En vano... se cansan los maestros del arte en señalar éstas ni las otras particulares reglas... porque esto no es otra cosa que tiranizar el libre pensar del hombre, que en cada uno se diferencia. (6)

Los mismos críticos que defendían las obras del Siglo de Oro, embistieron contra los preceptos neo-clasicistas. Para ellos las unidades, formuladas siglos antes, eran trabas en el drama español.

Antes de analizar ejemplos del drama clásico y prerromántico en el siglo XVIII, examinaremos, brevemente, la poesía prerromántica de Cadalso y de Jovellanos.

Cadalso, militar, poeta halló la muerte a los 41 años en el sitio de Gibraltar. Romántico fogoso, se enamoró de la actriz María Ignacia Ibañez, cuyo cadáver, después de su muerte, trató de desenterrar. *Las Noches Lúgubres*, son una obra que contiene elementos claramente románticos. Le fueron atribuidas a Cadalso. Díaz-Plaja reproduce en su obra, *Introducción al Estudio del Romanticismo Español*, *Las Noches Lúgubres* publicadas en el *Diario de Barcelona* en 1793, y la obra publicada y atribuida a Cadalso más tarde. La primera obra se parece tanto a *Las Noches Lúgubres* atribuidas a Cadalso, que Díaz-Plaja las considera las mismas. Pero, apoyándonos en otros informes, parece que Cadalso no fué el autor de esta obra. Con todo, vamos a ver los rasgos característicos románticos que empapan esta obra, que es lo que nos interesa.

La obra tiene por escena un cementerio en el cual está Tediato, el amante, que quiere desenterrar a su amada, y Lorenzo, el sepulture-ro. Desde luego, el tema del cementerio fué introducido por el inglés, Eduardo Young, un prerromántico, y en el período propiamente del romanticismo es un tema que se resucita con mucha frecuencia. Es de noche, y Tediato está esperando a Lorenzo, y cuando viene, le dice que "La noche es tan oscura y espantosa..." (7) La noche es otro tema introducido en la literatura prerromántica y usado a menudo en el romanticismo. Cuando Tediato y Lorenzo llegan a la tumba de ella, que fué amante de aquél, Tediato dice que "Ya piso la losa que he regado tantas veces con llanto y besado tantas veces con mis labios". (8) El llanto y la tristeza son rasgos románticos. Cuando Lorenzo empieza a levantar la losa de la tumba, dice: "¡Qué olor! ¡Qué peste sale de la tumba!" (9) Tediato, al reparar en los gusanos que salen de la tumba dice: "¡Ay, qué ve! Todo mi pie derecho está cubierto de ellos... ¡En éstos, ay, se ha convertido tu carne!... ¡Tus blancas manos, tus labios amorosos se han vuelto materia y corrupción!" (10) Aquí, tenemos lo horrible con que los románticos gustan de salpicar sus obras. Recordemos cómo el duque de Rivas, en su romance *El Solemne Desengaño*, describió el cuerpo podrido de la reina cuando fué descubierto por el marqués de Lombay:

*¡Horror! ¡Horror! Aquel rostro
de rosa y cándida nieve,
aquella divina boca
de perlas y de claveles,
aquellos ojos de fuego,
aquella serena frente,
que hace pocos días eran
como un prodigio celeste,
tornadas en masa informe,
hedionda y confusa vense,
donde enjambre de gusanos
voraz cebándose hierve. (11)*

A la verdad, tenemos que admitir que el duque de Rivas se lleva la palma en cuanto a lo horroroso.

Al dejar la tumba y al desvanecerse la noche, dice Tediato que "Solo mi corazón aún permanece cubierto de densas y espantosas tinieblas". (12) Aquí tenemos un aspecto importantísimo del romanticismo en todos los países; el exponer el corazón y el alma del poeta que sufre. Tediato, para aumentar lo horroroso, dice al cadáver de su amada antes de irse: "...descansarás en un lecho junto al mío; morirá mi cuerpo junto a tí, cadáver adorado, y espirando, incendiaré mi domicilio y tú y yo nos volveremos ceniza en medio de las de la casa" (13) No debe mover a asombro que espirara junto a tal cadáver.

Aunque Cadalso no haya escrito *Las Noches Lúgubres*, podemos ver en algunos de sus poemas la propensión prerromántica. En *A La Muerte De Filis*, empieza Cadalso con una nota triste y a la romántica:

*En lúgubres cipreses
he visto convertidos
los pámpanos de Baco
y de Venus los Mirtos:
.....
Pues Baco, Venus, aves,
arroyos, pastorcillos,
sol, luna, todos juntos
miradme compasivos: (14)*

y en el soneto *A La Primavera, Después De La Muerte De Filis*:

*Muerta Filis, el orbe nada espera,
sino niebla espantosa, noche helada,
sombras y sustos como el pecho mío. (15)*

En este último trozo, vemos cómo el poeta relaciona sus penas con la naturaleza o por decir mejor, cómo las proyecta a la naturaleza.

En Cadalso, la tristeza ya empieza a entrar en la poesía junta al recuerdo de una felicidad ya pasada. En *Las Noches Lúgubres*, atribuidas a Cadalso, vemos a qué extremo la muerte de su amante lo llevó. En esta obra, señaladamente romántica, se advierte el influjo de las obras prerrománticas del inglés Eduardo Young.

En Jovellanos, tenemos a un notable hombre político, quien un poco avergonzado de su inclinación a la poesía, en cuanto a exponer sus sentimientos más o menos íntimos, trató de disfrazarla bajo de la estética clásica. A pesar de eso, hay una propensión romántica en su poesía.

En su *Epístola de Fabio a Anfriso* descubre un ánimo doliente, y habla "...del fatal destino..." (16), y llora. Todos estos elementos son rasgos románticos, que hemos discutido y que vamos a discutir en adelante. Dice a Anfriso:

*¡Ay Anfriso, qué escena a mis ojos,
cansados de llorar, presenta el cielo!
Aquí encamino mis inciertos pasos,
mansión la más conforme para un triste,
entro a pensar en mi cruel destino.
El canto de las aves no interrumpe
aquí tampoco la quietud de un triste,
pues solo de la viuda tortolilla
se oye tal vez el lastimero arrullo,
tal vez el melancólico trinado
de la angustiada y dulce filomena. (17)*

Ya en este trozo citado, Jovellanos relaciona sus cuitas con ciertos aspectos de la naturaleza. Veamos cómo se queja de lo veleidoso de la suerte y lo relaciona con las hojas caídas de los árboles;

*¡Así también de juventud lozana
pasan, oh Anfriso, las livianas dichas!
Un soplo de inconstancia, de fastidio,
o de capricho femenino las tala
y lleva por el aire, cual las hojas
de los frondosos árboles caídas. (18)*

A más de su poesía, sería conveniente hacer un estudio de una de sus obras dramáticas, *El Delincuente Honrado*, obra en la cual el sentimiento hace el papel principal y significativo en el desenvolvimiento del drama romántico.

Don Torcuato Ramírez, hijo natural, desconocido, de don Justo, alcalde de casa y corte, marido de doña Laura, mató en un duelo al primer marido de su esposa, pero nunca se lo dijo. Está en peligro de ser descubierto y se decide a huir. El suegro, Don Simón de Escobedo, un hombre, duro e inflexible, le está hablando de don Justo, y le pide su opinión acerca de su genio. Replica Torcuato:

*Jamás traté ministro alguno que reúna en sí, las
cualidades de buen juez en tan alto grado. ¡Qué rec-
titud! ¡Qué talento! ¡Qué humanidad! (19)*

Ya empieza a hablar de humanidad. Torcuato representa los comienzos de una humanidad en contraste con las viejas ideas de Simón que replica:

*Pero, hombre, es tan blando, tan filósofo... Yo
quisiera a los ministros más duros, más enteros.
...si tú hubieras alcanzado a los ministros de mi
tiempo... Entonces se ahorcaban hombres a do-
cenas. (20)*

Habla Torcuato del espíritu de la ley y de la necesidad de interpretarla con humanidad.

Torcuato, al pensar que tiene que huir, en un monólogo, expone su tristeza y la de Laura:

*En fin, voy a alejarme para siempre de esta man-
sión, que ha sido en algún tiempo teatro de mis
dichas y fiel testigo de mis tiernos amores. ¡Con
cuánto dolor me separo de los objetos que la habi-
tan! Errante y fúgitivo, tus lágrimas, ¡oh Laura!, es-
tarán siempre presentes a mis ojos... Sin patria,
sin familia, prófugo y desconocido sobre la tierra,
¿dónde hallaré refugio contra la adversidad? (21)*

Torcuato se muestra enternecido por las cuitas de otros. Cuando Simón trata a un litigante con aspereza, dice Torcuato:

¡Infeliz! Acaso penderá de este pleito la subsistencia de su familia. (22)

Hay una escena en la cual Torcuato descubre a su mujer que fué él quien mató a su primer marido. Un poco después, el criado de Torcuato, le dice que han aprehendido a don Anselmo, íntimo amigo de Torcuato, Don Anselmo está enterado del duelo, y creen que es él el que ha muerto al marqués de Montilla, primer esposo de Laura. Determina al instante salvar a su amigo porque es inocente. Solo, pensativo, piensa que es indispensable descubrirse como matador del marqués:

En fin, ya no hay recurso... Ya no puedo salvar a mi amigo sin exponer mi propia vida... Si se obstina en callar sufrirá todo el rigor de la ley... Y tal vez la tortura... (Horrorizado). ¡La tortura!... ¡Oh nombre odioso!... ¿Es posible que en un siglo en que se respeta la humanidad y en que la filosofía derrama su luz por todas partes, se escuchen aún entre nosotros los gritos de la inocencia oprimida? (23)

Don Justo, padre de Torcuato, es un hombre con tanta compasión como su hijo. Hablando de don Anselmo, de su obstinado silencio y de su deseo de proteger al matador, dice:

Os aseguro que esto mismo excita mi compasión hacia él, pues conozco que por un efecto de generosidad labra su propia ruina por evitar la de algún otro. (24)

Torcuato descubre su delito y es aprehendido. Todos están enternecidos; hasta el mismo Simón, que al principio no pudo perdonarlo. Don Justo le dice a Laura:

Señora, la virtud y generosidad de don Torcuato excitan mi compasión aún más eficazmente que vuestras lágrimas... (25)

Don Justo, en un monólogo, filosofa un poco, revelándose como hombre de mucha compasión:

Ve aquí por qué los poderosos son insensibles... Sumidos en el fausto y la grandeza ¿cómo podrán sus almas prestarse a la compasión? ¡Ahl desdichados los que se creen dichosos en medio de las miserias públicas! ... (26)

En una conversación con Torcuato, don Justo quiere indagar en

su vida pasada por qué cree que es su hijo ilegítimo. Al fin sabe que el desafío del marqués difunto fué aceptado por Torcuato cuando aquél le echó en cara un defecto:

Torcuato (Llorando)

¡Ay señor, entre mis desgracias cuento por la mayor la de no saber a quién debo la vida. Yo he sido fruto desdichado de un amor ilegítimo... (27)

Don Justo, después de averiguar ciertos pormenores que le pudo dar Torcuato, se revela como su padre. Torcuato (de rodillas y besando la mano de su padre con gran ternura y llanto) le dice:

¡Mi padre!... ¡Ay padre mío! después de haber pronunciado tan dulce nombre, ya no temo la muerte. (28)

Esta escena es toda tristeza y llanto. Siguen escenas empapadas en llanto, dolor y ternura. Lloro Anselmo cuando don Justo le lee la sentencia de muerte confirmada por el Rey, y dice que no podrá sobrevivir a su muerte. Anselmo corre a la corte del Rey para conseguir el perdón de Torcuato. La hora llega de la ejecución; más llanto por parte de todos. Se oye la campana que anuncia la muerte y todos suponen que ya ha muerto Torcuato. Pero, ¡no! llega Anselmo con el indulto. Torcuato es salvado y todo termina muy felizmente. No hay quien no lllore en esta obra. El mismo Rey llora al oír la desgracia de padre e hijo. Esta obra es el *non plus ultra* de las comedias lacrimosas.

Durante el siglo XVIII, con el agotamiento del ingenio, en España, y con el influjo francés, que redujo el drama a la observancia de las tres unidades y a esfuerzos para llenar la olla de las unidades, los dramaturgos españoles se esforzaron en traducir obras franceses o en imitarlas.

Montiano escribió dos tragedias, *Virginia* y *Ataulfo*, que no lograron presentarse en las tablas. Nicolás Fernández de Moratín, clásico férvido, escribió en 1762 *La Petimetra*, comedia clásica, que unía los defectos de la antigua comedia a los rígidos preceptos del neoclasicismo. Con todo, aunque la obra no pudo inspirar a nadie debido a que el público gustaba de las obras de Lope y de los otros autores del Siglo de Oro, no carece de interés. Don Damián, hipócrita, cobarde y oportunista, sufre un castigo ejemplar, siendo obligado a casarse con doña Jerónima, mujer vanidosa y necia. Los dos buscaban una riqueza que creían que el otro tenía, y por último se vieron obligados a casarse sin bienes de fortuna. Don Félix, caballero y rico, se enamora de Jerónima, no viendo lo tonta que es, y descubre esa verdad sólo cuando el tío de doña Jerónima se la revela. Traslada su amor, al punto, a Maria, la dulce prima de Jerónima. Con todo, la obra es fría y carece de imaginación y de belleza lírica. El verso es pro-

saico y tal vez hubiera salido mejor, escrita en prosa. Moratín logró escribir una obra dramática, *La Hormesinda*, que se estrenó. Pero la verdadera importancia de Moratín estriba en una obra que censura a los dramaturgos del Siglo de Oro, *Desengaño al teatro español*, que influyó tanto en la lucha para desacreditarlos, que Carlos III prohibió el estreno de los autos sacramentales en 1765.

Cadalso escribe *Sancho García*, obra clásica, que, como dice Sainz de Robles, es de versificación monótona y estilo fatigoso. La acción de la obra se concentra en el primer acto y los demás carecen de este elemento. Este mismo tema, lo trata Zorrilla en su *Sancho García*, una obra señaladamente romántica.

Sería inútil mencionar las demás obras dramáticas que se sometieron estrictamente a las reglas clásicas porque sólo sería una lista aburrida de obras que no tuvieron buen éxito. Tendremos que conformarnos con la crítica moderna que estimó la mayor parte de esas obras clásicas en muy poco.

En medio siglo clasicista, acertó Vicente García de la Huerta, enconado enemigo de los neo-clasicistas, al escribir *La Raquel*, obra clasicista de forma, pero romántica de contenido. Aunque declaró García de la Huerta que España nada tenía que imitar a Francia y que contaba en su propio suelo con los elementos adecuados para escribir buenos dramas, en su *Theatro Español* solo reunió las obras de Calderón y de sus discípulos, rechazando a Lope, Tirso de Molina, Moreto y los demás dramaturgos del Siglo de Oro. Al mismo Cervantes le tachó de denigrador y envidioso. Pero en *La Raquel* tenemos una obra señaladamente romántica. El amor que Alfonso Octavo le tenía a Raquel, la judía, se expone de manera apasionada. Raquel y Alfonso hablan de morir con tal de no separarse y de morir por el efecto de la separación. En una escena, Alfonso le pide a Manrique que le mate para ahorrarle el sufrimiento que le atormenta al separarse de Raquel. Alfonso como romántico auténtico dice a Manrique:

*Deja, Manrique, que mi mal me aflija;
deja que mis dolores cobren fuerza;
deja que mi pasión me martirice. (29)*

*Con tu acero
abre este pecho, rómpeme las venas;
mi espíritu desata de estos lazos;
dame, dame la muerte; no suspendan
la ejecución respetos de vasallo;
piedad será esta vez lo que otra fuera
el delito mayor, pues se redimen
con solo un mal inmensidad de penas. (30)*

En las escenas entre Alfonso y Raquel donde cada cual descubre cuánto el amor sacude el alma, se nota el tratamiento característico romántico:

Alfonso

*El cielo que ha querido
a tan graves desdichas conducirme
y es de mi puro amor y fe testigo,
no permita que Alfonso sin ti viva.
Raquel amada, hermoso dueño mío,
¿Así a Alfonso abandonas? (31)*

Raquel

*¿Quién ha dicho
que muerto Alfonso Octavo, Raquel puede . .
vivir un solo punto? (32)*

En cada escena en que Alfonso y Raquel hablan de su amor, una fuerte pasión los sacude y los ciega. Alfonso está dispuesto a sacrificarlo todo para tener a Raquel a su lado, y al fin cae en la insensatez de hacerla reina en todo menos de nombre; sentencia de su muerte.

Miremos los pensamientos de Raquel, pensamientos románticos:

*El frívolo accidente del origen ,
que tan injustamente diferencia
al noble del plebeyo ¿no es un vano
pretexto que la mísera caterva
de espíritus mezquinos valer hace
contra las almas grandes, que en las prendas
con que las ilustró pródigamente
el cielo las distingue y privilegia?
No hay calidad, sino el merecimiento:
la virtud solamente es la nobleza. (33)*

La obra, que se contiene dentro de las tres unidades, es apasionada, y excita las emociones de los espectadores. Por eso, tuvo un éxito asombroso en España e hizo famoso a García de la Huerta.

La obra tiene sus defectos, principalmente los discursos interminables de Raquel y de otros. Cuando Raquel se presenta ante el rey Alfonso después de un discurso muy largo, el Rey, no pudiendo dejarla salir de la ciudad, le permite quedarse como reina. Entonces hay un diálogo muy rápido que subraya la monotonía del discurso previo. También es curioso que el rey Alfonso que amaba tanto a Raquel pudiera perdonar tan pronto a los que asesinaron, o a lo menos, mandaron a Rubén asesinarla.

Por otra parte, el autor plantea el problema en los primeros discursos entre Manrique y García de Castro, y desenvuelve la acción rápidamente. Es interesante que haga que Rubén reconozca sus vilezas y que las señala para escarmiento de otros. Rubén es oportunista y cobarde. Huye del peligro repetidas veces, y al hacerlo el asesino de Raquel, lo prepara como objeto de venganza para el Rey quien desahoga su ira en él.

El último autor neo-clasicista que nos interesa es Leandro Fernández de Moratín. Es el mejor de los neo-clasicistas y el vínculo entre el siglo XVIII y XIX. Su obra maestra es *El Sí De las Niñas*, cuyo tema trata también en *El Viejo y La Niña*. En esta obra una niña, por engaño, se casa con un setentón, cuando está enamorada de un joven. El joven cree que ella le ha hecho traición, pero sabe, a la postre, que su tutor la había engañado diciéndole que él, don Juan ya se había casado con otra. Paso a paso, Moratín descubre el tormento de los amantes, y del viejo marido que está tan celoso, que quiere que nadie entre en su casa y que la niña, Isabel, no se salga de ella. Isabel, atormentada entre la espada y la pared, no queriendo engañar a su marido, y no queriendo perder a su don Juan, se decide por último a dejar a su marido y a entrar en un convento. Don Roque, el viejo marido, reconoce al fin la tontería de haberse casado con una niña, y se culpa de ello. En esta obra, Moratín señala los efectos del matrimonio en que no podrá haber amor, como no lo hubo antes del casamiento. Como es sabido, trata el mismo tema, pero con más maestría y con más sentimiento, en su obra maestra. Ya parece que el sentimiento derroca a la autoridad; al mismo tiempo, tiene razón Moratín. En *El Viejo y La Niña*, tanto como está atormentada Isabel, lo está la obra. Hay mucho ir y venir, como lo reconoce Muñoz, el criado de don Roque. Cuerdo, el criado señala que las dificultades de don Roque estriban en la gran diferencia de edades y la falta de amor por parte de Isabel. Termina la obra, vindicado el criado, arrepentido el amo, y el pobre don Juan rumbo a América, creyendo que su Isabel es una pérfida. Ciertamente, no habrá gustado al público que tan injustamente padecieran don Juan e Isabel.

La Comedia Nueva es una crítica dirigida contra los malos dramaturgos que creen que para escribir se necesita no más una pluma y tintero. A pesar de lo didáctico de la obra, es amena y cómica. Don Hermógenes, el incansable pedante, provoca la risa del espectador y el enojo de Don Pedro, hombre rico, cuerdo y sentimental. Oigamos qué dice don Pedro en cuanto al teatro español:

“...el teatro español tiene de sobra autorcillos chanflones que le abastezcan de mamarrachos; que lo que necesita es una reforma fundamental en todas sus partes; y que mientras ésta no se verifique, los buenos ingenios que tiene la nación, o no harán nada, o harán lo que únicamente baste para manifestar que saben escribir con acierto, y que no quieren escribir. (34)”

Don Antonio, amigo de don Pedro, dice:

Mientras el teatro siga en el abandono en que hoy está, en vez de ser el espejo de la virtud y el templo del buen gusto, será la escuela del error y el al-

macén de las extravagancias. (35)

Don Pedro, criticando la obra dramática del pobre don Eleuterio, le dice:

¿Qué motivos tiene usted para acertar? ¿Qué ha estudiado usted? ¿Quién le ha enseñado el arte? ¿Qué modelos se ha propuesto usted para la imitación? ¿No ve usted que en todas las facultades hay un método de enseñanza, y unas reglas que seguir y observar... (36)

Tan exasperado está don Pedro con la comedia de esos días, que no deja de elogiar las comedias antiguas:

Están desarregladas, tienen disparates; pero aquellos disparates y aquel desarreglo son hijos del ingenio y no de la estupidez. Tiene defectos enormes, es verdad; pero entre estos defectos se hallan cosas que... suspenden y conmueven al espectador en términos de hacerle olvidar o disculpar cuántos desaciertos han precedido. Ahora compare usted nuestros autores adocenados del día con los antiguos, y dígame si no valen más Calderón, Solís, Rojas, Moreto, cuando deliran, que estotros cuando quieren hablar en razón. (37)

Tal confesión, por parte de Moratín, es significativa cuando se la compara con declaraciones de los neo-clasicistas, que aborrecían a los autores del Siglo de Oro y que no veían nada de bueno en toda la obra de éstos. Hay poca duda de que Moratín volvía los ojos atrás y reconocía el valor de las comedias antiguas, como lo dice don Pedro, su vocero.

Es interesante notar que doña Mariquita, hermana de don Eleuterio, en su descripción de la obra de éste, lo hace en forma satírica y nos recuerda las sátiras que, más tarde, los no-románticos lanzan contra los excesos de los románticos. Veamos lo que dice doña Mariquita:

Allí había una tempestad; y luego un consejo de guerra, y luego un baile, y después un entierro... En fin, ello es que al cabo de esta tremolina salía la dama con un chiquillo de la mano, y ella y el chico rabiaban de hambre; el muchacho decía: Madre, déme usted pan; y la madre invocaba a Demogorgon y al Cancerbero. (38)

Si no supiéramos que hablaba de las obras que producían los neoclasicistas del siglo XVIII, creeríamos que estaba hablando de una obra romántica del siglo XIX.

En *La Mojigata*, Don Luis, padre de Inés, se empeña, como vocero de Moratín, en exponer su teoría de la libertad para los hijos. No habrá sospechado cómo le hubiera gustado a Rousseau esa exposición. Leamos cómo reprende don Luis a su hermano Don Martín:

*Cuando era niña mostraba
candor, excelentes prendas;
pero tú, queriendo ver
mayor perfección en ella,
duro, inflexible, emprendiste
corregir las más ligeras
faltas; gritabas; no hacía
cosa en tu opinión bien hecha. ...
Tu rigor produjo sólo
disimulación, cautelas;
la opresión, mayor deseo
de libertad; la frecuencia
del castigo, vil temor. (39)*

Que Moratín es sentimental, es indudable. En la persona de Don Pedro, de *La Comedia Nueva*, se muestra compasivo. Más; generoso. En la de doña Inés, misericordioso y generoso; y por último, en la de Don Diego de *El Sí de Las Niñas*, abnegado. Los tres poseen un entendimiento raro y sentimientos nobles, y obran, por fuerza, para el bien del prójimo, que ha pecado o que se ha mostrado en algo, menos que recto. La razón estricta, sin el sentimiento, hubiera rechazado tales acciones como inaplicables. Si el sentimiento no es elemento exclusivo del romanticismo, a lo menos es ajeno al clasicismo, en que predomina y rige la razón.

De las precipitadas obras de Moratín, parece que la mejor es *El Sí de las Niñas*. En *La Mojigata*, es difícil creer que Doña Clara hubiese podido engañar a su padre tanto tiempo, y que don Martín hubiese sido tan terco y tan ciego que le achacara a doña Inés las culpas en que caía su propia hija. Don Luis es demasiado bueno, y don Martín demasiado convencional. Para acertar con su lección, Moratín inventa tipos que, si existen, le costaría trabajo a uno topar con ellos. También, su propósito didáctico se asoma demasiadas veces en los discursos entre los dos hermanos. En *El Sí de Las Niñas*, Moratín escribe una obra, que, aunque tiene un fin didáctico, no tiene el defecto de *El Viejo y La Niña*, en la cual Muñoz constantemente le recuerda al viejo la insensatez de haberse casado con una muchacha joven; y de *La Mojigata*, en la cual don Luis es el que predica. La obra es precisa; no sobra nada y casi no asoma el fin didáctico. Además los personajes son más atractivos y reales. A la verdad, las mujeres como doña Francisca las vemos por todas partes.

Vemos, pues, el gran interés que Moratín tuvo en sostener su tesis de la tolerancia que se debía practicar con los propios hijos. En

efecto, quiere relajar la rígida relación entre padres e hijos; eso es debilitar la autoridad absoluta del padre y permitir cierta libertad al hijo o, mejor dicho, a la hija, víctimas ambos de padres tiranos. Una de las causas de que los padres ejerciesen tanta autoridad en la época de Moratín, provenía, tal vez, de la opinión de que, como personas más razonables, podían dirigir la vida de sus hijos acertadamente. Por tanto, Moratín quiere que los sentimientos de los hijos sean atendidos. Es clara, pues, la relación entre el pensamiento de Moratín y el de Rousseau en cuanto a la educación del hijo, quien, en la opinión de Rousseau, sufre por las arbitrariedades de los padres. Por cierto, la relación es exigua, pero existe. Creo que se puede afirmar que Moratín es un vínculo entre los neo-clasicistas de fines del siglo XVIII y los románticos, principalmente, por su insistencia en el derecho de la hija de escoger a su cónyuge también, aunque menos, por su admiración de los dramaturgos del Siglo de Oro.

1. *The Romantic Movement in Spain. A History of*, Cambridge Press, 1940, p. 15.
2. *Ibid*, p. 15.
3. *Ibid*, p. 49.
4. *Ibid*, p. 49.
5. *Ibid*, p. 61.
6. *Ibid*, p. 75, Juicio Lunático de Procel, reproducido.
7. *Introducción al Estudio del Romanticismo Español*, p. 261.
8. *Ibid*, p. 264.
9. *Ibid*, p. 273.
10. *Ibid*, p. 274.
11. *Obras Completas*, M. Aguilar, Madrid, 1945, p. 531.
12. *Introducción al Estudio del Romanticismo Español*, p. 276.
13. *Ibid*, 276-7.
14. *Historia y Antología de la Poesía Castellana*, Sainz de Robles, Madrid, 1946, p. 739-40.
15. *Ibid*, p. 740.
16. *Ibid*, p. 743.
17. *Ibid*.
18. *Ibid*.
19. *Biblioteca de Autores Españoles*, M. Rivadeneyra, *Obras de Jovellanos*, 1845, Acto I, Esc. V. p. 85.
20. *Ibid*.
21. *Ibid*, Esc. VI, p. 86.
22. *Ibid*, Acto II, Esc. II, p. 87.
23. *Ibid*, Esc. XIV, p. 89.
24. *Ibid*, Acto III, Esc. I, p. 90.
25. *Ibid*, Esc. VIII, p. 92.
26. *Ibid*, Acto IV, Esc. II, p. 93.
27. *Ibid*, Esc. III, p. 94.

28. **Ibid.**
29. **El Teatro Español. Historia y Antología.** Salnz de Robles, M. Aguilar, Madrid 1942, Tomo V, Jornada II, p. 203.
30. **Ibid,** p. 203.
31. **Ibid,** p. 211.
32. **Ibid,** p. 212.
33. **Ibid,** Jor. III, p. 228-9.
34. **Ibid,** La Comedia Nueva, Acto I, Esc. IV, p. 767.
35. **Ibid,** Acto II, Esc. V, p. 783.
36. **Ibid,** Acto III, Esc. VIII, p. 790.
37. **Ibid,** Acto II, Esc. V, p. 782.
38. **Ibid,** Acto III, Esc. VII, p. 785.
39. **Ibid,** La Mojigata. Acto I, Esc. I, p. 879.

CAPITULO V.

En este capítulo, analizaremos las principales obras dramáticas, empezando con *Aben Humeya*, estrenada el 19 de julio de 1830, y terminando con *El Trovador*, representada el 10. de marzo de 1836.

Respecto del tema de *Los Amantes de Teruel*, lo trataremos en el capítulo siguiente, desde sus orígenes hasta el trabajo culminante de Eugenio Hartzenbusch.

Francisco Martínez de la Rosa, nació el año 1787. Fué hombre impresionable, que se sometió al influjo de los escritores franceses cuando tuvo que huir de España en 1823, al serle devuelto a Fernando VII el pleno poder. Antes, había pasado cierto tiempo en Inglaterra, estudiando su Constitución. En París, pasó ocho años dedicados a la literatura.

Según las propias palabras de Martínez de la Rosa, ni es romántico ni clasicista. Habla constantemente del "justo medio" y parece que se anticipa a los eclécticos del post-romanticismo, que abogaron también por el justo medio. Tomando en cuenta la vida del hombre, con sus altibajos y su natural frío, vemos que no influyeron mucho aquéllos en éste. Clasicista antes de su destierro en París, regresó a España hecho romántico tibio.

Su obra, *Aben Humeya*, nos interesa por haber sido escrita en francés y más tarde traducida al español por el propio autor, y por ser una obra influida por el medio ambiente francés y los escritores franceses.

Aben Humeya, escrito en francés, se representó, por vez primera el 19 de julio de 1830 en el teatro de la Porte St. Martin. (1)

La obra fué bien recibida por los críticos, aunque, más tarde, la crítica fué menos amable y más realista. Dice el Journal des Débats, 21 de julio:

*ce qu'on voulait, c'était honorer le caractere
public de l'homme, bien plus encore qu'applaudir
au talent de l'écrivain dramatique...* (2)

Martínez de la Rosa, además de ser escritor, era un proscrito, y conquistó la simpatía del público francés y de los críticos del mismo país. Por eso, pudo recibir elogios exagerados respecto del valor de su obra dramática, los cuales, más tarde, iban a trocarse por una crítica más desapasionada.

Aunque no es la mejor de las obras dramáticas de Martínez de la Rosa, *Abén Humeya* nos interesa en este estudio del drama romántico, por ser el primero, de cierta importancia, escrito por un español, aunque en francés y estrenado en Francia. Podemos tenerlo por un vínculo entre el drama romántico de Francia y de España. Pero antes de llegar a cualquier afirmación respecto del influjo francés y su relación con el drama español, pasemos a un análisis de la obra, sin el cual no podemos concluir nada con acierto.

En la primera escena, Zulema, mujer de Aben Humeya, descendiente de moros reales, advierte la agitación más o menos oculta en él. En un discurso los dos revelan los padecimientos de los moriscos que se quedaron en España, pero que tuvieron que mudar sus costumbres y adorar al Dios de los cristianos... Habla Abén Humeya, con ironía, de su "dicha" y de la "desdicha" de sus compatriotas que prefirieron ir a Africa a quedarse en España, convertidos en cristianos:

Muy desgraciados son, haces bien en compadecerlos; muy desgraciados son los que pueden todavía, a gritos y a la faz del cielo, aclamar el nombre de su patria y maldecir a sus verdugos; los que adoran al Dios de sus padres; los que conservan sus leyes, sus usos, sus costumbres... ¡Cuánto no deben envidiar nuestra dicha!... Nosotros vivimos con sosiego bajo el látigo de nuestros amos, adoramos su Dios, llevamos su librea, hablamos su lengua, enseñamos a nuestros hijos a maldecir la raza de sus padres... (3)

Mientras que Abén Humeya se exalta, entra Fátima, su hija, "turbada y sin aliento". Unos soldados castellanos acaban de arrancar el velo que llevaba su amiga, y sólo con desprenderlo ella se salvó de igual suerte. Abén Humeya tiembla de ira y apenas puede dominarse. Zulema prevé lo futuro y dice:

¡Lloral ¡Perdidos somos! (4)

Muley Carime, padre de Zulema, explica lo ocurrido y cómo, con su calma, había evitado una rebelión contra la soldadezca que insultaba a las mujeres arrancándoles sus velos, por cumplir con la ley que prohibía uso de tales velos. Es evidente que Muley Carime es partidario de la paciencia y de la sumisión. A las palabras fogosas de Abén Farax, uno de los conjurados, replica:

...¿crees que el mejor medio de evitar tantos males es soltar la rienda a la ira?... Eso es lo que desean nuestros enemigos. (5)

Corre la voz entre los moriscos de que los castellanos piensan arrebatárselos a sus hijos para llevárselos a Castilla. Todo esto sirve para excitar y enfurecer a Abén Humeya, jefe de los conjurados, pero

menos exaltado que muchos de ellos.

Entra Abën Abó, y le cuenta a Abën Humeya la desgracia que le ha sucedido: que su padre está en la cárcel y que espera la muerte. Esta noticia, agregada a las otras, le hace estallar de ira:

Se acabó. ¡Sangre, amigos, sangre! .. Estoy de ella sediento. (6)

Zulema trata de apaciguar la ira de su marido, mostrándola a su hija que, aterrada, se arroja a sus pies. Pero Abën Farax y Abën Abó le excitan, hasta que dice Abën Humeya.

...amigos...; el día de la venganza está ya alumbrando! (7)

Los conjurados deciden ir a la cueva en que se ha escondido el Alfaquí, hombre santo de los moros, que nunca dobló la rodilla ante los castellanos.

En la cueva del Alfaquí, los conjurados le revelan su propósito de rebelarse contra los españoles con Abën Humeya "...postrer vástago de la palma real, el descendiente del Profeta" como jefe. Abën Juhar, tío de Abën Humeya, aconseja que esperen hasta concertar todos los medios para asestar un golpe mortal a los españoles. Pero Aden Abó y Aden Farax se quejan de esta "vacilación", y quieren dar el golpe sin perder más tiempo. El Alfaquí señala la necesidad de escoger a un rey, y nombra a Abën Humeya con el beneplácito de muchos, pero con la hostilidad de Abën Abó y Abën Farax, enemigos sin declarar de Abën Humeya. Abën Abó, celoso de la elección de Abën Humeya, insta a que esperen hasta que ganen unos palmos de tierra antes de elegir al rey porque no debe

ser la corona ciego don del acaso, sino premio del triunfo. (8)

A pesar de las protestas de Abën Abó y Abën Farax, el Alfaquí, empuñando un estandarte, la enseña de Alhamar, le nombra rey; y el jefe más antiguo de los tribus, Abën Juhar, le reconoce como tal. Abën Abó, Abën Farax y su banda quedan aparte sin decir palabra.

Al tocar las campanas que llaman a la gente a la iglesia, los moriscos prorrumpen en gritos, pidiendo la muerte de los cristianos. Abën Humeya, apasionadamente grita:

*...entremos a hierro y fuego en sus templos y moradas... ¡En el seno de sus esposas, al pie de sus altares, en el asilo de nuestras casas, por todas partes hallan la segur de la muerte!
Ni perdón ni piedad... ¡tenemos que vengar en breves instantes medio siglo de esclavitud! (9)*

Todos salen en tropel, a la voz del Alfaquí, que les incita a matar y a vengarse.

En la villa de Cádiar, los españoles están en la iglesia, celebrando la fiesta de la Nochebuena. Los moriscos entran en la plaza y discuten sus planes contra los españoles. Piensan matarlos a todos. Los moriscos se colocan en lugares estratégicos, y a una señal de Abén Farax, entran en la iglesia y acometen a los españoles. Los soldados castellanos se abren paso con sus espadas, y buscan refugio en el castillo. Una viuda con un hijito, perseguida por un morisco, es salvada por Muley Carime, que la conduce fuera del pueblo. Los moriscos se quejan de él, y uno dice que es cristiano en lo íntimo de su corazón. Aquí vemos el desenvolvimiento de la sospecha de traición en contra de Muley Carime. Llegan Abén Abó y Abén Farax, y al saber lo ocurrido, instan a que persigan a Muley Carime, señalando al mismo tiempo que es suegro de su rey y, por tanto, sembrando el descontento entre los moriscos.

En la conversación de Abén Abó y Abén Farax se sabe que éste se tuvo por afrentado por haberle negado su hija Muley Carime, y jura venganza. Y más quiere

...de un solo golpe...herir dos victimas. (10)

Esto es, no sólo quiere vengarse de Muley Carime, sino de su yerno, Abén Humeya. Los dos, ambiciosos y codiciosos, odian al nuevo rey y al suegro de éste, y piensan deshacerse de Muley Carime y del rey a la primera oportunidad. Aparecen Muley Carime y Lara, emisario de los españoles. Conversan, mientras Abén Abó y Abén Farax escuchan ocultos. De la conversación se sabe que Muley Carime siente que su pueblo se haya sublevado, y que Lara cree que él solo puede salvarlo.

Llegan Abén Humeya y los demás moriscos. Lara les exhorta a que abandonen las armas y que pidan clemencia al rey. Abén Humeya manda que le carguen de cadenas y le conduzcan a la cárcel, Lara protesta y empuña la espada. Abén Humeya le pregunta si

...preferis rescatar la vida a costa de vuestra sumisión, de vuestros juramentos, de vuestra misma fe... (11)

Lara responde horrorizado:

¿Quién?... ¿Yo, bárbaro?... ¿Renunciar yo, por salvar una vida sin honra, renunciar a mi rey, a mi patria, a la religión de mis padres?... ¡Antes la muerte, mil veces la muerte! (12)

Replica Abén Humeya (Con sequedad y desaire):

Esa es nuestra respuesta.—Marchaos. (13)

Ciertamente es una escena hermosa y conmovedora, que explica sutilmente los sentimientos de los moriscos, y pone a Lara en una situación difícil. Abén Humeya manda a Muley Carime que acompañe a

Lara y los sigue Abén Farax con algunos de su bando.

Al empezar el *Acto Tercero* unas esclavas cantan un Romance Morisco, romántico y señaladamente sentimental:

*Una y otra primavera,
Errando triste en la playa,
Las golondrinas veré
Dejar la costa africana,
Cruzar el mar presurosas,
Tender el vuelo a Granada,
Y el nido tal vez labrar
En el techo de mi casa...
¡Ay cuánta envidia os tendré,
Avecillas fortunadas,
Y cuán gozoso mi suerte
Por vuestra suerte trocar!* (14)

Es Zulema la que cae en la cuenta de lo triste del romance:

*Ese romance tiene un acento tan sentido, tan tierno,
que llega al corazón y le lastima... No le oigo can-
tar ni una sola vez sin que se me salten las lágrí-
mas... (15)*

Tiene presentimientos que la entristecen:

*...ni yo misma puedo explicar la causa de esta me-
lancolía que me consume... . . .si llego a cerrar los
ojos, cansada ya y rendida, no hay sueño triste
ni imagen espantosa que no venga a atormentar-
me, hasta que despierto sobresaltada... (16)*

Reconocemos el presentimiento romántico con que hemos topado antes en otras obras románticas. También Fátima siente algo que le entristece:

*Lo único que no puedo sufrir es este castillo... no
sé qué tiene, tan triste y tan opaco, que me acon-
goja el alma... (17)*

Entra Abén Abó y Abén Farax con la nueva de que está culpado de traición Muley Carime, y le dan a Abén Humeya un pliego que le quitaron a Lara después de matarlo. Le instan a que castigue a Muley Carime, y le acusan de vacilar. Iracundo, el rey les manda salir sin demora. Se van, y sabemos que están maquinando la muerte de Abén Humeya.

Abén Humeya, en un monólogo, descubre el tormento que padece. Si condena a Muley Carime, se expone a las quejas de su propia mujer, y la mancha de su muerte caerá sobre sus hijos; si le deja vivir, tendrá que afrontar la ira del pueblo, que ya conoce su trai-

ción. Por fin decide acabar con él.

Llama a un esclavo a quien manda que le atraviere el pecho a Muley Carime si sale solo después de una entrevista que tendrá con él. Llega Muley Carime, y después de una conversación de doble sentido, le muestra la carta que descubre su traición. Se disculpa diciéndole que todo lo hizo por salvar a su hija y a los suyos. Bebe el veneno que le ofrece Abén Humeya. Muley Carime le obliga a convenir en escapar con su familia en un buque que había comprado.

Llega un morisco con noticias de que el enemigo ha pasado por el río y que también una facción entre los moriscos se había sublevado contra Abén Humeya, acaudillada por Abén Abó y Abén Farax. Abén Humeya sale, armado, para castigar a los rebeldes.

Entra Zulema, y ve a su padre que le dice que él tiene que ausentarse. Le habla de un modo equívoco, tal que Zulema cree que su marido manda a su padre a alguna parte a tratar negocios de Estado. No sabe que se está muriendo del veneno que ha ingerido. Al fin, muere Muley Carime, abrazado de su hija. Ella, irónicamente, llama a su marido para que le socorra.

Entran Abén Farax y los conjurados a buscar al rey, y tropiezan con Zulema, que se les interpone. Pero las palabras de Abén Farax le traspasan el corazón. El revela que fué Abén Humeya el que asesinó a su padre. Solu, Zulema, grita:

... ¡Abén Humeya!... ¡No es tu esposa, no; la hija de Muley Carime es quien te llama! (18)

Entra Abén Humeya y los moriscos derrotados. Zulema, que parece haber perdido el juicio, lo ase por el brazo e intenta llevarlo adonde está su padre, diciéndole:

¡No, no te sueltol... Mientras tenga vida, no he (de) dejar de pedirte mi padre! (19)

Los conjurados llegan y asesinan a Abén Humeya y a Zulema, que se interpone entre él y sus asesinos. La banda de Abén Abó le aclama como a rey, mientras Abén Farax y su banda permanecen mudos, descubriendo aquél, de nuevo, sus celos. Rasgo romántico son las palabras del moribundo Abén Humeya, quien, haciendo "señas con su mano ensangrentada" dice:

¡Ven, Abén Abó, ven... Ya te aguardol! (20)

Mientras que Abén Abó sale, hablando de la corona que ceñirá sus sienes en medio del enemigo, Abén Farax, el envidioso, le grita:

¡Abén Aból... Mira: ¿ves este reguero de sangre? Ese es el camino del trono. (21)

Así termina la obra que deja al lector y al espectador un poco hambriento como dice tan bien Larra en su crítica sobre el drama.

Es un drama romántico, pero romántico en apariencia; romántico

por haber quebrado la unidad de lugar y tiempo. También la acción se ve un poco ofuscada. El drama trata la rebelión de los moriscos, oprimidos por varios edictos que les prohibían ciertas costumbres, en tiempo de Felipe II. Ello no obstante, el drama se reduce, en realidad, a la lucha interna entre los moriscos, entre los cuales Abén Abó, Abén Farax y Abén Humeya tratan de lograr el trono. El drama pierde mucho de su valor en esta desviación, que habría salido bien si hubiera tenido alguna significación más alta, en vez de terminar la acción en "punto y coma"; pues carece propiamente de remate dramático.

La importancia de la escenografía en este drama señala el influjo romántico. Tenemos la cueva, descrita con esmero por el autor, el pueblo con la iglesia ardiendo y al mismo tiempo cubierta de nieve, el castillo en donde reina Abén Humeya. Todos los pormenores descriptivos muestran el énfasis o importancia de la escenografía, que falta en el drama clásico.

Con todo, dentro de los "caracteres" mismos, hay poco de romántico, con excepción de Zulema, quien por su sentimentalidad, se manifiesta romántica. Desde el principio, señalamos los rasgos que tenemos por románticos, y, en Abén Humeya, son muy pocos.

Abén Humeya es apenas un héroe romántico. Padre de familia, cauto y honrado, tal vez ambicioso, se rebela contra los españoles azuzado por unos acontecimientos, que aumentan su ira hasta no poder más. Su rebelión es una protesta contra una opresión cada día más inaguantable; pero no la protesta de un Antony o de un don Alvaro. Cuando vacila en sus acciones, afirma que lo hace porque quiere evitar un desastre y esperar el momento oportuno.

Parece que el móvil más importante del drama es la ambición. Abén Abó y Abén Farax acechan celosamente la oportunidad de derrocar a Abén Humeya y, hallándola, asestan el golpe para encaramarse en el poder. Suponemos que Abén Abó caerá víctima de Abén Farax.

Una comparación de este drama y los dramas románticos de Victor Hugo y Alejandro Dumas muestra poca conexión entre ellos y Martínez de la Rosa. Abén Humeya, como héroe romántico, se parece poco a los de Hugo o de Dumas. El mismo móvil difiere en mucho del de los franceses. En las obras románticas de los franceses, hemos visto la suma importancia del amor como asunto, y las consecuencias de un amor imposible de satisfacer. De tirantez, hay poca. El desenlace es el previsto. Comparemos el desenlace y la suspensión de ánimo en *Antony* o en *Hernani* con la acción dramática en *Abén Humeya*, y tendremos que rendirnos ante la evidencia de las cosas. Por supuesto, poco pudieron influir en la obra de Martínez de la Rosa, *Hernani* que se estrenó el mismo año, y nada *Antony*, estrenado en 1831.

La obra es, pues, más bien ecléctica que romántica o clásica. Tie-

ne elementos de las dos "escuelas", y bien mirado, una mezcla que logra éxito poco favorable.

En su segunda obra romántica, *La Conjuración de Venecia*, publicada en 1839, y representada el 23 de abril de 1834, se muestra el autor más audaz en el uso de elementos románticos, sin alejarse demasiado, con todo, de su camino del "justo medio".

Primero escogeremos los elementos que juzgamos románticos, en un análisis de éstos.

Las palabras de Dauro, uno de los conjurados, descubren el rasgo esencial de la índole de Rugiero, el héroe romántico, quien, con todo, difiere mucho del natural de los demás héroes románticos que estudiaremos en este capítulo:

¿por qué has de pensar siempre lo más triste y funesto? (22)

Veremos que eso es Rugiero, triste, casi exclusivamente triste. Cuando Laura y Rugiero están hablando en el cementerio de los Morosini, Laura le dice a Rugiero:

¡Fijabas en mí los ojos con una mirada tan triste!... (23)

Un poquito más adelante, Rugiero, hablando de su orfandad dice:

Pero yo, yo, infeliz de mí, desde que abrí los ojos no he tenido en el mundo a quien volverlos! (24)

Rugiero, atormentándose y, sin duda, gozándose de ello, sigue su lamento:

Solo, huérfano, sin amparo ni abrigo... sin saber a quiénes debo el ser, ni siquiera la tierra en que nací... (25)

Hasta este punto, sabemos por las palabras de Dauro, las de Laura, y las propias de Rugiero, que es éste un triste, un infeliz. Además sabemos que es un hombre que no falta a la palabra, y, por boca de Laura, que es clemente con sus enemigos en la lucha, y valeroso. Estos elementos encajan bien con la índole de un héroe romántico. Pero no sabemos de su valor o de su clemencia sino de lo que dice Laura y, se colige, por consecuencia, que estos elementos son fríos. Ni se manifiestan vigorosamente, ni nos impresionan. Al contrario, la tristeza, lo lacrimoso del héroe es evidente porque lo presenciamos. Rugiero no se enfurece; no le mueve una fuerte pasión. Le condenan a muerte; no desafía a sus jueces, una sonrisa amarga o diabólica no le tuerce los labios; sólo pide ver a su padre antes de morir, y se va al suplicio dando su último adiós a Laura "con voz desmayada". Es verdad que Rugiero desaparece de la obra al empezar el *Segundo Acto*, y no reaparece sino hasta el quinto, cuando el Tribunal está por sentenciarlo. Desde luego, le privan de la oportunidad para desenvolver su índole.

Con todo, lo poco que vemos de él, pone de manifiesto un natural triste e infeliz - no más.

Laura, mujer de Rugiero, es una persona cuyo rasgo característico es la tristeza y el llanto. Como mujer, le es lícito tener presentimientos - otro elemento romántico, ya que el presentimiento es cosa del corazón y no de la razón. Veamos lo que dice Laura cuando está hablando con Rugiero en el cementerio:

Un presentimiento fatal me estrecha el corazón y ni me deja respirar siquiera... (26)

El mismo Rugiero le aconseja a Laura:

Aleja de tu alma tan tristes pensamientos...; (27)

Cuando Rugiero le cuenta a Laura la boda de un amigo suyo, Laura aprovecha la oportunidad para atormentarse, y dice respecto de la novia:

Y su madre la bendijo... ¿no es verdad? la bendijo mil veces y ella lloró en sus brazos, y no podían separarlas... (28)

Lágrimas, tristeza, presentimientos, camposanto, todos se entrelazan y forman un conjunto que convierte el *Acto Segundo* en un acto sumamente romántico. Laura muestra la complejidad de los románticos cuando le confiesa a Rugiero que:

...quizá no te amaría tanto si fueras feliz... (29)

El eterno tema de las lágrimas sigue al prever Laura el gozo que tendrá con el perdón de su padre, cuando éste se entere del suceso de su matrimonio oculto:

Cuando estemos así delante de mi padre..., y nos llame a los dos hijos míos..., y nos contemple enternecido con las lágrimas en los ojos... (30)

Sigue atormentándose:

Haz lo que quieras; yo sé cuál va a ser mi suerte... (31)

y las lágrimas otra vez:

Rugiero: No llores, Laura, no llores y escúchame... (32)

y la tristeza:

¡No me abandones..., ten lástima de esta infeliz! (33)

El padre de Laura, Juan Morosini, hombre suave, es de índole opuesta al rígido Pedro Morosini, que no cede en nada respecto de sus deberes. Juan Morosini y Laura, nos recuerdan a don Luis y a Inés de *La Mojigata*. Es la conquista del sentimiento; el relajamiento de la autoridad paterna. Juan Morosini perdona a Laura, sin entrar en un conflicto con sí mismo. Es su hija, y la ama con toda su alma. Si ella peca, no importa. Sólo piensa en su felicidad. Ya las hijas pueden pecar y ser perdonadas.

Cuando Laura le confiesa su culpa a su padre, y éste le rechaza momentáneamente, ella le recuerda a su madre que:

*...os está pidiendo por su hija desdichada... no le
neguéis la gracia que os pide desde el cielo...
.. ¡Allí está delante de Dios que siempre perdona! (34)*

Con esta conmovedora súplica, enternece a su padre, hombre sensible. Compárase este padre afectuoso y tierno con los padres del Siglo de Oro, que habrían castigado con la muerte el desliz de una hija. El sentimiento, rasgo de fines del siglo XVIII, y en pleno poder en el siglo XIX, ya se arraiga en el corazón de los hombres y rechaza la razón, fría e inexpugnable. Hasta el mismo Pedro Morosini se muestra afectado cuando, estando por empezar el juicio de Rugiero, le propone al Tribunal que aplacen ese juicio. (35). Parece que quiere salvarle la vida a Rugiero, aunque no sabe que es su hijo.

Además de los rasgos románticos en los personajes de Rugiero, Laura y Juan Morosini, tenemos el quebranto de las unidades de tiempo y lugar, el uso de un cementerio, que es espejo de los tristes sentimientos de los protagonistas, y el horroroso fin del drama, cuando niegan a Rugiero una entrevista con su padre antes de morir.

Así pues, Martínez de la Rosa encierra ciertos rasgos del romanticismo en su obra, los unos exteriores y los otros interiores; a saber: éstos son parte del natural de las personas y aquéllos estriban en el procedimiento técnico de la obra.

Es interesante notar la semejanza entre la escena del camposanto y el descubrimiento de la conjura, que hace Morosini y la escena en *Hernani* en que la conjuración es descubierta por Carlos V. Además la perturbación de Laura se asemeja a la de la Ofelia de Shakespeare, y más aun a la de Belvidera, que muere cuando ve la sombra de su marido, Jaffeir, en la obra de Thomas Otway, *Venice Preserved*:

*Belvedera: ¡Hah, loek there! (the ghosts of Jaffeir and
(Ghosts sink)
My husband bloody, and his friend too! Murther!
Who has done this? speak to me thou sad Vision
(Ghosts sink)
On these poor trembling knees I beg int. Vanisht
Here they went down; Oh I'll dig, dig the Den up.*

En estos pocos versos, ya tenemos al superhombre romántico que todo lo puede y cuyo valor estriba en las hazañas y no en su nacimiento. Es interesante notar que Elvira le está replicando a su padre, Nuño Hernández, que dice un poco antes:

*Mas ¿qué bienes
son los suyos, Elivar? ¿Caballero,
y no más? ¿Hombre de armas, o soldado?
¿Mal trovador, o simple aventurero? (38)*

Para el padre, hace falta el abolengo; para Elvira las hazañas y la índole de Macías lo suple todo. Este rasgo es característico del romanticismo y muy natural si consideramos éste como reacción contra el clasicismo. Elvira, para poner las cosas de manifiesto, dice en cuanto a las buenas cualidades de Macías:

*¿Y ése es, decidme,
ése el mal trovador y aventurero,
ese el simple soldado? Padre mío,
si eso no es ser cumplido caballero,
y si eso es ser villano, yo villano
a los nobles más nobles le prefiero. (39)*

Otra vez, Elvira expone, a las claras, su concepto del caballero como fruta de sus buenas obras. Con todo, para su padre la palabra empeñada es más importante que la felicidad de su hija, y la obliga a que se case con Fernán Pérez. Ella, que titubea entre sus sentimientos y el honor, le dice cuando su padre le recuerda la palabra dada por ella:

*si mi palabra empeñé
mi palabra cumpliré. (40)*

Más tarde, la veremos sacrificar honra y vida por su amor.

Don Enrique, de cuyo favor ya no goza Macías, revela en una conversación con Fernán Pérez otras cualidades del héroe, descubriendo al mismo tiempo por qué Macías cayó de su gracia:

*¡Necio, prefirió a mi amparo
el ser campeón de las damas!
Esta ofensa, ¡vive Dios!
que no tengo de olvidarla.
.....
Es insufrible su orgullo,
y hasta su honradez me enfada,
.....
A su impetuoso carácter,
a su indomable pujanza
opondré el poder... (41)*

Don Enrique está enfadado con su antiguo doncel porque éste rehusó ayudarle a divorciarse de su esposa, y, al contrario, tomó el partido de ella. Pues, Macías, como romántico rebelde e independiente, rechaza una acción que le habría podido adelantar en el servicio del marqués, prefiriendo ser recto a adulador. Más, el marqués le califica de "indomable" e "impetuoso". Más y más, se verá que el romanticismo viene del predominio del corazón y del rechazamiento de la razón.

Macía, al caer en la cuenta de las bodas de Elvira y Fernán Pérez, se precipita sobre éste, gritando:

¡O venganza o muerte! (42)

y esto en presencia del marqués, olvidándose de que no debía desenvainar su espada en presencia de un noble de tan alta categoría.

En el *Acto Tercero*, Macías penetra en el aposento de Elvira, que ya está casada, y ella trata de hacerle salir, pero en vano. Para Elvira, su honra es más importante que el amor que le tiene a Macías, y le dice:

*Señor, ¿qué os trae?
¿Cómo entrásteis aquí? Volved los pasos
donde a una esposa no ultrajéis; que ahora
vuestra osadía ofende mi recato. (43)*

Macías replica:

*Ya eres mía.
De aquí no he de salir. . .
Sino dichoso. (44)
en vano
de aquí quieres que salga. (45)*

Está tan alterado Macías que le dice a Elvira:

*. . .acaba infiel, lo que empezaste;
vierte mi sangre toda, y despiadado
tu corazón sediento satisfaga
sus odios contra mí; (46)*

y sigue acusándole de infiel, traidora y desvergonzada. Versos más adelante, está convencido de que ella le ama y dice:

*si, bien mío, huyamos.
Todo lo olvido ya. Pruébame huyendo
que no fué liviandad el dar tu mano. (47)*

Para convencer a Elvira, Macías, vocero de una desenfrenada libertad respecto del amor, le dice:

*Rompe, aniquila
esos que contrajiste, horribles lazos.
Los amantes son solo los esposos.
Su lazo es el amor: ¿cuál hay más santo? (48)*

y le sugiere que huyan a un lugar desconocido, lejano. Elvira, todavía preocupada en cuanto a su honra, le cree delirante y responde:

*¿está la dicha
donde el honor no está? ¿Cuál despoblado
podrá ocultarme de mi propia? (49)*

y sigue el mismo tema del honor al decir:

*si no dichosa,
honrada moriré; (50)*

Al mismo tiempo confiesa su amor hacia Macías, quien, con todo, dice que:

*¡No; tú no me amas, no, ni tú me amaste
nunca jamás! (51)*

El genio violento, impresionable de Macías es evidente en el vaivén de sus pensamientos, que mudan con una rapidez asombrosa. Interpreta como quiere, y todo lo que dice está provocado por la pasión y el coraje. La siguiente estrofa revela su inmensa agitación:

*¿Qué es la vida?
Un tormento insufrible, si a tu lado
no he de pasarla ya. ¡Muertel ¡Venganza!
¿Dónde el cobarde está? ¿dónde? ¡Villano!
¿Me ofende y vive? ¡Fernán Pérez! (52)*

Cuando llegan Fernán Pérez y don Enrique a los aposentos de Elvira, ya ella tiene en la mano la espada ofrecida a ella por Macías para que lo matara. Don Enrique recrimina a Macías y éste, enfurecido responde airadamente, retándole:

*Sellad el labio,
O ¡vive Dios!... ¿Qué os debo, y qué respetos
por vuestra protección he de guardaros?
¿Protegen de esta suerte los señores?
¿Qué os debo sino mal? Si esto es amparo,
sed desde hoy mi enemigo y ese tono
altanero dejad. ¿Pensáis acaso
que soy menos que vos? No, don Enrique.
¿En qué justas famosas vuestro brazo,
o en qué lid me venció? Coged la lanza,
y conmigo venid; presto ese ufano
orgullo abatiré. (53)*

Además de un Macías exaltado, tenemos un Macías que quiere igualarse y superar a don Enrique en valor. Para Macías, como para Elvira, el caballero era tal porque era valeroso, y si superaba a otro en valor, entonces era más caballero aunque viniera el otro de cuna más

ilustre. Conducido a la cárcel por sus denuestos, allí Macías da rienda suelta a su dolor en un discurso, en que maldice a Elvira, en que quiere llorar en que le pide explicación al cielo por su suerte y en que, al fin, ruega que Elvira vuelva a su lado. En un discurso tan variado, la tristeza no rige. Macías es demasiado activo para sufrir pasivamente. Llega Elvira para prevenir su muerte a manos de Fernán Pérez, y Macías es sacudido por el amor y el desengaño. Primero, infiere que ella le ama, y por eso ha venido; entonces ella le revela que ha venido por salvarle la vida. Oyendo esto, dice:

*¡Santo cielol
No la trajo el amor, la trajo sola
la compasión. (54)*

A la postre, se convence de que Elvira le ama y nada le amedra ya ni la misma muerte. Después de confesarle su amor, Elvira le ruega a Macías que huya aunque se rehusa a seguirle cuando éste porfía. Con todo, le dice que le seguirá hasta que esté a salvo:

*A las puertas de Andujar, cautelosa,
te seguiré a tu lado, hasta que libre
te miré allí desaparecer yo propia. (55)*

y le pide a Macías que le mate a ella si son sorprendidos por Fernán Pérez:

*que tu mano
en este corazón la daga esconda,
y así el remordimiento y la vergüenza
borre, que entre los hombres le destrozan.
No sea suya jamás; mi amor se salve,
ya que imposible fué salvar mi honra. (56)*

Elvira ya arriesga la honra por Macías, y prefiere la muerte a seguir siendo mujer de Fernán Pérez. Macías, al oír las palabras de Elvira, dice:

*¡Oh qué suprema
felicidad! Por mí la muerte arrostral (57)*

Parece que Macías exige mucho para ser feliz. Con alegría los dos hablan de morir juntos. Pero cuando vienen los asesinos, los dos, cogidos en la trampa, se desesperan y Macías habla de la "suerte impía" que siempre le ha perseguido. Se deciden a morir, y Elvira, no pudiendo apartar de su mente la idea de la honra, le pregunta:

¿Y aquí me hallan? (58)

Macías rechaza este sentimiento, replicándole que el honor estriba en la opinión del mundo, y que ellos no le debían nada; que la muerte se cernía sobre ellos, y le pide que ella diga que lo ama. Con todo, la vida para Elvira es dulce y dice acongojada:

Con tanto amor morir! (59)

acobardando a Macías.

Elvira es una mezcla de heroína romántica y de mujer que estima su honra más allá de la muerte. Es triste y llora mucho. A pesar de su odio hacia Fernán Pérez cumple su palabra y se casa con él. Hay indicios de rebelión contra su padre, pero los ahoga. Si su padre no le hubiera engañado con el casamiento falso de Macías, tal vez hubiera rehusado casarse con Fernán Pérez. Fué esa noticia la que le decidió a casarse con él.

Nuño no entiende o no quiere entender nada de sentimientos, y siendo para él más importante la palabra empeñada que la felicidad de su hija, la obliga a casarse con Fernán Pérez. Elvira, con todo, replica que:

*Ya, mal mi grado,
rompe mi lloro, en mi dolor inmenso,
el dique que hasta aquí lo ha sujetado. (60)*

Nuño, aunque habla de la palabra empeñada, teme a Fernán Pérez, y así se lo dice a Elvira:

*Elvira,
es fuerza, o dar tu mano al noble esposo,
o al rencor exponernos y a la ira,
y a la venganza atroz de un poderoso. (61)*

Además de temeroso, Nuño se revela, aunque de origen villano, desdénoso de los antepasados de Macías. La rigidez de Nuño viene de razones menos desinteresadas que la del honor. Esto lo revela cuando replica a la defensa que hace Elvira de Macías:

*Serás de Fernán Pérez; a él mis dichas,
mi gloria y mi favor, mi honra y mi suerte,
todo en fin, se lo debo... (62)*

Nuño es un ser despreciable. Cuando su hija consiente en casarse con Fernán Pérez, él le dice:

*Tú a la vida me vuelves, hija mía;
corro a anunciarle tan alegres nuevas
al hidalgo:... (63)*

Hay dos cosas que mueven a Elvira; el amor y el honor. Mientras que consiente en casarse con Fernán Pérez, impulsada por la palabra dada y por la noticia falsa del casamiento de Macías está muriéndose de celos. Muy mujer, Elvira le dice a Beatriz, su dueña, cuando parece que le van a faltar las fuerzas:

*No temas: que ora
fuerzas me da la venganza. (64)*

Al mismo tiempo llora. Cae desmayada cuando ve a Macías que ha vuelto a la corte al terminar el plazo. Pero a pesar de su amor hacia él, le rechaza cuando entra en su habitación; ya es mujer de otro y la honra es de suma importancia. Sólo cuando se trata de la vida de Macías, se olvida bastante la honra para arriesgarla ;pero no deja de preocuparla. Elvira se halla perdida entre la intriga del marqués, la cobardía y brutalidad de Fernán Pérez, la ambición de su padre y la fogosidad de su amante.

La obra es romántica si tomamos en cuenta la indole de Macías, su defensa y ensalzamiento por Elvira, y la continua tristeza de ésta. Por otra parte, Larra se sujeta a las unidades lo bastante para no poder calificar la obra de romántica. Aparte la indole de Macías, hay pocos elementos románticos, y menos, muchos menos que en *La Conjuración de Venecia*.

Don Angel de Saavedra y Baquedano, duque de Rivas nació en 1791, hijo de una familia de ilustre abolengo. Después de la muerte de su padre ,ingresó en el Real Seminario de Nobles de Madrid donde se portó bien, sin estudiar demasiado. Su falta de aplicación fué suplida por sus dotes nativas. La primera obrita del joven Saavedra fué un romance morisco, en el cual, dice Enrique Ruiz de La Serna, "...está ya, en potencia, todo el poeta". (65).

Después de salir del Seminario, ingresó, por diligencias de su madre, en una compañía de guardias de Corps. Cuando estalló la rebelión contra los franceses, Saavedra se declaró por España, y en una batalla contra ellos, salió herido gravemente. Esto ocurrió en noviembre de 1809. El y su madre tuvieron que salir de Córdoba cuando entraron tropas francesas, y después de ser detenidos y puesto en prisión, lograron llegar a Cádiz, donde Angel de Saavedra otra vez quedó a las órdenes del duque de Rivas, su hermano mayor. En Cádiz se granjeó la amistad de ilustres personas, y siguió su carrera militar con distinción. En 1813, después de que fueron arrojados los franceses de España pidió el retiro del servicio militar. Como diputado liberal, tuvo que huir de España en 1823, cuando empezó el segundo período del gobierno absolutista del rey Fernando VII. Pasó un tiempo en Inglaterra, se casó y pasó a Italia, donde, perseguido, acudió a la protección del cónsul británico, quien lo embarcó rumbo a Malta. Allí fué recibido con toda suerte de atenciones. Tuvo por amigo a John Hookham Frere quien le dió a conocer las obras de Shakespeare, Lord Byron y Walter Scott, además de reconciliarlo "con la antigua literatura nacional española..." (66) En 1830, los Saavedras emprendieron viaje a Francia. En Orleans abrió una escuela de pintura para ganarse la vida. En París *Hernani* acaba de triunfar, y sin duda el medio ambiente influyó mucho en el ánimo del futuro duque de Rivas. En 1832, escribió la primera versión de su *Don Alvaro*, que en 1834, fué representado por primera vez en francés. Saavedra renunció a presenciar el estreno, movido del deseo de volver a su patria, por haber

sido decretada la amnestía general después de la muerte de Fernando VII. Tres meses después de haber vuelto a España, Saavedra heredó el título de duque de Rivas, a la muerte de su hermano mayor, Juan Remigio. El 22 de marzo de 1835, se estrenó *Don Alvaro*, después de haberlo corregido y versificado en castellano el duque de Rivas. En este punto, pongamos fin a los acontecimientos de la vida del duque y pasemos a un análisis de esta obra romántica que se puede llamar la piedra angular del drama romántico español.

La obra empieza en el aguaducho del Tío Paco. Allí se congregan un majo, la gitana preciosilla, el Canónigo y otros. El Canónigo explica su presencia en el aguaducho con bastante torpeza ensalzando el agua "de Tomares" y el panorama del "puente de Triana lo mejor del mundo". (67) Por boca de Preciosilla, sabemos que por la ausencia de Don Alvaro, el indiano, la corrida no ha sido tan buena como las otras, y

...que a caballo y a pie es el mejor torero que tiene España. (68)

El Majo añade que:

Es verdad que es todo un hombre, muy duro con el ganado y muy echado adelante. (69)

Ya empieza el dibujo de nuestro héroe. Es hombre muy cabal, y sabemos que viene de América, hecho, este último, que añade algo a la estatura romántica de don Alvaro. Unas cuantas palabras más, nos revela que está enamorado don Alvaro y despreciado, no por su amada, sino por el padre de ésta, el marqués de Calatrava:

Habitante 1o.:

Amigo, el señor marqués de Calatrava tiene mucho copete y sombrada vanidad para permitir que un advenedizo sea su yerno. (70)

a lo cual contesta el Oficial:

¿Y qué más podía apetecer su señoría que el ver casada a su hija, que con todos sus pergaminos está muerta de hambre, con un hombre riquísimo y cuyos modales están pregonando que es un caballero? (71)

Ya sabemos en torno de qué asunto gira la obra. Don Alvaro es rico, caballeroso, aunque advenedizo y atrevido. Preciosilla sigue describiendo el natural de don Alvaro, añadiendo que es generoso y formal. Además que:

...le dije la buena ventura (y por cierto no es buena la que le espera si las rayas de la mano no mienten)... (72)

Nos da un presentimiento del trágico fin del héroe. A más de esto, Preciosilla censura al señor marqués por despreciar a don Alvaro

...digno de ser marido de una emperadora... (73)

Siguen los huéspedes alabando a Don Alvaro por generoso, valiente y caballero. Se reconoce en él al superhombre de los románticos. Todos echan la culpa de los disgustos de don Alvaro en su amor a la hija del marqués, al marqués mismo, hasta que interviene el canónigo que disculpa al marqués, alegando que

Los padres tienen derecho de casar a sus hijas con quien les convenga. (74)

Es precisamente en este momento cuando sabemos que don Alvaro es un desconocido, que ha venido de las Indias hace poco tiempo, con mucho dinero y dos negros. Uno de los personajes dice que

Es un ente muy misterioso. (75)

A más de esto, empiezan las conjeturas acerca de don Alvaro, unos diciendo que era pirata, otros que era hijo de un grande de España y una reina mora... y el Tío Paco que era inca.

Por fin llega don Alvaro "...mirando con dignidad y melancolía a todos lados..." Su apariencia provoca una serie de observaciones que dan a entender al canónigo que don Alvaro está rondando la hacienda, y piensa advertir al marqués para evitar un disgusto.

La escena siguiente empieza con una entrevista sentimental entre el marqués y su hija. El marqués está muy contento porque su hija aparentemente es muy obediente. Doña Leonor se aflige al pensar que engaña a su padre saliendo del hogar con don Alvaro a escondidas. Curra, su criada, le da muy buenos consejos, contándole lo que va a pasar y el perdón que ganarán cuando nazca un hijo para ablandar al viejo. Curra es una persona práctica y prosaica. Siendo persona práctica, sabe bien que el padre de Leonor se ablandará con el tiempo, y que respecta de los hijos del marqués,

*uno con hacer alarde
de vistosos uniformes
y con que rendir beldades,
y el otro para libracos,
merendonas y truhanes,
reventarian de alegría. (76)*

Doña Leonor, como buena romántica, se atormenta entre el deseo de ver a don Alvaro y el de que éste nunca hubiera venido. Triste, llorona, vacilante, es Curra la que le anima y le da resolución.

Don Alvaro entra por el balcón, y le habla y la abraza "con gran vehemencia". Luego habla de la muerte y de que la preferiría a separarse de ella. Como doña Leonor está muy agitada, y muy naturalmente, don Alvaro le dice:

*Mi bien, mi Dios, mi todo:
¿qué te agita y te turba de tal modo? (77)*

Mientras que los dos pierden el tiempo hablando, don Alvaro descubre algo de su origen cuando dice:

*...el nuevo sol en el oriente,
protector de mi estirpe soberano, (78)*

Al ruego de doña Leonor de que aplacen la huída hasta otro día don Alvaro, aturdido le dice:

*¡Pérfidal ¿te complaces
en levantarme al trono del Eterno,
para después hundirme en el infierno? (79)*

Los amantes románticos por supuesto, se alteran con asombrosa rapidez. Doña Leonor, picada por tales palabras se echa en sus brazos, y consiente en irse al punto; pero cae casi desmayada en ellos. Don Alvaro siente su mano fría, y le dice:

*Me parece la mano de una muerta...
Frío está tu semblante
como la losa de un sepulcro helado... (80)*

La mente romántica evoca la tumba a la menor provocación, y aquí tenemos el semblante de la pobre Leonor comparada a un sepulcro helado. Después de un poco más de vacilación por parte de Leonor, ella y Don Alvaro se deciden a irse. Pero ya es tarde; oyen ruidos de pisadas y puertas que se abren. Don Alvaro prepara una pistola, y dice que la va a defender y salvar. Doña Leonor cree que va a disparar contra su padre o los criados; pero don Alvaro replica:

*No, no, amor mío...; la emplearé en dar fin a mi des-
venturada vida. (81)*

Es un poco oscura la intención de don Alvaro, porque quiere defenderla y salvarla, como dice, y también se va a quitar la vida. Pero la pistola cargada va a matar accidentalmente al marqués, malogrando la intención de don Alvaro de entregar su vida al padre de doña Leonor.

El marqués entra, y con señalada violencia maldice a los dos:
¡Vil seductor...; hija infame! (82)

Don Alvaro se echa la culpa a sí mismo, y quiere que el marqués le atravesase el pecho; pero se indigna cuando el marqués manda que sus criados le sujeten y le aten. Saca la pistola para defenderse contra los criados. Otra vez se arrodilla ante el marqués, y vuelve a ofrecerle su vida. Se había indignado cuando el marqués se refirió a

lo bajo de tu condición... (83)

y que

morirás a las (manos) del verdugo. (84)

Está por desmandarse, pero se contiene y, mientras se arrodilla, tira la pistola, que, al dar en el suelo, se dispara, hiriendo accidentalmente al marqués. El marqués maldice a su hija, y don Alvaro la arrastra hacia el balcón. Termina el acto. Notemos en don Alvaro que su honra vale más que su vida, y que una mancha arrojada sobre su nacimiento le irrita sobremanera. Ofrece la vida, sumiso, al marqués, pero está dispuesto para matar a cualquier otra persona que se atreva a tocarlo. Casi pierde los estribos cuando el marqués menciona al verdugo. Notemos el parentesco de don Alvaro con los héroes de los dramas del Siglo de Oro. La honra es de suma importancia; más importante que la vida misma.

En la *Jornada Primera*, la escena se trasladó del aguaducho a la casa solariega del marqués. En la *Jornada Segunda*, se traslada a la villa de Hornachuelos y a sus alrededores.

Como la *Jornada Primera*, la segunda empieza en un lugar público donde se congrega la gente más o menos humilde. Estamos en un mesón. En el mesón se hallan un estudiante, el alcalde, mesonero, mesonera y, personaje muy importante, el Tío Trabuco, que está tratando de dormir en la cocina del mesón mientras que hay quienes bailan y alborotan. El estudiante azuza al Tío Trabuco para que diga quién es el caballerito afeminado con quien llegó al mesón. El estudiante cree que puede ser una mujer, pero el Tío Trabuco se esquivo, y por último, amoscado, se va adonde pueda dormir. No se necesita gran inteligencia para colegir que el caballerito de marras es doña Leonor. El estudiante está por entrar en el cuarto del supuesto doncel, para tizarlo, cuando interviene el alcalde, el cual, como autoridad del pueblo, le pregunta quién es y de dónde viene. El estudiante responde que es amigo del licenciado Vargas, hijo menor del finado marqués de Calatrava, que los dos hijos del marqués buscaban el paradero del asesino y de su hermana de ellos, ya que habían descubierto que ella *había muerto* en la refriega entre los criados del marqués y los de don Alvaro. Para sacarle este discurso al estudiante el alcalde había dicho:

...de dónde viene y adónde va, pues, parece algo alegre de cascos. (85)

Terminado el discurso, el alcalde muda de tono totalmente y dice:

...se ve en su porte y buena explicación que es hombre de bien y que dice verdad. (86)

El estudiante ya ha servido a los fines del autor, y éste se desembaraça de él. Ahora analicemos el discurso del estudiante. Dice que la hermana está muerta; que había muerto la noche del rapto. Y ¿el cadáver? Habla del asesino, y, ciertamente don Alvaro no lo es. Como lo vieron todos, la pistola cayó al suelo y se disparó matando al mar-

qués *accidentalmente*.

Todos se despiden el uno del otro, y la mesonera entra en el cuarto de doña Leonor y descubre que no está; que ha huído.

En la escena III, estamos delante del convento de los Angeles, y alrededor, hay precipicios, derrumbaderos, montañas y todo el aparato de una naturaleza agreste.

Llega doña Leonor, —el caballerito del mesón,— y, en un monólogo, revela que había estado escuchando el discurso del estudiante, y que había huído, temiendo ser descubierta. A más de esto, sabemos que el prelado del convento está enterado del suceso de doña Leonor, y que ha prometido auxiliarla. Además, que un año ha transcurrido desde que murió su padre y empezaron sus infortunios. Llama a la mirilla del convento y se asoma el hermano Melitón cuyo papel es el de un verdadero cómico. Es curioso que doña Leonor dice de él:

La rígida aspereza

.....

que ha mostrado el portero. (87)

cuando al lector le impresiona de diversa manera su discurso en el cual se muestra curioso y picaresco. Además le ofreció el abrigo de la portería, que hubo de rechazar Leonor por ser mujer. En todos sus discursos, Leonor se ha mostrado turbada y abatida. Poco después de llegar al convento Leonor volviendo los ojos a lo pasado y recordando lo que había oído de labios del estudiante en el mesón, dice:

*¿Y no murió (don Alvaro) la noche desastrada
en que yo, yo. . . , manchada
con la sangre infeliz del padre mío
le seguí, le perdí? . . . ¿Y huye el impio?
¿Y huye el ingrato? . . . ¿Y huye y me abandona? (88)*

Añade al misterio de los acontecimientos de esa noche trágica. Cuando espiraba su padre en los brazos de sus criados, don Alvaro la arrastró hacia el balcón, y así terminó la escena. No explica el autor cómo perdió Leonor a don Alvaro, ya que él la arrastraba a ella. A más de esto, parece que doña Leonor estaba equivocada porque creía que don Alvaro había muerto esa noche. Después de este arranque, pide perdón al cielo por haber olvidado un voto de penitencia. Va a vivir lo que quede de su vida, haciendo penitencia en una cueva, sola, apartada del mundo. Cierto que ésa es larga penitencia por un "crimen" que nunca cometió. Dejemos a doña Leonor bajo de la protección del prelado, que la conduce a la iglesia para bendecirla y llevarla a la cueva.

La *Jornada Tercera* nos lleva a Italia. El autor rechaza la unidad de lugar con firme resolución.

En la primera escena de esta *Jornada*, vemos a unos tahures desvergonzados que piensan estafar a don Carlos, recién llegado a Italia. Entre ellos un capellán, socio, podemos decir, de esta pandilla. Entra

don Carlos, y apenas empieza el juego cuando cae en la cuenta de una trampa. Se llama a robado, se cruzan las espadas. Salen de la casa peleando todos contra don Carlos. Se interrumpe la acción, y ahora estamos en una selva donde pasea don Alvaro, sufriendo y filosofando, y donde nos da a entender que está buscando la muerte en los combates, y que éste le eludé. Por su arrojo al buscar la muerte, se ha convertido en héroe de todos conocido. Oigámosle quejarse:

*¡Qué carga tan insufrible
es el ambiente vital
para el mezquino mortal
que nace en signo terrible! (89)*

El destino acecha a don Alvaro. Sigue, en su egoísmo, creyendo que es objeto de la ira del cielo:

*Este mundo,
¡qué calabozo profundo
para el hombre desdichado
a quien mira el Cielo airado
con su ceño furibundo! (90)*

Parece, dice don Alvaro, que la muerte acecha a los felices y les corta la existencia, y a los infelices les conceda larga vida; claro para hacerles padecer más. A más de esto, da otro indicio de su nacimiento.

*Para engalanar mi frente,
allá en la abrasada zona,
con la espléndida corona
del imperio de Occidente,
amor y ambición ardiente
me engendraron de concierto;
pero con tal desacierto,
con tal contraria fortuna,
que una cárcel fué mi cuna. (91)*

Como los hermanos de Leonor y el estudiante, cree que Leonor está muerta:

*Socórreme, mi Leonor,
gala del suelo andaluz,
que ya eres ángel de luz
junto al trono del Señor. (92)*

En medio de sus meditaciones tristísimas, oye gritos, ruidos y una voz que pide socorro. Olvida sus cuitas y corre para ayudar al necesitado. ¿Quién es? ¡Don Carlos! Evidentemente, la riña que empezó en la casa llegó hasta la selva, y en noche muy oscura, como indica el autor al empezar la Escena III. Ahora sabemos por qué Don Carlos entró en una "...casa tan indecente..." (93), como lo dice el propio don Carlos; para ser salvado por don Alvaro. Ciertamente, es curioso que

un hombre tan honrado hubiera entrado en relaciones con tales desvergonzados. Vemos en ello una fórmula muy repetida que usó el autor para desenvolver la acción del drama. Plantea una situación inverosímil a principios de cada Jornada, sólo porque encuentra dificultades en construir el drama de una manera más natural.

Salvada ya la vida de don Carlos, él y don Alvaro llegan a ser amigos íntimos. El pobre don Carlos se ve obligado a disculparse ante don Alvaro por haber entrado en un garito. A la verdad, se confiesa como hombre de poco tino por no haber podido juzgar mejor la baja ralea de sus compañeros. De la conversación de don Alvaro y don Carlos, se colige que los dos están escondiendo sus verdaderos nombres, don Alvaro por el suceso infausto que le persigue, y don Carlos para perseguir al que mató a su padre.

En una batalla contra los alemanes, don Alvaro es salvado por don Carlos, y lo llevan malherido a su tienda. Allí, don Alvaro se agita sobremanera cuando don Carlos menciona la orden de "Calatrava". Don Carlos advierte su agitación, y se pone a reflexionar:

*El nombre de Calatrava,
¿qué tendrá, qué tendrá... tiemblo,
de terrible a sus oídos?... (94)*

¿Sospecha ya don Carlos que don Alvaro es el asesino? Aunque esas palabras dan esa impresión, parece que no. Más adelante, después de que don Alvaro le pide que quemé ciertos papeles que tiene en su maleta sin leerlos, medita sobre el efecto del nombre de Calatrava, y dice:

*Y de Calatrava el nombre,
¿por qué así lo horrorizó
cuando pronunciarlo oyó?
.....
¡Cielos!... ¡Qué rayo de luz
sobre mí habéis derramado
en este momento!... Si.
¿Podrá ser éste el traidor, (95)*

Y ahora empieza la lucha entre el deseo de abrir el legajo de papeles que saca de la maleta de don Alvaro y su palabra empeñada de que no lo abriría. Pero, por casualidad, halla una cajita, y como no le había prometido nada a don Alvaro acerca de abrirla o no, la abre, sin faltar a la honra (¡concepto extraño!) y ve el retrato de su hermana, Leonor. Se pregunta si tal vez esté ella en Italia con él. Pues, ¿no nos habían dicho que los hermanos de Leonor sabían que había muerto?

En la *Jornada Cuarta*, la confusión acerca de Leonor se aclara un poco, cuando don Alvaro, retado por don Carlos, trata de sosegarlo diciéndole que nunca sedujo a Leonor, que ella y su padre

*desde el Cielo, mi inocencia
ven, esa ciega demencia
que os agita, condenando. (96)*

Queda turbado don Carlos porque creía que Leonor estaba con don Alvaro. Le cuenta, pues, que Leonor vive; que no había muerto, y que había pasado un año en Córdoba con una tía suya. Mientras que ruega don Alvaro que don Carlos le ayude a buscar a su hermana, revela un poco más de su origen misterioso:

*Al primer grande español
no le cedo en jerarquía;
es más alta mi hidalguía
que el trono del mismo sol. (97)*

Don Carlos rechaza el ruego de don Alvaro y jura matar a su hermana tan pronto como le mate a él. Don Alvaro, profundamente indignado sale con él al duelo. En esta escena hay algo que no encaja bien, como lo señala Azorín. (98) Al empezar la Escena I, sabemos que don Carlos ha cuidado a don Alvaro con esmero. Le ha salvado la vida, y don Alvaro lo reconoce y le dice:

*...a vuestra solicitud
debo mi cura asombrosa.
Sois excelente enfermero:
ni una madre por un hijo
muestra un afán más prolijo,
tan grande cuidado y esmero. (99)*

Pues, don Carlos ha cuidado a don Alvaro mejor que hubiera podido una madre - y eso por cuarenta días, sin dar una muestra del odio tremendo que le tenía a él. Por lo que dijo Curra, sabemos que era un hombre que hubiera gustado lucir flamantes uniformes; sabemos que, como un tonto fué engañado por unos tahures; y después de su muerte fué llamado botarate, charlatán y fanfarrón. (100)

¿Pudo haber tal hombre cuidado a don Alvaro y haber contenido su ira y odio sin haber dejado escapar el más leve indicio de sus verdaderos sentimientos? Posible es, pero muy dudoso. (101) A más de esto, reacciona don Alvaro con increíble rapidez, cuando don Carlos le pregunta:

*¿Habéis recibido carta de don Alvaro el indiano?
no? (102)*

Don Alvaro, furioso, replica:

*...¡Ah traidor!... ¡Ah fementido! Violaste, infame,
un secreto. (103)*

Como lo señala Azorín, la reacción de don Alvaro es falsa. Su primera reacción debía de haber sido una de asombro, perplejidad, amargu-

ra, y después de ira. Con todo, no puede uno estar de acuerdo con Azorín cuando dice que don Alvaro hubo podido dejar de combatir con don Carlos. Este estaba resuelto a matarlo, lo había retado, y no le quedaba otro remedio a don Alvaro que aceptar el reto.

En la siguiente escena, sabemos por la charla de varios oficiales que don Alvaro ha matado a don Carlos, y que lo han aprehendido por haber quebrantado la ley. Todos esperan que lo pongan en libertad, pero hay quienes creen que lo van a condenar a muerte.

La muerte no atemoriza a don Alvaro, sino el hecho de que va a morir en un patíbulo:

*la muerte anhelo,
y la tendré...; pero ¿cómo?
en un patíbulo horrendo,
por infractor de las leyes,
de horror o de burla objeto. (104)*

A la verdad, los héroes románticos del siglo XIX se ligaban a los héroes del drama del Siglo de Oro por su preocupación acerca del honor.

Don Alvaro se entera de que su muerte es inevitable, y, resignado, la espera. Con todo, los alemanes entran en Veletri, y, en la confusión que sigue, el capitán, que está encargado de su persona le dice que huya. Pide una espada y hace un voto que si la muerte no le alcanza renunciará al mundo para acabar su vida en un desierto. De un cabo a otro, como buen romántico.

La *Jornada Quinta*, como las tres primeras Jornadas empieza con una escena "popular". Eso es, se trata de gente humilde que viene al claustro por el reparto de la sopa. Notemos la persistencia con que el autor mezcla su tragedia, lo cómico y lo serio. Este encaja bien con la teoría de Víctor Hugo de que esos dos elementos, siendo partes de la vida, deben codearse en el drama.

La "caracterización" del hermano Melitón es muy buena. El fraile es muy humano y tiene pocas de las virtudes del Padre Guardián. A la respuesta de una mujer que quiere otra ración de sopa porque tiene seis chiquillos, replica :

¿Y por qué tiene seis chiquillos? (105)

a lo cual replica la mujer:

Porque me los ha dado Dios. (106)

recibiendo la respuesta del impaciente hermano:

*Sí...; Dios, Dios... No los tendría si se pasara las
noches como yo, rezando el rosario o dándose disci-
plina. (107)*

Al Padre Guardián que le regaña responde:

Padre nuestro, si estos desesperados tienen una fecundidad que asombra. (108)

Estamos de nuevo, como se habrá advertido, en el convento de los Angeles; y la pobre gente que padece el mal humor del hermano Melitón, cuando lo de la sopa, hablan del buen padre Rafael, que es nada menos que don Alvaro convertido en santo. Otra vez, el autor se vale de una reunión de gente humilde para unir las partes del drama. El fogoso, impaciente don Alvaro ahora es un humilde padre, que es retebueno hacia los pobres. En el mismo discurso con el padre Guardián, pone de manifiesto que el padre Rafael tiene:

...sus ratos de murria como cada cual. (109)

Evidentemente el romántico de don Alvaro no puede suprimir el fuego que le está quemando adentro. A pesar de los "ratos de murria" el padre Rafael

...es un siervo de Dios a quien todos debemos imitar". (110)

Sabemos por la charla del hermano Melitón que don Alvaro

...tiene de cuando en cuando unas salidas y se da unas palmadas en la frente..., y habla solo y hace visajes como si viera algún espíritu. (111)

y a más de esto que un día el hermano Melitón le dijo en broma que "parece un mulato", el padre Rafael se encolerizó y por poco lo embiste. Otro día al llamarlo un indio bravo porque andaba entre los riscos durante una tempestad, se excitó sobremanera. Ya van saliendo todos los pormenores acerca del origen de don Alvaro, y además cómo reacciona éste al oírlos. En la *Jornada Cuarta* se mostró orgulloso de su origen indiano, e insinuaba que era casi divino como creían los emperadores de las razas indígenas del nuevo mundo. Aquí, cualquier alusión le hace rabiar. ¿Siente vergüenza ahora? Por la contestación del Padre Guardián sabemos que han transcurrido cuatro años desde que vino don Alvaro al convento, traído malherido al lugar por un padre limosnero que lo encontró en el camino, víctima de un atraco.

Don Alfonso, el hijo menor del marqués de Calatrava, es tan necio como su hermano mayor. Viene al convento de los Angeles y, después de desembozarse, le dice a don Alvaro:

*el Cielo (que nunca impunes
deja las atrocidades
de un monstruo, de un asesino,
de un seductor, de un infame),
por un imprevisto acaso*

*quiso por fin indicarme
el asilo donde a salvo
de mi furor os juzgaste. (112)*

Don Alvaro ni es asesino, ni monstruo ni infame. Y si don Alfonso cree que el cielo le guió al convento, se equivoca, porque ciertamente, el cielo no es amigo del vengador. Ni podía pensar que don Alvaro había buscado asilo por ocultarse de él, don Alfonso. Harto sabía el valor del indiano. Don Alfonso comete la indiscreción de llamar a don Alvaro vil hipócrita y cobarde infame, y este se enfurece para reportarse al punto. Sus cuatro años de convento le han ayudado a refrenarse un poco, y le dice:

*Los insuitos y amenazas
que vuestros labios pronuncian
no tienen para conmigo
poder ni fuerza ninguna. (113)*

Esta no es la verdad porque, como se ve, don Alvaro se pone furioso al ser llamado hipócrita y cobarde. Además cuando don Alfonso le habla de

*la inmunda
mancha que hay en vuestro escudo. (114)*

otra vez, don Alvaro se pone furioso. Se repone, pero una bofetada le decide a combatir. Los dos salen, y don Alvaro le dice, "con voz terrible", al hermano Melitón que abra la puerta. A las preguntas de éste, dice ¡que va al infierno! Romántico es don Alvaro hasta los tuétanos. Yo no sé si el autor quiso poner un poquito de humorismo en este punto. Como quiera que sea, la escena es cómica porque un poco antes don Alfonso le había dicho que buscaba el padre Rafael.

El del infierno. (115)

y ahora, don Alvaro se lo confirma.

En la escena IX, el tiempo y el terreno se ajustan a las pasiones de los dos hombres. Hay truenos y relámpagos, malezas y peñascos, y cerca está la gruta de Leonor. Allí, al fin, sabemos a ciencia cierta el origen de don Alvaro. Es hijo de un virrey y de una princesa india. Don Alfonso, por herirle, le dice que el Rey les ha libertado y re- puesto en sus antiguas dignidades, y que van en busca de él, don Alvaro. Don Alvaro vuelve a insistir en que no combatan, pero don Alfonso le insulta de nuevo, y aquél le hiere con su espada. Sigue un desenlace sumamente romántico. Don Alfonso, herido de muerte, pide un confesor, y don Alvaro corre hacia la gruta y llama. Sale doña Leonor; se reconocen; ella oye la voz de su hermano, corre hacia él y él creyendo que los dos le habían engañado, la mata. Don Alvaro sube a un risco y con una sonrisa diabólica (y romántica, podemos añadir) dice:

*Infierno, abre tu boca y trágame. Húndase el cielo,
perezca la raza humana; exterminio, destrucción...*
(116)

y se precipita de lo más alto del monte.

En esta obra dramática se han notado los defectos; lo improbable de muchos acontecimientos; lo trivial de los personajes (con excepción del hermano Melitón); el completo dominio de los sentimientos y pasiones; y la falta de toda razón.

En cuanto a sus elementos románticos, supera al *Hernani* de Victor Hugo. Don Alvaro tiene todas las cualidades de un superhombre, pero muchas, también, de las de un hombre común y corriente. Se hace muy amigo de don Carlos y es curado por él, y no le reconoce como a hijo del marqués de Calatrava. Pero cuando ve al hijo menor del marqués por primera vez dice:

*¡Oh Dios, qué veol! ¡Dios mío!,
¿pueden mis ojos burlarme?
¡Del marqués de Calatrava
viendo estoy la viva imagen! (117)*

Don Alvaro es todo "exterioridad" y reacciona ante los acontecimientos culpando a un nefasto destino que hizo se disparase la pistola; que lo hizo encontrar a don Carlos y matarlo, y por último que condujo a don Alfonso al convento y causó la muerte de doña Leonor. El "destino" le abruma, le aniquila, y sólo le queda suicidarse.

¿De qué trata la obra? ¿Del destino? La obra se subtitula *La Fuerza del Sino*. Pero pretender que un conjunto de coincidencias improbables es el destino, es frisar con lo absurdo. ¿Trátase de la debilidad del ser humano (y superhombre) que se ve abrumado por acontecimientos superiores a su voluntad? Si es así, habrá podido el autor enterarse de la reacción de Edipo que surfió el más horrible de los horrores y que lo superó con una dignidad y entendimiento de que sería incapaz don Alvaro, hombre completamente "exteriorizado" e irreflexivo. Don Alvaro se acerca al héroe del Siglo de Oro. Más triste, más melancólico, pero fogoso a la vez pronto a defender su honra, dispuesto a matar, es un hombre dominado por sus pasiones. El pobre de don Alvaro es un títere a quien han dotado de todos los rasgos característicos de un romántico furibundo, y tiene que reaccionar de acuerdo con ellos. Padece una desgracia; pasa un año, o más, y sigue atormentándose. No aprende nada. La vida le es inaguantable y busca afanosamente la muerte que lo esquiva. Dice que los felices mueren en medio de sus felicidades, y los infelices siguen viviendo. ¿Es verdad? El autor quiso convertir a don Alvaro en un superhombre; con palabras le dota de todo, pero en sus acciones se revela como hombre cuyo único sostén es la espada. Ciertamente, un Rugiero triste, un Macías furibundo, son más humanos y reales que un don Alvaro, que lo es todo y no es nada.

Con todos los defectos del drama, hoy día lo tienen por la culminación del drama romántico en España, aunque no fué tan popular como *El Trovador* de García Gutiérrez. *Don Alvaro* se representó diecisiete veces en el año de 1835 (118) y *El Trovador*, veinticinco veces en 1836 (119), año de su estreno. Además el estreno de *El Trovador* "took Madrid by storm". (120) Es indudable que la figura de don Alvaro resalta con más claridad, con más vigor, que la de cualquier otro héroe romántico de la España del siglo XIX. Rugiero muere en el patíbulo; Macias, peleando con Fernán Pérez; Manrique, en el patíbulo y Marcilla expira rechazado por su amada; pero don Alvaro se arroja de un precipicio con una terrible maldición en los labios, como si fuera el mismo Satanás. En efecto, la terminación de la obra tiene una cualidad satánica. Imaginemos el efecto de tal desenlace en un auditorio de aquel tiempo. Los partidarios de los románticos lo creerían inmejorable y los enemigos lo silbarían. Más que dramática, la obra es melodramática. Don Alvaro, poseído por sus pasiones, salta de un extremo a otro. Es valiente e insuperable. No se le puede insultar con impunidad porque siempre vence. Es honrado. Nunca podría cometer un ultraje. Con Leonor es un caballero (compáresele con un don Juan). ¿Quién, que se deja arrastrar por las pasiones y rechaza la razón, puede menos que admirar tal figura?

Antonio García Gutiérrez nació en 1813. Como estudiante de medicina empezó a escribir versos a escondidas de su padre. Aburrido de sus estudios y ansioso de conseguir gloria, se fué a Madrid con su obra, *El Trovador*, ya escrita. Concurrió al Parnasillo y allí logró que escucharan su obra, que fué recibida muy bien. Con todo, no fué estrenada hasta después de que ingresó García Gutiérrez en el ejército como soldado raso, pues se hallaba sin medios de vida y le habían prometido que recibiría el grado de subteniente después de seis meses en filas. La obra se estrenó el primer día de marzo de 1836 y

los espectadores pidieron a voces que saliese el autor; levantóse el telón, y el modesto ingenio apareció para recoger numerosos bravos y nuevas señales de aprobación. (121)

Escuchemos las palabras de Mesonero Romanos:

La concurrencia aquella noche fué grande e imponente la actitud del público. Alzose el telón y empezáronse a escuchar con agrado las primeras escenas, y a medida que el drama avanzaba y crecía en interés, reforzábase también el del público. . . Fascinado el auditorio ante aquel cúmulo de bellezas, hijo de una rica fantasía y aguijoneado además por la curiosidad de conocer al ingenio que así acertaba a seducirle y conmovérle. . . empezó a pedir, en medio de atronadores aplausos, no solamente el nom-

bre del autor, sino también que éste se presentase en las tablas a recibir la ovación que el público le dispensaba... (122)

Ahora nos toca analizar *El Trovador*.

En la escena I, de la *Jornada Primera*, unos criados del conde de Luna, charlando, nos descubren el hechizo, el robo y la "muerte" del hijo mayor del conde de Luna. Esto ocurrió hace muchos años. Su hermano menor es el actual conde de Luna quien está enamorado de doña Leonor. Tiene un rival; un misterioso trovador.

un caballero valiente y galán. (123)

quien, una noche que estaba galanteando a doña Leonor, fué descubierto por el conde. Los dos pelean y el trovador le arrebató la espada al conde.

Don Guillén, hermano de doña Leonor, ambicioso, quiere que se case con el conde de Luna. Ella rehusa, y él le amenaza con encerrarla en un convento. Escuchemos lo que dice Leonor:

Llorando, sí;

*yo para llorar nací;
mi negra estrella enemiga,
mi suerte lo quiere así. (124)*

Otra vez el destino decide la suerte de una persona romántica. Jimena le pregunta, explicando así, que el llanto es costumbre en doña Leonor:

*¿Siempre llorando, mi amiga?
No cesas... (125)*

Manrique entra en su cuarto, embozado, y la llama "perjura". Manrique cree que Leonor le está engañando porque la encontró en la oscuridad con el conde. Leonor insiste en que ella se había equivocado creyendo que era él, Manrique. Ella dice:

*Me figuré verte allí
con melancólica frente,
suspirando tristemente. (126)*

Otros rasgos salen del romántico; es triste y es melancólico. Su arrebatado de ira se pasa tan repentinamente como el relámpago. De "perjura" va a "angel hermoso". Con la exageración de los románticos dice Manrique que

*la muerte me fuera
más grata que tu desdén. (127)*

Don Nuño, el conde de Luna, viene y les interrumpe. Leonor se retira, y Manrique reta al conde. El conde, creyéndole "hidalgo de pobre cuna" le insulta y provoca la ira de Manrique. Don Nuño, se rehusa a combatir con él porque Manrique no es caballero. Respon-

de Manrique,

Tal vez os equivocáis. (128)

O Manrique sospecha que es más de lo que parece, o "siente" que es caballero.

Transcurre un año entre la *Primera y Segunda Jornada*. Ha padecido una herida don Nuño cuya cura le ha durado un año. Don Guillén le dice que Leonor prefiere el convento al casamiento con él. A Leonor llegó la falsa noticia de la muerte de Manrique, y, ya nada le impide meterse monja. Don Nuño está violento, y amenaza con arrebatarse del mismo altar y dice:

*o ha de ser mía su hermana,
o por ella he de morir. (129)*

A la verdad, es tan extremado como Manrique. Llama a Guzmán y le da órdenes de que estorbe la profesión de Leonor.

Le llevan noticias de que los rebeldes han entrado en Zaragoza de que iba a haber revuelta y de que Manrique a quien creían muerto, era el jefe.

Presenciamos la profesión de Leonor, que se despide de su amiga Jimena, diciéndole:

*ya no hay en el universo
nada que me haga apreciar
esta vida que aborrezco. (130)*

sólo morir apetezco. (131)

Leonor pierde a Manrique y se encierra en un convento. La otra Leonor, la de Don Alvaro, lo pierde a él y también quiere separarse del mundo. Parece rasgo caratecístico de los románticos huir en vez de resolver los problemas.

Aparecen Manrique y Ruiz, su criado. Se acercan al convento. Sabe Manrique que Leonor va a ser esposa de Dios y que tal vez ya la sea, y dice:

*Dejadme Ruiz;
y para mí no hay consuelo.
¿Por qué me dió vida el cielo,
si ha de ser tan infeliz? (132)*

Cada romántico cree que el cielo le tiene siempre presente y que lo destina a padecer. Sale Leonor de la iglesia, ya esposa de Dios; reconoce a Manrique, y cae desmayada a sus pies.

En la *Jornada Tercera*, Manrique está con su supuesta madre, Azucena. Allí se explica que Manrique la dejó por buscar fortuna y sacarla de esas montañas donde los dos vagaban. Cuando Azucena le dice que nada ha preguntado acerca de su familia, Manrique replica:

No me he atrevido...; no sé por qué se me ha figurado que me había de contar alguna cosa horrible. (133)

Aquí empiezan los presentimientos de Manrique. Vamos a ver adelante cómo Manrique siente que es mejor de lo que es. Ya hemos visto que Manrique se cree tan caballero como el conde de Luna. Más, sabemos que Manrique no profesa un gran amor hacia su "madre", y le confiesa que

Mil veces, dentro, en mi corazón... he deseado que no fueseis mi madre... porque ambiciono un nombre... que me falta. (134)

Esta ambición no es sino otro presentimiento. Aparentemente su sangre noble le excita a ser noble. Presenta García Gutiérrez una teoría de la transmisión de buenas cualidades de padre a hijo opuesta a la de Galdós en su obra *El Abuelo*. Parece que las palabras siguientes de Manrique carecen de sinceridad:

Pero, a pesar de mi ambición os amo, madre mía; no... yo no quiero sino ser vuestro hijo. ¿Qué me importa un nombre? (135)

Y en estas palabras, piensa como Macías:

Mi corazón es tan grande como el de un rey... ¿Qué noble ha doblado nunca mi brazo? (136)

A pesar de pensar así, le aflige no tener nombre. Eso es evidente cuando el lector recuerda la ira que siente Manrique al ser llamado villano. Las palabras de Azucena afirman que, aunque dice que está contento, le aflige no ser de esclarecido linaje:

Pero, sin embargo, estás muy triste... ¿Te devora algún pesar secreto? ¿Sientes tú haber nacido de unos padres tan humildes? No temas, yo no diré a nadie que soy tu madre; me contentaré con decirme a mí propia, y en vanagloriarme interiormente. ¿Estás contento? (137)

Manrique no contesta a su madre. Viene Ruiz y los dos se van. En un monólogo, Azucena acierta al expresar los sentimientos reales de su "hijo":

Se ha ido sin decirme nada, sin mirarme siquiera. ¡Ingrato! No parece sino que conoce mi secreto... ¡Ah! Que no sepa nunca... Si yo le dijera: "Tú no eres mi hijo; tu familia lleva un nombre esclarecido; no me pertenesces..." Me despreciaría y me dejaría abandonada en la vejez. (138)

y dice bien.

Escuchemos lo violento de la pasión de Leonor, en un monólogo que pronuncia en su celda:

*Perdona Dios de bondad,
perdona; sé que te ofendo;
vibre tu rayo tremendo
y confunda mi impiedad.
Mas no puedo en mi inquietud
arrancar del corazón
esta violenta pasión,
que es mayor que mi virtud. (139)*

Ya profesa, no puede calmar su pasión, aunque es inútil todo deseo de separarse del convento y de los votos que hizo. Veamos la mudanza repentina de Leonor cuando entra Manrique en su celda y quiere llevársela:

*Yo desdichada,
yo no ofendiera con mi llanto al cielo. (140)*

Ya ha ofendido al cielo en su discurso anterior. Sigue rechazando a Manrique:

*Ya no puede
ser tuya esta infeliz; nunca... Mi vida,
aunque llena de horror y de amargura,
ya consagrada está, y eternamente,
en las aras de un Dios omnipotente.
Peligroso mortal, no más te goces
envenenando ufano mi existencia;
demasiado sufrí; déjame al menos
que triste muera aquí con mi inocencia. (141)*

Empieza una lucha para Leonor. Quiere huir con Manrique, y teme profanar el altar de Dios. Al fin le dice:

*tus brazos son mi altar, seré tu esposa,
y tu esclava seré; ¡pronto, un momento,
un momento pudiera descubrirnos,
y te perdiera entonces! (142)*

y

Huyamos sí... (143)

Manrique se lleva a Leonor. Empieza una refriega entre los soldados de Manrique y del conde de Luna.

En la *Jornada Cuarta*, el discurso entre don Nuño y don Guillén, hermano de Leonor nos da a conocer que Manrique está a salvo con Leonor en Castellar, donde esperan a las huestes del conde de Luna. Don Guillén, como don Alfonso y don Carlos, quiere lavar la mancha en su escudo y dice:

*¡Y no voy yo a arrancarla,
con el corazón villano,
el torpe amor que la abrasa? (144)*

Unos soldados traen a Azucena atada ante don Nuño, y Jimeno, su criado, la reconoce como la hija de la bruja que quemaron por haber hechizado al hijo mayor del conde de Luna. Turbada Azucena, revela que Manrique es su hijo, y la llevan a Zaragoza. Don Nuño dispone combatir al punto a don Manrique.

La siguiente escena, nos lleva a la torre de Castellar, donde hallamos a Leonor quejándose de su mala suerte:

*¡Oh Dios! ¿Por qué tus aras
ilusa abandoné? La paz dichosa
que allí bajo las bóvedas sombrías
feliz gozaba tu perjura esposa... (145)*

Estas palabras revelan la agitación de Leonor porque nunca fué feliz en el convento, ni gozaba de la dichosa paz. Las siguientes palabras nos dan a conocer las mudanzas repentinas que agitan a Leonor:

*¡Esposa yo de Dios?, no puedo serlo;
jamás, nunca lo fui... tengo un amante
que me adora sin fin, y yo le adoro
que no puedo olvidar un solo instante. (146)*

Manrique entra en el aposento de Leonor y le cuenta un sueño. Es interesante citar unos cuantos versos para caer en la cuenta de lo romántico del estilo:

*Soñaba yo que, en silenciosa noche
cerca de la laguna que el pie besa
del alto Castellar, contigo estaba.
Todo en calma yacia; algún gemido
melancólico y triste
sólo llegaba lúgubre a mi oído.
Trémulo como el viento en la laguna,
triste brillaba el resplandor siniestro
de amarillenta luna.
.....
y, en triste melodía,
el viento que en las aguas murmuraba,
mi canto y tus suspiros repetía. (147)*

A Manrique, le informan que su madre está aprehendida. Manrique le revela a Leonor que es hijo de una gitana, y que va a liberarla si es posible. Amándola y siendo hijo de una gitana, cree ofenderla, y se lo dice. Leonor tiene un presentimiento, elemento romántico, y le advierte:

*Ven... , no vayas,
mira, el corazón me late
y fatídico me anuncia
tu muerte. (148)*

En la *Jornada Quinta* es Manrique prisionero del conde. Leonor está fuera de la torre donde está encerrado, y dice:

*Esa es la torre; allí está,
y, maldiciendo su suerte,
espera triste la muerte. (149)*

Dispone Nuño que muera Manrique como traidor al Rey, pero, en realidad, trata de vengar en él los desdenes de Leonor. Esta entra, habiendo ya apurado un veneno y, a trueque de su amor, logra la libertad de Manrique.

Manrique y su "madre" están presos en la misma prisión, y ella se empeña en hablar de la hoguera en que pereció su madre. El autor evoca una imagen bastante horrible del tormento de la hoguera:

*...los verdugos se reían de sus visajes porque la
llama había quemado sus cabellos y sus facciones
contraídas, convulsas, y sus ojos desencajados, da-
ban a su rostro una expresión infernal... (150)*

Recordemos que lo horrible y su descripción gráfica son rasgos característicos del romanticismo de Rivas y de Zorrilla.

Parece que Azucena desvaría porque habla de irse y de recorrer las montañas otra vez. Se duerme, y viene Leonor. Ya está expirando y aunque ruega que Manrique se vaya, él rehusa, creyendo que ella ha vendido su amor, y le dice:

*Ya no hay amor
en el mundo, no hay virtud. (151)*

Leonor, viéndolo tan obstinado y tan equivocado, le dice que ha tomado un veneno. Viene la antítesis, como siempre, entre los amados y el despecho de Manrique se convierte en angustia y tormento. Muere Leonor. Vienen don Nuño y sus soldados, hallan muerta a Leonor, y don Nuño manda ajusticiar a Manrique. Azucena se despierta y descubre su amor hacia Manrique y quiere salvarlo. Pero el conde no quiere escucharla y la arrastra hacia una ventana donde ve la ejecución de Manrique. Le revela, entonces al conde que Manrique era su hermano y expira después de decir a su madre muerta:

¡Ya estás vengada! (152)

García Gutiérrez, como Martínez de la Rosa y el duque de Rivas, rechaza las unidades de tiempo y lugar, y también la de acción porque encierra dos acciones, la del amor y la de la venganza. Don Nuño, y su hermano, Manrique, quieren a la misma mujer. Ella

elige al trovador sin saber quién es o de dónde viene: Azucena ha quemado a su propio hijo para vengar a su madre en la persona de Manrique que es el verdadero conde de Luna. Las dos acciones se hallan entrelazadas.

Además del quebrantamiento de las tres unidades, tenemos al héroe romántico en toda la acepción de la palabra. Muy pronto, se colige que es de origen noble, y no hijo de la gitana. No hay el lento conocimiento como en *Don Alvaro*, del origen del héroe. Casi sabemos, de golpe, que Manrique es el hijo del conde de Luna. A más de ser de origen desconocido, es valiente y osado. Es altanero y se siente tan ufano como el conde de Luna, su hermano.

En Leonor, tenemos a una romántica para quien el amor es más importante que todo; que los votos religiosos, que la misma muerte. Para ella, la honra no es un estorbo a su amor. Su natural se opone al de su hermano, don Guillén, que está dispuesto a limpiar la mancha a su honor con la sangre de su hermana. Rechaza una boda ventajosa con el conde de Luna por aceptar el amor de un trovador, de un "hidalgo de pobre cuna". No la amenaza del convento puede mudarle de idea.

Las transiciones entre las jornadas y entre las escenas son demasiado repentinas. A pesar de eso, al autor le cuesta menos trabajo vincular los eslabones de la acción que al duque de Rivas. A veces no explica cómo una acción se ha llevado al cabo como por ejemplo, la entrada de Manrique en la celda de Leonor. También, hizo que el conde de Luna mandara a Leonor a la prisión de Manrique para que se pusiera en libertad. ¿No podía prever el conde complicaciones o desenlaces distintos del que esperaba?

Se advierte la misma antítesis en esta obra que en la de *Don Alvaro* respecto de las escenas entre los amantes. El amor se representa apasionado, receloso. Los amantes se injurian, vuelven a amarse y el amor representa el único bien y la única razón de la vida.

Hay un conflicto interior en Leonor, pero lo resuelve pronto cuando tiene la oportunidad de huir con Manrique. Esto nos recuerda el conflicto de don Alvaro cuando vino don Alfonso a retarlo. Como sacerdote se oponía al duelo; como fogoso romántico altanero impaciente, no podía aguantar los insultos. Aparte el conflicto interior de Leonor, que, como quiera que sea, se presentó por equivocación, no más, la obra, como la del duque de Rivas es una "exteriorización". Hay un conflicto físico entre don Nuño y Manrique y no más. Manrique es un héroe muy típico de este drama romántico que ya conocemos harto bien. No necesita reflexionar ni revelarnos sus pensamientos. Ciertamente es que Azucena es un personaje más complejo y más interesante. La venganza y el amor luchan y gana el amor. Con amargura dice al fin que su madre está vengada. Comprende la angustia de su "hijo" que siente el hervir de su sangre noble; sabe que él quería ser de origen noble y la habría despreciado si hubiera des-

cubierto la verdad.

Como el duque de Rivas, García Gutiérrez usa verso y prosa en su obra.

Quien hubiere leído a Macías notará las semejanzas entre esa obra y la de García Gutiérrez. Los dos héroes son trovadores; cada uno tiene un rival, el uno cruel y, cobarde y asesino, el otro cruel, pero ni cobarde ni asesino. Leonor es algo parecida a Elvira; pero, contado, hay entre ellas una gran diferencia. Mientras que Elvira se preocupa sobremanera de su honra y se rehusa a huir con Macías, Leonor está dispuesta a quebrantar los votos más sagrados para huir con su amante. Se humilla ante el conde para salvar a Manrique. Elvira, es verdad, pierde la honra cuando va a la celda de Macías para advertirle que huya, pero cree que puede evitar tal desdicha. Cuando ya es tarde, y cae Macías herido mortalmente, se suicida. También se suicida Leonor prefiriendo la muerte a entregarse en brazos del conde Luna. Macías y Manrique son dos románticos furibundos. Los dos son capaces de arrebatar a sus amadas, el uno de los brazos de su marido, y el otro de un convento. Aunque hay estas semejanzas entre las dos obras, no se puede decir que la una es imitación de la otra. No hay duda que el drama de García Gutiérrez es original por la manera con que la escribe. La acción es rápida y tersa. No gasta palabras y no hay monólogos que fatiguen e interrumpen el hilo de la acción. También la pericia con que ha entrelazado los dos temas del amor y la venganza, casi para hacerlos uno, es grande y original.

Hay bellezas líricas, de las cuales voy a citar el discurso de Manrique a la muerte de Leonor:

*A morir dispuesto estoy . . .
Mas no, esperad un instante;
a contemplar su semblante,
a adorarla otra vez voy.
Aquí está . . . Dadme el laúd;
en trova triste y llorosa,
en endecha lastimosa
os contaré su virtud.
Una corona de flores
dadme también: en su frente
será aureola luciente,
será diadema de amores.
Dadme, veréisla brillar
en su frente hermosa y pura;
mas llorad su desventura
como a mí me veis llorar. (153)*

Es inevitable la comparación de las obras dramáticas francesas y españolas. Me parece que el cotejo de los héroes románticos de

ambas literaturas nos serviría de guía para notar las semejanzas y diferencias entre ellos.

Respecto de los héroes franceses, Antony, Saint-Mégrin, Didier y Hernani, caemos en la cuenta de que son personas distintas. Todos poseen rasgos comunes, y rasgos particulares. En cuanto a los héroes españoles, don Alvaro, Manrique, Macías y Rugiero son también distintos, aunque tienen rasgos comunes.

De los románticos franceses, el más idealista es Didier. Su Marie (Marion Delorme), idealizada por él, es una cortesana y cuando lo descubre, la rechaza horrorizado. Su origen desconocido no lo tortura como a Antony. Se sumerge en la tristeza; se vuelve melancólico. Es sumamente pesimista viendo tan sólo orgullo, miseria y dolor en el espejo del rostro humano. Siendo idealista no puede sufrir un desengaño con serenidad. Reacciona violentamente. Como los demás románticos, su destino le persigue. Es valiente; salva al marqués de unos ladrones.

Sería difícil decir a cuál de los románticos españoles se parece. Ciertamente, no es un don Alvaro, ni un Manrique ni un Macías. Se puede decir que él y Rugiero, por la continua tristeza en que se sumergen, se parecen bastante. Los dos van al patíbulo sin protestar, el uno, es verdad, con firmeza, y el otro casi desmayándose.

Hernani, como todos los románticos que estudiamos, es un desconocido, pero que, como sabemos por su boca, es de cuna ilustre. Hernani es sumamente atrevido. Como bandido, la presencia del Rey no le asusta. Más tarde, como noble, le muestra el debido respeto. De los héroes románticos que estudiamos, es el único casi normal, y que bien hubiera podido terminar su vida con felicidad. En efecto, se reintegró en la sociedad, se casó con la mujer a quien amaba apasionadamente, y sólo para cumplir con su palabra, se suicida. Podemos decir, pues, que es romántico casi por casualidad.

Hernani es demasiado rebelde para ser triste o melancólico. Frustrado, se vuelve frenético.

Como don Alvaro, como Manrique y Macías, es violento al culpar a la mujer que ama, por su aparente veleidad, y un momento después le está pidiendo perdón.

El destino le persigue:

*Je suis une forme qui val
Agent aveugle et sourd de mystères funebres!
Une âme de malheur faite avec des tenebres! (154)*

Pero no es un destino implacable y ciego, como el de don Alvaro, el que le empuja, de una coincidencia a otra, hasta acabar con él.

Saint-Mégrin es apenas romántico. Enamorado de la duquesa de Guisa, favorecido por el rey Enrique III, y enemigo del duque de Guisa, se porta de una manera bastante normal. Es verdad que está locamente enamorado de la duquesa, y por ella está dispuesto a

*...compromettre ma vie en ce monde et mon salut
dans l'autre...* (155).

y, como Macías, justifica el adulterio por el amor:

Catherine, n'écoute que ton coeur. (156)

Es un hombre valiente, lo cual sabemos por las palabras del page, Arturo, que lo adora.

Se parece algo a Macías en su desesperación al creer que la duquesa no le ama. Pero parece que Larra imitó ciertas escenas de *Henri III*, más bien que el natural de Saint-Mégrin.

Como Macías y Manrique, el honor no le preocupa sobremedida. A lo menos, su preocupación por el honor no le detiene en sus amores. Macías quiere que Elvira, ya casada, huya con él: Manrique saca a Leonor de un convento, y Saint-Mégrin se enamora de una mujer casada. Para los tres, el amor borra los votos celestiales y terrenales, y les disculpa en sus extravíos.

En Antony tenemos lo más romántico de los románticos. De origen desconocido, hombre sombrío, severo, que odia a sus semejantes, que acomete a la sociedad, que quebranta sus reglas sin pensar en las consecuencias, es la personificación del romanticismo extremado. Aunque habla del destino y del "hasard", es él quien labra su propio destino, llevando a Adela y a sí mismo al desastre. Parece una contradicción porque cuando está a punto de casarse con Adela, renuncia a ella porque no tenía nombre. En este caso razona con claridad y reconoce la importancia de la apariencia en la sociedad. Después, cuando ya era tarde, vuelve y quiere llevarse a Adela, sin preocuparse de la pérdida inevitable de la reputación y de la vida de ésta. Adela trata de salvarse, pero Antony la persigue, y acaba arruinándola moralmente. Cuando su reputación está ya mancillada, Antony trata de protegerla acometiendo a la sociedad, que juzga por las apariencias. Pero, por supuesto, eso es una lucha inútil.

De los románticos, Antony es el único que no puede reconciliarse con la sociedad. Es su enemigo; trata de desquiciarla, pero, irremisiblemente, es vencido por ella.

A Antony, le preocupa el suicidio, aunque no se suicida. Solo don Alvaro, de todos los románticos estudiados en este ensayo, se suicida, agobiado por las circunstancias que le han perseguido inexorablemente.

En Rugiero, tenemos a un romántico sumamente triste, con el llanto en la voz, pasivo, que se entrega al verdugo, manso, casi sin protestar contra su suerte. Sabemos por las palabras de Laura, su mujer, que es honrado y compasivo. Ante el Tribunal, cuando uno de los presidentes le dice:

Pesa, Rugiero, pesa bien tus palabras... (157)

responde:

El soldado Rossi quiere tanto a Rugiero que arriesga la vida rehusando informarle al Tribunal acerca de su amo.

Sacamos de todo esto, que Rugiero es un hombre honrado, compasivo, valiente y bienquisto de todos. También, don Alvaro tiene estas cualidades. Pero ni Rugiero es un don Alvaro, ni éste un Rugiero. Es un romántico más pasivo que activo, más triste que furibundo; se lamenta, llora y acepta su suerte sin resistirse a ella ni maldecirla. Como muchos románticos, se queja de haber nacido huérfano sin conocer a sus padres; pero ¿cuán distinto? es su queja a las de Antony, que se enfurece porque, siendo hijo ilegítimo, le quitan un nombre, cuya falta le priva a Adela. Rugiero tiene su Laura, a escondidas, a la verdad, pero la tiene.

Macías es de origen equívoco, trovador y soldado valiente. Para Elvira, Macías es caballero por sus hazañas, si no por su nacimiento. Por boca de don Enrique, sabemos que es honrado, e impetuoso. Este último rasgo es lo más importante del genio de Macías. Su impetuosidad lo lleva a la muerte, y arrastra consigo a Elvira.

Como a casi todos los románticos, el más leve indicio de que su amada no le ama, tal vez, le pone furioso. Como para Antony, el amor para él es la única ley. El amor, junto a lo exaltado de su natural, lo rige por completo. Como a Antony, los lazos del matrimonio poco le importan.

Ni es melancólico, ni es triste. Como Antony, es demasiado enérgico para serlo.

En suma, es de un genio que se exalta fácilmente, pierde los estribos y comete toda clase de disparates, tanto como penetrar en las habitaciones de una mujer casada, como desafiar al propio don Enrique.

Ahora llegamos a la víctima de la fatalidad, a don Alvaro. Es valiente; es de origen misterioso. Es rico, generoso. Tenemos un presentimiento de su fin trágico en las palabras de Preciosilla. Es, además, una persona melancólica. Lo sabemos porque, cuando pasa por el mesón mira, "con dignidad y melancolía a todos lados..." Pero, a la verdad, no se muestra melancólico más que esta vez, y por las palabras del autor.

Apenas empieza la obra cuando don Alvaro habla del suicidio, sin razón ni motivo. Es un hombre orgulloso y sensible. La menor referencia a su origen dudoso, le enfurece. Don Alvaro cree que ha nacido "en signo terrible", y es de los románticos perseguidos por el destino.

Don Alvaro siempre obra con buenas intenciones, pero el destino lo frustra y lo pierde.

Sería difícil hallar un romántico francés, entre ellos que hemos estudiado, que se asemeje a él. Por supuesto, don Alvaro tiene mu-

chos de los rasgos característicos de los héroes románticos franceses, pero son ya generalizados y vienen de la índole del romanticismo. Superficialmente, hay una semejanza con Antony. Pero ambos difieren tanto, que las semejanzas desaparecen inmediatamente. Antony es la censura personificada de la sociedad. Don Alvaro sólo habla del maligno destino que le persigue.

Manrique, ya lo sabemos, es valiente y melancólico. Tiene sus arrebatos de ira en los cuales acusa a Leonor de "perjura", como don Alvaro acusa a su Leonor de "pérfida". Inmediatamente después, pide perdón.

Es orgulloso y, aunque es hijo de una gitana, o a lo menos, así lo cree, le dice al conde de Luna, cuando éste le acusa de ser de pobre cuna que:

Tal vez os equivocáis. (159)

Es que, como los demás románticos de "humilde" cuna, siente que es superior a su baja condición.

En cuanto a Manrique, sus hechos le hacen tan noble como el Rey. Que nadie le haya podido doblar el brazo, es fuente de orgullo e indicio de su nobleza: "natural". Pero, a pesar de esto, sigue haciéndole falta un nombre, y, en su fuero interno, siente esa falta. Azucena lo sabe y lo dice.

Para Manrique no hay nada sagrado. Arrebata a Leonor del mismo convento, y crea una situación imposible. Como Antony, no cae en la cuenta de las consecuencias de una acción disparatada. El amor le domina, y él atropella todo por cumplir sus deseos.

Es interesante notar la semejanza entre la escena en que Manrique rechaza a Leonor, que se está muriendo del efecto del veneno que ha bebido, y la de Didier y Marion, cuando ésta trata de rescatar a Didier. Los dos héroes rechazan a sus amadas cuando éstas lo han sacrificado todo por libertarlos.

Manrique, en su desprecio de las reglas o normas de la sociedad, no está solo. Entre los románticos españoles. Macías le asemeja en esto. Entre los románticos franceses hay Antony y Saint-Mégrin, que, como Manrique, desafían las leyes o no hacen caso de ellas ni de las costumbres sociales.

Respecto de las mujeres románticas, vemos entre ellas una diferencia tan notable como la que existe entre los héroes.

Doña Sol, mujer de cuna noble, amada de Hernani y del rey don Carlos, y destinada a ser mujer de su tío, Ruy Gómez de Silva, está dispuesta a hacer cualquier sacrificio por su amante. Es una mujer de mucho ánimo, como lo comprueba el propio Rey.

Como Elvira, doña Sol estima al hombre por los hechos y no por su nacimiento, y a la jerarquía de emperatriz prefiere la condición de mujer de un ladrón. Le replica con energía e ira a Hernani cuando éste la acusa de falsa.

Marion Delorme, cortesana notoria, se enamora de un desconocido y, como doña Sol, está resuelta a sacrificarse en todo para salvarle

la vida. Al conocer la rectitud de Didier se siente avergonzada y trata de ocultar su vida pasada.

Con Didier, Marion es sumamente suave. Si aquél le riñe, se deshace en lágrimas. Al mismo tiempo es capaz de hacerlo todo por él. Para entrar en la prisión a rescatar a Didier se vende a un hombre asqueroso.

Aunque, como doña Sol, está dispuesta a todo, no se rebela como aquélla; sufre los insultos, replicando con notoria nobleza.

La duquesa de Guisa se preocupa mucho de su honra. Amada por Saint-Mégrin y enamorado de él, le oculta su amor por miedo de perder su buen nombre.

Adela prefiere la muerte a la deshonra, y cuando Antony se la ofrece, asegurándole que morirá sin deshonra, ella le pide la muerte. Adela es víctima de un amor irresistible. Trata de escapar de Antony antes de que pueda perderla. No sólo sabe que Antony la sigue amando, sino que ella también lo quiere. A pesar de esto, confiesa su amor hacia él, y, por supuesto, se pierde. Culpa al destino que la pierde y que parece acecharla cuando menos lo espera.

Para ella, pues, la honra es de tanta importancia, y su pecado tan insoportable, que, de buena gana, acepta la muerte, salvando no sólo su reputación, sino la de su adorada hija. La muerte, para ella, es la única salida.

Laura es una mujer triste, sumamente, sentimental, y muy sensible. Le falta la energía de una doña Sol o de una Marion Delorme. Se parece mucho a su marido, Rugiero. Ciertamente, mostró alguna independencia al casarse con Rugiero a escondidas, pero siendo su padre un hombre apacible, su "desafío" casi no lo era.

Elvira, siendo una mujer celosa de su honra, con mucho titubeo confiesa su amor hacia Macías. Casi nunca olvida el peligro de perder la honra, y en la propia cárcel de Macías, se asusta porque la van a hallar allí cuando ya la muerte se acerca.

Es una mujer apasionada que trata de vengarse cuando cree que Macías se ha casado con otra; y se venga a su manera, casándose con el hombre que odia, el rival de Macías.

Como doña Sol, se ufana de las hazañas de su amante, y lo cree tan noble como los de ilustre cuna.

En ella, el rasgo más señalado, es el del sentimiento de la honra. Está dispuesta a casarse con Fernán Pérez porque ha dado su palabra y tan sólo por eso.

La doña Leonor de *Don Alvaro* es una persona sumamente tímida. Cuando viene don Alvaro para llevarla a un pueblo donde los espera un sacerdote para casarlos, se muestra vacilante y medrosa. Comparémosla con doña Sol, Marion Delorme o la Leonor de *El Trovador*, y la tendremos por una mujer que carece casi totalmente de temple. Además, su decisión de apartarse del mundo, para siempre, en un desierto, con el fin de expiar su crimen, carece de lógica.

La doña Leonor de *El Trovador* es una mujer cuyo amor la pierde por completo. Deja que la saquen de un convento, convencida de que su verdadero esposo es Manrique, y no Dios. Dentro de poco va a sentirlo. Una mujer de tan extremado temple es capaz de todo, y por salvarle la vida a Manrique se ofrece al conde de Luna, envenenándose primero para estorbarle su oferta.

Este breve bosquejo de las heroínas de los dramas estudiados pone de manifiesto la diversidad de la índole de cada una de ellas. Aquí también, aunque existe la influencia directa de los dramas franceses, sería empresa de romanos señalarla más pormenorizadamente.

Este estudio comparativo de unos cuantos románticos españoles y franceses, no señala claramente el influjo del drama francés en la literatura dramática española del último siglo, con excepción de *Henri III et sa cour*, que evidentemente influyó en el *Macías* de Larra. Los rasgos característicos de los héroes románticos ya se habían generalizado tanto, que una mera lista de esos rasgos no prueba la existencia de influjo francés en el drama español. Don Alvaro es único y, a pesar de eso, tiene casi todos los rasgos característicos de Hernani o Antony, y ni es el uno ni el otro. Se puede decir eso de todos los héroes románticos que hemos estudiado. A pesar de la semejanza de "exterioridades", cada uno tiene su alma y no se los puede confundir.

De los héroes románticos españoles, Manrique y Macías abogan, no por la igualdad entre dos hombres, sino por el conocimiento del valor individual como índice de la posición del individuo en la sociedad. Protestan contra la rigidez de los valores que estriban en la nobleza hereditaria. Ninguno de los románticos españoles es un bastardo, como lo son Antony y Didier.

La índole personal de cada uno de los románticos españoles queda algo perturbada por una mancha, real o aparente, en su vida pasada. Don Alvaro padece por la deshonor de sus padres; Manrique sufre, porque, sintiéndose noble, es hijo de una gitana; Rugiero cree que es huérfano, y Macías es de origen misterioso. Estos hechos influyen en la personalidad de cada uno de ellos. Si los padres de don Alvaro no hubieran caído en la deshonor, no habría habido nada inconveniente en que se le declarara sus intenciones al marqués. Si Manrique no se hubiera extraviado —y era el conde de Luna— no habría existido la obra, etc. Se puede decir lo mismo en cuanto a las obras francesas. Parece que no hay un romántico netamente romántico. Eso es, cada romántico, a lo menos en las obras que hemos estudiado en esta tesis, tiene por origen un acontecimiento que le perturba de tal manera, que es imposible decirse cómo hubiera desenvuelto su personalidad sin esa circunstancia ajena al natural. Así pues, el romanticismo de estos románticos estriba en sus reacciones ante ese acontecimiento. En vez de aceptarlo y resignarse a los efectos de tal acontecimiento, luchan, pero de una manera muy especial. Dejan que sus pasiones les rijan; se refugian en una posición anti-social; maldicen al mundo, a la suerte y a sus amantes. Ya que no pueden poner por obra su inteligencia para

resolver sus problemas, tienen que soltar todo freno y, claro está, fracasan.

1. Clásicos Castellanos. Obras Dramáticas de Martínez de la Rosa, Espasa Calpe, S. A., Madrid, 1947, p. 119.
2. Reproducido en Clásicos Castellanos, p. 121.
3. Clásicos Castellanos, Abén Humeya. Acto I, Esc. I, p. 145.
4. Ibid, Esc. II, p. 147.
5. Ibid Esc. IV, p. 150.
6. Ibid, Esc. V, p. 152.
7. Ibid. p. 153.
8. Ibid, Esc. XI, p. 165.
9. Ibid. p. 171.
10. Ibid. Acto II, Esc. VIII, p. 184.
11. Ibid. Esc. X, p. 192.
12. Ibid.
13. Ibid.
14. Ibid, Acto III, Esc. I, p. 197.
15. Ibid. Esc. II, p. 198.
16. Ibid, p. 199.
17. Ibid, p. 200.
18. Ibid, Esc. XV, p. 227.
19. Ibid, Esc. XVI, p. 228.
20. Ibid, Esc. XVIII, p. 230.
21. Ibid, Esc. XIX, p. 230.
22. Teatro Español, Historia y Antología. La Conjuración de Venecia, Acto I, Esc. II, p. 93.
23. Ibid. Acto II, Esc. III, p. 100.
24. Ibid. p. 101.
25. Ibid.
26. Ibid, Esc. II, p. 97.
27. Ibid, Esc. III, p. 100.
28. Ibid, p. 101.
29. Ibid, p. 102.
30. Ibid.
31. Ibid. p. 103.
32. Ibid.
33. Ibid. p. 104.
34. Ibid. Acto III, Esc. II, p. 110.
35. Ibid, Acto V, Esc. I, p. 130.
36. Famous Plays of The Restoration and Eighteenth Century. The Modern Library, New York, 1933, Acto V, p. 251.
37. Teatro Español, Historia y Antología, Macías. Acto I, Esc. IV, p. 175.
38. Ibid, p. 174.
39. Ibid, p. 176.

40. Ibid, Esc. II, p. 170.
41. Ibid. Acto II, Esc. IV, p. 185.
42. Ibid, Esc. XII, p. 198.
43. Ibid. Acto III, Esc. III, p. 202.
44. Ibid, p. 203.
45. Ibid.
46. Ibid.
47. Ibid, Esc. IV, p. 205.
48. Ibid, p. 206.
49. Ibid.
50. Ibid.
51. Ibid, p. 207.
52. Ibid.
53. Ibid, Esc. VI, p. 211.
54. Ibid. Acto IV, Esc. III, p. 227.
55. Ibid. Acto V, Esc. III, p. 229.
56. Ibid.
57. Ibid, p. 230.
58. Ibid, p. 231.
59. Ibid, p. 232.
60. Ibid. Acto I, Esc. IV, p. 172.
61. Ibid, p. 173.
62. Ibid, p. 176
63. Ibid, p. 178.
64. Ibid, Esc. V, p. 186.
65. **Obras Completas**. Duque de Rivas, p. XV.
66. Ibid, p. XXX.
67. Ibid. Don Alvaro, Jor. I, Esc. II, p. 884.
68. Ibid, p. 885.
69. Ibid.
70. Ibid.
71. Ibid.
72. Ibid.
73. Ibid.
74. Ibid, p. 886.
75. Ibid.
76. Ibid, Esc. VI, p. 891.
77. Ibid, Esc. VII, p. 892.
78. Ibid, p. 893.
79. Ibid.
80. Ibid.
81. Ibid, p. 894.
82. Ibid, Esc. VIII, p. 895.
83. Ibid.
84. Ibid.
85. Ibid, Jor. II, Esc. II, p. 900.
86. Ibid

87. Ibid. Esc. V, p. 903-4.
88. Ibid. Esc. III, p. 902.
89. Ibid, Jor. III, Esc. III, p. 912.
90. Ibid.
91. Ibid.
92. Ibid, p. 912-3.
93. Ibid, Esc. II, p. 910.
94. Ibid, Esc. VII, p. 917.
95. Ibid, Esc. VIII, p. 919.
96. Ibid, Jor. IV, Esc. I, p. 923.
97. Ibid, p. 924.
98. Rivas y Larra, Espasa Calpe, Argentina, 1947, p. 37
99. Don Alvaro, Jor. IV, Esc. I, p. 921.
100. Rivas y Larra, p. 38.
101. Ibid.
102. Don Alvaro, Jor. IV, Esc. I, p. 922.
103. Ibid.
104. Ibid, Esc. III, p. 928.
105. Ibid, Jor. V, Esc. I, p. 932.
106. Ibid.
107. Ibid.
108. Ibid.
109. Ibid, Esc. II, p. 934.
110. Ibid.
111. Ibid.
112. Ibid, Esc. VI, p. 937.
113. Ibid, p. 938.
114. Ibid, p. 939.
115. Ibid, Esc. III, p. 936.
116. Ibid, Ult. Esc. p. 944.
117. Ibid, Esc. VI, p. 937.
118. The Romantic Movement in Spain. A History of, Tomo I, p. 260.
119. Ibid, p. 269.
120. Ibid, p. 270.
121. Artículos Completos, Larra, M. Aguilar, Madrid, 1944, p. 414.
122. Reproducidas en The Romantic Movement in Spain, A History of, Tomo I, p. 271.
123. Teatro Español, Historia y Antología, El Trovador, Jor. I, Esc. I, p. 455.
124. Ibid, Esc. III, p. 458.
125. Ibid.
126. Ibid, Esc. IV, p. 461.
127. Ibid.
128. Ibid, Esc. V, p. 463.
129. Ibid, Jor. II, Exc. II, p. 467.
130. Ibid, Esc. VI, p. 471.
131. Ibid.
132. Ibid, Esc. VII, p. 472.

133. Ibid. Jor. III, Exc. I, p. 475.
134. Ibid, p. 478.
135. Ibid.
136. Ibid.
137. Ibid.
138. Ibid, Esc. III, p. 479.
139. Ibid, Esc. IV, p. 480.
140. Ibid, Esc. V, p. 482.
141. Ibid.
142. Ibid, p. 484.
143. Ibid.
144. Ibid. Jor. IV, Esc. I, p. 488.
145. Ibid, Esc. V, p. 493.
146. Ibid.
147. Ibid, p. 494-5.
148. Ibid. Esc. VIII, p. 498.
149. Ibid. Jor. V, Esc. II, p. 500.
150. Ibid. Esc. VI, p. 510.
151. Ibid. Esc. VII, p. 512.
152. Ibid. Esc. VII, p. 512.
152. Ibid. Esc. IX, p. 517.
153. Ibid, Esc. VII, p. 514.
154. *Oeuvres Completes de Victor Hugo, Hernani, Acto III, Esc. IV, p. 75.*
155. *Henri III et sa cour, Acto I, Esc. IV, p. 131.*
156. Ibid. Esc. V, p. 133.
157. *El Teatro Español. Historia y Antología, Acto V, Esc. X, p. 141.*
158. Ibid.
159. Ibid, *El Trovador, Acto I, Esc. V, p. 463.*

CAPITULO VI.

La primera obra poética sobre *Los Amantes de Teruel* fué escrita por Bartolomé de Villalba y Estaña, alrededor del año 1577. En su libro, *El Pelegrino Curioso y Grandezas de España*, Villalba trata la leyenda de "notoria y verdadera".

Siguieron muchas obras poéticas y dramáticas después de esta primera versión de la leyenda, hasta la definitiva de Hartzenbusch, en 1837.

Ha habido grandes discusiones acerca de si la leyenda es verdadera o falsa. Los que afirman que los amantes existieron, señalan como pruebas un documento encontrado por D. Isidoro Antillón en la iglesia de San Pedro, en Teruel. Antillón lo tacha de superchería, afirmando que la letra es "de ayer". En el relato se hallan intercalados muchos versos del poema de Yagüe de Salas, y Antillón le atribuye el documento apócrifo al propio Yagüe. (1) El documento no es más que una copia simple y moderna, tomada de otro documento antiguo del archivo de la misma iglesia, pero cuya existencia no ha sido comprobada. Antillón encontró, también, otro papel en el cual se describe el hallazgo de los cadáveres de los amantes en la iglesia de Santos Cosme y Damián en 1619. En los cajones de madera, los que descubrieron los cadáveres hallaron "un pergamino o papel" en el cual decía: "Este es Diego Juan Martínez de Marcilla que murió de enamorado". (2)

Cotarelo señala que antes de la obra de Villalba no había romances o leyendas que cantasen la historia de los amantes y que, por tanto, la leyenda salió, de cabo a cabo, de sus manos. Si, como dicen, los amantes vivieron y murieron alrededor de 1227, es cosa curiosa que de ellos nada se haya escrito hasta el año 1577.

Cotarelo ofrece, además, otras pruebas de que la leyenda no es verdadera, y que fué sacada del cuento de Boccaccio en su *Decamerone*, intitulado, *Girolamo y Salvestra*.

En su obra, *Sobre el Origen y Desarrollo De la Leyenda de Los Amantes de Teruel*, Cotarelo, en una minuciosa investigación de los documentos y de las obras escritas sobre los amantes, hizo un trabajo definitivo sobre el origen de la leyenda, y sería presuntuoso e inútil tratar de añadir o quitar algo a su labor, faltándome documentos sin los cuales un análisis histórico carecería de valor. Como quiera que sea, lo que nos interesa en este trabajo es un análisis crítico de las dis-

tintas obras escritas sobre los amantes. No me ha sido posible, por desgracia, reunir todas estas obras, y, forzosamente, habrá algunas que sólo puedo llenar sacando de la citada obra de Cotarelo lo que me hace falta.

Dando por sentado que la obra de Boecaccio fué la fuente de la leyenda de los amantes, seguiremos con un resumen de esta obra que, más tarde, compararemos con las que la siguen en orden cronológico.

Girolamo, hijo de un mercader riquísimo, de nombre Lionardo Sighieri,

s'innamoró de "una fanciulla del tempo suo, figliuola de' un sarto", che aveva nome la Salvestra. (3)

La madre de Girolamo, molesta por el amor que éste le mostraba a Salvestra.

...lo manda, per dilungarlo della fanciulla, a Parigi.... (4)

Una vez en Paris, le detuvieron hasta que pasaron dos años. Regresó a su país.

più innamorato che mai; ma "trovó la sua Salvestra maritata ad un bou giovane che faceva le trabache". (5)

Aunque abrumado de tristeza, resolvió pasar por la casa de ella, como suelen hacerlo los que están enamorados. Pero Salvestra, o lo había olvidado, o fingía olvido. Por último, decidió hablarle, y

una sera, "che a vegghiare erano ella e'l marito andati con lor vicini", le si nascose in casa. Ma la donna si mostró fieramente sorda alle sue preghiere. Perchê egli, "raccolto in un pensiero il lungo amor portatole, e la presente durezza di lei a la perduta speranza, diliberó di piu non vivere; e ristretti in sê gli spiriti, senza alcun motto fare, chausa la pugna allito a lei si mori." (16)

Salvestra, al no oír nada, creyó que se había dormido, pero al tocarlo sintió que su cuerpo estaba frío, y supo que se había muerto. Salvestra le contó lo sucedido a su marido, como si le hubiera ocurrido a otra persona, y él aconsejó, en tal caso, que llevasen el cadáver a la casa de sus padres. Salvestra le señaló el cadáver, y el marido, sin decir nada, se encargó de él, llevándolo a la casa de Girolamo.

A la mañana siguiente, descubrieron el cadáver de Girolamo. Al no hallar en él, señales de heridas, pensaron que se había muerto de

dolor. Lo llevan a la iglesia. El marido de Salvestra le instó a que ella se mezclase con las mujeres para ver si decían mal de ellos, mientras él haría lo mismo entre los hombres:

*Alla giovane, che tardi era divenuta pietosa,
piacque, si come a colei che morto desiderava
di veder colui a cui vivo non avea voluto d'un
sol bacio piacere, e andovvi. (7)*

*come ella il viso morto vide, che sotto 'l
mantel chiusa, tra donna e donna mettendosi,
no ristette prima che al corpo fu pervenuta;
e quivi, mandato fuori uno altissimo strido,
sopra il morto giovane si gitto col suo viso.
il quale non bagno di molte lagrime, percio
che prima nol tocco che, come al giovane il
dolore la vita aveva tolta, così a costei tolse. (8)*

Las mujeres que vieron el dolor de la muchacha desconocida, trataron de consolarla; pero al ver que ni contestaba ni se movía, levantaron la manta y descubrieron la cara de Salvestra, que estaba muerta. La noticia de su muerte cundió por todas partes hasta llegar a oídos del marido, que, conolido, contó a todos lo sucedido la noche anterior. Convinieron en sepultar a los dos amantes juntos y

*li quali amor vivi non aveva potuto con-
giungere, la morte congiunse con inseparabile
compagnia. (9)*

En España, esta leyenda tomó su forma casi definitiva en la obra de Villalba, de la cual paso a copiar los lugares esenciales: De Marcilla dice:

*...los dioses y musas de Parnaso
mi lengua moverán despiadadas
de historia tan notoria y verdadera.
daré una noticia eterna al mundo
de lo que puede Amor en los humanos. (10)*

*Pues en esta ciudad, Teruel famosa,
hubo dos perseguidos de fortuna
en la era que Cristo había nacido
de mil doscientos y ochenta años.
El uno fué un ydalgo de esta tierra,
Marcilla dicho, a quien el niño ciego,
Cupido, dió una herida ynusitada.
Segura era la dama esclarecida:
dos linajes yllustres generosos,
bien nacidos, antiguos, principales,
estimados de gente rica y noble. (11)*

De Marcilla dice:

*Armas de todas suertes él entendía,
leydo en las historias de la guerra,
cursado en las de Amor y los poetas
.....
y músico y cantor por el extremo. (12)*

y de (Isabel de) Segura:

*Segura era de un talle nunca visto;
su hermosura rara y expectable,
erudente, entendida y valerosa;
castisima mujer y calladissima
aficiona á los hombres con mirarla.
.....
...en honestidad era dechado
de todas las nacidas en su tiempo. (13)*

El poeta llena una página describiendo muy pormenorizadamente la belleza insuperable de Segura (sic).

*Pues una fiesta hizieron de unas cañas
por honrra, que á su rey habia nacido
un primogénito, que el reyno mande;
á las quales los padres de Segura
quisieron que su hija las honrrase,
y la mandan que vaya muy compuesta,
y que Marzilla sea el escudero,
como quien más valor tenia en la tierra,
y más segura piensan que es la mano,
porque desde chiquito le platican,
y siendo niños juntos han jugado
y entraba descuidado, si queria
en casa dellos siempre como amigo,
y trataba á la hija a la continua
como familiar y hermano fido. (14)*

Luego escribe cómo un día, al tomarle la mano Marzilla, los dos se enamoraron de repente, y dice que Segura

*Como donzella casta disimula
sintiendo en lo ynterior gran alborote,
gran confusion, dolor acelerable,
gusanos que le comen las entrañas,
un no sé que que le anda por el pecho. (15)
Amor enlaca y teje su urdimbre;
del uno para el otro van miradas;
las vistas se encontraban muy veloces,
las reojadas van allá furiosas,*

*y así él como ella, si eran vistos,
de supito colores demudaban. (16)*

Pero Segura, mujer discreta, no le dió

*muestras de que peor queda su alma,
porque como discreta y virtuosa
disimuló la llaga que sentia; (17)*

Un día los padres de Segura le hablaron de esta manera:

Hija nuestra, querida y amantissima,

*.....
En todo á ti tenemos por adarga
y escudo á nuestras ansias, males, penas,
que la vejez nos da, pues es muy cierto
que la muerte se acerca á nuestras canas,
y es deuda general de los nacidos
romper esta unión del alma y cuerpo*

*.....
Un casamiento bueno te ha salido,
el qual es de un hydalgo valeroso,
rico y opulentissimo en la tierra.*

*.....
el sí o el no queremos que nos digas
porque ha de ser negocio á tu contento:
que en nudo yndesatable hasta la muerte,
concurrir voluntades es decencia;
que al casamiento que esto le faltare,
¡quay del pobrete ó triste que tal haga! (18)*

La posición moral de los padres de Segura es moderna, puede decirse, y es opuesta a la severidad y codicia de Rufino, en la versión de Tirso. Replica Segura:

*... como hija puesta á la obediencia
de mis padres, no digo que no quiero,
mas antes soy contenta y que me plaze
con pacto y condicion que el más prudente,
más bien nacido sea mi marido,
y el más sabio, galán y más discreto,
y más valiente y más elegantissimo.
No quiero yo ducados que me hagan
bivyr vida muy triste y con enojos; (19)*

Los padres, más experimentados, replican:

*Ya no valen stirpes, descendencias,
de godos, de Anibales, Escipiones.
Ya no hay Cesar al mundo sin dinero,
ni á Salomon se oye sin ducados: (20)*

Responde Segura:

*...primero me vea sepultada
que á un hombre vil, necio ó grosero,
me subjecte, y consuma esta mi vida,
que casar yo con el tal es imposible. (21)*

*Pues, respecto de las cualidades del
hombre que queria Segura,
Marzilla solamente las tenia.*

*..Nadi en su paragon ponerse osa,
solo no poseya mucha hazienda,
que es el sello que encubre los defectos,
por infames y viles que ellos sean. (22)*

Marzilla y Segura tienen citas secretas, y en una de ellas, Segura le dice:

*.....yo os prometo
a ley de virgen buena, que otro hombre
con juramentos firmes ynbiolables
no viole estas mis carnes delicadas
por el trono en que está el poderosísimo. (23)*

Marzilla replica con otro juramento:

*...si la Reyna de Aragon me diesen
por muger, aun mirarla no querria,
en tanto que yo viese soy acepto
de tu divino rostro christalino, (24)*

Marzilla se decide pedirles la mano de Segura a sus padres, pero

*...no fué su jornada tan dichosa,
tan prospera, tan rica y bien andante,
como ellos pretendian y quisieran,
porque los padres de ella respondieron
quel negocio les era muy sobrado,
muy ancho en demasia, y que ellos eran
los que perder podrian en el caso. (25)*

Marzilla y Segura se lamentan de su destino, y respecto del dolor de aquél

*.....las lágrimas que echaba
eran sangrientas, porque le salian
de las entrañas rotas tan sangrientas,
que lastimó su mal a la donzella
de tal manera que algo desmayada
reclinó la cabeza en aquel suelo. (26)*

Como Marzilla se sigue lamentando, Segura reacciona enérgicamente y

le dice:

*Si en vuestra piel me hallara, no temiera
el Cielo conquistar como Ariel grande,
y al ynfierno baxara como Orpheo,
el mar lo traesara como peze,
y los vientos rompiera como ave;
los hombres me comera como fiera,
las bestias domeñara y á un gran toro
del cuerno le truxera al retortero. (27)*

Marzilla se queja de que la quieren trocar a ella por dinero, y le pregunta:

*¿Soys cavallo de casta ó piedra fina
.....
que por dinero quieren que lo compre? (28)*

Pero Segura le contesta:

*.....os advierto, exorto, aviso,
que á la hora os partais en aventura.
Yd y trastead bien esas regiones,
á ver si vuestro ser verná valido,
y á siete años venid, que en todos siete,
si el rey por marido se me ofresce,
os juro por el Dios que me ha criado
de no ponerme el nombre aun en la boca.
.....
Si al tiempo no acudis doy, por probado
que soys muerto, ó, quizá con el ausencia
os habreys olvidado de mi llaga,
y esto que os digo yo con juramento,
me habeys de prometer del mesmo modo. (29)*

Marzilla, pues, conviene en ausentarse:

*...me yré siete años como loco,
.....
por ver si con ausencia se remedia
lo que presencia no puede soldarlo. (30)*

y que

*..Buscaré yo dineros on que sea
no hazer servidumbres ni vilezas,
que á un heroe animo repugnen
y expelan dellas hombres valerosos,
ni trapazas ni tratos de logreros,
ni usuarios menos simonaticos. (31)*

Segura resiste el apremio de sus padres a que se case:

*..Dizeles que en siete años no la hablen
casamiento ninguno, aunquell Rey sea, (32)*

El poeta describiendo el período de siete años que transcurre en la vida de Segura, de ella dice

*Jamás nadi le oyó risa ni burla
ni en chacotas estar de pasatiempos, (33)*

Marzilla, mientras tanto, parte para Xerica y se encuentra con su amigo Nactáreo al cual cuenta sus tristezas:

*.....su pecho enternecido
más palabras dezir no le podia
y con el fido amigo estando asido
el sollozo el aliento le ympidia.
Nactareo tampoco habia podido
á Marzilla dezir lo que queria
porque los dos amigos abrazados
llorando cada cual, estan callados. (34)*

Después de su encuentro, Marzilla se va para Valencia.

*Con un grave dolor, con gran gemido
partidose (ha) Marzilla de Valencia,
camino de Toledo él ha tomado
que es donde Amor está más arraygado. (35)*

El poeta cuenta que Marzilla se dirige hacia Granada donde en muchas batallas con los moros gana fama y renombre que se extiende por todas partes. El poeta se demora en Granada. Hay unas cuarenta páginas que describen minuciosamente las hazañas de Marzilla, y luego lo lleva por la vía de Francia a Italia. Aumenta su fama en ese país y

*No hubo señor libre en toda Italia
que no le diese gajes sumptuosos;
qual armas, qual caballos, qual preseas,
qual cédulas de cambio le ofrecia, (36)*

Aquí tenemos la fuente de las riquezas con que Marzilla piensa regresar a Teruel para ganar la mano de Segura.

Pasados seis años y seis meses del plazo, se embarca para Barcelona pero la ira de Neptuno, provocada por una equivocación del capitán del buque en que viajaba Marzilla, le retardó un año y tres meses, y, por supuesto, llegó a España ya vencido el plazo.

Regresemos a Teruel donde

*todos los compatriotas de Marzilla,
y los amigos de su camarada,*

y donde *le tenían por muerto ciertamente, (37)*

*...un mancebo, de ella (Segura) amartelado,
viendo que está tan firme en la venida,
y que era l'asperanza á ella muy cierta*

*.....
á un pasajero dió veynte ducados,
que diga que de Italia entonces llega
y que trae una carta y testimonio
de como en la Romania ha fenecido
un moço valeroso y acutissimo, (38)*

Teniendo por muerto a Marzilla, los padres de Segura la instan a que se case con

.....el marido que quisieres. (39)

Otra vez, los padres de Segura se muestran tolerantes y ansiosos de contentar a su hija. Contesta Segura:

*A cumplir vuestro deseo estoy dispuesta
.....
tomaré, como hija obidientissima,
lo que quisieren darme aquesas manos, (40)*

Mientras tanto Marzilla ha desembarcado en Lisboa y

*quarenta leguas corre,... quexoso,
...del postillon y aun de la posta
que anda tan poquito cada dia. (41)*

Llega a Teruel y

*la tia sin le hablar l'esta abraçando;
besabale y dezia ¡oh triste moço,
en triste punto ha sido tu venidal
y no le podia hablar otra palabra,
presagio que á Marzilla entristezia. (42)*

A la pregunta de Marzilla, responde sollozando la dama:

*.....tu dama es ya casada;
hoy recibió las nupcias, y en tal dia
vino tu gran desgracia a ser testigo. (43)*

Marzilla, aconsejado por la tia, se va a la fiesta que se iba a celebrar en honor de los casados, y allí topa con Eufrasia, una criada. Reconocido por ella, le dice:

*....chito, chito por mi vida,
que la vida me va que no se sepa;
ponedme en el alcoba... (44)*

Los dos

*Toman por medio sano y expediente
que debaxo la cama esté metido, (45)*

*Aguardala (a Segura) el tristísimo Marzilla
qual aguarda la muerte el sentenciado,
con un sudor que cubre todo el cuerpo;
el cuerpo con el alma se sazona.*

*Al fin ella llegó, que no debiera;
ella vino y mejor fuera quedara;
sus presagios, agueros y portentos
todos eran mortales y fierísimos;
todos de aves nocturnas y espantosas. (46)*

y Segura

*No sabe lo que tiene, está llorando;
gime rezo y solloza, da suspiros;
angustiasele el alma con gran pena.
No sabe qué es la causa de este hecho,
siente un remordimiento muy extraño;
sus cabellos se herican de improviso,
con sobresalto el corazón le late; (47)*

Marzilla, tentando, toca a Segura y ella pregunta qué quién es. El responde:

Marcilla, el mancillado, soy, señora. (48)

Segura cree que es un fantasma y dice:

*socorreme ya, Virgen poderosa,
¿es aquesto vision ó estoy soñando?*

.....
*Conjurote por Dios, si eres fantasma,
te vayas sin tardar de mi presencia, (49)*

Contesta Marzilla:

*Muerto en verdad soy, mas soylo en vida;
en vida de la vida me privaste;*

.....
No pensé que tan poco me aguardaras, (50)

Replica Segura que nunca se habría casado si hubiera sabido que vivía, pero ya todo se acabó:

Mas, pues que no hay remedio ¿a que vinistes? (51)

Marzilla, apenado, le ruega un favor:

*Señora, pues no vine á tiempo bueno,
á tiempo están de dar algun poquito
de favor por que en esto ya me pagues*

lo ynfinito que á mis servicios debes.
Otorgame la faz que paz promete
y mira quan poquito (es) á tanto cargo.
Mira que poco cura tan gran llaga,
y quan poco salario (es) á tal servicio;
solo por entender que has hecho algo,
que con esto contento será el pecho. (52)

Segura replica:

*La pasion te ymportuna á desatinos;
por la ynmortalidad de Dios te juro
que si con vida y sangre te pudiera
socorrer te la diera y rescatara.
Mas tratar de mi honor es disbarate,
querer que tuerça el brazo es ymposible;
primero rodará toda la maquina
y las estrellas dexaran el Cielo
que yo quebrante el firme juramento
que al desposarme yo di al esposo, (53)*

Viene el novio y, al acostarse a su lado, le pide

*que por tacito tiempo se detenga
la fuerza juvenil él reprimiendo,
y esto con un llorar tan ahincado
con persuasion tan yntima y de veras
que él se lo prometio con juramento. (54)*

Dormido el novio, Segura quiso ver lo que hacía Marzilla, y lo llamó muy quedo, pero no responde él porque se murió de la fuerte pena de haber llegado tarde, de

las memorias presentes y pasadas. (55)

El fuerte lloro de Segura despierta al marido, y ella le cuenta lo sucedido. Convienen en llevar al muerto

*.....á casa de sus padres,
y dejarle al humbral alli tendido;
que no sepa persona de do viene,
ni dó murio por qué, ni en qué manera. (56)*

Los padres de Marzilla descubren el cuerpo de su hijo, y, con mucho llanto, mandan que lo lleven a la iglesia. Allí una mujer muy bien tapada se echa sobre el cuerpo. Está tan bien cubierta

*de luto que ninguno la conoce,
y puesta y tendida sobre el muerto
boca on boca esto le dezia:
"Dios reciba tu alma, esposo mio,
que siendo vivo tú no era posible*

*casar yo con persona, pues que era
tuya por juramento verdadero,
firme, perpetuo, y era ynrevocable". (57)*

Después de culparse y maldecirse y elogiar a su Marzilla sobremanera, se arranca un gran suspiro y muere. Nadie sabe quién es, y por último, un caballero se acerca y le pide que se levante. Al no responder ella, descubren que está muerta. Todos la reconocen y

*Los más cuerdos sospiran, niños gritan;
las mugeres ymploran l'alto cielo;
tal l'alarido jué, que parecia
cuidad tomada á fuerça... (58)*

Termina el poeta diciendo:

*Enterraron al fin los dos amantes,
los dos victoriosissimos queridos,
los dos que fueron solos en el polo,
los dos tan serenisimos juntados.
Juntos como juntados por tal suerte,
y juntos prevalecen hoy en día,
sanos, yncorruptibles y olorosos,
enteros en la yglesia de San Pedro;
de gusanos librados y otros males
que consumen los cuerpos de los hombres.
La causa, la razon de este misterio
remitela mi lengua al Soberano. (59)*

Si suponemos que la obra de Villalba tuvo por fuente el cuento de Boccaccio, podemos señalar las mudanzas que introduce aquél.

Los amantes ahora se llaman sencillamente Marcilla o Marzilla, y Segura. Recordemos que, en el cuento de Boccaccio, el padre de Girolamo se llama Lionardo *Sighieri*, que se parece bastante al nombre *Segura*. El joven es pobre, mientras que en Boccaccio es rico. Es de buena familia, músico y cantor. El tiempo que los amantes se separan son siete años, mientras que en Boccaccio son dos años. Es Segura la que le da un plazo de siete años para enriquecerse. Se enriquece y vuelve a Teruel, pero retardado por la tempestad. En Teruel, un rival paga a un viajero para que le diga a Segura que está muerto Marzilla. Entra en Teruel Marzilla secretamente, y se dirige a casa de su tía, quien le da la noticia de las bodas de Segura. Con la ayuda de Eufrasia, criada de Segura, se esconde en la alcoba de los esposos. Segura entra y cuando Marzilla se descubre lo cree fantasma. El le pide un beso, y ella le rechaza, recordándole que está casada. Llega el novio, y Segura le pide que se detenga por esta noche. Dormido el marido, Segura llama a Marzilla pero lo encuentra muerto. Despierta al marido y le cuenta lo sucedido. Los dos llevan el cuerpo a la casa de sus padres. En la iglesia, Segura se arroja sobre el cuerpo

de Marzilla, y se muere. Todos convienen en sepultarlos juntos.

Los padres de Segura, como lo hemos señalado, son sumamente tolerantes. Antes que mandarla que se case, le ruegan que se case con un hidalgo rico. Pero ella, inflexible, rechaza al hidalgo, y replica que sólo se casará con Marzilla. Vimos ya lo que dicen los padres de Segura. Ya sabemos que Segura quiere a un hombre que tiene todas las cualidades de un superhombre, y que no quiere riquezas. A pesar de su tolerancia, los padres no ceden a la solicitud del casamiento de Marzilla.

Segura es una mujer briosa, y cuando Marzilla se muestra decaído y desanimado, le dice que se vaya a buscar riquezas.

Segura, después de que se parte Marzilla, sabe defenderse de los apremios de sus padres, que la instan a que se case. Se vuelve triste, y destierra la risa de sus labios todo el tiempo Marzilla está ausente.

Segura, al fin, consiente en ser mujer de otro sólo porque le han dicho que Marzilla ha muerto.

Es una mujer sensible y supersticiosa. Antes de entrar en su alcoba donde le esperaba Marzilla, temblaba pensando en agüeros y portentos.

Estima en mucho su honra y no vacila en rechazar a Marzilla cuando la importuna.

Respecto de Marzilla, podemos concluir que es llorón y quejumbroso. Se queja de que los padres de Segura buscan a un rico y le rechazan por pobre. Tan quejumbroso se muestra Marzilla, que, enojada Segura, le dice:

*La pusilamidad (sic) es de mujeres,
que somos sexo flaco, débil, floxo.
Pues bolved vos, mirad soys hombre,
y aunque sintays pasion, buscad remedio,
que no lo es llorar desa manera. (60)*

A pesar de esta reprensión, Marzilla no pierde la oportunidad de llorar otra vez cuando cuenta su triste historia a su amigo.

Cuando llega a Granada, Marzilla se convierte en caballero andante o, a lo menos, en algo muy parecido. Matando moros y siendo temido de todos, es retado por dos famosos moros a uno de los cuales vence en batalla. El otro deja el campo de batalla por orden de su novia, la cual orden respeta Marzilla a la manera de los caballeros andantes para quienes la palabra de una dama es sagrada. Así pues, a pesar de ser llorón, Marzilla es un guerrero invencible.

Marzilla se queja de que Segura se haya casado, aunque llega nueve meses después del plazo convenido. Esto es un poco cómico cuando advierte uno que Segura ha esperado siete años y nueve meses.

La obra de Villalba es prolija en todas las acepciones de la palabra. Divaga constantemente, deleitándose en moralizar sobre mil co-

sas. Habla en hipérbolos si describe las bellezas de Segura o las hazañas de Marzilla. Su poesía es prosa versificada. Con dificultad el lector se arrastra por el interminable poema, que divaga, evitando el camino recto, buscando vericuetos, metáforas y símiles. Su valor, pues, estriba en ser la primera obra sobre los amantes, y por eso, indispensable en un estudio sobre ellos.

La obra que siguió a la de Villalba fué *Los Amantes* de Micer Andrés Rey de Artieda. Por desgracia, no me ha sido posible conseguir esta obra, y, por consiguiente, tengo que referirme al resumen de Cotarelo y Mori.

En el relato, Marcilla cuenta que se crió junto con Sigura, (sic), hasta que el padre de ella se enteró de su afición. Les dijo que eran demasiados niños, negándose a permitir que se casaran.

Marcilla se ausenta y se va a Túnez, quedándose allí los siete años de plazo concedido. Gana muchas riquezas, tantas que regresa con cincuenta acémilas cargadas con sus tesoros.

La obra empieza con Marcilla, a media milla de Teruel, cuando el plazo ya se venció una o dos horas antes. El Conde de Fuentes se presenta a saludarle y a decirle algo de las fiestas que en Teruel se efectúan con motivo de las bodas de Sigura. Marcilla envía a un criado para cerciorarse de los hechos, y, en efecto, vuelve el criado y confirma las noticias del Conde.

Marcilla va a darles el parabién a los novios. En una escena, solo con Sigura, se queja de la veleidad de ésta. Se va a su casa, donde pide a Lain, su criado, unos libros latinos, que quiere traducir. Se cansa, toca el laúd, y canta un soneto. Asiste a una fiesta que le dan sus parientes para congratularle de su vuelta. Pero nada le consuela, y antes de terminar dicha fiesta, se va a la casa de Sigura, en la cual, durante la confusión, se esconde en la alcoba de los esposos.

Eufrasia, prima y confidente de Sigura, describe la escena en la alcoba entre Sigura y Marcilla y en la cual Marcilla porfía por que le dé un beso. Rechazado, lanza un ¡ay! y se muere. El esposo se enteró del caso, y los dos llevan el cadáver a la casa de Marcilla. A la mañana siguiente, llevan el cadáver a San Pedro, y aparece Sigura para darle el beso negado. Muere sobre el cadáver. El Gobernador, mármol. La escena de la iglesia y de la muerte de Sigura la describe, enterado del caso, manda sepultarlos juntos y hacerles un sepulcro de en otro monólogo, Eufrasia.

Sólo podemos señalar las mudanzas de la leyenda, puesto que nos falta la obra misma.

Se advierte que, en monólogos, Marcilla y Eufrasia explican una gran parte de la leyenda. Marcilla pasa los siete años en Túnez, mientras que en la leyenda de Villalba, sus hazañas se efectúan en Granada y en Italia. Cuando llega a Teruel, sólo ha pasado una hora o dos del plazo. Se presenta ante los novios y les da el parabién. Lo demás es muy parecido a la leyenda de Villalba.

En 1588, Jerónimo de Huerta, intercaló en su obra, *Florando de*

Castilla, lauro de caballeros, la Celebrada historia de los Amantes de Teruel Marcilla y Segura. Tampoco he tenido la suerte de conseguir esta obra, y, por lo tanto, me he visto obligado a recurrir otra vez al resumen de Cotarelo y Mori.

Cuenta el autor, que Marcilla y Segura (llamada una vez Isabel) se criaron juntos. El padre de Segura, notando que se habían enamorado, los separó, alegando que eran demasiado jóvenes para casarse. Pero la pobreza de Marcilla es el verdadero motivo.

Marcilla se ausenta por siete años, el plazo concedido por su amada, a buscar fortuna. Se va al Africa, donde consume grandes hazañas y acumula un caudal. Antes del vencimiento del plazo se embarca rumbo a España. Una tempestad lo detiene, y llega a Teruel con dos horas de retardo. Se entera del casamiento de Segura, y la congratula; pero en la noche se esconde debajo de la cama de los esposos. Estos entran, y Segura logra treguas de su esposo. Dormido el esposo, sale Marcilla y trata de tranquilizar a Segura, aunque más tarde le acusa de infiel. Le pide un abrazo; ella se lo niega, y muere Marcilla. Segura despierta a su esposo, y juntos lo llevan a su casa. A la mañana siguiente, los parientes llevan el cadáver a la iglesia y cuando están para sepultarlo, llega Segura, lo abraza y muere. El esposo publica el suceso, y todos piden que sepulten juntos a Marcilla y a Segura.

Se advierte la semejanza entre esta obra y la de Rey de Artieda. Con todo, en esta obra, como en la de Villalba, es una tempestad la que causa el retardo de Marcilla, aunque sólo por dos horas.

En 1616, Juan Yagüe de Salas escribe un poema, *Los Amantes de Teruel*, de unos veintiseis cantos con veinte mil cuatrocientos versos. Tampoco he podido conseguir esta obra, y tendré que acudir otra vez a Cotarelo y Mori.

Dice Cotarelo, que al final del poema, en unas octavas, esboza el autor la leyenda tal como la conocemos. Pero en el poema mismo añade muchos pormenores no conocidos antes. Da familia a Marcilla y a Segura, nombrando al primero Martín Garcés de Marcilla, de la casa de Falces, de Navarra, y descendiente de los Garceses y Garcías, reyes de Aragón". (61) A Segura, da el nombre de Isabel, y el nombre de Leonor, a su secretaria o confidenta. Sigue el resumen de la obra de Cotarelo:

"Marcilla parte a la cruzada de Federico II contra Jerusalén (1226), llevando consigo 20 terolanos, con licencia que le dió Jaime el Conquistador. Salen de Barcelona. A su llegada a Tierra Santa, da muerte Marcilla a un horrendo león que halla junto a una fuente, luchando con él a brazo partido. Entre otras insignes proezas, aprisiona a Solipino, hijo del Soldán; y éste, a cambio de la libertad de su hijo, rinde al Emperador la ciudad Santa. Regresan los cruzados y Federico, encomienda a Marcilla el mando de

una escuadra, con la que le permite vaya a España a saludar a sus padres y casarse.

"Sale de Génova; pero una serie de violentas borrascas no le permite llegar, hasta pasados cinco meses, a Barcelona, donde le suceden ciertas aventuras novelescas que dan por resultado nueva detención y retraso en llegar a Teruel. Entre tanto, Segura se promete con Azagra, hermano del señor de Abenrazin".

"Llega la vispera de la boda y de noche. Se acuesta; pero no puede dormir 'y en camisa' sale a una azotea, desde la que divisa la casa de la ingrata y pasa el resto de la noche echándole maldiciones.

"A la mañana se celebra la boda, como si él no estuviese allí: asiste a las fiestas; en una corrida de toros toma participación y mata a la fiera. Llega la noche y escóndese en la cámara nupcial. A poco entran los novios y sigue la súplica de Isabel por el voto. Azagra se duerme. Sale Marcilla, tómale a Segura las manos y le endereza el discurso de quejas, acabando por pedirle un beso, como último regalo; se lo niega y él se deja morir. Isabel prorrumpie en gritos que, naturalmente, despiertan al buen Azagra; ella le refiere el hecho, pero como sucedido a otra; el marido, enterado luego, aplaude la conducta de la joven, y ambos sacan el cuerpo de casa y lo depositan en la puerta de la otra.

"Al día siguiente, al pasar el entierro, sube Segura a verlo de una reja alta, y, desnudándose de todas galas, sale a mezclarse con las mujeres; llega a la iglesia y se precipita sobre el muerto, sucumbiendo allí mismo. Quitante el manto y la conocen todos; el marido refiere el caso y un anciano propone se les entierren juntos, lo cual se hace en un sepulcro de alabastro". (62)

Ya tienen nombres los protagonistas de la leyenda. Dice Cotarelo que "...de lo por él (Yagüe) inventado han salido todos los cálculos, historias, gnealogías y demás circunstancias de época, que vinieron a adornar este célebre episodio". (63)

En esta versión de los amantes, Marcilla, por primera vez, llega antes de las bodas, pero ello no obstante, Segura ya está prometida. Es difícil imaginar un Marcilla que permite que Segura se case estando él presente antes del casamiento. Ciertamente, parece que tal circunstancia le quita algo de vigor al relato.

Empieza la obra de Tirso de Molina con don Gonzalo en compañía de doña Isabel de Segura. Requiebra a doña Isabel, y ella le rechaza. Doña Isabel es una mujer bastante enérgica y, no tarda en llamarle

a don Gonzalo necio. Garcerán, criado de don Gonzalo, también le tilda de necio diciéndole:

Tu necia empresa condeno. (64)

Don Gonzalo replica:

*Garcerán, ¿qué puedo hacer
si está en el alma el veneno?
De sus ojos, de amor cielos,
bebió el alma, Garcerán,
estos rabiosos desvelos. (65)*

Garcerán le advierte que su suerte es adversa y que nunca gozará de doña Isabel:

*otro dueño amado
en tiempo te ha aventajado,
que tu esperanza atropella.
Este adora, y lo demás
no le agrada, ni da gusto,
ni le ha de agradar jamás
y así, contra el hado injusto
porfiar, es por demás. (66)*

Ello no obstante, don Gonzalo apoya su esperanza de ganarla en sus riquezas, y dice:

*Mi riqueza y calidad
es muy notoria en Teruel
y dignas de su beldad; (67)*

Además piensa pedirla a su padre, hombre codicioso, a quien Gonzalo, rico, le parecerá deseable como yerno.

Mientras hablan, una compañía de soldados entra en Teruel. Se van, y sale Isabel leyendo un papel. El papel es de Marcilla y lo que dice es sumamente romántico:

*"Anoche estuve esperando
que salieses al balcón,
hasta ver el alba, al son
de mis suspiros, llorando.
Y puesto que llegó el día,
como fué, sin verte a tí,
para el sol fué, y para mí,
sombra negra y noche fría. (68)*

Doña Isabel tiene un presentimiento de mala suerte:

*No soy tan dichosa yo:
que, viendo el notable extremo*

*con que nos queremos, temo
que no he de gozarle. (69)*

Don Gonzalo tiene una entrevista con Rufino, padre de Isabel. Doña Isabel los ve juntos, y manda que Drusila, su criada, los aceche. Vuelve con la noticia de que don Gonzalo la pide en casamiento. Perturbada, escribe una carta a Marsilla, para avisarle el nuevo peligro. Mientras escribe, dice:

*Ahora cayó un borrón;
parece que es mal agüero. (70)*

Veremos cuántos presentimientos y agüeros preocupan a Isabel y a Marsilla al paso que analizamos la obra. Rufino y don Gonzalo entran, aquél diciéndole al otro:

*Hablarla intento antes que
a nada se determine,
que aunque su no ni su sí
importa, mi mucho amor
gusta hacerle este favor. (71)*

Rufino es el padre inflexible a quien la hija debe toda obediencia, pero se muestra casi servil con don Gonzalo. Se va éste, y Rufino cae en la cuenta de la carta que ha escrito Isabel, aunque ella trata de esconder-sela. Enojado, lee la carta y dice:

*¿Qué libertad es ésta, qué papeles?
Cuando yo más deseo daros gusto
y buscaros honor, nobleza y oro,
hacéis minas de afrenta mi nobleza?
¿Ya las hijas se buscan los maridos,
teniendo esto los padres a su cargo? (72)*

Isabel le responde sin miedo, y, entre otras cosas, le dice:
*no ha de ser mi marido otro que el dueño
deste papel que tienes en tus manos, (73)*

Rufino, ¡cosa extraña!, no conoce el nombre del hombre a quien quiere Isabel, y se lo pregunta a Drusila. Al saber quién es dice:

*Aunque es muy noble,
es muy pobre, Drusila; y ella tiene
tan poco dote, que a seis mil no llegan,
y para sustentarse noblemente
conforme lo que son, doce son pocos;
buena elección ha hecho; mejor fueran
los que tiene de renta Don Gonzalo,*

y dejar necesidades de aficiones. (74)

Entra Marsilla y le pide la mano de Isabel, diciéndole:

*estoy
de tu hija enamorado,
desde mis años primeros
su belleza idolatrando. (75)*

Rufino trata de esquivar el asunto pero insiste Marsilla, y al fin Rufino señala que es pobre y, por eso sólo, no le puede dar la mano de Isabel. Replica Marsilla:

*Si en lo demás os agrado,
y esto solamente impide
que no goce el bien que aguardo
para que lo que me falta
busque, señaladme un plazo*

*.....
...para buscar hacienda (76)*

Pide un plazo de dos años, y responde Rufino:

*Yo te doy tres y tres días,
y este término pasando,
casaré mi hija. (77)*

Se va, Marsilla loco de contento, Entran Don Gonzalo y Garcerán por la respuesta de Rufino. Pero, antes de hablarle, oyen que tocan cajas, y se enteran de que Marsilla ha sentado plaza y que se va a la guerra. Don Pedro de Guevara, capitán de la compañía, recibe a Marsilla con mucha cortesía y le promete el puesto de alférez. Lain, el criado de Marsilla, y cómico, dice al capitán:

*os suplico que mi plaza
la mandéis asentar, y algún amigo
que su mesa me dé, que soy hidalgo
de los Láinez de Galicia antiguos,
que por varón desciendo de Lain Calvo,
y pienso que fué el Cid mi bisagüelo;
mas parentesco tengo con Babiéca. (78)*

Más tarde veremos que Camacho, criado de Marsilla en la obra de Montalván, es muy parecido a Lain.

Marsilla explica a don Gonzalo que se va a la guerra para buscar fortuna y don Gonzalo, loco de alegría, le dice que hace bien. Al irse Marsilla, dice don Gonzalo a Garcerán:

*¿Qué te parece, Garcerán: ¿hay hombre
más dichoso que yo? ¿Pudiera darme
más dicha la fortuna? Haz regocijos
que acompañen los míos, que estoy loco
de amor y gusto juntamente ¿Es sueño? (79)*

Don Gonzalo ve a Rufino y se adelanta preguntándole que qué hay de nuevo, a lo cual responde Rufino:

*Que yo quisiera
seguiros dando gusto; mas el Cielo
guía las cosas por diversas partes (80)*

*mi hija tiene inclinación notable
a un hidalgo; de suerte que imagino
que es imposible cosa dé la mano
a otro dueño ninguno, porque ha sido
este amor en los años aumentado.
Supe la intención dellos; parecióme
que siendo igual en calidad, que estaba
obligado a no hacer cosa al contrario,
no fuera causa de desdichas nuevas;
la falta que tenía era ser pobre;
pidióme de tres años y tres días
plazo para volver, de suerte puesto
que a mi hija pudiese yo entregarle;
yo se lo concedí, haciendo luego
celos furiosos me abrasan. (82)*

Don Gonzalo recibe esta noticia con mal humor:

*Si tus olvidos me hielan,
celos furiosos me abrasan. (81)*

Tocan cajas, y don Gonzalo adivina que doña Isabel saldrá a despedirse de Marsilla. A los ruegos de Garcerán de que se vayan, replica:

*Déjame ver lo que pasa,
que el amor gusta mirar
sus afrentas. (83)*

Salen doña Isabel y Drusila, ésta animando a aquélla:

*... tres años pasan presto.
Tu padre dió muestras claras
del grande amor que te tiene,
y él, del amor que le abrasa. (84)*

Pasan Marsilla y Lain, el gracioso, con la compañía. Marsilla e Isabel se miran aturdidos y con mucho amor. Isabel se desmaya. Lain, muy cómico, habla con Drusila, prometiéndole volver a casarla. Don Gonzalo, que presencia esta escena, se está muriendo de celos, y a cada discurso que suelta Isabel, añade el otro, que es la antítesis del de aquélla.

Doña Isabel

*Ruego a Dios, dueño del alma,
que cuando en África pongas
el pie, de las lunas blancas
seas asombro, y que vuelvas
victorioso y rico a España. (85)*

Don Gonzalo

*Ruego a Dios, fiero enemigo
que no te suceda nada
que en tu desdicha no sea,
pues que de celos me matas. (86)*

En sus discursos Isabel le desea toda buena suerte, y don Gonzalo toda mala fortuna.

Al empezar la *Jornada II*, Carlos Quinto, que está en un buque, cae al mar, y Marsilla se arroja al agua, salvándole la vida. En vez de premiar a Marsilla el rey Carlos le dice:

*Servid, que palabra os doy
de tener de vos cuidado. (87)*

Marsilla se siente abatido y desamparado de la suerte:

*¿Qué bien aguardo, qué espero
con tan grandes desengaños?
Desdichado soy, no quiero
esperar más, que en tres años
el mismo fin considero. (88)*

Salen don Gonzalo y Rufino, aquél pidiendo que si acaso no volviere Marsilla que sea él el que tenga la suerte de unirse con Isabel antes que nadie. Replica Rufino respecto de ella:

*yo os prometo
de que seáis, señor, su dueño, cuando
falte a la obligación Diego Marsilla, (89)*

Se va Rufino, y hablan Garcerán y don Gonzalo dándonos a entender la dureza de Isabel, que rechaza terminantemente los requiebros de don Gonzalo. Viene un tal don Juan, soldado amigo de don Gonzalo, y por él se entera de que Marsilla se está portando con mucha valentía, y que todavía vive. Don Gonzalo se desanima al pensar que su esperanza se desvanece, y concierta con el tal soldado que dé la falsa noticia de la muerte de Marsilla. Salen ellos, y entran doña Isabel y Drusila. Está aburrída aquélla, y le pide unos libros a Drusila. Esta se los da. Cada libro trata el tema del amor, pero de una manera trágica, e Isabel lo toma por mal agüero:

*¡Trágica historia encontré!
Que ya que la abriese, fué
por aquí ¡qué mal agüero! (90)*

Entra don Juan y finge buscar al padre de Marsilla. Aterrada, Isabel le pregunta por qué lo busca. Responde él que Marsilla

*Ganando la Goleta,
una pieza en la propia batería
le llevó la cabeza de los hombros,
y escríbele su muerte al padre ahora
el capitán. (91)*

Se desmaya Isabel y, al volver en sí, dice:

*Drusila, amiga amada,
dame la muerte con alguna espada. (92)*

Maldice al soldado que le dió la noticia de la muerte de su Marsilla. Les habla a los libros que le parecieron de mal agüero:

*¡Ah libros, compañeros
que siempre sois amigos verdaderos!
¡Cómo avisos me diste,
mudos espejos en que nos miramos,
destos sucesos tristes! (93)*

La acción se traslada a Túnez, donde Marsilla se porta como soldado valientísimo y atrae la atención de Carlos V, que jura premiarlo. Unos soldados, después del saqueo de la ciudad, se jactan de ser ya ricos. Sale Marsilla, desesperado, sin nada de riquezas, y dice:

*Yo porfío
contra la desdichada suerte mía. (94)*

Sale Láin con una taléga de la cual salta un perro que antes le había mordido. Como su amo, queda sin un cequí. Ve a Marsilla, y éste, perturbado el ánimo, le insta a que le dé muerte:

*Soy desdichado.
Vuelve a sacar la espada de la vaina
y dame muerte. Muera quien no puede
vencer a su fortuna. (95)*

Marsilla insiste en que Láin le mate. Láin cree que se ha vuelto loco, y trata de dilatar el asunto hasta que venga gente que le sujete. Viene Carlos V con su séquito. El Emperador pregunta el porqué de su quebranto, y Marsilla le cuenta su historia. Carlos V le ofrece dinero y honores, y vuelve la vida al desdichado Marsilla.

En la *Jornada Tercera*, Marsilla va en camino con Láin, y se queja de que dos horas han pasado después del plazo concedido. Láin

le dice que ¿qué son dos horas?; y Marsilla le cuenta los magnos sucesos que habían ocurrido en dos horas. Además teme unos agüeros como, por ejemplo, dice Marsilla:

Con la posta, tres veces he caído. (96)

Envía a Lain adelante para averiguar si ha llegado tarde, y, ya solo, apostrofa a la noche:

*Noche temerosa y fría
si el bien que espero me das,
desde hoy preciarte podrás
de más hermosa que el día.*

*.....
Mas si al son de tus mudanzas
con gloria ajena te alegras,
servirán tus sombras negras
de luto a mis esperanzas.*

*.....
Todo me asombra y espanta,
y pienso en estado igual,
que sólo para mi mal
el buho nocturno canta.
El viento que se entretiene,
ya en el sauce, ya en el pino,
que es mensajero imagino
que con malas nuevas viene. (97)*

Otro mal agüero en forma de un caminante que canta:

*Vengo de la guerra,
niña, por verte;
hállote casadita;
quiero volverme. (98)*

En un monólogo da rienda suelta a sus temores, y luego se anima pensando en el amor que hacia él tiene Isabel. Vuelve Lain con un semblante triste, y le dice cómo en las calles de Teruel hierve la gente, y reina la confusión. Llega Lain a la casa de Rufino, y allí hay mucha gente bulliciosa. En la sala están Isabel y don Gonzalo, ya casados. Dice Marsilla:

*ciertas fueron mis sospechas.
¿Hay semejante desdicha?
¿Hay fortuna tan deshecha?
¡Ay cielos! un desdichado
siempre es de su mal profeta.
¡Ay enemiga mudable!
¿Esta es tu fe, tus promesas?*

*¿Hasta en las mujeres nobles
tiene poder el ausencia? (99)*

Marsilla apenas puede creer las noticias que le trae Laín, y al fin, prorrumpe en acusaciones contra Isabel por haberle olvidado tan pronto:

*¿A otro dueño tú la mano?
¡Fuego del cielo descienda
que asidas se las abrase
para que escarmiento seal
Loco estoy, de celos rabio,
rayos mis palabras sean,
montes ceñidos de plantas,
valles cubiertos de hierba,
fuentes que, para ayudarme,
sois lágrimas de las peñas;*

.....

*¡Ay celos, ay ausencia, ay muerte, ay ira;
mal haya el hombre que en mujeres ¡fial! (100)*

Marsilla se presenta embozado a las bodas de Isabel y Gonzalo, y padece tanto con la dicha de Gonzalo y la mudanza de Isabel, que se va aunque dice:

*quiero envidiar desde aquí
el bien que ausente perdi
como tahir que ha perdido. (101)*

Antes de salir, lo ve Isabel, que se estremece creyendo haber reconocido en él algo de Marsilla. Se retira con su madrina, y sola en su habitación se encuentra con Marsilla, lo cree una sombra, y así le habla. Marsilla sospecha que le habían dicho que él se había muerto. Marsilla le asegura que está vivo, y le cuenta lo que ha pasado con él, y le pide como premio "un abrazo, no más".

*Marsilla,
los cielos saben bien que te he querido
con el mayor amor que ha visto el mundo.
Las nuevas de tu muerte me las dieron
en el gusto, en el bien y en la esperanza,
y teniendo por ciertas estas nuevas,
mi padre me apretó con llanto y ruegos
a que diese la mano a don Gonzalo,
o que, si no, su muerte lloraría;
y viendo el imposible de gozarte,
el sí le di por no llorar su muerte;*

.....
Ya que el plazo pasaba, di la mano,

.....
Ya es mi esposo, Marsilla, don Gonzalo.
Perdóname si el gusto que me pides
no te lo puedo dar como quisiera,
que no le he de ofender por ningún modo. (102)
Don Gonzalo: ¿De qué modo ha sucedido?

Marsilla: *Pues con la muerte no me falta todo. (Cae muerto Marsilla)* (103)

Entra don Gonzalo, e Isabel le dice:

*Ese que tienes delante
Es Marsilla. No te espante
verle muerto aquí, señor,
que honor tuyo ha sido todo,
y todo en tu honor ha sido.*

Don Gonzalo: *¿De qué modo ha sucedido?*

Doña Isabel: *Después sabrás de qué modo.*

*Ahora importa sacarle
de aquí.*

Don Gonzalo: *¡Presagio mortall
De su padre al mismo umbral,
en hombros quiero llevarle
para que ninguno sienta
su muerte.*

Doña Isabel: *Eso importa al punto:
cargarte el cuerpo difunto, (sic)
que tu honor está a mi cuenta.*

Don Gonzalo: *Mi bien, las sospechas todas,
viendo tu rostro, ha vencido, (sic)* (104)

Salen Lain e Hipólito, padre de Marsilla, buscando a Marsilla. Por último vuelven a casa y hallan su cadáver en el umbral. Salen Rufino y Drusila, y dan a entender que don Gonzalo e Isabel han pasado la noche juntos. Dice Drusila:

*Ya se levantaba
don Gonzalo, mi señor.
Ruego a Dios que presto veas,
señor, un nieto con bien. (105)*

Mientras hablan don Gonzalo y Rufino, entra Lain, enlutado, y da la noticia de la muerte de Marsilla. Esta nueva asombra a Rufino porque suponía que Marsilla había muerto en la Goleta. El despreciable don Gonzalo dice, aparte,

Disimular me conviene. (106)

Lain viene para suplicar a Rufino que venga al entierro de Marsilla. Mientras Rufino queda atónito, don Gonzalo está contento. Salen Isabel y Drusila, ésta con un espejo. Se le cae el espejo, presagio de otro mal que le va a suceder a Isabel. Isabel pregunta a Drusila si el espejo se quebró, y al replicar Drusila que "no ha sido nada", replica:

*Nada decís, y el cristal
está mil pedazos hecho,
que ninguno es de provecho.
Todo me sucede mal
desde que me levanté,
que el espectáculo fiero,
que fué el presagio primero,
destos amenazas fué. (107)*

Tocan música triste, que anuncia la procesión fúnebre de Marsilla. Salen doña Isabel y Drusila, después de decir aquélla:

*¿Cómo estoy yo viva
que mi vida es fuerza
viendo muerto el dueño
que era causa della?
Sigueme, Drusila,
o sola me deja,
que el muerto que pasa,
el alma me lleva. (108)*

Salen todos de luto, con el cadáver de Marsilla armado y sobre un túmulo negro. Sale, a su vez, Isabel con manto, y dice:

*No respeta en casos tales
amor, vidas ni juicios. (Dice, echada sobre el difunto)
Espérame, dueño amado,
tanto de mi fe esperado,
que no es razón que el amor
tanto respete al honor,
pues me le han tiranizado. (Abrázale)
Ceñiré con brazo fuerte,
de firmeza no rompida,
tu pecho de aquesta suerte,
que lo que no quise en vida,
te vengo a pagar en muerte.
También en la muerte dura
acompañando te voy,
y sepan todos que soy
Doña Isabel de Segura. (109)*

(Quédase muerta sobre Marsilla)

Don Gonzalo, creyéndola viva, jura castigarla, aunque Rufino, su padre, se interpone. Pero don Juan, su amigo, la toca y se entera de que está muerta. Rufino dice:

*Don Gonzalo, no tenéis
que quejaros con furor,
que esta tragedia que veis,
y yo lloro, causa amor.
Y aunque vos decir podéis
que sois su esposo, en razón
de la amorosa pasión,
los dos estaban prendados,
y en esperanza casados,
ya que no en la posesión.
Y así, en un sepulcro, es bien
que sepultados estén,
y en mármol, que eterno viva
contra los tiempos, se escriba
este epitafio también:
"Aquí yacen dos amantes
muertos juntos, al rigor
de los hados inconstantes,
semejantes en amor,
y en la muerte, semejantes".
Porque del amor fiel
de Marsilla y de Isabel
digan lo que tantos vieron". (110)*

Isabel es una mujer que dice lo que piensa. Cuando don Gonzalo la aprieta con sus requiebros, no sólo lo rechaza sino que le dice:

*No hay que escucharos, que vais
pasando de loco a necio. (111)*

También, cuando su padre le regaña por haber escrito una carta a Marsilla, replica airadamente.

Muerto Marsilla, no pierde aparentemente la calma, y en vez de prorrumpir en gritos o sollozos, le dice a su esposo que saque el cadáver fuera de la casa. Su honra tiene alto precio para ella, aun cuando el dolor de ver muerto a Marsilla debía trastornarle el sentido.

Hemos visto cómo los presentimientos y los agüeros preocupan a Isabel. Mientras escribe una carta a Marsilla, se mancha el papel, lo cual le parece mal agüero, y al abrir un libro para distraerse un poco, se asusta al encontrar una trágica historia. Al caerse un espejo, Isabel profetiza mala suerte.

Por supuesto, el natural de Isabel es conforme a la leyenda. Para que muera Marsilla, tiene que negarle el beso o el abrazo pedido por él; tiene, además, que desafiar a su padre mientras que no se haya cumplido el plazo; y tan fuerte es su amor hacia Marsilla que, antes

de casarse con otro, es necesario que sepa que está muerto. El autor, pues, de una obra acerca de esta leyenda, tiene ciertas limitaciones y, por consiguiente, el natural de Isabal no puede variar demasiado. La única cosa que nos choca en la índole de Isabel es que se preocupa demasiado de su honra cuando yace muerto a sus pies, Marsilla. Pérez de Montalván es el primero que hace que muera Isabel junto con Marsilla, en su propia casa, en vez de hacerla morir en la iglesia, evitando, pues, la inverosimilitud del efecto del agudo dolor de la muerte de Marsilla diferido hasta el día siguiente.

Marsilla es romántico. Lloro, suspira y comparte su tristeza con la naturaleza, como lo revela en su carta a Isabel. Culpa a la suerte por sus desdichas después de salvarle la vida al Emperador, sin ser premiado. Su desesperación y su abatimiento se truecan en el deseo de morir, y manda que Láin le mate. Como a Isabel, aunque no tanto, los agüeros le dan miedo, como lo dice en el camino antes de llegar a Teruel y al apostrofar a la noche. Además, el canto fatídico de un viajero le hace estremecer. Es violento cuando se entera de las bodas de Isabel. Los celos lo abrasan y la ira lo sofoca. A la manera de los románticos, desilusionado, advierte que hacen mal los hombres en fiarse de las mujeres. Al fin, Marsilla goza en atormentarse asistiendo a las bodas de Isabel.

Marsilla, tanto como Isabel, es un "carácter" que tiene que reaccionar de acuerdo con las circunstancias de la leyenda. Tiene que ser valiente, fiel, desdichado e intensamente enamorado de una mujer.

En esta versión de los amantes, vemos cómo Marsilla relaciona la naturaleza con sus cuitas. Si es feliz estima la noche más que el mismo día, pero si tiene mala suerte, la noche se convierte en algo funesta. Es un hombre sensible; la ausencia de su amada le hace llorar. La mala suerte le abrumba; pero siendo buen cristiano no quiere suicidarse y pide la muerte a manos de Láin, su criado, precisamente como Isabel se la pide a Drusila al oír la falsa noticia de la muerte de Marsilla.

Don Gonzalo, rival de Marsilla, personaje antes de la obra de Tirso, poco desenvuelto, es un ente despreciable. No tiene nada de la nobleza de Azagra en la obra de Hartzzenbusch. Es él el que se concierta con un soldado, amigo suyo, para darle a Isabel la falsa noticia de la muerte de Marsilla. No le pesa nada la muerte de Marsilla, aunque su maquinación despreciable le quitó a Marsilla la persona de Isabel. Apenas oculta su alegría, y aparte, mientras Rufino expresa su dolor, alaba él el bien de su estado.

El "valor" de don Gonzalo, por último, se lanza contra su esposa quien, aparentemente, está abrazada al cuerpo de Marsilla:

Rufino: *Deteneos, don Gonzalo.*

Don G: *No te opongas a mi furia,
que a un toro celoso igualo.*

Rufino: *No hay en los muertos injuria.*

Don G: *Ni en mi furor intervalo,
que está viva quien me ofende. (112)*

Rufino, el padre de Isabel, según sus propias palabras, se confiesa codicioso y tiránico, aunque dice que ama mucho a su hija. Pero a pesar de su codicia, hace caso de las súplicas de Marsilla y le concede el plazo pedido. Rufino, como los demás personajes, tiene que obrar conforme a la leyenda. A veces, es Isabel (o Segura) la que concede el plazo, pero en este caso, tiene que ser el padre.

En su discurso con don Gonzalo, se muestra sumamente benigno en oposición con su trato para con Isabel respecto del amor de Marsilla hacia ella.

Al morir Isabel, junto al cadáver de Marsilla, es Rufino el que trata de refrenar el furor de don Gonzalo, ignorando que está muerta su hija, y al saber que está muerta, revela su amor y tristeza, que le redime en parte. Así pues, no es el padre empedernido que busca únicamente las riquezas en su yerno. Al fin, se muestra compasivo y comprensivo.

Lain es invención de Tirso, y ofrece el lado cómico en la tragedia de Marsilla e Isabel. Gracioso incansable, remeda a su amo, Marsilla, cada vez que la oportunidad se presente. Mientras Marsilla y él capitán don Pedro se hacen cortesías, Lain hace alarde, de una manera cómica, de su abolengo.

Cuando Marsilla parte para la guerra e Isabel se desmaya al verlo ir, Lain se despide de su amor, Drusila, diciendo:

*El señor sargento manda
que marche; adiós: de llorar
llevo el alma con legañas. (113)*

Parece que Lain duplica las acciones de Marsilla, pero de una manera burlesca. También, cuando Marsilla salva la vida a Carlos, Lain es salvado por dos marineros, uno de los cuales le dice:

*No tema trágico fin:
váyase al sol a enjugar. (114)*

Esta escena ¿no será una burla de la del salvamento de Carlos V?

Cuando Marsilla sale del saco de Túnez sin llevar un cequí, sale también Lain con una talega henchida de despojos y de la cual, también, salta un perro que le muerde. Otra vez, se ve el lado burlesco de la mala suerte de Marsilla.

Cuando el rey Carlos premia a Marsilla por sus valerosas hazañas, pero no le da nada a Lain, Marsilla le ofrece algo, y dice Lain:

Mi Carlos Quinto has sido.

Parece que Lain sirve de espejo a Marsilla, sólo que es un espejo chueco que desfigura su imagen.

En el camino de Teruel, Marsilla se atormenta por que está con un retardo de dos horas. Lain, como un eco burlesco, repite constante-

mente eso de las dos horas. Mientras que Marsilla está padeciendo al pensar que tal vez llegue tarde a Teruel, Laín con su pregunta repetida logra impresionarse, como lo hace la voz monótona de un loro que canta el mismo estribillo. A la verdad, Laín echa a perder la fuerza dramática de la ansiedad, la posición violenta y la desesperación de su amo.

Respecto de la obra total y su efecto en el lector, es difícil saber si el autor, a veces, nos hace reír de propósito cuando debemos compadecer la mala suerte de Marsilla. Cuando Marsilla se desespera al no ser premiado por Carlos V, Laín aparece salvado del mar por unos marineros que lo dejan sin preocuparse de él. Cuando Marsilla se lamenta su mala suerte en quedarse con las manos vacías, mientras el más miserable soldado sale con algo de valor, el autor, a sabiendas o inconscientemente, lo presenta de una manera bastante cómica. El discurso que lanza Marsilla contra el cielo por su mala suerte en aquel instante se opone a la impetuosidad de Marsilla al asaltar los muros de Túnez de un modo anti-dramático y cómico. El autor muda el aspecto del valor por el aspecto menos agradable del que busca riquezas. Inmediatamente después, como ya lo he notado, Laín que sale con su talega de chucherías, y el perro adentro que le muerde, ofrece una oposición cómica que pone en solfa la desesperación de su amo.

Laín es una persona mucho más interesante que su amo. Es vivo, animado y, de veras inteligente. Es sumamente realista, y acierta con sus burlas a hacer una crítica mordaz de su amo desdichado. No hay duda que un autor de tercer orden no hubiera podido crear un personaje tan agradable e ingeniosísimo como lo es Laín. Digo esto por las dudas que hay sobre la paternidad literaria de esta obra. Es bastante torpe la escena que representa el salvamento de Carlos por Marsilla. El papel de Laín lo redime. Laín deja su huella característica en todas las escenas donde hace un papel importante o insignificante. Es la aguja de la realidad que pone más de manifiesto la romántica desesperación de Marsilla.

Empieza la obra, cuando Isabel está toda temblorosa de que su padre don Pedro le descubra con su amante don Diego de Marsella. Elena, prima suya, parece ser encubridora de sus amores, pero al poco tiempo sabemos que Elena también está enamorada de Diego, y piensa intrigar para quitárselo a Isabel. Elena, en un monólogo, descubre el fuerte amor de Isabel y Diego:

*Mi prima, y D. Diego (¡ay tristes!)
se quieren con tal extremo,
que su amor es en Teruel
oy la fabula del Pueblo. (115)*

Además,

*Don Fernando de Gamboa
quiere casar con mi prima,*

y aunque ella no advierte en ello

.....
*yo con el ansia de verla
divertida en otro empleo,
porque después de calada
me quede libre don Diego
con falsas demostraciones,
con fingidos cumplimientos,
con favores inventados,
y con recados supuestos,
sin saber nada mi prima,
a don Fernando entretengo,
y le doi de parte suya
esperanza por lo menos. (116)*

Elena, pues, no sólo es un nuevo personaje, sino que hace la exposición del drama y da un presagio de lo que va a suceder.

Mientras que Diego e Isabel están hablando, aparece Don Fernando con músicos, y requiebra a Isabel. Ella, asombrada, pide una explicación pero Fernando se va diciéndole que volvería. Diego, creyendo que lo ha engañado, le dice a Isabel cuando ésta quiere disculparse:

*Aunque yo estoi satisfecho,
quanto a mi, de la verdad,
porque la escuché yo mesmo,
préciome de tan hidalgo,
y de tan cortés me precio,
que escucharé tus mentiras. (117)*

Apenas empezada la obra, el autor siembra los celos entre los famosos amantes. Isabel, penada e indignada, le dice:

*no me he criado contigo?
no vives pared en medio
de mi casa? No te consta,
si, que jamás tuve aliento
para mirar otros ojos? (118)*

Al fin, después de una larga réplica, le propone:

*...sin andar por rodeos,
declárate con mi Padre,
que es lo mejor, (119)*

Diego consiente en hacerlo y Elena, astuta y engañadora, se va para estorbar sus planes:

*Yo pondré a todo remedio,
porque hablaré con mi tío,
con título de buen zelo,*

*y avisaré a Don Fernando
de todo, porque al momento
a pedirle fe adelante,
antes que llegue D. Diego. (120)*

Elena dice a don Pedro, padre de Isabel, que don Fernando ronda la casa y quiere casarse con su hija. Don Pedro, tan codicioso como el Rufino de Tirso, está complacido y dice:

*Yo quiero luego hablar a Don Fernando,
para que elija donde, como, y quando
quiere que le efectúe el casamiento
que yo no he menester consentimiento
de mi hija, sabiendo que es mi hija,
.....
D. Diego es pobre, y yo no estoy sobrado;
y en fin, justo o injusto,
éste es mi gusto y ha de hacer mi gusto. (121)*

En unas cuantas palabras, don Pedro se manifiesta como padre inflexible, que hace caso omiso de la felicidad de su hija, y cuya preocupación principal es que se case con un hombre rico. Elena le añade unos retoques al natural de su tío y al suyo al decir después de que don Pedro manda que don Fernando entre, y que don Diego aguarde:

*Yo no espero sentencia en daño mío,
siendo juez la codicia de mi tío
y llegando Fernando a hablar primero:
y así dexarles quiero
por no dar a entender, si estoi delante,
el placer o el pesar en el semblante,
aguarda aquí, que luego doi la vuelta. (122)*

Don Diego entra y pide licencia para hablar. Se enfadan don Pedro y don Fernando, y éste promete castigar después su atrevimiento. En su razonamiento, explica el amor que se arraigó en su alma desde muchos años atrás, y expone lo fogoso de su amor:

*No hai hora, no hai instante,
que el volcán de mi pecho fulminante
no arroje vivas llamas, cuya lumbre
passa por astro en la celeste cumbre
que lo amarillo de essa azul esfera,
quando en roxos carbones reverbera,
no es tostado del Sol de tantos días,
sino encendido de las ansias mias, (123)*

Don Diego es sumamente hiperbólico. Más; un poco ridículo en este discurso. Un auditorio de hoy no podría menos de reventar de risa

en este punto.

Don Diego amenaza suicidarse si don Pedro se empeña en dar a Isabel a don Fernando. Don Pedro vacila y no puede decidirse. Por fin, don Diego propone un plan:

*dadme un plazo señalado
para llegar a ser rico;
y si cumplido este plazo
no lo fuere, desde luego
dexo, y renuncio en tus manos
quanto derecho tuviere
al casamieno tratado. (124)*

Diego pide un plazo de dos años, y don Pedro le replica:

Yo te doi tres, y tres dias. (125)

Divaguemos un poco, para hacer una comparación con la obra de Tirso, En ella, Marsilla pide un plazo de dos años y replica Rufino:

Yo te doy tres y tres dias, (126)

En este punto empieza Montalván el plagio de la obra de Tirso.

Isabel, que está cerca, lo oye todo y se desespera al pensar que se va Diego por tres años a buscar fortuna. Don Diego y Isabel entablan la conversación que sigue:

D. Diego. *Pues todo lo has escuchado
no será, . . . menester
decirte nada. Isab. No, ingrato,
que ya he visto que has querido,
por vengarte (aquesto es llano)
de los zelos, que tuviste
anoche de Don Fernando,
irte, y dexarme sin vida. (127)*

Camacho, criado de Diego, y muy semejante al Laín de Tirso, se mete en ella y advierte que hace bien Isabel en regañarle porque si la mayoría de los soldados,

*. . . pobres, desnudos, rotos,
tullidos, coxos y mancos,
.....
paran en pedir limosna,
como quieres en tres años
ir medrar, y volver rico, (128)*

Isabel le ruega que no se vaya a buscar fortuna:

*Ea, señor, vuelve en tí,
y ten lástima de entrambos,*

*pues no es razón que un capricho
imposible, y temerario
rompa de los corazones
el más bien texido lazo: (129)*

A la verdad, la Isabel de Montalván es muy distinta de la Segura de Villalba, que anima a Marzilla para que se vaya a buscar fortuna. Isabel para obligarle a quedarse con ella, le ofrece una solución:

*...llegada la ocasión
de un lance tan apretado
en nada repararé,
pues con mi esposo me salgo,
quando el Pueblo lo murmure;
y así llévame volando
a tu casa. (130)*

Diego rechaza esta oferta, apoyándose en su palabra empeñada.

La *Jornada Segunda* nos lleva muy lejos de Teruel y cerca de La Goleta. Como sucede en la obra de Tirso, Diego le salva la vida a Carlos V, y, en vez de recibir los premios, que esperaba, sólo recibe promesas.

Voy a citar trozos que son idénticos a otros de la obra de Tirso:

Camacho. *¡Qué Toledo y qué Mendoza!*
Duq. *Dénos Vuestra Magestad
la mano. Ces. Primos llegad
a mis brazos y a mi pecho.*
Duq. *Mirad, que tu Magestad
os llama.*
Cesar. *¿De dónde sois? Diego. De Aragón.*
Cesar. *Bien se ve en vuestra osadía:
ha mucho que sois Soldado?*
Diego. *No Señor, visofió soi. (131)*

y de Tirso:

Don Pedro. *¡Qué Toledo y qué Mendoza!*
Duq. *Dénos Vuestra Majestad
su mano.*
Don Carlos. *Primos, llegad
a mis brazos.*
Marques. *Mirad que Su Majestad
os llama.*
Don Carlos. *¿De donde sois?*
Marsilla. *De Aragón.*
Don Carlos. *Bien se ve en vuestra osadía.
Ha mucho que sois soldado?*
Marsilla. *No, señor; bisofío soy. (132)*

No sólo hay identidad de palabras sino que también hay identidad de ideas y circunstancias. No puede haber duda que Montalván es plagiarlo. Hay otras escenas en las cuales hay identidad de palabras pero no las vamos a citar considerando que bastan las citas ya reproducidas.

Diego, después de salvar a Carlos y sin ser premiado, se queja de su suerte:

*Haí, Camacho, quien nació
como yo, con mala estrella,
ni diligencias le bastan,
ni méritos le aprovechan;
y assi, pues que Carlos Quinto,
Señor del Mar, y la Tierra
que premia a quantos le sirven,
a mi sólo no me premia.
Label de mi se olvida, (133)*

En la *Jornada Segunda* de la obra de Tirso, ya notamos lo repentino de la mudanza de escena de la Goleta a Teruel y de Teruel a Túnez. Eso mismo ocurre en la obra de Montalván. No sólo hay mudanza de escena, sino de lapso en ambas obras.

Elena, hablando con Fernando, le descubre cómo ha estorbado la entrega de las cartas de Diego a Isabel y las de ella a él:

*... como por orden mía
a la hora de partirse
concertaron escribirse,
y las cartas que le envía
no se las doi a Isabel,
ni él ve lo que escribe ella,
el está zeloso della,
y ella ofendida dél. (134)*

Además de estorbar la entrega de las cartas, concierta con Fernando llevarle a Isabel la falsa noticia de la muerte de Diego, precisamente como lo hace Tirso. Un soldado, Feliciano, fingiendo buscar la casa del padre de Diego, Hipólito de Marsilla, entra en la casa de Isabel, y le dice:

*... en el lance
primero que se ofreció,
por querer adelantarse
más que muchos Coronelès,
y algunos Capitanes,
una pieza le llevó,
sin poder nadie ayudarles
la cabeza de los hombros. (135)*

Tirso y Montalván matan a Diego de un modo horroroso; una estocada en el corazón hubiera sido mejor. Se desmaya Isabel y habla de morir; pero no muere.

El autor nos lleva, en la misma *Jornada*, a Túnez, donde Diego se porta como un héroe excelso. Pero al buscar botín, sale con las manos vacías y con el ánimo abatido. La semejanza entre la escena que sigue y la escena en la obra de Tirso que corresponde es evidente. Diego manda que Camacho le mate con su espada. Camacho vacila y pierde tiempo preguntándole por qué parte del cuerpo quería que le traspasara. Diego le amenaza con matarle. Por fin, llega Carlos V con su séquito, y pide una explicación. Diego, en un discurso interminable, cuenta su historia y sus hazañas, recordándole el haberle salvado la vida. Carlos V, conmovido (y sin duda aburrido), le concede una pensión y le nombra capitán de su compañía. A Camacho, que se queja, Carlos V le ofrece una cantidad de dinero. En la obra de Tirso, también se queja Laín, pero es Marzilla el que le premia. Parten los dos para Teruel.

Cuando empieza la *Jornada Tercera*, está para casarse Isabel. Ella está abismada al pensar en la muerte de Diego, y en su casamiento con Fernando.

Entran Diego y Camacho. Se apea Diego para "escusar alborotos" y para cerciorarse

*de la salud de Isabel,
y el estado de su amor,
que si al alma he de creer,
no sé que me dice el alma. (136)*

Como Marzilla de Tirso, se inquieta al entrar en Teruel. Oyen el reloj que tocan las diez, y Diego exclama ¡ay trstel, pues ha llegado tarde: dos horas han pasado del plazo concedido. Empieza una conversación entre Diego y su criado respecto de la importancia de dos horas, precisamente como ocurre entre Marzilla y Laín, aunque dura menos tiempo.

Los dos se encuentran con Luisa, criada de Isabel. Luisa cree que Diego es una "sombra fría" por la falsa noticia de su muerte. Le dice a Diego que ya está casada Isabel. Isabel sale y topa con Diego:

Dieg. *Isabel. Isab. Bien mio;
mio dixes? menti, erré;
pero con mucha disculpa,
que como siempre te hablé
en la lengua, y de mi amor,
y es difícil de aprender.
cualquiera lengua estrangera,
quando en la ocasión me hallé,
a la materna me fui,
y la estrangera olvidé, (137)*

Sigue una conversación, que es la mejor parte de la obra, entre Isabel y Diego:

Dieg. *Vente conmigo. Isab. No es ley*
Dieg. *Huye sola. Isab. No sé donde*
Dieg. *Habla al Juez. Isab. No hai Juez.*
Dieg. *Di que eres mia. Isab. Ya es tarde.*
Dieg. *Mátame. Isab. Quiérote bien.*
Dieg. *Correspóndeme. Isab. Soi noble. (138)*

Los dos se van, jurando suicidarse. Sale don Fernando y mientras habla con Luisa, oye la voz de don Diego y de Isabel. Entra y ve a don Diego en el piso, y Isabel junto a él, de pies. Saca la daga pero ella le advierte que Diego está muerto y le cuenta el porqué.

Diego

*...ciego, perdido, amante, firme,
se fue tras mí, diciendo afectuoso,
que yo su esposa era, y él mi esposo.
Yo entonces, porque tú no lo sintieras,
y la muerte le dieras,
hallándole conmigo,
que le aborrezco desdeñosa digo,
para Don Diego tosiigo tan fuerte,
que le pudo matar, (139)*

Isabel le explica a don Fernando, su esposo, que ya ella está muerta. Don Fernando se va diciendo a Isabel que le aguardara. Isabel, sola, agobiada de dolor, dice:

*¿Don Diego muerto, y yo viva,
él amante, y yo prudente?
él difunto, y yo sensible?
él rendido, y yo rebelde?
él sin alma, y yo con forma?
y el cadaver finalmente,
y yo respiro cobarde? (140)*

Después de un largo discurso en que Isabel describe su dolor, se acerca la muerte y veamos cómo:

*Albricias, amor, que ya
muero, si el dolor no miente,
ya la lastima me ahoga,
ya la lengua se entorpece,
ya el corazón se desmaya,
ya el aliento se suspende,
ya el pulso late sin orden,
ya los parasismos crecen.
y ya el alma fatigada
casi se asoma a los dientes. (141)*

Ya es demasiado. Isabel hubiera hecho mejor en morir como muere la Isabel de Hartzzenbausch - de una vez sin hablar demasiado. Entran Fernando, don Pedro, Elena y otros sin saber que Isabel está muerta. Fernando se acerca para levantarla pero descubre que está sin vida. Y así termina la obra.

Pérez de Montalván mudó la leyenda en dos puntos importantes: Primero introdujo un elemento que no existía antes en la leyenda - una rival de Isabel. Otra mudanza es la muerte de Diego y de Isabel juntos, antes de enterrar a Diego o de llevarlo a la iglesia. Hartzzenbusch, mucho más tarde, va a incorporar estas mudanzas en su obra maestra, como veremos.

Ello no obstante, Pérez de Montalván, es un plagiaro. No hay duda de que cuando escribió su obra, tenía delante de él la obra de Tirso. Muchas son las palabras que hurta de esa obra, y más las ideas e invenciones. La versificación es mediocre y, a duras penas, se puede escoger una estrofa con muestras de belleza.

En esta versión de Los Amantes de Teruel, de Hartzzenbusch, la acción, distinta de la de Tirso, se efectúa en el año 1217. Recordemos que Tirso presenta a Carlos Quinto y, desde luego, sitúa el asunto en el siglo XVI. El primer acto pasa en Valencia, donde Marsilla ahora llamado Juan Diego Garcés de Marsilla, es prisionero del Amir de Valencia, Zulima, mujer del Amir, se ha enamorado de Marsilla y piensa huir de la ciudad acompañada de él. Adel, su criado, trata de disuadirla pero en vano. Parece que el Amir le prometió no tener otra esposa que ella y que deja de cumplirlo trayendo una nueva sultana. Ella ha solicitado la ayuda de Zaén, un renegado. Zulima es una mujer apasionadísima que no permite que la ofendan sin buscar venganza:

*Si ofendiera mi altivez
Con una repulsa, caro
Le costara su desdén. (142)*

En este discurso tenemos el primer agüero fatídico. La venganza de Zulima causará el retardo de Marsilla al llegar a Teruel, y le costará la vida a él y a Isabel.

Zulima piensa ocultarle su verdadero nombre y decirle que es Zoraída, hija de un rebelde, Merván, quien conspira contra el Amir. Marsilla no se despierta, y Zulima se va en busca de un "espíritu" para que recobre los sentidos. Sobre la cama de Marsilla hay un lienzo en el cual hay letras escritas en sangre.

Osmín, espía del Amir, entra. Tiene a su cargo acechar las acciones de Zulima. Le pide el lienzo a Adel y lo lee. Marsilla, en el lienzo, advierte que hay una conjuración contra el Amir y nombra al culpado. Osmín dice:

*Ese noble aragonés
Hoy el salvador será
De Valencia y de su Rey. (143)*

Se va Osmin y vuelve Zulima. Marsilla vuelve en sí y se asombra de hallarse en un lecho, en vez de en el suelo de un calabozo. Zulima finge que es Zoraida, hija de Merván. Marsilla se sobresalta y busca el lienzo. Es manifiesto que el conjurado es Merván, Marsilla se escondía bajo de un seudónimo, Ramiro, pero Zulima sospecha que ése no es su verdadero nombre, y le pide le diga algo de su vida. Marsilla le descubre su apellido y cuna, y le dice cuánto quiere a Isabel y ella a él:

*Yo creo que al darme ser
Quiso formar el Señor
Modelos de puro amor
Un hombre y una mujer,
Y para hacer la igualdad
De sus afectos cumplida,
Les dió un alma en dos partida,*

Y dijo: "Vivid y amad". (144)

Añade que Isabel es rica y él pobre, y que eso estorbó su casamiento. Más; que un rival rico hizo alarde de sus riquezas que deslumbraron al padre pero no a Isabel. Marsilla revela que el padre le dió un plazo de seis años y una semana, y que ya los años se habían cumplido, y sólo faltaba una semana. Relata algo de los sucesos de sus aventuras después de despedirse de su Isabel:

*... combatí por la cruz
En las Navas de Tolosa,
Gané con brioso porte
Crédito allí de guerrero;
Luego en Francia prisionero
Cai del conde Monforte.
Huí, y en Siria un francés
Albigense refugiado
A quien habia salvado
La vida junto a Besies,
Me dejó, al morir, su herencia:
Volviendo con fama y oro
A España, pirata moro*

Me apresó y trajo a Valencia (145)

Advertamos que en esta versión de Los Amantes, Marsilla le salva la vida a un francés que le deja su herencia. En Tirso, le salva la vida a Carlos Quinto, el cual le concede a Marsilla cierta renta.

Zulima le cuenta (disfrazada de Zoraida) que la reina le quiere, y habiéndole salvado la vida espera su respuesta. Marsilla contesta:

*Ni en desgracia ni en ventura
Cupo en mi lenguaje dolo.
Este corazón es sólo*

Para Isabel de Segura. (146)

Marsilla anticipa su muerte hablando de lo fiel que es Isabel:

*Me matará mi dolor
Si fuera Isabel perjura: (147)*

Zulima le amenaza con la muerte, y antes traerle nuevas de las bodas de Isabel. La negativa de Marsilla le enfurece y se revela como la reina. Marsilla le entrega el lienzo, y le descubre la conjuración contra el Amir y ella. Zulima, en vez de agradecersele, dice:

*al anochecer
Huir pensaba contigo.
Poca gente, pero brava,
Que al marchar nos protegiera,
Sumisa mi voz espera
Escondida en la alcazaba.
.....
¡Ay del que mi amor trocó
En frenesí rencoroso!
¡Nunca espere ser dichoso
Quien de celos me mató! (148)*

Se va y entra Osmín, ofreciendo a Marsilla la capitania de una tropa, y en cambio le promete su libertad. Contesta Marsilla:

*¿Quién de libertad sediento,
No lidia con ardimiento
Al grito de libertad? (149)*

Estalla la rebelión, y entra Zulima escoltada por sus bandidos, en el salón donde están Osmín, Adel y varios soldados moros. Zulima manda que sus amigos acometan al rey y al cautivo. Entra Marsilla y los cautivos armados; titubean los bandidos y huyen.

Al empezar el *Acto II*, Margarita, mujer de don Pedro e Isabel, su hija, le saludan con gran respeto, arrodillándose a sus pies. Teresa, persona franca y llana riñe a Margarita por mostrarse tan humilde ante su marido. Don Pedro se había ausentado, y acaba de volver a su hogar. Teresa, criada fiel de la casa, nos manifiesta la vida de penitencia de Margarita, que ayuna, reza y anda curando a los enfermos, y que

*...hace seis cumplidos (años)
Que no se ha visto asomar
En los labios de Isabel
Ni una sonrisa fugaz. (150)*

Don Pedro le dice a Isabel a solas:

*Mucho me aflige, Isabel,
Tu pesadumbre tenaz;
Pero por desgracia yo*

*No la puedo remediar.
Esclavo de su palabra
Es el barón principal:
Tengo empeñada la mía,
La debo desempeñar.
En el honor de tu padre
No se vió mancha jamás:
Juventud honrada pide
Más honrada ancianidad. (151)*

Don Pedro le cuenta como en Monzón, don Rodrigo y él se habían enojado y que se preocupaba sobremanera de que tal persona fuera a ser dueño de Isabel. Esperaba que la muerte le librara de su promesa. Le cuenta, con todo, que un tal Roger, caballero de quien decían había perdido la razón por pecados cometidos en su mocedad, se presentó en su alojamiento, en Monzón, y le amenazó con un puñal. Don Pedro no opuso resistencia esperando que le matara y librara así de su promesa a don Rodrigo. Pero Roger, en vez de acometerlo se echó atrás y le dijo:

*... "Matadme; salvad
En el hueco de mi tumba
Mi secreto criminal". (152)*

Roger, debilitado por su enfermedad, cayó, y, por casualidad, la punta del puñal le entró en el corazón. Don Pedro huyó de la casa al mismo tiempo que vino Don Rodrigo a disculparse. Este se encargó de sepultar el cadáver, avisando al Rey del suceso. Termina su relato don Pedro, diciendo:

*... Dios me guardó la vida:
Su decreto celestial
Es sin duda que esa boda
Se haga por fin, y se hará,
Si en tres días no parece
Tu preferido galán. (153)*

Isabel se va con el propósito de arrojarse a los pies de su madre para que ella venza la severidad de su padre.

Don Diego, el padre de Marsilla, entra en la casa. Por un monólogo de don Pedro, sabemos que los dos se habían retado, y que don Diego había padecido una larga enfermedad. Don Pedro le dice que no lidiará con él hasta hallarse del todo restablecido.

Don Diego le explica cómo una mujer vino a su casa una noche, cuando la muerte estaba por llevárselo, y le curó. Restablecido ya, la siguió una noche, y descubrió que era la mujer de don Pedro la que le había salvado la vida. Por eso, no quiere el combate con don Pedro, y pide que sean amigos otra vez. Don Pedro consiente de muy buena gana.

Los dos hablan de Marsilla, y dice don Pedro:

*En hora menguada, vencido del ruego
de Azagra, la triste palabra le di.
Si antes vuestro hijo se dirige a mí,
¡Cuánto ambas familias se ahorran de llanto!
No lo quiso Dios. (154)*

Parece, pues, que don Pedro no ansiaba el dinero de don Rodrigo de Azagra, sino que tardó Marsilla en pedir la mano de su hija.

Isabel ruega que su madre le ayude a deshacer las bodas con don Rodrigo, pero aquélla replica:

*No, que es repugnancia loca
La que mostráis a un enlace
Que, de seguro, nos hace
A todos merced no poca. (155)*

*Prendarse de quien le cuadre
no es lícito a una doncella,
Ni hay más voluntad en ella
Que la que tenga su padre.
Hoy día, Isabel, así
Se conciertan nuestras bodas;
Así nos casan a todas
Y así me han casado a mí. (156)*

Muy dura parece la madre de Isabel. Más tarde sabremos por qué.

Llora Isabel, y su madre le dice:

*Isabel si no os escucho,
No me acuséis de rigor,
Comprendo vuestro dolor
Y le compadezco mucho; (157)*

Insinúa que tal vez se haya muerto Marsilla, pero Isabel está segura de que vive. Le cuenta cómo ha tratado de olvidarle:

*Yo me propuse aprender
A olvidarle, sospechando
Que infiel estaba gozando
Caricias de otra mujer.
Yo escuché de su rival
Los acentos desabridos,
Y logré de mis oídos
Que no me sonaran mal.
Pero, ¡ay!, cuando la razón
Iba a proclamarse ufana
Vencedora soberana
De la rebelde pasión,*

*Al recordar la memoria
Un suspiro de mi ausente,
Se arruinaba de repente
La fortaleza ilusoria;
Y con impetu mayor,
Tras el combate perdido,
Se entraba por mi sentido
A sangre y fuego el amor. (158)*

Isabel, también, pronostica su muerte:

*...hundirme en el ataúd
Juraba en mi frenesí
Antes que rendirme al yugo
De ese hombre, fatal verdugo,
Genio infernal para mí. (159)*

Margarita se enternece, y le dice:

*Conóceme y no te ahuyente
La faz severa que ves:
Máscara forzosa es
Que dió el pesar a mi frente;
Pero tras ella te espera,
Para templar tu dolor,
El tierno, indulgente amor
De una madre verdadera. (160)*

Margarita revela, además, que tiene algo oculto; algo que ocurrió hace quince años:

*Mi ternura
Te oculté... porque debí...
¡Ha quince años que hay aquí
Guardada tanta amargura!
Yo hubiera en tu amor filial
Gozado, y gozar no debo
Nada ya desde que llevo
El cilicio y el sayal. (161)*

Isabel llora de alegría al saber que su madre la entiende, y le promete ayudarla. Le dice que sólo le faltan tres días, y pues

*Mi padre, por no faltar
A la palabra tremenda,
Le rendirá por ofrenda
Mi albedrío en el altar. (162)*

Su madre le responde:

*Yo en tu defensa me empeño:
No será Azagra tu dueño;
Yo anularé la promesa.
Me oirá tu padre, y tamaños
Horrores evitará.
Hoy madre tuya será
Quien no lo fué tantos años. (163)*

Entra don Rodrigo, e Isabel se esconde en el cuarto contiguo para oír la conversación, como lo manda su madre.

Margarita le advierte a Rodrigo que Isabel quiere a otro, y que sería mejor que dejara de insistir en las bodas. A la pregunta de Margarita de que qué haría si Marsilla volviera, responde:

Mal haria en aparecer ni antes ni después de mis bodas. El prometió renunciar a Isabel si no se enriquecía en seis años; pero yo nada he prometido. Si vuelve, uno de los dos ha de quedar solo junto a Isabel. La mano que pretendemos ambos no se compra con oro: se gana con hierro, se paga con sangre. (164)

Don Rodrigo no es un don Gonzalo. Si vuelve Marsilla combatirá con él. Don Gonzalo habría cedido. Cuando Margarita insiste en oponerse a las bodas, suelta don Rodrigo unas palabras amenazadoras:

No os opongáis a lo que no podréis impedir. (165)

Sigue la explicación al hablar de Roger:

...era el corruptor de una dama ilustre. (166)

Casi expiró en mis brazos. Yo tendía sobre el féretro su cadáver, yo hallé sobre su corazón unas cartas...

De mujer... cinco... sin firma todas. Pero yo os las presentaré, y vos me diréis quién las ha escrito. (167)

La mujer, por supuesto, es Margarita. Ruega que él se las entregue. Pero Rodrigo exige que primero Isabel tiene que casarse con él. Isabel, que está en la habitación contigua, oye todo esto y cree que está delirando. Teresa entra y le dice que un joven recién venido de Palestina está en la casa, y que tal vez sepa algo de Marsilla. Isabel tiene una entrevista con él. Es Zulima disfrazada de noble aragonés. Ella le dice a Isabel que Marsilla, enamorado de la reina de Valencia, cayó en manos del rey, y que había muerto.

Isabel jura que no será mujer de Rodrigo:

*¡Quién figurarse pudiera
Que me olvidara Marsilla!
¡Qué sonrojol ¡Qué vilezal*

*Pero ¿cómo ha sido, cómo
Fué que no lo presintiera
Mi corazón? No es verdad:
Imposible que lo sea.
Se engañó, si lo creyó,
La sultana de Valencia.
Sólo por volar a mí,
Quebrantando sus cadenas,
Dejó soñar a la mora
Con esa falaz idea.*

.....
*No he de ser esposa yo
de Azagra: primero muerta. (168)*

Margarita le alaba por su resolución, diciendo aparte que "la culpa, no la inocencia, debe padecer", aunque sabe que será en su deshonra y en la de su marido. Pero unas palabras de Isabel le hacen saber que Isabel ha oído todo. Isabel, como romántica, dice:

*Por fortuna mía,
Marsilla, al morir, me deja
El corazón sin amor
Y sin lugar donde prenda.
Por más fortuna, Marsilla
De mí se olvidó en la ausencia,
Y puso en otra mujer
El amor que me debiera.
Por dicha mayor, Azagra
es de condición soberbia,*

.....
*Mis lágrimas y querellas
Insufribles le serán,*

.....
*Y me matará. (169)
De mi vuestra fama pende:
La conservaréis ilesa,
Yo me casaré: no importa, (170)*

Isabel se decide sacrificarse, a pesar de las réplicas de su madre. Margarita se atormenta al pensar que su pobre hija tiene que sufrir por causa suya, pero sabe que es inevitable:

*A todo me resignara
Con ánimo ya contrito
Si al saberse mi delito
Yo sola me deshonrara.
Pero a mi esposo manchara
Con ignominia mayor.*

*¡Hija infeliz en amor!
¡Hija desdichada mía!
Perdona la tiranía
De las leyes del honor. (171)*

El día de las bodas, don Rodrigo, en una entrevista con Isabel, le descubre unas cualidades antes desconocidas. Le explica cómo por seis años la había acechado y que se había encantado de su persona:

*Ha sido mi ocupación
Observaros noche y día:
Y abandonaba a Monzón
Siempre que lo permitía
La marcial obligación.
Viéndoos al balcón sentada
Por las noches a la luna,
Mi fatiga era pagada:
Jamás fué mujer ninguna
De amantes más respetada.
Para romper mis prisiones,
Para defectos hallaros
Fueron mis indagaciones;
Y siempre para adoraros
Encontré nuevas razones. (172)*

Isabel le replica que sigue amando a Marsilla. Rodrigo, sin manifestar el menor enojo ni celos, replica:

*Pues bien, amad, Isabel,
Y decidlo sin reparo;
Que con ese amor tan fiel,
Aunque a mí me cueste caro,
Nunca me hallaréis cruel.
.....
.....yo necesito
El nombre de vuestro esposo.
No más que el nombre, y concluyo
De desear y pedir;
Todas mis dichas incluyo
En la dicha de decir:
"Me tienen por dueño suyo".
Separada habitación,
Distinto lecho tendréis...
¿Queréis más separación?
Vos en Teruel viviréis,
Yo en la Corte de Aragón. (173)*

Rodrigo, pues, se muestra muy caballero en sus condiciones. No hay duda que la quiere y, con todo, promete no desagradarla en lo más mi-

nimo, y ni verla sin su permiso. Pero añade:

*Es ya el caso de manera
Que el infausto desposorio
Viene a ser obligatorio
Para ambos: lo demás fuera
Dar escándalo notorio.*

.....
*Ayer, si resucitara
Mi aciago rival Marsilla,
Sin compasión le matara,
Y sin limpiar la cuchilla
Corriera con vos al ara.
Hoy, resucitado o no,
Si antes que me deis el sí
Viene... que triunfe de mí. (174)*

Esta posición tan moderada de Rodrigo, enternece a Isabel, que dice, llorando:

*¡Vos si que triunfáis así
De esta débil mujer! (175)*

Entran don Pedro, don Martín y otros. Don Pedro se empeña en no celebrar las bodas hasta que fenezca el plazo otorgado a Marsilla. Salen todos menos don Martín, padre de Marsilla. Entra Adel y le dice que vive aún su hijo, y que habían enviado delante a Jaime Celladas, amigo de Marsilla porque éste estaba herido, para avisar a todos la buena suerte de Marsilla. Pero Jaime fué herido en el camino, y lo está curando Margarita. Habiendo perdido el conocimiento, no ha podido avisar a nadie que vive Marsilla. Don Martín ve a Margarita y le dice que su hijo vive, cosa que ya sabe por boca de Jaime. Tratan de impedir el casamiento pero oyen el toque de vísperas y advierten que ya es tarde.

Vemos a Marsilla atado a un árbol en un bosque. Aparece Zulima y le dice que ya está casada Isabel. Se ha vengado cruelmente:

*Yo mi amor te ofrecí, bienes y honores,
Y te inmolé mi fe y el ser que tengo;
Tú preferiste ingrato mis rencores:
Me ofendiste cruel, cruel me vengo.
Adiós: en mi partida.
Te dejo por ahora con la vida,
Mientras padeces en el duro potro
De ver a tu Isabel en brazos de otro. (176)*

Solo, Marsilla dice:

*Mujer fatal, cortos instantes
Me quedan que vivir, si no has mentido; (177)*

O Isabel o la muerte.

Llega don Martín con caballeros, hallan a Marsilla y lo libran. De los labios de su padre, Marsilla sabe que no ha mentido Zulima, y a sus preguntas de que si le habían despojado, responde con amargura:

Nada he perdido. La esperanza sólo. (178)

Don Martín le cuenta cómo corrió al templo para estorbar el casamiento, pero que llegó tarde. Replica Marsilla:

*¡Padre, sin Isabel, para Marsilla
No hay en el mundo nada!
Por eso en mi doliente desvarío
Sed bárbara de sangre me devora.
Verterla a ríos para hartarme quiero,
Y cuando más que derramar no tenga,
La de mis venas soltará mi acero. (179)*

Marsilla se vuelve furibundo y, al reparo de su padre de que modere su furor, replica:

*¡Quién osa
Hijo llamarme ya? Fuera ese nombre.
La desventura quiebra
Los vínculos del hombre con el hombre
Y con la vida y la virtud. Ahora,
Que tiemble mi rival, tiemble la mora.
Breve será su victorioso alarde:
Para acabar con ambos aún no es tarde. (180)*

Marsilla, al recordarle su padre, el lazo de los esposos, dice que

Es sacrilego, es injusto. (181)

y que aunque formado en presencia de Dios

Con mi presencia queda destruido. (182)

Zulima ha buscado refugio en la casa de don Pedro, y éste, caballero y cristiano, no se lo puede negar, aunque le agravia que esté en su casa. Le propone a don Martín que lleve a los moros que cercan la casa, y él hará que huya Zulima. Además, no quiere que el rey de Valencia se enoje, al negarle don Pedro su demanda de la aprehensión de Zulima. Don Pedro encuentra a Teresa, que jura haber visto a un espectro que se parece a don Diego. Don Pedro le asegura que es don Diego. Añade Teresa que con él iba don Rodrigo, los dos echando retos y votos, y rumbo al cementerio donde tendrían un duelo.

Adel viene a la casa de don Pedro y le dice a Isabel el peligro que corre estando en su casa Zulima. Ella replica:

*Perdido Marsilla, ya
¿Qué bien tengo que perder? (183)*

Adel le explica cómo fué Zulima la que la perdió, enamorándose de Marsilla y atrasando su llegada a Teruel y causando las bodas odiadas por Isabel. Primero Isabel convino en entregársela pero reflexionando que fué el amor hacia Marsillo lo que la hizo pecar, se niega a entregarla.

Entra Marsilla y habla con Isabel, echándole en cara su casamiento cuando ella había jurado, antes de partir él, que sería de él o de Dios.

*Di, pues, declara
(Esto quiero saber) de qué ha nacido
El prodigio infeliz de tu mudanza.
Causa debe tener. (184)*

Isabel, poseedora de un secreto terrible, se rehusa a decirle, el porqué de su mudanza, y decide culpase a sí misma, pero su llanto no es el de una arrepentida:

*No es de arrepentimiento el lloro triste
Que esos luceros fúlgidos empaña;
Ese llanto de amor, yo lo conozco,
De amor constante, sin doblez, sin tacha,
Ferviente, abrasador, igual al mio. (185)*

Isabel le confiesa su amor, pero le ruega que se vaya. Le pregunta Marsilla:

*¿Cómo esas dos ideas enemigas
De destierro y de amor hiciste hermanas? (186)*

Isabel se disculpa, diciéndole que es esposa de otro y debe serle fiel. Le promete un amor celestial. Marsilla le pide un abrazo:

*Pues bien, te dejo.
Valor... y separémonos. En paga,
En recuerdo si no de tantas penas
Con gozo por tu amor sobrellevadas,
Permite, Isabel mía, que te estrechen
Mis brazos una vez. (187)*

Isabel: *Deja a la esclava
Cumplir con su señor. (188)*

Marsilla: *Será el abrazo
De un hermano dulcísimo a su hermana,
El ósculo será que tantas veces
Cambió feliz en la materna falda
Nuestro amor infantil. (189)*

Isabel porfía en que se vaya, y no le quiere dar el abrazo que le pide.
Al fin, le dice:

Detente, o llamo... (190)

Marsilla replica que si piensa llamar a don Rodrigo, que eso es en vano; que

*...lejos de los muros de la villa
Muerde la tierra que su sangre baña.* (191)

Pero no está muerto; vive aún. Marsilla le dice a Isabel:

*No más humanidad, crímenes quiero.
A ser cruel tu crueldad me arrastra,
Y en ti la he de emplear. Conmigo ahora
Vas a salir de aquí.* (192)

y esto porque ha dejado con vida a don Rodrigo. Los dos últimos versos nos recuerda la entrevista entre Macías y Elvira cuando aquél porfiaba en que Elvira saliera con él. Al caer don Rodrigo, le dijo a Marsilla que iba a vengarse en don Pedro, su esposa e Isabel con las cartas que guardaba. Isabel, aterrada, le suplica le diga dónde está Rodrigo.

Marsilla: *Para que, ¡fiel a socorrerle vaya,
Y a fuerza de rogar venza sus iras.* (193)
Isabel: *¡Justo Dios! ¿Y decía que me amaba?
¿Con su pasión funesta reconviene
A la mujer del vengativo Azagra?
Te aborrezco.* (194)

Son estas palabras las que matan a Marsilla. Vemos el efecto en la siguiente estrofa de Marsilla:

*¡Gran Dios! Ella lo dice.
Con furor me lo dijo: no me engaña.
Y no hay amor allí. Mortal veneno
Su boea me arrojó, que al fondo pasa
De mi seno infeliz, y, una por una,
Rompe, rompe, me rompe las entrañas.
Yo con ella, por ella, para ella
Vivi... Sin ella, sin su amor, me falta
Aire que respirar... Era amor suyo
El aire que mi pecho respiraba.
Me lo negó, me lo quitó; me ahogó,
No sé vivir.* (195)

Entran Adel, perseguido por caballeros por haber muerto a Zulima, pero él muestra el puñal envenenado con el cual Zulima pensaba ma-

tar a Marsilla y a Isabel. Isabel entra y se ve, por una puerta del fondo, el cadáver de Marsilla. Todos creen que Zulima se ha vengado pero Isabel les dice:

*Su desgraciado amor es quien le mata.
Delirante le dije: "Te aborrezco";
El creyó la sacrilega palabra
Y expiró de dolor. (196)*

Isabel se acerca al cuerpo de Marsilla y dice;

*Mi bien, perdona
Mi despecho fatal. Yo te adoraba.
Tuya fui, tuya soy; en pos del tuyo
Mi enamorado espíritu se lanza.*

Muere Isabel antes de llegar al cadáver de Marsilla.

Isabel es una mujer, que, aunque llora sus desdichas, se determina a no casarse con Azagra. Teme dirigirse a su padre que le ha dicho que era imposible faltar a la palabra empeñada. Le ruega a su madre que le ayude a convencer a su padre la imposibilidad de que ella, Isabel, se case con Azagra. Margarita, la madre, la regaña, y replica Isabel revelando su abrasadora pasión.

Es interesante advertir que Isabel, romántica, habla de la razón, y de su derrota ante un sentimiento que la conquista con ímpetu arrollador. Conociendo el deber de una hija hacia sus padres, trata de rendirse a la voluntad de ellos, pero su amor es más fuerte que su deber.

Tan fuerte es su amor hacia Marsilla, que en su frenesí juraba suicidarse primero, que entregarse a Azagra.

Al saber la falsa noticia de la muerte y de la infidelidad de Marsilla, no lo puede creer porque su corazón no lo había presentido.

Jura que no se casará con Azagra, pero al enterarse de que la honra de su madre está empeñada, decide casarse.

A Marsilla, que quiere saber el motivo de su casamiento con Azagra, Isabel le oculta la verdadera razón:

*soy culpada.
¿Cómo no lo he de ser? Me ves ajena.
Perdóname... Castígame por falsa. (198)*

Cuando Marsilla insiste en que Isabel huya con él, ella replica que lo aborrece, y lo dice sólo para proteger a su madre. Azagra fué herido por la espada de Marsilla, y ella teme que revele el funesto secreto de su madre, y por eso quiere irse a su lado a refrenar su ira. Marsilla la entiende mal, creyendo que no le ama. Así pues, son estas palabras que le matan a Marsilla.

Härtzenbusch ha acertado mejor que los autores anteriores en su "caracterización" de Isabel, por haber inventado el adulterio de su ma-

dre. Acertó porque nada menos que la honra de su madre hubiera podido refrenar su odio hacia Azagra y poner a un lado su amor hacia Marsilla. Las heroínas de las demás versiones de la leyenda se entregaron por deber y porque creyeron que estaba muerto su amado.

Marsilla, contando lo que le pasó después de partirse de Teruel, cuenta sus hazañas con poco reparo en la modestia. Con todo, Marsillo no es el superhombre de Villalba. Lucha lo bastante para ganar su tesoro y vuelve a su tierra.

Es muy caballeroso, Marsilla. Al enterarse de una conjuración contra el Amir de Valencia se la descubre, en letras de su propia sangre, en un lienzo. Enemigo es del Amir, pero su sentido de lo caballeresco no puede dejar pasar por alto la conjuración. lleresco no puede dejar pasar por alto la conjuración.

Como para Isabel, la vida no vale nada sin su amor, y cuando Zulima le trae la noticia de las bodas de Isabel, él pronostica su muerte. Dice, además, que quiere verter sangre hasta hartarse. Esto nos recuerda el suicidio de don Alvaro y sus imprecaciones:

*Húndase el cielo, perezca la raza humana;
exterminio, destrucción... (199)*

¿Se consuela el romántico con el dolor ajeno?

Marsilla disculpa su deseo de venganza, alegando que la desventura borra la moralidad. Vemos el total dominio de las pasiones. Afirma Marsilla que el lazo que une a Isabel y a Azagra, es sacrilego, y que queda disuelto ahora que ha vuelto él. Aquí tenemos un eco de los sentimientos de Macías y de Manrique.

Marsilla, como los héroes de las demás versiones de la leyenda, no puede entender la mudanza de Isabel, aunque ha llegado tarde, y pide una explicación. Esta insistencia que arranca de la boca de Isabel las funestas palabras que acaban con él.

Marsilla, aparentemente, se resigna a no poseer a Isabel, y es la negativa de Isabel la que le excita y le arranca la amenaza de obligarla a salir con él.

Marsilla se asemeja, más o menos, a los demás héroes de la leyenda. No hubo necesidad de variar su natural, y como lo encontró Hartzzenbusch, así lo dejó.

Azagra es un personaje mucho más interesante que los dos ya citados, vamos a ver los móviles de sus acciones. Al serle recordado que Isabel quiere a otro, Azagra se muestra dispuesto a combatir con Marsilla si vuelve.

En su conversación Margarita que quiere oponerse a su casamiento con Isabel, la amenaza, revelando, poco a poco, de una manera calculada para infundir miedo y horror en el ánimo de ella, su terrible secreto.

El día de las bodas, Azagra nos descubre una parte de su índole, antes desconocido o poco sospechada. En una conversación con Isabel, le explica cómo la acechaba y cómo abandonaba sus deberes mi-

litares para llegar hasta su balcón.

Según sus propias palabras, ama a Isabel, pero, al mismo tiempo, no se muestra celoso al saber el amor de Isabel hacia Marsilla. Lo que a él le importa es que ella se case con él, que él sea su dueño.

Además, promete cederle Isabel a Marsilla si éste viene antes del vencimiento del plazo. Así, pues, hasta ese momento, Azagra se muestra caballero, y solo es el temor a la opinión pública el que le obliga a insistir en casarse con Isabel. Hubo una mudanza muy sensible en la índole de Azagra después de su conversación con Margarita.

Azagra es una persona compleja. Después de su derrota a manos de Marsilla, le amenaza, diciéndole:

"Me vengaré en don Pedro,

En su esposa, en los tres: guardo las cartas". (200)

Estas son las palabras que aterran a Isabel, y que le hace perder el equilibrio moral hasta decirle a Marsilla que le aborrece, Azagra, trastornado por su derrota, se vuelve vengativo y poco caballero.

Margarita, como nuevo personaje, invención de Hártzenbusch, es un acierto. Con ella, el autor resuelve el problema de la mudanza de Isabel. En las otras versiones de los amantes, parecía un poco dudoso que una joven que muere al ver muerto a su amante consienta antes en casarse con otro. Hártzenbusch introduce un móvil poderoso que determina la suerte de Isabel. Con todo, al mismo tiempo, destruye el efecto del retardo de Marsilla porque, aunque hubiera él llegado a tiempo, Isabel se hubiera visto obligada a casarse con Azagra para evitar el escándalo que amagaba a su madre y a su familia. Sabemos que Margarita desde que pecó como adúltera, se dedica a actos de caridad por hacer penitencia. Se muestra severa no sólo con sí misma sino con su hija, Isabel. Por consiguiente, ésta cree que su madre ni la entiende ni la quiere. Pero es tanto el dolor de la pobre hija, que al fin Margarita deja caer la máscara de la severidad, y le habla con verdadero cariño. Con energía, afirma Margarita que Azagra no será su dueño.

A pesar de las amenazas de Azagra de descubrir las cartas que halló sobre el cadáver de Roger, Margarita alaba la resolución de Isabel, que jura que nunca será mujer suya. Pero, Isabel se acuerda de la conversación entre su madre y Azagra, y determina sacrificarse. Margarita, en un monólogo expone su aprieto y explica, además, que accede al sacrificio de su hija por no manchar la honra de su marido, don Pedro.

Más tarde, cuando se entera de que vive Marsilla, se dispone otra vez a sacrificar su honra y la de su marido. Pero ya es tarde, y se casa Isabel con Azagra.

Aunque la figura de Margarita no es grande, presenta una lucha interna que hace la obra más dramática y más susceptible de desenvolvimiento. Por supuesto, la "caracterización" de Margarita, como la de los demás personajes, tiene que ser limitada por la leyenda. Una

Margarita, por ejemplo, que se hubiera suicidado para salvar a su hija habría echado a perder la obra. En este caso, Isabel, se hubiera visto libre o se hubiera casado con Azagra por haber creído en la muerte de Marsilla, y por haber vencido el plazo, destruyendo en este último caso, el papel de su madre; y en el otro caso, la leyenda.

Zulima, la reina mora, es la apasionada amante que no puede aguantar el despecho y que hará todo para estorbar la felicidad del que la ha rechazado, inclusive vengarse del hombre a quien ama. Logra estorbar la llegada de Marsilla a Teruel, y en el bosque donde se encuentra éste, atado a un árbol, ella le descubre su corazón vengativo.

En Zulima reconocemos a Elena, la prima de Isabel en la obra de Montalván. Con todo, Elena es meramente calculadora y le falta la pasión de Zulima.

Don Pedro, padre de Isabel, es, por primera vez, un hombre honrado que ama a su hija, la cual se ve obligada a casarse con Azagra no por su dinero, sino por su promesa. En efecto, Hartzzenbusch modifica la leyenda en este punto. Parece que Marsilla pidió la mano de Isabel un poco tarde y que no fué rechazado por el padre. Se advierte, que el padre de Isabel se ha convertido en hombre honrado y valiente:

*Por vos se me dijo
Que soy un avaro y os privo de un hijo.
De honor es la ofensa, precisa la lid. (201)*

En estos versos, se ve que Hartzzenbusch no ha rechazado por completo la característica codicia del padre de Isabel, que es una parte esencial de la leyenda, y que obliga a Marsilla buscar fortuna. Pero, las mismas palabras de don Pedro y su manifiesta honradez y llaneza nos muestra que tal codicia no es parte del natural de don Pedro.

Don Pedro es un caballero capaz de sacrificar su propia vida por asegurar la felicidad de su hija. Le cuenta a Isabel cómo buscó la muerte para librarse de su promesa a Azagra, cuando Roger, con un puñal en la mano, vino a acometerle:

*Crucé los brazos y quieto
Esperé el golpe mortal. (202)*

Aunque está dispuesto a sacrificar su vida, su palabra empeñada vale más.

Hartzzenbusch, al presentar un don Pedro honrado, generoso y valiente, muda la índole de esta persona, que hace un papel menos agradable en las demás versiones de la leyenda.

Respecto de la obra definitiva de *Los Amantes de Teruel* de Hartzzenbusch, veamos lo que dice Cotarelo:

*(Hartzzenbusch) dió a la literatura española una obra
que ya con el mismo asunto no podrá verse sobrepu-
jada. . .” (203)*

y Esteban Gabarda e Igual, quien abogaba por la verosimilitud de la leyenda:

El moderno autor del drama de los Amantes (Hartzenbusch) mancillando sin necesidad la memoria de una familia ilustre, y ofendiendo a la moral de un pueblo religioso, hase permitido la licencia de hacer adúltera a la honrada madre de Isabel. (204)

Lo curioso del caso es que Hártzenbusch creía en la leyenda como hecho histórico, aunque la modificó en puntos importantes, y fué criticado por Gabarda que también era partidario de los que tomaban tal leyenda por verdadera, mientras que Cotarelo, que prueba lo contrario, elogia la obra de Hártzenbusch. Claro está que éste entendía la obra como la de un artista, y el otro como la de un autor que sacrifica la verdad para embellecer su obra. Gabarda es tan partidario que, para él, la exactitud de la leyenda expuesta por Yagüe de Salas, es más importante que una obra de arte.

Ya hemos notado las mudanzas que efectuó Hártzenbusch, una de las cuales es contraria a la lógica de los hechos. Me refiero a la mudanza del natural de don Pedro. Recordaremos que don Pedro dijo que si Marsilla se hubiera dirigido a él antes de Azagra, que ambas familias se habrían ahorrado muchas lágrimas. No explica Hártzenbusch el porqué del viaje de Marsilla si no se trataba de su pobreza como lo asegura don Pedro. Con todo, Marsilla explica a Zulima que un rival rico le quitó la dicha:

*Es poco hechizo
El oro para quien ama.
Su padre, sí: deslumbrado...*

*...suspendida la boda
Un plazo se me otorgó
Para que mi esfuerzo activo
Juntara un caudal honrado. (205)*

Por las palabras de Marsilla parece que don Pedro puso como condición de la boda que volviera rico. Recordemos que en las demás versiones su rival recibe la promesa de la mano de Isabel, con tal que no regrese rico Marsilla, dentro de cierto plazo. En la obra de Hártzenbusch, a Azagra le prometen la mano de Isabel, pero la boda se suspende (y ¿cómo hubiera podido don Pedro romper su palabra empeñada?) para dar plazo a Marsilla. Es evidente que esta modificación nulifica la necesidad de exigir que Marsilla busque riquezas o que se ausente por un plazo de seis años. Don Pedro no codiciaba riquezas y, ciertamente otorgando un plazo a Marsilla para hacerse rico y casarse con Isabel, no disculpa una promesa rota.

Con todo, estoy de acuerdo con Cotarelo en que la obra de Hártzenbusch es la obra definitiva de la leyenda. Ya he notado que la

introducción de Margarita y su fatal secreto, fué un acierto. También el personaje de don Pedro, agradable para el auditorio, quita la desazón de saber que el padre de Isabel es un codicioso. La obra, en su conjunto es poética y bien construída.

Respecto de la construcción del drama, hay poco que se puede censurar. Las modificaciones que hace Hártzenbusch aumentan la perfección de la leyenda como obra dramática. Aunque Zulima no es una invención cabalmente suya, su intervención explica la tardanza de Marsilla como obra de una mujer despechada, mejor que de una borrasca. Este es un arbitrio que aumenta el valor dramático de la obra. La invención de Roger y de Margarita es un acierto para explicar la mudanza de Isabel, antes un poco censurable. Pero se notará que esta invención de Hártzenbusch suprime la necesidad de la falsa noticia de la muerte de Marsilla. Muerto o vivo Marsilla, Isabel no se hubiera casado con él por temor de que quedara deshonrada su madre. A pesar de eso, Hártzenbusch no suprime este pormenor.

Hártzenbusch, como Montalván, entiende el efecto artistico de hacer que muera Isabel junto al cadáver de Marsilla, en su propia casa, en vez de colocar la doble muerte en la iglesia al otro día. Pero, ésta es invención de Montalván.

El duelo entre don Martín y don Pedro fué inventado por el autor para explicar que corría el rumor de que la codicia de don Pedro había privado a don Martín de su hijo Marsilla. Esto fué necesario para no quitar del todo de la leyenda el porqué del plazo concedido a Marsilla. Ya hemos notado la consecuencia de la mudanza del natural de don Pedro.

Como expresión del romanticismo, *Los Amantes de Teruel* es la idealización de un amor que resiste el efecto corrosivo del tiempo, Más; es la creencia de muchos que el amor mata, o mejor, de que el amor frustrado mata. Conocemos las palabras de Larra que defiende la muerte de los amantes como suceso posible y verosímil:

...las penas y las pasiones han llenado más cementerios que los médicos y los necios; que el amor mata (aunque no mate a todo el mundo), como matan la ambición y la envidia: (206)

El suicidio de Larra, poco menos de un mes después del estreno de la obra y de haber escrito las palabras citadas, le quita fuerza a su afirmación, puesto que, aunque murió de resultas de un amor contrariado o imposible, tuvo que emplear una pistola para suicidarse.

1. Sobre el Origen y Desarrollo De La Leyenda de Los Amantes de Teruel, Emilio Cotarelo y Mori, Tip. de la Revista de Archivos, Biblioteca y Museos, Madrid, Capítulo I.
2. Ibid. p. 63-64.
3. *Il Decamerone*, Giovanni Boccaccio, por Michele Scherillo, Ulrico Hoepli, Milano, 1946, p. 218.

4. Ibid.
5. Ibid.
6. Ibid.
7. Ibid, p. 219.
8. Ibid, p. 219-20
9. Ibid, p. 220.
10. **El Pelegrino Curioso y Grandezas de España**, Bartolomé de Villalba y Estaña,
La Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, MDCCCLXXXVI.
11. Ibid, p. 114-5.
12. Ibid, p. 115.
13. Ibid, p. 116.
14. Ibid, p. 118.
15. Ibid, p. 120.
16. Ibid, p. 121.
17. Ibid, p. 128.
18. Ibid, p. 130.
19. Ibid, p. 131.
20. Ibid, p. 132.
21. Ibid, p. 133.
22. Ibid, p. 134.
23. Ibid, p. 140.
24. Ibid, p. 141.
25. Ibid, p. 142.
26. Ibid, p. 145.
27. Ibid, p. 147.
28. Ibid, p. 151.
29. Ibid, p. 154-5.
30. Ibid, p. 155.
31. Ibid, p. 162-3.
32. Ibid, p. 167.
33. Ibid, p. 168.
34. Ibid, p. 169.
35. Ibid, p. 177.
36. Ibid, p. 231.
37. Ibid, p. 236.
38. Ibid, p. 237-8.
39. Ibid, p. 240.
40. Ibid, p. 241.
41. Ibid, p. 243.
42. Ibid, p. 245.
43. Ibid.
44. Ibid, p. 248.
45. Ibid, p. 250.
46. Ibid, p. 252.
47. Ibid, p. 253.
48. Ibid, p. 254.
49. Ibid, p. 255.

50. *Ibid.*, p. 256.
51. *Ibid.*, p. 257.
52. *Ibid.*
53. *Ibid.*, p. 258.
54. *Ibid.*, p. 260.
55. *Ibid.*, p. 261.
56. *Ibid.*, p. 262.
57. *Ibid.*, p. 266.
58. *Ibid.*, p. 270.
59. *Ibid.*, p. 272.
60. *Ibid.*, p. 147.
61. **Sobre el Origen y Desarrollo De La Leyenda de Los Amantes de Teruel**, p. 41.
62. *Ibid.*, p. 41-42.
63. *Ibid.*, p. 43.
64. **Obras Dramáticas Completas, Tirso de Molina, Edición Crítica por Blanco de Los Ríos, Tomo I, Aguilar, Madrid, 1946, Los Amantes de Teruel, Jor. I, p. 1237.**
65. *Ibid.*
66. *Ibid.*, p. 1238.
67. *Ibid.*
68. *Ibid.*, p. 1239.
69. *Ibid.*
70. *Ibid.*, p. 1241.
71. *Ibid.*, p. 1242.
72. *Ibid.*, p. 1243.
73. *Ibid.*
74. *Ibid.*, p. 1244.
75. *Ibid.*, p. 1245.
76. *Ibid.*, p. 1246.
77. *Ibid.*
78. *Ibid.*, p. 1248.
79. *Ibid.*, p. 1249.
80. *Ibid.*
81. *Ibid.*
82. *Ibid.*, p. 1250.
83. *Ibid.*
84. *Ibid.*
85. *Ibid.*, p. 1251.
86. *Ibid.*
87. *Ibid.*, Jor. II, p. 1255.
88. *Ibid.*
89. *Ibid.*, p. 1257.
90. *Ibid.*, p. 1260.
91. *Ibid.*, p. 1261.
92. *Ibid.*, p. 1262.
93. *Ibid.*
94. *Ibid.*, p. 1263.

95. Ibid.
96. Ibid, Jor. III, p. 1266.
97. Ibid, p. 1267.
98. Ibid.
99. Ibid, p. 1269.
100. Ibid, p. 1269-70.
101. Ibid, p. 1271.
102. Ibid, p. 1273.
103. Ibid.
104. Ibid, p. 1274.
105. Ibid, p. 1275.
106. Ibid, p. 1276.
107. Ibid, p. 1277.
108. Ibid, p. 1278.
109. Ibid.
110. Ibid, p. 1279.
111. Ibid, Jor. I, 1237.
112. Ibid, Jor. III, p. 1279.
113. Ibid, Jor. I, p. 1251
114. Ibid, Jor II, p. 1256.
115. Los Amantes de Teruel, Juan Pérez de Montalván, sin fecha, sin lugar de
impresión, Jor. I, p. 2.
116. Ibid.
117. Ibid, p. 5.
118. Ibid.
119. Ibid, p. 6.
120. Ibid, p. 7.
121. Ibid.
122. Ibid.
123. Ibid, p. 8.
124. Ibid, p. 9.
125. Ibid.
126. Los Amates de Teruel, Tirso de Molina, Jor. I, p. 1246.
127. Los Amantes de Teruel, Juan Pérez de Montalván, Jor. I, p. 10.
128. Ibid.
129. Ibid.
130. Ibid, p. 11.
131. Ibid, Jor. II, p. 11-12.
132. Los Amantes de Teruel, Tirso de Molina, Jor. II, p. 1252-55.
133. Los Amantes de Teruel, Juan Pérez de Montalván, Jor. II, p. 13.
134. Ibid, p. 14.
135. Ibid, p. 16.
136. Ibid, Jor. III, p. 23.
137. Ibid, p. 24.
138. Ibid, p. 25.
139. Ibid, p. 26.
140. Ibid, p. 27.

141. *Ibid*, p. 28.
142. *Los Amantes de Teruel*, Julio Eugenio Hartzzenbusch, Colección Universal, T. 261, Madrid, 1924, Acto I, Esc. I, p. 14.
143. *Ibid*, Esc. II, p. 17.
144. *Ibid*, Esc. IV, p. 24.
145. *Ibid*, p. 27.
146. *Ibid*, p. 29.
147. *Ibid*.
148. *Ibid*, p. 33-34.
149. *Ibid*, Esc. V, p. 35.
150. *Ibid*, Acto II, Esc. I, p. 46.
151. *Ibid*, Esc. II, p. 47.
152. *Ibid*, p. 51.
153. *Ibid*, p. 52.
154. *Ibid*, Esc. V, p. 59.
155. Esc. VI, p. 61.
156. *Ibid*, p. 62.
157. *Ibid*, p. 63.
158. *Ibid*, p. 64.
159. *Ibid*, p. 65.
160. *Ibid*, p. 66.
161. *Ibid*.
162. *Ibid*, p. 68.
163. *Ibid*, p. 69.
164. *Ibid*, Esc. VIII, p. 71-72.
165. *Ibid*, p. 72.
166. *Ibid*, p. 73.
167. *Ibid*, p. 73-4.
168. *Ibid*, Esc. XII, p. 83-4.
169. *Ibid*, p. 86-7.
170. *Ibid*, p. 88.
171. *Ibid*, Esc. XIII, p. 89.
172. *Ibid*, Acto III, Esc. II, p. 99-100.
173. *Ibid*, p. 100-1.
174. *Ibid*, p. 102.
175. *Ibid*, p. 103.
176. *Ibid*, Esc. VIII, p. 112.
177. *Ibid*, Esc. IX, p. 113.
178. *Ibid*, Esc. X, p. 95.
179. *Ibid*, p. 117.
180. *Ibid*.
181. *Ibid*, p. 118.
182. *Ibid*, p. 119.
183. *Ibid*, Acto IV, Esc. IV, p. 135.
184. *Ibid*, Esc. VII, p. 144.
185. *Ibid*, p. 146.
186. *Ibid*.

187. Ibid. p. 147.
188. Ibid.
189. Ibid. p. 148.
190. Ibid.
191. Ibid.
192. Ibid. p. 149.
193. Ibid. p. 150.
194. Ibid.
195. Ibid. p. 150-1.
196. Ibid. Esc. Ult. p. 153-54.
197. Ibid. p. 154-5.
198. Ibid. Acto IV, Esc. VII, p. 145.
199. Don Alvaro, Jor. V. Esc. Ult. p. 944.
200. Los Amantes de Teruel. J. E. Hartzzenbusch, Acto IV, Esc. VII, p. 149.
201. Ibid. Acto II, Esc. V, p. 56.
202. Ibid. Esc. II, p. 50.
203. Sobre el Origen y Desarrollo De La Leyenda de Los Amantes de Teruel. p. 59.
204. Historia de Los Amantes de Teruel. Imprenta de J. Ferrer de Orga, Valencia, 1842, p. vii-viii.
205. Los Amantes de Teruel. J. E. Hartzzenbusch, Acto I, Esc. IV, p. 26.
206. Artículos Completos, p. 434.

BIBLIOGRAFIA

1. *Artículos Completos*, José Mariano de Larra, M. Aguilar, Madrid, 1944.
2. *Bibliografía de Hartzzenbusch*, formada por su hijo, D. Eugenio Hartzzenbusch, Madrid, Establecimiento Tipográfico, 'Sucesores de Rivadeneyra'.
3. *Biblioteca de Autores Españoles*, M. Rivadeneyra, Obras de Jovellanos, 1845.
4. *Clásicos Castellanos*, Obras Dramáticas de Martínez de la Rosa. Edición y Notas de Jean Sarrailh, Espasa-Calpe. Madrid, 1947.
5. *Comedias de Aristófanes*, Traducidas por D. Federico Baráibar y Zumárraga, Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid, 1942.
6. *Complete Poetical Works of Keats and Shelley*, The Modern Library, New York, 1940.
7. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad de condiciones entre los hombres*, Juan Jacobo Rousseau. Puesto en castellano en la imprenta de José de Collado, Madrid, 1820.
8. *Eight Famous Elizabethan Plays*, The Modern Library, New York, 1932.
9. *El Pelegrino Curioso y Grandezas de España*, Bartolomé de Villalba y Estaña, La Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, MDCCCLXXXVI.
10. *El Romanticismo*, Eduardo Ospina, Ed. Voluntad, Madrid, 1927.
11. *El Romanticismo*, Ernest Seilliere, La Cultura Moderna, Madrid, 1928.
12. *El Teatro Español. Historia y Antología*, Federico Carlos Sainz de Robles, M. Aguilar, Madrid, 1943, Tomos V y VI.
13. *European Theories of The Drama*, Barrett Clark, Crown Publishers, New York, 1947.
14. *Fausto*, Wolfgang von Goethe, traducido por J. Roviralta Borrell, Universidad Nacional de México, 1924.
15. *Famous Plays of The Restoration and Eighteenth Century*. The Modern Library, New York, 1933.
16. *Gulliver's Travels*, Jonathan Swift, London, Blackie & Son, Ltd., 1908.
17. *Henri III et sa cour*, Calmann-Lévy, París, sin fecha.

18. *Historia del Romanticismo en España*, J. García Mercadal, Editorial Labor, Madrid, 1943.
19. *Historia y Antología de La Poesía Castellana*, Federico Carlos Sainz de Robles, M. Aguilar, Madrid, 1946.
20. *Historia de Los Amantes de Teruel*, Imprenta de J. Ferrer de Orga, Valencia, 1842.
21. *Il Decamerone*, Giovanni Boccaccio, da Michele Scherillo, Ulrico Hoepli, Milano, 1914.
22. *Introducción al Estudio del Romanticismo Español*, Guillermo Díaz-Plaja, Espasa-Calpe, Madrid, 1942.
23. *Los Amantes de Teruel*, Juan Pérez de Montalván, sin fecha, sin lugar de imprenta.
24. *Los Amantes de Teruel*, Julio Eugeno Hártzenbusch, Colección Universal, T. 261, Madrid, 1924.
25. *Masters of The Drama*, John Gassner, Dover Publications, New York, 1940.
26. *Obras Dramáticas*, Tirso de Molina, Edición Crítica por Blanca de Los Ríos, Tomo I, M. Aguilar, Madrid, 1946.
27. *Obras Completas*, Angel de Saavedra, Duque de Rivas, M. Aguilar, Madrid, 1945.
28. *Obras Completas de Aristóteles, Poética*, Versión directa, introducción y notas por Dr. Juan David García Bacca, Universidad Nacional Autónoma de México, 1946.
29. *Obras Dramáticas de don José Zorrilla*, Biblioteca Universal Económica, Boix, Besserer y Compañía, México, 1852.
30. *Obras Selectas de Eduardo Young*, traducidas de inglés al castellano por don Juan de Escoiquiz, Cuarta Edición, Librería de Galván, 1833.
31. *Oeuvres Poétiques Complètes*, Victor Hugo, Montréal, Editions Bernard Valiquette, MCMXLIV.
32. *Oeuvres de P. Corneille*, Tomo I, Librairie de Le Hachette et Cie, Paris, 1862.
33. *Oeuvres Poétiques de Boileau*, Librairie Armand, Publiées sur le texte de 1712, Paris, sin fecha.
34. *Oeuvres de Victor Hugo, Marion de Lorme*, Flammarion, Paris, sin fecha.
35. *Plays by Moliere*, The Modern Library, New York, sin fecha.
36. *Poesies Complètes*, Alfred de Musset, Librairie Joseph Gilbert, Paris, sin fecha.
37. *Poetical Works of Wordsworth*, London, Oxford University Press.
38. *Recueils Poétiques*, Lamartine, Librairie Garnier Frères, Paris, 1925.
39. *Rivas y Larra*, Azorín, Colección Austral, Espasa-Calpe, 1947.
40. *Six Plays by Corneille and Racine*, The Modern Library, New York, 1931.
41. *Sophocles, The Seven Plays in English Verse*, Lewis Campbell, Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, London.

42. *Sobre el Origen y Desarrollo de La Leyenda de Los Amantes de Teruel*, Emilio Cotarelo y Mori, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid.
43. *The Chief European Dramatists*, Brander Matthews, Houghton Mifflin Company, The Riverside Press, Cambridge.
44. *The Complete Roman Drama*, George E. Duckworth, Tomos I y II, Random House, New York, 1942.
45. *The Dramatic Works of Richard Brinsley Sheridan*, Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, London.
46. *The Romantic Movement in Spain, A History of*, Allison Peers, Tomos I y II, Cambridge At The University Press, 1940.
47. *The Seven Plays*, Lewis Campbell, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd. 1890.
48. *Théâtre Complet de Alexandre Dumas*, Calmann-Levy, Paris, 1884.
49. *Théâtre Complet de J. B. Poquelin de Molière*, Tomo II, Ernest Flammarion, Paris, sin fecha.
50. *Théâtre de Jean Racine*, Tomo II, La Renaissance du Livre, Paris, 1919.
51. *Wilhelm Meister*, Wolfgang von Goethe, Everyman's Library, 1947-8.