DISCURSO DRAMÁTICO Y NOVELA HISTÓRICA ROMÁNTICA

No es demasiado difícil detectar, como ya se ha hecho, que la novela histórica y el drama románticos cultivan argumentos comunes en un momento en que la exhumación del pasado parece tener gran importancia. Con inusitada frecuencia el tema amoroso, con el que se relaciona una constelación de subtemas —el honor, el sino, la muerte y la libertad—, se configura como elemento central de la *historia* de numerosas novelas y dramas en nuestro Romanticismo. Muy probablemente se trate de una contaminación recíproca, casi «ambiental», a pesar de que el género del drama estuviese todavía en ciernes cuando ya con plena vitalidad, a comienzos de los años treinta del siglo pasado, se constituía el de la novela histórica.[1]

---

[1] Ver J. I. Ferreras, *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)* (Madrid: Taurus, 1976) y *La novela española en el siglo XIX (hasta 1868)* (Madrid: Taurus, 1987); R. P. Sebold, «Lo <romancesco>, la novela y el teatro romántico», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 348 (1979) 515-536; J. M. González Herrán, *La prosa romántica. Larra* (Madrid: Cincel, 1981); J. Rubio Jiménez, *El teatro en el siglo XIX* (Madrid: Playor, 1983); G. Güntert y J. L. Varela, eds., *Entre pueblo y corona. Larra, Espronceda y la novela histórica del romanticismo* (Madrid: Universidad Complutense, 1986); E. Caldera y A. Calderone, «El teatro en el siglo XIX», en VV.AA., *Historia del teatro en España* (Madrid: Taurus, 1988) 377-624.

Conocido es que teatro y novela presentan notables diferencias que obedecen a su propia naturaleza. Ciertamente, la representación impone unos condicionamientos a la forma y amplitud de la fábula de un texto dramático, pero también influye en su *discurso* —acción dialogada, espacio y tiempo—. Son limitaciones que, sin embargo, no operan sobre el texto narrativo cuyo proceso de comunicación finaliza en la lectura.[2]

Narración y drama son dos géneros o modos de imitación distintos que, si se parte de Aristóteles, confirman la importancia de la modalización en la estructura de la primera y su inexistencia, en principio, en la del segundo.[3] Es decir, la presencia inevitable del punto de vista y la voz del narrador omnisciente —aparte otras voces— en la novela histórica romántica, frente a la intervención directa de los personajes, sin mediación alguna en el teatro.

En nuestras narraciones, escritas al modo scottiano, la focalización de omnisciencia autorial o editorial condiciona toda la obra. El narrador no sólo cuenta la historia, haciéndola avanzar, sino que describe el aspecto externo de los personajes —amén de su intimidad—, espacios, ceremonias o ambientes para ubicar la acción e informar al lector de usos y costumbres antiguos. Por otro lado, metanarrativamente, y en connivencia con ese lector, le aclara la naturaleza y objetivos del texto, lo guía en la complejidad de sucesos y aventuras, y suele compartir con él un código irónico. Pero, además, realizando una función hermenéutica, el narrador, que lo sabe todo, intempretará el momento histórico en que se sitúa la novela, de tal manera que trasmitirá al lector una determinada ideología relacionada también con su propio presente.[4]

Frente a todo ello, en el drama romántico los personajes actúan libremente en escena sin que exista ninguna interposi-

---

[2] Ver M. C. Bobes, *Semiología de la obra dramática* (Madrid: Taurus, 1987).

[3] *Poética*, edc. de V. García Yebra (Madrid: Taurus, 1987).

[4] J. I. Ferreras, en sus obras mencionadas anteriormente, identifica dos tipos de escritores: los de mentalidad conservadora y los de mentalidad progresiva o liberal.

ción de otras instancias textuales. Esa actuación —directa, sin que otra voz la mediatice—, provoca el desarrollo de la acción y el avance de la *historia.* De otra parte, mientras el discurso teatral está constituido por diálogos y monólogos, como forma obligada, la novela histórica presenta cuantiosos tramos de texto narrado, descriptivo o digresivo que alternan con las réplicas de los personajes.

Pues bien, aun tratándose de géneros literarios tan dispares, el discurso dramático contamina, en ciertas ocasiones, el de la novela histórica romántica.

Con frecuencia, en unas narraciones más que en otras, la acción se organiza en escenas dialogadas sucesivas, con entradas y salidas de los personajes en ámbitos cerrados o abiertos, de evidente cuño dramático. En ellas, obviamente, se *muestra* más que se *cuenta,* ya que la *mimesis,* en la que los entes de ficción construyen el discurso, se impone sobre la *diegesis,* en la que lo hace el narador.[5]

La propia voz narradora, en el texto novelístico, suele denominar a esos tramos de discurso, precisamente, «escenas». Los ejemplos son numerosos.

Por otra parte, algunas de ellas —en muchas ocasiones las que rematan libro— dan la impresión de cierre de un acto, de una caída de telón o del final de un drama, coincidiendo a veces con el desenlace de la novela.

También los monólogos o soliloquios, dichos en alta voz, gozan de idénticas prerrogativas que los dramáticos. Es curioso observar en nuestra novela histórica romántica cómo el análisis de la intimidad de los personajes que el narrador describe —*psiconarraciones,* para D. Cohn[6]— alterna en el texto con trancos no pensados, pero sí emitidos verbalmente por las criaturas novelescas, como en el teatro.

Es de notar que en los monólogos y diálogos que constituyen escenas protagonizadas por el héroe o la heroína —o am-

---

[5] Ver Platón, *República,* Libro III, en *Diálogos* (México: Porrúa, 1984) 478 y ss.

[6] *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie phychique dans le roman* (Paris: Seuil, 1981) 37-74.

bos—, y otro personaje, coadyuvante u oponente, el lenguaje empleado es nítidamente romántico. Elementos retóricos (interrogaciones, admiraciones, hipérboles, suspensiones, léxico característico...), sobre los que ironizaba Mesonero Romanos,[7] constituyen la elocución de determinados pasajes de las novelas históricas, idéntica a la utilizada en situaciones semejantes en los dramas románticos.

Pero no sólo eso, en nuestras narraciones scottianas aparecen recursos eminentemente dramáticos como *apartes* y *acotaciones*. Los primeros, que pronuncia un personaje en presencia de otros, expresan, evidentemente, un discurso «verdadero», fundado en sus propios móviles y motivaciones. Aparecen marcados con un «dijo para sí» o «exclamó para sí», de larga tradición dramática.

Las acotaciones, con gran abundancia ubican el escenario —el narrador describe en ellas el espacio que lo constituye— e informan sobre la vestimenta, movimientos o gestos de los personajes en un paralelismo muy próximo a los datos sobre kinésica y proxémica que comunica el *texto espectacular* de las didascalias teatrales.[8]

Con el ánimo de evitar en lo posible una exhaustiva y premiosa ejemplificación de los recursos dramáticos que, sin dificultad alguna, pueden rastrearse en la novela histórica romántica, se destacará lo más representativo.[9]

R. López Soler, una de las figuras impulsoras del Romanticismo en nuestro país, publicó, en 1830, una de las primeras muestras del género: *Los bandos de Castilla o El Caballero del Cisne*.[10] En ella no son infrecuentes las escenas dialogadas. Alguna, además, se desarrolla en una atmósfera tétrica, cerca-

[7] «El Romanticismo y los Románticos», en *Obras de don Ramón Mesonero Romanos*, II, BAE, vol. 200 (Madrid: Atlas, 1967) 62-70.

[8] Ver T. Kowzan, *Literatura y espectáculo* (Madrid: Taurus, 1992).

[9] Téngase en cuenta que del análisis se eliminarán aquellas producciones que, para Ferreras, forman parte de la novela histórica de aventuras y de la novela de aventuras histórica *(El triunfo del liberalismo...)*.

[10] Se citará por la edic. de F. Buendía, en *Antología de la novela histórica española (1830-1849)* (Madrid: Aguilar, 1963) 47-217.

na a la sensibilidad de las producciones góticas tal como sucede en la que protagonizan Blanca de Castromerín y Beatriz en una ruinosa capilla próxima al castillo.

En una acotación se describe ese ámbito y se dan notas sobre la puesta en escena: las jóvenes se sientan sobre un montón de escombros, hay oscuridad, se oye el silbido del viento y el ruido de los truenos, a veces se produce cierta iluminación por los relámpagos. Noche de tormenta, pues, en la que Blanca, a pesar del miedo que siente su doncella, le anima a que continúe la truculenta historia de Jimena. Terminada ésta, a la que ha añadido la de los últimos momentos de la madre de Blanca, quedan en silencio. Pero se altera por el fragor de la lluvia y esa naturaleza desatada que deja ver, en la escena, tenebrosas reliquias del pasado. Se reanuda el diálogo: Beatriz dice que se le erizan los cabellos porque ha visto moverse la losa de una sepultura; su señora, más tranquila, cree percibir una sombra. La primera desea huir, pero no la segunda que decide arrodillarse y rezar para que el cielo las libre «de la muerte» (p. 76). Una voz desconocida repite, entonces, estas últimas palabras. Una nueva acotación da cuenta con pormenor de la actitud y movimientos de los personajes en un espacio oscuro que se aclara por momentos: las dos jóvenes se vuelven temblando, un relámpago ilumina una figura pálida y descarnada, vestida de negro y con tocas blancas, que las mira atentamente, detrás de ellas, puesta en pie en uno de los ángulos de la capilla. A Blanca y a Beatriz se les doblan las piernas, son incapaces de articular palabra, y tendiendo los brazos hacia el fantasma, caen sin sentido sobre el suelo de la lóbrega capilla. Este final tan propio del teatro semeja el cierre de un acto.

No menos romántica es la escena que enfrenta a padre e hija al negarse ésta a tomar por esposo al hombre que se le ha destinado. Ciertamente, en varias novelas románticas alguno de los progenitores o familiar muy cercano —un hermano, normalmente— movidos por la ambición fuerzan a la heroína en sus íntimas decisiones. El motivo, de gran trascendencia en la acción, ya presente en *The bride of Lammermoor* de Scott,

aparecerá también en *La heredera de Sangumí* (1835) y *El Señor de Bembibre* (1844). Pero no será ajeno al drama histórico: se inaugura en *Macías* (1834) y se continúa en *El Trovador* (1836) y *Los amantes de Teruel* (1837). Asimismo, en novela y teatro, es frecuente que la protagonista decida abrazar la religión antes de entregarse a un hombre que no ama.

En *Los bandos de Castilla,* en la escena que se comenta, el duque de Castromerín manda que su hija permanezca en el monasterio de San Bernardo hasta que cambie de opinión. Amenaza que de no hacerlo, profesará como monja y no lo volverá a ver. Y, diciendo esto, en actitud teatral, le arroja una iracunda mirada y sale del aposento.

También Pelayo de Luna abandonará el escenario, tras el diálogo que mantiene con Blanca. Durante su transcurso, al verse acosada por aquél se sube al muro de una terraza para arrojarse al vacío. Al apaciguarse Pelayo, decide revelarle sus planes, pero al oír un clarín se precipita «la escena de que hemos dado cuenta» (p. 190).

El Doncel de don Enrique el Doliente, de Larra y *Sancho Saldaña,* de Espronceda, ambas de 1834, formaron parte de la *Colección de Novelas históricas originales españolas,* que editó Manuel Delgado, y en la que tuvo especial empeño, precisamente, Ramón López Soler.[11]

La novela de Fígaro [12] está inspirada, en muchos aspectos, por patrones teatrales y no sólo en las escenas en que intervienen el trovador y Elvira, sobre las que pesan otras similares del drama *Macías,* publicado en noviembre de 1833. Asimismo, debe reconocerse la influencia de *Henri III et sa cour,* de A. Dumas, sobre la novela larriana.[13]

---

11 Ver R. Marrast, *Espronceda y su tiempo. Literatura, sociedad y política en tiempos del Romanticismo* (Barcelona: Crítica, 1989) 348-357.

12 Se citará por la edc. de J. L. Varela (Madrid: Cátedra, 1982).

13 Ver J. Durnerin, «Fascinación y repulsa por Dumas en el Larra crítico y creador», en VV.AA. *Revisión de Larra (¿Protesta o revolución?), Annales Littéraires de l'Université de Besançon* (Paris: Centre de Recherches d'Histoire et de Littérature en Europe au XVIII[e] et au XIX[e] siècles. Les Belles Lettres, 1983) 143-157.

En ella existen varios monólogos. Son emitidos por los distintos personajes y, claro está, constituyen un tipo diferente de discurso a las descripciones que hace el narrador del estado anímico o la situación de aquéllos. Incluso algunos, los más teatrales, son pronunciados por un personaje que se encuentra solo en escena y es interrumpido por otro que penetra en ella. Así le ocurre a Abenzarsal cuando llega la tapada y a Macías, en el alcázar madrileño, cuando lo hace el Conde de Cangas o, en la prisión de Arjonilla, al irrumpir en ella Hernando.

Varias escenas, intensamente dramáticas, se suceden en los capítulos vigesimoséptimo y vigesimoctavo. Tienen lugar en el aposento de Elvira, donde se persona Macías tras entrevistarse con Jaime, mientras su marido halconea con el Rey. En un apasionado diálogo, el trovador le declara su amor y le propone huir juntos, pero ella no acepta. Regresa Jaime, a quien su prima había enviado para saber noticias de Herán Pérez, anunciando su llegada. No hay tiempo y Macías es escondido en un gabinete próximo. Ante una situación tan tensa, Elvira muestra su desasosiego que se revela en sus propias palabras, en las acotaciones y en varios apartes (« ¡Santo Dios! », p. 301: « ¡Dios mío! », p. 303). El marido le pregunta si lo ama y ella asiente, mira hacia el gabinete y deja caer su cabeza desmayada sobre el hombro de aquél. Vadillo le pide que lo perdone, ella dice que debe ser al contrario y comienza a sollozar. Sin embargo, un nuevo aparte da cuenta de su verdadera intimidad (« ¡Macías, Macías! (...) ¡Oh, quién pudiera aborrecerte! », p. 306), que, claro es, no percibe su marido, quien, entusiasmado, la abraza y besa en la frente. Esto es oído por el doncel que sacude la cruz de hierro que cerraba la ventanilla de su refugio y exclama: « ¡Se aman, se aman! » (p. 356). No decrece la tensión dramática cuando Hernán Pérez declara escuchar ruidos —esos precisamente—, pero se distiende un tanto al entrar Jaime cantando. Viene con la treta de que el azor no quiere comer y que la torpeza de Alvar favorecerá su escapada. Sale, entonces, el hidalgo precipitadamente. El paje abre la puerta del gabinete que esconde a Ma-

cías y éste, presa de los celos, exige la verdad a Elvira, que acaba confesándole su amor. Macías se marcha prometiendo volver y la joven se sincera con Jaime. Regresa el marido con visibles muestras de enfado, la esposa se desespera, llora y le pide perdón. Como en una didascalia, el narrador describe sus movimientos: cae de rodillas, abraza los pies de Vadillo y da con su frente en el suelo. Este, asombrado e inmóvil, intenta explicarse «escena tan extraordinaria» (p. 311), que termina como un acto de un drama.

Esta misma sensación la produce el final del capítulo trigesimoprimero, que cierra el libro III de la novela. Las escenas vuelven a ser de una gran intensidad. Macías ha recibido una falsa carta de Elvira, donde le propone una cita. Vuelve a introducirse en su aposento y ella para mayor seguridad cierra la puerta, pues sabe que sólo su marido dispone de otra llave. El diálogo es de nuevo apasionado, pero no hay esperanza: los han vendido y ya se oye ruido de armas al pie de la ventana. El doncel, viéndose perdido, se arroja por ella. La última didascalia indica una caída de telón: «Un chillido agudo y espantoso terminó tan horrorosa escena. El que entró se dirigió hacia la reja, mirando en derredor, y nada descubrió. Tendió en seguida la vista por la habitación y sólo vio en el suelo el cuerpo de una hermosa privada enteramente de sentido» (p. 330).

El Doncel de don Enrique el Doliente es, aparte otros ejemplos que podrían aducirse, una de las novelas históricas cuyo discurso está más influido por los parámetros teatrales. Sin duda, Larra tuvo muy presente a la hora de escribirla, el arte dramático que tan bien conocía.[14]

En *Sancho Saldaña*,[15] de Espronceda, existen algunas escenas, sobre todo las protagonizadas por Zoraida, cercanas al teatro. El narrador describe el escenario, como en una acota-

---

[14] Ver E. Penas Varela, *Macías y Larra* (Santiago de Compostela: Universidad, 1992).

[15] Se citará por la edic. de A. Antón Andrés (Madrid: Taurus, 1984).

ción: hermosa sala, con espejos venecianos, ricas alfombras, cojines moriscos y una reja que daba al jardín. Es el aposento de la mora, donde canta la «Canción de la cautiva» acompañada por un laúd, mientras Saldaña la observa apoyado en la puerta. Finalizada aquélla, se establece un coloquio en el que Zoraida le pide que vuelva a amarla, pero él se niega. Ella, entonces, y por celos de Leonor de Iscar, cambia de actitud. Las didascalias lo señalan: lo mira con ira, le sonríe sardónicamente y semeja una demente. El Señor de Cuéllar, entonces, la amenaza de muerte con su puñal si no le dice dónde está Leonor. La mora se niega, él le acerca más el arma y, sin miedo, Zoraida le recuerda sus crímenes. En ese instante se oye desde el corredor una voz que lo nombra, se desase de ella y, cerrando la puerta por la que había entrado, sale de escena. Hay cierta similitud con el final de un acto.

En el mismo escenario que se acaba de mencionar, la mora y Usdróbal dialogan. Esta le dice que si Leonor accede a los deseos de Saldaña, ella misma la asesinará. Una esclava avisa de que Jimeno pide licencia para visitarla. Zoraida le ruega al soldado que no se aleje. Al verlo, el paje en un aparte («se dijo a sí mismo», I, p. 254) considera que debe ser algún capricho de la ex-amante del Señor de Cuéllar. Antes de que este nuevo personaje entre en escena, la acotación da cuenta de sus gestos y movimientos (se estira la gola, se alisa los pliegues del justillo, se repasa su tocado...) y los de la mora, que inclina ligeramente la cabeza. Iniciada la conversación, el paje la incita a la venganza y, con malicia, le pregunta quién es el soldado que acababa de marcharse. El diálogo adquiere ribetes muy teatrales pues Jimeno es un intrigante que sólo desea poseer a la bella y celosa Zoraida. Promete aquél matar a Saldaña, ella accede y, en un nuevo aparte, el vil paje es consciente de su ventaja («Ya cediste, Zoraida; ¡ay de ti si me engañas!» (I, p. 259). Le pide que le entregue su mano, intenta besársela, pero la mora la retira. En este instante entra Usdróbal, a quien había avisado la esclava, Jimeno se aleja unos pasos de Zoraida y ésta se reclina sobre los almohadones. Tras

un breve enfrentamiento entre los dos personajes masculinos, deciden unirse en sus proyectos y abandonan la estancia, quedando únicamente la mora en ella.

Varias escenas sucesivas, tal vez las más dramáticas, vuelven a desarrollarse en el cuarto de Zoraida, donde, presa de los remordimientos, llora. En aquél penetrará la esclava para traer noticias del estado de Sancho Saldaña. Sola de nuevo, expresa en un monólogo su deseo de que éste le perdone. Llega el malicioso Jimeno con el que inicia una violenta conversación. Sus insidias provocan un efecto vengativo en Zoraida que le pide asesine a Leonor. El paje, entonces, le declara su pasión y se lanza sobre ella, quien le dice que lo odia e intenta liberarse. Las acotaciones muestran los movimientos rápidos de una pelea: la mora le arrebata el puñal que llevaba en el cinto, pero Jimeno evita que se lo clave pues le ha cogido fuertemente el brazo, ella con habilidad lo cambia de mano, el paje vuelve a derribarla gracias a un empujón, se arroja sobre ella y le pregunta: «¿Quién habrá que te arranque de entre mis brazos?» (I, p. 276). Con un efectismo teatral evidente, Usdróbal abre en ese momento la puerta y grita: «Yo» (I, p. 276). La didascalia describe el aspecto y la situación de los personajes, así como el propio escenario: Zoraida estaba casi sin conocimiento, el cabello desgreñado, desencajados los ojos y el semblante lívido; el paje, de rodillas, sujetándola con el puñal en la mano y con la vestimenta descompuesta; el cuarto en desorden: sillas tiradas, almohadones revueltos... Usdróbal desenvaina la espada, ya que Jimeno se le acercaba para herirle. Se cruzan insultos. La mora ayuda al soldado. Los contendientes se retan y abandonan la estancia. La acotación final, como en otras ocasiones, semeja una caída de telón: «Diciendo así salieron del cuarto dejando a la hermosa mora privada de sentido y todavía descompuesta» (I, p. 278).

Esta misma impresión de cierre de un acto, produce la escena que remata con el prendimiento de Zoraida por la Inquisición y los gritos de Saldaña, con lo que se pone fin al libro IV de la novela.

Patricio de la Escosura publicó en 1835, *Ni Rey Ni Roque,*[16] perteneciente también a la *Colección* de Delegado. No es difícil observar en la novela ciertas semejanzas con *El pastelero de Madrigal,* del discípulo calderoniano Jerónimo de Cuéllar (1622-1668?).[17] Muy probablemente, sin embargo, la fuente manejada por Escosura debió ser la refundición que de aquélla hizo Dionisio Solís —Dionisio Villanueva y Ochoa, 1774-1834—, estrenada en 1812 y representada en las primeras décadas del siglo XIX.[18]

Como en otras producciones del género, *Ni Rey ni Roque* presenta un conjunto de escenas con diálogos, entradas y salidas de los personajes, acotaciones y finales de acto, en la línea de las que se vienen analizando.

Por una puerta que da al exterior penetra don Juan de Vargas en la pastelería de Madrigal, una mulata le hace una seña de que se siente a una mesa, a la que lleva un asado de cabrito, medio pan blanco y un frasco de vino. Una vez que se retira al interior de la casa, por otra puerta, don Juan da buena cuenta de la comida y, sin que se percate, se le acerca la huéspeda, que al tocarle ligeramente el hombro, hace al caballero echar mano a la espada. Ella no quiere que la requiebre. La didascalia remarca los gestos de la joven: toma «una actitud tan imponente que rayaba en teatral» (p. 770) y «pone el dedo índice sobre sus labios» (p. 770). Esto provoca un aparte en don Juan («dijo para sí», p. 770) en el que decide variar de conversación. Esta prosigue hasta que Inés cambia

---

16 Se citará por la edic. de F. Buendía, en *l.c.*, 764-881.

17 Ver R. Senabre, «Introducción» a su edic. de J. Zorrilla, *Traidor, inconfeso y mártir* (Madrid: Cátedra, 1982) 28-33; R. Calvo Sanz. «Introducción» a su edic. de la misma obra (Madrid: Espasa-Calpe, 1990) 69-71.

18 Ver R. Calvo Sanz, *Idem,* 70; S. A. Stoudemire, «Dionisio Solís's *refundiciones* of plays (1800-1834)», *Hispanic Review,* VIII, 4 (1940) 305-310. Todavía esta refundición se representó en Madrid pocos años antes que Escosura publicase su novela: 1830 —17 y 18 de septiembre—, 1831 —26 de mayo— y 1833 —6 de enero—. Ver, para ello, *Cartelera teatral madrileña I: años 1830-1839* (Madrid: C.S.I.C., 1961).

de color y se agita, cuando es preguntada por las señas de un hombre. Un nuevo personaje entra en escena: el pastelero de Madrigal. La didascalia da distintas indicaciones sobre él: llevaba el sombrero calado hasta las cejas, se cruza los brazos sobre el pecho, continúa andando mientras hablaba don Juan y se detiene junto a la pastelera mientras ésta miraba al suelo. Tras un breve silencio, lanza una perorata sobre la curiosidad, que irrita al caballero. Este, al declarar el orador su oficio, acabará riéndose a carcajadas. Pero se interrumpe el buen humor, y todos miran hacia la puerta, cuando un escribano pide que se abra a la justicia. Don Juan, que ve que aquélla lo estaba, le dice en tono bromista que pase. Sin embargo, es distinta la actitud de los otros dos personajes: la huéspeda se «inmutó extraordinariamente» (p. 771), perdió el color y miró al cielo; el pastelero no dio muestras externas de sorpresa o miedo pero echó mano a una daga que llevaba oculta entre la ropa. También se señala la ubicación en el escenario de los acompañantes del escribano —dos alguaciles y cuatro alabarderos—. Vargas en un nuevo aparte cree que a quien se van a llevar preso es a su huésped (p. 772), pero se le reconoce como el asesino que buscan. Ante semejante acusación, protesta don Juan, pero los alabarderos ponen sobre su pecho las puntas de sus lanzas obligándole a retroceder, por lo que no le da tiempo a tirar de la espada. Lo intenta con su puñal, aquéllos entonces empujan más, corriendo grave peligro su vida. Mientras sucede esto, el escribano se retira hacia la puerta, el pastelero admira el valor del joven sin moverse del sitio en que le había cogido «el principio de aquella escena singular» (p. 772) e Inés separa con sus manos las lanzas del pecho del caballero y le pide que se entregue a la justicia. Así lo hace, y pone a sus pies las armas, no sin antes declarar que es noble y de poderosa familia. La didascalia final remata estas escenas sucesivas que se desarrollan en la pastelería, como si se tratase de un acto: «Concluidas estas palabras, los cuatro mozos de las alabardas cogieron en medio al hermano del marqués, y salieron procesionalmente de la pastelería, cerrando la marcha el escribano» (p. 772).

En otras ocasiones, el diálogo entre los personajes también se asemeja al que se produce en un escenario, al que acceden o del que salen aquéllos. Con cierta frecuencia, alguno permanece en él al finalizar la conversación, lo cual recuerda a una caída de telón. En la celda de fray Miguel, Vargas promete a éste que dejará de seguir a Inés y de preocuparse por su paradero. Inmediatamente, el fraile se levanta de su asiento, y abre la puerta de un retrete que allí había. Por ella entra Gabriel de Espinosa, quien manda al caballero viajar a Valladolid y que no lea, hasta llegar a esta ciudad, un pliego que le entrega a fray Miguel. Tras abandonar la celda el pastelero, don Juan recibe aquél, dando muestras de sorpresa. El fraile le dice que los misterios se irán aclarando y que Inés, si quiere, será suya. El caballero se marcha, entonces, muy contento. La didascalia que sigue muestra el cambio operado en fray Miguel: su fisonomía grave cede a la satisfacción, y frotándose las manos pronuncia un breve monólogo donde lamenta que no estuviesen todos enamorados con lo que el triunfo sería seguro.

El libro III de la novela finaliza con la despedida entre Vargas e Inés, tras una escena en que la joven le aclara oscuros asuntos para él desconocidos y le dice que tiene que ayudar a la causa del rey don Sebastián para poder unirse. Don Juan abandona el locutorio, mientras Inés permanece en él. Igual sucede al acabar el capítulo tercero del libro IV: el caballero le expone futuros planes, ella le entrega una cadena y él le dice que debe marcharse («Enjugad el llanto, y adiós, que me es fuerza partir», p. 863).

También en 1835, y en la misma colección en que Escosura había publicado la novela a que nos acabamos de referir, García de Villalta da a la prensa *El golpe en vago*.[19] La contaminación del discurso dramático es notoria en diferentes aspectos, fácilmente comprobables.[20]

---

[19] Se citará por la edic. de F. Buendía, en *l.c.*, 889-1121.

[20] Ver E. A. Butwin, «La teatralidad de *El golpe en vago* de José García de Villalta», en *Romanticismo 2. Atti del III Congresso sul Ro-*

Existen algunos monólogos, como el que emite el general Landesa, sobre el asesinato que acaba de cometer, que interrumpe Pistaccio. O el de la marquesa de E., en que se lamenta de su infortunio, al final del libro V, tras una tensa conversación con el magistrado de Bruna y el arzobispo.

Hay en *El golpe en vago* abundantes diálogos. Algunos ofrecen un diseño editorial exacto al dramático: las réplicas aparecen precedidas por el nombre del personaje y un guión, y son interrumpidas, entre paréntesis, por las acotaciones en letra cursiva. En estos fragmentos, el narrador parece abandonar de forma patente su omnisciencia para ceder su voz a los entes de ficción. Esto ocurre en el diálogo que mantienen el alcalde y el escribano —introducido por «He aquí el interrogatorio», p. 931—, la marquesa y Carlos —precedido de «y después de algunos instantes de silencio: », p. 940— y la tía Rodaballos y una mujer —al que se antepone «hablaban así la gitana y la andaluza», p. 961—.

Sin embargo, existen otros donde, aun respetando el diseño teatral, las didascalias mantienen el mismo tipo de letra que el resto del texto —por ejemplo, el diálogo entre Isabel y su falso confesor— o, simplemente la convierten en bastardilla en una única ocasión —en el diálogo de Chato y Pistaccio—.

Como en otras novelas históricas, en la de García de Villalta suele describirse el escenario en una acotación previa a la conversación de los personajes que, frecuentemente, finaliza como un acto dramático. Por lo general ese escenario es un ámbito cerrado al que tienen acceso los personajes a través de puertas, a veces ocultas. Lo cual no es de extrañar teniendo en cuenta que *El golpe en vago* narra una conspiración fallida de unos denominados alquimistas, en realidad jesuitas, cuyo principal gerifalte —Pedro Facundo— posee una bien nutrida biblioteca, presidida por un retrato de S. Ignacio de Loyola (p. 971).

Algunas escenas se dejan influir por la comedia del Si-

---

manticismo Spagnolo e Hispanoamericano. Il linguaggio Romantico (Genova: 1984) 156-159.

glo de Oro, sobre todo por el tono ligero y cierto enredo, que provoca la existencia de apartes. Tal ocurre en la que protagonizan la marquesa y el general Landesa. Se desarrolla en una sala del palacio de la primera, quien ve interrumpido su monólogo sobre los hombres, por la llegada del segundo, que es anunciado por un lacayo. La conversación, de corte galante, resulta muy teatral. Los personajes, que muestran un enamoramiento mutuo fingido, ocultan sus verdaderas intenciones. Las didascalias, sin embargo, dan cuenta de éstas: «replicó la marquesa, dando síntomas de reprimida indignación» (p. 995), «exclamó el general, riéndose de malísima gana» (p. 995), «dijo la marquesa y forzó una lágrima a salir de cada ojo, apretándose para ello un callo contra la esquina del sillón» (p. 996)... Finalizado el diálogo, Landesa se despide con tiernas palabras, la dama queda sola en escena y el narrador describe el remate de un acto: «se retiró con paso patético, maldiciendo allá en su mente aquella abominable y mal intencionada vieja» (p. 996).

Un tono parecido se advierte en la escena que descansa en Pistaccio y Landesa, quien quiere a toda costa poseer a Isabel. Desde una claraboya ve a la joven, que reza en soliloquio, en su lóbrega estancia. De pronto, se apagan las luces y el escenario queda sumido en la oscuridad. El general baja la escalera y pregunta al colaborador de los alquimistas quién hay en el cuarto. Este le asegura que sólo ellos dos, y Landesa, en un aparte, culpa de lo ocurrido a efectos de la manzanilla. La conversación entre ambos personajes es equívoca porque Pistaccio también desea a la joven y el general cree que el italiano va a proporcionársela. Terminada ésta, se despiden. Landesa abandona la escena mientras su interlocutor, que permanece en ella, pronuncia un breve monólogo que abre la acción a nuevas expectativas y semeja una caída de telón.

Cierto aire del teatro áureo puede observarse en los sucesivos diálogos que tienen lugar en el convento, con entradas y salidas de los personajes. En ellos, el Chato tiene la posibilidad de lucirse como embaucador, ya que acaba representando el papel de experto en temas jurídicos ante la abadesa y el

escribano de Aznalcóllar. Algunos apartes del bandolero subrayan el tono festivo. El escenario queda vacío cuando aquél, una vez recibida la misiva de Isabel, sale velozmente hacia la taberna.

Pero en la novela de García de Villalta existen también algunas escenas de un inequívoco aire romántico. Las acotaciones son copiosas en lo que se refiere a la ambientación, como sucede en la que protagonizan Carlos, Alberto y Chato. La noche es de tormenta, el espacio una iglesia llena de columnas y sepulcros, la iluminación de una sola lámpara. A través de un sepulcro llegan al subsuelo, también poblado de numerosos túmulos. Se extingue la luz de la linterna que llevaba Chato, se oyen ruidos extraños. Finalmente, Carlos ve a través de la cerradura de una puerta una estancia —descrita con pormenor— y en ella al bandolero, Landesa, Isabel y un criado con un manojo de llaves y otra linterna. Oye una conversación entre la joven y el general en la que éste le propone una vergonzosa huida que ella no acepta. Al quedar sola en la estancia, se reclina en el sillón y llora. Carlos la llama desde la puerta, le dice que lea el papel que el Chato —pues lo había observado por la cerradura— había dejado entre unas ropas. En él se dan instrucciones: debe Isabel disfrazarse con la sotana, donde se esconde la llave, cerrar luego... Consiguen, finalmente, su propósito.

Todavía resulta más romántica, con elementos góticos, la escena de la muerte de la marquesa. Las acotaciones describen el escenario —el dormitorio— y el estado del personaje —las huellas de la enfermedad—. Dos sacerdotes, Carlos, su padre y el magistrado de Bruna están presentes. La marquesa cobra una dimensión demoníaca al no querer pedir perdón por sus culpas. Cree ver a su prima —a quien había asesinado— y la increpa. Pero, misteriosamente, le llama madre: es Violante. Continúan las maldiciones, la besa su hija, pero la marquesa casi la arroja al suelo, blasfema y muere. La didascalia final, muy de remate de acto, resulta de un claro efectismo teatral: «Violante cayó desmayada sobre el cadáver de su madre» (p. 1113).

De 1835 es, también, *La heredera de Sangumí,*[21] de Juan Cortada. Aunque en esta novela puede observarse el peso del teatro en ciertas escenas, sin embargo en otras, virtualmente dramáticas, no ocurre así porque son narradas. En ningún momento la voz de los personajes se manifiesta en el texto, tal como sucede en la boda de Matilde y Gerardo de Roger.

El drama romántico deja su huella en el diálogo que la heroína mantiene con su hermano Arnaldo, tras la salida del paje. Aquél, que le habla mal de su amado Gualterio de Monsonís, le propone un enlace con Roger, que ella rechaza. Las acotaciones dan cuenta del cambio experimentado por Arnaldo, tras la negativa de Matilde: al principio solícito y cariñoso («le dijo con toda la ternura que en él cabía», «repuso con dulzura», p. 1190), luego iracundo («exclamó con voz terrible y exasperado acento», p. 112). A los gritos del hermano acude el pretendiente. Con altanería y liberalidad romántica la heredera de Sangumí defiende sus derechos individuales, su deseo de casarse con Gualterio o, en caso contrario, ingresar en un convento. La violencia de Arnaldo, antes verbal, se convierte en física: aprieta brutalmente la muñeca de su hermana y junta su mano con la de Roger. Consigue con la opresión de la manopla de hierro ensangrentar el brazo de Matilde. La tensión del diálogo llega al máximo cuando ésta le dice que, aunque la mate, seguirá amando a Gualterio. Fuera de sí, Arnaldo está dispuesto a hacerlo con la espada, pero lo impide Roger. Entonces, el violento hermano enjuga en el vestido de la joven sus manoplas ensangrentadas y, acompañado del pretendiente, abandona la estancia. En ese momento, Matilde cae al suelo y sufre una convulsión. Hay semejanza con el final de un acto.

Resulta, igualmente, muy teatral la escena que remata la novela. Las acotaciones describen un oscurecido escenario: es la capilla donde reposan los restos de Gualterio, al que se acercan Matilde y su leal Ismael. También indican los movimientos y actitudes de los personajes. Dirige la joven un luctuoso parlamento a su amado, al terminarlo empalidece «de

[21] Se citará por la edic. de F. Fuendía, en *l.c.*, 1128-1278.

una manera desusada» (p. 1277), el paje la deja sobre el frío pavimento, ella le pide que la entierre junto a Gualterio. Ismael, al verla muerta, la besa. En un breve monólogo expresa que ya no le queda nada que hacer en la vida, mientras el escenario se va iluminando por un rayo de luna, a través de una alta reja, que incide sobre el plácido rostro de Matilde. Con movimientos rápidos, el paje se dirige a la puerta de la capilla, mira alrededor, se coloca entre el sepulcro de Gualterio y el cuerpo de su amada, saca el puñal del cinto, se lo clava dos veces en el corazón, cae al lado de su señora y exhala un suspiro. Penetra en este momento Casilda, acompañada por dos criadas, y al ver la trágica situación exclama: «¡Infelices!. El cielo quiso escuchar tantas plegarias; vuestros quebrantos han terminado» (1278). Este final luctuoso y romántico se subraya por el tratamiento de la luz, ya que como indica la acotación, se oscurece totalmente el escenario: «la luna acabó de pasar por delante de la ventana, y las tinieblas ocultaron aquel triste espectáculo a los ojos de la inconsolable doncella» (p. 1278). La semejanza con el final de un drama resulta evidente.

Es bastante llamativo, dada la condición de hombre de teatro de su autor, que *Doña Isabel de Solís* (1837-1846)[22] sea una novela tan parca en recursos dramáticos. Martínez de la Rosa introduce pocas y muy breves escenas, entre las que cabe destacarse la que tiene lugar en una estancia de la alcazaba malagueña, a la que llegaba el mar. Las acotaciones describen el escenario. Isabel entra en aquel recinto muy entrada la noche y, por la tranquilidad que se respira, se queda dormida. Pero un quejido y el ruido de un cuerpo que se desploma junto a la puerta, la despiertan. Entonces, por ésta aparece un hombre, vestido con un albornoz y blandiendo un puñal. Se entabla un diálogo entre los personajes. El desconocido resulta ser el joven Venegas, prometido en otros tiempos de la ahora reina de Granada. Pretende regresar con ella a tierras de cristianos, ya que lo tiene todo preparado. Pero Isabel respon-

[22] Se citará por la edic. de F. Buendía, en *l.c.*, 1284-1593.

de: « ¡Nunca! » (p. 1394). La didascalia final recuerda el remate de un acto: la reina cae sin sentido, él la coge entre sus brazos, la lleva hasta la puerta «como quien conduce un cadáver» (p. 1394), oye, al mismo tiempo, un confuso tropel y se arroja al mar.

Seguramente pesa sobre la falta de diálogo en *Doña Isabel de Solís,* la abundancia de descripciones, de narración de batallas, sobre todo, y aun de digresiones históricas. Martínez de la Rosa renuncia, al contrario de otros autores, a elementos teatrales en pos de una objetividad —no se olviden las 333 notas al final del texto— que se dirige, en definitiva, a enaltecer la figura de los Reyes Católicos y su política. La reconquista del reino de Granada se presenta como una «nueva cruzada» (p. 1478) en un momento en que se hace patente la debilidad de los moros, divididos por luchas fratricidas y gobernados por manarcas sin carácter. Frente a esto, la fortaleza del estado central, el sometimiento de la nobleza y la constatación como estratega y diplomático de Fernando el Católico.

En *El Señor de Bembibre* (1844),[23] de Gil y Carrasco, el referente teatral es muy claro, en algunas ocasiones. J. L. Picoche ha subrayado su deuda con *Los amantes de Teruel.*[24] Pero no debe olvidarse que Hartzenbusch interrumpió la redacción de su drama por hallarlo demasiado parecido al *Macías* larriano.[25] Por otra parte, muchas situaciones y motivos de la novela se encuentran ya en otra anterior: *La heredera de Sangumí,* publicada nueve años antes.

De otro lado, puede encontrarse cierta relación entre los domésticos Martina y Millán con los criados de la comedia lo-

---

[23] Se citará por la edic. de J. L. Picoche (Madrid: Castalia, 1986).

[24] *Idem,* 40. Ver también E. Rubio, «Introducción» a su edic. de la novela de E. Gil (Madrid: Cátedra, 1991) 47-55.

[25] Ver E. Piñeyro, *El Romanticismo en España* (París: Garnier, 1904) 50, n. 1, que se basa en las afirmaciones de E. de Ochoa, *Apuntes para la biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso,* II (Paris: Baudry, 1840) 144, y A. Ferrer del Río, *Galería de la literatura española* (Madrid: Francisco de Paula Mellado, 1846) 163.

pesca, que como en ella protagonizan una acción secundaria.[26] No por ello, sin embargo, debe negarse la influencia del drama romántico en la pareja: su optimismo contrasta con el decaimiento de los protagonistas, son el eje en torno al que giran determinadas escenas distendidas, de cierto aire costumbrista, y su registro coloquial, casi cómico en ocasiones, resulta opuesto al trágico y melancólico de sus amos.

Como es bien conocido, la naturaleza —descrita a través de las distintas estaciones del año— es un espacio fundamental en el que se ubican diferentes momentos de la acción de *El Señor de Bembibre*. Por ello, varias escenas —entre las numerosas de la novela— tienen lugar al aire libre, en las que Enrique Gil recrea el paisaje berciano. El escenario está constituido, entonces, por elementos que reproducen exteriores. Tal ocurre en un huerto o jardín, próximo a la casa de Arganza, por donde pasa un río. Allí se instalan Beatriz y Martina. Mientras la primera permanece sentada al pie de un nogal, su doncella se lamenta de la situación, en un aparte («decía para sí», p. 207). Mendo —un remedo de gracioso— entra en escena con la noticia de que llegan dos desconocidos. Beatriz le dice que los traiga a su presencia. Una vez que sucede esto, uno de ellos se levanta la celada y «con voz sepulcral» (p. 210) se dirige a la joven, lo que provoca el desmayo de Martina. Es don Alvaro, y Beatriz se culpa por haberse casado con el Conde de Lemus. Se produce una discusión entre la pareja: él reclama que todavía no se ha cumplido el plazo de un año. Interviene entonces Martina que, vuelta en sí, acusa a la madre de la joven de haber violentado su voluntad, aunque ésta quería retirarse a un convento. Se reanuda el diálogo, pero la doncella vuelve a interrumpirlo porque ve llegar al Conde con todos los criados. Beatriz, muy agitada, insiste para que Alvaro se vaya, pero él no quiere. Las acotaciones, que proporcionan en toda la escena datos sobre la actitud y movimientos de los personajes, precisan ahora la cercanía de voces y la presencia de mucha gente. Don Alvaro declara que ya es tar-

[26] Ver J. L. Picoche, *l.c.*, 49.

de, y la didascalia final tiene mucho que ver con el remate de un acto: «Doña Beatriz viendo la inutilidad de sus esfuerzos, rendida y sin ánimo, se había dejado caer al pie del nogal que sombreaba el arroyo» (p. 215).

Esa misma ilusión de un acto que termina se produce en otras ocasiones. Así ocurre cuando Beatriz y don Alvaro se encuentran en el jardín. En el trascurso del diálogo, y tras declararse su amor, él le propone huir, ella duda recordando la maldición de su padre, pero, finalmente, acepta aunque cae «desmayada entre los brazos de Martina y del caballero» (p. 156). También se produce el mismo efecto al finalizar el diálogo entre don Alvaro y don Juan de Lara, en la prisión en que se encuentra el primero, al abandonar el segundo la escena tras cerrar la puerta.

El dormitorio de Beatriz es uno de los enclaves, junto a los exteriores, donde se desarrollan más situaciones con aspecto dramático. La propia enfermedad de la protagonista es en buena parte determinante de que los distintos personajes deban acceder a ese espacio interior. A él es trasportada la joven en una mañana de primavera desde el lago, cuando recibe fatales noticias sobre su amado. Su padre, el monje de Carracedo que la atiende y Martina están presentes. Las acotaciones indican los movimientos y la actitud de los personajes: el primero le toma el pulso y observa su respiración, Beatriz abre los ojos y recobra los sentidos, el religioso abre las ventanas y éste, Martina y el padre la incorporan, colocándole los almohadones. La joven se lamenta de su triste situación y entonces don Alonso, que es consciente de su culpabilidad en la desgracia de su hija, decide visitar al Papa Clemente V para que levante los votos de don Alvaro con el Temple. El fraile y el Señor de Arganza abandonan el aposento.

De nuevo en su dormitorio, Beatriz reposa en el lecho. Entran varios personajes en la escena, y las didascalias dan cuenta de sus acciones: el abad, que habla con el monje que la atiende, y don Alvaro, que la mira fijamente y, tras exhalar un suspiro, canta una canción popular («Corazón, corazón mío...», p. 382). Beatriz se despierta, su amado se esconde tras

Martina y don Alonso. A sus preguntas sobre el que se oculta, dan respuestas falsas por no agitarla, pero el plumero del casco de don Alvaro sobresale, por ser de más estatura, por encima del abad. Se reconocen. El diálogo entre los amantes es vehemente, aunque teñido por momentos melancólicos, sobre todo en Beatriz. El abad promete que no se separarán más y el padre, partir al día siguiente hacia Francia para conseguir la libertad de don Alvaro. Terminada la conversación, el médico recomienda no excitar más a la enferma, por lo que varios personajes abandonan el escenario. Permanecen, sin embargo, el anciano monje y la fiel Martina. La acotación final indica: «Don Alvaro no dijo ni escuchó una sola palabra, pero los ojos de entreambos hablaron un lenguaje harto más elocuente al despedirse» (p. 384).

También en el aposento de Beatriz se desarrolla una de las escenas más dramáticas y con un acento romántico más marcado. Como en el caso precedente, la joven ha sido traída a su cuarto desde el exterior, donde paseaba en una falúa por el lago, acompañada por don Alvaro. Llega el señor de Arganza con buenas noticias, pero su hija sufre una hemoptisis. Ya en el dormitorio, Beatriz se va recobrando, pero la fiebre produce un efecto, que como reza la didascalia, unas veces le hacía comportarse como «alegre y risueña, y otras trágica y aflictiva, según las oscilaciones de su ánimo» (p. 401). Y, en efecto, su discurso refleja exactamente esto. Después de callar un rato, pide que le retiren la ropa de la cama porque se ahoga, le dice a don Alvaro que no quiere morir porque es joven, rica y hermosa. Calla de nuevo, y las acotaciones muestran sus gestos y movimientos: los ojos fijos en la pared, se echa hacia atrás, lanza un agudo chillido, se cubre el rostro con una mano, y con la otra aprieta convulsivamente el brazo de su amado. Cree estar viendo a la muerte. Quiere que don Alvaro la libre de ella, pero confiesa que sus manos ya le aprietan el corazón, y se despide. La acotación final recuerda, como en tantas ocasiones, el remate de un acto: «Y al decir esto, la acometió otro nuevo desfallecimiento» (p. 402).

El tono exaltado de la anterior escena parece contrastar con la melancolía y aire de resignación cristiana que impregna la novela, más acorde con la propia ideología de Gil y Carrasco.

Doña Blanca de Navarra (1846),[27] de Navarro Villoslada está muy influida por paradigmas teatrales y no sólo en el discurso, sino en la tensión dramática que su autor supo comunicar a varios pasajes. Son bastante significativas, al respecto, las escenas que protagonizan algunos personajes como la Princesa de Viana, su amado Gimeno, Leonor y su hijo Gastón.

En una galería baja del castillo de Orthés, poco iluminada por la escasa luz que penetraba a través de los vidrios pintados de los arcos ojivales, Leonor se acerca a su melancólico heredero. Este debe celebrar su matrimonio con la hermana del rey de Francia, de la que no está enamorado. Se entabla una conversación donde la madre intenta convencerlo de que el amor y el trono son incompatibles, pero Gastón insiste en que se siente humillado por ser Margarita de mayor rango. Leonor, enfurecida, le promete un reino, que aunque está en posesión de su hermana le hará renunciar o vivirá el resto de sus días encerrada. Espera que esa noche sea ella misma coronada Princesa de Viana, que reinará en breve y que inmediatamente lo hará su hijo. No se siente bien Gastón ante estos proyectos y en silencio y cabizbajo, sale «precipitadamente de la galería» (p. 131). Queda en escena la Condesa mientras aquélla se va oscureciendo («las tinieblas (...) reinaban en el claustro por la desaparición de la luna», p. 131). Al instante entra el Condestable que le comunica que doña Blanca se ha salvado. Leonor ve cómo se ha desbaratado su plan y amenaza que si su hermana cae en su poder, no escapará jamás. La didascalia final no sólo semeja el remate de un acto, sino que provoca tensión y suspense en el lector: «dijo la condesa saliendo de la galería y apretando los puños en ademán cruel que revelaba la intención de un crimen» (p. 133).

---

[27] Se citará por la 1.ª edic. (Madrid: Anselmo Santa Coloma, 1846).

El aspecto dramático y la sensación de fin de un acto se percibe también en otras escenas como en la que Gastón se retira a un lejano aposento, pronuncia un desasosegado monólogo, lee su breviario y ve a una religiosa. Cree que es una aparición y se arrodilla, mientras ella huye hacia la puerta. El joven desconoce que es su tía, doña Blanca. Le ofrece protección y quiere conducirla hasta la Condesa, pero aquélla se agita enormemente. Gastón responde a varias preguntas y acaba diciendo que ha muerto Don Carlos. Blanca, ante la pérdida de su hermano, cae al suelo desvanecida y no puede responder a su sobrino que la interrogaba.

Varias escenas sucesivas tienen lugar en el aposento de aquél, ya mencionado, donde son llevados doña Blanca y Gimeno. Gastón cierra la puerta con llave, pero abre otra secreta que, por unas escaleras, lleva a la muralla. Tras un breve diálogo, sale por ella la pareja, con el fin de huir. Mientras el joven la cierra, entran por la primera Mosén Pierres y Leonor. Esta dice que ha mandado poner un candado más a la puerta que está al final de la escalera. Gastón se da cuenta que su madre lo sabe todo. Se niega a abrir y echa mano a la espada. Regresan Doña Blanca y Gimeno. La Condesa dice a su hijo, que defiende a su amigo, que este es judío y que ha suplantado al bandido Sancho de Rota. Gastón, entonces, lo insulta y su amada no sabe reaccionar. Gimeno llora de rabia y de vergüenza. Abandona la escena, quedando la Princesa de Viana «en poder de sus más encarnizados enemigos» (p. 219).

Sin embargo, y a pesar de lo señalado, la mayor tensión dramática se consigue en los dos últimos capítulos de la novela. Su construcción obedece a claros patrones teatrales. Doña Blanca se halla presa en una torre, donde llega la fiel Inés que le declara el origen noble de Gimeno. Por orden de su hermana la traslada a una estancia inmediata, con dos puertas. La joven parece recobrar el ánimo ya que Gastón ha prometido casarse si ella queda en libertad, su amado prepara una fuga y está dispuesta a firmar la renuncia a sus derechos al trono. Finalizada la conversación, la doncella sale apresuradamente y doña Blanca empieza a mostrar síntomas de fiebre

y un enorme temor. Llega, entonces, su hermana. El diálogo es marcadamente teatral. La Condesa, al ratificarse aquélla en su renuncia por amor a Gimeno, le pide un abrazo. Doña Blanca quiere que beban ambas de la misma copa y que brinden como hermanas. Así lo hace Leonor, pero la joven le suplica perdón por haber sospechado de ella, sin haber advertido que había vertido, luego, veneno contenido en uno de sus anillos. Después de apurar el vaso, expresa a su hermana su fraterna unión y se dispone a firmar los papeles, pero ésta los arroja al fuego. Se asombra doña Blanca, pero le dice que la renuncia ya no la necesita, y se aleja del aposento mientras la princesa de Viana permanecía inmóvil. Llega Gimeno, entusiasmado, dispuesto a la fuga, pero aquélla se niega a huir, le pide perdón y que se case con Inés. El diálogo es apasionado. Doña Blanca le dice que ha sido envenenada por su hermana, el joven quiere ir a buscar a Leonor, pero la puerta principal está cerrada. Continúa un lastimoso diálogo entre los amantes e Inés y, tras un breve recogimiento de la princesa, aparece en escena Gastón, ya casado, anunciando la puesta en libertad de aquélla. Pero doña Blanca le dice que llega a tiempo para que le trasmita a su madre su perdón y agradecimiento. Poco después se muere, Gimeno pide venganza, se dirige hacia la puerta de la torre y comunica la noticia al Conde de Lerín. Pero este cínico personaje se niega a colaborar y el joven, al verse solo, rompe la espada en mil pedazos. El efectismo teatral tan propio del desenlace de un drama coincide con el final de la novela.

Si nos hemos detenido en la precedente ejemplificación, acaso demasiado prolija, ha sido con una clara finalidad: destacar la importancia que en la novela histórica romántica, alcanza el teatro. Dos cuestiones cobran especial relieve en relación con esto. En primer lugar, el hecho de que los propios escritores no sean ajenos, sino todo lo contrario, al género dramático. Lo cual puede concretarse en tres facetas: participan, como creadores, en la actividad teatral, realizan traduc-

ciones o adaptaciones de obras extranjeras y escriben sobre teatro.

En algunos casos, como el de Larra, esa triple ejecutoria es bien conocida. En otros, como el de Escosura, lo es menos.[28]

García de Villalta es autor de una comedia (*Los amores de 1790,* 1837) y un drama (*El astrólogo de Valladolid,* 1839). A ello hay que añadir su adaptación del *Macbeth* (1838), que reseña Gil y Carrasco en *El Correo Nacional.* Cortada y Sala escribió dos óperas: *Gualterio de Monsonís y Arnaldo de Erill,* publicadas en 1857 y 1859, respectivamente. También Espronceda y Navarro Villoslada cultivan el arte dramático, tanto en solitario como en colaboración —con Ros de Olano y Moreno López, el primero; con Diana y Corradi, el segundo—.[29]

No se tienen noticias de que el autor de *El Señor de Bembibre* participase en la actividad teatral, pero sí se interesó vivamante por ella como demuestran sus colaboraciones en el periódico mencionado más arriba, en el que hacía la crítica de los estrenos madrileños durante 1838 y 1839.[30]

Es necesario tener en cuenta, también, que si el discurso narrativo de las producciones románticas se vio contaminado por el discurso dramático, fue porque en aquel momento el género novelístico no estaba todavía consolidado. A falta de una poética sólida, existía un vacío técnico que los autores in-

---

[28] Ver A. Brent, «Larra's dramatic works», *Romance Notes,* 8 (1967) 207-212. Patricio de la Escosura escribió varias obras dramáticas como *Bárbara Blomberg* o *La Corte del Buen Retiro,* ambas estrenadas en 1837, traducciones con *El tío Marcelo* y numerosos artículos. Ver A. Iniesta, *D. Patricio de la Escosura* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1958); M. L. Cano Malagón, *Patricio de la Escosura: Vida y obra literaria* (Valladolid: Universidad, 1988).

[29] Ver P. Menarini y otros autores, *El teatro romántico español (1830-1850)* (Bolonia: Atesa, 1982); J. M. González Herrán y E. Penas Varela, *Cronología de la literatura española. Siglos XVIII y XIX,* III (Madrid: Cátedra, 1992).

[30] Ver *Obras completas de D. Enrique Gil y Carrasco,* edic. de J. Campos, BAE, 74 (Madrid: Atlas, 1954) 401-474.

tentaron llenar con elementos teatrales, caracterizadores de otro género que conocían bien y estaba plenamente asentado. Andando el siglo, como es bien conocido, la novela, desembarazada del ropaje dramático, alcanzaría su plenitud con el realismo.

ERMITAS PENAS
Universidad de Santiago de Compostela