

LA ELEGÍA EN EL TEATRO DE LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XIX

Por *María Mercedes Romero Peña*

INTRODUCCIÓN

La época histórica en la que centramos estas líneas sobre la elegía en el teatro es un período de grandes conmociones sociales¹. La España de finales del siglo XVIII y principios del XIX estuvo repleta de revueltas políticas, cambios en la sociedad y en el pensamiento.

Fernando, príncipe de Asturias, comenzó a reinar en España el 19 de marzo de 1808, después de que el Motín de Aranjuez provocara la destitución de Godoy y la abdicación del rey Carlos IV en su hijo. Fernando VII fue llamado a Bayona por Napoleón Bonaparte, que consiguió de él que renunciase al trono español en su favor, y así fue nombrado rey de España José Bonaparte. La población española se alzó contra la dominación francesa y comenzó la Guerra de la Independencia (1808-1814). Durante la contienda, el Consejo de Regencia reunió las Cortes en Cádiz y se declaró nula la cesión de la Corona a Napoleón. Fue redactada la primera Constitución liberal de España y aprobada por las Cortes en 1812. Las derrotas de las tropas francesas a manos de los españoles llevaron a la firma del Tratado de Valençay el 11 de noviembre de 1813 por el que la Corona española era restaurada a Fernando VII. El ejército invasor, finalmente, abandonó Madrid el 27 de mayo de 1813, y la capital reaccionó con una explosión de entusiasmo

¹ Acerca de la historia del primer tercio del siglo XIX español, véase: Josep Fontana: *La crisis del Antiguo Régimen. 1808-1833*. Barcelona. Crítica 1979; José Luis Abellán: *Historia del pensamiento español IV: Liberalismo y romanticismo (1808-1871)*. Madrid. Espasa-Calpe. 1984; Miguel Artola: *La España de Fernando VII*. Madrid. Espasa-Calpe. 1999.

patriótico que duró todo un año y que sólo se apaciguó, irónicamente, con la vuelta de “El Deseado”.

Fernando VII regresó a España en 1814 y un grupo de diputados absolutistas le presentó el llamado Manifiesto de los Persas en el que le aconsejaban la restauración del sistema absolutista y la derogación de la Constitución. Se restauró la Inquisición y se practicó una intensa censura gubernativa. Durante los primeros años de su Gobierno se produjo el exilio de afrancesados y liberales, hasta que los pronunciamientos liberales en el Ejército obligaron al rey a jurar la Constitución, y se puso en marcha el Trienio Liberal (1820-1823) donde se continuó la obra reformista iniciada una década antes. Toda esta política tuvo su respuesta en la contrarrevolución surgida en la corte, la Regencia de Urgell, apoyada por el campesinado y por la Santa Alianza que defendía el derecho de los monarcas absolutos. En abril de 1823 entraron en España las tropas francesas mandadas por el duque de Angulema, los Cien Mil Hijos de San Luis, y el absolutismo fue restaurado. Se inició la Década Absolutista y con ella se restablecieron todas las instituciones existentes en 1820, excepto la Inquisición. Los años finales del reinado de Fernando VII, hasta su muerte, se centraron en la cuestión sucesoria.

Estos acontecimientos históricos tienen una clara consecuencia en las letras hispánicas, concretamente en el teatro, que ahora más que nunca se convierte en un fenómeno político y social, además de literario². Es el momento en el que aparece el “teatro patriótico”, expresión dada por Jorge Campos³. Este nacimiento surge de dos formas: obras del repertorio barroco que puedan respaldar las aspiraciones políticas de los que gobernaban, y producción de nuevas obras que reflejen realidades políticas o que creen una nueva actitud en el público.

La invasión napoleónica convirtió el teatro de Madrid en un campo de batalla dependiendo del grupo político que dominara durante la Guerra. A José Bonaparte le interesaba el teatro por su valor propagandístico, por eso hizo representar obras que resaltaran la naturaleza ilustrada de su reinado y que lo ligaran al pasado de España. Las obras escritas por los nacionalistas españoles durante el período de la guerra en que no hubo dominio francés (agosto-diciembre de 1808) y

² Para el estudio del teatro de esta época se recomienda la lectura de Emilio Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid. Imprenta de José Perales. 1902; Enmanuel Larraz: *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole, 1808-1814*. Aix-en-Provence. Université de Provence. 1988 ; Ana María Freire: "El definitivo escollo del proyecto neoclásico de la reforma del teatro. (Panorama teatral de la Guerra de la Independencia)", en AA. VV.: *Teatro español del siglo XVIII*, ed. de J. M. Sala Valldaura. Lleida. Universitat. 1996. Pp. 377-396; David T. Gies: *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge. University Press. 1996; Emilio Palacios Fernández: "Teatro (1789-1814)", en *Cultura y cambio político en la España de entresiglos (1789-1833)*, en prensa.

³ Jorge Campos: *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*. Madrid. Moneda y Crédito. 1969. P.143.

desde el exilio, tenían la intención de despertar en el pueblo sentimientos adversos hacia el invasor, burlarse del gobierno francés y preparar al pueblo para la lucha. Estos años no fueron fáciles para el teatro español: problemas económicos, rivalidades entre actores y compañías, censura... Hubo momentos inspirados, como en Cádiz, donde fue intensa la actividad intelectual, política y literaria, después de la promulgación de las Cortes, pero los teatros sólo empezaron a disfrutar de una vida regular a partir del 30 de mayo de 1813, cuando al entrar el Empecinado en Madrid se celebró el santo del rey con iluminación en los teatros y decoraciones y funciones dramáticas nuevas.

El teatro fue víctima de la censura con la vuelta de Fernando VII al trono. El gobierno absolutista provocó el exilio de jóvenes que habían apoyado al monarca francés. Algunos de estos eran escritores al mismo tiempo que políticos relevantes y aprendieron nuevas técnicas teatrales que los acercaron al Romanticismo europeo. Con el alzamiento de Riego entramos en el Trienio, esperanza de una verdadera reforma liberal, por lo que aumentó el interés por la actividad teatral. La llegada del empresario francés Juan de Grimaldi en 1823 con las tropas francesas trajo un cambio significativo en el modo de ver, representar y organizar el teatro. Trató de aportar mejoras en todos los ámbitos, el estado material de los teatros, el montaje de las obras, la educación de los actores... Durante la Década Ominosa se estableció una férrea censura. Fernando VII mantiene un clima adverso a la libre creación artística, y hasta que el país no quedó en manos de la regente María Cristina no comenzó una verdadera revolución teatral.

LA ELEGÍA

Podemos definir la elegía⁴ como una composición poética que llora o lamenta la muerte real y física de una persona; y por extensión, el lamento por algún hecho, ya sea público o privado. En la Antigüedad clásica la elegía era, ante todo, una forma métrica (hexámetro seguido de pentámetro) que se adaptaba a una gran cantidad de temas, amorosos, guerreros, místicos... aunque en su origen fue funeral.

En España la tradición elegíaca comienza en el siglo XI con las composiciones en latín llamadas *planctus* o llanto, en las que el poeta recitaba las hazañas del difunto para encarecer su pérdida. En el siglo XV la elegía se convierte en un

⁴ Véanse para conocer el tema de la elegía: Bruce W. Wardropper: *Poesía elegíaca española*. Madrid. Ediciones Anaya. 1968; E. Camacho Guizado: *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid. Gredos. 1969; J. J. Bustos Tovar: "La elegía como forma del discurso poético", en *Teoría del Discurso Poético*. Toulouse-Le Mirail, Université. 1986. Pp. 9-20; María Paz Díez Taboada: *La elegía romántica española*. Madrid. CSIC. 1977.

tratado sobre las artes del bien vivir y del bien morir; en el Renacimiento los poetas lamentan la pérdida de todo aquello que consideran precioso, y con el embellecimiento de la muerte pretenden dar consuelo a los vivos. Ya en la época del Barroco se subordina la belleza a la sabiduría del engaño de la realidad temporal y en el Neoclasicismo Boileau condena así el preciosismo en nombre de la sinceridad y de la emoción:

“La lastimera elegía sabe gemir, los cabellos en desorden, sobre un ataúd con largas prendas de luto. [...] En la elegía es el corazón el único que tiene que hablar.”⁵

El llamado Siglo de las Luces cree ante todo en la razón, y con ella pretende afrontar el problema de la muerte, pero desde el último tercio del siglo XVIII se observa un progresivo cambio de temas, imágenes y ambientación de lo que era propio en el Neoclasicismo; esta evolución es llamada por algunos críticos “Prerromanticismo”. En las elegías del siglo XIX el poeta se compadece a sí mismo al enfrentarse con la vida, y la muerte es una solución a las miserias de su existencia.

El político y escritor del siglo XIX Francisco Martínez de la Rosa define este género en su *Poética*:

“Dedicada generalmente a lamentar sucesos tristes, de este carácter de la elegía se derivan sus reglas: admite el calor de la pasión, pero no el arrebató del entusiasmo; muestra la languidez y el decaimiento de la pena, pero sin incurrir en bajeza; no luce ingenio ni ostenta saber, pero sería ridícula esta ostentación en una persona que se supone pesarosa; mas en medio de su dolor no exagera su sentimiento, pues entonces se parecería más a los llorones alquilados que a las personas verdaderamente afligidas.”⁶

La elegía nace en la poesía pero, al amparo de ésta, rápidamente se extiende a los demás géneros. En este trabajo estudiamos cómo se utiliza la elegía en el teatro de principios del siglo XIX para observar cuál era la reacción ante la muerte y cómo se expresaba en el ámbito escénico. Para esto es imprescindible conocer los fundamentos históricos de la época, ya que se necesita saber cuál es el enfoque de la muerte en cada momento de la historia. En el Barroco la muerte era un bien por ser la posibilidad de entrada a una mejor vida. La Ilustración también

⁵ Aristóteles, Horacio, Boileau: *Poéticas*. Edición de Aníbal González Pérez. Madrid. Editora Nacional. 1982. P. 158.

⁶ Francisco Martínez de la Rosa: *Poética con sus anotaciones*. Palma. Imprenta de Pedro José Gelabert. 1843. P. 225.

la consideraba positiva, pero por la posibilidad de salida de una vida valorada de forma negativa. En la época del prerromanticismo desaparece la consolación, y aparece su elemento más característico que es su ambientación nocturna y sepulcral. El tratamiento romántico de la muerte, que lo encontraremos en varios de los textos que analizamos, tiene una concepción positiva de ella, como alejamiento de los males de una vida negativa, llena de penurias políticas, sociales y amorosas. Pero también veremos el enfrentamiento a la muerte con temor y duda, pues les cuesta aceptarla como final absoluto, y esto les provoca interrogaciones angustiadas y lamentadoras.

El tema de la muerte es de primerísima importancia en la época que aquí estudiamos. La angustia es motivo fundamental en un tiempo en que el movimiento del individualismo está en su máximo apogeo, como un violento enfrentamiento de un yo hipertrofiado y un mundo alterado y conmovido por crisis políticas y económicas, por guerras y revoluciones.

DRAMATURGOS Y TEXTOS

En el bando del teatro nacionalista que defendía las reivindicaciones de Fernando VII nos encontramos en primer lugar al escritor Gaspar Zavala y Zamora⁷. Se le comenzó a conocer como el creador de un nuevo tipo de “drama heroico nacional”, en el que buscaba más lo efectista que las ideas o razonamientos. Son de especial interés tres obras suyas publicadas en Madrid en 1808 en respuesta a la invasión francesa: *Los patriotas de Aragón*, *La Alianza española con la Nación inglesa*⁸ y *La sombra de Pelayo o el día más feliz de España*⁹. La primera de ellas tenía como tema la defensa de Zaragoza contra el asedio francés, a manos

⁷ Dramaturgo burgalés (1760-h.1820) que en los últimos años del siglo XVIII ya había producido una serie ininterrumpida de obras de gran éxito y se había ganado la enemistad de los neoclásicos por no cumplir las “reglas del arte”. Escribe obras patrióticas, sin embargo alaba a José Bonaparte sólo dos años más tarde en sus obras *El templo de la gloria* y *La clemencia de Tito*, en las que expresa que la salvación llegará en manos del rey francés. Para conocer más sobre su obra y persona, véanse los artículos de Guillermo Carnero: “Un alicantino de Aranda de Duero. (Dos precisiones biográficas sobre Gaspar Zavala y Zamora)”, en *Castilla*, 14 (1989); “Recursos y efectos escénicos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora”, en *Bulletin Hispanique* 91 (1989) y “Temas políticos y contemporáneos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora”, en *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, ed. Ermanno Caldera. Roma. Bulzoni. 1991.

⁸ *La Alianza española con la Nación inglesa*, en Enmanuel Larraz: *La Guerre d'Indépendance espagnole au théâtre: 1808-1814*. Aix-en-Provence. Université de Provence. 1987. Pp. 79-97.

⁹ *La sombra de Pelayo o el día más feliz de España*, en Larraz: *Op. cit.* Pp. 50-72.

del general José de Palafox. *La Alianza española* es una alegoría que podía entender perfectamente todo el público con los mensajes visuales: aparece el Orgullo francés rodeado de todas las artes que duermen a sus pies, junto con el Comercio, la Navegación, la Industria y la Agricultura, y cuando sale España los increpa para que despierten, hasta que finalmente el Orgullo admite su derrota. En ellas no encontramos textos elegíacos, ni muertes en escena. *La sombra de Pelayo* se representó el 14 de octubre de 1808, como celebración del cumpleaños de Fernando VII, y tiene muchas divagaciones sobre el valor español, la libertad y la lealtad, y una acerba crítica a Godoy. Pelayo se aparece en sueños a España y la alienta a alzarse en rebelión contra sus opresores.

En *La sombra de Pelayo* aparecen las nociones abstractas del bien y el mal, que simbolizan la patria y el despotismo. El triunfo de la causa de España es similar al triunfo de Dios sobre las fuerzas demoníacas. Este drama reactualiza uno de los grandes mitos fundadores de la nación española, el de la Reconquista, y aparece de nuevo la leyenda de don Rodrigo y la Caba, su amante, simbolizados ahora por la reina María Luisa y su favorito, Godoy.

Comienza la escena con un lamento de España por la “dormidera”, no muerte de todos sus hijos, por la pérdida de su poder, y por su dolor:

España: “*Llanto, dolor, afrenta: de mi gloria,
de mi grandeza, y esplendor antiguo,
los restos son dolor, afrenta y llanto
conmigo irán al postrimero siglo.
Mis ínclitas hazañas, mi renombre,
mi poder formidable, en hondo olvido
cayeron por jamás, los claros días
que en paz gozara, quando el cielo quiso,
a nunca más volver, de mí se huyeron;
a nunca más volver; pues mi destino
al espantoso abismo de la nada,
con brazo irresistible me ha traído.
Yacen mis hijos en profundo sueño:
les llamo en vano, y sin su fuerte auxilio,
llanto, dolor y afrenta, solamente
conmigo irán al postrimero siglo.*” (Pp. 50-1)

Vemos en estas estrofas el lamento por la pérdida de la gloria de España, pronunciado por ella misma y quejándose del adverso destino, que le hizo probar la gloria y ahora sólo le queda la humillación y la afrenta.

La sombra de Pelayo se presenta a España y la recrimina en forma elegíaca por las cosas que era y ya no es, por estar muerta bajo el yugo del Despotismo.

Con las interrogaciones retóricas recuerda sus antiguas glorias y triunfos, usando expresiones que nos recuerdan a las *Coplas* de Jorge Manrique.

Pelayo: “*¿Eres tú aquella que en edad remota,
qual fuerte roca la mar embravecido,
supiste resistir incontrastable
al duro choque del poder Fenicio?
¿Eres tú aquella que al valor Romano
por tantas veces vio tornar vencido
con mengua de sus águilas soberbias?
¿Eres aquella, cuyo brazo altivo
de Scipiones, y Anibales triunfante
guardó su libertad y sus dominios?
¿Eres aquella, en fin, aquella España
que cediendo al poder de su enemigo,
antes que ser vencida como esclava
al carro triunfador, con noble brío
supo arrostrar la pavorosa muerte?
¿Qué es ya de tu firmeza y heroísmo?
¿Qué es ya de aquel honor? ¿Adónde fueron
aquellos alentados Numantinos,
cuyos gloriosos brazos desdeñaron
la cadena servil? Los dignos hijos
de la inmortal Sagunto ¿qué se han hecho?
Murieron: es verdad: murieron dignos
de sí y de la memoria de los hombres:
mas también su linage esclarecido,
murió con ellos, y de España el nombre,
quedó borrado por infames siglos.*” [...] (p. 57)

Lamentación patriótica por todas las victorias que no han sido continuadas, y por la muerte del linaje español. No hay consolación alguna. España, tras escuchar estas imprecaciones, pronuncia una elegía de sí misma usando vocabulario de destrucción:

España: [...]

“*Hoy al pérfido Franco, me han vendido
otro Rodrigo, y otra injusta Caba,
de otro alevoso conde pervertidos.
Víctima triste como fuilo siempre
de mi docilidad, lloré perdidos*

*mis fueros, regalías y derechos
derogadas mis leyes, destituido
el poder respetable de mis cortes,
roto aquel freno que mis nobles hijos,
impusieron con ellas a mis reyes,
y ellos ¡ay! en tiranos convertidos.
Demasiado leal a sus decretos,
obtuve el galardón, el sello indigno
de amarga esclavitud: [...]” (P. 59)*

Otros autores escribieron este tipo de teatro floreciente durante los años de ocupación. Félix Enciso Castrillón¹⁰ se burla de los invasores franceses y trata de inspirar a los españoles un espíritu de resistencia en sus obras de propaganda política, satíricas como *El sermón sin fruto*¹¹ o alegóricas, *Las cuatro columnas del trono español*. Valladares de Sotomayor¹² escribe en 1813 una pieza heroica de circunstancias a la gloria de Lord Wellington y de los generales españoles Longa y Murillo: *La gran victoria de España en los campos de Vitoria*¹³. Francisco de Paula Martí¹⁴ es autor de varias obras dramáticas dentro del bando nacional en las que censura a los afrancesados y a los serviles, y hace una defensa ferviente de la Constitución en su obra *La Constitución Vindicada*¹⁵. En contra-

¹⁰ Félix Enciso Castrillón (Madrid, ?-h. 1840) enseñó música, retórica y poética en el Real Seminario de Nobles de Madrid. Después de una breve estancia en Vergara, obtuvo la cátedra de Retórica de la Universidad de Madrid. Desempeñó una gran labor como traductor de piezas teatrales y como adaptador del teatro barroco español. Véase el artículo de Joaquín Álvarez Barrientos: “Acercamiento a Félix Enciso Castrillón”, en *II Seminario de Historia de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*. San Sebastián. Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. 1989. Pp. 57-84.

¹¹ *El sermón sin fruto o sea Josef Botellas en el Ayuntamiento de Logroño*: Pieza jocosa en un acto. Madrid. Librería de la viuda de Quiroga. (s. a.)

¹² Antonio Valladares de Sotomayor (Madrid, 1740-h. 1820) fue periodista y publicó una colección de novelas *La Leandra* (1797-1807) pero su tarea más constante fue la de dramaturgo, traductor y adaptador de comedias. Un estudio completo de este autor se puede encontrar en el libro de Ibrahim El Sayed: *Don Antonio Valladares de Sotomayor, autor dramático del siglo XVIII*. Madrid. Editorial de la U. C. M. 1993.

¹³ *La gran victoria de España en los campos de Vitoria*, en Larraz: *Op. cit.* Pp. 105-166.

¹⁴ Francisco de Paula Martí (Játiva, 1762-Madrid, 1827) es conocido por ser el introductor de la taquigrafía en España. Su primer contacto profesional con el teatro fue por su colaboración en un ensayo sobre el origen de la pasión y de los gestos en la acción teatral. Más tarde tradujo una ópera del francés y escribió varias piezas patrióticas que fueron representadas con mucho éxito en los teatros madrileños. Para conocer más sobre este autor, léase: Felisa Martín Larrauri: “Un dramaturgo romántico olvidado: Francisco de Paula Martí”, en *Litterature*, 2 (1979).

¹⁵ *La Constitución Vindicada*, en Larraz: *Op. cit.* Pp. 215-264.

posición a ellos, Antero Benito Núñez¹⁶ escribe en 1811 una obra afrancesada, *Calzones en Alcolea*¹⁷ en la que defiende la idea de que es la Providencia la que permite el acceso al trono al rey venido de Francia, igual que había estado antes Felipe V en el trono español, siendo de sangre francesa. En la mayoría de estas obras leemos escenas violentas, luchas entre soldados e incluso muertes en escena, pero en ninguna de ellas hay textos elegíacos.

En el bando liberal moderado destaca Martínez de la Rosa¹⁸, que comienza su andadura teatral con una comedia de circunstancias, *Lo que puede un empleo*¹⁹, dirigida contra los enemigos de la Constitución, pero en la época de exaltación, durante las Cortes de Cádiz, prefiere escribir sobre el famoso episodio de las Comunidades en su obra *La viuda de Padilla*²⁰ (1812). En su destierro en París conoce el movimiento romántico y se convierte a él, pero de una forma moderada, ya que estaba muy ligado al clasicismo.

El hecho de que el autor se hallara en Cádiz en 1812 cuando comenzó a componer *La viuda de Padilla*, y esta ciudad estuviera asediada por el ejército francés y ocupada en plantear reformas domésticas, hicieron que el dramaturgo se sintiera inclinado por estos hechos y eligiera como tema para su drama el fin de las Comunidades de Castilla. Comienza el segundo acto con el lamento del padre de Padilla, don Pedro López de Padilla, ante el recuerdo de su hijo en el cadalso y lo pronuncia en su entrada a Toledo, cuando llega como mensajero para pedir la paz o la completa destrucción de este reino, el único que queda en pie:

López: “Amigos, sostenedme: apenas puedo,

¹⁶ Antero Benito Núñez fue un clérigo catedralicio de Granada que se convirtió en portavoz del partido afrancesado. No es escritor profesional pero escribe la tragicomedia, *Calzones en Alcolea*, sátira a los guerrilleros españoles, que aquí son meros bandoleros, salteadores de caminos. Tuvo que abandonar España después de la derrota de Napoleón y murió como emigrante en Gers, Francia.

¹⁷ *Calzones en Alcolea*, en Larraz: *Op. cit.* Pp. 175-204.

¹⁸ Francisco Martínez de la Rosa (Granada, 1787-Madrid, 1862) está unido a los más importantes acontecimientos de finales del siglo de la Ilustración y de principios del siglo siguiente, en el que va a asistir a la invasión napoleónica, y estará en el Cádiz de 1812. A la vuelta de Fernando VII es destituido y encerrado en un calabazo, poco antes de ser enviado al Peñón de la Gomera. En 1820 se restablece el gobierno de los liberales, y vuelve del presidio para ser de nuevo diputado y presidir el Gabinete de 1822. Con la venida de los Cien Mil Hijos de San Luis sale desterrado a Francia. Después de la muerte del rey, Martínez de la Rosa preside el Gobierno que da al país el Estatuto Real. Desde aquí dirigirá hasta su muerte el destino de España desde el partido moderado. Cultivó la lírica pero lo más vigente de su obra son sus dramas, que se ajustan a los gustos dominantes en el momento en que los escribe. Un buen estudio de este autor lo leemos en J. Sarrailh: *Un homme d'état espagnol: Martínez de la Rosa (1787-1862)*. Burdeos. Feret & Fils. 1930.

¹⁹ *Lo que puede un empleo*, en *Obras dramáticas*. París. Baudry. 1845. Pp. 3-26.

²⁰ *La viuda de Padilla*, en *Obras dramáticas*. Pp. 29-72.

*combatido de efectos tan contrarios,
 mover la débil planta... Mil memorias
 del hijo que perdiera, el triste cuadro
 que me ofrece Toledo, sus horrores,
 su ruina y orfandad, a cada paso
 mi pie detienen. Con la faz llorosa,
 quien me anuncia la muerte del hermano,
 quien la del padre o la de caros hijos,
 a guerra tan cruel sacrificados.
 [...]
 ¡Dichosos!... sí, no vieron a sus hijos
 parecer con infamia en un cadalso,
 cual yo, mísero padre...” (P. 55)*

La fortaleza y el temple de alma de la protagonista, María Pacheco, al paso que arrebatan en los demás admiración y respeto, parece que se oponen a la piedad y lástima y no vemos llorar ni afligirse a la que padece el infortunio, sino en unos versos en los que se queja y defiende en un tono elegíaco ante la afirmación que hacen de ella por ser esquiva y altiva. María, por la causa de la muerte de su marido, el famoso comunero don Juan de Padilla y desde ese mismo momento, por el dolor provocado, rehuye todo afecto, negándose hasta a su propio hijo:

*María: “Acostumbrada a padecer tan largo,
 casi insensible a fuerza de desdichas,
 los tiernos sentimientos he olvidado.
 Los olvidé por siempre: inmóvil, yerta,
 sin aliviar mi pena con el llanto,
 con quejas ni suspiros, cual estatua,
 escuché de mi esposo el fin aciago.
 Desde entonces mi pecho empedernido,
 sólo abierto al furor, ha desterrado
 cuantos afectos, gratos y suaves
 templar pudiera mi dolor amargo:
 la amistad, el amor, la piedad santa,
 la ternura materna... Hijo adorado,
 si nunca ves mi rostro cariñoso
 culpa, culpa tan sólo a los malvados
 que asesinaron a tu padre. ¡Impíos!
 ¡Hasta el ser tierna madre me vedaron!” (P. 55)*

Al comienzo del tercer acto encontramos un lamento, pero no por una persona en concreto, sino por la ruina del pueblo. Es pronunciada de nuevo por el padre del comunero Padilla:

López: *“Hablen por mí las míseras viudas,
que aquí me cercan de dolor postradas;
Hablen también los infelices padres,
que vieron perecer en las batallas
a sus queridos hijos, al impulso
de español brazo, de españolas armas...
Hablad todos por mí, pues que sois todos
víctimas infelices de la larga
guerra civil... ¿Quién hay de entre vosotros
que no lamente pérdidas infaustas
de haciendas y de amigos y de deudos,
sacrificados a la sombra vana
de loca libertad?... Si hay uno, acaso,
que no se vista luto, y que llorara
tan solamente ajenas desventuras,
ése la voz levante, ése a las armas
os anime, seguidle a la defensa,
volad tras él... Mas ¿dónde, do se halla
ese español feliz?... Sólo con llanto
me podrá responder la triste España.
Dos años de destrozos y de horrores,
muertes, asaltos, lides obstinadas,
hambres, incendios... cuantos crudos males
el cielo airado en su furor derrama.
Todos ¡oh España! sobre ti cayeron.
Cediste, al fin cediste... ¿Por qué causa
sólo Toledo resistió tan ciega?...
Toledanos, amigos, mis palabras
no os ofendan; son hijas del afecto
que siempre tuve a mi querida patria.
Al ver sus muros casi destruidos,
al mirar sus campiñas arrasadas,
por todas partes destrucción y ruina,
solitarias sus calles y sus plazas;
y a vosotros, que ilesos escapásteis
del filo agudo de las recias armas,
arrastrando la mísera existencia,*

por el hambre cruel atormentada...” (Pp. 78-9)

Este discurso lo pronuncia don López ante los Miembros de la Junta, con Hernando de Ávalos de presidente, ya que ha venido como mensajero para anunciar al pueblo toledano que es mejor rendirse antes que llegar a la total perdición, muerte y ruina.

En 1818 escribe la tragedia *Morayma*²¹. La escena es en la Alhambra de Granada, palacio del rey Boabdil. Éste trata de acabar con la descendencia que tuvo Morayma, su hermana por parte de padre. A lo largo de la obra vemos la desesperación de la mujer por defender la vida de su hijo, que al final morirá. No encontramos ninguna elegía, sólo los lamentos dolorosos y los quejidos de su madre.

El drama histórico *Aben Humeya o la rebelión de los moriscos*²² lo escribió Martínez de la Rosa en su destierro y fue representado en el teatro de la Porte St. Martin la noche del 19 de julio de 1830 con un gran éxito. Narra el levantamiento de los moriscos a mediados del siglo XVI, en el reinado de Felipe II, que decidió borrar todas las huellas del pueblo vencido. A pesar de que en este drama histórico se relata la muerte de los protagonistas, no encontramos ningún texto elegíaco, ya que no les da tiempo a pronunciar ningún lamento delante de los cadáveres de sus familiares, pues siempre han de salir huyendo para evitar ellos su propia muerte. Tampoco en su famosa *Conjuración de Venecia*²³, estrenada en Madrid el 23 de abril de 1834, y con la que comienza la serie de representaciones de los grandes dramas románticos españoles, encontramos ninguna elegía, a pesar del tono sentimental, muchas veces llorón, y de su fin sangriento en el patíbulo, en el que muere el conspirador y enamorado Rugiero. En esta obra se plasma la nueva estética romántica de pesimismo y frustración, y el papel del destino en la existencia humana.

Ángel de Saavedra, Duque de Rivas²⁴, escribe una gran cantidad de tragedias antes de llegar a la cumbre de su obra dramática con su drama romántico, *Don*

²¹ *Morayma*, en *Obras completas*. París. Baudry. 1845. Pp. 191-224.

²² *Abén Humeya o la rebelión de los moriscos*, en *Obras completas*. Pp. 294-376.

²³ *La conjuración de Venecia*, en *Obras completas*. París. Baudry. 1845.

²⁴ Ángel de Saavedra (Córdoba, 1791-Madrid, 1865) se distinguió en el ejército durante la Guerra de la Independencia. Condenado a muerte por Fernando VII huyó a Londres y a Italia familiarizándose con la obra de Shakespeare, Byron y Scott. Regresó a España en 1834 e intervino activamente en la política. Es pintor, poeta y dramaturgo. En su producción dramática se observa una evolución desde la tragedia neoclásica al drama romántico. Véase: E. A. Peers: "Ángel de Saavedra, Duque de Rivas. A Critical Study", en *Revue Hispanique*, LVIII (1923). Pp. 1-103; G. Boussagol: *Ángel de Saavedra, duc de Rivas. Sa vie, son oeuvre poétique*. Toulouse. Privat. 1926.

*Álvaro o la fuerza del sino*²⁵. En sus obras es factible rastrear toda su ideología. Su dramaturgia trata de defender el depósito de la soberanía confiado a la nación. Se exalta la lucha por la patria y se desea el triunfo de la libertad política. La primera que vamos a comentar es *Aliatar*²⁶, escrita en 1816 en Sevilla. El argumento gira en torno a una concepción política de la libertad incesantemente pedida por la cautiva castellana, doña Elvira. En esta tragedia se plantea el destino final del ser humano y su difícil acceso a la felicidad. La ley del honor lleva a Aliatar, príncipe de Aljama, a realizar terribles venganzas por la lógica que antepone la buena fama a la vida. La apoteosis tiene su expresión en el último acto de la tragedia, cuando Aliatar mata a Elvira porque los castellanos se han hecho con la fortaleza, y se mata a sí mismo.

Antes del asalto por parte de los castellanos, don García se reencuentra con su amada doña Elvira, y ella llora sus desdichas por la muerte de su padre, la pérdida de la libertad y la separación de su amante:

Elvira: *“Escucha, amado don García,
escucha mis desgracias y mis penas:
sabes que siempre a mi adorado padre
acompañaba en todas sus empresas,
y que vine con él a estos contornos
a sufrir de los hados la inclemencia.
Ciertamente, después que a los infantes
arrollaron los moros, las banderas
de mi padre atacaron, que, gloriosas,
de sol a sol gallardas combatieron,
hasta que muerto, ¡oh Dios! Mi amargo llanto
permitid que mis ojos humedezca
al recordar tal padre y tal caudillo.
Murió..., ¡cielos! Murió... de gloria eterna
cubierto, y como mueren los honrados.
[...]
Los bárbaros me estrechan y me rinden;
cargan mi débil cuello de cadenas;
a este castillo, esclava, me conducen,
y en él furiosos con rigor me encierran;*

²⁵ Ángel de Saavedra: *Don Álvaro o la fuerza del sino: drama en cinco jornadas y en prosa y verso*. Madrid. Imprenta de don Tomás Jordán. 1835.

²⁶ *Aliatar*. Edición e introducción de Manuel Ruiz Lagos. Granada. Editoriales Andaluzas Unidas. S. A. 1989.

*desde entonces llorar fue mi delicia,
no el cautiverio, no; sólo tu ausencia.
¡Ay triste!... ¡Cuántas veces he intentado
de mi infeliz estado darte cuenta!... ” (Pp.110-11)*

Vemos en esta elegía la presentación exhaustiva de los hechos, de cómo ha llegado al estado actual. Al relatar el fallecimiento hace un panegírico de las virtudes del padre y caudillo, y se lamenta vivamente. Encontró el consuelo a sus males y desdichas en el llanto continuo, no por la muerte irremediable, sino por la ausencia del amado don García.

Más adelante, cuando entran los cristianos en lucha con los moros de Aljama, doña Elvira se lamenta por la suerte adversa que cree que le espera, la muerte segura que ya augura que le va a llegar. Se trata de un lamento por el posible futuro en el que apela al destino y a la fortuna, como causantes de su desdicha.

Elvira: *“¡Oh Dios! ¡Ay qué inquietud reina en mi alma!
Desatres y desastres pronostica
mi infeliz corazón...¿Será el Destino
tan injusto y cruel... ¡ay! La fortuna
está en contra de mí decidida.
Por donde quier que grata me ofrecía
un rayo de esperanza, en el momento
lo ha arrebatado de mi angustiosa vista.
[...]
...Infeliz!...el cruel alcaide,
ha un momento no más, enternecida
su alma feroz, por fin, del cautiverio,
me iba a volver la libertad perdida,
y todo, todo desaparece al punto,
se tornan en baldones las caricias,
el rendimiento amante en amenazas
y en eterno llorar tanta alegría.
Y ¿qué me resta, ¡oh Dios!...? Sólo la muerte.
Desapareció la grata perspectiva;
do quier sombras y luto, horror y sangre,
se representa a mi angustiada vista.” (Pp. 146-47)*

*Arias Gonzalo*²⁷ es un drama histórico que relata la traición de Bellido Dolfos que mata al rey don Sancho cuando éste asediaba Zamora para arrebatársela de las manos de su hermana la infanta doña Urraca. Arias Gonzalo es el ayo y consejero de la infanta, y tiene tres hijos: Pedro, alcalde de la ciudad, Diego, jefe del ejército, y Gonzalo, el más pequeño, que está enamorada de la infanta.

Un caballero castellano, don Diego Ordóñez de Lara, viene ante la infanta a pedir justicia por el asesinato de su rey. Como no se le concede lo que pide, reta a cuatro zamoranos a batirse con él en el campo. Pedro y Diego, los primeros en luchar mueren en la batalla:

Arias: *“Déjame, Gómez, deja que mis ojos
puedan romper sin mengua en lloro amargo:
pues a la patria con llorar no ofende,
aquí escondido, un padre, un triste anciano,
a quien el cielo prolongó la vida
para el tormento y el dolor. (pausa) ¡Aciago
mil y mil veces el fatal momento
en que nació Bellido! ¡Cuánto y cuánto
luto y afán a la infeliz Zamora,
y a mí, aún más infeliz, su crimen trajo!
(pausa) ¡Hijo del alma mía!...Sí, mis ojos
te han visto perecer.... ¡desventurado!
te han visto perecer.
[...]*

*¿Y yo a la patria
dos hijos que me restan niego acaso?
Mueran, sí, todos por la patria, mueran:
más a un viejo infeliz dejadle el llanto.
[...]*

*¡Destino injusto!
¿Quién pudiera pensar, cuando mis manos
le enlazaban el yelmo y la coraza,
palpitándome el pecho, que ya el brazo
de la tremenda, inexorable muerte
sobre su cuello estaba levantado?
¡Cielos! Perdona, oh Patria, mi flaqueza;
mis lágrimas perdona: al grito santo*

²⁷ *Arias Gonzalo*, en *Obras Completas*. II. Edición y prólogo de Jorge Campos. Madrid. Atlas. 1957. Pp. 123-154.

*de la Naturaleza no resiste
la más alta virtud del pecho humano...
¡Oh desesperación!... ¿Qué la justicia,
qué el honroso valor puedan, en tanto
que la ciega fortuna, a su capricho,
reparta triunfos y conceda lauros?
¿Quién, Gómez, quién imaginar pudiera
que guerrero tan diestro y esforzado,
y que tan causa justa defendía,
no fuese el vencedor?... ¡Ay! Del contrario
la horrenda lanza atravesó aquel pecho,
dulce esperanza a mis caducos años...
Yerto el cadáver de mi Pedro yace...
Su sangre inunda este funesto campo
¡Pedro!... ¡hijo mío!... ¡Oh Dios!” (P. 145)*

Esta elegía es el llanto verdadero y dolorido de un padre por la pérdida de su hijo, aunque éste haya muerto por la patria. Pide perdón por su flaqueza y sus lágrimas; a la vez que levanta sus lloros al cielo nos cuenta los hechos y se lamenta de su mala fortuna con una sucesión de exclamaciones e interrogaciones retóricas, siempre aclamando al final al dios cristiano, aunque no encuentra ningún tipo de consolación, tampoco en la fama o memoria de los hombres por esta muerte heroica. A pesar de esto ofrece a los dos hijos que le quedan pidiendo desconsoladamente que le dejen al menos las lágrimas para poder llorar sus muertes.

Se puede comparar con tópicos de la elegía épica que cita Wardropper: darse cuenta de lo poco que vale la vejez, contrastándolo amargamente con la promesa de las vidas extinguidas; y el de la balanza de la muerte, es decir, los méritos del fallecido contra la soledad y el dolor del que queda vivo²⁸. Esto lo podemos apreciar en casi todas las elegías de los dramas históricos, o en las que fallecen jóvenes valientes en la guerra. Cuando les llega el anuncio de la muerte de Diego, segundo hijo de Arias Gonzalo, esta vez el lamento es de la infanta, por la desaparición de sus guerreros:

Infanta: “¿Qué horrenda Furia
 presta el infierno al furibundo brazo,
 que así corta la flor de mis guerreros,

²⁸ Bruce W. Wardropper: *Poesía elegíaca española*. Pp. 12-3.

*y que la atroz calumnia sustentando
vence a los invencibles? ¿Dónde, dónde
la justicia y razón tendrán amparo?” (Pp. 146-7))*

Al fin, Gonzalo consigue vencer al impetuoso y vengativo caballero castellano, pero llega ya moribundo a los pies de su padre, y expira. Doña Urraca no puede contener las lágrimas y cae desmayada en brazos de sus damas.

En *Lanuza*²⁹, tragedia escrita en 1822, nos relata el Duque de Rivas la lucha de las tropas de Felipe II contra la ciudad de Zaragoza. Todos están resueltos a morir por la patria, su lema es “o muerte o libertad”. La tragedia para Lanuza, el protagonista, Justicia Mayor de Zaragoza, se produce cuando se entera de que el general del ejército de Felipe II, Vargas, que viene a asediar Zaragoza, es el padre de su prometida, Elvira. Lanuza no duda ni un momento en combatir contra Vargas pues su corazón lo tiene consagrado a la patria, aunque se lamenta del feroz destino “que roba el amor”.

La lucha para los aragoneses está perdida debido a los conjurados que había dentro de la propia ciudad, y Lanuza prefiere la muerte en el cadalso que la traición a su patria y a sus ideales de libertad, a pesar de que con esta trágica decisión pierde a Laura y su propia vida. Antes de morir se compara con el comunero Padilla mientras es conducido al cadalso por los guardias. La obra acaba con el lamento de Vargas, que realmente apreciaba a su futuro yerno, pero que tampoco se atreve a traicionar a su rey y señor:

Vargas: “¡Infelice de mí!... ¡Destino horrendo!
del que a servir a la opresión se presta,
éste es el galardón, éste es el premio:
ver la heroica virtud en el cadalso,
y a la inocencia hundida en el despecho.” (P. 122)

Al dramaturgo *Dionisio Solís*³⁰ pertenece la siguiente tragedia que comentamos, *Camila*³¹, escrita y representada en 1828. La acción ocurre en Roma y tiene

²⁹ Ángel de Saavedra: *Lanuza*, en *Obras Completas*. Pp. 89-122.

³⁰ Dionisio Villanueva y Ochoa es el verdadero nombre de Dionisio Solís, poeta y dramaturgo. Fue durante toda su vida apuntador del coliseo de la Cruz y tradujo y adaptó obras que se representaron con mucho éxito. El primero que escribió sobre este autor fue un contemporáneo suyo: Juan Eugenio Hartzenbusch: “Noticias sobre la vida y escritos de D. Dionisio Solís. 1939”, en *Ensayos poéticos y artículos en prosa, literarios y de costumbres*. Madrid. Yenes. 1843. Pp. 173-214. Estudios más recientes: H. L. Ballew: “The Life and Work of Dionisio Solís”. Tesis Doctoral no publicada, Universidad de North Carolina, 1957; David T. Gies: “Hacia un catálogo de los dramas de Dionisio Solís. (1774-1834)”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 68 (1991). Pp. 197-210; y “Dionisio Solís, entre dos/tres siglos”, en *Entre siglos*, 2 (1993). Pp. 163-170.

como tema la lucha trágica entre las ciudades hermanas de Roma y Alba. Mecio, dictador de Alba propone a Tulo, rey de Roma, una lucha de tres hombres albanos contra tres romanos para decidir de quién sería el yugo de la esclavitud sin una guerra que trajera millones de muertos. Se decide que los tres hijos de Publio, los Horacios, sean los que luchen en nombre de Roma, y los tres hermanos Curiacios, los representantes de Alba. La tragedia nace ahora en el corazón de todos ellos, ya que Curiacio es el prometido de Camila, hermana de los Horacios, y todos le tienen por amigo; pero en una lucha por la patria triunfa no el amor conyugal, sino el honor. Aunque la lucha parece que se inclina a favor de los Curiacios, el único superviviente del pueblo contrario, Horacio, ya moribundo, logra acabar con los tres hermanos dando el triunfo a Roma. Camila busca venganza y no consuelo por la muerte de su esposo a manos de su hermano:

Camila: *“Para apreciar tu recompensa, dame, dame, ¡oh bárbaro! un alma que a tu alma se pueda parecer. Llanto iracundo, lamentos de furor serán por siempre los que Camila ofrecerá al horrendo matador de su amante. Estoy vengada, vengada estoy, lo sé, de los Horacios difuntos en la lid; mas de ti, monstruo, que mataste a mi esposo, ¿quién me venga? ¿quién me venga de ti?”* (P. 73)

Pide Camila la muerte de manos de su hermano para que él quede cubierto por la infamia del fratricidio. Maldice a Roma y a su trono tiránico, y después de pronunciar votos de muerte y destrucción para Roma, se venga en sí misma y, al clavarse un puñal, muere pidiendo perdón a su padre. La obra termina con el llanto por parte de Publio, que no sabe conjugar la alegría por el vencimiento de Roma gracias a su hijo y el dolor por la muerte de su hija desgraciada a la que no ha sabido ayudar:

Publio: *“Es muerta. Ocultad, ciudadanos este horrendo espectáculo a Roma. ¿Por qué, o Nímen, ordenas que el placer con el quebranto se confunda en tal día, y que de un padre alterne con los cánticos el llanto?”* (P. 77)

³¹ *Camila*. Madrid. Imprenta de I. Sancha. 1828.

Juan de Grimaldi³² es una figura importantísima en el mundo teatral del siglo XIX por la reforma y el impulso que dio al teatro español durante las primeras décadas de este siglo. Una de sus obras, refundida de un original francés de Martainville y César Ribie en 1829, obtuvo el mayor éxito del público de toda esta temporada, se trata de la comedia de magia *Todo lo vence el amor o La pata de cabra*³³, conocida más frecuentemente por este segundo título. La acción ocurre en las inmediaciones de Zaragoza en el siglo XV, y aunque hay momentos de drama, no encontramos ninguna muerte ni alusión alguna, por lo que no hay textos elegíacos. Sí que los hay en otra de sus traducciones del francés, *El abate de L'Epée y el asesino o La huérfana de Bruselas*³⁴. Un abogado despechado y traidor quiere casarse con Cristina, la huérfana, o vengarse de ella si no accede a esta boda. Cristina está enamorada y comprometida con el joven y galán Carlos, que la protege y ayuda en todo momento. Después de muchos encuentros y desencuentros en los que vamos conociendo la historia y desventuras de la huérfana de Bruselas, el abogado mata a la marquesa, madre de Carlos, creyendo que es Cristina, ya que la asesina cuando está arropada en la cama. Carlos se lamenta así de esta trágica muerte, añadiendo a la elegía el tema de la venganza:

Carlos: “*Dejadme, dejadme darle el último adiós.*

[...]

Cruelles. ¿Queréis impedirme bañar con mis lágrimas lo único que me resta de una tierna madre?...

¿Podéis privarme de este único consuelo? Oh! Madre mía... Te juro ante Dios, cuya justicia debe caer sobre tu execrable asesino, te juro no conocer ya

³² Juan de Grimaldi (Francia, h. 1800-1872) llegó a España en 1823 y trabajó como empresario teatral. Adaptó obras al castellano con muchísimo éxito del público. Para conocer más sobre Grimaldi consúltense los artículos de David T. Gies: “Juan de Grimaldi y la máscara romántica”, en *Romanticismo*, 2 (1984). Pp. 133-140 y “Notas sobre Grimaldi y el “furor de refundir” en Madrid (1820-1833)”, en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), Pp. 111-124.

³³ *Todo lo vence el amor o la pata de cabra*. Madrid. Sucesores de Cuesta. 1899. (5ª ed.). Sobre esta obra y su original francés véase: Ermanno Caldera: “*La pata de cabra y Le pied du mouton*”, en *Studia Historica et Philologica in Honorem M. Battlori*. Roma. Instituto Español de Cultura. 1984. Pp. 567-575. Véase también la edición moderna preparada por David T. Gies. Roma. Bulzoni. 1986.

³⁴ Juan de Grimaldi: *El abate de L'Epée y el asesino o La huérfana de Bruselas*. Valencia. Gimeno. 1823. No debemos confundir esta obra cuyo original es de Victor Ducange (*Thérèse ou l'Orpheline de Genève*) y la tradujo Grimaldi en 1823, con otra de parecido título traducida con anterioridad: *El abate de L'Epée y su discípulo el joven sordomudo de nacimiento Conde de Harancour*, comedia en 5 actos, por Monsieur Bouilly (*l'Abbé de L'Epée*. 1799), traducida al castellano por don Juan de Estrada y don Laas-Litzos en 1800.

descanso ni felicidad, hasta que el monstruo que me ha privado de ti, haya expiado su delito, a costa de toda su sangre.” (Pp. 69-70)

Por último analizamos las obras de Antonio Gil y Zárate³⁵, prolífico autor de tragedias y comedias, representadas entre 1816 y 1843. En *Blanca de Borbón*³⁶ aparece el tema de la venganza y es lo único que se pronuncia en el momento de la muerte de la madre:

Don Enrique: “Sí, lo juro:
nunca el acero dejará mi diestra,
hasta que justa pena al monstruo dando,
Blanca vengada quede...” (P. 90)

En *Rodrigo*³⁷, tragedia en cinco actos, muere don Rodrigo, y el conde don Julián se lamenta de esta pérdida acusando al cielo de su injusticia:

Don Julián: “¡O dolor!, ¡O impíos hados!
 ¡O cielo inexorable! ¡crudo golpe,
 que todo mi placer convierte en llanto!” (p. 58)

En su drama *Carlos II el Hechizado*³⁸ encontramos un final abierto a la tragedia. Florencio, al que se le creía muerto o moribundo, mata a Froilán, el traidor, al final de la obra pidiendo venganza, y el cura compasión. El rey desmayado e Inés, a la que se acusa falsamente de hechizar al rey, a punto de morir en la hoguera en un auto de fe. El rey Carlos II, ya esperando su muerte pronuncia una larga elegía a sí mismo por sus desdichas, fracasos, enfermedades e infelicidad:

Carlos II: “*Nacido en día fatal,*
todo a mí contrario veo:
el bien conozco y deseo,
y solo consigo el mal.
Al solio niño subí,

³⁵ Antonio Gil y Zárate (Madrid, 1793-1861) fue académico de la Real Academia Española y de Bellas Artes. Es autor de un interesante *Manual de literatura* (1842-44). Sobre este dramaturgo pueden leerse los estudios de Sterling Stoudemire, entre ellos: *The Dramatic Works of Gil y Zárate*. Chapel Hill. North Carolina University Press. 1930.

³⁶ *Blanca de Borbón: tragedia original en cinco actos*. Madrid. Imprenta de Repullés. 1835.

³⁷ *Rodrigo*, en *Obras completas*. Edición de Eugenio de Ochoa. París. Baudry. 1850.

³⁸ *Carlos II el Hechizado: drama en cinco actos*. Madrid. Imprenta de Repullés. 1841.

*y entre encontradas facciones
 juguete de sus pasiones,
 sólo rey en nombre fui:
 su infame ambición tal vez
 mi juventud marchitaba,
 y a degradarme aspiraba
 en perdurable niñez.
 Mi humillación conocí,
 romper logré mis cadenas;
 mas libre del yugo apenas
 en otro yugo me vi.
 Siempre enfermo, el peso grave
 no resistí del reinar
 me fue preciso buscar
 quien dirigiese esta nave.
 [...]
 ¿qué hicieron de aquel poder
 que heredé de mis abuelos?
 ¿qué fruto de sus desvelos
 he venido a recoger?
 Do quier derrumbarse siento
 este decadente Estado:
 los años de mi reinado
 por los desastres los cuento.
 Si algún día de la guerra
 quise probar fortuna
 me vi sin gloria ninguna
 roto en mar y roto en tierra.
 [...]
 Formando oculta alianza
 mis reinos se han repartido.
 ¡o infamia! ¡o mengua! ¡o dolor!
 ¡o del hado injusta saña!
 ¿es ésta, cielos, la España
 de Europa un tiempo terror?
 Con mi funesto vivir
 su poder echó por tierra;
 y la discordia, la guerra,
 son mi legado al morir.” (Pp. 8-10)*

Encontramos en este lamento por su fracasada vida el recuerdo de las *Coplas* de Jorge Manrique. Hay una lamentación continua que se entrecruza con la narración de los hechos y no encontramos ningún tipo de consolación, ni siquiera en la fama, pues sólo le recordará, dice, por su legado de discordia y guerra.

En el último acto de *El gran Capitán*³⁹, Gonzalo de Córdoba llora la muerte de su enemigo francés por una guerra no deseada, el duque de Nemours, amigo de la familia y prometido de la hija de don Gonzalo:

Gonzalo: "*Infeliz! Lloremos todos
esta muerte a la par triste y honrosa
llegad esas banderas; que a su frente
en el trance fatal den noble sombra.*

(Acercan todas las banderas y las colocan formando un pabellón sobre el cadáver de Nemours)

*Baje a la tumba, cual su sangre pide,
con brillante aparato y marcial pompa;
y a un ilustre guerrero mire el mundo
cómo, aun siendo enemigo, España honra.
Franceses, libres id: llevad sus restos
do su ilustre progenie en paz reposa.
—Y vosotros— ilustres castellanos,
alegres disfrutad de la victoria.*" (P. 92)

Como novedad tenemos en esta elegía una muestra del rito funerario, y es tapar al general francés, ya acomodado en el tálamo, con las banderas de ambos países, y enterrarlo en una tumba junto a sus familiares.

Una verdadera tragedia, con una muerte terrible por decapitación, la leemos en el *Guzmán el Bueno*⁴⁰ de Gil y Zárate. Don Pedro, hijo de Guzmán y doña María, es prisionero de los moros que reclaman el reino de Tarifa. El final nos trae el sacrificio de don Pedro, que muere por el honor y la patria, cuando los moros le cortan la cabeza en los propios muros de Tarifa, a la vista del pueblo y con la daga de Guzmán. Antes de esta muerte, la madre dolorida se lamenta por la posición de los hombres y su empeño en hacerlo todo por el honor, rechaza las excusas que su marido le da de que otros perdieron a sus hijos combatiendo por la patria y ocultan sus lágrimas. Para una madre que pierde a su hijo nada de esto le vale:

³⁹ Antonio Gil y Zárate: *El gran Capitán: drama en cinco actos y en verso*. Madrid. Imprenta de Repullés. 1843.

⁴⁰ *Guzmán el Bueno: drama en cuatro actos*. Madrid. Imprenta de Don Cipriano López. 1857.

María: “*¡Reprimir el llanto! ¡Yo!
 ¡Una madre! Al hijo amado
 pierdo y queréis... ¡Ah! Vosotros,
 hombres de hierro, gozaos
 en la sangre; ved, morir
 sin duelo a hijos, hermanos;
 pero al menos a las madres
 dejadnos llorar, dejadnos.
 [...]
 Mas soy madre: mi dolor
 es legítimo, sagrado.
 Dad vos el hijo al olvido
 mi obligación es llorarlo.*” (Pp. 26-7)

Aunque su hijo todavía está vivo ya se adelanta el único consuelo que se encuentra ante la muerte, el de poder llorar a gusto la desaparición de un hijo. En este drama parece que es un consuelo sólo permitido para las madres, y en el caso de que los padres lloraran, sería en privado, nunca ante los ojos del pueblo.

Ya decapitado don Pedro, Guzmán se consuela a sí mismo por la muerte gloriosa y sacrificada de su hijo amado, porque además puede servir de ejemplo para los demás y desterrar las almas cobardes. Esto lo dice en la última escena del drama:

Guzmán: “*No ha sido inútil
 de mi más pura sangre el sacrificio.
 Con ella es esos campos un ejemplo
 del honor castellano dejo escrito,
 y de este suelo para eterna gloria
 sabrán honrarlo los futuros siglos.
 A la voz de la patria nunca tenga
 límite en nuestro pecho el heroísmo;
 y siempre que peligre, sepa España
 que otros tantos Guzmanes son sus hijos.*” (P. 78)

Una típica historia de celos y venganza por amor es lo que tenemos en su siguiente drama, *Rosmunda*⁴¹. El rey Enrique II, casado con la malvada reina Eleonora, está enamorado de Rosmunda, que no sabe que su amante soldado de nombre Alfredo es, en realidad, el rey. Se complica la historia por un amor de la in-

⁴¹ *Rosmunda: drama en cuatro actos*. Madrid. Imprenta de Yenes. 1839.

fancia de la protagonista, Arturo, que ha vuelto, y es al que la reina ha encargado el envenenamiento de su rival Rosmunda. Arturo, enamorado ferviente, no la envenena, sólo le da un aletargamiento. El rey descubre a Rosmunda “muerta” y coronada y vestida de reina en el trono, en este momento llora su supuesta muerte y jura venganza:

Enrique: “*¡Ah! Yo te juro que tan negro crimen
no ha de quedar impune: si en tu sangre
mi noble espada sumergir no puedo,
aun hay tormentos para ti más grandes.
Pero ¡Rosmunda!... ¡Ay Dios!... ¡Muerta, sí, muerta!
Hela allí inmóvil, sin calor, cadáver
que el regio manto convirtió en mortaja,
y en féretro el dosel... ¡horrible imagen!
Maldigo mi pasión; pues ella sola
la causa ha sido de tal cruel desastre...
Sí, yo soy quien te mata, sí, Rosmunda,
y soy el que después de asesinarte,
con mofa vil que de baldón me cubre
ahora escarnio de tus restos hace.
Mas ¡ay! Perdona; que a poderlo Enrique,
viva estuvieras donde muerta yaces.
Huyamos de esta vida... mas no puedo...
a tus plantas llorar solo me es dable.
Quiero morir aquí... muerto tan solo
consiento que de aquí me arranquen.
¡Rosmunda!... ¡No responde!... ¡Cuán helada
su yerta mano está!... mi llanto baje
sobre ella ardiendo, y en su mármol frío,
corra abundosa y el calor derrame.
Dios que ves mi dolor, haz que a la vida
mis suspiros la vuelvan al instante.* ” (Pp. 63-4)

Enrique II no pide consuelo a Dios, no busca consuelo en la religión ni en el amor más allá de la muerte, sino que pide a Dios la resurrección de Rosmunda en la tierra. Para ello utiliza la bella imagen de que su llanto ardoroso haga entrar en calor al mármol frío en que se ha convertido ahora su amada. Como rasgo estilístico vemos las continuas frases entrecortadas por el llanto que se muestran con puntos suspensivos.

En *Don Álvaro de Luna*⁴² tenemos un secuestro, el de doña Elvira, por Juan Pacheco, marqués de Villena, en el momento en que la mujer iba a ser desposada con su prometido don Álvaro Destúñiga, hijo del conde de Plasencia. El lamento, no por la muerte, sino por el secuestro y desaparición de su hija, está puesto en boca de don Álvaro de Luna, padre de Elvira, en el Acto III, Escena V:

Álvaro de Luna: “*Hija mía, mi tesoro,
mi dulce amor, mi embeleso,
¡tú, arrebatada a tu padre!
¡tú robada!... ¡Ah! Pierdo el seso.
Cielo, ¿para qué me diste
grandezas, bienes sin cuento,
si a mi vejez preparabas
tan crudo golpe funesto?
Llévate todos tus dones,
que sólo a mi Elvira quiero.
No puedo más... Aguardar
es insufrible tormento.*” (Pp. 59-60)

Don Álvaro, ante su desesperación, rechaza todos los bienes y la materialidad de la vida, y se queja al cielo. Pero no acaba aquí, pues don Álvaro es condenado a muerte y ante el reloj de arena, que marca impasible las pocas horas que le quedan de vida, dirige este triste soliloquio elegíaco a su propia muerte. En él encontramos una acusación a sí mismo, que nos recuerda al ambicioso Ícaro. Se lamenta de su desdicha y se consuela pensando que no le importa la muerte, pero sólo si es gloriosa. Así dice:

Álvaro: “*Arena que mi sentir
tan callada vas pasando,
contigo veloz llevando
mi fugitivo existir:
lo que resta a mi vivir
mido ya en ti con certeza;
pues con bárbara presteza,
a impulsos del hado insano,
al caer tu último grano
caerá también mi cabeza.
Caerá, cuando alzaba al cielo*”

⁴² *Don Álvaro de Luna: drama en cinco actos*. Madrid. Imprenta de Yenes. 1840.

*más orgullosa mi frente,
 cuando con planta insolente
 pisaba el vencido suelo.
 A tanto remonté el vuelo
 en alas de la ambición
 que en tan alta elevación
 cercano el sol me abrasara.
 ¡Qué la suerte me faltara
 sobrándome corazón!
 ¡Morir! ¡Qué importa la muerte
 cuando con gloria se alcanza,
 si viene en pos de una lanza
 vibrada por mano fuerte?
 Morir debí de esta suerte,
 que fuera honroso morir;
 ¡Mas esta infamia sufrir,
 yo, que de grande me blasono!
 ¡Debiendo subir a un trono
 a un vil cadalso subir?
 Y qué, ¿el lustre de mi fama
 el cadalso empañará?
 No, que antes él brillará
 con la luz que ella derrama.
 [...]*

*Mas lejos ya de tal locura
 grande fui, pequeño soy.
 Y solo pensemos hoy
 En otra mayor ventura.
 Sí, que en la celesta altura,
 si alcanzarla merecí,
 grande veré como aquí;
 y esa grandeza falaz,
 si en el mundo es tan fugaz,
 pura, eterna será allí.” (Pp. 95-6)*

Esta es la primera elegía de las que analizamos en este trabajo que contenga una consolación, no ya sólo en la fama, sino también en el más allá, en la celeste altura donde alcanzará su mayor ventura. Hemos visto que en muchas de ellas se pedían cuentas a Dios o él era el que recibía las quejas, y sin embargo nadie encontraba ni siquiera buscaba un consuelo en su amparo, en el terreno celestial.

Nos queda hablar de otro drama que tiene también a reyes como protagonistas; se trata de *Matilde o a un tiempo dama y esposa*⁴³. Guillermo, hijo pequeño del rey de Sicilia, Rugiero, vive tranquilamente en el campo, enamorado y comprometido con Matilde, hija de Sigfredo, su educador. Esta apacible historia se rompe cuando anuncian la muerte de los hermanos mayores de Guillermo y de su padre, hecho que va a desencadenar el resto de la historia y la tragedia entera, situada en Palermo en 1154. Dice:

Sigfredo: “*Una horrorosa tormenta
al rey privó de sus hijos.
Del África victoriosos
volvían, donde en reñidos
combates al sarraceno
humilló su brazo invicto,
dando a su nombre más fama
y al reino nuevos dominios.
Cerca ya de nuestras costas
se alzó el mar embravecido,
y en los peñascos del puerto
vino a estrellarse el navío.
No fue posible salvarlos;
y sus cadáveres fríos
arrojados en la playa,
tan solo mudos testigos
que el fiero golpe probasen
al triste Rugiero han sido.
De pena el anciano rey,
dando lastimeros gritos
a tan terrible infortunio,
sobrevivir no ha podido;
y en aquella misma noche
exhaló el postrer suspiro;
feliz aún porque en vos
deja un heredero digno
que de su nombre y gloria
sabrà conservar el brillo.*” (Pp. 12-3)

⁴³ *Matilde o a un tiempo reina y esposa: drama en cuatro actos*. Madrid. Imprenta de Repullés. 1841.

Guillermo acepta y se coloca la corona de rey, no sin antes decir unas palabras ante la muerte de sus más cercanos familiares:

Guillermo: “*Con razón, Sigfredo, ha sido;
que tan impensado golpe
bien merece confundirnos;
y la sorpresa, el dolor,
embargarme mis sentidos,
ni a la voz para quejarse,
ni al llanto dejan caminos.*” (Pp. 13-4)

En los siguientes dramas de Gil y Zárate no encontramos muertes ni elegías por ninguna pérdida. *Masanielo*⁴⁴, tragedia de un pescador enamorado de la hija de un conde, acaba con la locura y muerte del protagonista, que sucumbe en escena por un disparo traidor. Tampoco hay elegía en *Un monarca y su privado*⁴⁵, que pinta a Felipe IV y al conde-duque de Olivares. *La familia de Fackland*⁴⁶, ambientada en las guerras de los parlamentarios de la Inglaterra de 1645, acaba sin muertes en la familia y con la unión de todos los miembros, que estaban separados por motivos de ideología política.

CONCLUSIÓN

De la estructura elegíaca ideal que propone Camacho Guizado⁴⁷: presentación del acontecimiento, lamentación y llanto, panegírico y consolación directa, no encontramos en casi ninguna de las elegías vistas aquí la última parte, la consolación, ya que no se tiene fe ni en lo celeste, ni en la fama, ni siquiera en la razón, como predominaba en sus antecesores, los del siglo neoclásico. La elegía aparece como expresión de esta visión irremediable, que sobre todo llora por la vida que ya no existe o por uno mismo ante la muerte que le espera. Por eso, podemos considerar a muchos de estos textos como elegías románticas, por la auto-compasión elegíaca exagerada, aunque la muerte no les asusta, y la prefieren al deshonor, a pesar de que no falten expresiones de duda e incertidumbre.

⁴⁴ *Masanielo: drama en cinco actos*. Madrid. Imprenta de Repullés. 1841.

⁴⁵ *Un monarca y su privado: drama en cuatro actos y en verso*. Madrid. Imprenta de Yenes. 1841.

⁴⁶ *La familia de Fackland: drama en cinco actos*. Madrid Imprenta de Yenes. 1843.

⁴⁷ E. Camacho Guizado: *La elegía funeral en la poesía española*. Op. Cit.

Díez Taboada⁴⁸ considera la elegía romántica como un puente entre la elegía neoclásica y la del siglo XX, y señala como temas fundamentales el problema personal de la muerte, el hombre frente a la sociedad y la conciencia político-nacional. Y efectivamente estas motivaciones estaban en boca de los personajes al recitar sus lamentos e imprecaciones en las elegías comentadas. El tema de la conciencia político-nacional se aprecia claramente tanto en las obras de propaganda de los escritores nacionalistas de la Guerra de la Independencia, como en los textos de denuncia de los liberales.

En este período encontramos muchas elegías heroicas, patrióticas y políticas, pues muchas de las obras fueron escritas en períodos de guerra, que como ya hemos comentado, se centraban en los problemas de su tiempo declarándose a favor de un bando o del contrario. Debemos tener en cuenta que las elegías heroicas abundan en el teatro del XIX pues se aprovechaba la circunstancia de la muerte del héroe o las características de su imagen política para concienciar al pueblo de la necesidad de seguir su ejemplo o anunciar ante los espectadores la tiranía del despotismo y los horrores de la guerra. Son frecuentes las elegías que tienen por tema la despedida amorosa o la muerte del amado, habituales los temas de la ausencia y de la partida. Aun así, la más típica en este teatro es la elegía patriótica o política, por la agitada y conflictiva situación política y social del siglo, y por la exaltación nacionalista de ambos partidos.

Normalmente las elegías que encontramos en el teatro están en verso, en endecasílabos, aunque la obra esté en prosa, o haya combinación de verso y prosa, como en los dramas románticos. La descripción de los hechos de la muerte del personaje no suelen aparecer en el texto elegíaco, ya que han sucedido en la misma obra dramática, y está a la vista de los espectadores, o en nuestro caso, de los lectores. Lo mismo ocurre con el tema de la naturaleza, no aparece la descripción dentro de la propia lamentación, pues ya se nos ha descrito con antelación. No obstante, hemos visto casos de naturaleza lúgubre e imprecaciones del autor del lloro a la naturaleza bella e impasible a la muerte. Lo que sí tenemos casi en todas las elegías de estas décadas es el contraste de la felicidad del tiempo pasado, sobre todo por ser momentos de paz o felicidad, con las desgracias del momento.

En cuanto al lenguaje, son continuas las interrogaciones retóricas, las exclamaciones, las abundantes interjecciones, frases inacabadas, puntos suspensivos, la adjetivación recargada, las hipérbolos y los apóstrofes.

Tampoco faltan los tópicos de la tradición elegíaca, el *ubi sunt?*, y el ¿quién diría?

⁴⁸ María Paz Díez Taboada: *La elegía romántica española Op. cit.*

Nos damos cuenta de que estas elegías teatrales del XIX siguen los parámetros de siglos anteriores y en ellas encontramos también los típicos desplazamientos temáticos: exaltación de las virtudes del fallecido, consideraciones sobre la vida, contemplación de la naturaleza, arrobamiento, recuerdo de tiempos mejores, sentido de la vida, planteamiento de lo que nos espera más allá de la muerte... Al igual que en el Renacimiento, donde el hombre es el centro del universo, lamentan la desaparición de todo lo que consideran valioso: el vigor, la belleza, la juventud; tampoco hay oraciones por la salvación de las almas ni son meditadas las consecuencias morales de la muerte. Pero ahora, en esta época de difíciles principios de siglo no se embellece la muerte para dar consuelo a los vivos, ni se pasa por alto su horror, como en el siglo XVI, ni se acepta como destino inevitable, al estilo de los escritores barrocos, que detrás de la belleza veían la negra cara de la muerte y el engaño de la realidad temporal.

Según la actitud de los personajes literarios que ponen en su boca las elegías, encontramos la lamentación y el llanto con algunas exhortaciones, a los cielos principalmente, y el juramento de venganza sobre todo en los dramas de Gil y Zárate. No encontramos elegías por la ausencia del amado, sí por la muerte de éste, aunque en esta época de guerras y luchas políticas, encontramos más elegías patrióticas o por la muerte de hijos en batallas, que elegías amorosas. Buen ejemplo de esto son las elegías de Guzmán el Bueno por la muerte de su hijo, la de Gonzalo de Córdoba cuando muere Nemours, la de Vargas por Lanuza... Con ellas se concientia al pueblo de la necesidad del sacrificio, se anuncia la tiranía del despotismo y se buscan ejemplos que seguir.

No hallamos en ninguna de las obras funerales, misas, oraciones fúnebres y casi ningún rito o alusión a los enterramientos. Por el contrario, la muerte se representa en escena con muchísima frecuencia, y casi siempre son muertes producidas de una forma violenta y sangrienta, de hecho, ante estos cadáveres es donde se pronuncia la elegía, sin esperar más tiempo o reflexionar más sobre estas muertes. Tampoco hay aspectos morales en ninguna de ellas a excepción de la de don Álvaro de Luna ante el secuestro de su hija, en donde se da cuenta de la futilidad de los bienes y riquezas si falta lo principal, lo que da sentido a la vida.

Acabamos diciendo que las elegías dramáticas de estos textos de principios del XIX nos demuestran claramente que la postura positiva ante la muerte es casi exclusivamente un tópico, más que nada se utiliza como recurso literario, y la muerte es siempre negativa, considerada como aniquilación. Ésta es realmente la visión predominante en este período.