

EDICIÓN
JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS

Dramas y tragedias

TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL
DEL SIGLO XIX

VOL. 3

JOAQUÍN FRANCISCO PACHECO
GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA
JOSÉ MARÍA DÍAZ
NARCISO SERRA
MANUEL TAMAYO Y BAUS



PUNTO DE VISTA EDITORES

Colección ÓMNIBUS TEATRO, 31

© De la introducción y las notas, José Luis González Subías, 2026

© De esta edición, Festina Lente Ediciones, SLU, 2026

Todos los derechos reservados.

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Cultura



Primera edición: marzo, 2026

Publicado por Punto de Vista Editores

C/ Mesón de Paredes, 73

28012 (Madrid, España)

info@puntodevistaeditores.com

puntodevistaeditores.com

[@puntodevistaed](https://www.instagram.com/puntodevistaed)

Director de la colección: Felipe Díez

Coordinación editorial: Miguel S. Salas

Diseño de cubierta y de colección: Joaquín Gallego

ISBN: 979-13-87624-45-3

Thema: DSG, DD, 3MN

Depósito legal: M-3203-2026

Impreso en España – *Printed in Spain*

Artes Gráficas Cofás, Móstoles (Madrid)

Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser efectuada con la autorización de los titulares, con excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. www.conlicencia.com

Sumario

AL DISTINGUIDO LECTOR	11
EL SENTIDO TRÁGICO DE LA EXISTENCIA EN EL TEATRO ROMÁNTICO	15
BIBLIOGRAFÍA	105
CRITERIOS DE LA EDICIÓN	111
OBRAS	
<i>Alfredo</i> de Joaquín Francisco Pacheco	115
<i>Alfonso Munio</i> de Gertrudis Gómez de Avellaneda	193
<i>Juan sin Tierra</i> de José María Díaz	269
<i>Con el diablo a cuchilladas</i> de Narciso Serra	355
<i>Un drama nuevo</i> de Manuel Tamayo y Baus	415

A mi amada esposa

Al distinguido lector

Apreciado y reconocido amigo, por quien este libro existe, no son estas palabras una mera *captatio benevolentiae*, sino la justa expresión de agradecimiento por quien se sabe deudor de aquel que ofrece su tiempo y su peculio a cambio de una lectura en la que cree podrá encontrar respuesta a su curiosidad, inquietud y dudas, o simplemente el sano placer que aportan el conocimiento y el deleite literario.

Puede que hayas llegado a esta obra por mera casualidad o quizá atraído por la materia abordada. Amante del teatro o de la literatura sin más, ya sea interesado por ese siglo XIX que luce orgulloso en su cubierta, has de saber que el libro que tienes en tus manos es fruto de una pasión igualmente compartida por quien te habla. Dedicado al estudio del teatro romántico español y sus aledaños durante más de treinta años, mi vinculación con la escena viva me mostró hace tiempo la enorme distancia existente entre las preocupaciones del mundo académico y los intereses de quienes, desde el ámbito profesional, se acercan a los textos dramáticos con la intención de llevarlos a escena; más aún, incluso, respecto al potencial consumidor de estos en los teatros. Convencido de la necesidad de conservar y divulgar nuestro patrimonio escénico —uno de los más ricos del mundo—, e impulsado por el amor hacia ese teatro decimonónico al que he dedicado toda una vida, la ausencia de muestras de aquella dramaturgia en los escenarios más allá del socorrido y en ocasiones maltratado *Don Juan Tenorio*, junto con el desconocimiento y los muchos prejuicios observados en contra del periodo quizá más importante de nuestra historia teatral —con él nació la industria del teatro—, me hizo concebir la idea de poner al alcance de los lectores una amplia y representativa muestra de textos de aquel periodo que, acompañados de un estudio suficiente para ilustrar a los necesitados de ello, sin perder a un tiempo el interés de los especialistas en la materia, sirviera para divulgar y hacer fácilmente accesibles unas obras que, de otro modo, difícilmente habrían sido conocidas por el gran público ni por los profesionales del arte escénico.

Así nació este *Teatro clásico español del siglo XIX*, un proyecto cuyo título genérico no oculta la intención de reivindicar para este periodo un calificativo reservado hasta ahora, por costumbre, uso y casi exclusiva presencia de estas obras en los escenarios, a la dramaturgia de nuestro teatro áureo o barroco.¹ Organizado en cuatro volúmenes, siguiendo un criterio genérico, con anterioridad a este son ya dos los que han visto la luz, destinados a la comedia y al teatro breve respectivamente;² a los que se suma esta tercera entrega, dedicada al cultivo del drama y la tragedia en este periodo, y seguirá en el futuro un último volumen que tendrá como protagonista al teatro lírico de la época.

Si entre las decenas de miles de piezas teatrales escritas, representadas y editadas en el siglo romántico muchas no llegan a un nivel de calidad literaria mínimamente aceptable —afirmación no ajena a la dramaturgia contemporánea—, nacidas como un producto creado para satisfacer la alta demanda de espectáculos requeridos en un tiempo donde el teatro, más allá de la cultura, era sinónimo de ocio, encuentro social y divertimento, también es cierto que buena parte de esta ingente producción guarda tesoros literarios y escénicos de gran valor, que deben ser conocidos; no solo por la deuda contraída con los poetas, artistas y profesionales que hicieron posible el nacimiento y desarrollo de la industria teatral en España —se trata de un caso de justicia cultural—, sino atendiendo a la necesidad de conocer lo que es el eslabón imprescindible de una larga tradición teatral que los autores de este periodo dignamente conservaron y proyectaron hacia el futuro, con sus propias innovaciones.

Para la confección del presente libro, hemos tratado de mantener los criterios de selección utilizados en las dos entregas previas, evitando incluir en la obra textos fácilmente asequibles, de los que existen estudios y ediciones al alcance de cualquier lector. Es por ello por lo que hemos renunciado —con pesar— a incluir en el volumen el referente más representativo y recordado del teatro romántico, ese *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, que merece —y afortunadamente

1 Con esta misma intención publiqué hace algunos años *Los «clásicos» de los siglos XVIII y XIX en la escena española contemporánea* (Madrid, Punto de Vista Editores, 2019), un ensayo y estudio que pasó inadvertido entonces, y merecería ser visitado, en el que siento las bases teóricas que justifican la existencia de este ambicioso proyecto divulgativo.

2 *Teatro clásico español del siglo XIX. Vol. 1. Comedias* (Madrid, Punto de Vista Editores, 2024) y *Teatro clásico español del siglo XIX. Vol. 2. Piezas breves* (Madrid, Punto de Vista Editores, 2025).

ostenta—, como pocos, el calificativo de teatro clásico. Por la misma razón hemos rechazado la inclusión del muy importante *Don Álvaro o La fuerza del sino*, del duque de Rivas, que pide a gritos una urgente puesta en escena. Y el mismo criterio hemos seguido al descartar de este tomo textos tan representativos del drama romántico español como *La conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa; *El trovador*, de Antonio García Gutiérrez; o *Los amantes de Teruel*, de Juan Eugenio Hartzenbusch.

Muchas son las obras y autores que hubiéramos deseado añadir —también con pesar hemos dejado fuera a nuestro primer premio Nobel, José Echegaray—, y variados los motivos para hacerlo; entre ellos, aparte del valor cultural intrínseco a la recuperación de estas piezas que forman parte de nuestro patrimonio literario y teatral, la potencialidad escénica de muchos de estos textos, cuyas cualidades dramáticas siguen manteniendo su vigencia en bastantes casos. Por razones obvias, la limitación en el número de páginas de un volumen de estas características nos impide recoger en él «todo» cuanto hubiéramos deseado; pero todas las obras incluidas lo merecen. Invitamos al lector a completar por su cuenta —si así lo desea, y le resulta posible— las muchas ausencias que eche en falta, pues de la lectura de estos dramas —y en última instancia, de su puesta en escena— depende la recuperación de un teatro que, con toda justicia, necesita ser conocido y devuelto a la existencia.

Vale.

José Luis González Subías

INTRODUCCIÓN

*El sentido trágico de la existencia
en el teatro romántico*

ÍNDICE

Alfredo (1835), drama trágico en cinco actos,
por Joaquín Francisco Pacheco p. 20

Alfonso Munio (1844), tragedia en cuatro actos,
por Gertrudis Gómez de Avellaneda p. 37

Juan sin Tierra (1848), drama original en cuatro actos y en verso,
de José María Díaz p. 53

Con el diablo a cuchilladas (1854), drama en tres actos y en verso,
original de Narciso Serra p. 69

Un drama nuevo (1867), drama en tres actos
de Manuel Tamayo y Baus p. 85

NITOCRIS. ¿Qué mal sufres?

BALTASAR.

La existencia.

(G. Gómez de Avellaneda, *Baltasar*, II, 4)

El teatro romántico es la más cumplida y avanzada manifestación del teatro decimonónico; y, siendo el drama, rostro trágico de la escena moderna, la más genuina representación del género, sin duda debemos volver los ojos a este para encontrar la esencia temática de una literatura dramática en la que se reflejan los más hondos conflictos existenciales del ser humano y las preocupaciones de un tiempo de profundos cambios que afectaron a la sociedad en su conjunto y a la relación de aquel con el mundo. A lo largo del siglo XIX se tambalearon las estructuras del orden social conocido hasta ese momento; y principios básicos de este, como la debida obediencia a un poder superior, ya fuera humano —léase autoridad paterna o civil, incluidas las diferencias estamentales— o divino —entiéndase por tal la religión de nuestros mayores—. Estos radicales cambios, producto o efecto de una sociedad en crisis, fueron trasladados a las distintas manifestaciones artísticas de aquel tiempo, entre las que la literatura ocupó siempre un destacado papel. El Romanticismo se hizo eco del agónico momento que se estaba viviendo y de los conflictos inherentes a este, que, trasladados a la literatura escénica, fueron plasmados inevitablemente en el género dramático más apropiado para la expresión de la angustia y las inquietudes humanas: la tragedia.

Ahora bien, este género consustancial al teatro, del que nacieron algunas de las más grandes obras del arte de la escena, hubo de sufrir desde su nacimiento heleno, a lo largo de su milenaria historia, importantes transformaciones para adaptarse a la sensibilidad y el raciocinio de los nuevos tiempos que salían a su paso, a pesar de los intentos

de los preceptistas de mantener el género en los cauces de una pureza canónica que limitaba su capacidad de progresar para ser entendido y aceptado por el público receptor de este. La ruptura de los límites genéricos y el rechazo a las normas clasicistas dio un importante empuje al arte escénico entre los siglos xvi y xvii, en los que el magisterio de Lope y de Shakespeare aportaron nuevo aliento a la literatura dramática dando cabida en los conflictos escénicos a la mixtura de colores, personajes, tonos, lenguaje e intenciones. Habían nacido la tragicomedia y el drama (con permiso de honrosos precedentes). El vate inglés, especialmente, dio forma a un nuevo modo de entender la tragedia que, en las postrimerías del siglo xviii, con el descubrimiento y divulgación de este autor —en quien quiso verse, junto con Calderón, la quintaesencia dramática del Romanticismo—, y las aportaciones de algunos importantes autores diociochescos, como el italiano Alfieri, propició la aparición de un amplio número de manifestaciones escénicas, presentadas con diferentes nombres, que compartían una misma esencia trágica, sin bien matizada en función de su temática, su mayor o menor cercanía con la comedia o su ambientación espacio-temporal, pongamos por caso; sin que estos matices fueran decisivos en el empleo de una terminología u otra para determinarlos.

Los infructuosos intentos ilustrados por aclimatar la tragedia neoclásica en España, con su frialdad racional y su hieratismo, encontraron un insuperable rival en la aparición de un tipo de piezas que supieron absorber, y transformar en literatura teatral, las apetencias pasionales y los conflictos humanos que han acompañado al hombre desde que tuvo conciencia de sus limitaciones frente al otro, o ante fuerzas superiores contra las que toda lucha está abocada al fracaso: tragedias populares, dramas trágicos, comedias heroicas con finales desgraciados, comedias y dramas sentimentales o lacrimosos... Todas estas obras respondían, en mayor o menor medida, a la definición ofrecida en el *Memorial Literario* (1787, XLII: 257) sobre lo que entonces se entendía como tragedia y drama trágico —géneros que el articulista, sin duda alguna, emparenta—:

La tragedia, como dijimos en otra parte, es imitación de una acción grande y severa entre personas ilustres. El fin de esta imitación es causar el terror y la compasión en el corazón de los espectadores, para purgar y fortalecer el ánimo contra

semejantes pasiones. Casos desastrosos, desgracias impensadas, acciones terribles y dolorosas son el objeto del drama trágico. De aquí se sigue la perturbación del ánimo, el sentimiento y la compasión; de aquí la admiración, y el deleite propio de tales representaciones.

Hacía tiempo que no era necesario recurrir a los viejos temas mitológicos para producir estos efectos; aunque tampoco se habían desdénado definitivamente.¹ La historia era fuente suficiente para proporcionar asuntos y argumentos con que nutrir las obras; desde el pasado bíblico a la antigüedad —normalmente romana— o la historia extranjera; pero sobre todo la historia nacional, preferiblemente medieval. Se trata de la misma ambientación y motivos que pocas décadas después seguirá siendo utilizada como materia de la dramaturgia romántica. Títulos como *Saúl* (1804), de María Rosa Gálvez de Cabrera; *Munuza* (1792), de Jovellanos; *La Zorayda* y *La condesa de Castilla* (1798), de Cienfuegos; o el *Pelayo* (1805) de Quintana; anuncian la llegada de una nueva sensibilidad con la que irrumpe el transformador siglo XIX.

Apuntó en su momento Emilio Palacios Fernández la tendencia, en este teatro trágico de entre siglos, «a desorbitar las situaciones, hasta convertirlas en grotescas, para producir un ‘patetismo efectista’, que lleva hacia el drama de horror, tan característico del primer tercio del siglo XIX» (1988: 197-198). En *El Duque de Viseo* (1801) de Manuel José Quintana —autor, dicho sea de paso, admirado y reconocido por los románticos de mediados de siglo, quienes lo consideraron precedente y maestro (González Subías, 2009)—, adaptación libre de *The Castle Specter*, del inglés Matthew Lewis, nos hallamos ante uno de estos característicos «dramas de horror»; una historia de amor, celos y venganzas, en la que abundan las «escenas sangrientas, horribles y truculentas» y un sentimentalismo excesivo, visible en la comedia sentimental cultivada por Jovellanos y Cándido María Trigueros (Palacios Fernández, 1988: 199). Esta comedia sentimental o lacrimosa, predilecta de la clase burguesa en las últimas décadas del siglo XVIII y principios del siguiente, y que en España tuvo un importante empuje tras el estreno en 1800 del drama *Misanropía y arrepentimiento*, del alemán Kotzebue, en traducción de Dionisio Solís, aporta asimismo al

1 Ahí están *Progne y Filomena* (1787), de Tomás Sebastián y Latre, o el *Idomeneo* (1798) de Cienfuegos.

teatro de su tiempo —como al resto de la literatura— un ingrediente fundamental de la dramaturgia romántica: el culto al sentimiento. Con la mixtura de estos ingredientes se forja el teatro trágico español de las primeras décadas del siglo XIX, que será determinante en la creación definitiva del drama romántico y mantendrá su presencia en la escena —adaptado a la evolución de los gustos y sensibilidades de los nuevos tiempos— durante décadas, sustituyendo progresivamente los elementos más sangrientos y horrorosos del género por un melodramatismo que acompañará a la literatura dramática «trágica» durante el resto de la centuria.

No será difícil encontrar estos rasgos en las piezas recogidas en la selección de textos que presentamos en este volumen de *Teatro clásico español del siglo XIX*, dedicado a los dramas y tragedias del periodo, enmarcadas en una franja temporal que abarca las décadas centrales del siglo, entre 1835 y 1867; años de estreno, respetivamente, del drama trágico *Alfredo*, de Joaquín Francisco Pacheco, y *Un drama nuevo*, de Manuel Tamayo y Baus. Entre ambas, hemos añadido dos genuinas obras de los años cuarenta: *Alfonso Munio* (1844), tragedia de Gertrudis Gómez de Avellaneda; y *Juan sin Tierra* (1848), un interesante drama de José María Díaz, autor nunca editado desde aquel ya lejano siglo XIX; así como un drama muy diferente a los anteriores, *Con el diablo a cuchilladas* (1854), de Narciso Serra, que creemos no dejará indiferente al aficionado a la literatura dramática. El detallado análisis de estas servirá para adentrarnos en la dramaturgia trágica de aquella época y nos permitirá ahondar en algunos de los aspectos aquí señalados.

ALFREDO (1835), DRAMA TRÁGICO EN CINCO ACTOS,
POR JOAQUÍN FRANCISCO PACHECO

Dos meses hacía tan solo del estreno de *Don Álvaro o La fuerza del sino*, la obra del duque de Rivas que supuso oficialmente el triunfo del Romanticismo en la escena española —en realidad, campaba a sus anchas desde mucho antes—, cuando en el mismo Teatro del Príncipe, el 23 de mayo de 1835, se estrenaba un nuevo drama perteneciente a ese género truculento y patibulario identificado con este, escrito por un autor novel que había dado ya muestras de sus inclinaciones literarias en algunas composiciones poéticas y probaba ahora fortuna,

siguiendo una costumbre habitual en su tiempo, en el teatro. Joaquín Francisco Pacheco, nacido en 1808 y natural de Écija, había llegado a Madrid apenas unos años antes para ejercer como abogado, tras cursar sus estudios de derecho en la Universidad de Sevilla, donde coincidió y trabó amistad con el pensador y político tradicionalista Juan Donoso Cortés, cuya trayectoria biográfica no se halla lejos de la del escritor sevillano. En la capital, fundaría en 1834 el periódico *La Abeja*, de ideología moderada, y uno de los baluartes periodísticos del movimiento romántico en nuestro país, hasta su desaparición a mediados de 1836.

Es en este momento y en esta etapa de la vida de Pacheco cuando escribe, estrena y publica su *Alfredo*; primera obra teatral del autor, con la que se posicionaba abiertamente —convirtiéndose incluso en abanderado, por las innovaciones y recursos acumulados en ella— en el pujante Romanticismo que había irrumpido con fuerza —no sin polémica— en los escenarios madrileños con títulos como *La conjuración de Venecia* (1834) de Martínez de la Rosa, *Macías* (1834) de Larra,² el *Don Álvaro* (1835) del duque de Rivas y el mismo *Alfredo* de Pacheco; a los que siguieron otros muchos dramas de este tenor como *El trovador* (1836) de García Gutiérrez o *Elvira de Albornoz* (1836) de José María Díaz, estrenados al tiempo que se traducen y representan en nuestro país las obras de Victor Hugo —*Lucrecia Borgia* (1835), *Hernani* (1836)— y Alexandre Dumas —*Antony* (1836), *Margarita de Borgoña* (1836)—.

Por la magnitud de su obra dramática, medida en cantidad de textos, la figura de Joaquín Francisco Pacheco no tiene una especial relevancia en el conjunto de la dramaturgia decimonónica; además de *Alfredo*, tan solo llegó a publicar otros dos títulos; ambos, dramas históricos de ambientación medieval: *Los infantes de Lara* (1836), presentado como «tragedia histórica», y *Bernardo* (1848); este último, al que denomina «drama épico», estrenado en 1849.³ Sin embargo,

2 La obra de Larra, si bien había sido prohibida por la censura en 1833, pudo representarse al año siguiente, tras la muerte de Fernando VII y el nuevo cambio de régimen iniciado por su viuda regente, con la aprobación del Estatuto Real, en 1834.

3 La actividad prioritaria de Pacheco, además de su contribución al mundo de la jurisprudencia, y por la que hoy en día es probable que su nombre se recuerde más, fue la política. Hasta su fallecimiento en Madrid, en 1865, Joaquín Francisco Pacheco fue diputado durante más de veinte años, senador, ministro en varias ocasiones, incluso embajador (Aguilar Gavilán, 1988). Una trayectoria biográfica, en este sentido —con matices y en diferentes grados de relevancia—, no muy alejada de la de otros destacados literatos de su tiempo.

hemos querido seleccionar este texto, frente a otros, por lo llamativo y arriesgado de una propuesta literaria y escénica que constituye un magnífico ejemplo de lo que las más exacerbadas manifestaciones del movimiento representaban, y un modelo en el que confluyen algunos de los rasgos temáticos y formales más significativos de este.

El drama trágico —como tal lo presenta acertadamente el autor, en todas las ediciones del texto— escrito por Pacheco recogía una larga tradición escénica que se remontaba tanto al teatro sentimental como al drama gótico de finales del siglo previo, que tuvieron un importante cultivo en el primer cuarto de la centuria siguiente, a lo largo de la cual se publicaron y representaron en España numerosos títulos, en su mayoría traducciones del francés, que constituyen la base estética y literaria de lo que hoy consideramos Romanticismo —si es que pensamos que estos textos no lo son—. *El abate de L'Épée* y su discípulo sordomudo (1800), *El duque de Pentiebre* (1803), *Las cárceles de Lemberg* (1804), *El imperio de la verdad o El sepulturero* (1806), *El barón de Trenk* (1807), *La enterrada en vida* (1815), *Eduardo en Escocia o La terrible noche de un proscripto* (1816), *El leñador escocés* (1817), *El valle del torrente o El huérfano y el asesino* (1817), *La cabeza de bronce o El desertor húngaro* (1817), *Valeria o La ciegucecita de Olbruck* (1826), y tantas otras piezas, que convivieron —de forma paralela al cultivo de la comedia, siempre presente y triunfante en la escena—⁴ con tragedias de formato y temática estrictamente neoclásica o variantes más libres del género —*El duque de Viseo* (1801) y el *Pelayo* (1805) de Quintana, *La condesa de Castilla* (1803) de Cienfuegos, *La viuda de Padilla* (1812) o el *Edipo* (1829) de Martínez de la Rosa, o *Aliatar* (1816) y *Lanuza* (1822) del duque de Rivas, por ejemplo— son el precedente natural de los dramas románticos de la década de los treinta, que no supusieron una revolución radical frente a aquellos, sino que nacieron a partir de una evolución del género trágico —en modo alguno abrupta— fácilmente rastreable en el teatro previo. Como afirmaba Ermanno Caldera, refiriéndose a *La conjuración de Venecia* (1834) de Martínez de la Rosa, texto que considera «el primer drama histórico romántico», si este «es el punto de partida del teatro romántico español, es también el punto de llegada de experiencias anteriores que,

4 Véanse los dos volúmenes previos de *Teatro clásico español del siglo XIX*, dedicados a la comedia (2024) y al teatro breve (2025), respectivamente.

gracias a la labor de Martínez de la Rosa,⁵ se fueron amoldando a las instancias de los nuevos tiempos» (Caldera: 2001: 51). Reflexión absolutamente aplicable a *Alfredo*, de Joaquín Francisco Pacheco, drama que recoge, mejor que ningún otro de los dramas románticos estrenados en el emblemático —teatralmente hablando— año de 1835, la tradición del teatro gótico en España (Avilés Diz, 2015b). En palabras de David Roas, lo que caracteriza fundamentalmente a estas obras —y de ahí «el origen de muchas críticas negativas que tuvieron»— «es la sensibilidad, el patetismo, la desesperación, el llanto, la furia y otras manifestaciones emocionales relacionadas básicamente con el amor, motivación fundamental de protagonistas y antagonistas» (2006: 108), así como un componente didáctico, de naturaleza ilustrada, presente también, al igual que el conjunto de los rasgos citados, en el drama trágico escrito por Joaquín Francisco Pacheco.

Pero junto con su pertenencia a un teatro del horror de raíces dieciochescas,⁶ muy extendido en las primeras décadas del siglo XIX, *Alfredo* es una obra de actualidad, abierta a las más novedosas tendencias temáticas de su tiempo, entre las que se encuentra la implicación de la fatalidad o el destino en el desenlace trágico del héroe. Las tragedias o dramas del destino surgen en Alemania, tras el estreno en 1810 de *El 24 de febrero* de Zacharias Werner (Caldera, 2001: 77), un truculento dramón sentimental que gozó de un considerable éxito en su época y tuvo no pocos imitadores. El tema lo veremos recogido en emblemáticas obras del Romanticismo, desde el *Hernani* (1830) de Victor Hugo o *Antony* (1831) de Dumas, a nuestro *Don Álvaro o La fuerza del sino* (1835), cuya explícita mención a este «sino» convierte la obra del duque de Rivas —el más importante y representativo drama romántico español— en paradigma de este tipo de piezas.

Las características de la obra estrenada en el Teatro del Príncipe, el 23 de mayo de 1835, la emparentaban con el drama del duque de Rivas estrenado dos meses antes, si bien presentaba notables diferencias frente a este, tanto en la ambientación —medieval en el caso de *Alfredo*, dieciochesca en *Don Álvaro*— como en el empleo exclusivo de la prosa como vehículo expresivo —lo que restaba al drama de Pacheco

5 Y de otros autores, añadiríamos nosotros.

6 «Teatro del horror» y «dramones góticos» denomina, de forma genérica, Óscar Ruiz Hernández (2023) a estas piezas.

la frescura y belleza poética del *Don Álvaro*—, y la acentuación de un horror y funebreidad de raigambre gótica que había desaparecido en buena medida en la obra de Saavedra. Sí coincidían, además del uso del destino como materia temática, en la utilización del elemento sobrenatural y demoníaco, que el Romanticismo hace presente en numerosos textos como una manifestación visible del mal, siempre al acecho del hombre. Este último componente no debió de ser bien entendido por la crítica de su tiempo —ni probablemente tampoco por el público, que acogió fríamente, incluso con hostilidad, la obra (Caldera, 1988: 456; Gies, 1996: 158; Menarini, 1998: 168)—, que, en su mayoría, recibió la pieza con visible escepticismo, ironía y desdén: «un drama que carece de argumento dramático propiamente dicho, o que, si tiene alguno, concluye completamente en el segundo acto» (*El Eco del Comercio*, 25-V-1835), «el autor de este drama descubre más genio que ingenio» (*Diario de Avisos de Madrid*, 28-V-1835)... Especialmente desde *El Eco del Comercio* (25-V-1835), el diario más hostil con el drama, donde se satiriza la dimensión diabólica del personaje a quien llaman El Griego y el recurrente empleo de la palabra «infierno» en la pieza, «que se multiplica hasta el fastidio».

La subjetividad en los juicios de la crítica literaria y teatral, especialmente motivados por principios morales, es algo habitual en el siglo XIX —como lo será después—; de ahí que no resulte extraña la repulsa que provocó, incluso en plena eclosión del Romanticismo en nuestro país, un drama de fondo tan espeluznante como el de Pacheco: «las inmoralidades y crímenes son lo único que el autor ha tomado de la escuela romántica», afirma el redactor de *El Eco del Comercio* en la crítica anteriormente citada; y un año después, desde el periódico barcelonés *El Guardia Nacional* (15-VII-1836), se insiste en la misma idea: «si se analizan bien los dramas de la nueva escuela, vendremos a sacar en limpio que en ellos solo se ofrece a los ojos del público la humanidad delirante bárbara y odiosa».

Aun así, desde la revista oficial del movimiento romántico español en sus años de apogeo, *El Artista* (1835, I: 263), se defendió la importancia y novedad de esta obra, destacando precisamente la finalidad de «pintar un coloso de crímenes y pasiones, un solo carácter al cual se sacrifica todo absolutamente», focalizado en la figura de Alfredo, como uno de los principales atractivos y aciertos del drama. Un personaje

al que, sin decirlo expresamente, ven como un héroe netamente romántico: «Primero inocente y puro, pero indeciso, melancólico y ansioso de algo que llenara el vacío de su alma, después apasionado, delirante, tratando de fortalecerse contra su conciencia y arrastrado y despeñado en su pasión». También encuentran en la figura de ese misterioso Griego «la concepción más atrevida del drama», advirtiendo que —contrariamente a la opinión de otras publicaciones— «las escenas en que entra este personaje fantástico han sido las que más han agradado y sorprendido a los espectadores». Ignoramos cuál fue la realidad y cómo se recibió realmente esta original, ambigua y arriesgada creación, pero confesamos que, casi doscientos años después, sigue siendo el personaje quizá más atractivo y sugerente a nuestros ojos.

El autor de esta elogiosa crítica, nada menos que el poeta José Espronceda, ve como principal defecto del drama su deficiente construcción dramática, que «contribuye a enfriar el interés, haciéndolo lánguido y aun algunas veces molesto», y lamenta —opinión que compartimos— no hubiera escrito el autor su obra en verso, «sabiéndolos hacer tan hermosos como en algunas composiciones poéticas hemos leído». Merece la pena recoger en estas páginas, para deleite de los amantes de la escena, la magnífica descripción de los dos personajes principales del drama realizada por Espronceda —quien también probó fortuna con el género dramático y sabía de qué hablaba—,⁷ y de la interpretación realizada por Carlos Latorre y Julián Romea de sus respectivos papeles:

El Sr. Latorre, sobre todo en el acto quinto, es el mismo Alfredo, apasionado, loco, acosado de remordimientos, precipitado al crimen, y las entonaciones de su voz, su continente frenético, su fisonomía desencajada y pálida le hacían parecer no ya un hombre furioso, sino un ser de veras marcado por el sello de la reprobación. Por otro estilo, y con extraordinario talento, representó el Sr. Julián Romea el papel del Griego fantástico. Difícil

7 Además del drama trágico en cinco actos y en verso, *Blanca de Borbón*, compuesto en una fecha imprecisa entre 1830 y 1834, que permaneció inédito hasta su publicación a cargo de la hija del autor en 1870, Espronceda escribió y dio a la luz, en colaboración con Antonio Ros de Olano, la comedia original en tres actos y en verso *Ni el tío ni el sobrino*, publicada y estrenada en Madrid, en 1834; y cuatro años más tarde, en colaboración ahora con Eugenio Moreno López, publicó y estrenó el drama original en cinco actos y en prosa *Amor venga sus agravios* (Madrid, 1838).

era dar a conocer la idealidad de este personaje, y he aquí el triunfo que ha alcanzado este actor; sus miradas, su aparición, sus ojos vagos y penetrantes, nos dieron a conocer en él al misterioso ser que había imaginado el poeta.

Junto a Carlos Latorre y Julián Romea, el resto del elenco, sin contar los figurantes, lo conformaron Florencio Romea (Rugero), Luis Fabiani (Roberto), Concepción Rodríguez (Berta), Isabel Boldún (Ángela) —entonces joven alumna del conservatorio, incorporada a la compañía—, Nicolás Lombía (Jorge), Pedro López (Ricardo) y José Martínez (el peregrino) (Barba Dávalos, 2020: 516). Un cartel de lujo que no parece fuera suficiente para salvar del fracaso una obra que no pudo mantenerse en escena más allá de los tres días de rigor en los estrenos, sin llegar a ser repuesta después.⁸ No poco debió de influir en la negativa imagen proyectada por el drama el escaso cuidado con que fue montado, a juzgar por la descripción que *El Eco del Comercio* (25-V-1835) hace de la decoración del quinto acto —precisamente el de mayor efecto, calificado por Espronceda como «sublime», donde «el terror y el interés están llevados al último punto» (*El Artista*, 1835, I: 264)—, «rota y caída por un lado y el Etna más que monte parecía una tiendecita de campaña con su perindola encarnada por remate». Aun así, y a pesar de que la primeriza obra de Joaquín Francisco Pacheco no tuvo fortuna en las tablas, la pieza se convirtió en un referente de la dramaturgia romántica española y gozó de una segunda edición (Madrid, José Cuesta, 1853), impresa casi veinte años después de la primera, publicada también en Madrid, por Tomás Jordán, unos meses más tarde de su estreno. Fue rescatada además por su autor, poco antes de su muerte en 1865, en el volumen primero de su obra colectiva titulada *Literatura, historia y política* (Madrid, A. San Martín y A. Jubera, 1864), en una edición revisada por este, que presenta significativas variantes frente a las anteriores, cuyo primitivo texto volvería a reproducirse con exactitud en una posterior edición de la obra a cargo de la viuda e hijos de José Cuesta (Madrid, 1867).

Pero vayamos a *Alfredo* y analicemos las características —con sus virtudes y defectos— de una obra calificada intencionadamente

8 Tan solo he podido localizar una nueva representación de la obra durante los días 2 y 3 de julio de 1836, en Barcelona, donde su acogida no fue muy diferente a la otorgada en Madrid y la prensa encontró el drama «lleno de defectos» (*El Guardia Nacional*, 15-VII-1836).

por su autor como «drama trágico», en una ecléctica mixtura genérica muy propia de su tiempo, que trataba de dar respuesta —desde un posicionamiento romántico— a un concepto de lo trágico alejado de las imposiciones de las poéticas clasicistas. En su *Poética trágica*, Pablo Alonso de la AVECILLA afirmaba que la poesía dramática debía «seguir el curso de las transformaciones de los caracteres y de las costumbres» (1834: 11), defendiendo la existencia, en el siglo XIX, de una tragedia adaptada a su tiempo; una tragedia alejada de la rigidez neoclásica, cuyos protagonistas —sin desdeñar estos— no fueran exclusivamente griegos o romanos, sino que incorporara héroes modernos, tomados «de los siglos medios y de nuestros días», a los que se hiciera «hablar el lenguaje de sus tiempos»; pero «en general serán más ventajosos protagonistas de los siglos medios, porque presentan más originalidad», y el dramaturgo deberá dar a su expresión «todo el genio romántico» (1834: 73-75). Las opiniones de este entonces joven escritor, con tan solo veinticuatro años, respecto a las características de la nueva tragedia cultivada y por cultivar en su época, permitían incluir en esta categoría muchos de los dramas históricos presentes ya en la escena española, y por supuesto los que seguirían llegando en años venideros, entre los que sin duda se incluye el *Alfredo* de Pacheco. Lo que AVECILLA había escrito en realidad era la poética de la tragedia romántica (González Subías, 2008: 260), un género lo bastante amplio y ambiguo como para incluir en él numerosas obras publicadas y estrenadas en el siglo XIX bajo la denominación de dramas, además de las presentadas expresamente como «tragedias»; y sin duda, aquellas que los autores, conscientes de la dimensión trágica de sus textos, calificaron abiertamente de «dramas trágicos».

Joaquín Francisco Pacheco divide su obra en cinco actos, estructura bastante frecuente en los dramas románticos, que toman el modelo de la tragedia neoclásica y había sido asimismo utilizado por Shakespeare. No es baladí esta alusión al gran poeta inglés, cuyo *Hamlet* sirvió de inspiración y modelo a muchos autores decimonónicos, entre los que podemos incluir al creador de *Alfredo*. Desde la primera escena, Alfredo manifiesta en sus palabras, y en su desesperado intento de marchar en busca de su padre, un estado de excitación emocional, un comportamiento, que nos recuerda la enajenada actitud del personaje shakespeariano —como «un eco de Hamlet» lo ve David T. Gies (1996:

159)—; al igual que nos remite a esta obra la presencia fantasmal de una sombra y una voz, «aviso de los cielos», que le recuerda acuciante su deber como hijo; una «mano sobrenatural», «una potencia misteriosa», «una fuerza irresistible» (I, 1), que lo impele a marchar a Palestina. Expresiones propias de un lenguaje enfático, tan hiperbólico como los sentimientos manifestados por el personaje. Estos y otros sintagmas nominales del mismo tenor, junto con un léxico de rotunda sonoridad, en el que la aliteración de fonemas vibrantes (/r/) y oclusivos sordos (/p/, /t/, /k/) —«prisión horrorosa», «resonando», «retumba como un trueno»— comparte espacio y sentido con un campo semántico de claras connotaciones negativas («pesares», «desesperación», «sepulcro», «sangre»), marcan la tónica y el tono, desde el primer momento, de lo que va a ser —todo lo anuncia— una obra de sentido decididamente trágico.

También lo anuncia la titulación dada por el autor a los diferentes actos del drama (El presentimiento, La pasión, El remordimiento, La confusión, El crimen), que, como si de una historia novelada se tratase, sintetizan la clave temática de estos y conducen al inevitable final en el que culmina la trama. Esta mixtura entre novela y teatro, la incorporación de rasgos novelescos en las obras dramáticas, si bien observable ya en la dramaturgia previa,⁹ es una característica propia del Romanticismo, movimiento literario cuya denominación misma nace de su equiparación conceptual con lo «romancesco» y «novelesco» (Lista, 1844: 34; Sebold, 1983). En 1824, José María Blanco-White habla ya de «género novelesco o romántico» (Llorens, 1979: 389-390), en una identificación compartida por Alberto Lista, y que no resultará extraño encontrar en posteriores autores románticos. El propio Joaquín Francisco Pacheco, quien estimaba que la novela es el elemento dominante en las piezas teatrales del siglo XVIII (*Revista Literaria de El Español*, 29-XII-1845: 15), no dudó en acercarse a esta en su *Alfredo*, como acabamos de señalar, a juzgar por la disposición novelesca de su trama en la incorporación de los mencionados «capítulos», cuyos títulos hablan por sí solos de la intención del autor de provocar y conducir

9 Es conocida la influencia de la novela griega o bizantina en la obra de Lope de Vega (González-Barrera, 2006; Gómez, 2017), así como de la novela corta italiana en los entremeses del Siglo de Oro (Resta, 2016) o en la obra de Shakespeare (Tizón, 1984: 193, 209; Pujante, 2021: 11-12), quien bebe incluso de la narrativa castellana medieval y renacentista en algunas comedias (Astrana Marín, 1983: 80; Tizón, 1984: 208).

el interés del espectador-lector de su obra hacia el impactante final con que esta concluye, en un estallido climático de elevado efectismo.

Este efectismo perseguido a toda costa, aun resultando forzado en numerosas ocasiones, explica los rasgos formales y argumentales de la pieza, al igual que el rechazo provocado por lo hiperbólico de las pasiones y situaciones planteadas, y su falta de verosimilitud.

Pero pongamos en antecedentes al lector, antes de proseguir, del contenido de este drama trágico cuyo título responde al nombre propio del personaje sobre el que se centra la trama, Alfredo. Ambientada en tiempos de las Cruzadas,¹⁰ la obra, que rompe las unidades aristotélicas al desarrollarse la acción en un amplio espacio cronológico, mucho más allá de las veinticuatro horas máximas de rigor, y situarse los actos en diferentes espacios —si bien casi todos, salvo el que se sitúa en un bosque a los pies del Mongibelo, en el interior de un castillo—, presenta la transformación vivida por Alfredo, señor del lugar, tras enterarse de la muerte de Ricardo, su padre, y enamorarse febrilmente de la joven viuda de este, llegada con su hermano desde remotas tierras para comunicarle la noticia. Quien se muestra inicialmente movido por un irrefrenable y virtuoso amor hacia su progenitor, desaparecido desde hace años en Palestina, que lo impulsa a marchar en su busca, y es descrito como modelo de generosidad y altruismo, sufre una radical conversión que lo lleva a comportarse de manera diametralmente opuesta a la mostrada en el primer acto, y a entregarse a una pasión arrebatada, irrefrenable, de carácter incestuoso, que lo empujará a cometer los crímenes más atroces y lo arrojará finalmente al suicidio. Sin embargo, ya desde la primera escena, el personaje muestra un carácter desmedido en sus maneras y palabras, que unen, a una desesperación excesiva, un tono de misterio que parece proceder de un impulso emanado de algo más sombrío y terrible que el virtuoso amor filial. Esa imagen de atormentado héroe romántico, solitario y alejado de todos —«Rugero solo me entendía; pero ha entregado a Ángela su corazón...

10 «a principios del siglo XIII», se indica en la edición incluida en el tomo primero de la colección de obras del autor recogidas con el título de *Literatura, historia y política* (Madrid, Antonio San Martín-Agustín Juvera, 1864); no así en las restantes ediciones de la obra, incluida la primera de 1835, donde no hay referencia alguna al momento en que se desarrolla la acción, más allá de las que pueden deducirse del propio texto. Menarini concluye «de manera muy clara», a partir de los diálogos, que esta se sitúa en tiempos de la tercera cruzada; en concreto, aproximadamente entre el mes de octubre de 1191 y la primavera de 1192 (1998: 172-173).

¡Yo no tengo a quien entregarle el mío! (I, 2)»—, que anuncia, en su conversación inicial con el anciano Roberto, su deseo de alejarse de ese lugar no solo por cumplir con su deber, sino quizá también «por huir del sendero del crimen» (I, 1), y vierte encendidos elogios a la imaginación —uno de los principios esenciales del pensamiento romántico (Bowra, 1972)—, una imaginación que lo «extravía», en palabras de Roberto, es la que subyugó a Espronceda, junto con la arrebatada pasión del personaje y la presencia de algo sobrenatural que late en todo momento en escena acompañando, o guiando, los actos del personaje.

Ya hemos aludido al componente hamletiano de Alfredo, pero la sombra y la voz que lo impelen a actuar, el trasfondo que mueve sus actos rebasa el conflicto de la tragedia shakespeariana para ahondar en un elemento propio de la tradición hispánica, ligado a la espiritualidad y a un combate de alcance más profundo, en el que está en juego la salvación del alma. *Alfredo*, como tantos otros dramas románticos —incluidos el *Don Álvaro* y *Don Juan Tenorio*—, presenta un conflicto de raigambre católica, heredado de las comedias teológicas del siglo xvii, en el que, partiendo del principio de la libertad individual —libre albedrío, en términos religiosos—, se deja al ser humano la capacidad de elegir entre el bien y el mal, y por tanto la posibilidad de la salvación espiritual, más allá de condicionantes externos o de la fuerza del «destino». Un hondo sentido religioso impregna el drama romántico, visible en numerosos aspectos de la obra escrita por Pacheco. El propio trasfondo histórico de la pieza, ambientada en la época de unas cruzadas militares que fueron entendidas como guerra santa —más aún desde la visión idealizadora del Romanticismo—, anuncia la presencia en el texto de un cristianismo con el que muchos teóricos del movimiento romántico identificaron el movimiento.

Alberto Lista, en sus *Lecciones de literatura dramática*, ofrece la clave temática del teatro de su tiempo, al que no duda en denominar «teatro cristiano», cuando afirma lo siguiente:

El hombre, en virtud de los principios del cristianismo, está dividido en dos, digámoslo así; el uno que oye y sigue la voz de las pasiones; el otro que refrena las mismas pasiones, que las somete al yugo de la obligación. Esta lucha es justamente la que constituye el mérito de los dramas modernos (Lista, 1836: 140-141).