DECIMONÓNICA

VOL. 7, NUM. 2 SUMMER/VERANO 2010

La pervivencia del Romanticismo en el teatro español de 1850 a 1868

José Luis González Subías

En 1973, el profesor Russell P. Sebold publicaba en *Hispanic Review* un célebre artículo cuyo planteamiento y contenido, en la línea de sus investigaciones sobre los inicios del movimiento romántico en España, resultaba no sólo sorprendente sino demoledor en sus conclusiones. Utiliza Sebold como base argumental para justificar su tesis el fragmento de un drama al que presenta como "un precioso documento para la historia del romanticismo español" (669). Convencido el lector de que lo que tiene ante sus ojos es un texto perteneciente al más puro Romanticismo, el hispanista americano descubre la identidad de su autor, Cándido María Trigueros, así como el título y fecha de composición de la ignota obra: *Cándida, o El amante precipitado*; drama escrito hacia 1773 e impreso en Madrid doce años después. La existencia de esta pieza teatral, junto con otros varios ejemplos que el estudioso fue aportando en sus diferentes investigaciones, le permitieron afirmar su teoría de que el movimiento romántico se inició en España al tiempo que lo hacía en el resto de Europa; esto es, hacia 1770.

Propongo un experimento semejante. Los parlamentos que transcribo a continuación tienen lugar en el interior de la casa de un importante y conocido personaje histórico. En ella se observa una galería de columnas, una estatua de otra destacada figura histórica, ya fallecida, y unos jardines al fondo. Es de noche. Hay una lámpara encendida. El personaje a que aludimos, cuyo nombre ocultamos para no dar pistas al lector, exclama:

> ¡Noche espantosa! Con violencia el Noto
> ruge, y la oscuridad es tan profunda
> que en vano intentan penetrar en ella
> mis ojos . . . . (III, 1)

Poco después tiene lugar el siguiente diálogo entre dos nuevos personajes, cuya identidad vuelvo a omitir:

> —Noche de agüeros.
> [. . .]
> —¿Terror tan hondo

Decimonónica 7.2 (2010): 31-49. Copyright © 2010 *Decimonónica* and José Luis González Subías. All rights reserved. This work may be used with this footer included for noncommercial purposes only. No copies of this work may be distributed electronically in whole or in part without express written permission from *Decimonónica*. This electronic publishing model depends on mutual trust between user and publisher.

produce en ti la tempestad?
—Yo he visto
hincharse el mar al encubierto impulso
de soberbio huracán y el golfo entero
subir, hasta perderse entre las nubes,
sin que el peligro al corazón robara
su natural intrepidez; mas nunca,
nunca mis ojos contemplado habían,
ni sospechado yo, que entre torrentes
de agua, torrentes a la par correrían
de fuego en la ciudad.
[. . .]
Las desiertas calles
de la ciudad recorre; audaz penetra
del capitolio en el recinto sacro;
acércate del Tíber a la orilla;
y por doquier a la fulgúrea estela
de rayos ciento que el espacio cruzan,
siniestra claridad que alumbra a Roma,
verás prodigios que la mente embargan. . .
Del templo cobran las estatuas vida
y en procesión fantástica descienden
unas tras otras: de Catón la sombra
he visto en los relámpagos; del río
el agua está sin movimiento; y mustio,
suelta y ociosa la punzante garra,
me acompañó gran trecho el más terrible
de los leones que compró Salustio. (III, 5)

XDOC.MX

Si tuviéramos que ubicar el texto que acabamos de transcribir en algún movimiento literario, es fácil que trasladáramos nuestro primer pensamiento al Romanticismo. Quizá pudiera hacernos dudar el uso de versos sueltos endecasílabos, algo en principio no muy frecuente en la dramaturgia romántica española—aunque existen numerosos ejemplos que demuestran lo contrario—; o las referencias a Roma, Catón o Salustio. Pero el clima de misterio que envuelve las palabras de estos desconocidos personajes, el patetismo de sus intervenciones, los elementos sobrenaturales que sazonan el discurso de uno de ellos, nos remiten en todo momento al universo romántico. El ambiente nocturno, la furiosa tempestad . . . y un lenguaje cuyo léxico y estructuras sintácticas nominales resultan inequívocas: "noche espantosa," "noche de agüeros," "terror tan hondo," "encubierto impulso," "soberbio huracán," "natural intrepidez," "torrentes de agua," "torrentes . . . de fuego," "desiertas calles," "fulgúrea estela," "siniestra claridad," "procesión fantástica," "punzante garra."

Salgamos de dudas. El autor de estos versos es José María Díaz, uno de los dramaturgos más peculiares y representativos del Romanticismo español; nacido en 1813 y perteneciente a la misma generación que Larra, Hartzenbusch, Ventura de la Vega o Zorrilla. La obra de la que están extraídos fue escrita cuando el poeta había rebasado ya

los cincuenta años. Presentada como "drama histórico original, en cuatro actos y un epílogo," *La muerte de César* es en realidad una tragedia; una de las más sobresalientes muestras de la tragedia romántica española. Fue leída por su autor ante un selecto grupo de académicos, escritores y periodistas, a finales del mes de marzo de 1870; aunque su estreno no llegó a efectuarse hasta el 19 de febrero de 1876, en el Teatro Apolo de Madrid. Y todavía tardó en imprimirse siete años más.

1870, 1876, 1883 . . . ¿Qué significan estas fechas? ¿En los años setenta del siglo XIX aún seguían no ya reponiéndose, sino estrenándose, dramas románticos en los escenarios españoles? Para entonces, Echegaray había hecho ya su aparición en escena, con una dramaturgia que fue y ha sido calificada como neorromántica, dando por supuesto que el Romanticismo se trataba de un movimiento hacía tiempo desaparecido del panorama literario y de las tablas. Sin embargo, el repaso de la producción teatral española en los años posteriores al límite fronterizo utilizado normalmente por la crítica para fijar las últimas lindes del movimiento romántico en España, esto es, hacia 1850, indica, cada vez con mayor claridad, la inexistencia de ruptura alguna entre el teatro escrito entre los años cuarenta y setenta, sino una continuidad y unas modificaciones que sólo pueden ser entendidas como fruto de un proceso evolutivo, en el que el Romanticismo tendrá durante mucho tiempo un papel destacado. Las aportaciones de este magno movimiento cultural, social y literario se irán diluyendo paulatinamente con otras nuevas, así como con la nueva sensibilidad característica del final del siglo romántico.

¿En qué momento se produce la ruptura definitiva? ¿Cuál es el límite último del Romanticismo en España? Se trata de una pregunta de difícil respuesta, en la que la crítica no termina de ponerse de acuerdo. Aunque sus estudios se centraron especialmente en los orígenes del movimiento, Sebold defendió con insistencia desde sus primeras publicaciones, y durante más de treinta años, la existencia de un Romanticismo español inserto en el gran Romanticismo europeo, cuyas lindes se extendían de manera aproximada entre los años 1770 y 1870 (Sebold Trayectoria), dando solidez a otras voces que habían abordado con anterioridad el problema de la extensión del movimiento romántico en España (Azorín, Romero Mendoza) y constituyéndose en un referente ineludible a la hora de tratar el eterno e inconcluso debate que afecta al difícil problema de las periodizaciones literarias; en este caso concreto, del siglo XIX. No pretendo en este artículo establecer el estado de la cuestión respecto a los límites del Romanticismo español; ya lo he hecho con anterioridad (González Subías "La extensión"). Mostrándome partidario de las tesis de Sebold, al menos en lo que se refiere a la extensión última del movimiento, este trabajo pretende demostrar, mediante la aportación de una amplia base documental y bibliográfica, que entre 1850 y 1868, durante la segunda mitad del reinado de Isabel II, el Romanticismo continúa vivo, muy vivo, en la escena española. ¿Cómo no había de ser así, cuando muchos de los principales protagonistas del momento triunfal del movimiento están en plena madurez entonces y aún siguen en activo? Aunque la mayoría, como es lógico, evolucionó, adaptándose y contribuyendo al proceso que mencionábamos anteriormente, sus obras tardías constituyen un buen ejemplo de la pervivencia del Romanticismo en esas décadas.

Hartzenbusch estrenó en los años cincuenta algunos dramas históricos, además de otras obras pertenecientes a diferentes géneros dramáticos entre ésta y la década siguiente.

XDOC.MX

Gertrudis Gómez de Avellaneda también estrenó en esos mismos años algunas de sus piezas teatrales; entre ellas *Baltasar*, uno de sus dramas más elogiados. Ventura de la Vega, hasta su muerte en 1865, no dejó de entregar obras a la escena, en su mayoría traducciones o arreglos, como había venido haciendo desde hacía más de treinta años. Patricio de la Escosura estrenó en los años sesenta dramas de corte histórico, al igual que García Gutiérrez. Y el siempre grande Zorrilla dio a las tablas su última obra dramática—de nuevo un drama histórico, aunque el autor no lo denominara así—, *Entre clérigos y diablos o El encapuchado*, en el Teatro Principal de Barcelona, ¡el 19 de marzo de 1870! Añadamos a éstos la obra de José María Díaz, quien estrenó diferentes piezas, de claro tono romántico, en los años cincuenta y sesenta; y tantos otros dramaturgos, muchos de ellos autores de una producción absolutamente desconocida, que dejamos ahora en el tintero.

Podría quizá pensarse que estos casos son sólo anecdóticos, que estamos hablando de dramaturgos superados que escriben y estrenan en un tiempo que ya no es el suyo. Sin duda los detractores del movimiento en su aspecto más efectista y radical, allá por los años de su definitivo asentamiento y triunfo, contribuyeron a forjar la idea de que el Romanticismo era sólo un cadáver anacrónico que se arrastraba por los escenarios españoles en los años cincuenta. Desde que Juan Valera, en 1854, considerara éste "como cosa pasada, y perteneciente a la historia" (613), su afirmación, repetida y defendida hasta la saciedad por numerosos críticos posteriores, se impuso pronto como un axioma irrefutable, a pesar de las opiniones contrarias que han sostenido su existencia hasta mucho después. Parece haberse olvidado que, por las mismas fechas en que Valera anunciaba la defunción del movimiento, y desde la misma revista, Jerónimo Borao afirmaba su rotunda vigencia, para concluir que se trataba de "la literatura, en fin, de nuestros días" (842).

En 1876, en un solemne discurso pronunciado en el Ateneo de Madrid por Francisco de Paula Canalejas, al resumir los debates sostenidos por la Sección de Literatura y Bellas Artes de tan ilustrada institución en torno a "La poesía dramática en España," parafraseando las palabras de uno de sus miembros, afirmaba el orador que "diez o quince años [. . .] de ensayos infelices y de tentativas no basta para estimar como terminado el período glorioso que va desde 1830 a 1865" (547). Este aserto, rubricado por el propio Canalejas, encierra en sí dos afirmaciones que no dejan de tener interés para este trabajo: la visión del teatro escrito entre 1830 y 1865 como perteneciente a un mismo período—además, glorioso—, y la idea de que entonces—1876—aún es arriesgado considerar éste como concluido. En su discurso, el presidente de la Sección de Literatura del Ateneo incluye a "Bretón, Gutiérrez, Hartzenbusch, Gil y Zárate, Martínez de la Rosa, los Asquerinos, Rubí, Vega, Tamayo, Sanz, Ayala, Núñez de Arce, Dacarrete, Hurtado, Guerra, Eguílaz, etc., etc., y tantos otros" en el mismo grupo; considerando a todos ellos representantes de este magno período de la dramaturgia española.[1] En esta improvisada lista, Canalejas cita a autores nacidos en el siglo XVIII, como Martínez de la Rosa, Gil y Zárate o Bretón de los Herreros, junto a dramaturgos nacidos ya en los años treinta, como es el caso de Núñez de Arce. De los escritores teatrales que están en su memoria, al menos la mitad nacieron en la década de los veinte y desarrollaron buena parte de su producción dramática en la segunda mitad del siglo.

XDOC.MX

¿Cuál es el panorama del teatro español en 1850, año que ha solido utilizarse como frontera del Romanticismo en nuestro país? La realidad es que entonces el drama romántico sigue gozando de una extraordinaria actualidad y presencia en la escena. Son numerosos los dramas publicados en Madrid, algunos de los cuales se estrenaron ese mismo año y otros estaban "para representarse." El Teatro Español acogió el estreno de *El tesorero y el rey*, de García Gutiérrez y Eduardo Asquerino, o *Recaredo*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda; ambos dramas históricos originales. Las traducciones y arreglos de Valladares y Saavedra, Laureano Sánchez Garay y Vicente de Lalama, autores de piezas exacerbadamente románticas, tienen ya entonces un papel destacado en la escena española, y su presencia será continua a lo largo de las dos décadas siguientes. Las numerosas comedias que se representan en los escenarios siguen la estela del teatro bretoniano y el magisterio de Ventura de la Vega . . . No hay un corte divisorio tajante entre el teatro romántico y el teatro denominado "realista"; y, de existir, éste no se produce en 1850, ni tampoco a lo largo de la década siguiente. En los años cincuenta la situación sigue siendo muy semejante a la de años anteriores; incluso la producción de dramas aumenta con respecto a los restantes géneros teatrales. Habrá que esperar a la década de los sesenta para observar una llamativa disminución en el número de dramas que se escriben y representan, especialmente en los últimos años de ésta.

Teniendo en cuenta que los rasgos más llamativos del Romanticismo se manifiestan con mayor nitidez en este género, no sólo en las piezas de ambientación histórica, aunque especialmente, sino en cualquiera de su variedades, escogeré como muestra de la vitalidad del Romanticismo en el teatro español de este período algunas muestras del mismo; y sólo originales.[2]

BARÓN. [. . .]
¿Verdad que le querrás mucho?
LOLA. ¿No lo dice, padre mío,
el amante desvarío
con que extasiada le escucho?
Hallo en su voz cierto son
de ternura y sentimiento,
que hace vibrar con su acento
las fibras del corazón.
Su presencia me domina,
y me miro extasiada
en su fogosa mirada
que me absorbe y me fascina;
y al oírle enamorado,
me dice, padre, mi anhelo
que hay en este mundo un cielo
cuando le tengo a mi lado. (Camprodón, "Prólogo", 1)

Así se expresaban dos de los personajes principales del drama original en un prólogo y tres actos *¡Flor de un día!!*, estrenado en el Teatro Español en el mes de febrero de 1851. Su autor, Francisco Camprodón, inició su andadura dramática en edad avanzada. Tenía ya treinta y cinco años cuando dio al teatro sus dos primeros dramas, *Amor de hombre* y este

¡Flor de un día!! que obtuvo un éxito arrollador. Sus reposiciones fueron continuas durante toda la década de los cincuenta, y en 1860 la obra andaba ya por su séptima edición. Tuvo tal aceptación que el autor se apresuró a escribir una continuación de la obra, con el título de *Espinas de una flor*. Esta segunda parte del drama, estrenada en el Teatro del Drama en marzo de 1852, aunque no gozó del mismo éxito que la anterior, hubo de ser bastante leída, si nos atenemos al hecho de que en 1860 andaba ya por su quinta edición.[3]

¡Flor de un día!!, drama de costumbres contemporáneas inequívocamente romántico tanto por el tono y el lenguaje empleado como por la situación que se plantea, emparentado con el universo de la alta comedia y cargado de emotividad y sensacionalismo sensiblero, aborda el tema del amor imposible, tan grato al Romanticismo, ofreciendo una solución razonable al conflicto irresoluble con que se enfrentan los tres personajes protagonistas del drama: esposa, esposo y amante.

Pero no sólo estos dramas contemporáneos, que podrían hacernos pensar erróneamente que nos encontramos ante un teatro realista, no romántico, muestran la pervivencia del Romanticismo traspasado el umbral de 1850; también son abundantes los ejemplos de dramas históricos, en la línea de las piezas más emblemáticas y representativas del movimiento.[4] Así, José María Díaz estrena el 11 de diciembre de 1851, en el Teatro Español, *Andrés Chenier*, drama histórico ambientado en 1794, plagado de temas y elementos del más puro romanticismo teatral: lucha de la libertad contra la tiranía, amor imposible, presencia de una conspiración, pluralidad métrica, prisión del protagonista, final trágico que culmina con su muerte . . . .

Cipriano López-Salgado, un autor totalmente desconocido a pesar de haber publicado un buen número de dramas en los años cuarenta y cincuenta, dio a la imprenta, en 1852, *Ricardo y Carolina o El amor paternal*, drama en cinco actos en verso "para representarse en Madrid" cuya acción se sitúa en 1710 y ofrece una amplia gama de elementos característicos del más acendrado estilo romántico: castillo, calabozo, veneno, puñal, pasiones amorosas conflictivas y trágicas, escenas nocturnas bañadas por la luna . . . .

Otro tanto podemos afirmar del drama en prosa, en cinco actos, publicado por Gabriel Hugelman en 1853, con el título de *El escudo de Barcelona*, cuya acción, situada en el siglo XI, transcurre tanto en el castillo carlovingio de Balduino, conde de Flandes, como en la capilla del palacio de los condes de la ciudad catalana. Este drama histórico, escrito por un dramaturgo de nuevo absolutamente desconocido (no está recogido por Rodríguez Sánchez ni existen estudios sobre su obra) incluye todos los elementos del Romanticismo más furibundo; de esa "escuela furiosa," como se la denominó a comienzos de la década de los cuarenta, en pleno apogeo del movimiento en España, en que las pasiones amorosas culminan en trágicas muertes, fruto del puñal o del veneno.

El mismo año de 1853 se estrenó en el Teatro de Variedades, en Madrid, *Alarcón*, un nuevo drama histórico ambientado en la España del sigo XVII y que utiliza como protagonista al célebre dramaturgo barroco. En la crítica que Eugenio de Ochoa dedicó a esta producción dramática (*La España* 8-V-1853) dio cuenta de su éxito y dejó escritas las siguientes palabras, las cuales no sólo recogen la consideración de la pieza por parte del

XDOC.MX

crítico—y a su vez dramaturgo—como "drama romántico," sino que constituyen un documento importantísimo para comprender las verdaderas dimensiones de esta dramaturgia tan minusvalorada como injustamente comprendida:

> [. . .] la pintura de *Alarcón*, infiel como retrato de este eminente ingenio, es, considerada como estudio o análisis moral del *hombre interior*, objeto el más noble e importante del drama romántico, una obra de gran mérito, llena de verdad y de poesía al mismo tiempo, pues materialmente *vemos* sentir a aquel hombre, y compartimos sus sentimientos con una fuerza de ilusión que nos lo hace aceptar como una realidad. (XXIII)

Obsérvese la afirmación de Ochoa sobre cuál es el principal objeto del drama romántico: el estudio o análisis moral del hombre, de sus pasiones, su comportamiento y su psicología. Y el mayor mérito de estas obras estriba en que seamos capaces, a través de la ilusión poética, de aceptar la realidad de cuanto vemos en escena. Según esto, la definición del drama romántico podría aplicarse a cualquier obra "realista" del siglo XIX.

Leamos ahora unos versos extraídos de un monólogo pronunciado por un personaje nacido de las plumas de Juan José Nieva y Cayetano Suricalday, incluido en un drama en cinco actos y en verso ambientado en la primera guerra carlista, que lleva por título *El puente de Luchana*:

> *(Pensativo)*
> ¡Noche apacible y serena,
> bajo cuyo negro manto
> se desvanece el quebranto
> que mi existencia envenena!
> ¡Bien haya tu sombra llena
> de misterio y soledad!
> Para el que en triste ansiedad
> se agita incesantemente,
> tú eres, ¡oh noche! ¡una fuente
> de inmensa felicidad!
> ¡A tu calma bienhechora,
> a tu retiro sombrío
> apela el corazón mío
> cuando el pesar lo devora!
> ¡Gocen otros de la aurora
> los brillantes resplandores;
> yo, que a solas mis dolores
> y mis desventuras lloro,
> te voy buscando y adoro
> tus enlutados vapores! (I, 2)

XDOC.MX

La obra, escrita por sus autores a finales del año 1853 y dedicada al general Espartero, fue estrenada en el Teatro del Príncipe, el 7 de diciembre de 1854. Se mantuvo en cartel hasta el día 12 y volvió a representarse cinco días después (Vallejo y Ojeda 32-33).

Es curioso observar cómo, frente a una idea muy extendida, muchos dramas históricos románticos están ambientados no en la época medieval, sino en siglos posteriores; especialmente en los años correspondientes al llamado Siglo de Oro, pero también en el siglo XVIII.[5] Esta variedad de espacios históricos hemos podido encontrarla asimismo en los dramas escritos y estrenados en los años cincuenta y sesenta. En el siglo XVII se sitúan tanto la acción de *Rioja* (1854), drama en cuatro actos y en verso, original de Adelardo López de Ayala, como el drama que Luis de Eguílaz estrenó en el Teatro del Príncipe, el 29 de marzo de 1854, con el título de *El caballero del milagro*. Ambos siguen manifestando las características más destacadas de un Romanticismo que goza de excelente vitalidad; precisamente en el año, recordemos, que Juan Valera había proclamado sin ambages su pasada defunción.

Pero el Romanticismo continúa vivo en multitud de producciones dramáticas que se publican y estrenan por entonces. José María Díaz, por ejemplo, dio a la escena ese mismo año de 1854 dos dramas contemporáneos, *¡Redención!* y *¡Creo en Dios!,* en los que su autor persiste en el cultivo de un drama arrebatadamente sentimental y lacrimoso, donde las emociones afloran a cada instante inundando la escena de patetismo.[6] La primera de estas obras, que ha sido considerada en alguna ocasión como un arreglo de *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas (Hurtado y González Palencia 880), tuvo un notable éxito, del que dan cuenta sus múltiples reposiciones a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX. Todavía el 7 de febrero de 1894 llegó a representarse en el Teatro Martín, en la capital española, y se conocen al menos tres ediciones de la misma: la última de ellas impresa en Salamanca, en 1871 (González Subías, Dramaturgo 451-58).

XDOC.MX

En cuanto a *¡Creo en Dios!*, el contenido moral de este drama en cuatro actos y en verso, con final feliz, cuyo mensaje anuncia y defiende la derrota del vicio frente a la virtud, la prevalencia del bien sobre el mal, enlaza con el de tantas otras escritas por esos mismos años, en que la decepción ante una sociedad impregnada por un creciente materialismo y unos valores—antivalores—ligados a éste (hipocresía, envidias, apariencia, ostentación, libertinaje, culto al dinero . . .) se manifiesta en textos con una fuerte carga crítica, sustentados por un idealismo de corte netamente romántico.

Cerca de estos planteamientos se halla *El justicia de Aragón*; en este caso un drama histórico escrito por el mismo dramaturgo, estrenado en el Teatro Lope de Vega, en Madrid, el 19 de mayo de 1854. De nuevo la virtud triunfa en esta pieza ambientada en el siglo XIII, en la que el amor, los celos, la honra, el deber y la ambición generan un conflicto que bien pudiera haber culminado en tragedia. No obstante, en la última escena de la obra, un arrepentido rey Jaime I, en una actitud y unos versos que recuerdan el tono moderado y conciliador de los dramas de Zorrilla o Rodríguez Rubí en los años cuarenta, manifiesta:

> Y gracias a esa virtud
> cae de mis ojos la venda,
> mostrándome Dios la senda

que conviene a la quietud
de mis reinos. Desde hoy
renuncio a mi intento vano,

desde hoy, como vos anciano,
de la ley esclavo soy. (IV,7)

Polimetría, trasgresión de las unidades de tiempo y lugar, multitud de personajes, conflictos pasionales y un tono que, cuando menos, recuerda los dramas de Zorrilla—lejos de la sospecha de ser poco románticos—, muestra que el Romanticismo sigue presente en la escena española a mediados de la década de los cincuenta.

Pero el tono moderado y los finales felices no son exclusivos en el teatro de esos años. Precisamente en José María Díaz podemos encontrar, en lo que resta de década, varios ejemplos de obras representativas del más rotundo y arrebatador romanticismo; como es el caso de *Catilina*, tragedia de ambientación romana a la que su autor calificó como "drama histórico," basada en la célebre conjuración de este personaje, en el siglo I a. de C. La ambición del protagonista es castigada y perece al final de la pieza, en una escena que, por sí misma, sería suficiente para justificar la existencia de un teatro desaforadamente romántico en la España de 1856; año en que fue publicada y prohibida su representación en el Teatro del Príncipe, donde estaba previsto su estreno para los primeros días del mes de diciembre, por orden de la autoridad civil (González Subías, Dramaturgo 371-74):

CATILINA. [. . .]
Senadores, no huyáis, que moribundo
y sin armas estoy; sobre mi pira
no quemaréis el huracán que lego
al proceloso porvenir del mundo.
Pobres y ricos, patriciado y plebe . . .
(Alegría sarcástica)
Casio, escucha mi voz; ven a mi lado . . .
(Casio se coloca al lado de Catilina)
César pretende esclavizar a Roma . . .
si llega al fin, que llegará ese día! . . .
es el puñal de Catilina . . . toma . . .
(En voz baja, dándole su puñal)
Cicerón, Cicerón, de Julio César
la sangre te ahogará, que no la mía!
(Empieza a arder el palacio de Sempronia: al ruido que hacen los esclavos al arrodillarse, Catilina vuelve la vista y exclama)
¡Oh, luminarias a mi muerte enciende
la mano de Sempronia! . . . ¡Sacrificio
inútil! . . . ¡Ay!
(Cae en tierra; los que le rodeaban se retiran con espanto)
¡Vuestro terror me arranca
risas a mi pesar!

XDOC.MX

(Haciendo un violento esfuerzo y rasgándose él mismo la herida)
Ábrete, herida:
deja a mi vida ya la puerta franca.
(Muere. En este momento se desploma el palacio de Sempronia y se ve a ésta entre las llamas) (IV, 13)

Y como ejemplo de "hiperromanticismo" ha sido visto el drama histórico en cinco actos y en verso, obra del mismo autor, titulado *Carlos IX y los Hugonotes* (Gies 261); estrenado en el Teatro del Príncipe, el 18 de octubre de 1856. Basada en un lamentable y luctuoso suceso histórico, la matanza de los hugonotes ordenada en París por el rey Carlos IX, en la tristemente famosa Noche de San Bartolomé, esta obra incluye todas las características del teatro romántico más exacerbado y terrorífico. El rey morirá consumido por el remordimiento, al que se suma el efecto fatal de un fulminante veneno. La fuerza dramática de las últimas palabras del monarca agonizante, su efectividad—y efectismo—teatral, basada en un lenguaje fuertemente pasional, potenciado por continuos recursos exclamativos y reiteradas reticencias, son un indiscutible ejemplo de la pervivencia del Romanticismo en las tablas españolas por entonces:

CARLOS. *(Retrocede espantado: grito de terror)*
¡Ah! ¡Reza y llora! . . .
¡Me conoce! ¡Gran Dios! ¡Sí, de los crímenes
aquí está el manantial! ¡Brotan a ríos!
¡Oh, dejadlos correr, que pesa mucho
la conciencia al morir! ¡Nadie me ama!
¿Ni yo tampoco? No. ¡Me abraso . . . siento! . . .
sí . . . ya sé lo que es . . . ¡Remordimiento! . . .
¡Por favor . . . por favor! ¡Un poco de agua! . . .
(Cae desplomado en tierra luchando con las agonías de la muerte)
De rodillas . . . yo iré.
(Arrastrándose hacia el sitio en que está Olimpia arrodillada)
¡Sudor de sangre! . . .
Sí . . . sí . . . ¡qué angustia! ¡Coligni! . . . ¡Mi hermano!
¡Imposible! . . . ¡No más! . . . ¡El cetro! ¡El trono! . . .
¡Olimpia! . . . ¡Olimpia! ¡Tu perdón! . . . ¡Tu mano!
(Muere) (V, 13)

Si bien no tan exaltadas como los dramas de Díaz, otras piezas se estrenan en la temporada de 1856 donde los sentimientos, las emociones desatadas, las pulsiones irrefrenables del corazón, ocupan un primer plano. Así ocurre en *La flor del valle*, drama en tres actos y en verso cuya acción se sitúa a principios del reinado de Fernando VI, compuesto por Luis Mariano de Larra y estrenado en el Teatro del Príncipe el 28 de mayo; en *La vaquera de la Finojosa*, de Luis de Eguílaz, estrenado en el mismo teatro el 6 de septiembre y ambientado en el siglo XV; o en el drama que este último dio a la escena al mes siguiente con el título de *La llave de oro*, ubicado en el Madrid del siglo XVII. Al siglo XI se remonta la historia recreada por el propio Eguílaz en *Grazalema*, drama que fue estrenado pocos meses después, de nuevo en el Teatro del Príncipe, plagado de elementos

DOC.MX