

UN DRAMA ROMÁNTICO GIENNENSE: *EL VALOR RECOMPENSADO O LA TOMA DE JAÉN*
(DE JOSÉ JIMÉNEZ SERRANO Y ANTONIO ALMENDROS AGUILAR) (*)

Por Dámaso Chicharro Chamorro
Facultad de Humanidades de Jaén

LA literatura giennense del siglo XIX ha recibido en las últimas décadas una estimable cantidad de estudios, que han terminado por hacérsola del todo familiar; nombres como los de Bernardo López, Antonio Almendros Aguilar, José Moreno Castelló, Patrocinio Biedma y tantos otros son ya, gracias a tesis doctorales y estudios de erudición local, suficientemente conocidos, al menos en sus aspectos fundamentales. Ocurre, sin embargo, que de casi todos ellos se ha atendido preferentemente a su poesía lírica, mientras que el silencio y la sombra más absolutos se ciernen aún sobre lo poco o lo mucho que dedicaron al teatro; hasta el punto de que postulamos hoy como imprescindible y urgente un estudio en profundidad de la interesante aportación que al «arte de Talía» dedicaron la mayor parte de los poetas giennenses del XIX.

Ese trabajo podría iniciarse por una obra de gran éxito local, que en su momento recibió los mayores elogios y fue de las pocas que mereció los honores de la imprenta, cuando lo usual en los dramas de nuestra tierra, como sucedió con todo el teatro de Moreno Castelló, es que fueran representados por compañías no profesionales, cayendo luego en el olvido, razón por la cual hoy es casi desconocido el hecho mismo de su existencia.

Me propongo, pues, estudiar *El valor recompensado* o *La toma de Jaén*. Para ello importa referirse, obviamente, a sus autores, respecto a los cuales existe una notable diferencia de información. Es claro que de Almendros Aguilar conocemos hoy muchos datos. Su personalidad y obra literaria quedaron suficientemente delimitadas tras el benemérito trabajo de Alfonso Sanchó al cual habremos de remitirnos con frecuencia (1). Sin embargo, convendrá formular algunas precisiones sobre su aportación a la dramatur-

(*) Además de esta colaboración con Almendros, Giménez Serrano es autor de otras obras teatrales que cita Caballero Venzalá en su reciente *Semblantes en la niebla, El vizconde Bartolo, El buen Santiago y El pacto de Satanás*. Merecería la pena una búsqueda y estudio que dejamos para otra ocasión.

(1) *Almendros Aguilar: Una vida y una obra en el Jaén del siglo XIX*, I.E.G., Jaén, 1981, fue premio «Cronista Cazabán» de 1978. El trabajo, que va prologado por Gallego Morell, constituyó la tesis doctoral del autor, defendida en la Universidad de Granada.

gia, que allí fue enfocada con menos detenimiento, dado que el tema del estudio de Sancho era la obra poética de Almendros y su inserción en el contexto humano del Jaén decimonónico, mucho más vivo de lo que suele creerse a tenor del movimiento que entonces experimentan instituciones como la Asociación de Amigos del País y la notable repercusión de los medios escritos (periódicos y revistas, que proliferan, como es sabido, en nuestro Jaén de entonces).

Pero del coautor de este drama se sabía bastante menos. Sólo hay un estudio bien documentado sobre José Jiménez Serrano, debido a la erudición y probidad de Enrique Toral Fernández de Peñaranda. Es el que, con el título de «Azorín y los escritores giennenses José Toral y Sagrista y José Jiménez Serrano» apareció en el volumen monográfico que el Instituto de Estudios Giennenses dedicó al gran prosista del 98, como separata del Boletín (2). Además está el famoso artículo de Azorín, que luego comentaremos («Un paseo a la patria de Don Quijote», 1905, reproducido en la revista *Paisaje*, núm. 34, marzo de 1947).

Basándonos en Toral y en algunos datos sueltos que se deducen de documentación posterior importa trazar, siquiera someramente, la biografía de este tan importante cuanto desconocido romántico de Jaén. En efecto, nace Jiménez Serrano en nuestra capital el 12 de diciembre de 1821, en la calle del Obispo Arquellada. Llama la atención el abandono que ha sufrido este curioso personaje, pese a la gran cantidad de títulos académicos y variedad de saberes que dominó, lo cual le permitió obtener cátedras de diversas materias. Ello supone, como en Unamuno, una formación fuera de lo común. Destaca, asimismo, su esfuerzo impulsor de «aventuras literarias», pues fue animador o fundador de diversos periódicos y revistas de vida no tan efímera como suele decirse (3).

Con 21 años era ya doctor en leyes; en 1848, catedrático de Matemáticas en el recién creado Instituto de Jaén. Después obtuvo cátedra de Geografía e Historia del mismo Instituto (1853) y, lo que es más llamativo en un profesor de provincias, ese mismo año aparece ya como catedrático de Derecho en Madrid, en la entonces Universidad Central, donde desempeñó

(2) Suplemento extraordinario al núm. 78 del *B.I.E.G.*, Jaén, 1975. Va precedido de una presentación del Ciclo Azorín, a cargo de LORENZO POLAINO ORTEGA, y contiene interesantes aportaciones de especialistas como LÓPEZ ESTRADA, JOSÉ A. PÉREZ RIOJA o el mismo J. M. MARTINEZ CACHERO.

(3) Para la mayoría de estos datos remitimos al artículo de Toral recién mencionado, especialmente páginas 123-125.

las cátedras de Derecho Civil, Mercantil, otra que hoy llamaríamos de Derecho Administrativo e incluso una denominada entonces Historia de las relaciones políticas y diplomáticas de España con las demás potencias, que hoy correspondería en parte a Derecho Internacional e Historia del Derecho. Es, por ende, un hombre de excepcional formación, agudo ingenio, profunda inteligencia y minuciosa erudición. Dotado especialmente para los idiomas, hablaba con corrección latín, francés, italiano, inglés y alemán.

Lo que desde nuestra actual perspectiva causa verdadera zozobra es que inteligencia y dotes tan brillantes no pudieran desarrollarse y fructificar en plenitud. Su inmenso talento se desperdició en gran medida, ya que, como buen romántico y siguiendo la ley del siglo, murió cuando apenas contaba 37 años de edad (algo más que Bécquer o Lord Byron). Así lo cuenta Enrique Toral: «Enfermó Jiménez Serrano por una caída de caballo cuando iba de Jaén a Granada al entierro de su tío el canónigo, y tras largos meses de enfermedad lenta y cruel, de dilatada agonía y padecimientos infinitos, a las cinco y cuarenta minutos de la mañana del día 21 de enero de 1859, moría, siendo enterrado en la Sacramental de San Luis de Madrid. Estaba casado con doña Juana Villareal, granadina, y tenía una hija. Contaba al fallecer treinta y siete años, un mes y siete días de edad y era diputado a cortes por Alcalá la Real» (4).

Evidentemente de él no puede quedar obra ni amplia ni sólida, habida cuenta de las dificultades de publicación en el pasado siglo y de su escasa voluntad de reunir en volumen lo que estimaba juveniles frutos de dispersa inspiración. Muy al contrario, lo que de él nos quedan son vagas referencias de artículos desperdigados aquí y allá por un sinfín de publicaciones, lo cual hace urgente una labor de recopilación pormenorizada de estos fugaces indicios de un hombre genial, que no están siquiera inventariados.

En plena juventud funda en Granada dos periódicos: *La Campana de la Vela*, de contenido político, y *El Pasatiempo*, que daba acogida a temas literarios. Cuando éste fue suprimido, fundó *La Distinción*, y todavía después la *Revista literaria del granadino*. Como es frecuente en autores de aquella época, no hay periódico de alguna entidad donde no aparezca su firma. Enrique Toral cita *El Artista*, *El Castellano*, *El Tiempo*, *El Siglo XIX*, *El Museo Universal*, *El Semanario Pintoresco*. También hay trabajos suyos en publicaciones de allende los mares: *La Mañana*, de Cuba, *Revista de ambos Mundos*, *La América*, etc., etc.

(4) Loc. cit., pág. 125.

Asimismo publica en Diario de Barcelona, *La Época*, *El Criterio*, *La Gaceta de los Tribunales* y bastantes más periódicos y revistas de diferente entidad, entre ellos algunos asturianos y gallegos a los que no sabemos cómo pudo acceder, pues el hilo de sus amistades se nos pierde en esa zona (5). Es, además, autor de una guía de Granada, famosa en su tiempo, conocida como *Manual del viajero en Granada*.

De entre los numerosos puestos oficiales que desempeñó tal vez el más llamativo para nuestro propósito sea el de Juez del Tribunal de Examen de la Sociedad de Escritores Dramáticos, cargo que desempeñaba todavía en 1848, cuando pronuncia el discurso en la solemne apertura de aquel curso académico en el Instituto de Jaén, rarísimo ejemplar que conserva y cita Enrique Toral, donde figuran todos sus títulos, entre ellos el de ex-Secretario de la Comisión de monumentos histórico-artísticos de Granada.

Sin duda su faceta más conocida, o al menos la que ha dado lugar a una mayor dedicación y cita interesada de los eruditos locales, es la de viajero por la ruta de Don Quijote. Fue una interesante excursión, muy al estilo noventayochista, que originó la publicación de una serie de artículos en *El Semanario Pintoresco*, entre enero y abril de 1848, que enfocaba 57 años antes la idea luego plasmada por Azorín en su clásico estudio *La ruta de Don Quijote* (1905). Tanta fue la coincidencia, que el propio Azorín, hombre escrupuloso y probo donde los hubiere, se refirió a este hecho, reconociendo si no la deuda literaria —que no la hubo— al menos la anticipación efectiva de la «vividura manchega» y enamoramiento quijotesco de nuestro autor, con unas palabras de elogio a Jiménez Serrano, que honran para siempre a quien las escribió y al polifacético romántico giennense.

Estas frases, escritas en 1913, aparecen en el libro de Azorín *Los valores literarios*, en un artículo titulado «La patria de Don Quijote», y provocaron años después enfervorizados comentarios de eruditos locales como Angel Cruz Rueda o Luis González López. La revista *Paisaje*, en marzo de 1947, bajo el título de «Jiménez Serrano y Azorín», reproduce, según dijimos, el texto del maestro de Monóvar, que conviene repetir cada vez que de aquél se habla, pues pocos autores cuentan con un reconocimiento tan explícito del gran prosista. El texto dice así: «Cuando en 1905 un joven escritor (romántico y con el pelo largo) hizo un viaje por La Mancha siguiendo la ruta de Don Quijote, ignoraba que muchos años antes, en 1848,

(5) Dejamos para próxima ocasión el estudio pormenorizado de estas relaciones a la luz de la documentación, aún incompleta, que poseemos.

otro joven escritor (con el pelo largo, romántico), había realizado en parte el mismo viaje. Hasta hace poco no ha sabido de las andanzas del primer viandante el segundo deambulador. Quien viajó en 1848 fue J. Jiménez Serrano. Colaboraba este escritor en *El Semanario Pintoresco*; en esta revista publicó sus impresiones. Las publicó en los números correspondientes al 16 de enero, 30 del mismo mes, 6 de febrero, 2 de abril y 23 de igual mes. Cinco son, por tanto, los artículos publicados. Llevan el título de “Un paseo a la Patria de Don Quijote”».

Efectivamente, en apariencia el propósito fue el mismo, pero en opinión de Toral, Jiménez Serrano iba más lejos, pues pretendía debelar desde el terreno los errores absurdos de tanto comentarista ignaro del Quijote, que se atrevía a opinar por lecturas de centones librescos sin conocer ni remotamente aquellas tierras e ignorando incluso de qué color se pintan las puertas en La Mancha. El mismo Jiménez Serrano lo dice con palabras insustituibles: «Como la juventud es irreflexiva y sobrado confiada en sus propias fuerzas, desprecié el antiguo método (o sea, el de la lectura de libros supuestamente eruditos) y antes de todo me propuse visitar la patria de Don Quijote, recorrer las calles de su lugar, seguir el camino de sus primeras y más famosas aventuras y apurar cuanto allí se supiese de las desgracias del Manco de Lepanto y de lo que pudo dar origen a su riquísima historia» (6).

Como vemos, el propósito fue similar, aunque más atrevido que el de Azorín, máxime cuando se realizó en plena juventud, tal vez en 1842, bastantes años antes de la fecha de publicación de los artículos según quiere el propio Toral. El viaje supone un no pequeño antecedente, que debe contar en una historia del cervantismo romántico, cosa aún por hacer.

La última faceta que quiero destacar de Jiménez Serrano es su excepcional disposición para todas las artes, incluida la pintura. Los dibujos que de aquel viaje nos dejó para ilustrar cómo era en verdad la tierra de Don Quijote poseen excepcional interés y constituyen en su conjunto un verdadero modelo de ilustración que, por olvidado y bello, merecería reproducirse en cualquier buena edición de la inmortal obra.

Este es, a grandes rasgos, el «desconocido» colaborador de Almendros Aguilar en *La toma de Jaén*, que está pidiendo a gritos una revisión a fondo de su abundante obra periodística dispersa y cuya producción dramática más conocida analizaremos aquí.

(6) Cit. E. Toral, loc. cit., pág. 128.

SOBRE EL TEATRO DE ALMENDROS: COLABORACIÓN Y AUTONOMÍA

Era conocida la amistad desde jóvenes de Antonio Almendros y José Jiménez. Sin embargo las circunstancias de su colaboración para el teatro no estuvieron claras hasta la publicación —por otra parte ya antigua— de un artículo de Alfredo Cazabán titulado «Remembranzas. Autor y Actor» (7). Posteriormente el mismo Cazabán publicó otro artículo en *Don Lope de Sosa* titulado «El estreno de *La toma de Jaén*, 25 de Noviembre de 1850, día de Santa Catalina» (8). El hecho es que, según se cuenta, los amigos de Almendros, en especial Jiménez Serrano y Diego Marín Vadillos, reprochaban a éste que no dedicara algo de su abundante ingenio al teatro. Conocida es la desbordante vena romántica de Almendros, cuya facilidad para escribir versos fue siempre ponderada. Así lo evoca Cazabán: «Era ya don Antonio Almendros Aguilar niño mimado de las musas. Había hecho sus primeros trabajos en la prensa de Jaén y escrito lindísimos versos, con avidez leídos, con insistencia solicitados.

Una juventud de 25 años, una figura de artista romántico, una inspiración inagotable, una educación literaria al lado de los buenos maestros le daban bríos para grandes empresas y así brotaban de su pluma las octavas reales como estrofas de bronce y las tiernas orientales que mejor no hicieran los poetas de Damasco».

Con esta prosa deliberadamente arcaizante Cazabán traza la figura de cuerpo entero del poeta de éxito, prototipo de romántico «demodé» a su gusto, cuya mayor empresa, guiado de su facilidad, estribaba en corresponder a los requerimientos femeninos, como buen mozo que domina la pluma con febril inspiración y lo mismo compone «octavas reales de bronce» que —sobre todo— tiernas orientales con que saciar la apetencia femenina, no contenta con los madrigales que a diestro y siniestro «esculpía» en los inevitables álbumes o abanicos de ocasión lucidera.

A todo esto Almendros, pese a sus innegables éxitos en otros géneros, se resistía a escribir teatro, tal vez convencido de que sus dotes de improvisador, de las que era absolutamente consciente, no se avenían del todo con el trabajo de oscuro técnico que ha de manejar entradas y salidas, sopesar

(7) Publicado en *La Unión*, núm. 104, 20 de febrero de 1900, repetido con muy ligeras variantes en la revista *Don Lope de Sosa*, bajo el título de «Un drama de Almendros y un soneto de Jiménez Serrano», año 1915, págs. 146-147.

(8) Revista *Don Lope de Sosa*, año 1924, págs. 312-318.

la intensidad de la anécdota a cada paso y buscar las cosquillas sentimentales de un público proclive a la revuelta insidiosa cuando no al inevitable pateteo. La «cólera de español sentado» de que hablaba Lope parecía rondar su cabeza y no se decidía a escribir para la escena. El cronista Cazabán lo cuenta así: «Todavía no había escrito nada para el teatro, acaso porque Talía le daba más respeto que sus demás olímpicas hermanas. Echábenselo un día en cara don José Jiménez Serrano y don Diego Marín Vadillos, cuando herido por el poeta en su amor propio, resolvió probar fortuna y hacer... un drama... sin mujeres».

Fuera por estas amistosas incitaciones o por su propio impulso, el hecho es que por fin Almendros se decidió, y, fiel a sí mismo, con la improvisación de que hizo gala siempre, escribió en apenas dos días, casi como Lope, su primer drama en un acto y con la particularidad de que sólo intervenían personajes masculinos. Cazabán comenta graciosa y cáusticamente esta ausencia de mujeres: «Sin mujeres —dice— porque entonces era difícil hallar en las damas voluntad y afición para salir a escena». Siempre, pues, el fingido recato femenino en la sociedad de provincias.

El drama se tituló *Dos reyes*, y de él no queda más que el recuerdo. Quien con más intensidad y dedicación manejó los papeles de Almendros, es decir Alfonso Sáncho, concluye tras intensa búsqueda que «desgraciadamente se ha perdido» (9). Lo único que queda de este primer drama son las noticias que como casi siempre transmite fielmente el cronista Cazabán: «La obra, escrita en cuartillas de papel de oficio —papel de la escribanía de su padre— la leyó el poeta a sus amigos. Se titulaba *Dos Reyes* y se desarrollaba la acción en la cabaña de un leñador italiano, donde la víspera de la batalla de Pavia, guarecíanse, huyendo de una tempestad, Carlos V y Francisco I. Estaba escrita en robustos versos y era hermosa expresión de aquel período caballeresco-militar de nuestra historia».

Se trataba, lógicamente, de una obra dramática de carácter histórico, género romántico por antonomasia, ambientada en torno a la batalla en que se enfrentaron los dos grandes e irreconciliables enemigos. Respecto a los datos y al tono general de la misma apunta Sancho sagazmente: «Aun sin conocer el texto de *Dos reyes*, la estructura, la cabaña, la tempestad, la improvisación en dos días, traen el obligado recuerdo de *El puñal del godo* del bienamado Zorrilla».

(9) Loc. cit., pág. 42.

A propósito de la puesta en escena, cuenta Cazabán una curiosa historia que por poco termina mal entre aquellos jóvenes románticos, tan propicios al desequilibrio como amantes de los duelos. Porque Vadillos quiso a toda costa representar el papel de Carlos V, que obviamente salía engrandecido del drama, y a Almendros maldita la gracia que le hizo pasar por rey de los franceses; pero al fin tuvo que apechugar con el papel de Francisco I que, por curiosa ley de péndulo maniqueo, vendría a ser el dechado de todos los vicios y no sería plato de gusto cargar con las posibles iras públicas contra tan odiado personaje. Almendros lo encarnó no sin discusiones previas, apaciguadas luego por el éxito que todo lo calma.

Comentamos este drama porque aquí comienza la colaboración efectiva entre Almendros y Jiménez Serrano; y no porque éste interviniera en la plasmación de *Dos reyes*, sino porque tan identificado se sintió con el tema y el éxito que ya se auguraba, que, anticipándose valientemente al mismo, escribió de su propia musa un conocido soneto a Antonio Almendros. Y —lo que es más importante— plasmó la reseña para el periódico *El Avisador*, tan elogiosa, que parece compartir autoría o inspiración, o al menos desearlo fervientemente, máxime cuando la escenificación de Francisco I por Almendros se saldó con éxito notable. De él decía Jiménez Serrano en su crónica que «habiendo hecho un drama notable y habiéndolo representado magistralmente, parecíase a Lope de Rueda, que escribía y ejecutaba sus propias comedias en aquellos tiempos en que la literatura y el arte dramático iban juntos en los carros de las representaciones».

Esta obra dio ocasión, como antes comenté, para que Jiménez Serrano profundizara su amistad con Almendros. Con prosa intencionadamente romántica relata Cazabán el final de la representación: «El estreno fue un éxito; un triunfo para el autor. Cayeron sobre la escena muchas flores; volaron palomas con lazos de seda por el ámbito del teatro; batiéronse palmas con frenesí; hubo en las plateas y los palcos sonrisas y ceremoniosos saludos para el poeta y gritó el pueblo del paraíso más entusiasta que cuando en el drama vio al monarca francés vencido por el Rey-Emperador». Al final del estreno, tras los ruidosos aplausos y todo el ambiente que de manera tan plástica evoca el cronista, apareció en una bandeja este soneto-homenaje de su amigo Pepe Jiménez Serrano: «A Antonio Almendros».

«La fuentecilla humilde, susurrante,
nace en la arena del oculto prado;
deslízase en el valle, de callado,
entre esmeraldas líquido diamante.

Fuentes más ricas, manantial pujante,
danle creces y curso arrebatado;
traspasa la colina y el collado;
vence ligera con furor constante.
Con majestad, undívago, espumoso
después se torna en renombrado río.
Así tú crecerás, lauro glorioso
alcanzarás contra el destino impío
y dejarás en la española historia
radiante surco de radiante gloria».

Este texto, prueba de la amistad que había de sellar la colaboración efectiva de ambos para el teatro, es comentado así por Alfonso Sancho: «Ripios aparte, el soneto es estimable, aunque lleno de resonancias barrocas. El amistoso elogio de Jiménez Serrano se excedió en la profecía pero, si Almendros no dejó en la literatura española radiante surco de radiante gloria, sí alcanzó entre sus paisanos la estimación de vate por antonomasia» (9). A continuación resalta las que estima cualidades evidentes de esta obra hoy desconocida, que se aproxima sin duda al romanticismo más representativo. Así dice Sancho: «Ya en esta obra primeriza destacan dos rasgos muy acusados de la personalidad literaria de Almendros: su facilidad para la improvisación, tan romántica, y su dotes, siempre alabadas por sus contemporáneos, para la recitación. Son los mismos elogios prodigados una y otra vez a Zorrilla y a Grilo, por ejemplo» (10).

Pero la vocación teatral de Almendros no termina aquí. Además de *La toma de Jaén*, a la que dedicaremos luego atención preferente, el giennense plasmó al menos otras dos obras para el teatro. Son ya sus años de primera madurez, de poeta consagrado en certámenes y fiestas donde jamás defrauda por su capacidad de improvisación, su atractivo personal y ese algo que le eleva sobre sus paisanos. Es entonces cuando quiere continuar su interrumpida carrera dramática. Debemos recurrir al inevitable Cazabán y al biógrafo por antonomasia. El primero de estos dramas es el titulado *Un desagravio real*. Según Cazabán, Almendros estaba enamorado por entonces de una mujer no grata a la familia: «La buena e ilustre dama Doña Lucía, su madre, llorole mucho, y, enternecido el joven por las lágrimas de quien era señora de su sangre y señora de su abolengo, tomó un jaco y salió para Úbeda, tierra donde están sus parientes y sus recuer-

(10) Loc. cit., pág. 44.

dos. Al anochecer del primero de agosto, llegó don Antonio frente a las torres de Santiago y, tomando las callejas de San Isidoro, entró en la calle de Santo Domingo, donde en amplia plazoleta tenía la casa para hospedarse». Y de esta estancia obtiene información sobre una denominada «casa del ahorcado», curiosa leyenda local que le impresionó en lo más hondo y dio motivo a su indomable fantasía para el nuevo drama. En efecto, al poeta le atrajo esa historia truculenta y en pocos días del mes de agosto de 1851 escribe su drama *Un desagravio real*.

Como siempre en Almendros se dan sus dos notas características: rapidez e improvisación. Es la transformación en arte de la vividura real. No falta de nada para conmover la sensibilidad toda de un romántico rezagado. La obra se basa en el conocido episodio de la leyenda de Don Pedro I «El Cruel» en tierras giennenses, tema que había dado ya considerables frutos en nuestra literatura. Ni que decir tiene que el modelo inmediato es Zorrilla, enamorado de la figura de don Pedro, como es sabido. En efecto, son muchas las obras que desde el siglo XVII toman a este rey o a su mujer como protagonistas; y sin duda el romanticismo y Zorrilla son, como queda dicho, sus mayores mentores. Zorrilla compuso *El zapatero y el rey* (primera parte, 1840; segunda parte, de idéntico título, 1842) y *El molino de Guadalajara*. En todas ellas el tema de Don Pedro se ve desde una perspectiva de vindicación justiciera. Para Zorrilla Don Pedro no es el cruel, sino el personaje digno de buen recuerdo por su acción en favor de los desheredados. El propio Zorrilla era consciente de su visión; y así en el *Diario de avisos* inserta una nota que vale más que cuanto podamos comentar sobre su afán de reivindicación del rey: «El autor —dice— se ha propuesto en este drama presentar al público, tal como fue en realidad, un personaje histórico calumniado tenazmente por unos y defendido a ciegas por otros; en ambos casos se han puesto elegantes escritores y respetables poetas antiguos y modernos, sin que por esto pretenda rivalizar con ellos el autor de la obra que hoy anunciamos».

En efecto, no quiere rivalizar, pero toma claro partido, justificando en su conjunto las ignominias atribuidas desde siempre a don Pedro como simples modos de época, vistos con misericordia. La crítica así lo entendió y hubo incluso quien alabó la gran cordura de que dio pruebas Zorrilla «al no juzgar las acciones del siglo XIV según los principios del nuestro».

Otro tanto podría decirse del drama de Almendros, del cual comenta Sancho: *Un desagravio real* se basa en un episodio de la vida de don Pedro “El Cruel”: la traición del alcalde de Úbeda, Ruy López, y la fidelidad de

Pero Gil. De esta fidelidad nace el nombre del pueblo, Torreperogil, por concesión del Rey. En la obra se aprecia una cierta influencia de Lope —*El mejor alcalde, el rey*— y el tratamiento de la figura de Don Pedro al modo justiciero de Zorrilla, aparte de la inevitable y esperada atmósfera romántica». Algunos críticos —en especial Cazabán— refieren que esta obra de Almendros fue imitada por Capdepón y estrenada por éste en Madrid «pero no conservó el espíritu de la tradición histórica tan puro y sencillo como el drama de Almendros». Desde la perspectiva actual la obra merecería un detenido estudio y, a ser posible, una reedición con todo el teatro de su autor que se hallare.

Su siguiente obra teatral fue una zarzuela (*Las rosas blancas*) escrita tres años más tarde, en 1854. De ella se afirma que tiene menos valor que las anteriores. Alfonso Sancho (11) llegó a ver dos manuscritos de la misma; uno, autógrafo, fechado el 20 de mayo de 1854, con una dedicatoria que dice así: «A mis amigos los señores don Manuel de Góngora y don Francisco López. Conocen VV. la historia de este juguete y el tiempo en que lo he escrito. V., Góngora, me dijo que gustaba de esta época y trazó algunas líneas sobre lo que he fundado mi trabajo. V., López, me impulsó a que escribiera. Permitan VV. que lo consigne y escriba aquí sus nombres. El autor».

En efecto, ésta fue la motivación concreta, como se ve claramente circunstancial, tal como sucede en prácticamente todas sus obras pues, como es sabido, «no surgen al impulso de una libre inspiración, sino que son provocadas y estimuladas por algún acontecer externo, con frecuencia extraliterario». E insiste Sancho —creo que con toda razón— en un dato a tener en cuenta: la abulia creadora del romántico giennense, que precisa siempre de un impulso que lo conmueva o de alguien que muy encarecidamente se lo solicite para ponerse a escribir teatro. «La abulia —dice— la falta de ambición literaria o, mejor, vanidad literaria, explica suficientemente el descuido de Almendros en la conservación de sus obras», porque se da el caso curioso de que esta misma obra aparece luego con otro título (*Las dos rosas*) en una segunda versión, actualizada para una puesta en escena próxima, pues obtiene incluso la licencia de censura, fechada años después de la primera redacción (Jaén, 23 de agosto de 1858), que dice así: «Habiendo examinado la zarzuela en un acto y en verso, titulada *Las dos rosas*, letra de Don Antonio Almendros Aguilar, nada encuentro en la misma que im-

(11) Véase una detallada descripción en el mismo lugar.

pidá su representación ni se oponga a las reales órdenes e instrucción vigente». Firma el censor de teatros, licenciado Antonio Mariscal. Repárese en que la fecha es cuatro años posterior al primer manuscrito que manejó Sancho (12).

Esta zarzuela es de un valor relativo. Está ambientada en Madrid, en el palacio del Duque de Riperdá, donde transcurre la acción durante una sola noche. Como curiosidad, uno de los personajes es el propio rey Felipe V, y entre las dos versiones citadas hay notables variantes, que llegan al mismo título, no sabemos si por inadvertencia o por consciente mutación (*Las rosas blancas*, el primero y *Las dos rosas*, el segundo). La música fue compuesta por José Regel, aunque no toda, pues se añade la siguiente precisión: «El aria del barítono que canta el rey en la escena segunda lleva música del señor don Ricardo Sánchez». Ignoramos de quién se trata.

La cita minuciosa de estos datos confirma la faceta de Almendros como desigual dramaturgo, a rachas de impetuosos barquinazos, interrumpidas por largos y significativos silencios; es decir, un dramaturgo de ocasión, como se verá en la obra que estudiaremos.

Tenemos constancia de una penúltima producción teatral. Es la titulada *El suspiro*, también desgraciadamente perdida. De ella ni siquiera quienes la buscaron o trataron el tema con detalle, como Mendizábal o Sancho (13), aportan nada definitivo. Se sabe que fue premiada en unos juegos florales de estos años. *El Cero* da la noticia en términos que contradicen los datos de Mendizábal. «Según éste —dice Sancho— *El suspiro* fue premiado en un certamen convocado por la Sociedad Económica de Amigos del País de Granada» y se estrenó en el teatro Isabel La Católica, en la tradicional fiesta granadina conmemorativa del día de la toma (2 de enero).

Mendizábal, con su habitual descuido, no consigna el año del estreno y sólo dice que giraba en torno a los últimos instantes del rey Boabdil antes de entregar las llaves de la ciudad. La noticia de *El Cero*, que fecha la obra en 1867 y premiada por *El Liceo de Granada* —no por la Sociedad Económica— parece más fiable. Sancho aporta una razón que puede aceptarse, aunque con ciertas reservas. Y es que la revista *El Liceo de Granada*

(12) Así mismo, loc. cit., pág. 44.

(13) FEDERICO DE MENDIZÁBAL: colección de artículos en la revista *Paisaje*, bajo el título general de «La obra poética de don Antonio Almendros Aguilar». Para este asunto véanse especialmente las págs. 1.014-1.015. El trabajo de MENDIZÁBAL es sin duda el más importante antecedente, fuente inevitable de la obra de SANCHO y de cuantas tratan en cualquier aspecto del poeta y dramaturgo giennense.

publica un soneto de Almendros, titulado *Generalife*, «que probablemente procede del drama *El suspiro*. Y este mismo soneto aparece en *El Cero* en 1867, es decir, el año en que fue premiada. Tal vez esté en lo cierto, pero puestos a hilar fino, no hay razón objetiva para suponer que el soneto *Generalife* pertenezca a esa obra, dado que se ha perdido. En cambio, sí parece segura, por las razones que aduce Mendizábal, la pertenencia a la misma de una *Oriental*, situada con exactitud en la escena VII del perdido drama.

El hecho es que la revista *El Liceo de Granada*, que sólo se publica a partir de 1869, al convocar el certamen anual en 1872, dice literalmente: «Es de esperar que el acto que hoy se anuncia no desmerezca, ya que no supere, a los efectuados en tiempos aún no distantes; y que a los nombres de Fernández y González, Salvador de Salvador, García, Rada, Corzo, Lasso de la Vega, Alarcón, Oliver y Almendros podamos añadir otros no menos estimables que vengan a continuar con nuevos eslabones la cadena de oro de nuestra tradición literaria» (14). Se deduce claramente de esta larga retahíla de nombres (alguno absolutamente olvidado) que Almendros fue premiado en fecha relativamente próxima a 1872 y que era para el periodista un eslabón más de esa «cadena de oro» de autores galardonados.

Últimamente hemos visto citada otra obra teatral de Almendros. Me refiero a *Crisol de honra*, a la que se refiere Morales Cuesta en su trabajo «La amistad de dos poetas (Almendros y Montero Moya)», aparecido en *Senda de los Huertos*, número 29, enero-marzo de 1993. No aporta más dato que la cita y la referencia al trabajo de Sancho, por lo que debemos concluir que tampoco la conoce.

Es de lamentar, no obstante, la pérdida o desconocimiento hasta la fecha de estos últimos dramas de Almendros, con los cuales se cierra su escasa contribución al teatro. Por eso cobra mucho más valor *La toma de Jaén* y ello incita, dada la indudable calidad de ésta, a la búsqueda de las restantes, de las que, como se ve, tan pocos datos tenemos.

BREVE EXCURSO: ACERCA DE LAS REPRESENTACIONES TEATRALES GIENNENSES EN EL SIGLO XIX

Merece la pena constatar, siquiera de paso, un texto exhumado recientemente en que se percibe con precisión de crónica costumbrista todo el sabor local de las funciones teatrales en nuestra ciudad a lo largo del pasado

(14) *El Liceo de Granada*, 1 de junio de 1872, cit. A. SANCHO, loc. cit., pág. 79.

siglo. Son muchos los periódicos que hacen referencia en sus crónicas a los ambientes apasionados, los ensayos y el fervor con que se daba acogida en Jaén a las compañías teatrales, venidas de fuera o formadas las más de las veces por grupos de aficionados locales.

Benito Rus da cumplida información de estas sesiones, que incluso desembocaron en mayo de 1853 en la fundación «de una sociedad lírico-dramática en la que por 60 reales de cuota..., se podía disfrutar de teatro en abundancia» (15). A modo de ejemplo referiremos una crónica del periódico *El Anunciador*, porque en ella se alude a la señora doña Luisa Camps de Almendros, es decir, a la mujer de nuestro poeta, convertida en improvisada actriz, que recibe los elogios y la admiración del no menos improvisado cronista. Por supuesto el propio autor no podría faltar.

Así dice el texto de referencia (16): «La función verificada en el teatro público a beneficio de los pobres la noche del veinte y siete del pasado junio tuvo un éxito tan brillante como merecido.

»Formaron parte de ella las señoras de Almendros y señorita de Frías y los señores Sáinz, Caballero, Almendros y Rentero. Se ejecutó la obra de Zorrilla *Cada cual con su razón*, en la cual descollaron las facultades verdaderamente artísticas de algunos aficionados y, en general, el buen sentido de todos».

Como se ve, no se ahorran elogios a los improvisados intérpretes y se habla del éxito brillante y merecido de aquel grupo de aficionados. Pero lo que interesa más es cómo en esa fecha —ya 1868— el cronista no acaba de gustar del teatro romántico, aunque alabe, como no podía ser menos, la calidad lírica de algunos fragmentos. Pero no el fondo de la obra, con cuya estética no podía estar ni mucho menos de acuerdo quien parece joven y al día, de gustos artísticos bien distintos. Así dice: «Conocida es del público la obra anunciada; melodrama de tajos y reveses, pero cuya versificación, altamente lírica, encuentra siempre vibración en la fibra española; es una de esas obras sin aspiración moral, sin fin determinado, sin porvenir, sin pasado y sin presente». Menudo mandoble le lanza aquí al indiscutido Zorrilla cuando dice que su teatro no tiene pasado, ni presente, ni futuro.

No es aventurado deducir que el cronista no estaba muy de acuerdo ni con la estética romántica ni con el gran santón que para todos, incluido

(15) BENITO RUS: «El teatro en Jaén durante los siglos XVII, XVIII y XIX», *B.I.E.G.*, octubre-diciembre de 1986, págs. 99-116.

(16) Bajo el epígrafe «teatro». SANCHO, loc. cit. pág. 69.

Almendros, fue Zorrilla. Tal vez estaría en la onda de Ventura de la Vega y del drama realista incipiente de Tamayo y Baus, o incluso del neorromántico furor de nuevo cuño que representaba Echegaray. Por eso se expresa así respecto al drama zorrillesco: «Es una narración en verso, una lucha de afectos, falta de verdadero movimiento, puesto que el movimiento escénico no estriba en esos mandobles y estocadas, recursos que ya encuentran jubilación en el museo de un arte difunto». No se puede decir más claro. Para nuestro cronista el romanticismo está periclitado, incluso desde la miope perspectiva de una capital de provincias.

Ello no obsta para que nos transmita la positiva repercusión que tuvo en tan adocenada sociedad, que resalta precisamente por contraste con la opinión del crítico, el cual se ve obligado a destacar, tal vez sin quererlo, cuán aplaudido fue por ese público «de año y vez». El lo expresa así: «A pesar de ello, la obra brilló en sus verdaderos accidentes. La versificación tuvo en el acento o inspiración de los artistas todo el relieve necesario y fue aplaudida como muy pocas veces se habrá aplaudido desde su aparición en la escena». Menuda crítica a Jaén y a su atrasado público, cuando no desorientado del todo, que aplaude una obra acabada como tal vez no lo fue nunca por ningún otro. Llama la atención ese trajinar de personajes y personajillos locales entusiasmados con su participación en el teatro. Y demuestra la compenetración artística del matrimonio Almendros-Camps, elogiado hasta la hipérbole.

Se entiende bien el ditirambo al esposo, pues siempre que aparece en público en toda Andalucía se le dedican las más entusiastas alabanzas. Pero el encendido elogio a su esposa es casi una sorpresa, que viene a confirmar por otra parte su identificación con el arte de su marido. Así lo dice el cronista: «La señora doña Luisa Camps de Almendros desempeñó su papel de Elvira justificando su reconocido talento; sabiendo sentir, sabe expresar sus sentimientos y, unida constantemente a la creación del eminente Zorrilla, le dio calor y vida con un genio indisputable... Y el señor Almendros llevó a la escena con su decir notable y enérgico algo de nuestro antiguo poderío».

Claramente se percibe la estimación en que ambos eran tenidos por la sociedad giennense, así como el atraso cultural de ésta, que aplaude frenéticamente a Zorrilla cuando son muy distintos los modos teatrales que triunfan, al tiempo que se documenta una exigua minoría —representada por el anónimo cronista— que está al tanto de las novedades y ya no gusta del teatro romántico, aunque reconozca —bien a su pesar— la eminencia del genio consagrado.

Nos hemos detenido en esta crónica porque ejemplifica con claridad el ambiente en que se estrena la obra en colaboración de Almendros y Jiménez Serrano y explica el porqué de su triunfo rotundo, que no es sino el atraso de la capital provinciana, que disfruta viendo sobre las tablas las «gestas heroicas» en las que el romanticismo fue maestro indiscutible.

LA COLABORACIÓN LITERARIA DE ALMENDROS Y JIMÉNEZ SERRANO: INSERCIÓN HISTÓRICA

No creemos descubrir nada nuevo al decir que es España el país donde la colaboración literaria ha sido más constante y aceptada a lo largo de todos los siglos, comenzando por los *Cantares de Gesta*, el *Romancero* o *La Celestina*, y continuando por múltiples producciones fruto de colaboración simultánea (muy frecuente) o sucesiva, es decir, refundición (casi tanto). Esta última se produce todo nuestro teatro del XVII, por los mismos autores o por anónimos refundidores. Se da el caso de la *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente, cuyas ediciones de 1562 y 1586 difieren tanto, que suponen una especie de autocolaboración del creador consigo mismo, refundición de la propia obra, nada infrecuente. El caso más significativo tal vez sea el del mismo Lope, que no se preocupó de publicar sus obras hasta que vio impresas con variantes ocho tomos de ellas, hábil lección de los «memorillas» de la época, verdadera y sugestiva institución española, que no se conoce en ningún otro país. Sólo entonces Lope retocó sus primitivos textos para imprimirlos.

Es igualmente reseñable la gran cantidad de comedias de Tirso, de Lope o de Calderón que no nos llegaron en sus originales, sino refundidas y rehechas no se sabe bien por quién. Y no hay que pensar sólo en autores mediocres o taimados saqueadores, sino en personas de calidad y moralidad, ya que entonces el concepto de propiedad intelectual no existía tal como hoy lo entendemos.

Menéndez Pidal ejemplifica con Lope, llegando a decir que no es extraño que su genio dramático se manifestase mejor al colaborar con oscuros autores o refundiendo obras de mediocres antecesores, sin que por eso haya que menospreciar ni su inventiva ni su honradez. Y planteamos el tema con esta generalidad porque *La toma de Jaén* (de Almendros y Jiménez Serrano) no es sólo una colaboración literaria en sentido estricto, sino en gran medida una refundición de materiales previos, como después se verá.

«Bien conocido es —dice Pidal— que dos de los mejores dramas de Calderón, *El médico de su honra* y *El Alcalde de Zalamea*, son en gran par-

te meras refundiciones de comedias de Lope». Estas palabras pidalianas dan cumplida idea del fenómeno, aunque no nos detendremos en la casuística que plantean. Digamos de pasada que la crítica puso en duda la aceptada prioridad del *El Alcalde* de Lope sobre el de Calderón. Pero ello no invalida la tesis, que comprobamos muchos ejemplos. Pidal, hoy tan de moda en la perpetuación de su escuela, defiende enfáticamente el derecho a tales colaboraciones y refundiciones en nuestra literatura, que no hay que considerar ni como ignorancia ni como descuido: «Hay que tener en cuenta —dice— alteraciones introducidas por quien se recrea en la obra poética y a la vez la recrea, la rehace, a impulsos de su propia sensibilidad».

Así se explica la pervivencia de este hábito hasta hoy, cosa que no sucede —insisto— en ningún otro país. Y así adquiere sentido pleno la colaboración y probable refundición de una obra poco conocida por Almendros y Jiménez Serrano: «Así vivieron sobre nuestra escena muchas comedias, porque fueron refundidas, y viven hoy porque el espíritu de colaboración y colectivismo que animó el teatro clásico sobrevive aún, dando arraigo general a la costumbre de refundir las comedias». Por eso Pidal aboga por no censurar «las refundiciones tratándolas de desacato a los autores antiguos; el arte de un Lope de Vega, frecuentemente arte *in fieri*, lleno de vida, podría cobrar nueva eficacia al ser refundido por poetas dignos y capaces de explotar la inmensa selva de la obra lopeveguesca».

Es decir, se acepta la colaboración como un fenómeno normal e incluso productivo, condicionante de nuestra literatura. Para que se vea hasta dónde llegó esta costumbre inveterada y no valorada suficientemente me he permitido, a título de ejemplo, recoger una mínima nómina de obras —ni mucho menos exhaustiva— para ofrecer una idea aproximada del fenómeno de la colaboración literaria en España, verdadero eje medular de nuestra creación más auténtica.

Dejando aparte a los autores mayores (Lope, Tirso y Calderón), un mínimo buceo por nuestra dramaturgia nos da el siguiente resultado: de la llamada «escuela calderoniana», Rojas Zorrilla escribe en colaboración, entre otras obras, *El catalán Serrallonga*, *El mejor amigo, el muerto*, *La Baltasara*. Agustín Moreto compuso en colaboración con Jerónimo de Cáncer y Matos Frago *La adúltera penitente*. El propio Matos (1608-1689) escribe la mayor parte de sus dramas refundiendo temas ajenos. Así, *El yerro del entendido*, basado en la novelita «El curioso impertinente» del *Quijote*; *Caer para levantar*, refundición de *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua, en la cual colaboran también Moreto y Cáncer.

Otro autor secundario (Juan de la Hoz y Mota, 1622-1714) compone *El castigo de la miseria*, inspirada en *El casamiento engañoso*, de Cervantes, refundiendo a la vez una novela de María de Zayas; Antono Coello y Ochoa (1611-1682) escribe comedias en colaboración con Montalbán, Calderón, Rojas y algún otro; incluso se ha llegado a citar al propio rey Felipe IV como colaborador de éste. S. Rodríguez de Villaviciosa es colaborador, entre otros, de Moreto y Matos Fragoso. Francisco de Avellaneda también trabaja con Matos en su comedia *El divino Calabrés*. Jerónimo de Cuéllar (1622-1668) escribe *El pastelero de Madrigal* refundiendo dos textos anteriores y es a su vez un claro precedente de la obra de Zorrilla *Traidor, infanado y mártir*.

Pedro Rosete Niño escribe con Meneses y con Cáncer su comedia *El mejor representante San Ginés*, y con el mismo Cáncer y con Moreto *El rey Don Enrique el enfermo*, sobre el tercero de los Trastamaras, y *La renegada de Valladolid* en colaboración con Montaner y Silva, así como *El pastor Fido* en colaboración con Coello y con Calderón. Se llega hasta el caso curioso de un autor secundario, como Francisco de Avila, cuyas dos piezas *Los invencibles hechos de don Quijote* y *El mortero*, ambas refundidas, se imprimieron con la Octava Parte de las comedias de Lope de Vega.

Si pasamos al siglo XVIII encontramos a José de Cañizares que en opinión de Menéndez y Pelayo «debió siempre a la imitación, cuando no al plagio, sus mayores aciertos». O, todavía más llamativo, el caso de Antonio de Zamora, refundidor tan hábil de comedias ajenas, que se hace difícil distinguir lo que toma de otros y lo que añade de su propia cosecha. Es autor de una conocida refundición de *El Burlador de Sevilla* (de Tirso) a su vez precedente del *Tenorio* zorrillesco. E incluso don Ramón de la Cruz, antes de escribir sus sainetes, se ejercitó en la traducción, versión y arreglo de toda clase de comedias españolas y extranjeras.

Este siglo XVIII es especialmente abundante en refundidores y adaptadores casi profesionales, como Vicente Rodríguez de Arellano, refundidor de la comedia de Lope *Lo cierto por lo dudoso*, Cándido María Trigueros, que obtuvo sus primeros éxitos adaptando comedias como *La moza del cántaro*, *Los melindres de Belisa* y en particular *La estrella de Sevilla*, a la que cambió incluso el título por *Sancho Ortiz de las Roelas*, verdadero anticipo del romanticismo. Dionisio Solís compone su tragedia *Blanca de Borbón*, sobre la desgraciada esposa de Pedro I El Cruel, tema, como hemos visto, que aparece en el teatro de Almendros Aguilar.

Por fin, de los escritores contemporáneos de nuestros autores (román-

ticos) sólo citaré a Bretón de los Herreros, que refunde *Los Tellos de Mene-ses* (de Lope de Vega), *Con quien vengo, vengo* (de Calderón) y *Las paredes oyen* (de Ruiz de Alarcón). Es significativo el caso de Hartzzenbusch, cuya famosa obra *Los amantes de Teruel* mejora con mucho las del mismo título y tema de sus predecesores Rey de Artieda, Tirso de Molina y Montalbán.

En cuanto a autores del mismo nivel de Almendros o de Jiménez Serrano citaré a Calvo Asensio (1821-1863), que escribe en colaboración con Juan de la Rosa su *Fernández González* (dos partes) y *La venganza de un pechero*; José María Díaz (1800-1888) colaborador de Zorrilla nada menos que en *Traidor, infanado y mártir*, cosa que no se dice con frecuencia, tal vez porque se ignora. Miguel Agustín Príncipe (1811-1866), que en colaboración con García Gutiérrez y Gil y Zárate escribió *La Baltasara*, sobre la célebre comediante que tantas obras inspiró.

Heriberto García de Quevedo (1819-1871) fue también colaborador de Zorrilla. Eugenio Ochoa (1815-1872) fue traductor y adaptador de Dumas, de Víctor Hugo y de varios españoles del XVII. Gregorio Romero Larrañaga (1814-1872) escribe su conocido drama *Felipe «El hermoso»*, en colaboración con Eusebio Asquerino; y un hermano de éste (Eduardo) es refundidor de múltiples obras, incluso de refundidores como Matos Fragoso, Rojas, etc.

Este mínimo y necesario repaso da idea de lo que colaboración y refundición supusieron en nuestros siglos pretéritos, y muy especialmente en el momento en que Almendros y Jiménez se insertan. No hará falta citar en el siglo XX los conocidos casos de los Quintero o los Machado. Se trata pues, de una constante aceptada y admitida con carácter general, en la que Almendros y Jiménez se insertan a su vez colaborando y refundiendo como ahora diremos.

Quien mejor enfocó las circunstancias en que se produce la obra de ambos fue el cronista Cazabán, especialmente en su citado artículo de 1924, en que traza con todo detalle los móviles y el ambiente, para a continuación valorar el logro, a su juicio todavía vigente y merecedor de atención cuando él escribe. Cazabán lo comenta así: «Don Antonio Almendros Aguilar y don José Jiménez Serrano fueron cariñosos amigos y leales colaboradores de obras para el teatro. Jóvenes entusiastas, de espléndida fantasía, influidos por aquella literatura romántica que volvió los ojos a todo lo tradicional, legendario y caballeresco». No sabemos si tiene base Cazabán para afirmar que colaboraron en «obras», es decir, si fue más de una, porque hasta nosotros no ha llegado noticia más que de *La toma de Jaén*, que, en efecto, tiene bastante de eso que él llama literatura romántica, «tradicio-

nal, legendaria y caballeresca». Esta afirmación concreta deja abierta la puerta para ulteriores investigadores, porque no creemos que se trate de un plural retórico, ya que el texto es tan claro que parece suponer la existencia de más de una.

Sobre la colaboración continúa Cazabán: «Poetas de alta inspiración y versificadores que podían muy bien nivelarse con aquellos que se llamaron Zorrilla, Eguilaz, Fernández y González, Salvador de Salvador, llenaban los album (sic) de madrigales, de espinelas los abanicos, de líricas plegarias los cultos a nuestras devociones y daban obras para la escena en que unían a la belleza de forma, la circunstancia de haber sido escritas en unas horas, con genial alarde de espontaneidad lozana y fecunda».

Reparemos de nuevo en dos datos. Insiste en que «daban obras», esto es, más de una, y reitera «escritas en unas horas», es decir, a la manera lopeveguesca, con cuyo teatro tanto se identifican. Habla de la espontaneidad, así en el método como en la plasmación de largas tiradas sonoras y tintineantes, sugeridoras de remotas glorias en el oído del espectador. Sobre la espontaneidad recalca: «No eran aquellos dramas históricos trabajos que se pensaban, se planteaban y se desarrollaban con método; eran pensamientos que apenas surgían, tomaban realidad en diálogos, en monólogos, en animados picadillos o en largas tiradas de versos».

En efecto, así se supone que fue la creación de casi toda la obra de Almendros. En este sentido Jiménez Serrano no venía sino a coadyuvar en algo que parecía casi impuesto por la personalidad desbordante del inclito poeta.

Insiste luego Cazabán en un hecho conocido pero no suficientemente valorado en estos dramas. Me refiero a la habilidad técnica, al manejo de entradas y salidas, a la carpintería teatral perfecta, en una palabra, base del éxito sobre las tablas de muchas obras que no resisten una lectura sosegada. Habla, pues, el cronista de «escenas que se hilvanaban con rapidez, pero con habilidad para el inmediato ensayo y estreno de la obra por una compañía de las que daban en el teatro viejo una corta serie de representaciones o por una formación de buenos aficionados que organizábase el (sic) calor de una tertulia, donde se cantaban romanzas sentimentales y se leían versos en honor de las bellas».

Nada más plástico que esta evocación de los salones románticos, donde también la literatura era una forma de galanteo y el triunfo teatral —cuando se producía— un modo de sumiso rendimiento al fervor patriótico de la oca-

sión que propiciaba el evento. No se olvide que el teatro en el Jaén del XIX lo fue siempre «de circunstancias» y la obra que comentamos no fue en principio sino un medio de alentar el orgullo local ensalzando las raíces de un público que, por necesidad frente a la frustrante realidad cotidiana, se sentía inclinado a recrearse en un pasado remoto de honor y gloria que, por pasado, era ya más bello. Idea ésta típicamente romántica, a la que el tema y plasmación de *La toma de Jaén* conferían sentido perfecto.

Sobre la génesis de la obra, cuenta Cazabán que Almendros, tras una larga temporada en Úbeda en la casa que fue de su madre, «curándose de males de amor para los que es un bálsamo la ausencia, volvió a Jaén con entusiasmos impetuosos, trayendo como bagaje los aplausos de su drama *Un desagravio real*. Halló aquí a Pepe Jiménez Serrano, su antiguo amigo, no menos entusiasta que él, romántico entre los románticos. Poeta de rica fantasía y discípulo primero y maestro, después, de aquellos cenáculos de hombres de los que fue inolvidable caso “La Cuerda”, de Granada, de la que, andando el tiempo, formó parte».

En efecto, ya estaban echados los cimientos de la colaboración entre dos autores de parecida base e inclinación, ambos imbuidos de profusas lecturas románticas, admiradores de Zorrilla, Hartzenbusch, García Gutiérrez y conocedores de aquel teatro que pretendía reprimar las glorias patrias. Si a eso se une, además de la compenetración de gustos y afectos, que nunca sintieron celos literarios entre ellos (en el fondo porque ambos se sabían bien dotados) no es extraño que se produjera el compromiso y la intervención conjunta que su amistad hacía presagiar.

Cazabán nos habla de aquella entrañable relación: «Jiménez Serrano y Almendros Aguilar no sintieron nunca envidia uno del otro, porque no cabía la tristeza del bien del hermano en aquellos dos nobles corazones, pues aquella época romántica donde eran las letras más religión que deleite, purificaba a los hombres y les hacía vivir, por culto al ideal, ayunos de enconos y libres de pasión». Sobre la dosis de altruismo y bonhomía que se desprende de este texto, parece claro el idealismo utópico de Cazabán, por más que aquella relación fuera realmente entrañable, lejos incluso de la sana emulación que de dos talentos locales cabría esperar, conocido el resquemor innato del provincianismo de que habla Ezra Pound. Y así no es extraño que pronto se pusieran de acuerdo para escribir el drama histórico que ensalzara el pasado giennense.

El cronista se refiere a aquella improvisación —porque tal tenía que ser— con estas palabras: «En una de esas inesperadas ocasiones en que abría

sus puertas el Teatro Principal, surgió la idea de escribir el drama en un acto y dos cuadros, que lleva por título *El valor recompensado* o *La toma de Jaén*. Era el mes de noviembre de 1850, y eran días muy próximos a Santa Catalina en que se celebraba con animadas y solemnes fiestas el aniversario de la ocupación de nuestra ciudad por Fernando III, El Santo. En este contexto de fervor socio religioso, que Cazabán cifra en cartilla de rezo, función en la iglesia del exconvento de Santo Domingo, romería a Caño-Quebrado, al Castillo y al Almendral, salvas desde las rocas de cerro, etc.; en ese contexto —decimos— se produce la colaboración: «Había que añadir un número de literatura que, evocando el hecho histórico, reanimara en las gentes, con las realidades objetivas de los personajes y las bellezas subjetivas de la poesía, aquel suceso que desde mediados del siglo XIII, traía al alma de Jaén regocijo sano y confortador». En seguida el numen retórico y utópico de Cazabán se eleva para pedir que continúe viva la tradición en el pueblo, «que es página bellísima y culminante de nuestro devocionario patriótico». No percibe que las circunstancias y los tiempos en 1924 son otros, que el modernismo ha triunfado en plenitud y que ya están en los anaqueles selectos los primeros libros de la Generación del 27. Nada de esto parece valorar el cronista, que todavía en esa fecha pide la reposición anual de *La toma*, como si de una primicia o de un clásico indiscutible se tratara.

El hecho objetivo es que así surge la colaboración. Ambos amigos se ponen de acuerdo, idean un somero plan valiéndose sin duda de materiales previos y conciben una trama simple en torno al asedio y conquista de Jaén.

Cazabán cuenta hasta el hecho mismo de su escritura en el ambiente nocturno de un frío noviembre de cortas tardes y largas veladas nocturnas: «En tres de aquellas interminables noches de noviembre, cuando ya se habían apagado las luces que débilmente alumbraban el salón del Casino, y la ciudad dormía, envueltas sus calles en la impenetrable sombra, Almen-dros Aguilar y Jiménez Serrano dejaban el viejo palacio del Condestable y, embozados en sus azules capas y sugetándose (sic) bien los sombreros de copa acampanados, para que no se los llevase el viento, iban a la casa del primero, a trabajar —hasta que daba sus luces el alba— en la redacción de aquella obra».

Hasta aquí los datos objetivos que transmite el cronista que, como vemos, no son muchos y atañen más al ambiente que al modo mismo de colaborar. Ignoramos, pues, si hubo reparto previo de escenas, si se trazó con mayor o menor detalle un plan, si se respetó o alteró y en qué medida, y tantos aspectos más que hoy nos interesarían. No obstante, algo queda cla-

ro. A poco que se lea el texto, conociendo mínimamente la producción literaria de Almendros, se percibe nítida su emocionada voz en los momentos culminantes, que un simple cotejo léxico de frecuencia de términos pone en claro. En cambio en los retoques se nota la mano de Jiménez Serrano. En conjunto debe resaltarse la fusión de estros, al mismo nivel que se producía en Zorrilla con algún oscuro poeta. Evidentemente aquí la voz cantante, la vena inspiradora, parece llevarla Almendros y el «oscuro técnico», que lima y retoca, busca el juego de entradas y salidas, se ocupa del detalle práctico e imagina la reacción del público parece ser Jiménez Serrano. Hablaremos, pues, de una colaboración completa y genuina, tal como se entiende el término en la exposición precedente sobre el tradicionalismo creador en nuestra literatura.

Y para que nada falte en este parecido también aquí contamos con una obra previa que pudo servirles como motivo inspirador. El dato objetivo lo proporciona Pedro Casañas en uno de sus «Papeles viejos», que publica en *Senda de los Huertos*, núm. 22 (17). Sabido es el estado lamentable en que se hallaba la Casa de Comedias giennense a mediados del siglo XVIII. Pues bien, gracias a ello queda constancia municipal de los arreglos y reformas que frecuentemente era necesario acometer cuando una compañía se acercaba por Jaén. Ello ha permitido constatar que en 1747 existía ya una obra representada con el título de *La toma de Jaén*. En efecto, ese año el conocido coliseo estaba tan mal como de costumbre y era preciso una vez más recurrir al presupuesto público para reparar los daños que la incuria y el abandono habituales habían sellado en aquellas vetustas paredes. La ocasión era propicia porque un «autor» (entonces todavía se designaba con este término al director de compañía) llamado Fernández representaba por aquellos días en Granada, y la proximidad geográfica le impulsó a solicitar del concejo giennense la pertinente autorización para venir a nuestra capital. Pedro Casañas lo cuenta así: «Ante esta petición, acuerda el municipio que se efectúen las reparaciones pertinentes para el caso, como era el arreglo del hundimiento de los puentes y pies derechos del lado de los cuarteles.

Una vez subsanadas estas deficiencias y puestos al habla con el referido Juan de Dios Fernández, éste anuncia venir a Jaén desde el 24 de junio hasta finales de septiembre, ofreciendo a la Corporación quinientos cincuenta reales de vellón por cada mes, dejándole libres a la misma los cuatro aposentos destinados al Corregidor, Alcalde Mayor y los dos Caballeros Veinticuatro Comisarios del Pósito».

(17) Revista *Senda de los Huertos*, núm. 22, pág. 95. PEDRO DE JAÉN, «Papeles viejos».

El acuerdo se produjo y comenzaron las representaciones, pero el éxito debió de sonreír hasta extremos a la casi desconocida compañía, porque poco después —y ante el interés despertado entre los ciudadanos— se desdican de lo pactado y pretenden repercutir sobre el sufrido público nuevas demandas económicas. Los actores no aducen más que una razón: el interés «local» de las obras representadas, lo que equivale a decir que habían tenido que estudiar textos atractivos para el público concreto. Y aquí viene el dato relevante, porque entre las obras que se representaban se cita una cuyo título es exactamente *La toma de Jaén*. Estamos —insisto— en 1747, por tanto ciento cuatro años antes de que Almendros y Jiménez escriban la suya del mismo título. Pedro Casañas comenta así el hecho: «Se iniciaron las representaciones y, ya entrado el mes de agosto, concretamente el día 7, se vuelve a dar cuenta al municipio de un escrito del mencionado Juan de Dios Fernández, solicitando que ante el interés de las representaciones que pensaba “reponer”, como eran unas comedias de bastidores tituladas *La batalla de las Navas de Tolosa*, *La toma de Jaén* y *La descendión de Nuestra Señora de la Capilla*, se le autorizase a cobrar ocho cuartos y medio por cada entrada».

La existencia, pues, de esta obra es evidente, pero se me ocurre una objeción hasta cierto punto defendible. Sabido es que estos cómicos de la lengua adaptaban con maestría y rapidez sus textos al auditorio concreto para obtener su aprobación y beneficio económico con el menor esfuerzo. Nada de extraño tendría que en bastantes ciudades andaluzas representaran *La toma* para mayor gloria y satisfacción del público asistente, fuera «La toma» de Granda, Jaén o Antequera, escritas tal vez sobre falsilla, trajes cortados a medida de la ocasión propicia. Pudiera ser, pues el procedimiento era habitual desde el siglo XV, por lo menos con los romances que se cantan y «representan» a modo, para gloria y sabor de un auditorio que necesita verse como protagonista de su historia, por sí o por sus antepasados. Pero la objeción se desvanece al constatar que los otros títulos que siguen son de contenido netamente local. Así sobre la batalla de las Navas de Tolosa o Nuestra Señora de la Capilla, de concreción precisa que no hay que resaltar.

Tal parece suponer el comentarista cuando añade: «Ante el interés de estas representaciones, la ciudad así lo acordó, encargando al depositario de cobrar los dos maravedís, como así mismo que se busque prestado un toldo para tapar el claro que hay en el teatro, tal como se hizo el pasado año de 1743. Como vemos, el estado de la casa de comedias no podía ser más deplorable... Estos acuerdos nos muestran de forma sorprendente la

existencia de estas tres piezas teatrales, íntimamente dedicadas a la historia de Jaén. Son tres temas, referidos a nuestra ciudad y provincia, que profundamente lamentamos 'el que bien por transmisión oral o escrita no hayan llegado hasta nosotros».

Queda claro el hecho: en 1747 ya existía una comedia de bastidores con el título de *La toma de Jaén* y es de suponer que años después se siguiera representando por estos u otros cómicos, visto el filón económico que tales representaciones suponían. La pregunta inmediata es: ¿conocían Almendros y Jiménez esta u otra obra parecida cuando componen la suya? Mi opinión, avalada por la experiencia de muchos casos semejantes, es que probablemente sí, que partieron de un texto o unos versos recordados o un argumento repetido, previos a su concreción literaria precisa. Y esto ni es nuevo ni supone ningún desdoro. Cuando los Machados escriben su *Juan de Mañara* manejan las dos biografías del «santo Donjuan» del XVII, se inspiran en un folleto encontrado en el célebre Hospital de la Caridad sevillano por él fundado. Y no pasa nada, pues su aportación al donjuanismo literario es evidente, tal como pusimos de manifiesto en nuestro trabajo de Espasa-Calpe (1991).

Por eso no es de extrañar que Almendros y Jiménez partan de ese u otro texto previo, con lo que se daría en esta obra el doble fenómeno literario que caracteriza sustancialmente a nuestra literatura desde la Edad Media: colaboración y refundición. Así se insertan, probablemente sin cabal conciencia de ello, en una de las líneas medulares de nuestra literatura y representan una de las formas de creación más características de nuestro romanticismo.

«EL VALOR RECOMPENSADO» O «LA TOMA DE JAÉN»: ASPECTOS EXTERNOS

En la portada aparece el doble título con distinto relieve tipográfico. Esto mismo caracteriza ya a la obra romántica. En efecto, la doble titulación, frecuente desde el siglo XVII, se actualiza y repristina por los románticos. Recuérdese el mismo *Don Alvaro* o *La fuerza del sino*, y tantos más. Los autores califican su obra como «drama histórico en un acto y dos cuadros escritos en variedad de metros». Y, en efecto, esta variedad no es mero reclamo publicitario, pues la riqueza polimétrica de determinados pasajes nos lleva a considerarla como claro anticipo del modernismo. Véase, entre otras, la escena VIII, monólogo del rey don Fernando, que comienza:

«Señor omnipotente que desde el almo empireo
del universo riges con justicia eternal:
¿por qué sobre mí lanzas el rayo de tus iras?
¿por qué, di, me abandonas y a tu pueblo leal?».

En esta, como puede comprobarse, domina el alejandrino, con variedad de acentuación notable. Y, como ejemplo máximo, tenemos la escena X, que protagonizan el mismo rey Don Fernando y Alhamar «de caballero cristiano y armado de punta en blanco con la celada sobre el rostro», que comienza:

«Quién sois y a qué venis saber deseo
(majestuoso porte y gallardía).
(Fernando es, en su presencia leo
que la fama al honrarle no mentía)».

Como se ve, hay ya abundante variedad de endecasílabos en los cuatro primeros versos. Pero es mucho mayor en el uso de la silva (en especial escena III del cuadro segundo), en boca de doña Blanca, que dice:

«Mi pobre corazón dentro del pecho
en mil pedazos hecho
quiere saltar la pena rebosando.
El porvenir ayer me sonreía,
de su alteza real era estimada,
envidia de su corte y alegría.
Amaba y era amada
con el ardiente afán y la ternura
que se ama a Dios en la celeste altura».

El texto sigue con mezcla original de endecasílabos y heptasílabos que, aún reconociendo la libertad métrica romántica, nos hace avizorar el próximo modernismo.

Por otra parte, la obra viene firmada en orden inverso a como hoy creeríamos conveniente, pues aparece primero José Jiménez Serrano y después Antonio Almendros. No sabemos con certeza a qué obedece este hecho, ya que por publicaciones, fama o méritos literarios objetivos parece que debiera firmar primero Almendros. Éste, además, omite su segundo apellido, contraviniendo su costumbre. Tal vez así pretenda resaltar su presencia, o quizá el dato no tenga la menor relevancia y se trate de un simple e intencionado reparto de papeles previo por razones que se nos escapan. Pero ahí está en la primera página, donde por cierto aparece un número 13, sin duda el de ejemplares de la colección en que se inserta.

El pie de página reza: «Granada, Imprenta y Librería de don José María Zamora, editor. 1851».

Inmediatamente se nombra a las personas —que no personajes, según el gusto romántico— que intervienen en el drama: El rey Fernando III, el rey Alhamar (El Magnífico), don Gonzalo, doña Blanca, Mari-Francisca (cantinera), Clarín (escudero de don Gonzalo), un Montero (jefe de la guardia del rey), un Fronterizo, una Dueña. En letra menor, según su exiguo papel en la obra, monteros, caballeros y soldados. Seguidamente se constata el tiempo de la acción: «La escena pasa (sic) en los alrededores de Jaén, año de 1241». Probablemente se piensa que éste fue el año real de la toma de la ciudad, aunque, como es de sobra sabido, Jaén no fue conquistada hasta 1246, según demostró M. Ballesteros (18). Tampoco fue el 25 de noviembre, día de Santa Catalina, como se creía, sino en plena primavera (mes de abril), pero no estaban los románticos para tales precisiones y menos cuando no afectan en absoluto al sentido de la trama.

El ejemplar que manejo tiene anotados a lápiz los nombres de los actores que intervinieron en aquella primera representación. A título de mera curiosidad quede aquí constancia. Don Fernando fue representado por un tal Wandenberg. Alhamar «El Magnífico» por el actor apellidado Victore-ro; don Gonzalo, por Puyol (sic); doña Blanca, por Teodora. La actriz que representaba a la cantinera Mari-Francisca es citada por su apellido (Arredondo). Clarín y un Montero fueron escenificados respectivamente por Emilio y Espinosa. Finalmente el Fronterizo lo encarnó un actor del que aparece sólo su nombre (Leocadio) y una Dueña, la actriz llamada Amparo.

Tras estos datos aparece una primera nota de cierto interés, pues el editor (don José María Zamora) se considera propietario de un repertorio dramático previo; es decir, había publicado ya algunas obras teatrales y de ello presume. Acto seguido se añade la cláusula de estilo: «Quien perseguirá con arreglo a las leyes vigentes a quien sin su permiso la reimprima o represente en algún teatro del reino, liceo o cualquiera otra sociedad formada por acciones, suscripciones (sic), u otra contribución pecuniaria sea cualquiera su denominación».

Seguidamente, en página especial y con gran relieve tipográfico, aparece la dedicatoria: «A la ciudad de Jaén, sus hijos reconocidos J.G.S. y

(18) «La conquista de Jaén 34», por FERNANDO III. *Cuadernos de Historia de España*, Buenos Aires, 1953, págs. 133 y siguientes.

A.A.». Incluso aquí son coherentes en el orden de la firma y en la comentada omisión del segundo apellido de Almendros.

Antes de comenzar el «acto único» se insertan dos notas. Una que hace referencia a la rapidez con que se escribió la obra, debido a la premura de tiempo, pues había que ensayarla para su puesta en escena ineludible el 25 de noviembre. Así dice: «Este drama se escribió, con sobrada precipitación por cierto, para ser representado, como lo fue, en el teatro de Jaén, el día del aniversario de la ocupación de dicha ciudad por San Fernando».

La segunda nota se refiere a un hecho histórico muy poco conocido. El propio rey musulmán Alhamar «El Magnífico», afrontando los peligros del caso, se presentó en el campamento de Fernando III. Esto es rigurosamente cierto. Y como en la trama de la obra este hecho se ofrece rodeado un cielo halo romántico y en él se cifra un lance significativo y climático, los autores se creen obligados a informar correctamente al público de que ese hecho fue real, porque se podía extraer la errónea conclusión de que la fantasía de los poetas había inventado tal lance para realizar la trama con algo inverosímil y subyugar la atención de un público que iba al teatro «a ver escenificada la propia fantasía».

Así dice la nota: «La presentación de Alhamar en los reales del ejército cristiano para tratar de la paz es rigurosamente histórica. Hacemos esta advertencia porque este hecho verdadero no será para algunos verosímil».

Respecto a la precipitación con que fue escrita, sabido es que se trata de un modo de creación característico de nuestra literatura y en especial del romanticismo. Si repasamos cualquier historia del drama romántico, hallaremos que los más importantes textos se escriben en rapidísimas primeras versiones, que quedan casi siempre como definitivas, porque los ulteriores retoques no añaden nada fundamental. Recuérdese, a título de ejemplo, el citado *Don Alvaro*, obra juvenil del Duque de Rivas, compuesta en muy pocos días cuando éste vivía exiliado en Francia.

Y para incidir en el paralelismo, la idea del drama le fue sugerida por su amigo Alcalá Galiano, quien incluso colaboró en la primera redacción, aunque en la definitiva no aparezca la firma de ambos, sino que el Duque —como decía el crítico de *La Abeja*— «sacudiendo las mezquinas trabas que el rigor de los clásicos impuso al vuelo de la inspiración, consultó sola a su alma». Esta consulta exclusiva no debe postergar la inicial intervención de Alcalá Galiano y, sobre todo, la rapidez con que se plasmó.

Son muchas más las coincidencias, pues también en *La toma de Jaén*

aparecen personajes valientes, abnegados, misteriosos, dueños pese a todo de sí mismos, que se enfrentan a las dificultades, en cuyo vencimiento radica su propia virtualidad. Tal es el caso del rey don Fernando o de Alhamar, verdaderos protagonistas, que realzan su valor al enfrentarse con rivales de subidas cualidades, hombres valerosos frente al destino, que en el caso de este último es sucumbir a la victora inexorable de su oponente.

«LA TOMA DE JAÉN», CONSIDERACIONES LITERARIAS

Como ya hemos comentado en el epígrafe anterior la obra de referencia es un drama histórico perfectamente incluíble en el género romántico por excelencia: mezcla de personajes históricos junto a otros inventados, una acción principal (la toma de la ciudad) adobada por la relación paradójicamente amistosa entre Fernando III y el rey Alhamar y, junto a esta trama principal, una acción secundaria, de carácter amoroso, entre don Gonzalo y doña Blanca, cuya extensión es superior a la primera, y una tercera acción vicaria, que sostienen Mari-Francisca (la cantinera) y Clarín, que no es sino réplica romántica del gracioso de nuestro teatro áureo. Los personajes menores refuerzan el desarrollo (un montero, un fronterizo, la dueña que acompaña y teóricamente protege a doña Blanca, de cuyos amores será cómplice, etc., etc.). Es decir, lo consabido sin mayores novedades.

La ambientación es también la característica de los dramas del momento, que configuran grupos de soldados «pintorescamente dispuestos» en torno al «revellín» donde se desarrolla la escena principal, es decir, el campamento cristiano de las tropas del rey Fernando, que asedia Jaén cuando se inicia la trama desde hace ya ocho meses. Con sólo dos términos de los enunciados (pintoresco y revellín) tenemos la clave de la ambientación. Pocos adjetivos tan típicamente románticos como «pintoresco», que llegó a servir para nombrar varias publicaciones de la época, la más famosa *El Semanario Pintoresco*. El adjetivo se consolida entonces con el sentido de algo peculiar, aplicado a las cosas que presentan una imagen agradable, deliciosa y digna de ser pintada. O, como recoge el DRAE, figuradamente «dicese del lenguaje, estilo, etc., con que se pintan viva y animadamente las cosas».

Por su parte «revellín» es un italianismo de época, proviniente de «rivellino», que designa la «obra exterior que cubre la cortina de un fuerte y la defiende». Curiosamente los autores, que conocen la palabra de oídas y la insertan precisamente por su novedad y pintoresquismo, la escriben mal (con b), cuando si hubieran conocido su origen italiano, difícilmente se habrían equivocado.

El ritmo de la obra está perfectamente marcado desde el cuadro I, en tono vivo y ascendente, que culmina en la entrevista de los reyes Fernando y Alhamar. Este viene a visitarlo al propio campamento cristiano, disfrazado para no ser conocido, en una escena de tensión perfectamente dramatizada, que concluye con final generoso para ambas partes, con las espadas en todo lo alto, en dramática ruptura, como no podía ser menos en buena técnica teatral. Del mismo modo esa escena (la X), verdadero clímax de la obra, aporta un dato que viene a confirmar la buena disposición de los autores en la concepción y plasmación de lo dramático. Así, ensalzando hasta el extremo la valía humana, la generosidad, bondad y abnegación del árabe, quedan resaltadas las cualidades del rey cristiano y reforzado su triunfo final, que ya se adivina.

El mismo concepto de exaltación, liberalidad y bonhomía de Alhamar da forma al tópico romántico del «moro generoso y abnegado», capaz de rendimiento y sumisión, elegante y bondadoso con las mujeres, amigo sincero, incluso valiente. Esta es la parte sustancial del primer cuadro, que no la más extensa, pues el verdadero soporte de la trama lo constituye el ambiente en torno a los hechos principales. Han transcurrido ya varios meses de asedio y los moros resisten. La ponderación de su valor se produce en el diálogo entre el Montero y el Fronterizo:

Mon: Ya ocho meses...

Fron: ¿Se defienden?

Mon: Igual que el día primero:
Veinte asaltos hemos dado,
y otros tantos esos perros
alarbes han resistido
como leones del desierto.

Fron: ¿Aportillásteis el muro?

Mon: Mas lo cierran con sus pechos
y si fuertes tras la almena
más lo son al descubierto.

Fron: Con el hambre y con la sed...

Mon: Ricos y limpios veneros
brotan en Jaén a miles,
y Omar guarda bastimentos
para alimentar dos años
a sus aguerridos tercios.

Nótense dos detalles: el término *alarbes* es designación peyorativa del hombre árabe que, por extensión, ha recogido en castellano el significado de «hombre inculto y brutal», casi siempre acompañado de un calificativo denigrante; aquí, *perros*. Pero estos son clichés lingüísticos contradichos inmediatamente por los hechos reales: han resistido ocho meses y pueden hacerlo otros tantos. Se trata, pues, de vigorizar y fortalecer al enemigo para que adquiriera mayor valor la victoria. Es la misma técnica de la épica tradicional, de los cantares de gesta y todo el teatro de Lope. Repárese ahí mismo en la observación sobre la riqueza de agua que siempre tuvo Jaén y de la que tan orgullosa se sentía la ciudad, llena de limpios veneros que brotan por cualquier parte. Junto a ello el primer anacronismo evidente, pues se habla de «tercios», que son escuadras militares de los siglos XVI y XVII.

Todo el planteamiento insiste en la misma línea de lenguaje romanceril en boca de los personajes secundarios. Cuando un personaje dice «Mala la hubimos, Montero», inmediatamente viene a nuestro recuerdo el «Mala ha hubisteis franceses en esa de Roncesvalles». El léxico contribuye a configurar el ambiente. Así «adarves» (parónimo de *alarbes*) con el sentido de «camino detrás del parapeto y en lo alto de la fortificación y, por extensión, el muro mismo de la fortaleza»; «barbacana», obra avanzada y aislada de carácter defensivo; «azagayas», también arabismo (por *azacayas*), son lanzas o dardos pequeños arrojados. Nada falta en ese contexto para que la ambientación sea perfecta, a lo que contribuye sin duda este léxico preciso que el romanticismo se esfuerza por resucitar.

El planteamiento de la obra concluye con el juramento del rey Fernando, en caracterización directa kayseriana, es decir, referido por boca del Montero:

«Hizo entonces juramento
el monarca, de rendir
esta ciudad con su esfuerzo,
o morir en la demanda
cual cumple a un buen caballero».

Es el típico envite retórico, la promesa de victoria o muerte, tan propia de la Edad Media y de la épica de cualquier tiempo. Este planteamiento concluye en ese primer momento climático, que deja en el espectador la idea de que Jaén ha de ser cristiana en breve plazo. El oyente, que conoce de antemano el desenlace, experimenta el placer cómplice de lo gustoso consabido, precisamente en el momento en que el curso de la acción resalta todas las trabas y dificultades a un cumplimiento que será seguro: los moros tie-

nen más y mejores soldados, un tropel de corredores, más de tres mil arqueros, un alcaide que vale por cien capitanes, etc. Y contra ellos unas fuerzas cristianas sensiblemente menores. Pero, como en todo el romanticismo debe darse un sobreplús de margen, la ayuda divina no puede fallar, personificada en cien «freires» de Calatrava (así, con arcaísmo) y, por encima de todo, el rey (Santo) por jefe («que es norte de vitoria»).

Inmediatamente la acción se distiende con una escena de ambientación costumbrista. Mari-Francisca aparece con una cesta de conservas y fiambres, y el gracioso Clarín, que además es borracho y glotón, anda discutiendo constantemente con ella. Cuando éste alude a su carraspera y tose, aquella añade en bella metáfora: «un espino hecho ascua». El la llama «cantinera de revezo», o sea, discontinua en el trabajo, que reemplaza o sustituye a otra, suplente con cierta ironía. Tampoco la cantinera se queda corta y, empleando un lenguaje arcaizante, le pregunta: «Diga usarced, ¿dónde ha estado / estas noches de "bureo"»?», entendiendo por tal «entretenimiento, diversión», sentido proveniente de una famosa junta de altos dignatarios de palacio que tramitaba y «resolvía» ciertos expedientes. Con tan escasa responsabilidad se tomarían el bureo, que la palabra terminó por deslizarse semánticamente a «juerga».

Esta escena es propicia a los dobles sentidos, de que los autores extraen el máximo partido. Por ejemplo, cuando al criado le dicen que hable, éste, que se llama Clarín, dice: «Soy mudo; es secreto». Y Mari-Francisca apostilla: «¿Y a Clarín se los confían?» (los secretos). Claramente se juega con la polisemia de clarín, nombre e instrumento musical de sonido estridente. De ahí el contrasentido de confiar un secreto precisamente a Clarín. Este es también calificado como «mastuerzo», o sea, hombre necio, torpe y majadero, por identificación con la planta de ese nombre. Algo así como cuando decimos que fulano es un melón o un sandío.

En la misma escena se plasma la complicación amorosa, cuando aparece una luz que configura en caracterización directa el amor, objeto de buena parte de la trama. Doña Blanca y don Gonzalo, iguales en belleza y en valor, cuentan sin embargo con la oposición del rey, que no permite su matrimonio. Si a ello se añade una indiscreción que cometen al pretender verse pese a las dificultades del asedio y con ello ocasionar un claro retroceso en la empresa cristiana, la dificultad aumenta, pues se dicta contra él pena de muerte, que vendrá a complicar románticamente la acción.

La tradicional oposición entre amo y criado se formula por boca de Clarín, que califica a su amo de «pelafustán», o sea, persona holgazana,

perdida y pobretona. Respecto a su pobreza Clarín apostilla:

«La hermosura, prenda mía,
no se echa en el puchero,
ni por el valor dan sayas
ni por lo galán gregüescos».

Que viene a resumir la conocida sentencia de que con la belleza no se come. Se habrá observado que otras palabras del texto refuerzan el consabido anacronismo del teatro romántico, pues se habla de «gregüescos», que son calzones muy anchos usados sólo en los siglos XVI y XVII. La acción se desarrolla en la Edad Media, pero ello parece importar bastante poco a los autores. De estos y otros anacronismos se alimentaba un público cuya cultura media no alcanzaba a percibirlos. En el fondo se consolida con todo derecho el «pastiche literario», del mismo modo que en pintura los personajes de los cuadros navideños renacentistas visten según la moda de la época del pintor y nadie se escandaliza de ello.

Clarín cuenta un enfrentamiento de su amo con un moro (que luego resulta ser el propio Alhamar) en términos que no desdicen la mejor versificación romántica:

«Oí entonces una voz
que el algárabe dialecto:
ríndase el cristiano, dijo.
¿Yo rendirme, moro perro?,
respondió airado mi amo,
y arrojándose en el suelo
para esquivar otro bote
de la lanza, en los encuentros
hundió al potro del contrario
en bien afilado acero.
El moro no era de alcorza,
que con presteza y denuedo
desenvainando el alfanje
emprendió la riña fiero.
Mi señor espada y maza
en manejar es maestro,
mas era el bárbaro un lince;
cual relámpagos siniestros
chispeaban al chocarse
con gran furor ambos hierros.



De pronto cesó el ruido,
y era que pecho con pecho
luchaban».

Junto a esta retórica, claramente romántica, de alfanjes, mazas, relámpagos siniestros, gran furor, etc., no falta en la escena misma el necesario contraste, siempre en boca de Clarín, ahora expreso en espléndida metáfora:

«Pues nada digo, perneo,
por ser Fénix de criados
y andarme de chischiveos (sic)».

Nótese que «pernear» partía del sentido clásico de «andar mucho y con fatiga en la solicitud y diligencia de un negocio». Aquí, sin embargo, adquiere un claro matiz irónico (me escapo), así como la identificación metafórica de los criados con el ave fénix y el empleo del término «chischiveos», en español «galanteo, obsequio y servicio cortesano asiduo de un hombre a una dama», que Clarín utiliza con cierto tono irónico y degradatorio, pues lo que quiere es apartarse de tales coqueteos (de su amo) o al menos de referirlos a la curiosidad de Mari-Francisca.

La acción se entremezcla con cumplidos soliloquios, como en la escena III, llenos de aciertos expresivos dentro de la misma retórica, a veces con idéntico tópico para formular el exceso, tal como se constata en el diálogo de doña Blanca y don Gonzalo:

«Ingrata me llamas
cuando con tu amor me inflamas
y contra él en vano lucho.
Cuando por la vez postrera
oigo tu voz, tus enojos,
y al pensar que fue quimera
mi ilusión, surge ligera
toda una mar de mis ojos».

Otras veces configura el clásico *locus amoenus*, en que se plasma todo el negocio de amor, con dudas, desdenes, ausencia y rendimiento final, según la lírica amorosa de todos los tiempos, de la que los autores extraen el mayor partido. Véase en el siguiente texto:

Gon: «¿Me olvidaste?

Blan: No.

Y era al lado de una fuente,

que jugando con las chinas
llevaba clara corriente
desde el bosque floreciente
hasta unas vegas vecinas.

Gon: Y... adiós dije...

Blan: No lo oí
mas te di mi adios doliente...,

Gon: Es verdad, y yo creí,
que el aura hablaba por ti
que era el ruido de la fuente».

Nos parece oír a los grandes héroes del amor romántico (Macías, don Juan, Rugiero de *La conjuración de Venecia*, o el trovador Manrique). Nada tienen que envidiar estos y otros versos de los poetas giennenses.

Gonzalo: «Y yo corría, corría,
luchando con mis dolores,
la vista ansioso volvía
creyendo que te veía.
Ilusión de mis amores...
En lo alto del collado
que limita el valle extenso
paré, volví, y abrasado
un suspiro enamorado
te envió mi amor inmenso...
Mudo testigo una estrella
de mi dolor, centelleaba,
y al verla radiante y bella
juzgué ver a Blanca en ella
que mi suspiro aceptaba».

Evidentemente el sentimiento está concebido en los límites de la tragedia, que no entiende sino de amor o muerte. Con la retórica característica se evoca el tiempo lento, las lágrimas, los suspiros en el jardín, los anhelos, el dulce consuelo que ni el cielo ni las flores proporcionan. Todo por afán de verla para, finalmente, recurrir a la dura oposición concebida en términos de incontrollable pasión, que no admite sino la dicha suprema o la muerte. Cuando don Gonzalo habla del rey, Blanca responde:

«Se opone a nuestra pasión;
mas tuya o muerta..., no hay ley
que mande en el corazón».

Estamos ante sentimientos agónicos que caracterizan a todo el teatro romántico. Se da, pues, rienda suelta a la libertad, tal como sucede en las creaciones más conspicuas de la época. Cualquier ley que se oponga al amor, sea del tipo que sea y por el solo hecho de serlo, es necesariamente conculcada. La traducción formal de este principio de libertad lleva en todo el teatro a la ruptura de las unidades, a la variedad, que pareció no tener límites. Pero estas novedades acabaron convirtiéndose en auténticos clichés y pocos dramas románticos se libraron de los mismos tópicos. No obstante, tales fueron en su momento auténticos vehículos de libertad y así se muestran en los momentos cimeros. Almendros y Jiménez Serrano consiguieron aquí esa impresión de autenticidad, que tantas veces falta. El asunto amoroso sirve, pues, como compleción de la trama, en una escena VI bien planteada y resuelta técnicamente. En ella, como en el mejor romanticismo, la pasión se impone, aún a trueque de malograr el resultado.

No podía faltar el tema del heroísmo, personificado en Castro, padre de doña Blanca ya fallecido, de amplio ascendiente sobre el rey. La evocación retrospectiva que de él se hace es de una espléndida calidad:

«Era el viejo tan valiente
y era de sangre tan limpia,
que el rey le llamaba padre
y como a tal le quería.
Daba el consejo el primero
y el primero la embestida,
delante de su pendón
huyó siempre la morisma:
espejo claro de nobles
era Castro...».

Con imágenes clásicas, que se remontan a *La Eneida* («súbito vecina selva / moros sin cuento vomita»), se narra su muerte en combate, sin que falten los recursos retóricos consabidos: recurrencias, paralelismos, hipérbolos, una clara metonimia y la clásica oposición displicente de la «chusma morisma», comparada con una hambrienta trailla de canes.

El tema del honor tampoco puede faltar, en formulación que recuerda el tópico barroco, con versos que no desmerecen por su calidad a los mejores de nuestro Siglo de Oro. Véase si no esta reflexión del rey, que nos recuerda sin duda a Calderón:

«El honor es un cristal
de superficie tan fina

que en él las manchas más leves
se abultan y multiplican;
si yo en tu frente de ángel
leo tu pureza escrita,
al cristal puede asomarse
el ojo de la perfidia».

La figura de Fernando, rey humano en todos sus defectos, se va engrandeciendo a cada instante en su plasmación dramática. La escena VIII, tras el fracaso del simulado ataque por culpa del inoportuno encuentro de doña Blanca y don Gonzalo, nos muestra un rey caído, que reza y pide perdón por sus faltas para conseguir la toma de Jaén:

«Omar y sus soldados como tigres me acosan,
de mi pendón se burlan y escarnecen la cruz,
pon en tu pueblo fuerzas y pon en ellos miedo
y que caigan cegados al fuego de tu luz.
Si pequé, Dios clemente, si mi pueblo ha pecado,
perdónanos, Dios mío, con tu piedad sin fin,
y dame que yo vea tu nombre enaltecido,
desde el alto pirene al opuesto confín».

Se trata de espléndidos alejandrinos en variedad rítmica casi modernista. Fernando es visto como el Cid y demás héroes de nuestra historia, que todo lo ponen bajo el designio divino, cuyo favor impetran. Nótese la rima en los pares de los alejandrinos. Se diría que de series de romance en versos de catorce se trata, forma bastante novedosa. El léxico que precede (almo empiéreo, justicia eterna, rayo de ira, arcángel celeste, etc., etc.) corresponde sin duda al más consolidado romanticismo.

Así se llega en progresión ascendente a la escena X, con la entrevista de Alhamar y Fernando. Todo parece en ella de color de rosas. Se diría en principio que de íntimos amigos se tratará y no de irreconciliables enemigos. Parece como si la historia fuera reescrita a contrapelo en los primeros momentos. Es Fernando quien habla en un tono de confraternidad, que nos suena a fingido ardid. Así en estos versos:

«Si a Dios le plugo mi inmortal flaqueza
coronar con los triunfos y la gloria,
pide Alhamar, ¿qué quiere tu nobleza?
Yo no abuso jamás de la victoria.
Pide, Alhamar, y pon tus condiciones,
que hablas de soberano a soberano;

si Dios negó fortuna a tus legiones,
no ya tu vencedor, seré tu hermano».

Obviamente no puede así concluir la entrevista: algo se interpone en esta confraternidad contra natura, y no es otra cosa que Jaén, resaltada así, capaz de enemistar en segundos a quienes hablaban antes en tono amable. La petición de la ciudad por parte de Fernando devuelve toda la tensión dramática cuando evoca el viento bramador que la defiende, la faja azul (Sierra Morena) que la ciñe, las torres gigantes, los muros imposibles sobre los que algún día brillará la luz. Así lo solicita el Rey Santo:

«Oye, Alhamar, cuando a Castilla dejo
del padre Betis por hollar la arena,
en esa faja azul, Sierra Morena,
me hiera una visión con su reflejo:
es tu bandera la azulada y roja;
al verla fuego por mis venas corre,
porque parece que baldón me arroja
desde Jaén en la gigante torre...
El viento bramador de esas cascadas
que esa ciudad asalta cada día,
luciendo cual leonas encerradas
parece que la plega y me la envía.
Dame a Jaén, en su macizo muro
cuando de Muradal asome al puerto,
destacarse la cruz veré en lo oscuro;
la cruz del Hombre por los hombres muerto».

La respuesta de Alhamar enciende la llama belicosa. No podía ser de otra forma, porque también el musulmán tiene a Jaén por patria propia: la ciudad de Arjona donde nació y se crió, el propio Jaén donde vivió y enamoró. La descripción de la ciudad en boca del árabe remueve el poso entrañable del localismo más auténtico. Los autores han mirado al fondo de sus almas y son los sentimientos más íntimos los que afloran en boca de Alhamar. De nuevo la historia, como en todo el romanticismo, es pretexto para el halago de la más íntima emoción. Tal sucede en esta espléndida respuesta del rey moro:

«Darte a Jaén... Alá, ¿cuál mi delito
que apartas de mí frente el alto dedo?
Darte a Jaén... no puedo, no está escrito.
¿Dieras en rehenes la imperial Toledo?

Yo he nacido en Arjona, en esta tierra
aprendí a manejar caballo y maza,
aquí he vestido mi primer coraza,
aquí he lidiado mi primera guerra.
¿Ves de aquel muro el ángulo saliente?
allí el cadáver levanté en mis brazos
de mi tío Nazar..., besé su frente
en medio de una nube de flechazos;
entré en Jaén después alfanje en mano
y me nombró Jaén su soberano.
En sus praderas de aromadas flores
baños tuve y alcázares y amores...
Su viento rudo me arrulló en el sueño;
sus hermosas mujeres me encantaron,
y sus huertos de que era único dueño
con sus jugosas frutas me brindaron...».

Es el Jaén de siempre, huertos de jugosas frutas, baños en pleno esplendor, alcázares, amores perseguidos y no olvidados, aromas difusos de morunas plantaciones, almizcle, caballos, arrullados sueños que colman los deseos de cualquiera. Es este el momento culminante. Jaén no puede darse por las buenas, será litigada en el campo de batalla. Sólo la suerte y Dios decidirán. Aquí finaliza el cuadro I, como vemos en instante de plena tensión.

El segundo se inicia con lógica ruptura climática. Son de nuevo la pareja Clarín Mari-Francisca los encargados de distender al auditorio. Para ello el diálogo se centra en el misoginismo ambietal, en boca de Clarín, cuando dice de las mujeres: «Desde nuestro padre Adán / siempre fuisteis la ocasión / de la humana perdición». Mari-Francisca las envuelve en sutilezas del siguiente tenor: «Tus nuevas, Clarín, me paran, / si por amor degollaran / desierto el mundo estuviera», que concluye con una nueva ración de misoginismo como respuesta («mujeres, fruto maldito»). Recobra importancia la temática amorosa, que halla su culminación en un parlamento de doña Blanca, a modo de oración, que, como no podía ser menos desde Andalucía y por andaluces, tiene clara connotación mariana. Es un monólogo espléndido, que comienza con una silva y va regularizando el discurso métrico para acabar en redondillas que, como decía Lope, mejor se adaptan al lenguaje de amor. El texto concluye así:

«Reina sagrada del cielo,
refugio de pecadores;

alivio de mis dolores;
 del afligido consuelo.
 Palma cuya sombra anhelo;
 astro cuya luz bendita
 mi alma triste necesita;
 dame fortaleza y calma
 y bendecirá mi alma
 tu protección infinita.
 Tú, esperanza del que triste
 gime en la noche del mundo;
 tú, que el pesar más profundo
 de los pesares sufriste;
 tú, a quien el ángel asiste,
 lleno de santa alegría,
 donde luce eterno el día;
 ¡ay!, mitiga mi aflicción,
 da aliento a mi corazón,
 dulcísima madre mía».

El texto prosigue hablando del ser querido por quien pide, que es miel de sus sinsabores, aliento de sus alientos, «el amor de sus amores», en hipóbole casi blasfema. Y concluye así:

«Tú lo sabes, madre mía.
 tú sabes cuánto le adoro.
 Enjuga mi ardiente lloro
 y haz renacer mi alegría.
 Sí, poderosa María
 a quien nunca rogué en vano,
 salva a Gonzalo, tu mano
 le defienda, y su victoria
 será para mayor gloria
 de tu nombre soberano».

Así llegamos a un nuevo momento climático, estratégicamente dispuesto de cara al espectador. Es precisamente Alhamar el encargado de pronunciar el mejor elogio a Jaén. Ya en el primer cuadro los autores confiaron al musulmán tal honor. Pero aquel elogio se tenía aún de interés personal. Ahora, sin embargo, con el presentimiento de la segura pérdida, es ya el lamento melancólico el que le impulsa a decir: «Jaén, mi mejor hurí». El texto, de clara inspiración zorrillesca, abunda en aciertos literarios de primera magnitud.

«¡Jaén! la fiel centinela
que ora velas de avanzada,
¡ay sin ti de mi Granada!,
¡vela por tu dueño, vela!
Darás si vences la cruz
a tu rey la honra y la vida,
vieja sultana tendida
a los pies de Jabalcuz.
Defiende la regia enseña,
mi ciudad idolatrada,
serpiente altiva liada
al cimiento de esa peña.
Raudal que brotas al pie
de ese peñasco gigante,
¡cuántas veces anhelante
mi labio en ti remojé!
Tu recio muro recuerde
la sangre que en él vertí,
Jaén, mi mejor hurí,
¡Ay de Alhamar si te pierde!
En tu espacio encantador
cuántas veces a la sombra
de un jardín sobre la alfombra
de flores, sentí el amor...».

El mismo aire zorrillesco se percibe aún más nítido en los requiebros de Alhamar a doña Blanca, que parecen imitación estricta de las más conocidas orientales del poeta puzelano. Entre otros puede verse en el siguiente texto de la escena VII, en que Alhamar se dirige a la cristiana en los siguientes términos:

«Enjuga ese triste lloro,
bellísima castellana:
di qué quieres y te ofrezco
ir donde me ordenes..., manda:
y si en riquezas estriba
complacerte o en la espada,
lo haré a trueque de una perla
de ese millón que derramas».

Como puede verse, el tópico manido de las perlas identificadas con las

lágrimas cobra aquí un cierto valor al fundirse con la hipérbole. Es la típica galantería musulmana que el siglo XIX —y en particular Zorrilla— habían consolidado. Rendimiento, sumisión a la belleza, que no necesita otra compleción que ella misma. A los ojos musulmanes (desde la óptica de nuestra literatura decimonónica) la belleza femenina es bastante para conceder cuanto se pida. Así se reitera en varios textos. Y finalmente es la propia belleza el arma de la conquista definitiva de Jaén: lo que no logró la entrevista política, lo que no consiguieron ocho meses de duro asedio, lo consigue la dulzura de doña Blanca, erguida así en protagonista sin querer. Y Alhamar, ya seguro del final, trueca su derrota cierta en magnánima concesión al amor absoluto y ajeno. El se consuela con saber feliz a la pareja desde la Alhambra, a donde llegarán los venticillos del recuerdo en la noche ajardinada. Así lo expresa:

«Cuando al lado de Gonzalo
 en horas menos aciagas
 Dios te sonría, un recuerdo
 tuyo, me lleven las auras
 de la noche, a los jardines
 en que se duerme la Alhambra».

Como vemos, la trama amorosa se inserta perfectamente ya en la acción dramática, pues es don Gonzalo, el que provocara la primera derrota, quien consigue finalmente la victoria y el perdón real:

Rey: A mis brazos, levantad,
 porque si un yerro de amor
 faltar os hizo a la ley,
 perdón os concede el Rey
 en premio a vuestro valor».

Es el esquema clásico de teatro áureo: los reyes perdonan al súbito que ha errado, porque el azar ha querido que aquella equivocación fuera causa de la definitiva victoria, según relata el montero. Don Gonzalo, que esperaba el suplicio, es ahora objeto de todos los honores. La ficción se consuma en las palabras del siempre magnánimo Alhamar, que quiere despedirse de la nueva Jaén (la cristiana) de la que se nombra gobernador a don Gonzalo. El colofón lo pone, naturalmente, el rey Fernando, en pleno fervor popular por la conquista.

Aspecto especialmente significativo de *La toma de Jaén* es el léxico, al que convendría dedicar un estudio detenido que desde aquí prometemos. Quede, no obstante, constancia de su riqueza con unos pocos ejemplos, que

se añaden a los ya comentados: belitre, alcorza, retrechera, pirene, trailla y entruchada. Son términos de la literatura más estrictamente romántica.

En poco desmerecen al elogio general ciertas deficiencias de ortografía, propias por otra parte de todo el XIX, en que el cuidado formal no es precisamente la mejor virtud. Como ejemplo sin valor quiero citar unos cuantos términos de uso corriente en que la desidia del impresor o del corrector deja colar errores tan de bulto como «pretestos», «espedición», «¡vah!» (por ¡bah!), «majín», «escede», «estremos», «ginete», «estenso», «espira», «congetura», «digisteis», «espiación», «chischiveos», etc., etc.

Insisto en que en bastantes obras del XIX se observan parecidos dislates y aún mayores. No podemos pedir de los autores cuidados y remilgos que no eran comunes.

Sobre la representación concreta, todavía suenan las hermosas palabras del cronista Cazabán, imbuidas del mismo halo romántico de aquella puesta en escena en el frío noviembre de Jaén: «Los reducidos aposentos del Teatro Principal, con sus cilindros de madera que hacían el papel de columnas que los separaban; con su telón de boca imitando una cortina de terciopelo rojo; con sus angostos pasillos y su patio de estrechas butacas forradas de tela encarnada; con su puesto de dulces, de licores y de agua, en el reducido espacio del hueco de las dos escaleras que iban de los palcos al paraíso, conservaba, todavía, aquellos relativos encantos con que se le decoró al edificarlo en 1830; y así como la riqueza de una alhaja embellece el estuche, así aquellas damas de peinados de cocas, telas abullonadas, mirriñaques pomposos, joyeles sobre el pecho y saboyanas por pendientes; y aquellos caballeros de frac azul con botones dorados, lazos negros por corbatas, estrechos pantalones de punto, rizada melena y bigote y perilla como las de los modelos de los retratos de Velázquez, daban al salón del coliseo una animación y un encanto en que la galantería y el ingenio iban envueltos en una dulce delicadeza espiritual...».

Si se ha dicho tantas veces que el amor en el teatro romántico sólo está concebido «sub specie tragoediae» (Ruiz Ramón), amor imposible, cuyo fracaso conocido hundirá para siempre al protagonista, en *La toma de Jaén* algo cambia, pues es el triunfo del amor el que posibilita en la fábula la conquista de la ciudad y el hermanamiento definitivo de Alhamar y Fernando. Es decir, la función del amor, concebido antes como intriga truculenta, estereotipada las más de las veces, ha tomado nuevo sesgo y convertido en auténtico un drama que parecía abocado al «deus ex machina» consabido. Aquí no es así. Los autores en cierto modo rompen una norma de apa-

rente aplicación inexorable y, gracias a ello, el drama tiene todavía una relativa vigencia.

El resultado sobre las tablas constituyó todo un éxito que todavía reverdece de vez en cuando. Así lo evocaba Cazabán en 1924: «El alma romántica de aquel Jaén del año 1850, encendida en amor a las glorias tradicionales, alentaba en el ambiente del teatro. Dos mozos, apuestos y gentiles, avanzaban por el palco escénico hacia la batería para escuchar los aplausos del público. La vieja torre y el rebellón que se alzaban tras ellos, eran fondo que destacaba sus figuras de trovadores. Las damas en plateas y palcos bisbeaban frases de elogio, mientras movían por pura ceremonia los abanicos de plumas. Y las plumas flotando y las palabras suavemente dichas, eran como batir de alas y rumor de besos».

Evidentemente el drama romántico, aun como forma original y válida, no logró desde nuestra actual perspectiva obras geniales. *La toma de Jaén* tampoco lo es, pero expresa bien el amor a la libertad personal (don Gonzalo, Alhamar) que, huyendo de la tragedia a que parecían abocados, se yerguen como protagonistas de su propio destino, que en cierto modo anticipa el insatisfecho devenir existencial del hombre de nuestro siglo.