

BRETON Y EL TEATRO ROMANTICO*

Luciano García Lorenzo

La práctica teatral bretoniana ha estado tradicionalmente encuadrada en el marco de una dramaturgia de tipo costumbrista, reflejando a la sociedad de su tiempo con mayor o menor profundidad y acierto, expuesta de una manera cómica generalmente, debido a un proceso de caricaturización, y haciendo gala el autor de un indudable dominio del lenguaje y de la versificación (1). Y Ruiz Ramón puede completar esta afirmación cuando señala: Bretón "representa suficientemente ese período de indecisiones y aspiraciones en el que la comedia, siempre en busca de un público [...] se desplaza desde el polo estilístico y temático de la comedia neoclásica moratiniana hasta la "alta comedia" de la segunda mitad de siglo" (2). No es aquí nuestra intención insistir en el magisterio de Moratín ni tampoco estudiar las características

* El presente trabajo es una reelaboración de la conferencia pronunciada el 12 de diciembre de 1975 en la sede del Instituto de Estudios Riojanos de Logroño.

(1) Aunque hay trabajos modernos —algunos publicados en esta revista— estudiando obras o aspectos diversos de la producción y de la vida de Bretón, sigue siendo importante, por el caudal de noticias ofrecido, el libro del Marqués de Molins *Bretón de los Herrerros. Recuerdos de su vida y de sus obras*, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello, 1883. Dedicó el autor al tema que nos ocupa las páginas 113-45. El Marqués de Molins, que no tiene en alta estima la práctica romántica de Bretón, escribe: "Alguno quizá preguntará: ¿por qué, quien tan brillantemente traduce *Andrómaca*, *Dido*, *María Stuardo* y otras tragedias, *Los hijos de Eduardo* y no pocos dramas, no acierta a componer poemas originales semejantes a aquéllos? Porque su numen, sus estudios, su modo de vivir, sus afectos, sus instintos, su naturaleza toda estaban formados para la comedia. No le exijáis, ni aun en este género, que profundice y resuelva los problemas de la conciencia o de la sociedad, como Shakespeare o Molière; que invada el terreno de la filosofía o de la política, como Schiller o Scribe; de la humanidad o de la teología, como Tirso o Calderón. Dejadle que goce, y que os haga gozar con las escenas apacibles y festivas de la familia, que eran sus ídolos, o con las joyas de la lengua, en que era, cual ningún otro, rico y original" (pág. 143). Otro libro, aún con vigencia a pesar de los muchos años transcurridos desde su aparición, es el de G. Le Gentil *Le poète Manuel Bretón de los Herrerros et la société espagnole de 1830 à 1860*. Paris, Hachette, 1909.

(2) F. RUIZ RAMÓN: *Historia del teatro español*, 1. Madrid, Alianza Editorial, 1971, pág. 397.

de las comedias bretonianas alejadas ya del modelo del maestro, pues otros lo han hecho antes que nosotros y esperamos, pues necesidad hay de ello, que en el futuro se complete este análisis; nuestro trabajo, mucho más modesto pero creemos no de escasa importancia, se reduce a estudiar ciertas afirmaciones y obras del autor riojano para intentar por una parte, situar en el lugar que le corresponde la práctica dramática de Bretón y, por otra, completar afirmaciones tradicionalmente aceptadas y que pueden tener su más reciente testimonio en la siguiente: “Coetáneo del Romanticismo, no es Bretón, sin embargo, en lo más representativo de su obra, un escritor perteneciente a esta tendencia, aunque como es lógico aparezca inmerso en ella en ocasiones” (3).

1. La actitud de Bretón hacia el Romanticismo y más concretamente hacia el teatro romántico puede deducirse, primero, de sus afirmaciones en artículos publicados en revistas y, en segundo lugar, de la práctica dramática directa de la ideología y de las fórmulas teatrales de ese movimiento que hará nacer también una nueva forma de ver el mundo. Si nos detenemos en los escritos de crítica teatral, Bretón parece censurar el teatro romántico, siendo su actitud, por lo tanto, negativa; ahora bien, hemos escrito “parece”, pues creemos que nuestro autor no se opone radicalmente a la nueva literatura dramática de una manera total; Bretón lo que hace es censurar, unas veces con ironía, otras con dureza objetiva, las exageraciones románticas, el cúmulo de situaciones y acontecimientos con sangre, dolor y muerte todos ellos, que los dramaturgos franceses —Bretón de 1931 a 1933 escribe sobre ellos— han llevado a la escena. Díez Taboada y Rozas (4) ya recogieron, hace algunos años, testimonios de este tipo y así Bretón escribe el 19 de agosto de 1832, al ofrecer a los lectores españoles noticias de los sucesos teatrales galos, sobre el estreno de *El hijo del emigrado*, de Dumas y Anicet: “En otras ocasiones, y para dar una idea de la depravación a que ha llegado en Francia el arte dramático, hemos censurado algunas de las monstruosas producciones nuevas que infestan los teatros de París” (5). En octubre del mismo año, y al comentar la presentación en la capital francesa de otros dramas, escribe: “En uno y otro hay grande interés y grandes inver-

(3) En la Introducción que precede a su edición de *El pelo de la dehesa*. Madrid, Cátedra, 1974, pág. 21.

(4) *Manuel Bretón de los Herreros. Obra dispersa*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1965.

(5) *Obra dispersa*, págs. 308-9.

similitudes, grandes situaciones y grandes atrocidades...: todo es grande en los dramas románticos. En el primero hay muerte alevosa, robo, amancebamiento, tribunal, cárcel y veneno, sin otras bagatelas dramáticas que pasamos en silencio: en el segundo batalla, dos muertes de mano airada, raptó, conato de estupro, rufianismo, meretricismo, fanatismo, furias del abismo, y en fin un romanticismo que se excede a sí mismo" (6). Idénticas palabras escribe el autor el 27 de mayo de 1831, el 30 de abril de 1832 y el 9 de enero de 1833, al referirse a otros tantos estrenos parisinos, pero, insistimos, la crítica bretoniana no es, en ninguno de los casos, hacia el Romanticismo como tal; la censura del autor se dirige a los "lances hacinados unos sobre otros" —son sus palabras—, a la búsqueda de "lances por esos mundos de Dios sin más norma que el capricho", a los desatinos, a la extravagancia, pues, como dice Bretón, a través de un personaje ficticio, un aficionado al teatro que dialoga con otros tres amigos: "Señores, todos los extremos son viciosos..." (7). Son esos extremos a los que por esnobismo, por inauténticas actitudes, llegan algunos personajes de *Marcela o ¿a cuál de los tres?*, *Todo es farsa en este mundo*, *Muérete ¡y verás...!* o *El pelo de la dehesa* (8).

Pero Bretón, por otra parte, practica el drama romántico y lo practica desde muy pronto. En 1824, fecha en que estrena su primera comedia, *A la vejez, viruelas* (aunque está escrita en 1817), traduce del francés un drama histórico romántico de Pierre Lebrun titulado *María Estuarda*, traducción comenzada por su amigo Ventura de la Vega, que sólo puso en castellano la primera escena (9). Dos años más tarde, nuestro dramaturgo escribe *Elena*, drama en cinco actos, y en esta misma década traduce *Los hijos de Eduardo*, de Casimiro Delavigne (1835) y escribe y estrena *Don Fernando el emplazado*,

(6) Obra dispersa, pág. 319.

(7) Obra dispersa, pág. 40.

(8) Vid. R. ALLEN: "The Romantic element in Breton's *Muérete ¡y verás!*", en *Hispanic Review*, XXXIV, 1966, págs. 218-27.

(9) Del final de este drama Bretón hizo dos versiones: una fiel al original y con suicidio del protagonista y otra amañada para conseguir la aprobación de las autoridades censoras. Escribe el autor en la edición de sus *Obras* de 1850-51 y que se reproduce en la de 1883-84: "Hasta aquí la versión ajustada al original; mas para lograr el *exequator* de la censura, sobrado suspicaz y no muy ilustrada en aquellos tiempos, fue preciso inventar otro final, más grato quizá para la generalidad de los espectadores, pero menos conforme a la verdad histórica y a las reglas del arte; y como con esta variante se ha continuado representando la tragedia, y así ha corrido impresa, el autor lo pone a continuación por si todavía lo prefriere alguna empresa teatral". Seguimos en todo este trabajo la edición de 1883-84, publicada por la Imprenta de Manuel Ginesta, en Madrid.

drama histórico en cinco actos (1837) y *Vellido Dolfos*, drama histórico en cuatro actos (1839).

2. Si Bretón había puesto de manifiesto su disconformidad con las exageraciones de los dramaturgos románticos franceses, no podemos decir que *Elena* sea ejemplo de drama equilibrado y prudente a la hora de poner en práctica los elementos trágicos yseudotrágicos que conforman esta dramaturgia. Bretón cae en el mismo defecto que criticaba, y sirva de testimonio el resumen de la obra, pues creemos que poco más espacio puede merecer su desarrollo: Elena, joven seducida y abandonada por un teniente que pasó por el lugar hace algún tiempo, es perseguida, cuando la obra se inicia, por el tío con quien vive; Elena abandona la casa huyendo de este acoso y servirá de doncella a una dama llamada Victorina; en esta casa Elena se encontrará con su antiguo amante, el cual va a casarse con su señora... Al final del drama, y después de una sucesión de escenas de bandoleros —lo mejor de la obra—, venganzas, pérdida de razón, perdones... y suicidio final, Elena y su seductor, convertido en Marqués un tanto forzosamente, lograrán unirse y descamos de verdad, después de lo pasado, que sean felices.

Si la obra como tal, insistimos, no merece más atención, sí podemos destacar a través de ella dos notas que nos parecen importantes para el tema que nos ocupa; en primer lugar, su fecha de composición y estreno, 1834, o lo que es lo mismo, el año en que también se estrena *La conjuración de Venecia* y con esta obra entrando definitivamente en los escenarios españoles el teatro romántico. Bretón, censor del Romanticismo —de las exageraciones románticas—, no va a remolque de los nuevos dramaturgos; Bretón, que ya en 1924 traduce una obra conforme al nuevo estilo, abandona la fórmula moratiniana ya con evidentes e indudables rasgos muy personales para ofrecer un drama que nada tiene de la comedia practicada hasta entonces. Su incorporación al romanticismo teatral es, pues, inmediato y en este caso la cronología es nuestro mejor aliado para justificar la afirmación.

El segundo aspecto que a partir de *Elena* debe merecer nuestra atención es la nota que en la edición de sus *Obras* (1850-1) puso nuestro autor al explicar la génesis de la misma: “Con este drama hizo el autor su primer ensayo en un género hartó distinto del que habitualmente ha cultivado. Sus amigos le instaban a dar alguna muestra de su poca o mucha capacidad para crear situaciones de grande interés y pintar afectos y caracteres de aquellos que no caben en la comedia

propiamente así llamada. El moderno *romanticismo* estaba en su mayor auge y era difícil que temprano o tarde dejase de llevar también alguna ofrenda a las aras del ídolo nuevo. Procuró, sin embargo, no convertir en culto, quizá no muy voluntario, su fanática superstición. Cómo desempeñó esta tarea, objeto entonces de agrias censuras por una parte y de excesivos elogios por otra, júzguelo el lector. Sólo dirá, y cree que esta colección lo va demostrando, que no ha sido su musa tan uniforme y sistemática como lo han pretendido los que han juzgado sin suficiente conocimiento de causa..." (10).

Bretón, como puede deducirse de estas palabras, no sólo no se arrepiente de su práctica romántica sino que más de veinticinco años después de haber escrito su drama recuerda a los críticos coetáneos esta *Elena*, rechazando así el uniforme encasillamiento a que se ha sometido su teatro. Bretón, y él mismo lo dice, no rindió culto al Romanticismo como lo hicieron otros muchos de sus contemporáneos, pero bien es verdad que su ecléctico espíritu cedió al nuevo estilo y a las nuevas modas dramáticas. En 1834, Bretón de los Herreros ensaya una nueva dramaturgia y aquellas grandes situaciones y grandes afectos que criticaba un año o dos antes están en *Elena*. El resultado —de una simple lectura del drama se deduce fácilmente— no fue muy feliz, pues nuestro autor se mueve sin dificultad componiendo comedias como *Un novio para la niña*, estrenada ese mismo año, pero no lo hace de la misma manera con dramas de tono folletinesco.

3. El año 1837 es para Bretón importantísimo como lo es también para la historia política de España y para la historia literaria. El ocho de junio de dicho año Bretón es elegido académico de la Real de la Lengua; pocos días después se casa con doña Tomasa Andrés y Moyano y el treinta de noviembre estrena nuestro autor *Don Fernando el emplazado*. Ese mismo año se proclama la Constitución liberal después de los acontecimientos de La Granja, Larra se suicida y en los escenarios madrileños se presentan algunas de las obras más importantes del Romanticismo firmadas por Muñoz Maldonado, Gil y Zárate, el Marqués de Molins, Castro y Orozco, Patricio de la Escosura, García Gutiérrez, etc.... En escena, y siguiendo el género dramático característico del Romanticismo —el drama histórico—, aparecen las figuras de Felipe II, Felipe IV, Carlos V, Ramiro II de Aragón o María de Molina, bien mostrando el autor su aversión y con ella su crítica hacia sus personajes y la labor por ellos realizada, bien recreando

(10) *Obras*, I, págs. 189-233.

arqueológicamente unos acontecimientos e incluso, aunque con menos frecuencia, exaltando diferentes sucesos (11). *Don Fernando el emplazado*, estrenada en el madrileño Teatro del Príncipe con gran éxito, según se desprende de las críticas recibidas entonces, es drama crítico, drama de pasiones, drama de amor, tiranía y muerte.

Las Crónicas relatan el suceso y la tradición lo ha mantenido en los romances y en la tradición oral. La historia del trágico fin de los hermanos Carvajales y el emplazamiento a que es sometido el monarca caló en el pueblo y Lope de Vega, que tan bien sabía lo que el pueblo deseaba, lleva ya en el siglo XVII a escena estos acontecimientos trágicos componiendo una "tragedia" —*La inocente sangre*— (12), que nada tiene que ver con la de Bretón si no son los hechos concretos de que parten ambos dramaturgos. Menéndez Pelayo, al estudiar esta obra, ya hizo un excelente resumen de los acontecimientos que las Crónicas y otros libros relatan y a él remitimos para evitar repeticiones inútiles, pues don Marcelino reproduce incluso los fragmentos que narran este suceso desde las primitivas Crónicas hasta los testimonios de Jerónimo Zurita, Argote de Molina o el Padre Mariana (13). Se detiene, sin embargo, don Marcelino en un romance aparecido en el *Cancionero de Romances*, sin año, en el de Amberes de 1550, en el tomo I de la *Silva* de Zaragoza y en un pliego suelto también del XVI, donde se cuenta la muerte de los Carvajales y el emplazamiento al Rey, pero sin aparecer como causa de todo ello la muerte de Gómez de Benavides a manos de los hermanos, como sucederá en el drama de Bretón; este motivo sí está, sin embargo, en otra composición publicada por Durán en su *Romancero*, firmada por Lorenzo de Sepúlveda, y donde se unen los personajes y sucesos que relataban las Crónicas y libros anteriores pero cada uno de ellos ofreciendo parcialmente dichos sucesos y dichos personajes. Efectivamente, en unos encontramos a los Carvajales pero no la muerte de Benavides, en otros aparece éste pero no los hermanos despeñados, etc. La lenta elaboración culminaría, pues, en el romance de Lorenzo de Sepúlveda y que encontramos prácticamente ya realizada en el libro del Arcipreste de Santibáñez Diego Rodríguez de Almela *Valerio de las Historias esco-*

(11) Vid., como reciente estudio de conjunto, Ermanno CALDERA: *Il dramma romantico in Spagna*. Università de Pisa, 1974.

(12) Se publicó en 1623 en la Parte decinueve de sus *Comedias* y Hartzembusch la incluyó en el tomo IV de su edición.

(13) M. MENÉNDEZ PELAYO: *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, IV. Madrid, C. S. I. C., 1949, págs. 233-44.

lísticas (lib. VI, tit. III, cap. V), de fines del XV. Dice este autor “Estando el rey don Fernando IV de Castilla, que tomó a Gibraltar, en Martos, acussaron ante él a dos *escuderos*, llamados el uno Pedro Carabajal y el otro Juan Alfonso de Carabajal, su hermano, que ambos andaban en su corte, oponiéndoles que una noche, estando el rey en Palencia, mataron a un caballero llamado Gómez de Benavides, que quería mucho el Rey, dando muchos indicios y presunciones porque parecía que ellos le avían muerto. El rey don Fernando, usando de rigurosa justicia, fizo prender a ambos hermanos y *despeñar* de la peña de Martos; antes que los despeñasen dixeron que Dios era testigo y sabía la verdad que no eran culpantes en aquella muerte que les oponían, y que, pues, el Rey los mandaba despeñar y matar a sin razón, que lo emplazaban de aquel día que ellos morían en treinta días que pareciesse con ellos a juicio ante Dios. Los escuderos fueron despeñados y muertos, y el Rey don Fernando vino a Jaén. Acaesció que dos días antes que se compliesse el plazo, se sintió un poco enojado, comió carne y bebió vino. Como el día del plazo de los treinta días que los escuderos que mató le emplazaron se compliesse, queriendo partir para Alcaudete, que su hermano el infante don Pedro avía a los Moros tomado, comió temprano y acostóse a dormir en la siesta, que era en verano; acaesció assí que, quando fueron para le despertar, halláronlo muerto en la cama, que ninguno no le vido morir. Mucho se deben atentar los Jueces antes que procedan a executar justicia, mayormente de sangre, hasta saber verdaderamente el fecho porque la justicia se deba executar. Ca como en el *Génesis* se lee: “Quien sacare sangre sin pecado, Dios lo demandará”. Este Rey no tuvo la manera que convenía a execución de justicia y, por tanto, acabó como dicho es” (14).

El desarrollo expuesto por Rodríguez de Almela es exactamente igual que el de Sepúlveda en su romance y el drama de Bretón sigue fielmente estos sucesos. Y surge la pregunta: ¿dónde se inspiró Bretón para componer su obra? Creemos que la respuesta no ofrece muchas dudas, pues aunque el dramaturgo pudo bien seguir la tradición oral, hay tal exactitud en nombres de personajes y en los acontecimientos que nos hacen ir más lejos y encontrar la fuente de documentación en la edición que en 1793 se hizo del *Valerio...* de Rodríguez de Almela,

(14) Ya citado por MENÉNDEZ PELAYO: *Estudios...*, pág. 236.

única edición moderna, pues la última de las anteriores data de 1587 (15).

Don Fernando el emplazado, obra marcadamente romántica por su escenografía, por su métrica, por el efectismo de muchas de sus situaciones, es también romántica por el contenido de la misma. Dos acciones paralelas y vividas por los mismos personajes componen la sustancia del contenido del drama y desarrolladas ambas acciones por la oposición de contrarios: de una parte amor-muerte (felicidad-destrucción), de otra libertad-tiranía (también felicidad-destrucción). El desenlace ofrecerá el triunfo del amor y de la libertad, pero desapareciendo antes el elemento causante de la muerte y de la tiranía que, evidentemente, es el monarca Fernando IV. Lo que en la tradición y en ciertas Crónicas era sólo la actitud tiránica del monarca se ha convertido en el drama de Bretón también en una historia de amor. Efectivamente, nuestro dramaturgo ha llevado a escena un nuevo personaje y precisamente éste se convertirá en el centro de las actitudes del resto de los protagonistas de la historia medieval; este personaje es doña Sancha, hermana de Gómez de Benavides, enamorada de Gonzalo Carvajal y por él correspondida, pero sufriendo también las acechanzas del monarca. El drama, que en principio, y desarrollando el relato primitivo, hubiera sido político, se convierte también así, muy románticamente, en drama amoroso sin perder —y para nosotros hoy es lo más importante —su carácter ético-político.

Esa dualidad amor-muerte (felicidad-destrucción) que antes mencionábamos, está diáfananamente expuesta en la obra y de una manera directa en boca de los personajes sin que sea necesario buscar connotaciones en los términos empleados. Dice Gonzalo Carvajal al comienzo del drama:

O el altar para los dos...
o tumba para los tres. (I, 1).

a lo que responde Gómez de Benavides inmediatamente en un soliloquio dirigiéndose a doña Sancha:

Yo te haré lanzar del pecho
el amor que te sedujo,
o antes que el ara nupcial
verás abierto el sepulcro. (I, 2).

(15) *Valerio de las Historias de la Sagrada Escritura, y de los Hechos de España...* Nueva edición ilustrada con varias notas y algunas memorias relativas a la Vida y Escritos del Autor. Por Juan Antonio Moreno. Madrid, Blas Román, 1793.

Idéntica dualidad encontramos en las palabras del Rey a la misma doña Sancha:

Mi dicha... o su suplicio. (II, 11).

Oposición de contrarios, pues, que provocan el conflicto: altartumba; ara nupcial-sepulcro; dicha-suplicio; o lo que es lo mismo: amor-muerte. Pero el triunfo, como hemos escrito, será para el amor y la muerte sólo destruirá a quien, haciendo uso de injusta fuerza, convirtió en cadenas de hierro, lazos, cintas, de verde esperanza.

El tema del rey tirano es frecuente en nuestro teatro del Siglo de Oro; últimamente nosotros en él nos hemos detenido al estudiar la obra de Guillén de Castro y a este trabajo remitimos, pues allí está resumido el pensamiento de nuestros tratadistas políticos y, evidentemente, la actitud de Guillén frente a este problema (16). Una de las soluciones que los teóricos del XVII —y Guillén de Castro también la dramatiza— dan al conflicto del tirano es el regicidio, que puede efectuarse siempre que existan unos condicionantes precisos en la actitud del monarca causante de la discordia. En la obra de Bretón, como en la tradición, hay emplazamiento y con él muerte pero no regicidio: la justicia divina ocupa el lugar de la humana, aunque, en último término, la lección sea idéntica y en este caso reforzada por la actuación providencial, como bien se encargó de señalar Lorenzo de Sepúlveda en su romance: “Que Dios, como es tan justo,/ a cada cual dé su pago:/ así se lo diera al Rey/ en el caso que es contado”.

Bretón, hombre liberal y antiabsolutista, consigue con su obra un alegato importante contra la tiranía y especialmente contra la actitud despótica de los reyes. Fernando IV es el protagonista de su historia, pero muy bien puede estar tras él la figura del recién desaparecido en 1837 Fernando VII y que nunca gozó de las simpatías de nuestro autor. En la obra de Bretón la tiranía llevará al monarca a su propia destrucción y con ella a la descomposición del reino. Rodeado de fanatismo y adulación, Fernando IV irá labrando un camino que sólo conduce a la muerte, pues debe conceder prebendas a los que halagan, aunque el halago únicamente pretenda medrar, mientras los que sirven fielmente sólo reciben el desprecio e incluso, como los Carvajales, la muerte. Tres manifestaciones y con ellas tres consecuencias tiene la actitud del monarca injusto; en primer lugar, dejarse conducir por los aduladores e intrigantes frente a los mejores del reino, consiguiendo

(16) *El teatro de Guillén de Castro*. Barcelona, Ensayos Planeta, 1976.

así que éstos le abandonen. Gonzalo Carvajal es despreciado por el monarca y su decisión es inmediata: huir del Rey y hacerlo con una clara acusación.

Mas esto merece, sí,
quien a tiranos se humilla.
.....
¡Ay tristes de los que quedan
de un tirano a la merced! (I,6; I,11).

En segundo lugar, y como frecuentemente ocurre en nuestro teatro barroco, el Rey olvidará sus deberes para someterse a una pasión que, política y familiarmente (el monarca está casado), le está vedada. Fernando IV es dominado por la lascivia persiguiendo a doña Sancha y aquéllos que medran, aquéllos que buscan su caída por egoísmo personal, se darán perfectamente cuenta de que éste es el mejor camino que conduce a sus propósitos. De esta manera, don Juan, tío del monarca y que pretende el trono frente al heredero y futuro Alfonso XI, define así al monarca Fernando IV:

El Rey es altivo, indómito,
temerario, y otro norte
no le guía que el impulso
de sus vehementes pasiones.
Manejarlas a mi grado,
sin mover otros resortes
que la astucia y la lisonja,
dorando los eslabones
de la invisible cadena
que amarra su cuello indócil,
he aquí toda mi política.
Y cuando así no le dome
¿hay más que soltar la rienda
y que él mismo se desboque? (I, 12).

Fernando IV fue abandonado por los mejores; el Rey, como consecuencia de su pasión, se pone en manos de sus propios enemigos; pero Fernando IV tenía hasta aquí al pueblo, tenía a un pueblo dócil e ignorante, ciego ante la autoridad real... Y sin embargo, en un momento determinado de la obra, doña Sancha había gritado ante la injusticia:

¿Y es posible que aún no rompas,
pueblo oprimido, la férrea
cadena vil que te agobia?
¡Cobardes! (III, 6).

Ante esto, la respuesta será doble: por una parte el propio pueblo censurando al Rey cuando éste condena y presencia “gozoso” la ejecución de los hermanos Carvajales; por otra, Fernando IV adelanta el sentimiento del pueblo hacia su persona y con él su final, cuando confiesa:

Ese pueblo es mala grey.
.....
Siento que el rostro me tuerza,
más ¿qué me puede pedir
si yo le dejo elegir
entre el amor y la fuerza?

Doble la fe su rodilla
o dóblela el torpe miedo
¿qué importa? Contento quedo.
Todo es reinar en Castilla. (III, 3).

La libertad, como dijo uno de los personajes de la obra, es don de Dios y no capricho de los reyes. “Era un tirano”, murmura Hernán Rodríguez de Castro; “era un monstruo”, afirma Pedro Díaz de Castañeda, mientras ambos contemplan el cadáver del monarca muerto a los treinta días de haber ejecutado a los Carvajales... Y al mismo tiempo que esto sucede, las ventanas de la cámara del Rey en Jaén se abren para proclamar monarca ante el pueblo a Alfonso XI y comunicar la muerte del Rey Fernando IV, un Rey al que no llegó a importarle que ese pueblo doblara la rodilla por miedo y no por fe; un monarca que prefirió hacerse respetar por la fuerza y no por el amor de su pueblo.

4. Pocos acontecimientos históricos han tenido tanta descendencia literaria como el Cerco de Zamora y sus consecuencias. “No se ganó Zamora en una hora” se ha convertido en expresión ya secular y con un sentido muy determinado y las Crónicas, el Romancero —con numerosísimos textos—, el teatro, la poesía, la narrativa y la tradición oral, ofrecen una tan extensa cantidad de testimonios que los límites de este estudio impiden la más mínima reseña y mucho menos el estudio de las muy diferentes variantes que estos desarrollos

ofrecen (17). En síntesis, pues todos conocemos la historia: Sancho II, heredero del trono de Castilla a la muerte de su padre, Fernando I, rompe el juramento hecho a éste y despoja de sus reinos a sus hermanos García y Alfonso, toma a Elvira la ciudad de Toro y pone cerco a Zamora, heredada por su hermana doña Urraca. Bellido Dolfos saldrá de la ciudad, mata al Rey Sancho para refugiarse de nuevo en Zamora, donde, según la tradición, es atado a cuatro caballos con el fin de que muera descuartizado. Diego Ordóñez, caballero de las huestes de Sancho, reta a los zamoranos y son los hijos de Arias Gonzalo los que el “Campo de la verdad”, en las afueras de Zamora, luchan por defender el honor de la ciudad. El combate no se decide por ninguno de los dos bandos, conservando así Zamora su honor y vengando también Diego Ordóñez la muerte de su monarca.

La trágica historia —de tanta importancia, por otra parte para la España de entonces e incluso para su futuro— interesó, como hemos dicho, a multitud de escritores y Guillén de Castro con *El Cid* en el centro (*Las Mocedades del Cid*, *Las hazañas del Cid*), es nombre obligado en la elaboración del tema, como lo es el Duque de Rivas (*Arias Gonzalo* y Bretón (*Vellido Dolfos*) en el Romanticismo.

En las Crónicas, el Romancero, Guillén y en todos los escritores, como asimismo en la tradición oral, Bellido Dolfos es siempre el traidor y el motivo, también siempre negativo, de la historia expuesta ante el lector o espectador. Bellido, personaje secundario en todas las obras, deja paso al Cid, doña Urraca, Sancho II e incluso Arias Gonzalo, convirtiéndose el asesino del monarca en el “maldito” de la historia sin más, para, por el contrario, mostrar los autores de una forma más o menos positiva las intervenciones del resto de los personajes. La gran originalidad de Bretón de los Herreros es, en principio, convertir en protagonista a Bellido Dolfos y, más aún, preguntarse por las razones que le llevaron a cometer su asesinato. Bastaría esto para disculpar el no muy valioso drama de Bretón si no hubiera en su desarrollo, como veremos a continuación, otros aspectos de indudable interés.

Entre los personajes característicos de nuestra literatura romántica ocupan lugar destacado las víctimas sociales —condenado a muerte, verdugo, etc.— y también los marginados, cuyos ejemplos más evidentes pueden ser el pirata —recordemos el manido poema de Espronceda— o los bandoleros generosos. Y un marginado es el Vellido

(17) Vid. Carola REIG: *El Cantar de Sancho II y Cerco de Zamora*. Madrid, C. S. I. C., 1947.

Dolfos de Bretón; un personaje dominado por la pasión fatal que supone amar a la propia señora de Zamora, doña Urraca, aun a sabiendas de que sólo recibirá el desprecio o la burla de los nobles que a la Infanta rodean y de ésta una compasión que ni el suicidio final de Vellido altera. Misterioso es el origen de Vellido, pues de él únicamente se dice que es “un rudo montañés”, pero para el protagonista de la obra de Bretón no es ningún misterio el origen de su amor a doña Urraca, de una pasión a la manera de los personajes de nuestro teatro barroco:

Locura es mi pasión, yo lo confieso,
pero es mi bien, mi vida esta locura.

.....
¡Adorar a una Infanta de Castilla,
a quien Zamora llama reina suya! (I, 1).

Ilusión, quimera, el amor de Vellido; falacia inútil la del asesino de Sancho II. Por amor a doña Urraca matará a su hermano y por amor a la hija del Rey Fernando I se suicidará al final de la obra mientras Arias Gonzalo lo califica de traidor y doña Urraca de desdichado.

Pero si el amor conduce a Vellido al asesinato y luego a su propia muerte, un segundo motivo, y precisamente el mismo que en *Don Fernando el emplazado*, empuja a Dolfos a cometer su acción: la libertad, la libertad de Zamora y, por ella, la libertad de doña Urraca. Y es que, en esta última obra romántica de Bretón de los Herreros, Sancho II está presentado como un tirano, mientras la ciudad de Zamora lo es como una nueva Numancia:

Arias Gonzalo. Sus hijos todos
antes querrán morir que abandonaros
de injusto usurpador al fiero encono. (I, 10).

“Muere tirano”, dice Vellido al acabar con Sancho II. “Blanco infelice de opresión tirana,/ de alevosa ambición víctima injusta” es para Dolfos doña Urraca ... Pero el viejo Arias Gonzalo desea librarse de Sancho resistiendo el asedio, luchando frente a frente, defendiendo unas murallas, mientras Vellido Dolfos atraviesa la Puerta de la traición, el “portillo ilusorio” que calificara Azorín (18), para reco-

(18) *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1963, tomo XI, segunda edición, páginas 872-4.

gerse de nuevo en una ciudad que, de esta manera, podrá ser calificada de traidora por Diego Ordóñez. “Portillo ilusorio”, sí, como ilusión, quimera, falacia, fue la pasión de un amante idealista cuyo destino era ser culpable de traición y pasar a la historia como el protagonista maldito de un conflicto que condicionó el futuro de España.