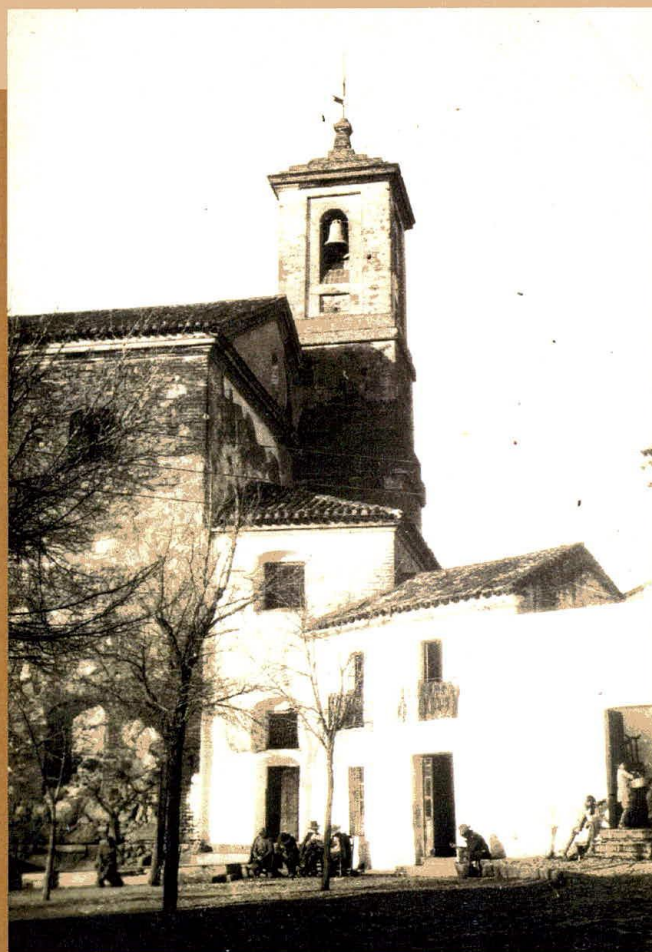


Crónica
de Córdoba
y sus Pueblos

XXII



Córdoba, 2016

Ilustre Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales

Crónica
de Córdoba
y sus Pueblos

XXII

Ilustre Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales

Diputación de Córdoba, Departamento de Ediciones y Publicaciones

Córdoba, 2016



Ilustre Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales

Crónica de Córdoba y sus Pueblos, XXII

Consejo de Redacción

Coordinadores

Juan Gregorio Nevado Calero

Fernando Leiva Briones

Vocales

Manuel García Hurtado

Juan P. Gutiérrez García

José Manuel Domínguez Pozo

Manuel Muñoz Rojo

Edita e Imprime: Diputación de Córdoba
Ediciones y Publicaciones.

Foto Portada: Iglesia de san José a mediados del siglo XX. *Rafael Bernier Soldevilla*

I.S.B.N.: 978-84-8154-533-3

Depósito Legal: CO 2056-2016

EL TEATRO COMO ARMA POLÍTICA: LAS PRIMERAS TRAGEDIAS DEL DUQUE DE RIVAS

Antonio Cruz Casado
Cronista Oficial de Iznájar

Muchas actividades humanas, sobre todo las de tipo intelectual, pueden tener en determinadas épocas un claro sentido político. La labor intelectual de carácter científico o humanista, centrada con preferencia en la investigación y en la palabra, labor tan poco valorada en ocasiones, resulta ser un elemento primordial en la cultura, incluso en el avance de la humanidad. Como ya hemos señalado en otra ocasión, en la base de casi todos los cambios sociales e históricos importantes ha habido una tarea previa de carácter intelectual, que se ha concretado en un libro, al que hay que considerar resultado de una experiencia o de una manera de ver la vida. Porque los escritos son, o pueden ser, un tanto peligrosos por su permanencia (*verba volant, scripta manent*, que decían los clásicos), por la posibilidad de ser consultados y porque las ideas que expresen puedan llevarse a la práctica.

El teatro como texto, y más tarde como representación, es resultado de una actividad intelectual y puede, como indicábamos al principio, tener un sentido político, aun cuando su función primordial no sea esa. El teatro refleja la vida, la critica y alguna vez sirve como acicate para cambiarla, porque la escena es una magnífica tribuna de difusión ideológica, que influye circunstancialmente en la actitud del espectador. Una obra de calidad, una interpretación apasionada, no dejan indiferente al "español sentado"¹ que diría Lope de Vega.

Un autor de teatro da testimonio de lo que ve e intenta modificar las situaciones que le parecen injustas. Así lo sentía Bertold Brecht, cuyos versos iniciales de su "Canción del autor teatral" son los siguientes:

Soy autor de teatro. Enseño
lo que he visto. Y he visto
mercados de hombres que comercian con el hombre.
Esto es lo que yo enseño como autor de teatro.

¹ "Porque, considerando que la cólera / de un español sentado no se templa / si no le representan en dos horas, / hasta el Final Juicio desde el Génesis, / yo hallo que, si allí se ha de dar gusto, / con lo que se consigue es lo más justo", vv. 205-210, Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, p. 188.

Cómo unos hombres hacen planes en sus guaridas
preparando sus porras y hablando de dinero;
cómo otros hombres esperan en las calles;
cómo se urden trampas los unos a los otros,
rebosantes de ilusiones;
cómo se dan cita,
cómo se ahorcan entre sí,
cómo se arman,
cómo defienden su presa,
cómo devoran...
Esto es lo que yo enseño.
Cuento lo que se dicen².

El teatro no es pues, ajeno a la vida, ni tampoco a la política, como una actividad humana más que es. Y hay una influencia más o menos visible del teatro en la vida, también del cine, y más modernamente de la televisión.

Un caso extremo de la influencia teatral que apuntamos es el estreno, el día 30 de enero de 1901, del drama *Electra*, de don Benito Pérez Galdós³, estreno que provocó incluso un cambio de gobierno: el régimen de Azcárraga cayó el 25 de febrero de ese mismo año y Sagasta, que tomó el poder ocho días después, concedió que Galdós había llevado su obra al teatro en un momento verdaderamente oportuno. Ahora bien, ¿qué hay de terrible o de vigoroso en *Electra* para que provocase aquella conmoción gubernamental o influyese en la misma? Desde la perspectiva actual no se nota en ella nada especial, con relación a otros dramas de Galdós, pero la fuerza del teatro es increíble en un momento determinado y, sin embargo, con el paso del tiempo una obra va dejando de ser operativa, deja de llamar la atención. Casi nada nos diría hoy una drama como *Equus*, de Peter Shaffer, pero en su momento, hace casi cuarenta años⁴, cuando pudimos verla representada en nuestros escenarios, removía las conciencias de los españoles porque en ella aparecía íntegramente desnuda la joven pareja protagonista, un hombre y una mujer.

Electra, por lo tanto, no es operativa sino en su momento específico. La cuestión que plantea gira en torno a la influencia de un personaje relacionado con los clérigos, un devoto obscurantista, dice la crítica, sobre una joven de la buena sociedad madrileña para que ingrese en un convento.

Es éste personaje femenino el núcleo de la trama y sus rasgos son parecidos a los de tantos otros de la novela realista sobre los que actúa una educación y un poder

² Bertold Brecht, *Poemas y canciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1968, p. 37.

³ Entre la abundante bibliografía generada por la obra, cfr., Benito Pérez Galdós, *Electra, Obras completas*, pról. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1942, vol. VI, pp. 879-929; Rosa María Quintana, *Electra de Pérez Galdós: cien años de un estreno*, Las Palmas, Cabildo Insular / Casa Museo Pérez Galdós, 2001, etc.

⁴ En Madrid, la versión española se estrenó en octubre de 1975, aunque la obra luego pasó por los teatros de diversas ciudades. La crítica de *ABC* señalaba, entre otras cuestiones, con respecto al hecho del desnudo en la fecha del estreno (cosa que tuvo lugar poco antes de la muerte de Franco): "Había en el ambiente una inquietud malsana: saber si por fin se autorizaba o no el desnudo integral en una escena muy cruda. No se autorizó más que lo indispensable. Porque la escena en cuestión —entre María José Goyanes y Juan Ribó— representa el desenlace de una situación clínica, y sin los datos físicos aquellos se habrían convertido en algo estrictamente pornográfico. En esta ocasión el desnudo juega a favor de la seriedad dramática, no en su contra, como suele suceder cuando se emplea en tareas estrictamente comerciales", "*Equus*, de Peter Shaffer", *ABC*, 17 de octubre de 1975, p. 53.

religioso que coartan gravemente su libertad. Pensemos en un caso parecido, por ejemplo, en aquella Filomena de Watteville, de Besançon, que nos presenta Balzac en *Albert Savarus*, y de la que comenta:

No sabía Filomena absolutamente nada. Porque ¿es saber algo haber estudiado la geografía en Guthrie, historia sagrada, historia antigua, historia de Francia y las cuatro reglas, todo ello pasado por el tamiz de un viejo jesuita? Dibujo, música, danza eran cosas prohibidas, como algo más propio a corromper que a embellecer la vida. Enseñó la baronesa a su hija todos los puntos posibles de la tapicería y las menudas labores femeniles: costura, bordado, encaje. A los diecisiete años sólo había leído Filomena las *Cartas edificantes* y obras sobre ciencia heráldica. Jamás un periódico mancillara sus miradas. Oía todas las mañanas misa en la catedral, adonde la llevaba su madre; volvía para almorzar, trabajaba después de un paseito por el jardín y recibía a las visitas, sentada junto a la baronesa, hasta la hora de comer; luego, salvo los lunes y los viernes, acompañaba a Madame de Watteville a las soirées, sin poder despegar allí los labios más de lo que las ordenanzas maternas se lo permitían⁵.

Rasgos parecidos ofrece la Electra galdosiana, de tal forma que el devoto Pantoja, influyendo primero en su tutora, de la que es consejero espiritual, actúa sobre la voluntad de la joven, haciéndole creer incluso que su pretendiente es su hermano. La ruptura final con la tiranía espiritual del personaje parecía una llamada a los espectadores para que se liberasen del poder religioso. Sin embargo, a ello no se llega sino tras una larga lucha.

Galdós presentaba en este drama un importante problema social de la época y hay un hecho real, acaecido en torno a esos años, que presenta muchos puntos de contacto con lo que el dramaturgo ponía en escena. En este sentido sabemos que una señorita de la alta sociedad, Adelaida de Ubao e Icaza, de unos 23 o 24 años, menor de edad, según las pautas de entonces, fue influida por un religioso jesuita, el padre Cermeño, para que entrase en el convento de las Esclavas Religiosas del Sagrado Corazón de Madrid; este hecho tuvo lugar en marzo del año 1900. Tanto la madre como el hermano de Adelaida se oponían a su entrada en religión, porque carecía de una visión del mundo, no sabía sino lo que había inducido el jesuita. La madre invoca entonces un artículo del código civil, el 326, en el que se dice que una mujer de la edad de Adelaida no puede abandonar el hogar sino es para casarse, aunque cabía la posibilidad de que el artículo se interpretase también que la joven saliese de su casa para entrar en religión. En octubre de 1900 un decreto del gobierno aclara la cuestión y establece que las dos condiciones están incluidas en el artículo. Esto acarreó diversas manifestaciones públicas en favor de la madre y en contra de los jesuitas y del gobierno. A este hecho se unió otro, que también conmocionó al público, la princesa de Asturias, doña María de las Mercedes, iba a contraer matrimonio con el hijo del líder carlista, don Carlos de Borbón y Borbón; esto también se vio como una influencia de los jesuitas en el gobierno. La opinión pública estaba muy alterada por estas cuestiones.

⁵ Honoré de Balzac, *Albert Savarus*, *Obras completas*, trad. Rafael Cansinos Asséns, Madrid, Aguilar, 1960, vol. I, p. 682.

Tras la representación de la *Electra* galdosiana, el Tribunal Supremo falló a favor de la madre de Adelaida de Ubao: se rescindió el decreto y la joven tuvo que abandonar el convento.

No hay que sepamos muchos casos como el mencionado, pero lo que sí es cierto es que el teatro tiene un propósito, una lección, y puede servir para educar al público. En palabras de Lorca:

el teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre.

Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, sigue diciendo Lorca, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama "matar el tiempo"⁶.

En la misma línea apuntada, aunque más avanzada, se encuentran diversas obras de Miguel Hernández, que concibe el teatro como un arma de guerra incluso. Así lo manifiesta en el prólogo de una recopilación de piezas cortas, aparecida en Valencia en 1937, en plena guerra civil:

Creo que el teatro es un arma magnífica de guerra contra el enemigo de enfrente y contra el enemigo de casa –escribe–. Entiendo que todo teatro, toda poesía, todo arte, han de ser, hoy más que nunca, un arma de guerra. De guerra a todos los enemigos del cuerpo y del espíritu que nos acosan, y ahora, en estos momentos de revolución y renovación de tantos valores, más al desnudo y al peligro que nunca.

Con mi poesía y con mi teatro, las dos armas que más me corresponden y que más uso, trato de aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo, sacarlos con bien de los días revueltos, turbios, desordenados, a la luz más serena y humana⁷.

No tiene tanta fuerza la intención del Duque de Rivas al escribir sus obras, aunque se trate del autor fundamental del romanticismo español en su vertiente teatral. Sin duda, su figura es determinante en el momento de introducir los nuevos vientos literarios que ha respirado en Europa en su etapa de exiliado, pero con el paso del tiempo, conforme el personaje se va haciendo viejo, su empuje decae.

Su trayectoria biográfica es reveladora de esta aclimatación. Según su origen aristocrático, el cordobés don Ángel de Saavedra y Ramírez de Baquedano (1791-1865) fue educado en el seminario de nobles de Madrid y muy joven, con unos 18 años, participó en la guerra de la Independencia⁸, donde recibió diversas heridas, recordadas

⁶ Federico García Lorca, "Charla sobre teatro", *Prosa, Obras completas*, ed. Miguel García-Posada, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997, vol. III, p. 255.

⁷ Miguel Hernández, *Obras completas*, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, 2006, vol. II, pp. 1787-1788.

⁸ Sobre el tema, cfr. ahora el interesante estudio de Francisco Miguel Espino Jiménez, "Ángel de Saavedra y la Guerra de la Independencia: patriotismo y exaltación del sistema liberal", *Historia contemporánea*, núm. 44, 2012, pp. 205-240.

luego en un poema. Su formación es neoclásica, y en su primera etapa se le suele considerar seguidor de José Manuel Quintana. Sin embargo, es un personaje de ideología liberal, se opone al poder absolutista de Fernando VII, y éste le condena a muerte; se libra de la ejecución y huye a Inglaterra y más tarde vive en Italia y en Francia. Al mismo tiempo que cultiva la pintura, lee la obra de Shakespeare y sobre todo la de los románticos Lord Byron y Walter Scott. Tras la muerte del rey, regresa a España. Es el año 1834 y al siguiente estrena su drama *Don Álvaro o la fuerza del sino*. La obra está escrita en prosa y en verso, se mezclan en ella lo trágico y lo cómico, que se funden con intensidad y equilibrio. El protagonista acumula en su ser los signos del héroe romántico prototípico: origen exótico y misterioso, pasión, fatalismo que —sin querer— le conduce al crimen y al suicidio. Y todo ello con la más exagerada parafernalia de la escenografía romántica.

Luego el Duque interviene activamente en política y llegó a ser embajador en París; fue presidente del consejo de Estado en 1863 y director de la Real Academia de la Lengua. Su liberalismo inicial se fue atenuando y va adoptando ideas cada vez más conservadoras.

Pero todo esto resulta bastante conocido; no lo es, sin embargo, los problemas con la censura que tuvo la etapa inicial de su teatro, caracterizada por el cultivo de la tragedia neoclásica, de lo que nos vamos a ocupar en el resto de esta exposición.

"El estudio de la tragedia neoclásica —escribe Rafael Benítez Claros en su ensayo sobre la misma— nos va a facilitar uno de los antecedentes más precisos del teatro romántico"⁹. Efectivamente, la nacionalización de los temas que tiene lugar en el período neoclásico, el conflicto trágico entre el deber y el sentimiento y el inmarcesible sentido de la existencia son otros tantos aspectos que, aun siendo dominantes en el teatro trágico del neoclasicismo, los vamos a encontrar después en el drama romántico español. No es, en resumidas cuentas, la tragedia neoclásica española una imitación servil de la tragedia francesa e italiana de la misma época, sino una tendencia autónoma que se desliga, cada vez más, de las influencias foráneas. Existen numerosos rasgos que avalan esta peculiaridad, como el empleo dominante del romance heroico en las producciones más significativas¹⁰.

De esta manera, no resulta sorprendente constatar que la primera etapa del teatro del Duque de Rivas está formada exclusivamente por tragedias, casi todas ellas de asunto nacional, que le sirvieron como ejercicio y práctica para la escritura de otras obras de índole romántica.

⁹ Rafael Benítez Claros, "La tragedia neoclásica", *Visión de la literatura española*, Madrid, Rialp, 1963, p. 156. (Una versión anterior de las páginas que siguen en: Antonio Cruz Casado, "Para una lectura política del *Ataúlfo*, primera tragedia recuperada del Duque de Rivas" en *Actas del VII Congreso de Academias de Andalucía, (Córdoba del 17-19 mayo 1996)*, Córdoba, Instituto de Academias de Andalucía-Real Academia de Córdoba, 1996, pp. 111-119, y "Teatro y censura en el Duque de Rivas: una lectura política del *Ataúlfo*", en *Los románticos y Andalucía, I*, ed. Diego Martínez Torrón, Córdoba, Universidad, 1997, pp. 43-53).

¹⁰ "Pero incluso la forma externa de estas tragedias va a buscar aquella contextura más acorde con los gustos nacionales, dentro de las posibilidades del género, y así los poetas van a elegir el romance endecasílabo como la expresión más usual de su lenguaje. En este metro están compuestas las producciones que más éxito alcanzaron en la época, como la *Raquel* de García de la Huerta o la *Virginia* de Tamayo", *ibid.*, p. 157.

Sin embargo, esta parte de la producción literaria de Rivas es seguramente la peor conocida de toda su obra, como decíamos antes¹¹, e incluso se puede afirmar que algunas de sus composiciones carecen no sólo de lectores sino también de críticos. Hasta el momento se incluían en las obras completas¹² de nuestro escritor cinco

¹¹ Al respecto escribe Ángel Crespo, *El Duque de Rivas*, Madrid, Júcar, 1986, p. 45: "Cuando Rivas decidió publicar sus obras completas, excluyó de ellas todo su teatro anterior al *Don Álvaro* y, en consecuencia, todas sus tragedias, las cuales merecen, a pesar de ello, un estudio que no se ha realizado hasta el presente. La primera de ellas, *Ataúlfo*, escrita a finales del año 1814, fue prohibida por la censura y no ha llegado hasta nosotros". Otras obras del neoclasicismo o del romanticismo inicial español tuvieron también problemas con la censura; así escribe Diego Martínez Torrón, *El alba del Romanticismo*, Sevilla, Alfar, 1993, p. 19: "Johnson, en su estudio preliminar citado, útil para una primera aproximación, indica, por ejemplo, el tema del tirano en *Lucrecia* (1763), de Nicolás Fernández de Moratín, al igual que en *Sancho García* (1771), de Cadalso. Almanzor es el tirano en esta última obra. Pero, añadimos nosotros, ¿acaso la lucha contra el tirano, y por ende contra el poder absolutista del rey, no es la clave política del drama romántico? La diferencia, me parece, reside en el *dulce et utile*: el neoclásico siempre defiende la *virtud* –entendida a la manera clásica– y por tanto el orden equilibrado; el romántico lo subvierte con su pasión". También se hace eco, *ibid.*, p. 47, de que la obra de Ángel de Saavedra Ramírez de Baquedano, *Lanuza*, editada, según Palau, en Córdoba, en 1822, fue recogida por orden gubernamental, de acuerdo con la noticia que sobre esta cuestión transmite José María Valdenebro.

¹² Se trata de ediciones modernas de sus obras completas, como las que llevan el prólogo de Enrique Ruiz de la Serna, Madrid, Aguilar, 1945, [tengo a la vista la segunda edición de 1956], o la edición de Jorge Campos, Madrid, Atlas, 1957, más conocida esta última por la referencia a la colección en que se encuentra, la Biblioteca de Autores Españoles. En las ediciones antiguas, como las *Obras completas*, de D. Ángel de Saavedra, Duque de Rivas, Barcelona, Montaner y Simón, 1884-1885, 2 vols., que lleva ilustraciones de Apeles Mestres y de J. Luis Pellicer, no se incluye ninguna de las tragedias neoclásicas. No obstante, en sendos prólogos de esta colección, debidos a Manuel Cañete y a Nicomedes Pastor Díaz, se da noticia de las primeras obras teatrales del Duque: "Comparando el benévolo dictamen de este sabio crítico de la escuela clásica [se refiere a Antonio Sanz Romanillos, traductor de las *Vidas* de Plutarco, que ha escrito unos comentarios sobre *Doña Blanca*, que se incluyen en nota] con las dotes que realmente caracterizan a *El duque de Aquitania*, *Malek-Adhel* y *Lanuza*, se puede fácilmente venir en conocimiento de la limitada importancia de tales ensayos, en los que, sin fuerzas aún para salir del angosto cauce de la imitación, aspira el poeta a conseguir *cierta originalidad*, presintiendo instintivamente el verdadero destino de sus facultades. No quiere esto decir que las obras trágicas a que aludo sean relativamente inferiores a la generalidad de las que entonces se escribían; pero ni alcanzan el vigor y pintoresco estilo de las de Cienfuegos, ni rayan a la altura del *Pelayo*, de Quintana, ni la más popular y aplaudida de todas ellas, la que tiene cierto calor verdadero, debido al espíritu patriótico que la produjo, llega a competir con *La viuda de Padilla*, de Martínez de la Rosa, escrita a impulsos del mismo espíritu alusivo de *circunstancias*. No obstante, *Lanuza* (aunque en realidad de verdad histórica nada tenga que ver con el justicia de Aragón, víctima de su entereza) se ha sostenido con éxito en nuestros teatros hasta hace poco. Yo mismo la he visto en mis primeros años causar gran sensación en el público, merced a las alusiones políticas en que abunda y que tan bien respondían a los sentimientos de la multitud, embriagada de placer en los primeros días de la restauración liberal de 1834", Manuel Cañete, "Prólogo" a Ángel de Saavedra, Duque de Rivas, *Obras completas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1884, tomo I, pp. IV-V. "Su inclinación le arrastraba a escribir para el teatro, y en el teatro siguió la misma senda y la misma escuela literaria y filosófica [que en la poesía]. A fines del año de 1814 compuso la tragedia *Ataúlfo*, que si no le valió coronas escénicas, mereció la señalada honra de ser prohibida por la censura. No era para desalentarle un contratiempo que podía lisonjear su amor propio, y dio a poco otra tragedia titulada *Aliatar*, de éxito prodigioso en el teatro de Sevilla, y que obtuvo mayores aplausos y excitó más entusiasmo que otras obras posteriores del autor, trabajadas con más estudio, pensadas con más intención y detenimiento, y versificadas con más corrección y esmero. Siguió a estas *Doña Blanca*, aplaudida también, aunque no tanto como la anterior. Escribió luego, aunque no dio al público, *El duque de Aquitania*, descolorida imitación del Orestes de Alfieri, y *Malech-Hadhel* [sic], obra escrita con más juicio y pensada con más filosofía", Nicomedes Pastor Díaz, "Vida del autor", en Ángel de Saavedra, Duque de Rivas, *Obras completas*, op. cit., p. XIII. En alguna ocasión han sido apreciadas como precedentes del romanticismo de Rivas: "las siete tragedias de Rivas –*Ataúlfo* (1814), *Aliatar* (1816), *El duque de Aquitania* (1817), *Malek-Adhel* (1818), *Lanuza* (1822), *Arias Gonzalo* (1827) y la perdida *Doña Blanca*– desarrollan un proceso evolutivo, en la retórica y la concepción de personajes y motivos que conducen de lo trágico a lo dramático y que hace posible que la producción clasicista del duque "pueda

tragedias: *Aliatar*, *El duque de Aquitania*, *Malek-Adhel*, *Lanuza* y *Arias Gonzalo*. A éstas hay que añadir, por ahora, una tragedia más, la primera que escribió, *Ataúlfo*, en tanto que se tiene noticia de otra obra de la misma época, *Doña Blanca* que, tras ser representada en Sevilla, se extravió en la misma ocasión en que el bibliófilo Bartolomé José Gallardo perdió gran parte de su amplia biblioteca¹³. Es posible que su desaparición no causase gran pesar al Duque, puesto que no quiso rehacerla, de la misma manera que renegó de sus primeras producciones y no se encuentran incluidas en la primera edición de las *Obras completas*, 1854-1855, preparada por el propio autor. El hijo del escritor, Enrique Ramírez de Saavedra, rescató más tarde algunas de las tragedias desdeñadas por el dramaturgo, como *Lanuza* o *Arias Gonzalo*, pero no quiso hacer lo mismo con *Ataúlfo*.

Boussagol, en su libro clásico sobre Ángel de Saavedra, manifestaba la esperanza de que "algún feliz mortal pudiese publicar algún día fragmentos del *Ataúlfo*"¹⁴, puesto que el crítico tenía conocimiento de que se habían conservado copias parciales de la obra. En realidad, se nos ha conservado un manuscrito completo, autógrafo y puesto en limpio, que el sucesor del Duque, el mencionado Enrique Ramírez de Saavedra, regaló a su amigo, el escritor y académico catalán Víctor Balaguer, para prestigiar los fondos iniciales de la biblioteca-museo Balaguer de Villanueva y Geltrú. Existe una edición de la tragedia, publicada en 1984¹⁵, de circulación bastante restringida, que rescata y pone al alcance de los críticos una obra interesante por tantos conceptos.

Ataúlfo es un caso curioso de actuación de la censura española; la obra fue aprobada por la censura eclesiástica madrileña el 9 de junio de 1815, puesto que, según se indica, "no contiene cosa que se oponga a nuestra santa fe y buenas costumbres" (p. 397), en cambio la censura política sevillana, el 3 de noviembre de ese mismo año, impide su representación. El breve informe del censor civil expone: "Atento a la conjura que se nos ha dado sobre esta tragedia titulada *Ataúlfo*, en que se la trata de revolucionaria i [sic] contraria a las buenas costumbres, negamos por lo que toca a esta

leerse en la clave de una constante aproximación, sobre todo formal, a la plena realización romántica del *Don Álvaro* (Caldera, 1983, 5 [es decir, Ermanno Caldera, "De *Aliatar* a *Don Álvaro*. Sobre el aprendizaje clasicista del duque de Rivas", *Cuadernos de Filología*, III, 3, 5-31)", apud Leonardo Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994, p. 281; algo parecido señala el profesor Romero a propósito de Martínez de la Rosa. La noticia acerca de la representación y el éxito de estas primeras tragedias del Duque aparece en diversos lugares; así, en un artículo divulgativo de la revista *La Esfera* se dice: "Quiso escribir para el teatro y en 1814 compuso la tragedia *Ataúlfo*, que fue prohibida por la censura. Dio poco después otra tragedia, *Aliatar*, que obtuvo gran éxito en un teatro de Sevilla. A ésta siguió *Doña Blanca*, aplaudida también"; apud. Francisco Flores García, "Los que fueron. Ángel de Saavedra", *La Esfera*, 11 agosto 1914.

¹³ Cfr. Antonio Rodríguez Moñino, *La de San Antonio de 1823. Realidad y leyenda de lo sucedido con los libros y papeles de don Bartolomé José Gallardo. Estudio bibliográfico*, Madrid, 1957, y *Catálogo de los libros y papeles robados al insigne bibliógrafo don Bartolomé José Gallardo el día 13 de junio de 1823. Estudio bibliográfico*, Madrid, 1957. Sobre el texto aquí citado, cfr., Diego Martínez Torrón, *Doña Blanca de Castilla: tragedia inédita del Duque de Rivas*, Pamplona, Eunsa, 2007.

¹⁴ Gabriel Boussagol, *Ángel de Saavedra: sa vie, son oeuvre poétique*, Toulouse, Imp. Edouard Privat, 1926, p. 166; traducción mía. El "feliz mortal" ha sido el profesor José Manuel Cacho Bleuca, de la Universidad de Zaragoza.

¹⁵ José Manuel Cacho Bleuca, "*Ataúlfo*, tragedia inédita del Duque de Rivas", *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1, 1984, pp. 393-465. Todas las citas de la obra se hacen por la presente edición, la única que conocemos, modernizando levemente las grafías y puntuando de acuerdo con el sentido que creemos percibir en la frase; tenemos también en cuenta la breve pero sustanciosa introducción y los textos aducidos en la misma; en el cuerpo de nuestro trabajo se indica el número de la página tras la cita correspondiente.

jurisdicción la licencia de representarla en este teatro de Sevilla" (p. 396). Si no tuviéramos en cuenta la censura y el período en que se escribe y pretende estrenarse, la obra no ofrecería especial relevancia ni características inusuales.

Compuesta en cinco actos, con un total de 1832 versos, que adoptan el esquema métrico del romance heroico, cuya asonancia cambia en cada acto, la tragedia recurre a un tema histórico hispánico adornado con leves elementos novelescos. La acción se inicia después de que el rey godo Ataúlfo haya vencido al emperador romano Honorio, en el momento en que va a contraer matrimonio con la hermana del emperador, Gala Placidia, hecho que conlleva la imposición de una reina romana al pueblo godo. Los nobles, sacerdotes y guerreros godos rechazan entre intrigas a una reina procedente de un pueblo al que han vencido. Esta oposición entre rey y nobleza es el desencadenante de la tragedia.

El tema histórico señalado contaba ya con una aproximación también bajo forma de tragedia neoclásica, el *Ataúlfo* (1753), de Agustín Montiano y Luyando¹⁶, al que se puede añadir una secuela, quizás no inspirada de forma directa en la obra de Rivas, la tragedia *Gala Placidia*, de Ángel Guimerá, estrenada en 1898. Quedan por determinar las relaciones específicas entre las obras señaladas.

En el asunto histórico se intercala una trama amorosa ficticia: el romano Constancio, que fue el primer amor de Gala Placidia, es el mensajero del emperador Honorio con el cometido de autorizar la boda regia. Sin embargo, la dama está ahora enamorada de Ataúlfo y no hace caso de su antiguo pretendiente que se lamenta en un entrecortado monólogo con expresiones como "mi injusta estrella, / mi negra suerte, mi cruel destino" (p. 422) que pueden tomarse como preludios del tema de don Álvaro en el drama romántico.

Literariamente la obra ofrece una calidad que consideramos equiparable a la de las otras tragedias iniciales, aunque no existe un gran dominio en cuanto se refiere a la psicología de los personajes, detalle por otra parte justificable en la obra primeriza de un joven de unos 23 años, edad que contaría el Duque en el momento de componer la obra. En cambio, sí se respetan escrupulosamente las reglas de composición de la tragedia neoclásica y sus versos son, por lo general, correctos y solemnes, como corresponde a este tipo de obra. Así lo reconoce también el hijo del escritor, en la carta de donación del manuscrito paterno a Víctor Balaguer: "Era mi padre entonces muy joven —escribe— y rendía ferviente culto a la especie de clasicismo que a la sazón predominaba" (p. 394), en tanto que más tarde añade: "la maestría con que ya el autor maneja el idioma, y la lozana y robusta versificación de sus fáciles y entonados diálogos revelan notable ingenio poético y una sólida educación literaria" (p. 395).

¹⁶ Cfr. Emilio Palacios Fernández, "El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)", en José María Díez Borque, dir., *Historia del teatro en España, II. Siglo XVIII, Siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1988, p. 101 y ss. Para la relación entre las versiones del tema en Montiano y en Rivas, cfr., Rosalía Fernández Cabezón, "Ataúlfo visto por dos trágicos: don Agustín de Montiano y el duque de Rivas", *Castilla*, 8, 1984, pp. 95-100, donde concluye la estudiosa: "las diferencias existentes entre la tragedia de D. Agustín de Montiano y la del duque de Rivas están motivadas por la visión personal de un mismo acontecimiento; Montiano, coherente en sus ideas estéticas se acomoda a la historia; por el contrario, el duque de Rivas trata la fuente histórica con cierta libertad; ésta, pensamos, le sirve para expresar su problemática ante un acontecimiento reciente de la Historia de España en el que ha participado, dotando a *Ataúlfo* de un sello personal".

Ahora bien, una obra de tema histórico con rasgos novelescos, compuesta según los cánones clasicistas del momento ¿qué peligro podía acarrear para que fuese prohibida por la censura civil?

Una clave para la comprensión del hecho había sido ya adelantada por Boussagol que, como indicábamos, no llegó a conocer la obra completa: Ataúlfo parecía apuñalado –escribía el crítico francés– y la censura pensó que no era un buen ejemplo para proponerlo a los eventuales regicidas¹⁷. Efectivamente el rey Ataúlfo muere asesinado por uno de los nobles godos, el sacerdote Vinamaro, que se opone a que su pueblo sea manejado por el emperador Honorio con la mediación de la reina Gala Placidia, su hermana. Se conoce alguna obra más de esta época que sufre el mismo proceso de censura por plantear un caso parecido: en Madrid, en 1770, se había prohibido también la comedia heroica *La pérdida de España*, de Eusebio Vela, por no quedar bien parada la figura del rey¹⁸; es seguro que existen más casos afines, como los de *El Viting*, de Cándido María Trigueros, y *Solaya o los circasianos*, de José Cadalso¹⁹.

¹⁷ Gabriel Boussagol, *Ángel de Saavedra: sa vie, son oeuvre poétique*, op. cit., p. 164. El sentido político de otras obras ha sido señalado por estudiosos recientes del periodo, como Diego Martínez Torrón, *Manuel José Quintana y el espíritu de la España liberal (Con textos desconocidos)*, Sevilla, Alfar, 1995, p. 691, que señala que Albert "Dérozier opina que el *Pelayo* de Quintana y las obras de Alfieri y Saviñón, eran representaciones en contra de Fernando" (p. 691). En el mismo sentido escribe el crítico mencionado: "Efectivamente el teatro de época es un arma política de primera mano, comparable a la televisión de hoy día –pero con mucha más categoría literaria–, pero no es probable que antes de 1814 a Fernando se le catalogue popularmente entre la saga de los tiranos. Si bien las representaciones del *Pelayo* en épocas posteriores a 1841 [sic, por 1814] sí podían tener este sentido", ibid., p. 77. Es interesante la aportación al romanticismo del profesor Martínez Torrón, movimiento que retrotrae hasta la guerra de la Independencia: "La peculiaridad del romanticismo español, además de estar influenciada por lo característico de las fuentes de nuestra tradición literaria –para lo que tengo que remitir a mi libro sobre Lista una vez más– [se refiere a su estudio, *El alba del Romanticismo*, Sevilla, Alfar, 1993], surge de una preocupación política. El romántico español no tuvo tiempo para los tranquilos esteticismos de los ingleses y alemanes, para las brumas nostálgicas, para las idealizaciones desdibujadas. El romántico español vive una época en la que es necesario, desde la revolución liberal que significó nuestra Guerra de la Independencia gracias a personajes como Quintana, un compromiso ético y político con la realidad del momento. El romántico español no tiene tiempo para la estética hasta llegar a la musicalidad evanescente y apasionada de un Zorrilla posterior", ibid., pp. 157-158. Otras aportaciones más recientes e igualmente significativas del profesor Martínez Torrón, con relación al Duque de Rivas, son su edición de las *Poesías completas*, Sevilla, Alfar, 2012, y *Doña Blanca de Castilla: tragedia inédita del Duque de Rivas*, Pamplona, Eunsa, 2007.

¹⁸ Cfr. Emilio Palacios Fernández, "El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)", op. cit., p. 108, n. 116.

¹⁹ Respecto a *El Viting* y, en general, sobre la tragedia neoclásica ocasionalmente de carácter político, escribe Emilio Palacios Fernández, "El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)", en José María Díez Borque, *Historia del teatro español, II. Siglo XVIII. Siglo XIX*, op. cit., p. 108: "La tragedia se convierte así en el gran vehículo reformador dentro de las normas neoclásicas, y adquiere un profundo interés de literatura comprometida. Este sentido militante y la preferencia por el tema histórico, en el que inevitablemente se encuentran implicados personajes reales o de la nobleza, colocan a la tragedia en difícil tesitura ideológica, y exigen que los autores estén vigilantes para que en ningún momento quede menoscabada la dignidad real o caricaturizada la presencia de la nobleza y sus privilegios. La censura oficial ejerció con esmero la vigilancia oportuna, y no pocas obras debieron quedar en manuscrito, o tuvieron que ser corregidas por los autores o relegadas a la representación privada. La recientemente descubierta y editada *Solaya o los circasianos* [1770] de José Cadalso es un ejemplo de ello, al igual que *El Viting* (1768) de Cándido María Trigueros. Estos provocó que algunos autores buscaran un tema de invención, con personajes ficticios y ambientes extraños o de historia extranjera, para producir un distanciamiento de la realidad presente que les permitiera una crítica más eficaz sin que sirviera para eludir siempre el celo de los censores". Con relación a la tragedia de Cadalso, señala el profesor Aguilar Piñal cierto paralelismo con la de Trigueros, en lo que se refiere a los problemas con la censura, en el prólogo a su edición: "*El Viting*, fechada en mayo de 1768, [...] fue rechazada por el censor como "pésimo ejemplo que no debe

La justificación del regicidio se encuentra en algunos lugares de la obra. Así, dice Sigerico en conversación con Vinamaro:

Si acaso obliga
el bien del pueblo y la creencia santa
a destronarle, con mi mano misma
arrancaré a su frente la diadema,
que soy amante de la patria mía (p. 426).

Y el desenlace no deja lugar a dudas, Ataúlfo resulta asesinado por Vinamaro, aunque las palabras finales de la obra y que pronuncia Sigerico sean sumamente ambiguas o irónicas al respecto. Refiriéndose a los asesinos del rey, el personaje concluye:

A los malvados
persigamos sin fin. Sobre ellos caiga
nuestro justo furor. Y en su castigo,
aunque a tanta maldad ninguno iguala,
conozcan las edades venideras
la lealtad que se debe a los monarcas (p. 465).

Estas frases hay que tomarlas como un añadido moralizante, ajeno al espíritu de la obra, pero frecuente, por otra parte, en tantos casos de la literatura española.

Pero, además de la incitación al regicidio, la prohibición del *Ataúlfo* pudo deberse a la posibilidad de una lectura en clave política, referida a la situación del momento, claramente perceptible por el espectador de la época, aunque oscurecida para el crítico actual si no recurrimos a algunos hechos históricos determinantes del período.

Recordemos al respecto que, hacia 1807, un poco antes de iniciarse la guerra de la independencia, Napoleón propuso al príncipe Fernando, luego Fernando VII, un matrimonio con una princesa de la estirpe napoleónica²⁰, y es este matrimonio entre altos personajes de distinta nacionalidad lo que se critica y motiva la actuación revolucionaria en contra del rey en la tragedia que comentamos. Al respecto dice un personaje:

darse al pueblo, ya que en ella se trama una rebelión contra el monarca, se asalta su palacio y se asesina al heredero del trono". Al ser enviada para representar en los Reales Sitios fue prohibida de nuevo por la censura, esta vez haciendo compañía a la *Solaya* de Cadalso" [...] "El asesinato del príncipe Selin en escena, que quizá contribuyera a la prohibición de la obra, en momentos de polémica sobre la licitud del tiranicidio, pretende ser compensado por las palabras finales que Cadalso pone en boca del senador Hadrio: "Es un Príncipe al fin, y del respeto / debe mirarse como sacro objeto"; José Cadalso, *Solaya o los circasianos. Tragedia inédita*, ed. Francisco Aguilar Piñal, Madrid, Castalia, 1982, pp. 29 y 37 respectivamente. Un caso más, aunque un poco más tardío que los anteriores, puede verse en la tragedia de Ignacio García Malo, *Doña María Pacheco, mujer de Padilla* [1788], ed. Guillermo Carnero, Madrid, Cátedra, 1996, en la que se trata el tema de la rebelión contra el rey, centrado en las Comunidades de Castilla. En relación al tema que tratamos, es importante el estudio de Piedad Bolaños Donoso, "El Duque de Rivas y su tragedia *Ataúlfo*. Contribución al estudio de la censura teatral sevillana en el siglo XIX", en *Sevilla y la literatura: homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 aniversario*, coord. Mercedes de los Reyes Peña, Rogelio Reyes Cano, Klaus Wagner, Sevilla, Universidad, 2001, pp. 376-396, que no hemos podido tener en cuenta, como se merece, en la presente aproximación.

²⁰ Ángel Crespo, *El Duque de Rivas*, op. cit., p. 20.

ya los romanos son nuestros señores
y a una romana nuestro rey se humilla (p. 424).

Más clara nos parece una referencia global a la situación general de España, hacia 1814, fecha probable de composición de la obra. Así, en el texto siguiente, si sustituimos a Ataúlfo por Fernando VII, a Roma por Francia y al emperador Honorio por Napoleón, y tenemos en cuenta el ambiente de los primeros años del reinado fernandino, obtendremos un cuadro que se corresponde casi exactamente con la situación histórica. Vinamaro se dirige al rey Ataúlfo en los términos siguientes:

Ya no eres rey de los valientes godos.
El religioso pueblo, el pueblo mismo
que tu frente ciñó con la diadema,
creyendo en ti encontrar otro Alarico,
arranca el cetro de tu débil mano,
pues de empuñarlo te mostraste indigno.
Tú mancillas la gloria de los godos,
tú desprecias su sangre y sacrificios,
tú embotas su valor, tú sus conquistas
desperdicias, huyendo los peligros.
Y de un pueblo guerrero y generoso
haces juguete vil del enemigo.
Y tú, en fin, ¡oh furor!, afeminado
en ocio torpe, en vergonzosos vicios
anegado, nos vendes hoy a Roma,
nos entregas a Honorio, a los caprichos
de Honorio y de su imperio, que debiera
sufrir por nuestros brazos su exterminio.
Para humillar a la soberbia Roma
cual rey te consagramos y elegimos,
no para que buscaras nuevo reino
por los mismos romanos concedido (pp. 439-440).

No creemos forzar mucho la cuestión al sugerir los paralelismos que señalamos, puesto que en alguna tragedia del mismo período se ha realizado ya una lectura con clave política, interpretación que, en líneas generales, resulta convincente; por ejemplo, la *Raquel*, de Vicente García de la Huerta, refleja entre otros aspectos el contexto histórico del motín de Esquilache²¹.

Otros aspectos del *Ataúlfo* del Duque de Rivas merecerían una atención más demorada que la que le podemos prestar en esta ocasión. En la obra aparecen ya escenas nocturnas, como la que tiene lugar en el acto V, con el escenario alumbrado con una antorcha, escenas nocturnas a las que luego se manifestarían tan aficionados los románticos; también se preludian ya tonos y situaciones del período siguiente en la intranquilidad y excitación de los personajes, así como en la sugestión tenebrosa de

²¹ Juan A. Ríos Carratalá, *Vicente García de la Huerta (1734-1787)*, Badajoz, Diputación Provincial, 1987, especialmente p. 66 y ss.

algunas situaciones. De esta forma Gala Placidia, habla con su dama, en el silencio de la noche, poco antes de la muerte de Ataúlfo, creyendo oír los pasos de alguien:

Todo me asusta, todo me acobarda;
de estos salones la quietud horrenda,
el tétrico silencio... ¡Amiga amada!...
Pasos escucho... Su rumor retumba
por las soberbias bóvedas doradas (pp. 449-450).

Por último se puede concluir afirmando que, si bien el conocimiento del *Ataúlfo* no resulta esencial a la hora de enjuiciar globalmente el teatro de Ángel Saavedra, su estudio sirve para conocer mejor la trayectoria dramática de nuestro escritor, cuyos frutos magníficos de su etapa de madurez, *Don Álvaro* o *El desengaño en un sueño*, son impensables o, al menos, poco comprensibles sin tener en cuenta la etapa de formación correspondiente a las primeras tragedias.

A pesar de lo dicho, no hay que tener miedo al teatro, que puede ser utilizado efectivamente como un arma política, como un comentario un tanto sibilino, sólo para algunos iniciados, de lo que ocurre en un determinado momento y de lo que no se puede hablar abiertamente. El teatro puede ser en muchas ocasiones también una escuela para educar la sensibilidad del público, como señalaba Lorca.

Los personajes del teatro son entonces sólo sueños de la mente de los autores, entequeias fantasmales que encarnan los actores; pero como recordaba Shakespeare, nosotros todos también estamos hechos de la misma materia que los sueños. ¿Y qué es el mundo, diría nuestro Calderón casi en la misma dirección, sino un gran teatro?



**Ilustre Asociación Provincial Cordobesa
de Cronistas Oficiales**

