



Elvira de Albornoz, un drama novel en la cúspide del teatro romántico español

José Luis González Subías

Resumen

El 13 de mayo de 1836, en plena eclosión del teatro romántico español, el joven poeta José María Díaz estrena en el teatro del Príncipe de Madrid su primera producción dramática, *Elvira de Albornoz*. Con esta obra, Díaz entra a formar parte de las grandes promesas de la escena romántica; y el valor intrínseco de la pieza no desmerece en absoluto respecto a otros títulos que han pasado a constituirse en emblemáticos del movimiento, de manera que se constituye en un referente inexcusable, a pesar de su injusto olvido, para el estudio de la escena romántica española.

Resumo: O 23 de maio de 1836, no xurdimento do teatro romántico español, o xoven poeta José María Díaz estrea no teatro «Príncipe» de Madrid a súa primeira obra dramática, Elvira de Albornoz. Díaz pasa, deste xeito, a formar parte das grandes promesas da escea romántica, e esta obra non desmece de aquelasoutras que son consideradas emblemáticas do movemento, de xeito que é un referente innexcusabel, a pesares do seu inxusto esquecemento, para o estudo da escea romántica española

Abstract: On 23rd May 1836, when the Spanish Romantic theatre was at its best José M.^a Díaz's first dramatic work, Elvira de Albornoz, was given its first performance at the Príncipe Theatre in Madrid. With this play Díaz joined the group of bright young hopes of the romantic stage. The play is in no way inferior to other titles which have become emblematic of the Romantic movement in Literature, and it can be considered as an unavoidable referent in the research of the Spanish Romantic stage, even if it has been unfairly forgotten.

Son muchas las lagunas existentes aún en los estudios sobre el Romanticismo Español. A pesar del creciente interés que esta parcela de nuestra literatura parece mostrar entre los hispanistas y los abundantes estudios generales que se han publicado en los últimos años, así como numerosos artículos dedicados a aspectos y autores variados, todavía existen obras y escritores de enorme interés que parecen resistirse a salir de su anonimato. Soy de la opinión de que la única forma de conocer a fondo un determinado periodo o movimiento literario es hundirse en sus aguas y bucear en ellas capturando y estudiando cuantas especies se encuentren al paso. La historia de la literatura no es un ente inamovible y fosilizado; es más una entelequia creada por los hombres y, como tal, sujeta a imperfecciones. Es permeable y puede modificarse; pero por eso está viva.

Amparado en estas declaraciones -y convencido de que es justo y necesario-, me propongo dar a conocer en estas páginas una obra, importante en sí misma, aunque de manera especial por el puesto que ocupa entre los grandes dramas del teatro romántico español; al menos, cronológicamente hablando.

1. Estreno y recepción crítica de la obra

Cuando el 23 de mayo de 1836 José María Díaz, joven poeta integrado en las filas del nutrido grupo de literatos que ya entonces, y en años venideros, constituirían la pléyade del movimiento romántico español¹, estrena su primera pieza dramática, *Elvira de Albornoz*, el éxito y asentamiento del teatro romántico es ya una realidad en Madrid. Había transcurrido poco más de un año desde el estreno del *Don Álvaro* (22-III-1835), y tan sólo tres meses distaban entre el bautismo teatral de Díaz y la puesta en escena de *El Trovador* (29-II-1836), obra a la que el autor de *Elvira* debe mucho. No tardaría tampoco en subir a las tablas la trágica historia de *Los Amantes de Teruel* (19-I-1837), de la mano de Hartzenbusch.

Elvira de Albornoz se sitúa, pues, justo en el punto de eclosión y triunfo del drama romántico español, al lado de los títulos más emblemáticos del mismo. Y no se trata éste de un hecho aislado o anecdótico, pues el 17 de diciembre de 1836, tan sólo siete meses después del estreno de su primera obra y un mes antes de la aparición de *Los amantes de Teruel*, José María Díaz vuelve a dar a la escena una nueva producción que debe situarse igualmente entre los dramas históricos más representativos y característicos del Romanticismo Español: *Felipe II*.

Estrenada el 23 de mayo de 1836, en el Teatro del Príncipe, *Elvira de Albornoz* se mantuvo en cartel durante tres días. El drama tuvo el privilegio de contar para su representación con la presencia de los actores más destacados de la escena en aquellos años de esplendor del teatro romántico: Bárbara Lamadrid en el papel de Elvira, Carlos Latorre como don Pedro de Quiñones y Julián Romea en el papel de don Tello.

La acogida del público y la recepción crítica de la obra en su época fue, en general, positiva. El *Semanario Pintoresco*, en contra de su costumbre, dedica varias líneas a la

pieza por «ser original y haber agradado al público»²; y el *Diario de Madrid*, por su parte, afirma que «ha merecido la aceptación del público en todas sus representaciones»³.

Pero *Elvira de Albornoz* tuvo, además, uno de los privilegios de los primeros dramas románticos españoles; ser comentada desde las páginas de *El Español* por el fino, irónico, acerado y siempre inteligente Mariano José de Larra. En su crítica, Larra confiesa su intención de ser indulgente con este «joven escritor, novicio en el arte», al que anima a continuar en la senda iniciada; pero no deja de señalar todos aquellos defectos que, en su opinión, enturbian la pieza: desde su «escasa acción», falta de interés dramático e ingenio, débil pintura de la pasión amorosa y escenas absolutamente inútiles, hasta la ridiculez de la puesta en escena y la mediocridad de la interpretación realizada por los actores; mediocridad cuya culpa achaca el crítico a la ausencia en sus papeles de «trozos que se prestasen a un gran lucimiento, ni situaciones de brillante desempeño». Lo más sobresaliente de la obra es, para el autor del *Macías*, su «versificación sostenida, robusta, muchas veces elegante, florida y siempre armoniosa»⁴.

Mayores flores vierte sobre la pieza el autor de la crítica del *Semanario Pintoresco*, quien subraya la «versificación fluida y sonora, un lenguaje castizo y en alto grado caballeresco, situaciones interesantes y caracteres bien sostenidos»; si bien opina que no demasiado originales en su concepción. La intriga del drama, de puro sencilla, le parece «pobre», y el asunto ya bastante «manoseado»; aunque destaca lo «inesperado» del desenlace⁵.

Por último, una reseña crítica publicada en *El Jorobado* achaca gran parte de los defectos observados en la obra al «mal gusto» reinante en la época, a la «falta de principios e ideas fijas», a

aquel vacilar entre los dos géneros clásico y romántico, aquel representase las costumbres de antiguos tiempos como nos las pintan cuatro novelas modernas, aquella mezcla de bueno y malo, de honradez y perfidia, de *caballería* y vileza, de nobleza y ruindad, que presentan en la escena unos personajes incapaces por consecuencia de inspirar vivo y profundo interés a los espectadores, los cuales, como decimos vulgarmente, no saben a qué carta quedarse⁶.

Una crítica que, teñida de prejuicios moralistas, acierta a ver de nuevo como lo más destacable del drama su «lenguaje bastante castizo» y «la versificación fluida, sonora, robusta».

Tendremos ocasión, en nuestro análisis de la pieza, de volver a escuchar las opiniones de la crítica de la época sobre algunos aspectos puntuales del drama; pero antes, concluiremos recordando cómo fue criticada la puesta en escena, la cual, según las reseñas que manejamos, hubo de incurrir en no pocas inverosimilitudes. De ridícula Larra la misma, que describe del siguiente modo:

[...] un castillo, que debemos suponer gótico, una decoración representando un suntuoso edificio romano, pero del peor gusto posible, por su complicación, agrupamiento de columnas y adornos exóticos; y un sofá del día, sobre todo en guerra abierta con todo el mueblaje de la época: de pura caoba no descubierta y traída del Nuevo Mundo sino mucho tiempo después⁷.

Mucho debió de escocer a los puntillosos críticos de entonces el malhadado «sofá de caoba nuevecito» que, según comentaba irónicamente el crítico de *El Jorobado*, «había comprado el señor don Pedro en el almacén de muebles de la calle de Hortaleza»⁸.

La elogiosa crítica que el *Semanario Pintoresco* realizó en su tiempo sobre *Elvira de Albornoz* sorprendió más de un siglo después a Allison Peers, quien, en su *Historia del movimiento romántico español* realizó el estudio, hasta la fecha, más extenso del drama⁹. Peers califica la obra de «endeble, pobre de caracterización, artificiosa de argumento y sumamente extremosa de expresión»; denuncia las inverosimilitudes latentes en la caracterización de los personajes y en el estilo que «oscila y titubea entre un torpe seudoclasicismo y las más hiperbólicas expresiones de la pasión romántica». Pero no deja de advertir la pasión que subyuga a los dos jóvenes protagonistas de la pieza, que juzga como «la característica más notable del drama»; y llega incluso a afirmar: «antes que ése no había aparecido ningún drama que presentara mayor profusión de artificios románticos, ni que estuviera más profundamente imbuido del espíritu del romanticismo decimonónico»¹⁰.

Elvira de Albornoz, «drama histórico original en cinco actos», como reza bajo el título del primer apunte manuscrito que se conserva de la pieza, «drama trágico», según otros dos apuntes conservados junto con el anterior en la Biblioteca Municipal de Madrid¹¹ y en la edición de la obra realizada en Madrid por la imprenta Repullés en 1836, debió de imprimirse poco después de su estreno, pues ya el 15 de junio de ese año se anuncia su venta en la librería de Escamilla, sita en la calle de Carretas¹². Tres años después de su estreno, tenemos noticia de que la compañía del Sr. Escudero se disponía a representar de nuevo el drama en el Teatro Buena Vista¹³, y sabemos que la obra fue puesta en escena en el Teatro Principal de Gibraltar, en una fecha imprecisa entre el 20 de abril y el 24 de mayo de 1840¹⁴.

2. Análisis del texto

Un drama de ambientación histórico-legendaria

La acción de *Elvira de Albornoz* se ubica en un espacio plenamente medieval, el castillo de don Pedro de Quiñones; en un tiempo indeterminado, aunque fácilmente localizable entre los siglos XII y XIII, pues la Orden del Temple, a la que pertenece don

Tello, se fundó en el año 1119 y fue suprimida en 1312. Como afirma Ermanno Caldera¹⁵, se trata de una historia totalmente ficticia ambientada en la Edad Media. Los nombres de los personajes y algunas menciones a determinados caballeros que justan en el torneo con que principia la obra tratan de dar un fondo de verosimilitud al pasado histórico que se pretende recrear, pero las inexactitudes cronológicas y la mixtura de personajes que vivieron en fechas muy diferentes confirman que el autor no es escrupuloso con los datos históricos manejados y que tan sólo pretende ofrecer un sabor de época, suficiente para sus intenciones creadoras. Rodrigo Pimentel, Diego Hurtado de Mendoza, el de Haro o Álvaro de Luna, figuras localizables en la historia de España, conviven con don Jimén de Albornoz y su hija Elvira, don Pedro de Quiñones y don Tello, las figuras principales del drama, personajes ficticios creados por el autor sobre los que se centra el conflicto dramático de la historia. Por otra parte, el nombre de Elvira de Albornoz resuena inmediatamente en los oídos a otra Albornoz, en este caso María, esposa de don Enrique de Villena, personajes ambos históricos que fueron tomados por el mismo Larra para recrear la funesta historia amorosa de Macías tanto en su novela *El doncel de don Enrique el Doliente* como en el drama *Macías*, ambos de 1833; y a la ficticia Elvira, dama de la corte de Enrique III casada con un servidor del marqués, a la que el doncel ama apasionadamente. Con toda seguridad Díaz conoció estas obras, que debieron de influir no poco en el drama primerizo del autor.

En general, no sólo los primeros dramas históricos románticos, desde el mismo *Macías* hasta el *Alfredo*, de Joaquín Francisco Pacheco, el *Don Álvaro* o *El Trovador*, sino todo el ambiente de la novela histórica y, en concreto, la huella de Walter Scott están muy presentes en el trasfondo medieval de cruzadas, caballeros templarios, torneos y trovadores que sazonan la acción de *Elvira de Albornoz*. Atinado andaba Peers al afirmar que Díaz se había inspirado en el célebre *Ivanhoe* para recrear el torneo del acto primero de su obra¹⁶.

Argumento y tema del drama

El conflicto dramático de la pieza, aunque afecta básicamente a tres personajes, se centra sobre Elvira de Albornoz, casada con don Pedro de Quiñones, a quien no ama, siguiendo los deseos de su padre, don Jimén. Elvira ama en secreto a un joven caballero, don Tello, que marchó a combatir en las cruzadas al enterarse de que su amada iba a ser desposada con don Pedro, sin intentar siquiera hacer valer el amor que siente por ella para evitar esa boda. El motivo de este abandono, como sabremos en el transcurso de la acción, se debe a una mancha de sangre y honor que separa a las familias de ambos jóvenes, y al hecho de que don Tello es templario, lo que le inhabilita para amar a ninguna mujer.

Efectivamente, estos antecedentes, así como el asunto tratado en la pieza, son poco originales y novedosos, y a cualquier avisado lector le sonarán a bastante manidos en la tradición literaria occidental, como no dejaba de observar el crítico del *Semanario Pintoresco*, quien resumía el argumento de la obra con estas palabras:

una mujer casada con un hombre a quien no ama y
enamorada de otro; un amante que se va y vuelve cuando

menos se espera; un marido celoso que acaba por darse de cuchilladas con un galán, son cosas ya triviales de puro repetidas¹⁷.

El inicio de la acción en el drama se sitúa dos años después del enlace de Elvira con don Pedro de Quiñones, con el telón de fondo de un torneo que el señor del castillo ha organizado para alegrar el corazón de su afligida y melancólica esposa. El misterioso caballero triunfador en la lid, que oculta su rostro bajo la celada y cuya enseña acuñada en el broquel afirma «no puedo tener amor» no es otro que don Tello, el cual ha acudido al castillo para ver una vez más a su amada antes de partir de nuevo a tierras lejanas. El dolor y la tristeza de Elvira, que reconoce a don Tello por su voz, se acrecentarán tras este nuevo encuentro, y las sospechas y celos del marido, quien sabe que su esposa no le ama, recaen entonces sobre Armando, un paje que no se separa jamás de aquélla y consuela sus oídos con tiernas y melancólicas canciones que le recuerdan a su amado.

La confianza que le ofrece don Pedro a su señora y el tormento interior que la aflige animan a ésta a confiar a su esposo la causa de su dolor y el nombre de la persona por quien su corazón padece (escena 4, acto III). En ese momento, el caballero templario regresa al castillo, ocultando de nuevo su identidad, y afirma que don Tello ha muerto en Palestina.

Una larga entrevista entre don Tello y Elvira, a través de la cual nos enteramos de cuáles son las causas por las que el caballero no pudo pedir la mano de la joven en su momento ni luchar por su amor y que será interrumpida bruscamente por el marido (escena 3.^a, acto IV), dará paso al último acto de la pieza, en el que el templario y don Pedro se enfrentarán en un duelo a muerte. Como consecuencia de éste, don Pedro cae mortalmente herido y Elvira, para evitar su deshonor y sintiéndose culpable de tanto mal, acaba igualmente con su vida clavándose un puñal.

Éste es, a grandes rasgos, el argumento del drama. Su sencillez o acaso ingenuidad permiten, no obstante, llevar a la escena un cúmulo de pasiones de gran efectividad, las cuales giran en torno a un único tema: el amor imposible. Ligados y opuestos a éste, aparecen en segundo lugar otros temas, como el de la honra, la virtud y la fidelidad conyugal, imprescindibles como elementos actanciales que provocan el conflicto dramático de la obra.

Elvira de Albornoz, como eje principal sobre el que oscila dicho conflicto, debe luchar entre su amor por don Tello y la fidelidad que debe a su esposo. Cualquiera de las soluciones o caminos que adopte el personaje conducen inevitablemente a su infelicidad y, en última instancia, al desenlace trágico en que culmina la pieza.

Aspectos formales y estilísticos

Toda la obra transcurre en el castillo de don Pedro de Quiñones, en espacios interiores no del todo definidos. Las acciones ocurridas fuera del castillo nos son

reveladas a través del diálogo de los personajes. En los actos primero y segundo, el autor no incluye ninguna acotación referida al espacio concreto en que se ubica la acción; tan sólo los actos tercero y quinto son situados expresamente en la «habitación de doña Elvira», y el acto cuarto en un «salón gótico».

Por su parte, aunque Ermanno Caldera afirma que la pieza está «curiosamente vinculada a la unidad de tiempo»¹⁸, esta unidad tan sólo se mantiene en los cuatro últimos actos, entre los cuales transcurren aproximadamente veinticuatro horas; entre el acto primero y el segundo se produce un salto temporal indefinido, pero suficiente para que el caballero templario haya marchado de nuevo a Palestina tras el torneo y regresado una vez más desde allí. No pasó desapercibido para la crítica de la época este detalle, y así el redactor de *El Jorobado* comenta irónicamente el hecho de que el templario «había ido y vuelto de Palestina, como quien va por cigarrillos al estanquillo»¹⁹.

Aunque es frecuente encontrar en las producciones románticas personajes tipo, que responden a unas características tópicas repetidas de unas obras en otras, no es extraño que entre esta manida tipología de caracteres humanos se encuentren en ocasiones figuras de una compleja dimensión psicológica, bien trazadas. Elvira de Albornoz no es una excepción a lo que acabamos de apuntar. Tanto la dama enamorada como el galán responden a las características más comunes de estos personajes, que en todo momento se hallan sometidos a la tiranía del amor; y el tercero en discordia, el marido, no deja de comportarse al final del drama como corresponde hacerlo al esposo ultrajado; aunque mantiene a lo largo de la obra una actitud condescendiente y comprensiva verdaderamente singular y sorprendente.

Sin duda alguna, Elvira es el personaje principal de la pieza, a la que el autor da título con su nombre. A pesar de los múltiples rasgos tipificados que la caracterizan, el personaje posee cierta singularidad y está bien construido; no por su descripción prosopográfica, que cae dentro de un tópico de belleza ideal (fresca como la aurora, de esbelto talle, pequeño pie, fina cabellera rubia, pálida mejilla, ojos negros), sino por toda la información que recibimos sobre su pasado; a través de ésta podemos entender perfectamente cuál es el proceso psicológico que lleva a actuar al personaje como lo hace.

Lo mismo cabría decir de don Tello, el héroe romántico por excelencia: envuelto en un cierto halo de exotismo, se trata de una figura misteriosa que oculta su personalidad y que destaca por sus rasgos de nobleza, valentía y pasión amorosa. Al igual que en el caso de Elvira, conocemos su pasado y la causa de su comportamiento a través del diálogo de los personajes.

Incluso las figuras secundarias están bien dibujadas. Destaca el caso del paje Armando, quien paralelamente al conflicto planteado entre los personajes principales sostiene su propio drama amoroso: al parecer, el amor que profesa en secreto a su señora Elvira, aunque no se revele jamás su nombre. Armando es un personaje coherente, que rechaza la lucha y prefiere cantar al amor y la belleza; responde, en cualquier caso, al modelo del trovador enamorado. Desde el *Semanario Pintoresco* se destacó esta figura, a la que llaman por confusión «Hernando», la cual, señalaban, «recuerda las vagas abstracciones del idealismo alemán»²⁰.

Recordemos que lo más destacado del drama, en opinión de la crítica de la época, es su versificación. Quizá sea excesiva esta afirmación, pero ciertamente nos hallamos ante una pieza que revela un autor diestro en el arte de versificar. Aunque se trata de una obra polimétrica, predomina el empleo del verso octosílabo, especialmente en forma de romance. Se observan asimismo ejemplos de romance heroico y endechas, algunas quintillas, redondillas y ejemplos de silva. A veces encontramos pasajes de singular belleza, aunque salpicados de inevitables repeticiones de ideas y tópicos, frecuentes en un tipo de escritura fluida, dinámica y sin apenas correcciones (éstas son casi inexistentes en el primer apunte manuscrito que se conserva de la pieza). Observemos, como ejemplo, la descripción que el paje Armando realiza de doña Elvira al comienzo del drama:

Al brillar en el oriente
el primer rayo del sol,
y cuando su tibia frente
mostró y su puro arrebol
la fresca aurora naciente;
más linda que la mañana
en la hermosa primavera,
encendida como grana
a quien el color modera
violeta alguna temprana;
doña Elvira mi señora
dejó su triste aposento,
y al palenque triunfadora
de aquel que la mira atento
salió al nacer de la aurora.
Corpiño todo bordado
ajusta su esbelto talle,
y no hay hombre que a su lado
al verle tan delicado
no se rinda y avasalle.
Túnica rica de seda
desciende al pequeño pie,
y tan ambiciosa fue,
que sus encantos nos veda,
pues apenas se le ve.
Ciñe su frente ligera
corona que es un tesoro,
y su fina cabellera
entre la plata y el oro
distinguirse no pudiera.
Bellezas muchas miraron
a Elvira en rico dosel,
y todas la proclamaron
y a una vez la saludaron
por reina del circo aquel.

(Escena 2.^a, acto I).

A tenor de esta muestra, el «lenguaje castizo» tan elogiado por los críticos románticos debe de referirse al estilo tradicional empleado por el autor, que rememora con cierta fidelidad el tono de los viejos romances áureos y las florituras líricas del teatro clásico español.

En general, *Elvira de Albornoz* es un drama rico en elementos teatrales, desde el propio conflicto dramático planteado, que se desarrolla dinámicamente, buscando la intriga y el interés del espectador, hasta por el acertado uso de pausas, silencios, apartes y determinados elementos como el canto y la música, que sin duda debían ofrecer un mayor colorido al espectáculo teatral. Aunque en esta primera obra Díaz no parece cuidar tanto como en otras posteriores las acotaciones escénicas, no deja de incluir puntuales y precisas indicaciones para el montaje de la pieza, del tipo «(queda inmóvil y llorando)», «(pausa)»; o señalización de movimientos y detalles gestuales: «(Don Pedro se va despojando del cuchillo de monte y arreos de caza)», «(en ademán de despojarle el gabán)»...; tímidas incursiones en la obra desde el punto de vista del director de escena.

No era un mal comienzo para este novel dramaturgo que, pocos meses después, confirmaría su alternativa con una obra de mayores ambiciones y complejidad; el drama histórico titulado *Felipe II*. En 1836, con tan sólo veintitrés años, José María Díaz era ya un autor consumado al que le aguardaban todavía una dilatada carrera que se extendió durante casi cincuenta años y todo un mundo de personajes e historias que esperaban cobrar vida en su imaginación y en sus manos.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

