



Gertrudis Gómez de Avellaneda y la tragedia romántica española

José Luis González Subías

I. E. S. Enrique Tierno Galván (Parla-Madrid)

Hacia una tragedia romántica



En las décadas románticas, el teatro español ofreció a la escena numerosas obras, entre las que descuellan las pertenecientes al drama histórico. Normalmente, al hablar del teatro romántico, solemos centrar nuestra atención en estas piezas en verdad tan representativas del gusto de la época, especialmente en lo que se refiere a las décadas tercera y cuarta del siglo; y hacemos otro tanto con las comedias y dramas incluidos en el vasto género de la alta comedia, cuyo esplendor podríamos situar en la década siguiente; saltando casi de puntillas sobre un género que no llegó a desaparecer del todo de los escenarios y que, curiosamente, en mi opinión, se aviene quizá mejor que ningún otro con el espíritu esencialmente trágico del movimiento romántico. Me estoy refiriendo, claro está, a la tragedia.

Si entendemos por tragedia aquel género que, siguiendo los cánones clásicos, tuvo un fructífero cultivo en la Francia dieciochesca y que nunca llegó a calar en el ánimo del público español, a pesar de los intentos de destacados escritores ilustrados, ciertamente la tragedia es un género casi inexistente en los escenarios españoles de mediados del siglo XIX. Pero cualquier estudioso de la época ha leído y comentado abundantes textos que, sin ser tragedias en el sentido clásico del término, así fueron denominadas en su tiempo con frecuencia y como tales fueron consideradas en muchas ocasiones, aunque no sin ciertas dudas, por sus propios autores.

Ha sido demostrado sobradamente por investigadores de la talla de Ermanno Caldera, pongamos por caso, o de Diego Martínez Torrón, por citar sólo algunos nombres, la relación existente entre la tragedia neoclásica y el drama histórico romántico, poniéndose de manifiesto el hecho de que este último es el resultado de un proceso evolutivo iniciado en el siglo XVIII, de la mano de emblemáticos títulos como *Raquel*, de García de la Huerta. Un progresivo abandono de la historia clásica y la paulatina inspiración de las tragedias dieciochescas en la historia nacional hizo de aquellas iniciales tragedias, importadas de Francia, el embrión del que nacería el drama histórico decimonónico. Tal es así que resulta muy difícil establecer los límites entre lo que podríamos llamar «tragedia histórica» y «drama histórico» a finales del siglo XVIII y comienzos del siguiente. Dicho proceso se vería acelerado en las tragedias escritas durante los veinte primeros años del siglo XIX. Entre las dieciochescas *Hormesinda*, de Moratín padre, o *Dosinda* de Jovellanos, existe un hilo conductor que enlaza directamente con piezas como el *Pelayo* de Quintana o *La viuda de Padilla*, del célebre autor de *La conjuración de Venecia*, y se ve continuado en obras posteriores como *Doña Blanca de Borbón*, de Gil y Zárate, escrita y estrenada esta última en los albores del pleno romanticismo español.

Pero si la tragedia neoclásica condujo paulatinamente al nacimiento del drama histórico, el propio drama histórico, llevado, según el gusto de la estética romántica, a su expresión más extrema, condujo de nuevo en ocasiones este teatro a sus orígenes, sólo que modificado, enriquecido ahora con todo el bagaje acumulado a lo largo de casi una centuria e inmerso en una nueva sensibilidad, una nueva estética, de corte eminentemente romántico. Este tipo de piezas, presentes en el teatro español decimonónico de los años cuarenta, constituye el corpus de un nuevo género, con entidad propia, al que podemos denominar sin muchos titubeos «tragedia romántica». Aunque con mixturas y algunas imprecisiones, podríamos establecer, en la vertiente trágica del teatro del último tercio del siglo XVIII y el de la primera mitad del XIX, el siguiente proceso: *tragedia neoclásica-tragedia histórica (prerromántica)-drama histórico (prerromántico)-drama histórico romántico-tragedia romántica*¹.

Podemos hablar, por tanto, sin tapujos de la existencia, en el siglo XIX, del género trágico; de una tragedia moderna, adaptada a su época; de una tragedia, digámoslo así, romántica. El título de tragedia o drama se utilizó con frecuencia indistintamente para calificar muchos de los textos nacidos de los escritores románticos; cuando no se los denominaba, simplemente, dramas trágicos. Muchos de los dramas históricos románticos podrían ser considerados como tragedias; pero hay algunos que muestran unas características especiales, no sólo en su esencial y exacerbado componente trágico, que los distingue frente a los anteriores, sino también en la utilización de temas, ambientes, estructura, formas métricas empleadas, un cierto respeto en algún caso a las unidades clásicas y una ubicación espacio-temporal que los aleja del universo medieval predominante en el drama histórico romántico², para acercarnos de nuevo a la historia de Roma, pongamos por caso, o bien, con cierta frecuencia, al mítico espacio bíblico. Estas singulares piezas son las que conforman el corpus de las «tragedias románticas»; y aunque su cultivo no llegó nunca a ser mayoritario, ni mucho menos a imponerse en la escena, su presencia en nuestros teatros es lo suficientemente importante como para dedicarles nuestra atención y estudio.

Gertrudis Gómez de Avellaneda y la tragedia romántica △▽

Entre los poetas españoles que cultivaron el género trágico, destacan especialmente dos nombres; el de José María Díaz y el de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Seguidos ambos a buena distancia por otros escritores; algunos tan renombrados como Ventura de la Vega o Tamayo y Baus, que en alguna ocasión prestaron su pluma también al género. De cuantos dramaturgos románticos he estudiado con detenimiento, son aquéllos sin duda quienes más afán y esfuerzo emplearon para imponer este tipo de piezas en los escenarios españoles, y quienes mayor número de ejemplos de las mismas han dejado a la historia del teatro español. Al primero de ellos, José María Díaz, le he dedicado ya abundante -aunque no sobrada ni todavía suficiente- atención³; por eso en este artículo me propongo detenerme en la figura de una escritora sobre la que la crítica ha vertido numerosísimas páginas desde que fuera coronada con toda solemnidad como poeta, allá por 1861, al igual que ocurriera anteriormente con Quintana y se haría años después con Zorrilla. Todavía en pleno siglo XIX, Gertrudis Gómez de Avellaneda es considerada ya como una de las figuras más destacadas de las letras españolas y se publican sobre ella amplios estudios monográficos que la convirtieron muy pronto en un referente inexcusable para los estudiosos del romanticismo español. Su condición de mujer, en este caso, no ha constituido ningún obstáculo para su proyección posterior, sino todo lo contrario; su singularidad en este sentido la convierte de nuevo en un referente difícil de eludir.

No soy muy dado a recorrer el camino ya excesivamente hollado por otros aventureros o investigadores de la literatura, volcando mis preferencias por senderos vírgenes, donde se camina más libremente, ajeno a prejuicios arraigados y comparaciones que siempre son lastimeras; pero, en esta ocasión, creo que la experiencia no deja de tener cierta originalidad. Si bien son muchos los artículos y estudios que la divina Tula -como se la llamó en su tiempo- ha provocado, no son tantos los que han tratado su figura como dramaturga; y es en este aspecto en el que voy a centrarme, acotando dicho estudio a las tragedias o dramas trágicos escritos por la autora entre las décadas de 1840 y 1850; años en los que el cultivo de la tragedia romántica española, que nunca acabó de encontrar acomodo entre el público y la crítica de la época, presenta su máximo apogeo.

Gertrudis Gómez de Avellaneda inició su andanza en el teatro dando a la escena, en 1840, un drama romántico en cinco actos y en prosa, *Leoncia*, que si bien se encontraba muy lejos de ser una tragedia, ya anunciaba la inclinación de la autora hacia el género trágico⁴ y, como recuerda Cotarelo en un importante y clásico estudio sobre las obras de Avellaneda, «involuntariamente, trae a la memoria las trágicas figuras de Fedra y Yocasta»⁵. No tardaría mucho la escritora en componer, esta vez sí, conscientemente, una tragedia, con la que se inicia no sólo su aportación al género, sino que supone su primer gran éxito teatral: *Alfonso Munio*.

Entre 1844 y 1858, la Avellaneda compuso para la escena española un total de siete dramas de contenido trágico⁶, de los cuales cinco se corresponden, en mi opinión, con el género teatral que en este escrito trato de reivindicar y delimitar; la tragedia romántica. Estas cinco obras, unas más, otras menos alejadas del modelo neoclásico en el que en principio se inspira el género, están todas marcadas por unas características

ineludiblemente ligadas al mismo y otras peculiares de la época y el marco estético e ideológico en que se escribieron, el Romanticismo. No deja de ser curioso que, de todas ellas, cuatro estuvieran ya escritas en 1844: *Alfonso Munio*, *El Príncipe de Viana*, *Egilona* y *Saúl*. Las dos primeras se estrenaron ese mismo año, *Egilona* lo hizo dos años después y *Saúl* debió esperar, tras variadas correcciones -como por otra parte es habitual en la autora-, a 1849 para verse representada. Salvo esta última, las restantes piezas citadas (y esto supone una peculiaridad original de la autora frente a otros trágicos de la época, como José María Díaz) están ambientadas en la Edad Media española; si bien en el caso de *Egilona*, Avellaneda opta por remontarse a los tiempos finales del reinado godo y a los primeros momentos de la invasión musulmana. El caso de *Saúl*, sin embargo, supone la primera aportación de la autora a una tragedia de carácter bíblico; uno de los géneros trágicos más sorprendentes y característicos del Romanticismo, que, aunque ya había sido tratado por autores neoclásicos como Alfieri o Soumet⁷, quizá en la época resonaba menos a clasicismo que las piezas ambientadas en la antigüedad romana, las cuales fueron más cultivadas por otros autores, como es el caso, de nuevo, de José María Díaz⁸.

Presentada al Teatro Español en 1849, poco después que *Saúl*, y estrenada en octubre de 1850, encontramos una nueva pieza que ha sido citada con frecuencia entre las tragedias de la Avellaneda, no sólo por la crítica contemporánea; también en las páginas de la prensa decimonónica se la cita como tal (como comprobamos, la indefinición del género es una realidad a mediados del siglo XIX), a pesar de que la autora le dio el calificativo de «drama», simplemente, en su primera edición. Me estoy refiriendo a *Recaredo*. En este caso no podemos compartir dicha catalogación. No hay nada en el drama, ambientado de nuevo en la alta Edad Media española, salvo quizá el título, que haga de esta pieza una tragedia romántica. Romántica es, indudablemente, pero ni por su forma, escrita en variedad de metros que oscilan desde el clásico romance español hasta las igualmente áureas quintillas y redondillas, que llegan a alternar con octavas reales, ni por el contenido, pasional y emotivo, ligado al tema del amor, la lealtad, los celos y la fe religiosa, y con un final que podríamos calificar de feliz, podemos en ningún caso acercar este drama histórico romántico a la tragedia que estamos estudiando en estas páginas.

No ocurre lo mismo con la obra teatral que la Avellaneda estaba escribiendo en 1852, con el título inicial de *Baltasar, último rey de Babilonia*. Tragedia es, sin duda, esta emblemática pieza de la autora que, como *Baltasar*, fue presentada definitivamente al público madrileño el 9 de abril de 1858, en el Teatro de Novedades. Supuso ésta el mayor éxito teatral de Gertrudis Gómez de Avellaneda y uno de los mayores de la época -sólo comparable al de las comedias de magia-, al mantenerse en cartel durante cincuenta noches seguidas. Se trata de una nueva tragedia bíblica, que continuaba y culminaba brillantemente el camino iniciado años atrás con *Saúl*. Esta pieza, no es de extrañar a tenor de lo dicho, ha sido la más estudiada y comentada por la crítica; e, inevitablemente, tendremos que volver a referirnos a ella más adelante.

Quisiera concluir esta introducción al corpus de tragedias escritas por la autora, mencionando un último título que, de nuevo, parece remitirnos a dicho género. De hecho, y vuelvo a tomar una vez más como referencia a José María Díaz, este dramaturgo había escrito en 1844 una tragedia que, con el título de *Catilina*, fue impresa por vez primera en 1856 y nunca llegó a subirse a un escenario. Ése es el título del drama que la Avellaneda dudó en dar a la escena por las mismas fechas en que el de

Díaz se enfrentaba con duros inconvenientes para ser representado. Una producción eminentemente trágica en el caso de Díaz que dista mucho en su intención y resultado final del drama en cuatro actos, escrito en variedad de versos, refundido y arreglado por la Avellaneda para la escena española de la obra en prosa escrita por los Sres. Dumas y Maquet. Este drama de la autora, que tampoco fue nunca representado y se editó en 1867, en Sevilla, no puede, en mi opinión, ser incluido entre las tragedias románticas de la autora. Constituye, eso sí, éste un magnífico ejemplo para delimitar las diferencias existentes entre el drama romántico, aunque se vista la toga romana y su final sea luctuoso, y la genuina tragedia romántica española.

De este modo, no me queda sino concluir, como adelantaba inicialmente, que son cinco las tragedias escritas por la Avellaneda, según se muestra en el siguiente esquema:

Tragedias de ambientación medieval:

- Baja Edad Media:
 - *Alfonso Munio*;
 - *El Príncipe de Viana*;
- Alta Edad Media: *Egilona*;
- Tragedias bíblicas:
 - *Saúl*;
 - *Baltasar*.

Todas ellas, salvo *Baltasar*, ya en la década de los cincuenta, escritas en pleno auge del movimiento romántico español, y en concreto en torno a una fecha: 1844⁹.

Tragedias de ambientación medieval



Ya he señalado anteriormente que las tragedias de Gertrudis Gómez de Avellaneda manifiestan una peculiaridad frente a otras producciones trágicas románticas. Me refiero al uso que hace de la historia de España, en concreto de la Edad Media; lo cual, si era lo normal en lo que respecta al genuino drama romántico español, no lo era en absoluto en lo que se refiere al género trágico. Así lo manifiesta la autora, justificando su actitud, en el prefacio que dedicó a *Alfonso Munio* (o *Munio Alfonso*, como prefiere entonces) en la edición corregida de sus obras que realizó en 1868, donde afirma refiriéndose a la figura principal de la misma:

[...] me pareció muy propia para el coturno, probando una vez más que la edad media -desdeñada por la mayoría de los autores clásicos dramáticos- podía suministrar argumentos y caracteres no menos dignos de la tragedia que los rebuscados todavía en las historias de los antiguos Griegos y Romanos¹⁰.

Esta afirmación, que no es del todo cierta, pues la realidad es que, si nos ceñimos a los autores neoclásicos españoles, éstos se inspiraron con más frecuencia en la historia nacional que en los temas o historias del mundo clásico antiguo¹¹, no deja de ser útil en lo que se refiere a la tendencia real existente entre los dramaturgos de su tiempo. Es el caso de José María Díaz, que escribe varias tragedias inspiradas en la historia de Roma pocos años antes o por las mismas fechas en que Avellaneda compone su *Alfonso Munio*. Además, nos sirve como prueba del posicionamiento de la autora, que se manifiesta consciente de haber escrito una tragedia de ambientación medieval. Y esta línea se ve confirmada de nuevo en *El Príncipe de Viana* y *Egilona*, escritas poco después.

No obstante, la escritora hubo de matizar su postura, si no desdecirse indirectamente de la misma, cuando, en la colección corregida de sus obras, prefiere llamar a *Munio Alfonso* «drama trágico», en vez de tragedia. Y no tan tarde; ya en el mismo año de 1844, cuando entrega a la escena *El Príncipe de Viana*, éste se presentará también como drama trágico. Citando a Cotarelo, «ya no llama tragedia a su obra, sino *drama trágico*, convencida de que aquel nombre sólo debía otorgarse a las obras que tratasen asunto tomado de la antigüedad»¹². Y lo mismo ocurre con *Egilona*, escrita igualmente en 1844, aunque estrenada dos años después.

Es curiosa la afirmación que realiza Cotarelo sobre la supuesta intención de la autora de no hacer pasar estas últimas tragedias de ambientación medieval por tragedias, ligada al número de actos en que las divide. Ciertamente *Alfonso Munio* tenía cuatro actos, y así lo harán las restantes tragedias de la escritora alejadas de la historia medieval; en concreto, *Saúl* y *Baltasar*, pero para *El Príncipe de Viana* y *Egilona*, la Avellaneda, quizá tratando de ser coherente con la idea de que la Edad Media no era marco apropiado para una tragedia, prefirió optar por la división en tres actos. Aunque en el caso de *Egilona* «tuvo que subdividir el tercero en dos actos pequeños, que llamó 'cuadros'»¹³.

Pero tragedias son, indudablemente; unas genuinas tragedias románticas, todas ellas. Aunque los temas tratados en los tres casos; amor desgraciado, ligado al tema de un irracional e irreflexivo honor paternal, en *Alfonso Munio*; de nuevo amor desgraciado en *El Príncipe de Viana* y *Egilona*, enredado en el primero de los dramas con intrigas políticas y una vez más presente un honor irracional, y algo semejante en el último drama, donde los celos juegan además un papel de primer orden; aunque todos estos temas, repito, nos remitan al universo del tradicional drama romántico y, en ocasiones, a los dramas españoles del Siglo de Oro o, incluso, en algún caso, a la tragedia shakespeariana, con parricidios, suicidios y envenenamientos como colofón final a conflictos irresolubles y sumamente dramáticos; todo ello no es motivo para alejar estas piezas del plectro trágico, sino todo lo contrario. Nos encontramos, en la tragedia romántica, con un impresionante universo de afectos y pasiones, regido por un destino caprichoso y fatal que anuncia y ejecuta la desgracia sobre los actores de las historias dramatizadas, en medio de tensos ambientes donde el efectismo más teatral, ligado a recursos melodramáticos en ocasiones, conduce las pasiones del espectador hacia un final que se sabe siempre aterrador e impactante.

¿Qué diferencia, pues, a estas piezas, más propias de un romanticismo exacerbado que de un romanticismo ecléctico, contenido por la frialdad clasicista, como han querido verse en alguna ocasión?¹⁴.

He aquí la clave y la respuesta que, creo, justifica la entidad de estas obras como pertenecientes a un género propio. En primer lugar, observemos que, en la tragedia romántica, el respeto por las unidades clásicas de acción, tiempo y lugar es mínimo en lo que se refiere a las dos últimas; teniendo, en este sentido, una clara afinidad o parentesco con el drama romántico. Por otro lado, existe una decidida unidad de versificación en estas piezas (frente al drama romántico en este caso), escritas en un lenguaje solemne y elegante, normalmente en versos endecasílabos (en el caso de la Avellaneda, siempre en forma de romance heroico). Pero de nuevo nos encontramos con alguna excepción; y en el caso de las obras que nos ocupan en este artículo, se la debemos a la pieza más destacada de la autora: *Baltasar*. En ella el octosílabo y el endecasílabo alternan, en diferentes tipos de estrofas, sin que este último posea un lugar preponderante en el texto. Podemos añadir que, de manera semejante a la tragedia tradicional de corte neoclásico, los personajes principales de la tragedia romántica son todos también nobles y de rango elevado. Y, por último, el desenlace de estas obras es siempre fatal y luctuoso. Respecto a los ambientes o temas en que se inspiran los autores, hemos podido comprobar que éstos -al igual que hicieran ya los escritores neoclásicos- suelen tomarse tanto de la historia nacional medieval como de la historia antigua, ya sea bíblica o romana.

Éstas son las características que convierten al drama histórico en tragedia; pero, en el caso de las últimas, observamos además todos los ingredientes del más genuino y exacerbado drama romántico: intrigas políticas, amores imposibles o desgraciados, fanáticos celos, suicidios, elementos sobrenaturales, presagios funestos, envenenamientos, asesinatos, conjuras... Todo ello aderezado con ambientes lúgubres o exóticos, desgarradoras y efectistas tormentas, y un lenguaje altisonante y fuertemente retórico o emotivo que en todo momento nos ancla en el terreno del más puro romanticismo.

A tenor de lo dicho, se hace palpable la proximidad existente entre la tragedia y el drama románticos, así como la dificultad de diferenciar con facilidad unas producciones de otras debido a la mixtura de ambos géneros. No obstante, algunas características sí son propias de la tragedia romántica frente al drama histórico, y son éstas las que nos sirven para delimitar con mayor fiabilidad la inclusión de una pieza en un género u otro. Obsérvese que, en aquélla, se mantiene -en un noventa por ciento de los casos- la unidad de versificación y el verso endecasílabo, así como la utilización de un lenguaje solemne y elevado; y de rango elevado son asimismo los personajes que intervienen en las historias dramatizadas. Los ambientes y argumentos en que se inspiran las piezas rebasan el universo medieval, aunque sin despreciarlo totalmente, para acercarnos con frecuencia a la historia antigua romana o bíblica -algo impensable en un drama¹⁵-. Y, por último, los finales de estas obras nunca son acomodaticios ni se resuelven felizmente; algo que, si bien encontramos en la mayor parte de los dramas románticos, no sucede lo mismo en todos, especialmente en aquéllos más cercanos al universo del drama o comedia áureos, cuya influencia está muy presente en las producciones del teatro español decimonónico de los años cuarenta. Las restantes características que hemos observado en estas obras son compartidas en mayor o menor grado por el drama histórico romántico, su progenitor y ascendente inmediato.

Las tragedias bíblicas



Poco más puedo añadir respecto a lo dicho en el apartado anterior, al referirme a las tragedias de ambiente medieval, pues las características de aquéllas coexisten en las dos piezas que se incluyen en este lugar: *Saúl* y *Baltasar*. Son quizá éstas las dos producciones más personales y estudiadas de la Avellaneda -especialmente la última-, posiblemente por la peculiaridad de estar inspiradas en asuntos bíblicos, frente al universo medieval que ligaba las anteriores producciones al característico drama histórico romántico. También son las dos piezas teatrales más espectaculares de la escritora, cuyos fastuosos montajes (en los que no faltaron la música y los bailes, magníficos y fabulosos decorados, así como el lujo y el exotismo del lejano Oriente) fueron sin duda un aliciente que favoreció enormemente la expectación que levantaron ante su estreno y el éxito de que gozaron en su momento -multiplicado por diez en el caso de *Baltasar*-.

En *Saúl*, la autora se inspira sin tapujos en las tragedias que Alfieri y Soumet habían compuesto años atrás con el mismo título; pero, como la misma escritora manifiesta, se diferencia de Soumet en que su obra es más rigurosamente histórica que la de éste, y frente a la de Alfieri, más dramática, menos sujeta a las reglas clásicas. Quizá sea ésta la pieza que más se asemeje al espíritu de la tragedia clásica¹⁶, al ser el orgullo, la *hybris* que llamaban los griegos, el desencadenante del destino trágico que castigará al personaje.

Por lo que respecta a *Baltasar*, es ésta su tragedia más cercana al drama romántico tradicional. En ningún caso la crítica ha relacionado la obra con ninguna fuente clásica, sino todo lo contrario; antes bien, pronto se quiso ver el parentesco de la pieza con el célebre *Sardanápalo* de Byron y se vislumbró la huella de Calderón. Referencia esta última más comúnmente aceptada en los estudios cercanos sobre la autora¹⁷. Por otra parte, la variedad de metros que emplea en ella, así como el tono que se desprende a través del lenguaje y de los ambientes creados, y sobre todo la propia figura del rey babilonio, el personaje de la autora que más fielmente recrea el tormentoso sentir del alma romántica, confirman nuestro anterior aserto. Sírvannos esta obra y esta figura como ejemplo de las afirmaciones vertidas páginas atrás sobre el parentesco de la tragedia romántica y el drama romántico, en su espíritu, su contenido, y a veces en su forma.

Baltasar se siente víctima de un «infecundo fastidio», causado por el poder absoluto que detenta y la falta de estímulos que le hagan estremecerse o simplemente sentir; hasta el punto de que es capaz de afirmar:

¡Soy tan dichoso, señora,
que tengo envidia al dolor!

(Escena IV, acto II)

Su profundo y romántico hastío va ligado a un desencanto y desprecio por el género humano:

¿No lleva la especie humana
desorden, vicio en su seno?
¿Castigo y premio, señora,
qué bienes han producido?
¿Lo mismo que antes han sido,
no son los hombres ahora?

(Escena IV, acto II)

Los ejemplos que podríamos citar en este sentido son muy numerosos. Baste la respuesta que el propio Baltasar le da a su madre, ante la pregunta que ésta le formula sobre cuál es el mal que sufre; a lo que aquél responde con toda rotundidad: «¡La existencia!» (Escena IV, acto II)

Quisiera aprovechar, para concluir este artículo, unas palabras que Emilio Cotarelo vertió sobre las tragedias de la Avellaneda, aunque no comparta buena parte de su contenido, pues en ellas se encierra también la idea de que la autora estaba escribiendo un nuevo género teatral; un género que supone la superación de la tragedia neoclásica y del drama romántico para ser algo nuevo, con entidad propia: la tragedia romántica.

Abominaba del efectismo horripilante de los folletines en el diálogo, del melodrama destilando sangre; y, ante tal perspectiva, *volvió los ojos a la desterrada Melpomene*, que solía prodigarla menos y con discreción. *Pero no precisamente para rehabilitar un género trasnochado, artificial y pernicioso, sino para renovarlo* con el espíritu cristiano y de las tradiciones patrias. A este fin parecen subordinarse al par de *Alfonso Munio, El Príncipe de Viana, Egilona, Saúl y Recaredo*¹⁸.

Aunque disiento de la primera oración del célebre crítico, pues el «efectismo horripilante de los folletines en el diálogo» y el «melodrama destilando sangre» son un ingrediente fundamental en las tragedias de la Avellaneda, y tampoco comparto, como ya he señalado, que *Recaredo* deba incluirse en la categoría trágica de las restantes piezas mencionadas, sí estoy de acuerdo -de ahí la cita- en que la autora rehabilitó y renovó el género fundiéndolo con el espíritu romántico, al que, cierto es, se le ha identificado en muchas ocasiones -remontándonos a Herder y al romanticismo más tradicional- con el «espíritu cristiano» y las «tradiciones patrias»; lo cual no deja de ser

una realidad en Gertrudis Gómez de Avellaneda, escritora a la que, por éste y otros méritos, el teatro español debe un puesto de honor.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

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

Sútese 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](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

