
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Saklica, Aysegul; Amores, Montserrat. Los Amantes de Teruel : De la leyenda al teatro español de los siglos XVIII y XIX. 2008.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44940>

under the terms of the  license

**PROGRAMA DE DOCTORADO
DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y
LITERATURA COMPARADA**

**LOS AMANTES DE TERUEL:
DE LA LEYENDA AL TEATRO ESPAÑOL
DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX**

AYSEGUL SAKLICA

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

**PROGRAMA DE DOCTORADO
DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y
LITERATURA COMPARADA**

**LOS AMANTES DE TERUEL:
DE LA LEYENDA AL TEATRO ESPAÑOL
DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX**

AYSEGUL SAKLICA

Trabajo de investigación dirigido por Montserrat Amores

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Bellaterra, 27 de junio de 2008

ÍNDICE

EL ORIGEN DE LA LEYENDA DE “LOS AMANTES DE TERUEL”	p. 2
Las obras escogidas	16
LOS GÉNEROS	19
El Melodrama	20
La tragedia neoclásica	27
El drama romántico	33
El drama lírico	45
LOS PERSONAJES	50
Isabel	51
Diego	72
El marido	89
Los criados	98
Los padres	112
TIEMPO Y ESPACIO	123
CONCLUSIONES	128
BIBLIGRAFÍA	132
Fuentes primarias	132
Fuentes secundarias	133

EL ORIGEN DE LA LEYENDA DE “LOS AMANTES DE TERUEL”

“Los Amantes de Teruel”, leyenda a priori de origen español, será el punto de partida del presente trabajo de investigación. Ésta se considera como la leyenda española cuya acción se desarrolla en la ciudad de Teruel, aunque, según Raul Rossières “en todos los pueblos de igual capacidad mental procede la imaginación paralelamente y llega a veces a la creación de leyendas semejantes”¹. Uno de los temas universales más comunes del género legendario es el del amor trágico entre dos jóvenes, asunto de la leyenda que nos ocupa. En este caso se trata del relato de un amor imposible entre dos jóvenes: él es pobre, ella rica, lo cual impide la unión de estos.

En esta parte estudiaremos en profundidad el origen de dicha leyenda que para algunos es de origen desconocido y para otros se basa en un hecho real ocurrido en tierras españolas y transmitido oralmente. No obstante, y con el fin ayudar a esclarecer los hechos, creo conveniente iniciar este recorrido con el “historia textual” de otra leyenda del mismo tema y conocida mundialmente: la historia de Romeo y Julieta.

Luigi da Porto publicó la versión de la leyenda en 1530. Es la primera versión de la historia que sitúa la acción en Verona y asigna los nombres de Romeo y Julieta a los protagonistas.² Brian Gibbons señala que Luigi da Porto “says that the lovers lived in the days of Bartolommeo della Scala. Da Porto seems to be the origin of the belief that the legend is historically true”.³ El escritor italiano relató la historia de los dos amantes ofreciendo información de la época en que vivieron. Después de la obra de Luigi da Porto, Mateo Bandello publicó *Romeo e Giulietta* en 1554. La *novella* de Matteo Bandello es casi igual que la de Luigi da Porto. En la *novella* la acción se sitúa en Verona, donde dos familias, los Montecchi y los Capelletti, son enemigos de sangre. Romeo, un joven noble al sentirse rechazado por una dama, decide olvidarse de ella, y asiste a la fiesta de Capelletti. Allí al observar a las damas se enamora de una de ellas y comprende que sólo la muerte puede separarlos. Pero esta dama es Giulietta, la hija de Capelletti. Los dos jóvenes, a pesar de la enemistad de sus familias, viven su amor. Fray Lorenzo realiza la ceremonia del matrimonio pero inmediatamente después de la boda, en la fiesta de Pascua, dos grupos de partidarios de las dos familias se encuentran y empiezan a discutir y todo acaba con la muerte de Tebaldo,

¹ Citado en GENNEP, Arnold van. *La formación de las leyendas (facsimil de la edición de 1914)*, Barcelona, Altafulla, 1982, p.269

² SHAKESPEARE, William. *Romeo y Julieta*. Edición bilingüe y traducción del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero, Madrid, Cátedra, 1988, p. 63

³ GIBBONS, Brian. ed. de William SHAKESPEARE. *Romeo and Juliet*. London New York , Methuen, 1980, p. 34.

primo de Giulietta, por Romeo. Romeo huye de Verona a Mantua. Giulietta, desesperada y obligada a casarse con el Conde París, determina que simulará suicidarse tomándose un veneno para reencontrarse con Romeo, gracias a la ayuda de Fray Lorenzo. Según el plan trazado Giulietta será enterrada en el cementerio. Al mismo tiempo Fray Lorenzo enviará una carta a Romeo y antes de revivir a Giulietta, la sacarán del cementerio y los dos enamorados huirán. Pero en el lugar de este plan ocurren sucesos desesperados y desgraciados. Un amigo de Romeo, al oír que Giulietta ha muerto, se dirige a Mantua y llega antes que la carta que envía Fray Lorenzo. Romeo llega a Verona donde encuentra Giulietta muerta. Bebe un veneno que lleva consigo desde Mantua. Antes de morir Romeo, Giulietta abre sus ojos y entiende que Romeo ha bebido el veneno y después de morir él, ella muere sobre el cuerpo de Romeo, abrazándole.

Pierre Boaistau publicó la versión francesa de la historia utilizando estas dos fuentes (la de Bandello y la de Da Porto) en el volumen I de las *Histoires Tragiques* de François de Belleforest. La obra de Pierre Boaistau parece haber sido la fuente de las obras de dos autores: el poema de Arthur Brooke, *The Tragical History of Romeus and Juliet*, publicada en 1562 y una traducción de William Painter con el título *Rhomeo and Julieta*, incluida en el volumen II de su *Palace of Pleasure*, publicada en 1567.

El poema de Arthur Brooke y la traducción de William Painter inspiraron a Shakespeare, quien sin duda escribió la versión más conocida de *Romeo y Julieta*. La historia se desarrolla en Verona, en donde viven dos familias que son enemigas. Romeo un día entra sin ser invitado a la fiesta de los Capuleto, en la que conoce a Julieta, hija de los Capuleto; ambos se enamoran a primera vista. Sabiendo que sus padres jamás permitirán su unión, se casan en secreto, con ayuda de Fray Lorenzo. El mismo día de la ceremonia, Mercutio, el mejor amigo de Romeo, entabla duelo con Teobaldo. Romeo trata de separarlos aunque finalmente lo mata. El Príncipe de Verona, condena a Romeo al destierro o a la muerte. Romeo se desespera, pues no concibe estar separado de Julieta, pero Fray Lorenzo le aconseja que escape a Mantua. Romeo huye a Mantua después de una última entrevista con Julieta. El Conde París, pariente del príncipe, pide la mano de Julieta. Julieta se niega y pide a Fray Lorenzo que le facilite un líquido que todo el mundo crea que está muerta. Lo toma la noche anterior a la boda y Fray Lorenzo se compromete a estar con ella cuando despierte, acompañado de Romeo. Después ambos jóvenes escapan. Fray Lorenzo envía un mensajero a Romeo para que esté presente en el momento en que Julieta despierte. Sin embargo, el mensajero no encuentra a Romeo, ya que éste, avisado por su criado de que Julieta ha muerto, sale inmediatamente hacia Verona. Romeo llega al cementerio de Julieta encontrándose con

Paris. El Conde y Romeo empiezan a discutir, resulta vencedor Romeo. Romeo se acerca a Julieta, la besa por última vez y toma el veneno, falleciendo a los pies de su amada. En ese momento llega Fray Lorenzo y ve los cuerpos de Paris y Romeo. Julieta despierta. Fray Lorenzo se va y Julieta se acerca a Romeo, lo besa y se hiere con el puñal de su esposo, muriendo abrazando a su amado. Fray Lorenzo revela la verdad ante el Príncipe de Verona, los Montesco y los Capuleto. Con la muerte de Romeo y Julieta, se sella la paz entre las dos familias.

Para explicar los orígenes textuales de la leyenda objeto de este trabajo es preciso remontarnos a la *novella* de Boccaccio sobre el mismo tema incluida en el *Decameron* y titulada *Girolamo e Salvestra*. En la *novella* de Boccaccio (8, jornada 4) que se publicó en el año 1353, Girolamo, hijo de un gran mercader, se enamora de la hija de un sastre con quien tenía una estrecha amistad desde pequeño. El padre del joven murió poco después de su nacimiento. La amistad entre Girolamo y Silvestre se convirtió en amor y la madre del joven, “percatándose de ello, muchas veces se lo reprochó y lo castigó”⁴, pero el muchacho seguía firme en sus sentimiento. Finalmente habló con sus tutores y cuidadores y decidieron llevarle a París para que olvidase a la joven. Girolamo aceptó la separación durante dos años. A su vuelta, encontró a Salvestra casada con un mancebo. Como no había conseguido olvidarla pensó que ella tampoco lo había hecho y se dirigió a la habitación de la dama. Pero ella le rechazó diciendo que es muy feliz con su marido. “Por lo que, deseoso de morir, por último le pidió que en recompensa de tanto amor sufriese que se acostase a su lado hasta que pudiera calentarse un poco, que se había quedado helado esperándola, prometiéndole que ni le diría nada ni la tocaría, y que en cuanto se hubiera calentado un poco, se iría” (p. 313). Pasados unos minutos Salvestra le encontró muerto, dudó sobre lo que debía hacer y decidió contar todo lo ocurrido a su marido, como si fuera la historia de otra mujer y “el buen hombre respondió que le parecía que aquel que había muerto se le debía calladamente llevar a su casa y dejarlo allí, sin enfurecerse contra la mujer, que no le parecía que hubiese cometido ninguna falta”. Los dos llevaron entonces el cuerpo muerto a la puerta de la casa de su madre. Al día siguiente, el marido pidió a Salvestra que fuese a la iglesia para saber si existían rumores relacionados con la muerte de Girolamo. Al ver el cadáver de Girolamo en la iglesia,

⁴ BOCACCIO, Giovanni. *Decamerón*, traducción, introducción y notas de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Planeta, 1982, p. 267. En adelante seguiré la citada traducción.

¡Maravillosa cosa es de pensar cuán difícil es descubrir las fuerzas de Amor! Aquel corazón, que la feliz fortuna de Girolamo no había podido abrir lo abrió su desgracia, y resucitando las antiguas llamas todas, súbitamente lo movió a tanta piedad el ver el muerto rostro, que, oculta bajo su manto, abriéndose paso entre las mujeres, no paró hasta llegar al cadáver; y allí, lanzando un fortísimo grito, sobre el muerto joven se arrojó de bruces, y no lo bañó con muchas lágrimas porque, antes de tocarle, el dolor, como al joven le había quitado la vida, a ella se la quitó. Luego, consolándola las mujeres y diciéndole que se levantase, no conociéndola todavía, y como ella no se levantaba, queriendo levantarla, y encontrándola inmóvil, pero levantándola, sin embargo, en un mismo punto conocieron que era Salvestra y estaba muerta”, (p. 315).

Las habitantes de la ciudad decidieron enterrar a los dos amantes en la misma tumba. En cuanto al marido “sin atender consuelo o alivio de nadie, largo espacio lloró, y contando luego a muchos que allí había lo que aquella noche había sucedido entre aquel hombre y aquella mujer, abiertamente todos supieron la razón de la muerte de cada uno, lo que dolió a todos” (p. 315).

Boccaccio, a diferencia de sus *novelle* en los que mayoritariamente utiliza un tono burlesco, relata los acontecimientos de esta *novella* protagonizados por Girolamo y Salvestra en tono serio y dramático.

En España, la leyenda aragonesa conocida como “Los Amantes de Teruel” refiere sucesos muy semejantes, que tienen lugar en la ciudad de Teruel, donde dos niños, Marcilla y Segura, crecen juntos uniéndoles una estrecha amistad que con el tiempo se convierte en amor. Como Marcilla es pobre, el padre de Segura da la mano de su hija a otro hombre que es rico. Pero al saber que Segura ama a Marcilla, el padre de la muchacha impone a Marcilla un plazo para que pueda enriquecerse: si vuelve a Teruel antes de cumplir el plazo podrá casarse con Segura, si no, ella se casará con don Rodrigo. El día en que se cumple el plazo, como Marcilla no ha vuelto, se celebra la boda entre Segura y don Rodrigo, pero inmediatamente después de casarse, Marcilla llega a Teruel. Le dan la noticia de la boda, va a la casa de su amante y pide un último beso, que ella niega pues tiene ya un marido. Marcilla muere de pena. Segura despierta a su marido y le cuenta lo que ha pasado y ambos trasladan el cuerpo de Marcilla dejándolo en la puerta de casa de su padre. Al día siguiente celebran su entierro en el que Segura aparece cubierta con un manto, se abraza a su amante de cuerpo presente, uniendo su boca con la de Marcilla con ese último beso que negó cuando éste estaba vivo. El marido cuenta el suceso y los entierran juntos.

El resumen del argumento referido proviene del primer testimonio escrito que se deriva de la leyenda: un acta original autenticada y firmada por Juan Yagüe de Salas en 1616 que se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Teruel.⁵ Todo parece indicar que Yagüe de Salas, notario de Teruel, copia la *Historia anónima de los amantes de Teruel* fechada en 1217 que autentifica junto a otro notario: Juan Hernández. Este documento fue publicado por primera vez en 1838, año en que el drama de Juan Eugenio Hartzenbusch se representó ocho veces en diferentes teatros del país. De 1838 a 1843 se publicaron tres copias del protocolo de Yagüe: la del novelista Isidoro Villarroja, la de Esteban Gabarda, autenticada y legalizada, y la de Juan Hartzenbusch, regalo de un amigo.⁶ Existe otra escritura notarial de Félix Lardiés que es copia de las anteriores. En 1963 Eulogio Varle Hervías publica en el *Heraldo de Aragón* un artículo titulado “Los Enamorados de Teruel” que contiene una *Relación anónima* de los hechos. Todos estos textos parecen proceder de un único documento anterior hoy perdido.

Por otra parte debe consignarse *El papel de San Pedro* un escrito apócrifo y hoy también perdido que recoge la primera parte de letra antigua y un amplio resumen, casi literal, del texto de Yagüe de Salas. Fue encontrado por Isidoro de Antillón en 1806, en el archivo de la iglesia de San Pedro y publicado en 1806 en las *Noticias históricas sobre los Amantes de Teruel*.

Los primeros textos tanto notariales como literarios sobre la leyenda, aunque parten de sucesos comunes, no son idénticos, ya que en cada uno de ellos se relata la historia con algunas variantes, añadiendo y quitando algunos acontecimientos que difieren. Algunos autores únicamente utilizan los nombres de los amantes, otros sólo los identifican por los apellidos. Según las investigaciones, en este tiempo en Teruel vivieron las familias de los apellidos que utilizan en las obras (Segura, Azagra, Marsilla, etc.) pero no se sabe realmente si los autores han imitado estos apellidos para hacer creer a la gente que la historia era verdadera.

Otro tema que versa sobre los Amantes y que presenta confusión es el relativo a los supuestos restos de estos. En 1806, Antillón, junto con la historia de dos jóvenes, encuentra otra memoria relacionada con las momias de los Amantes. Según este documento los cuerpos de ambos estaban en una capilla antigua de la iglesia de San Pedro antes del año 1555, pero

⁵ El resumen se ha hecho del texto notarial de Juan Yagüe de Salas que ha publicado en la obra de SOTOCA GARCIA, José Luis. *Los Amantes de Teruel. La tradición y la historia*, Zaragoza, Delsan, 2005, pp. 205-207

⁶ Véase GUARDIOLA, Conrado. “Medievalidad de la tradición e Historia de los Amantes de Teruel”, *Hispania*, 69, 4 (1986), p. 815.

este mismo año son trasladados a la de San Cosme y Damián y ubicados en dos cajones. En 1619 los racioneros Mosén Juan Ortiz y Mosén Miguel Sanz lo excavaron y hallaron

en un hueco, como de sepulcro, dos cajones de madera, y en cada uno un cadáver momificado, y dentro de uno de los cajones un pergamino o papel que se pudo leer que decía: «Este es Diego Juan Martínez de Marcilla que murió de enamorado». El otro cajón contenía otro cuerpo también en estado de momia y, al parecer, de mujer que, según dicha relación, no podía dudarse era el de Isabel de Segura.”⁷

Esta relación no contiene la suficiente fuerza como para considerarla como documento fehaciente que nos haga creer que la historia era verdadera y las momias realmente pertenecían a los Amantes, pues estas aparecieron cuando la leyenda empezó a divulgarse. Sí es cierto que se encontraron dos cuerpos, pero no sabemos con absoluta seguridad si realmente pertenecen a los Amantes de la leyenda.

La leyenda conserva el mismo misterio en cuanto a su origen. Aunque hay muchos defensores de su historicidad como Esteban Gabarda, Federico Andrés y Tornero o Domingo Gascón y Gimbo, también existen detractores como Isidoro de Antillón, Justo Zapater y Jareño y Emilio Cotarelo y Mori.⁸ Según Cotarelo la creencia absoluta en la historia de Los Amantes se ha ido debilitando cada vez más, con el transcurso del tiempo. Como se transmitió oralmente y no se cuenta con documentos escritos muy antiguos sobre el tema, la creencia y autenticidad en la historia se ha ido perdiendo⁹, pues la leyenda aragonesa no se hizo muy popular hasta la publicación del poema de Yagüe en 1616. A partir de la tragedia de Rey de Artieda se le concedió poco valor e importancia al lugar de la acción, pues en el título nunca se incluyó el sustantivo relativo a la ciudad de Teruel, pudiéndose entender que el autor también dudaba en cuanto a que los sucesos de la leyenda no hubieran acontecido en Teruel.

El mismo Juan Eugenio Hartzenbusch, escritor de la versión más conocida sobre la leyenda, ofrece dos explicaciones sobre su verdadero origen: a principios del siglo XIII, en la época de Boccaccio, cuando los aragoneses dominaban Sicilia, un aragonés contó la historia que tuvo lugar en Teruel, y un siciliano la llevó hasta Florencia, donde Boccaccio tuvo la

⁷ COTARELO Y MORI, Emilio. “Sobre el origen y desarrollo de la leyenda de los amantes de Teruel”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 8 (1903), (Madrid), p. 25

⁸ Véase SOTOCA GARCÍA, José Luis. *Op. Cit.*, pp. 141-169

⁹ Véase, *ibíd.* p. 4

noticia del caso y lo utilizó para su *Decameron*. Otra posibilidad es que la leyenda no sea más que una imitación de Boccaccio en la literatura española. Un turolense oyó esta historia en Italia, la llevó a su ciudad y la aceptaron como su propia historia convirtiéndola según sus tradiciones.¹⁰ Esta última hipótesis es rechazada por el autor del drama *Los amantes de Teruel*. Sea como fuere Hartzenbusch no cuenta con la posibilidad de la autenticidad de la historia.

Como la mayoría de las leyendas de este tipo, incluyendo *Romeo y Julieta* —y por ello se ha referido la historia textual de esta leyenda—, no sabemos exactamente el límite entre la realidad y la ficción, y tampoco sabemos exactamente sus orígenes. No obstante, Emilio Coterlo y Mori da por concluida a principios del siglo XX la polémica en “Sobre el origen y desarrollo de la leyenda de los Amantes de Teruel”, para quien, “la historia de Marcilla y Segura, no es más que una traducción adaptada a España”. Según él la traducción es de la novella de Boccaccio incluida en el *Decamerón*. No hay duda de que las dos historias tienen semejanzas, o mejor dicho, “son la misma historia en todas las circunstancias esenciales”, de ahí “la relación de dependencia entre las dos historias”.¹¹

La fortuna del *Decameron* en España ha sido estudiada por Caroline B. Bourland en su libro *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century* quien advierte que los autores españoles en el siglo XVII generalmente utilizaban el *Decameron* en sus escritos: “almost all the seventeenth-century novelists, modeled the arrangement of their collections upon the Decameron, that is, the novels, plays, discussions or other diversions”.¹² La influencia del *Decameron* no se discute dentro de la literatura española. Es notoria en Juan Pérez de Montalbán, según Bourland, quien se inspira en la *novella* italiana y la imita rescribiéndola de nuevo: “Montalban’s method is taking over entire the unpalatable italian tale, he has added much material of his own. He has further considerable extended the store by introducing letters and verses alter the manner of the Spanish novela of the day”.¹³ Así Pérez de Montalbán escribe esta historia con el título de *Comedia famosa. Los amantes de Teruel*, cuya primera edición pertenece al *Primer tomo de las comedias del Dr. Iván Pérez de Montalbán*,

¹⁰ HARTZENBUSCH, J. E. “Historia de los Amantes de Teruel”, *El Laberinto*, 4, I (1843), reproducido en Cervantes virtual: www.cervantesvirtul.es

¹¹ COTARELO Y MORI, Emilio. *Op. cit.*, pp.29-30. En lo referente al lugar de los acontecimientos y a la existencia de los Amantes aún sigue sin resolverse el misterio. Aún así en Teruel la tradición sigue viva y también en cierto sector de la investigación científica dedicada a estudiar los “Documentos que atestiguan la veracidad de la tradición”, título de uno de los capítulos de la monografía de José Luis Sotoca citada anteriormente.

¹² BOURLAND, Caroline B. *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century*, New York, Burt Franklin, 1973, p. 13

¹³ *Ibid.* p. 15

impreso en Madrid por Reyno, en el año 1635.¹⁴ El escritor español imita o, mejor dicho, escribe de nuevo la novella italiana, ofreciéndonos la primera obra dramática española sobre la leyenda. Como dice Cotarelo, el drama de Pérez de Montalbán es “la más conocida y representada antes del magnífico drama de D. Juan Eugenio Hartzenbusch, pero luego ha caído tan en desuso, que ya hasta rara se ha vuelto como pieza bibliográfica”.¹⁵

En la comedia de Pérez de Montalbán, Isabel y Diego son dos amantes que crecen juntos desde pequeños. La prima de Isabel, Elena, está enamorada de Diego aunque nadie lo sabe. Elena, debido a los celos, da esperanzas por parte de Isabel a don Fernando, otro turolense que es rico y también está enamorado de ella. Además cuenta el amor entre su prima y Diego al padre de Isabel, don Pedro. Don Pedro habla con los dos amantes de Isabel, pero no puede decidirse por uno de ellos. Al final, Diego pide un plazo para conseguir riqueza. Don Pedro le da el plazo de tres años y tres días; si no vuelve en este plazo o si no se hace rico, don Fernando se casará con Isabel. Diego sale de Teruel, participa en las guerras contra los moros. Un soldado viene a Teruel y trae la falsa noticia de la muerte de Diego. Isabel se casa con don Fernando en el día que cumple el plazo. Diego vuelve rico a Teruel con el retraso de dos horas. Se va a la casa de Isabel, pero ella no le hace caso pues está ya casada. Al oírlo, Diego se muere ante ella e Isabel también cae muerta al lado de Diego.

La acción tiene lugar en la casa de don Pedro, salvo la escena en la que el espectador asiste al desembarco de Diego, Camacho y los soldados. Transcurre en tres años y tres días, el tiempo que se identifica con el plazo impuesto por don Pedro. En este drama, el tiempo, cobra un especial interés especialmente en la última jornada: a las ocho, Diego dice a Camacho que a las nueve cumple el plazo. A las diez se casa Isabel con don Rodrigo. Y Diego vuelve a Teruel dos horas después de cumplirse el plazo, a las once.

Como señala Cotarelo, Pérez de Montalbán tomó algo de la obra de Tirso de Molina titulada *Los amantes de Teruel* (1635): “los actos primero y tercero son muy distintos a los de Tirso; el segundo muy semejante hasta hay versos iguales”. En la comedia de Pérez de Montalbán

la leyenda ha sufrido un grave cambio, se evitó la repetición de la indecorosa escena de sacar el cadáver en hombros del esposo de Isabel, haciendo a ésta morir en su casa

¹⁴ En el Museo Británico se encuentra un manuscrito de ella fechada en 1634, pero, como señala Cotarelo, hay una memoria de fecha 1630. Existe reimpresión de 1638 en Alcalá y de 1652 en Valencia. Esta última corresponde a la de la colección de *Varios* (parte 44, Zaragoza) que en el siglo XVIII se reimprimió en Madrid, Valencia y Barcelona. Para el presente estudio trabajo con la edición de 1785 (Madrid, Imprenta de la calle de la Paz), que se encuentra en la Biblioteca de Catalunya.

¹⁵ COTARELO Y MORI, Emilio. *Op. cit.*, p. 20

y no en la iglesia, con lo cual también ganó la regularidad del drama. La leyenda, pues, estaba fijada; ni en decencia, ni en propiedad, ni en verosimilitud (dada la natural del asunto) había ya nada que pedirle (que en el siglo XVII lo era bastante) para la rápida mudanza de Isabel, y explicar la tardanza del mancebo, cosas ambas que otro poeta de genio se encargará de hallar, pero entretanto la comedia de Montalbán satisfacía por entero los gustos de nuestros abuelos.¹⁶

La leyenda inspiró a muchos escritores desde el siglo XVI hasta finales del XIX. Podemos encontrar numerosas versiones casi en todos los géneros tanto poesía, teatro o novela.¹⁷ En poesía se encuentran *La Historia lastimosa y sentida de los dos tiernos amantes Marcilla y Segura, naturales de Teruel, ahora nuevamente copilada y dado a luz por Pedro de Alventosa, vecino de dicha ciudad* escrita por Pedro Alventosa en el año 1555 que recogió la tradición oral, reflejada en el *papel de letra antigua* referido por Yagüe de Salas en 1619. Antonio Serón escribió *Sylvia tertia ad Cynthiam (Silva tercera a Cintia)* en 1566 texto descubierto, traducido y estudiado por Gascón y Guimbao en *Los Amantes de Teruel. Antonio Serón y su silva a Cintia* (1908). Otra poesía se titula *El pelegrino curioso y grandezas de España* de Bartolomé de Villalba y Estaña en el año 1577, un largo poema de carácter pseudo histórico. En dicho poema por primera vez un autor cambia el plazo concedido a Diego: mientras los textos anteriores se tratan de siete años, en este poema son cinco años, con lo que se concede a los autores cierta libertad en cuanto al plazo. En 1588 Jerónimo de Güerta escribió su *Florando de Castilla* que es la primera obra impresa sobre los amantes. A pesar de que Salvador García no lo menciona, existe un preciso soneto a los Amantes en el discurso segundo de *La constante Amarilis* de Suárez de Figueroa.¹⁸

La epopeya trágica de Yagüe de Salas *Los Amantes de Teruel. Epopeya trágica, con la restauración de España por la parte de Sobrarbe y conquista del Reyno de Valencia* fue publicada en Turia en 1616. Yagüe se basa en la tradición oral y en que ésta era firme y estable en aquel momento, no por influencias de la literatura, sino por la transmisión oral y directa, de generación en generación.¹⁹ Según Cotarelo y Mori hay dos aspectos muy importantes en cuanto al libro de Yagüe: uno es la historia sencilla y verdadera sobre la que hemos hecho mención con antelación basada en la transmisión directa; otra es la historia

¹⁶ *Ibid.* p. 21

¹⁷ Las obras según los géneros están citadas de la edición de GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. ed de J. E. HARTZENBUSCH, *Los Amantes de Teruel*, Madrid, Castalia, 1990, pp. 12-13

¹⁸ Véase, SOTOCA GARCÍA. José Luis, *Op. cit.*, p. 83

¹⁹ Véase *Ibid.*, p. 92

creada y desarrollada por el mismo Yagüe en su poema.²⁰ Yagüe deja constancia de que su documento plasma hechos acontecidos en el año 1555, fecha en que la tradición de los Amantes cogía fuerza en la obra de Pedro de Alventosa; a su vez dicha historia tiene su origen en el año 1217. Yagüe, al publicar su obra en 1616, llamó por primera vez Diego a Marcilla, pues el nombre de Juan Martínez que consta el documento era desconocido.²¹ Un aspecto interesante de la obra es la influencia que produjo en autores teatrales. El marido de Isabel es conocido aquí por Azagra, siendo la primera referencia a este apellido en relación con los Amantes, “la hechicera Malafa engaña a Segura con una visión en la cual aparece Marcilla entregando una sortija a Felicia. Sospechando que es prenda de matrimonio, la amante decide casarse con Azagra. Recordemos también la Zulima de Hartzenbusch, que recurre al engaño de la infidelidad para lograr sus propósitos”.²²

También inspiró varias novelas como Isidoro Villarroja, *Marsilla y Segura o los amantes de Teruel Historia del siglo XIII* la de 1838. En el prólogo de esta obra la historia de los Amantes “se cuenta por modo muy abreviado y toda en fabla antigua”²³. Manuel Fernández y Gonzáles publicó *Los amantes de Teruel. Tradición de la Edad Media* hacia el año 1860. *Los amantes de Teruel* de José Hernández de Mas ve la luz en 1861 con el seudónimo de Renato de Castel León; y, finalmente, Luis Obiols publicó *Los amantes de Teruel, novela histórica popular* en el año 1894.

En cuanto a las versiones en el teatro español aparece por primera vez en 1581 la tragedia de Micer Andrés Rey de Artieda con el título *Los Amantes* a la que me he referido anteriormente. Rey de Artieda fue bastante fiel al suceso de los Amantes de la *Historia anónima* en cuanto al plazo de espera fijado en siete años y al lugar donde se oculta Juan para hablar con Isabel. Rey de Artieda utiliza el apellido Sigura para Isabel como Bartolomé de Villalba en el poema, pero se encuentran algunas diferencias: el autor ha creado al padre de Marcilla para que pida la mano de Isabel, mientras en la antigua versión Marsilla lo hace personalmente; la historia tiene lugar en el siglo XVI mientras en la antigua tiene lugar en el siglo XIII. La acción en esta tragedia se concentra en la vuelta de Juan a Teruel, dos horas después de transcurrido el plazo concedido por su enamorada y durante el viaje de regreso relata los acontecimientos anteriores. La comedia de Tirso de Molina se titula *Los Amantes de Teruel*. A pesar de que se considera como una versión contemporánea del poema de

²⁰ Véase COTARELO Y MORI, Emilio, *Op. cit.*, p. 15

²¹ Véase LABANDEIRA, Amancio. “La trayectoria histórico-literaria de Los amantes de Teruel”, *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 2-3 (1980), p. 238

²² COTARELO Y MORI, Emilio, *Op. cit.*, p. 86

²³ *Ibid.* p. 8

Yagüe, y como señala el mismo autor, sólo en algún fragmento o alguna escena se recuerda a la redacción de Yagüe. Podemos decir que Tirso tuvo presente la tragedia de Artieda aunque el desarrollo de la acción es diferente.²⁴ Tirso llama al amante Diego; es uno de los primeros autores en utilizar este nombre. De Tirso pasó a otros autores y de estos a la tradición. Amancio Labandeira señala que lo que más destaca en esta comedia es “la supresión de la escena de la cama”. Isabel entra sola en la habitación, dialoga con Marcilla y sobreviene la muerte de éste. Tampoco en la comedia de Montalbán tiene lugar la muerte de Diego en escena, como las anteriores versiones. El autor ha suprimido la escena de la cama y del marido dormido al igual que Tirso; la muerte de Diego ocurre cuando los amantes están solos en la habitación.

El asunto de la comedia de Pérez de Montalbán inspiró a otros autores dramáticos. Después de la gran popularidad de la comedia de Montalbán, aparecen las primeras parodias sobre el mismo asunto. Casi todas estas obras proceden de Montalbán y pertenecen al siglo XIX: *Muérete y Verás* (1837) de Manuel Bretón de los Herreros; *Los amantes de chichón* (1848) de Juan Martínez Villergas y en la que participaron también en su redacción Miguel Agustín Príncipe, Gregorio Romero Larrañaga, Eduardo Asquerino y Gabriel Estrella; *Los novios de Teruel* (1867) de Eusebio Blasco y Soler; y la zarzuela paródica de Ángel María Segovia, *Isabel y Marcilla* (1874).

En 1791 Francisco Mariano Nifo escribe una escena patética titulada *La casta amante de Teruel*, versión dramática de la leyenda no recogida por Salvador García Castañeda. Se trata de un monólogo de Isabel. Don Luciano Francisco Comella publicó *Los amantes de Teruel*, escena trágica en el año 1794 que se inicia con la boda de Isabel y don Rodrigo. Isabel cree que Marsilla está muerto y “lanza imprecaciones, quejas, lamentos, invocaciones al cielo y al infierno”. Finalmente, tras la verdadera muerte del protagonista, ella cae a su lado.²⁵ Comella recupera de nuevo un personaje que se encuentra en la comedia de Montalbán: doña Elena, la prima de Isabel, aunque hay algunas diferencias en cuanto al carácter de ella. Alrededor de 1800 se publica una obra anónima, *La Isabel*, tragedia en cinco actos.

En cuanto a los dramas de Hartzenbusch, el autor ofrece una interpretación personal de las noticias y documentos que le habían llegado, haciendo que el suceso resulte más verosímil y más acorde con la literatura romántica. Hartzenbusch es un defensor de la tradición; según señala Amancio Labandeira no se aparta de ella y se limita a exagerar los puntos esenciales para presentar los acontecimientos de forma lógica y llegar paulatinamente al trágico

²⁴ *Ibid.*, p. 19

²⁵ COTARELO Y MORI, Emilio. *Op. cit.*, p. 22

desenlace.²⁶ Las obras dramáticas mencionadas anteriormente quedaron oscurecidas tras el estreno del drama de Juan Eugenio Hartzenbusch *Los amantes de Teruel*. El autor ha conservado los dos elementos fundamentales de la tradición, la escena del beso, la muerte de los Amantes. Hartzenbusch por primera vez escribió el drama sobre los amantes en 1834 pero resultó muy parecido al *Macías* de Larra. “Hartzenbusch abandonó por algunos meses su proyecto: mas volvió a encantarle la belleza del asunto, introdujo diversos personajes, complicó la intriga, creó el carácter de la mora, prestó oído a las juiciosas observaciones del actor Don Juan Lombía, y alternando con la esmerada prosa sentidos y sonoros versos, unánimes aplausos coronaron su obra.”²⁷

La primera representación de *Los amantes de Teruel* se hizo el 19 de enero de 1837.

“Al terminar la representación del drama un grito general pedía la salida del poeta a las tablas: éste no se hallaba en el teatro, resuelto a no quebrantar la promesa que hizo cuando la *Restauración de Madrid* era recibida a silbidos: un actor anunciaba su nombre, y el público lo saludaba con bravos y batir de palmas. Desde aquella noche comienza realmente su gloriosa carrera; cultivando la amistad de varones eminentes, ocupándose en tareas literarias ya en el Liceo, ya en el Ateneo, pudo hacer brillar la solidez de sus estudios.”²⁸

No sólo atrajo el público, sino también a la crítica. La más importante es la de Mariano José de Larra que se publicó en *El Español* en el día 22 de enero de 1837. Hartzenbusch, después de este éxito, escribió varias versiones del drama en diferentes fechas; entre ellas destaca el drama en cinco actos de 1856.

Después de la publicación de la obra de Hartzenbusch, Tomás Bretón se basa enteramente en el drama de Hartzenbusch en su drama lírico *Los Amantes de Teruel*, 1889.

²⁶ Véase LABANDEIRA, Amancio. *Op. cit.*, p. 244

²⁷ FERRER DEL RÍO, D. A. “D.J. Eugenio Hartzenbusch” en *Galería de la literatura española*, Madrid, Tip. F. de P. Mellado, 1846, p. 163.

²⁸ *Ibid.*, p. 164

El presente trabajo de investigación se propone el estudio de las obras dramáticas inspiradas en la leyenda que se publican durante los siglos XVIII y XIX, a excepción de las piezas paródicas. El objetivo de mi estudio es analizar el desarrollo de la leyenda dentro de su contexto, según las características del subgénero en el que se desarrolla. Por eso he seleccionado las obras dramáticas sobre la leyenda que nos permiten adentrarnos y constatar el desarrollo de la leyenda basada en la literatura desde finales del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX.

Las obras dramáticas inciden sobre lo tradicional de dicha leyenda basada en el pensamiento de cada uno de sus autores. Además, cuentan con la mayoría de características propias de la época en que se relataron los hechos. Esto nos resulta tremendamente útil para analizar en su totalidad el desarrollo de la leyenda dentro género teatral. En lo referente a las piezas paródicas citadas, debe destacarse que a pesar de que pertenecen a la literatura del siglo XIX, no pueden aportar un análisis dentro de este trabajo de investigación, puesto que su propósito es el de burlarse de la tradición subvirtiéndola.

La leyenda, como señala Josep M. Pujol, fue el género del folclore narrativo que más sufrió

el efecto de la revolución industrial, encontrándose hoy las más antiguas y de carácter religioso en fortísima regresión. En este sentido, un fenómeno que ha afectado de forma intensa a la leyenda ha sido el propio folclorismo, en la medida en que ha deformado la visión que desde el mundo urbano se ha tenido de este género a partir de romanticismo. Los folcloristas románticos realizaron, de hecho, una verdadera labor de apropiación del folclore para un nuevo auditorio urbano, vertiendo sus contenidos en esquemas procedentes de la literatura escrita. A partir de ese momento, se ha desarrollado una visión de la leyenda en tanto que relato literario, es decir, como “texto” acabado y fijado que en nada se corresponde con su realidad original.²⁹

Estas reflexiones del folclorista son el punto de partida de este trabajo, que tiene como referente primero un género de tradición oral, pero que ha visto amoldar sus contenidos a los propios de la literatura escrita, y en el caso que nos ocupa, a un género literario como el teatro que cuenta con una larga tradición culta y una preceptiva sólidamente establecida y del que pensamos seguir su evolución.

²⁹ Traducción al castellano de PUJOL, Josep M. “ Sobre els límits del folklore narratiu”, *Estudis Baleàrics*, 52 (1995), p. 72

Para el estudio que se llevará a cabo, tomamos como referencia las obras teatrales empezando por la obra de Mariano Francisco Nifo, *La casta amante de Teruel. Doña Isabel de Segura Escena patética por D. M. N.* cuya primera publicación se hizo en Madrid por Imprenta de don Josef de Urrutia en el año 1791. Se reprodujo en Valencia por Estevan en 1818; pero antes ya se había estampado en *La colección de los mejores papeles poéticos y composiciones dramáticas de Francisco Mariano Nifo: ofrécele al público don Manuel Nipho, capitán de los Reales Ejércitos*, en Madrid por Cano, en el año 1805. En este trabajo utilizaremos como referencia la edición de 1818.

Luciano Francisco Comella escribió *Los Amantes de Teruel – escena trágico-lírica* que fue publicada en Madrid por Librería de Quiroga sin revelar la fecha. Posteriormente se ha impreso dos veces en Madrid, una sin indicar el lugar de publicación ni fecha, otra por Ramón Ruiz en el año 1794. Después fue reimpresa en el año 1817 por la Imprenta de Ildefonso Mompié en Valencia con el título *Los amantes desgraciados o los amantes de Teruel: escena trágico lírica; por don Francisco Comella*. Esta obra de Comella no ha vuelto a publicarse.

A principios del siglo XIX aparece la mencionada obra anónima *La Isabel. Tragedia de cinco actos*. No tenemos datos sobre la fecha y el lugar de publicación, pero se supone que se representó alrededor de 1800 en Madrid y en el mismo año que su representación se publicó. Hay una copia del texto en la Biblioteca de L’Institut del Teatre de Barcelona que he manejado para el presente estudio.

A continuación analizamos los dramas de Hartzenbusch. Para este trabajo hemos elegido dos versiones: la de 1836 subtitulado “drama refundido en cuatro actos” y la de 1849, “drama en cinco actos”. De esta forma podrán analizarse las características del romanticismo español en diferentes fechas. El centro de atención serán indefectiblemente las versiones del drama de Hartzenbusch que sobresale, ya se ha advertido, por su calidad, por su éxito, y por su arraigo en la literatura española. Pero el propósito es el de situar la obra del dramaturgo romántico en el continuo histórico y literario con el fin de apreciar las variaciones más importantes. Por esta razón acabaremos con el estudio del drama lírico de Tomás Bretón que nos permite ser conscientes de la situación por la que pasa el teatro hacia finales del siglo XIX. Su obra *Los Amantes de Teruel. Libreto de la ópera en cuatro actos y un prólogo, letra y música de D. Tomás Bretón* se imprimió en Madrid en el año 1889. El libreto de Bretón fue traducido al alemán por Federico Adler e impreso con el título *Die liebenden von Teruel* en Praga en el año 1891, Impreso de la Viuda e Hija de Fuentenebro.

En definitiva se tratará de ver parte de la historia del teatro español de los siglos XVIII y XIX, teniendo en cuenta los diferentes géneros dramáticos, tomando como referente las versiones de la leyenda de “Los Amantes de Teruel” que hasta ahora no se han estudiado en profundidad. El interés de este trabajo estriba pues, por una parte, en el análisis de algunas obras no suficientemente abordadas por la investigación literaria hasta la fecha, y por otra, en el estudio de dichas obras desde el punto de vista comparatista con el fin de destacar sus rasgos característicos dentro del subgénero al que se adscriben y situarlos en el *continuum* histórico al que corresponden.

LOS GÉNEROS

EL MELODRAMA

LA CASTA AMANTE DE TERUEL, DE FRANCISCO MARÍA NIFO, Y LOS AMANTES DESGRACIADOS, DE FRANCISCO COMELLA

La leyenda “Los Amantes de Teruel” tiene dos versiones que se escribieron en los últimos años del siglo XVIII dentro del género “melodrama”. La primera es de Francisco Mariano Nifo, *La Casta Amante de Teruel, Doña Isabel de Segura* (1791); la segunda es obra de Francisco Comella y lleva por título *Los Amantes Desgraciados* o *Los Amantes de Teruel* (1794). Mientras Nifo subtitula su obra como “escena patética”, para Comella es una “escena trágico-lírica”.

El melólogo fue una de las diversas manifestaciones del teatro musical de la época situado por su extensión, argumento y tono, entre la tonadilla escénica y la ópera. También llamado melodrama, se define en el marco del teatro del siglo XVIII por su carácter serio, sus argumentos elevados (sacados de la historia o de la leyenda), por el sentimentalismo y aun patetismo de sus situaciones y de su expresión. “Melodrama” significa tanto composición teatral cantada (ópera), como obra dramática con acompañamiento musical, con pocos personajes, o también drama patético de acción complicada y gran espectáculo, con participación musical.³⁰

El origen del género hay que buscarlo en el *Pygmalion*, letra y música de Rousseau, que se adentró en España con su representación en francés en 1788 en Madrid, de la cual aparecieron en el mismo año impresas cuatro versiones castellanas. La parte literaria de esta escena lírica data de 1762, y se estrenó con música ocho años después, en Lyon. El texto poético fue impreso por primera vez en 1771. La música mayormente la cedió un negociante lionés llamado Horace Coignet y el resto pertenece al propio Rousseau. En la traducción al español realizada por Francisco Mariano Nifo se utilizó el verso, mientras que el original de Rousseau es obra en prosa.³¹

La obra representa todas las opiniones de Rousseau sobre la declamación, el recitado, el papel orquestal y la representación mímica. Con esta obra cada frase queda realizada a

³⁰ Véase LAFARGA, Francisco. “Teatro y sensibilidad en el siglo XVIII” en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (II)*, coordinador Guillermo Carnero, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 812

³¹ Véase SUBIRÁ, José. *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (Melodrama) V: 1*, Barcelona, C.S.I.C., 1949, págs. 21-25 y “Los “melólogos” de Rousseau, Iriarte y otros autores”, *Revista de la Biblioteca Archivo y Museo del ayuntamiento*, 6 (1928), pp. 140-161

través de la música e interpretadas mediante la mímica del actor. Gracias a esta concepción dramática, se estableció un nuevo nexo de la palabra, el gesto y la música.

El melólogo en España vino de la mano de Tomás de Iriarte con su obra seria y patética, *Guzmán el Bueno* de inspiración histórica y argumento nacional, con un único personaje y acompañada de una partitura obra del mismo autor, como Rousseau.

Otros ejemplos del género dentro de la literatura española son: *El joven Pedro Guzmán* (1793); *Dido abandonada* (1792); *Saúl* (s. a.); *La Casta Amante de Teruel Doña Isabel de Segura* (1791); *Raquel* (1780); *El mercader aburrido* (s. a); *El cómico de la legua* (1794); *Perico de los Palotes* (1793); *El famoso Traga-aldabas* (s. a); *Don Antón el holgazán*; *El poeta escribiendo un monólogo* (1793).

Al género “melodrama” se le aplicaron muchas denominaciones en España: melodrama, escena lírica, escena trágica, escena tragicolímica, escena patética, diálogo tragicolímico, monólogo lírico, monólogo patético... y otras, además de las que no aludían a la música o a la sensibilidad, sino a la forma (monólogo, unipersonal, soliloquio, diálogo, trílogo, duodrama).³²

En la década de 1790 se editaron y representaron múltiples melólogos. Su forma podía variar, tanto por el número de personajes (uno, obviamente, para el monólogo, y varios para otros tipos), como por la extensión, predominando las obras en un acto (usualmente monólogos) o en dos. Su temática era diversa, aunque predominaron los de argumento histórico y legendario como ocurre en *Doña Ines de Castro* (1791), *Los Amantes de Teruel* (1793), *Asdrúbal* (1793), *Andrámaca* (1794), *Séneca y Paulina* (1798), todos de Comella.

Hacia finales de siglo el género melodramático se había dividido en dos corrientes: una seguía a Iriarte —recital monologado—, otra requería crear situaciones más pasionales, más complejas con varios personajes, mezcla de música y mímica. La mayoría de los autores populares se dedicaron a cultivar tanto el monólogo como el melodílogo de larga duración.³³ Aunque los melólogos siguieron componiéndose y representándose hasta los años 1830, como género tuvo una vida corta, pues su esplendor finaliza al principios de la Guerra de la Independencia.

La argumentación y las principales características del género son: seriedad, sentimentalismo y patetismo de sus situaciones y de su expresión. Aunque en el monólogo el patetismo de las situaciones o la rotundidad de la expresión debían ser realizados por la

³² Véase, LAFARGA, Francisco. *Op. cit.*, p. 812

³³ McCLELLAND, I. L. *Pathos Dramático en el teatro español de 1750 a 1808*, Liverpool, Liverpool University Press, 1998, p. 56

música, hay excepciones: el autor del libreto no era compositor, pero se permitía indicar el tipo de música que creía adecuado para cada situación. Así, se encuentran en los textos distintos calificativos referentes a la música y que el compositor debía reproducir como “agradable, compasiva, despechada, fúnebre, horrisona, lúgubre, melancólica, patética, tierna, triste, y otros”.³⁴

El uso de la música se hace con diversas finalidades: por un lado crear la atención del espectador y por otro como preparativo a lo que va a ver; tanto para sugerir situaciones (música pastoril, música militar), como para incluir un elemento de variedad en las obras. Se utiliza también como elemento integrante de la acción para poner énfasis en los momentos cruciales, o para evocar situaciones supranaturales, como la voz de la conciencia, la voz del pueblo, etc., sin que falte la necesaria música para la danza, tan presente en el teatro español.³⁵ La música acompaña el diálogo hablado, acentúa los estados de ánimo, subraya una acción muda o llena las pausas de significado.

En cuanto al final del melodrama, la solución más digna, la única honrosamente posible, es la de quitarse la vida: “morir es necesario”; así lo deciden los protagonistas del género. Y después de esta decisión sólo “hay que dar un paso —muy fácil de dar con la ayuda de una música embravecida— para llegar al momento siguiente, la elección del instrumento y del lugar para morir, palmo a palmo, con el fin de que el proceso pueda adquirir un significado psicológico lo más completo posible”.³⁶

Francisco Mariano Nifo, periodista, traductor y moralista, cultivó también el teatro a finales del siglo XVIII. En cuanto a su posicionamiento respecto de la polémica teatral no pertenecía claramente a ninguno de los dos bandos: ni al de los modernos, ni al de los antiguos. Criticaba los principios de la comedia, admiraba a los grandes autores como Calderón y a la vez ponderaba mucho a los clásicos franceses.

Según Nifo, debían separarse los tres géneros, tragedia, comedia y ópera, ya que cada uno tiene su propósito definido. En lo relativo a las reglas, para él, tenían un sentido moral pero nada de las tres unidades a la francesa, que piensa que se pueden sacrificar sin miedo si pueden resultar bellezas más esenciales y exquisitas.³⁷

³⁴ LAFARGA, Francisco. *Op. cit.*, p. 814

³⁵ Véase MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985, p. 342

³⁶ McCLELLAND, I. L. *Op. cit.*, p. 34

³⁷ DOMERGUE, L. “Dos reformadores en teatro: Nifo y Moratín”, en *Coloquio Internacional sobre L. Fernández de Moratín*, Abano Terme, 1980, p. 98

Nifo escribió la “escena patética” sobre la leyenda que nos ocupa que tituló *La Casta Amante de Teruel: Doña Isabel de Segura*, publicada en 1791. La escena representa una

sala adornada decentemente, con sillería adecuada, un canapé al lado derecho de la estancia, y echado en él D. Diego (en ademán de difunto) amante, y esposo comprometido de Isabel. Ésta, concluido el golpe de la música patética, separándose del canapé, asombrada y trémula, mirando el malogrado objeto de su casto amor, exclama con sentimiento tierno y apasionado, exagerando, como fuera de sí, su inexplicable consternación³⁸

La obra en su totalidad se centra en el monólogo de Isabel que nos cuenta toda la historia mientras el cadáver de Diego la acompaña. Isabel actúa cambiando su forma de hablar, según indica el autor al comienzo de cada frase: a veces amorosa, tierna, a veces apasionada, a veces lastimosa, dolorosa, llorosa, a veces fuerte, humillada, exagerada, quejosa, pero siempre actuando y viviendo los sentimientos.

El padre de Isabel no da la mano de su hija a Diego, pues es pobre y concede a Diego un tiempo de tres años y tres días para obtener fama y riquezas. Diego, al volver encuentra a su amante casada con otro, don Fernando, y muere por su amor. A diferencia de otras versiones de la leyenda, la obra de Nifo se inicia en el instante en que concluye la historia de “Los Amantes de Teruel”. Isabel comienza su actuación después de la defunción de Diego, narra su desgraciada historia y, al final, “consternada y trémula, y como poseída de un fuerte desfallecimiento, y va poco a poco acercándose al canapé. Toma la mano de D. Diego, y con extremos tiernos al concluir el ultimo verso se deja caer a un lado del mismo.” De esta forma se enfatiza el patetismo del melólogo.

Francisco Comella es un nombre muy importante en cuanto al cultivo de este género. Mantuvo el espíritu tradicional del teatro español cuando los neoclasicistas pretendían seguir las normas francesas de las tres unidades (acción, lugar y tiempo). En muy poco tiempo se ensañaron con él los literatos renovadores, y de un modo muy especial don Leandro Fernández de Moratín que, como es sabido, lo satirizó con crueldad en su producción teatral *La comedia nueva* personificándolo en la figura del grotesco protagonista.³⁹

³⁸ NIFO, Francisco Mariano. *La Casta Amante de Teruel. Doña Isabel de Segura*, Valencia, Esteva, 1818. En adelante sigo la citada edición

³⁹ Según José Subirá, Moratín y sus seguidores abominaban del antiguo teatro español. Al constituirse, en los albores del siglo XIX, una famosa Junta Censoria de teatro y quedar aquél nombrado “censor de comedias”, incluyó en dos volúmenes los títulos de seiscientas obras cuya representación debería prohibirse por cuanto pintaban del modo más halagüeño todos los delitos, vicios imaginables agolpando todo cuanto pudiera inspirar “relajación de las costumbres, ideas falsas de honor, quijotismo, osadía, desenvoltura, inobediencia a los magistrados, desprecio de las leyes y de la suprema autoridad”. Incluyó esta lista *La vida es sueño*, *El príncipe*

La carrera literaria de Comella en Madrid comprendió tres etapas según el crítico que ha dedicado más estudios al autor, José Subirá: el ingreso y feliz acogida en el mundo teatral (1778-1790); la época de saña y persecuciones de que le hicieron víctima (1791-1799); y finalmente, las pretericiones pasajeras, rehabilitación satisfactoria, eclipse transitorio, reaparición fatal y muerte obscura (1800-1812).⁴⁰

Los Amantes desgraciados o Los Amantes de Teruel se representó el 16 de septiembre de 1793, el 30 de mayo de 1797 y el 23 de noviembre de 1799 en el Teatro del Príncipe. Tras su representación el 23 de noviembre de 1799, comentó en *Memorial Literario*:

El fondo de esta escena es la muerte de Los Amantes de Teruel: tiene algunas circunstancias de ella en sustancia; pero en las que varía aun son más inverosímiles que las de su primitiva comedia. Es pieza tripersonal (*sic*, a pesar de que entran cuatro personajes principales), con sus intervalos músicos; del nuevo género y pestes de monólogos.⁴¹

Los personajes de *Los amantes desgraciados* son doña Isabel, su prima doña Elena, don Juan, el marido de doña Isabel, y don Diego, que había sido novio de Isabel y que es amante de su prima Elena.

La acción transcurre en un salón de la casa de doña Isabel en Teruel;

salón ricamente adornado que sirve de entrada a otros salones de la casa, por cuyas puertas se verán arañas encendidas y otros adornos ricos; todo destinado a la boda de doña Isabel y don Juan”. En el día de la boda y al correrse el telón sale un gran número de damas y caballeros que son los invitados a la boda. Doña Isabel, doña Elena y don Juan, salen a recibirlos; “Doña Isabel suspira de rato en rato, y doña Elena la tira de la ropa para que disimule. Finalmente, don Juan conduce a los convidados adentro, doña Isabel se queda atrás; doña Elena le da a entender que por qué no va, y cogiéndola de la mano la lleva al primer término del Teatro: va a hablar y no puede, y se deja caer con el mayor abatimiento sobre un asiento. Todo esto habrá sido expresado por la música.”⁴²

La música se emplea para narrar y acompañar la acción. Al principio, con detalles de la boda, utiliza música para expresar la tristeza de Isabel. Cuando Isabel habla con Elena sobre Diego hay “dos compases de música muy fuertes: anda un breve instante despechada, y

constante, *El mágico prodigioso*, *Amado y aborrecido*, *El mayor encanto, amor*, y *El jardín de Falerina*, calderonianos; *La prudencia en la mujer*, de Tirso; *El rey valiente y justiciero*, de Moreto; *El caín de Cataluña*, de Rojas; y otras muchas (“Músicos al servicio de Calderón y de Comella”, *Separata del Anuario Musical* (vol. XXII), Barcelona, 1969, p. 2).

⁴⁰ *Ibid.* p. 11

⁴¹ *Ibid.* p. 140

⁴² COMELLA, Francisco. *Los amantes desgraciados o los amantes de Teruel*, Valencia, Imprenta de Ildefonso Mompié, 1817. Las citas en adelante se harán por esta edición

coge de la mano a doña Elena, y dice con languidez; la música acompañará con un andante triste”. Isabel, al hablar de su honor, acompaña “tres compases de andante triste”. Isabel hace un resumen de la historia de sus amores con Diego y al terminar la historia hay “un golpe de orquesta muy estrepitoso” e Isabel expresa que cree ver a Diego y se desmaya en brazos de doña Elena. La melodía acompaña “en un corto alegre, y en un piano armonioso de clarinetes y fagotes, expresará todos los afectos”. Isabel lucha entre su deber y sus sentimientos al ver a Diego y Elena explica el deseo de casarse con éste, pues Isabel ya está casada con don Juan. Llega Diego y cuando descubre que Isabel se ha casado, expresa su sentimiento “un corto andante con sordinas”. Cuando Elena revela su amor a Diego le acompaña “música dulce” hasta que se va doña Elena. Diego decide presentarse ante los novios y llama a la puerta. Isabel se da cuenta de que es él y hay “música lúgubre que expresa la situación de los dos amantes”. Diego va a tomarle una mano y ella la retira y dice: “Tengo marido ya” y Diego grita “Yo tengo esposa” y “para de repente la música”. Cuando Diego dice que se casa con Elena e Isabel contesta que ama a su esposo, hay “dos compases de música despechada”. Isabel riñe a Elena por quitarle a Diego. Diego culpa a Juan por haber obstaculizado el correo para evitar el amor entre él e Isabel e Isabel se desmaya. Sale Juan, y al ver el papel en la mano de Isabel lo coge el papel y escribe otro. Diego al leer el papel muere y después muere Isabel. Toda la escena está acompañada con la música. Elena sale, descubre a los muertos, llama a Juan para que vea a los mismos finalizando la obra.

Comella sigue puntualmente lo ya estipulado por el género. El asunto de la leyenda contiene por otra parte los elementos suficientes como para amoldarse perfectamente a las características del melólogo y la música realiza aquí un acompañamiento indispensable junto a la declamación y gesticulación de los actores. No obstante, el texto de Comella resulta más bien mediocre y en algunos momentos atribulado debido a las continuas entradas y salidas de personajes. Alba Ebersola señala que “a parte del elemento de los celos de Elena, la obra no tiene gran interés excepto su empleo de la música. En el teatro está serviría para mantener la tensión dramática adecuada”.⁴³

La escena patética de Nifo cumple los rasgos de su género. La escena trágico-lírica de Comella con las unidades, el número de los personajes en la obra y las características de los dichos y con su música, pertenece al género melodrama que cultiva en España hacia los finales del siglo. En cuanto a la originalidad de la leyenda, estas dos obras reflejan la historia

⁴³ EBERSOLE, Alva V. *La obra teatral de Luciano Francisco Comella: 1789-1806*, Valencia, Albatros, 1985, p. 55

básica de los Amantes. Aunque no se sabe si han recogido algo de los documentos notariales, está claro que los autores, sobre todo Comella, conocían bien las versiones anteriores de la leyenda en la literatura. Utilizan los nombres Diego e Isabel, aunque hay un cambio en cuanto al marido: Comella le nombra Juan, mientras Nifo le llama don Rodrigo. Uno de los personajes principales en la obra de Comella es Elena, la prima de Isabel que se encuentra en la comedia de Montalbán. Como hemos mencionado antes, aunque son obras débiles al reflejar la tradición de la leyenda, las dos son buenos ejemplos dentro del género al que pertenecen.

LA TRAGEDIA NEOCLÁSICA

LA ISABEL

Hacia mediados del Setecientos el teatro va purificando su estilo, reemplazado por otro más natural que no responde ya a los usos de la estética barroca. También aparecen géneros nuevos que nada tienen que ver con la experiencia anterior. El teatro español del siglo XVIII, aunque es el heredero de la tradición de la comedia, tuvo sin duda una entidad propia suscitada por aquellos ilustrados dispuestos a introducir España el teatro neoclásico.

Así, la tragedia experimentó un cambio de formas precisas debido, por un lado, a que estaba limitado por restricciones, pues, los temas, trasladados de otros países, impedían la expresión ideas personales y más próximas al público; por otro, la preocupación por cuestiones de filosofía moral, formales y de presentación escénica, impidió durante bastante tiempo que se abordase una de las cuestiones fundamentales del género, su esencia.⁴⁴ El teatro del siglo XVIII había heredado del siglo anterior el unanimismo moral de los personajes que incrementó la imitación de acciones heroicas y llenas de grandeza para cumplir el fin moral a través de las reglas del buen gusto y la razón.⁴⁵ Toma como base la teoría y la práctica de *La Poética* de Aristóteles y Horacio. La concepción dieciochesca de la tragedia como una de las formas más elevadas de la expresión literaria se formula en España, entre otros textos, en el *Memorial Literario* de 1786,⁴⁶ en el que se describe como un tipo de drama que desde el inicio hasta el fin no “deja respirar” a los espectadores.

Para la mentalidad dieciochesca, sólo la tragedia era realista, pues se basaba en hechos concretos y podía aspirar a cautivar la mentalidad de la época. Uno de los rasgos principales de la tragedia neoclásica española es la búsqueda de temas históricos que confieren al género una validez didáctica y moral basada en la realidad, en la historia y en las fuentes literarias.⁴⁷ Desde aquellas primeras tragedias inspiradas por los contertulios de la Academia del Buen Gusto, en concreto *Virginia* y *Ataúlfo* de Agustín Montiano, acompañadas de sendos discursos en los que se abordaban temas tan polémicos como si existía o no en España tradición para el género; pasando por las tragedias de Nicolás Fernández de Moratín (*Lucrecia*, 1763; *Hormesinda*, 1770; *Guzmán el Bueno*, 1777; *Pelayo* (1769) de Jovellanos y,

⁴⁴ Véase McCLELLAND, I. L. *Op. cit.* p.51

⁴⁵ Véase MENDOZA FILLOLA, Antonio. “Aspectos de la tragedia neoclásica española”, *Anuario de Filología*, Universidad de Barcelona, 7 (1981), p. 378

⁴⁶ McCLELLAND, I.L., *Op. cit.*, p. 50

⁴⁷ MENDOZA FILLOLA, Antonio. *Op. cit.* p.378

indudablemente la *Raquel* (1766) de Vicente García de la Huerta, el interés de los ilustrados se centró en varios aspectos: constituir un repertorio dramático tanto con traducciones como con obras de producción propia; conseguir que los temas de la tragedia se inspirasen en asuntos propios de la historia nacional y determinar la finalidad de la tragedia. La preocupación, como señalaba, estribaba en acomodar la temática al pensamiento y al gusto español.

El asunto y el protagonista históricos son rasgos esenciales de este género, pues se supone que lo realmente sucedido y divulgado afecta más al espectador y es más didáctico. Los asuntos no deben corresponder al contexto espacio-temporal del espectador. Si corresponden a su mismo tiempo, deben situarse en el espacio remoto; si a su mismo espacio, en un tiempo remoto; o bien en espacio y tiempo remotos ambos para que el espectador pueda estar informado de toda clase de detalles sobre acontecimientos y conductas de los personajes, y se sorprenda ante las adaptaciones que de ellos debe realizar el poeta en aras del Decoro, la Verosimilitud, y la Historia. En el caso de la obra anónima *La Isabel*, este requisito estaba sobradamente cumplido. Aunque no sabemos exactamente la fecha en que se escribió la obra, se representó en el teatro Príncipe de Madrid hacia el año 1800, y poco después de su representación se imprimió en la misma ciudad.

La Isabel, versión de la leyenda de “Los Amantes de Teruel” dentro del género de la tragedia neoclásica, consta de cinco actos en los que actúan Isabel (amante de Marcilla), Segura (padre de Isabel), Enrique (hermano de Isabel), Marcilla y Azagra (amantes de Isabel) y los criados de Segura, Ximena y Bernardo. Debe destacarse que el personaje de Enrique, hermano de la protagonista aparece únicamente en esta versión de la leyenda estudiada.

El acto primero empieza con el último día en que se cumple el plazo de dos años que Segura le concede a Marcilla para conseguir riquezas y casarse con su hija. Isabel y su criada Ximena hablan sobre el amor que siente Isabel hacia Marcilla. Isabel había recibido noticias de que Marcilla había fallecido y, aunque han transcurrido dos años, todavía sigue enamorada. Azagra, vuelve a Teruel y habla con Isabel antes que sus parientes de su amor y de la posibilidad de matrimonio. A través de la conversación mantenida entre Azagra y Bernardo, se descubre que la noticia de su muerte es falsa, la ha difundido Azagra para casarse con Isabel.

En el acto segundo, Enrique, habla con su padre, para mostrar su insatisfacción ante la boda de su hermana que va a casarse con alguien a quien no ama. No obstante, Segura, para defender su honor, está decidido cumplir su palabra.

En el acto tercero, Azagra, que sabe que Isabel no le ama, tiene miedo de que Marcilla vuelva a Teruel el último día de plazo, y decide irse de Teruel, pero Segura no le deja y acuerdan que la boda se llevará a cabo.

Isabel acepta casarse con Azagra para salvar el honor de su padre en el acto cuarto y en el último acto, Marcilla vuelve a Teruel y habla con Enrique. Al mismo tiempo tiene lugar la boda de Isabel con Azagra. Enrique reúne a Marcilla e Isabel para que puedan verse e Isabel rechaza a su amor, pues ya está casada. Marcilla al oír las palabras desgraciadas de Isabel muere de amor. Finalmente, Isabel, ante todos los personajes, fallece también.

En la tragedia neoclásica toda producción de estas características, debe someterse al principio de verosimilitud. Da igual que las fábulas estén sacadas fielmente de la realidad (“verdad cierta”), o que la ficción creadora las invente (“verdad probable”), en ambos casos deben reflejar credibilidad.⁴⁸ Por otra parte, es imprescindible, para conseguir que la fábula sea verosímil, practicar las tres unidades dramáticas (acción, tiempo, lugar).

En la *Poética* de Ignacio de Luzán la unidad de acción “consiste en ser una la fábula, o sea el argumento compuesto de varias partes dirigidas todas a un mismo fin y a una misma conclusión”.⁴⁹ El concepto de unidad de acción, para Luzán es diferente que al de Aristóteles que defiende que la acción tiene que ser una. Según Luzán la fábula con una acción será perfecta pero también puede tener muchas acciones, aunque todas ellas deben ser coherentes y han de parar y unirse en un mismo fin y conclusión. Hay que aceptar que el fin de la fábula es el centro y que todas las demás acciones tienen que confluir en dicho centro. Los episodios deben quedar sometidos ordenadamente al relato principal y único. La acción de *La Isabel* empieza con los llantos y suspiros de Isabel, que está en una situación desgraciada. Pero no sólo Isabel sino casi todos los personajes en la tragedia sufren la misma situación. Isabel se siente culpable por haberse enamorado de un hombre pobre. El padre de ella está en contra de su unión y le da a Diego un tiempo para hacerse rico y volver a Teruel. Toda la fábula está basada en la palabra de Segura: si Diego vuelve a Teruel, va a casarse con Isabel, si no, Isabel deberá hacerlo con Azagra. Toda la acción transcurre en el último día, en concreto durante las últimas horas del cumplimiento del plazo.

El autor de la anónima tragedia selecciona el momento más climático de entre todas las acciones de la leyenda, para concentrar la acción. Todos los personajes están a la espera; todos mantienen una esperanza, aunque de índole completamente distinta. Isabel, aunque ha tenido noticias de que Diego ya no está vivo, teme que vuelva, y no ser capaz de evitar amar a

⁴⁸ PALACIOS, Emilio. *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Editorial Milenio, 1998, p. 66

⁴⁹ LUZAN, Ignacio de. *La Poética*, Madrid, Cátedra, 1974, p. 340

Diego. Azagra, aunque sabe que Isabel no le quiere, tiene la esperanza de que vaya a casarse con ella, pero también sabe que la noticia es falsa y tiene miedo de que vuelva Diego. Segura, aunque no quiere que su hija esté triste, no puede sacrificar su honor. La fábula de *La Isabel* gira, por tanto, en torno a una sola acción, como dice Luzán, se centra en un mismo fin: si Diego no retorna se celebrará la boda, si vuelve, se dará un final totalmente desgraciado para todos los personajes en la tragedia.

La unidad de tiempo es tan necesaria como la unidad de acción. Luzán la define en su *Poética* en los siguientes términos: “Quiere decir que el espacio de tiempo que se supone y se dice haber durado la acción sea uno mismo e igual con el espacio de tiempo que dura la representación de la fábula en el teatro”.⁵⁰ La unidad de tiempo significa, pues, que el espacio de tiempo de la acción en la fábula tiene que ser el mismo o igual que la duración de la representación de la obra en el teatro. Esta unidad se utiliza para hacer la obra más natural y verosímil; así los dos períodos de tiempo, siendo uno original (la acción en la fábula), el otro, copia (la representación en el teatro) se asemejan lo máximo posible. El desarrollo de la acción en la fábula debe tener una duración de tres o cuatro horas, suponiendo que la representación puede excederse de dicho tiempo. El tiempo de la acción en *La Isabel* transcurre a la vez que la representación en el teatro. La fábula comienza en el último día que acaba el plazo que el padre de Isabel le había concedido a Diego. En la tragedia, Isabel y el resto de personajes, mientras se cumple el tiempo fijado, cuentan los sucesos que han pasado con anterioridad. Se recurre, por tanto, a diferentes analepsis en las que se recupera, desde la perspectiva de los diferentes personajes, la información pertinente para la completa comprensión de la fábula. El comienzo del amor entre dos enamorados, la negación del padre al casamiento de Diego e Isabel, la separación de Diego de Teruel para conseguir fama y riquezas, etc. todos estos sucesos se narran a través de los personajes para conseguir la unidad de tiempo. Al final de la obra, después de que Diego yacía muerto en el salón de la casa, inmediatamente después Isabel muere, pues, no muere al siguiente día como cuentan otras versiones de la leyenda.

La unidad de lugar consiste en que el espacio donde se finge que están y hablan los actores siempre es uno, estable y fijo desde el principio del drama hasta el fin. Dicha unidad para algunas obras puede ser inverosímil y difícil de captar para el espectador, pues, en toda la representación los actores se visten, duermen, hablan y se enamoran en el mismo lugar. Esto es mejor que dividir la escena en varias partes en que las personas actúan donde les convenga.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 342

En *La Isabel* el lugar es único desde el principio hasta el final de la tragedia: el salón de la casa de Segura en Teruel. Todos los personajes confluyen en ese espacio, incluso la última escena de la leyenda: la muerte de Diego e Isabel. A diferencia de la leyenda originaria en que Isabel muere en la iglesia al día siguiente, en esta tragedia muere en el salón de la casa, al lado de Diego, para conseguir la unidad.

En *La Isabel* en toda la acción hay matices misteriosos, secretismos continuos, como “la falsa noticia” que imitó Azagra. En el acto segundo del diálogo de Azagra y Bernardo se entiende que ambos imitan la falsa noticia para que Isabel sea la esposa de Azagra. Por otro lado, Isabel no quiere creer en dicha noticia pero el padre ya está decidido a cumplir su palabra. De este modo siempre se despierta el interés del espectador. Al final, Isabel, que hasta este momento hablaba de su amor y su pasión, después de volver a ver a Diego se niega a darle un beso, esto provoca, tal y como describía el *Memorial Literario* de 1786, “entrar en nuevos terrores que conducen a la piedad y a la compasión, por medio de las lágrimas y suspiros; que sorprende y entretiene por la incertidumbre, por la esperanza, por el temor, hasta catástrofe, por el conjunto de pasiones que están en continuo movimiento”.⁵¹

La fábula preferida para la tragedia, representa, por tanto, el paso de la felicidad a la miseria o desgracia, cambios de fortuna (peripecia) mediante el personaje principal. El héroe (o la heroína) trágico debe ser socialmente elevado/a y intermedio entre lo malo y lo bueno.⁵² En *La Isabel* la protagonista es de clase alta y es justamente esta situación la que le impide vivir feliz. Contraer el matrimonio con un hombre de su nivel es una situación desgraciada para Isabel que siempre muestra su insatisfacción sobre esta situación. En el último acto cambia su fortuna, pues al esperar casarse con Azagra retorna Diego. Al ver a Diego, queda atrapada entre el amor (Diego) y el deber (Azagra). Según las normas del siglo ella tiene que cumplir con sus deberes; si no, la pasión le lleva a un desenlace fatídico.

El final de *La Isabel*, respeta también los principios del teatro neoclásico que refieren que la violencia física no debía ser trasladada a escena. En esto se sigue el ejemplo del teatro griego, donde las muertes son relatadas o se oyen gritos de personajes al ser heridos fuera de la escena, y si se tiene que tratar la muerte, existen cadáveres, pero se oculta el acto de matar y el de morir.⁵³ En esta tragedia, los protagonistas mueren de amor, en un acto final completamente catártico.

⁵¹ McCLELLAND, I. L. *Op. cit.*, p. 57

⁵² Véase PÉREZ MAGALLÓN, Jesús. *El teatro neoclásico*, Madrid, Laberinto, 2001, p. 56

⁵³ CARNERO, Guillermo. “Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral”, en GARCIA DE LA CONCHA, Víctor. *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (II)*, coordinador Guillermo Carnero, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 499

La finalidad de *La Isabel* sigue la práctica de la tragedia moderna: sensibilizarnos, hacernos más humanos y más temerosos de los funestos extravíos del vicio y de las pasiones desenfrenadas. La tragedia tiene que mostrar, según palabras de Jesús Pérez Magallón, “las consecuencias funestas de las pasiones”.⁵⁴ La finalidad política y moral es inseparable. La tragedia exige habitualmente un final desgraciado, y produce su efecto didáctico gracias a la katharsis o purificación de las pasiones. Esto exige a su vez que el espectador sienta terror, piedad y compasión ante el héroe, al mismo tiempo que acepta moralmente la licitud de su castigo. Una de las propiedades discursivas de la tragedia es, por tanto, “el tratamiento de las pasiones, moverlas y corregirlas, el terror y la compasión, con la finalidad del escarmiento”. La preocupación didáctica es una cualidad connatural o manifestación artística que según el pensamiento ilustrado sigue con diligencia los criterios de las poéticas clásicas. Luzán lo convierte en un principio básico imprescindible. Así ocurre en *La Isabel*, un buen ejemplo a la hora de mostrar que las pasiones, si no se frenan, concluyen fatal. El drama sirve para educar a la gente y mejorar su conciencia ciudadana. La importancia de este mensaje está directamente relacionada con la misión que el teatro tenga en la sociedad dieciochesca.⁵⁵

Esta tragedia anónima, como hemos visto cumple en su totalidad con los requisitos del género al que pertenece. Para conformar las tres unidades el autor lleva a cabo diversos cambios que inciden en la originalidad de la leyenda como son el tiempo y el lugar del final de la misma. Tanto los personajes, como la acción son trágicos: esta durante la ausencia de Marcilla, que regresa a Teruel después del plazo otorgado se encuentra con la fatalidad de que Isabel ya está casada. Esta versión de la leyenda no ha perdido su originalidad, apareciendo el hermano de Isabel, dos criados de ella; el marido se llama Azagra; el final de la obra no se diferencia de la versión tradicional.

⁵⁴ PÉREZ MAGALLÓN, Jesús. *Op. cit.*, p.59

⁵⁵ PALACIOS, Emilio *Op. cit.*, p. 71

EL DRAMA ROMÁNTICO

LOS AMANTES DE TERUEL, DE JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH

Como han puesto de manifiesto los estudios sobre el teatro romántico español de las últimas décadas, los orígenes del drama romántico deben buscarse en la tragedia y en las primeras manifestaciones del género llevadas a cabo por aquellos que con el tiempo se convertirían en autores de reconocidos dramas románticos, en concreto Francisco Martínez de la Rosa y Ángel de Saavedra.

El teatro de finales del siglo XVIII en España se centraba en varios géneros de talante innovador que ha caracterizado muy recientemente Guillermo Carnero: La “comedia seria” con tratamiento serio pero no patético de asunto y un desenlace feliz; la “comedia sentimental”, con tratamiento sentimental y patético de desenlace feliz y la “tragedia burguesa”, con un tratamiento sentimental y patético de desenlace desgraciado.⁵⁶ Dichos géneros pueden considerarse como variedades de otro más amplio: “el drama”. Estos géneros relataban asuntos de la vida cotidiana contemporánea y de ámbito privado familiar (problemas conyugales y filiales, sobre las relaciones entre padres e hijos, la amistad, de carácter económico o profesionales). Eran protagonizados por personajes burgueses o populares, adaptados a la comedia y no a la tragedia (y ocasionalmente personajes de alta clase social, pero no considerados en el ejercicio de conductas y prerrogativas de su rango, sino en su dimensión humana, personal y privada). El tratamiento era serio, reflexivo y no enfocado desde la comicidad, o bien sentimental, patético o lúgubre. Finalmente conlleva un final a la vez feliz y desgraciado, propio, respectivamente de la comedia y de la tragedia, sin excluir la posibilidad de una tragedia de final feliz.

En los primeros años de la década de los treinta destacan tres obras como representativas de la rebelión romántica en el teatro: *La conjuración de Venecia* (1830) de Martínez de la Rosa; *Macías* (1834) de Larra y *Don Álvaro* (1835) de Ángel de Saavedra, duque de Rivas. Entre dichas obras, *La conjuración de Venecia*, según Ermanno Caldera, que ha analizado este drama en *El teatro español en la época romántica*, es la primera obra romántica en España. Según la postura que defiende Ermanno Caldera, dicho drama puede considerarse como el punto de partida del teatro romántico español que manifiesta algunos rasgos del teatro sentimental. La obra se publicó en 1830 en París y se estrenó por primera vez

⁵⁶ Véase CARNERO, Guillermo. *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997, pp. 123-125

en Cádiz en 1832, pero llegó a alcanzar su éxito total con el estreno en el Teatro Príncipe en 1834. Esta obra conjuga lo tradicional con matices de la innovación, por lo que despertó gran interés en el mundo crítico.⁵⁷

Con el estreno de esta obra se iniciará en España la andadura del género dramático más representativo del romanticismo, cuyas características serán constantes, aunque con importantes matices dependiendo del autor que lo cultive. Para la mejor comprensión de las obras del drama romántico es imprescindible partir de la tragedia neoclásica, pues cuando Rivas empezó su trayectoria como dramaturgo en el año 1814 los escritores españoles ya producían tragedias: “Por un lado tragedia podría ser usada para reconciliar a la audiencia con los valores morales. La otra, que el comportamiento humano debería estar gobernado por una idea de armonía racional.”⁵⁸ El amor se considera como el único tema que une la razón y el progreso moral. Para “el conflicto trágico y la consecuencia emocional que evocaba contrariaban el optimismo racional de la época, era necesaria una nueva fórmula. Por ello las obras contenían situaciones con potencial trágico, pero que a su vez eran parcialmente compensadas por la generosidad de uno o más de los personajes”.⁵⁹ La maldad de las situaciones se debilita debido a la conducta individual; de esta forma se mantuvo el grado de sentimiento trágico.

Durante la temporada 1836-1837 se representaron tres dramas románticos: *El Trovador* (1836) de Antonio García Gutiérrez, *Carlos II el Hechizado* (1837) de Antonio Gil y Zárate, y *Los amantes de Teruel* (1837), de Juan Eugenio Hartzenbusch. Su drama se encuentra en la línea de la orientación semihistórica o histórico-legendaria que se apoderó de la escena romántica española.

Gil y Zárate, autor de *Guzmán el Bueno* —que obtuvo un éxito gracias a su asunto con tonalidades tradicionales de la tragedia y del drama; estrenándose 30 veces en cuatro años— define el drama como “la representación de una acción vulgar y extraordinaria en la que participan diferentes personajes de distintas clases y categorías”. Considera que debe “provocar en los espectadores multitud de sensaciones como terror, alegría, compasión, risa”.⁶⁰

⁵⁷ CALDERA, Ermanno. *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia, 2001 p.51

⁵⁸ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y Mireille Coulon. “El teatro clásico español en el siglo XVIII en GARCÍA DE LA CONCHA, Victor. *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (I)*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p.316

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Citado en COCA RAMÍREZ, Fátima. *El género dramático en España en el siglo XIX*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2006, p. 173

El drama ha de ser una imitación de la vida real, presentada desde una óptica realista, sin hacer abstracción de la variedad y/o la mezcla de los sentimientos, ni de las relaciones que median entre todas las jerarquías sociales, como ocurre en la tragedia y en la comedia antigua.

Frente a la comedia y la tragedia, el drama se mantiene en lo serio y lo patético: la tragedia tiene la misión de despertar los sentimientos de compasión y dolor; la comedia trata de ver las cosas de su lado más alegre y risible. El drama busca en los afectos apasionados y patéticos la más bella y profunda emoción que produce cumplir nuestros deberes y subordinar los deseos pecaminosos y el imperio sobre nuestras pasiones.

La práctica de las tres unidades del género “drama” del siglo XIX tiene mayor libertad que la tragedia y la comedia del siglo XVIII. Sin romper la unidad, la acción tiene que ser variada, diversa, complicada y animada, alterando lo terrible y lo risueño, lo extraordinario y lo vulgar. Para el desarrollo de su argumentación necesita más tiempo y espacio. Se permite recorrer diversidad de lugares y pluralidad de países. Victor Hugo en el “Prefacio” de su obra *Cromwell* defiende la unidad de acción que “es la única, verdadera y fundada, está hecha ya mucho tiempo fuera de toda discusión.”⁶¹ Para el romántico francés resulta inverosímil y absurdo que el lugar y el tiempo sean únicos en el desarrollo de las tragedias. Los personajes no pueden hablar o actuar encerrados en el mismo lugar y es absurdo limitar el tiempo de acción a veinticuatro horas. Para él esto resulta ridículo frente al espectador pues “toda acción tiene su duración propia, como tiene su sitio particular”.⁶² Pero tampoco es positivo para el espectador hacer cambios demasiado frecuentes de decoraciones, pues “las traslaciones multiplicadas de un sitio a otro en poco tiempo pueden exigir contra exposiciones que enfrién el interés”.⁶³ La unidad de acción para él es la única que todos admiten, pues el interés del espectador sólo abarca un conjunto. Así que debe tener acciones secundarias que apoyan la acción principal. Las acciones secundarias deben agruparse alrededor de esta acción central.

El drama romántico ensalza aquellos rasgos característicos del movimiento. Entre los que debemos destacar la exaltación del yo, la soledad, la melancolía, el regusto por los paisajes misteriosos, la tristeza, la añoranza del pasado, la desesperación, el mal del siglo, la efusión de sentimientos, la pasión. El romántico vive intensamente desde lo más profundo de sus sentimientos, su yo afirmando la originalidad. Dicho “yo” encontrará sus raíces en la lírica, la novela histórica, la poesía narrativa, la leyenda en verso y cómo no, en el drama. En definitiva, la vertiente del romanticismo la encabezan “aquellos escritores y políticos jóvenes

⁶¹ HUGO, Victor. “Prefacio” a *Cromwell*, Espasa Calpe, 1979, p. 29.

⁶² *Ibid.* p. 30

⁶³ *Ibid.* p.31

que se vanagloriaban de desinflar las jactanciosas imposturas de los pomposos académicos y políticos que personificaban el sistema”.⁶⁴ El drama romántico se preocupa por conflictos contemporáneos, como los derechos frente a la colectividad, la libertad política, las pasiones y conflictos del alma humana.

En el teatro romántico el problema conyugal y la problemática de un matrimonio contra la opinión paternal, la repetición del tema del origen oscuro del protagonista, la temática amorosa, el amor que conduce a la muerte, el tema del hado, del fatum, la fatalidad que conduce al protagonista a los más terribles desenlaces, son algunos de los temas recurrentes.

El tema fundamental del romanticismo es el amor contrariado por el destino, que acaba en sufrimiento y muerte. La muerte fue uno de los grandes valores que la existencia infeliz no sabía realizar. El hombre romántico se encontraba encerrado en su realidad y entendía la muerte como una forma de superar el agobio del tiempo y el espacio. “Muerte” no temida, sino deseada, amada en una nueva forma de misticismo laico. Amor y muerte se unirán irremediamente en el género que nos ocupa.

Las cuestiones que ocupan un lugar preferente son el tiempo, el espacio, la fatalidad, y el misterio.⁶⁵ El tiempo es siempre agobiante, misterioso, y fugitivo; no sólo no coincide nunca la dimensión temporal soñada por el hombre, sino que se manifiesta como una fuerza exterior al mismo hasta el punto de identificarse físicamente con las campanadas de las horas, y metafísicamente con la fatalidad. El espacio es también vago, impreciso y agobiante. Otros elementos del paisaje por el contrario están adaptados a la situación cronológica del momento en que se narra. Más allá del mundo de cartón de los castillos medievales, en multitud de ocasiones se plasma un paisaje fabuloso; por otro lado, no está totalmente desprovisto de encanto artístico y de tonalidad sombría. La fatalidad hay que buscarla en el amor que une a dos seres en el mismo instante del nacimiento. Aunque no se mencione la fatalidad expresamente, su presencia no deja de advertirse tanto en los encuentros trágicos de los diferentes personajes que la anagnórisis revela que están ligados por vínculos íntimos ya que al “llegar demasiado tarde” muchos dramas muestra la estrecha relación que existe entre el motivo de la fatalidad y la temática del tiempo”. Y todas estas características que han

⁶⁴ Véase ZAVALA, Iris M. “Románticos y Liberales”, en *Historia y crítica de la literatura, Romanticismo y Realismo*, al cuidado de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1982, p.13

⁶⁵ Véase CALDERA, Ermanno. “Los Temas del Teatro Romántico” en *Historia y Crítica de la Literatura Española. Romanticismo y Realismo*, al cuidado de Francisco Rico, Barcelona, Editorial Crítica, 1982, pp. 205 - 214

mencionado de forma muy breve en las líneas anteriores tendrán su expansión singular en la obra que nos ocupa: *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch.

Juan Eugenio Hartzenbusch,⁶⁶ aunque es conocido por el drama *Los amantes de Teruel* se considera que es un dramaturgo que supo crear caracteres interesantes. Su obra dramática es muy variada. Hartzenbusch escribió un total de sesenta obras; veintinueve de estas son obras dramáticas originales (doce dramas, diez comedias, tres comedias de magia, dos zarzuelas, dos loas) y treinta y una obras arregladas de otros autores (traducciones: quince comedias y siete dramas o tragedias; refundiciones: nueve comedias del antiguo teatro español).

Sin duda el nivel máximo de su éxito lo consiguió en la noche del 19 de enero de 1837 tras la representación de su drama *Los amantes de Teruel* en el teatro Príncipe que “le valió ruidosos aplausos, grandes alabanzas y un puesto entre los famosos autores dramáticos de su época”.⁶⁷ En 1838 se estrenó su otro drama *Doña Mencía o La Boda en la Inquisición* que obtuvo un triunfo mayor después de *Los amantes de Teruel*. Escribió en 1841 *Alfonso el Casto*, y cuando sus obras *Juan de las Viñas* (1844) y *La Jura en Santa Gadea* (1845) fueron estrenadas, servía plaza de Oficial Primero en la Biblioteca Nacional desde 9 de enero de 1844. Dio al teatro en 1846 *La Madre de Pelayo* y un año más tarde empezó a trabajar en la Real Academia Española. En 1854 fue director de Escuela Normal. Escribió comedias de magia como: *La redoma encantada* (1839), *Los polvos de la madre Celestina* (1841), *Las Batuecas* (1843) y un drama religioso *El mal apóstol y el buen ladrón* (1860). Además de las obras originales editó el teatro de Calderón y el de Tirso de Molina, estudió la obra de Alarcón, fue cervantista notable y las ediciones de 1852 y 1869 de *Diccionario* de la Real Academia son de Hartzenbusch.

Hartzenbusch, siempre estaba descontento e insatisfecho con sus obras; las corregía y mejoraba no sólo antes de la representación sino después y entre cada edición. *Los amantes de Teruel* está dentro de esta categoría, pues tiene múltiples variantes. J. L. Picoche ha

⁶⁶ Juan Eugenio Hartzenbusch Martínez (6 de septiembre de 1806 - 2 de agosto de 1880), conocía bien las humanidades y las lenguas latina, castellana y francesa que aprendió desde 1818 a 1822 en los Estudios Reales de San Isidro, con los padres de la Compañía de Jesús recién venidos de Italia. Para ganar tiempo y facilitar el estudio aprendió taquígrafía, y empezó a trabajar como taquígrafo primero en *Gaceta de Madrid* (1834), y después en *Diario de sesiones del Congreso* (1838). Desde 1823 empezó a realizar la traducción de obras del teatro francés y a partir de 1827 llevó a cabo la refundición de las comedias antiguas españolas. En 1831 se había puesto a escribir dos dramas que uno de ellos ni se representó ni imprimió y el otro fue mal recibido por parte del público y aún peor de la crítica (PICOCHÉ, Jean-Louis de. ed. de *Los Amantes de Teruel*, Madrid, Alhambra, 1980, p. 11)

⁶⁷ FERNÁNDEZ-GUERRA, A. *Hartzenbusch. Estudio biográfico- crítico*, Madrid, 1900, p. 8

reconstruido la historia del texto con los datos que ofrecemos a continuación. Hartzenbusch había empezado la redacción de *Los amantes de Teruel* en 1834 abandonándola por la semejanza con el *Macías* de Larra. Son borradores muy lacónicos, redactados en papeles malos, arrugados y rotos. Cubren veintiuna páginas que corresponden a cinco esbozos.

Existen cuatro manuscritos (Ms. Ac.) conocidos de la versión en cinco actos del drama. Uno de ellos es autógrafo. El autógrafo consta de cinco cuadernillos, que corresponden cada uno a un acto. La letra está cuidada con muy pocas correcciones. Es el manuscrito entregado al editor en 1836 y sirvió también para la redacción del manuscrito Ms. A-36. Los otros tres manuscritos en cinco actos tienen fechas de 1836, 1841, 1846 que marcan la evolución del drama entre la edición en cinco actos de 1838 y la de cuatro actos de 1850. Ms. A-36 (1836) es contemporáneo de la edición de 1836. Consta de cinco cuadernos, de letra poco cuidada, pero neta y legible. Ms. B-41 (1841) es de presentación idéntica de 1836. Su estado de conservación resulta peor. La letra es muy buena y cuidada. Ms. C-46 (1846) es también de presentación idéntica a los de 1836 y 1841. Es el último manuscrito completo de la versión en cinco actos. La representación era demasiado larga, por eso, numerosos pasajes están rodeados por un marco que señala que se puede omitir. La letra es más torpe y menos legible al comparar con los otros manuscritos. Hay otro manuscrito que pertenece también a la versión en cinco actos. Es un manuscrito autógrafo que sirvió al autor para establecer su primera versión en cuatro actos. Su letra es buena y gorda.

Las versiones de cuatro actos no tienen fechas. Ms. D-1 es evidentemente posterior a 1846. Los otros se redactaron seguramente en 1848 para la preparación de las ediciones de Madrid 1849 y París 1850. Consta de cinco cuadernos autógrafos que establecen la transición entre la versión en cinco actos y la versión en cuatro actos. Las correcciones de otros dos manuscritos (Ms. D-2, D-3) son menos legibles. La letra es fina y poco cuidada.

Los tres anteriores resultan difíciles de leer. Por eso, Hartzenbusch realizó una nueva redacción poco diferente del último (D-3) hizo otra serie de correcciones (Ms. E). Existen tres estados diferentes. Tiene una presentación idéntica a los manuscritos anteriores, pero sólo consta de tres cuadernos, falta el acto IV. Los Ms. D y E forman la preparación de la refundación. El texto E-1 se parece mucho al de la edición de París 1850, y los textos E-2 y E-3 se parecen más a la edición de Madrid 1849.

En cuanto a Ms. F, el manuscrito está redactado sobre el ejemplar de la edición de 1849. El manuscrito concierne exclusivamente a los pasajes que difieren con respecto al texto de 1849. Las correcciones, abundantes en los dos primeros actos, afectan sobre todo a detalles

escénicos. Este manuscrito prepara la edición de 1858. No se puede fijar la fecha pero que oscila entre 1850 y 1857.⁶⁸

Las primeras ediciones de la obra son, pues, de cinco actos. La primera edición de *Los amantes de Teruel* es un librito de 87 páginas en octavo impreso por Repullés y editado por Delgado en 1836. Hartzenbusch dio su obra a la imprenta antes del estreno teatral (enero 1837). La segunda edición es muy semejante a la primera y tiene fecha de 1838. La tercera fue publicada en 1840 en la antología de Eugenio de Ochoa titulada *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso*. La cuarta edición es de 1846. La hizo en Leipzig Sigismund Eduard Pföhner, que redactó una advertencia en alemán fechada el 22 de diciembre de 1845. La acompañan notas destinadas a lectores alemanes y un glosario castellano-alemán. Es la primera edición escolar que en Alemania se considera como un clásico. Se encuentra una última edición en cinco actos al final de la vida de Hartzenbusch en 1879, editado por Delgado e impreso por Cuesta. Reproduce el texto de 1838.

La primera versión en cuatro actos es la de Domínguez, de 1849. Casi al mismo tiempo se publican dos ediciones en cuatro actos muy diferentes. La edición de París de 1850 forma parte de la *Colección de los mejores autores españoles*, publicada por Baudry. Constituye el tomo XLIX. Es una antología importante, seria, cuidada y de buen aspecto. La edición de Madrid de 1849 es un lindo tomito muy cuidado.

Me propongo analizar, tal y como señalé en las primeras páginas de este trabajo, dos ediciones del drama: la de cinco actos de 1836 y la de cuatro actos de 1849. En la versión de 1836 los personajes son: don Juan Diego Martínez Garcés de Marsilla, doña Isabel de Segura, doña Margarita, don Rodrigo de Azagra, don Pedro de Segura, don Martín Garcés de Marsilla, Zulima, Mari-Gómez, Adel, Zeangir, tres bandidos, soldados moros, damas, caballeros, criados, bandidos, un verdugo, un barquero. En la versión de 1849 los personajes son iguales pero la criada Mari-Gómez se convierte en Teresa perdiendo casi todo su carácter pintoresco de vieja criada ruda y buena, franca y orgullosa de ser cristiana vieja. Zeangir cambia su nombre por Osmín sin perder nada de su carácter. Los bandidos que son importantes en la primera edición, en la versión de 1849 aparecen en el primer acto y ya no vuelven aparecer más.

⁶⁸ Véase la detallada descripción de los manuscritos y los textos en PICOCHÉ, Juan-Louis. *Op. cit.*, pp. 67-70

Los personajes de Hartzenbusch poseen vida dotada de una veracidad sorprendente en la pintura de sus pasiones. Zulima es un carácter al frente de Isabel que en contra del amor casto de esta última, el de Zulima es violento; herida en su orgullo de señora, reacciona con despecho. Su tarea es labrar la infelicidad de Marsilla; esta situación provoca en el espectador temor y compasión. El final de Zulima para los espectadores carece de importancia, pues, ya ha vivido lo suficiente para ver la ruina de su rival. Otro personaje nuevo en la versión de la leyenda es doña Margarita, madre de Isabel. Ella del principio al fin sufre un dilema no entendido por los espectadores, pero acontecerá respecto a esta figura: por una parte quiere ayudar a su hija, por otra siente temor al escándalo. No puede ayudar a su hija, pues las decisiones están en manos del padre; después le promete apoyo, pero al aparecer sus cartas la induce a Isabel al matrimonio. La criada Mari-Gómez (en la versión 1836), al lado de los personajes que crean un ambiente terrorífico, procura alegría y risa a los espectadores, pues es un personaje cómico. Es parlanchina, santurrón, amiga de saber.

En el acto primero la escena de la versión de 1836 es un “dormitorio magníficamente adornado a usanza morisca. A la derecha una cama del mismo gusto, inmediata proscenio; a la izquierda un bufete de dos cuerpos con entalladuras arabescas, y más arriba una ventana con celosías y cortinajes. Puerta grande en el fondo, y una pequeña a cada lado.” En la versión de 1849 se describe como un “dormitorio morisco en el Alcázar de Valencia. A la derecha del espectador una cama, junto al proscenio; a la izquierda una ventana con celosías y cortinajes. Puerta grande en el fondo y otras pequeñas a los lados.” En el primer acto de ambas versiones el autor quiere crear misterio en torno a los personajes. Un morisco, una sultana y un carcelero esperan el despertar de un prisionero. Un lienzo ensangrentado está cerca de él. Se sabe que el lienzo tiene algo importante pero no se entiende de qué se trata. La llegada de Zeangir / Osmín refuerza el misterio. La conversación de Zulima y Marsilla es el principio de la acción. El misterio de los personajes termina y el espectador ya imagina el papel de Zulima en el resto del drama. Pero de repente se cae el telón sin el desenlace del acto.

El acto segundo de la versión de 1849 contiene los actos segundo y tercero de la primera versión. La acción se pasa en la “sala de casa de don Pedro Segura”. La versión de 1849 contiene dos escenas nuevas que nos informan sobre la situación de la familia de Segura; que Margarita tiene respeto a su esposo y la criada Teresa es muy familiar algo opuesto a las costumbres. La primera versión empieza directamente con la conversación de Mari-Gómez y Pedro Segura. La escena de Isabel y su padre revela el carácter de don Pedro y sus sentimientos que están en lucha contra su honor. El primer diálogo entre Isabel y su madre es largo en la primera versión (mientras en la otra se cortaron muchos pasajes) con llantos de

Isabel y la ternura de su madre; Isabel cuenta sus penas y su madre le promete su apoyo. Después de hablar Azagra con Isabel en la primera versión cae el telón, en la otra versión Isabel sigue expresando la misma insensibilidad. En el acto tercero de la primera versión empieza una escena cómica con Mari-Gómez y la Sultana Zulima. Zulima, vestida de hombre, trae la falsa noticia de la muerte e infidelidad de Marsilla. La segunda escena entre Isabel y Margarita es la conclusión de la primera. Isabel se niega a casarse con Azagra y Margarita la induce a tomar en cuenta su situación aceptando Isabel casarse con Azagra, pero después no tiene que aceptar la mano de Azagra en seguida, así el espectador nunca conoce la resolución hasta el final. Con el monólogo de Margarita concluye el acto.

En el acto tercero (el acto cuarto de la primera versión), Teresa/Mari-Gómez ayuda a Isabel a vestirse para la boda. La escena prepara también la vuelta de Marsilla. Isabel se dirige hacia la iglesia un poco antes de que don Martín se entere del regreso de su hijo. Al final, las campanas marcan el final del plazo. Para Picoche en la primera versión la escena del bosque es un desastre pues el espectador no se asusta sino que se burla. Pero en la versión de 1849 se mejora mucho: “muestra Marsilla atado a un árbol, incapaz de alcanzar la dicha tan cerca. Es el héroe encadenado por el destino”.⁶⁹ Zulima viene de burlarse de Marsilla. Don Martín encuentra a su hijo. La desesperación de Marsilla se vuelve ira. La primera versión termina por la muerte de Zulima. Se ve el cadáver en la escena mientras cae el telón.

En el último acto (acto quinto) de la primera versión, el inicio es muy tranquilo, en un ambiente oscuro, contrasta con el final del acto anterior. La ventana está abierta permitiendo la llegada de Marsilla, es de noche, hay tranquilidad. En la otra versión (1849) el acto cuarto es más complicado. Zulima no ha muerto todavía. Hay un monólogo de Marsilla al entrar en la habitación y el encuentro de los dos amantes. Marsilla pide aclaraciones, Isabel se las niega y pide que se vaya. Marsilla le reclama un beso que se le niega y Marsilla muere. Viene Adel con los caballeros, se descubre el cadáver de Marsilla, todos callan e Isabel muere. Mientras, el espectador experimenta una serie de choques que no le dejan ni un descanso: desea ver un triunfo de amor, un triunfo de deber, compasión hacia Isabel, hacia Marsilla, sorpresa ante la muerte de Diego y un choque ante la muerte de Isabel. El autor evita la monotonía a través de misterios pendientes, variaciones psicológicas, emoción poética, escalofrío físico y emoción sentimental.⁷⁰

⁶⁹ PICOCHÉ, Jean-Louis. *Op. cit.*, p. 43

⁷⁰ *Ibid.* p. 44

En la versión de 1849 el autor quiso eliminar mayoritariamente los elementos cómicos, lo pintoresco, lo truculento, el colorido local; encontrar lo absoluto, lo intemporal para conferir al drama un equilibrio nuevo.

En todas las versiones de *Los amantes de Teruel* la construcción general del drama es igual:

El centro del drama es el final del acto II de la versión de 1836 (fin de la escena 8) o el centro del acto II de la versión de 1849 (escena 9). A cada lado de este eje se desarrollan las escenas fatales que condicionan el desenlace: el chantaje del villano y la mentira de la mujer celosa. A cada lado de ambas escenas se encuentra una escena dramática entre madre e hija, de las cuales la segunda es el complemento de la primera. A cada lado, también, una intervención del padre: la vuelta de Monzón o la salida para la iglesia. En ambos extremos, en fin, las escenas en que interviene Marsilla, en Valencia al principio, en Teruel al final.⁷¹

Los amantes de Teruel no es un drama histórico aunque sí es posible situar el drama de Hartzenbusch en un contexto histórico, pues hay una referencia a la conquista de Teruel que tiene fecha de 1170-1171. Por otra parte el drama lleva la fecha de 1217 cuando la villa ya es cristiana. Don Pedro Ruiz de Azagra, señor de Albarracín tiene gran importancia en la historia, pero Hartzenbusch, para evitar una confusión entre don *Pedro* de Segura y don *Pedro* de Azagra, creó al personaje de Rodrigo de Azagra, primo del señor de Albarracín. Marsilla toma parte en la famosa batalla de Las Navas de Tolosa que es un detalle evocado en la *Memoria Genealógica* de Joseph Thomás Garcés de Marcilla. Aunque Hartzenbusch llama a este personaje Diego por influencia literaria (sigue la tradición de Tirso y Montalbán) conserva el apellido Garcés llevado por la *Memoria Genealógica*. A pesar de que las fuentes de Hartzenbusch no son numerosas, hay que enfatizar que en su drama acontecen una serie de hechos reales.

La versión de la leyenda dentro de este género, contiene las características del teatro romántico. Especialmente la comunión entre amor- muerte y el plazo, elemento trascendental en el drama. El amor entre dos amantes sólo es posible con la muerte. El amor es imposible en el mundo terrenal, pues se da frente a las normas de la sociedad: hay un compromiso con su padre que tiene que cumplir si no, no conseguirá el honor. La muerte es la única solución para que los amantes puedan disfrutar de su “amor” sin pensar en el espacio ni en el tiempo. El

⁷¹ *Ibid.* p. 38

plazo en el drama acontece de una forma romántica, pues los dos enamorados siempre piensan en el plazo de tiempo y en que va a terminar muy pronto.

Hartzenbusch ha querido crear un drama sobre amor. El amor en el drama es “voluntad de Dios y precede al nacimiento de los individuos; el amor está en Dios antes de estar en los hombres y Dios crea a los amantes como seres complementarios que cuentan con una alma dividida en dos” y la ambición del amante es “unirse a su amada del modo más completo, cuerpo y alma, lo que ha de traerle la dicha suprema”.⁷² El drama de *Los amantes de Teruel* muestra el amor perfecto que sólo puede realizarse en otro mundo, pues el mundo material que está sometido al tiempo es responsable del fracaso del amor en este mundo. Para los románticos el héroe es superior al resto de la humanidad y no puede vivir en el mundo malo. Para Diego e Isabel amar es existir, sin amor queda vacía la vida y cede paso a la muerte que es deseada y apetecida como única solución. Frente al ser, el no ser: “quedar vivos sería convertirse en sombras”.⁷³

En cuanto a la forma; en 1834 Hartzenbusch había creado el drama en prosa pero en 1836 las dos terceras partes están en prosa y los otros en verso. No pasa nunca de la prosa al verso o del verso a la prosa en el interior de una escena.

La primera representación de *Los amantes de Teruel* se hizo el 19 de enero de 1837 en el *Teatro del Príncipe*. Entre 1837 y 1850 en Madrid se representó muchas veces: En 1837 se representó en los días 19, 20, 21, 22, 23, 28, 29 de enero; 2 y 7 de febrero; 5 y 6 de julio; 7 y 8 de diciembre, siempre en el Teatro Príncipe. En 1838, el 31 de enero y el 1 y 4 de febrero en el Teatro de Buenavista; el 19 de febrero y 7 de marzo, 15 y 16 de mayo y el 7 de noviembre en el Teatro del Príncipe. En 1841 el 17 y 18 de octubre y el 21 de noviembre en el Teatro de la Cruz. En 1844 el 11 de agosto, 1 de octubre y 29 de diciembre en el Teatro de Variedades. En 1846 el 12 y 13 de octubre en el Teatro de la Cruz. En 1847 el 11 y 14 de marzo en el Teatro de Variedades, el 2 de octubre en el Teatro de la Cruz. En 1849, la segunda versión, el 17, 18 y 21 de diciembre en el Teatro Español. En 1850 9 y 10 de noviembre en el Teatro Español.

Sobre la representación de *Los amantes de Teruel* la crítica más importante fue la de Mariano José de Larra, publicada en *El Español* del 22 de enero de 1837. Tras hablar del éxito de Hartzenbusch se niega a analizar el asunto del drama, pues casi todos los españoles ya conocen la historia. Analiza las dificultades planteadas por el asunto siendo más grave es el caso de Isabel:

⁷² PICOCHÉ, Jean – Louis. *Op. cit.*, p. 35

⁷³ GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. *Op. cit.*, p.21

¿Cómo persuadir al auditorio que la amante de Teruel podía dar su mano a quien no fuese dueño de su corazón? [...] El secreto de este resorte dramático es la propia voluntad de su protagonista, inventando un episodio bellísimo en la pasión criminal de la madre de Isabel, preparada con tal discreción que cuando el espectador la sabe, como llega a su noticia acompañada del castigo y de las angustias del delito, hace más sublime a esa misma madre; porque la sublimidad, en el teatro sobre todo, no está en la perfección sin tacha, sino en la lucha de la debilidad humana y de la virtud vencedora.⁷⁴

Luego analiza los caracteres de diferentes personajes como Marsilla, la madre de Isabel; pero el trato más indulgente es para Azagra que no le considera como un monstruo para Isabel porque él también siente amor como Marsilla e Isabel. Además habla del decoro y las campanas que se oyen en la escena en el acto cuarto anunciando la boda de Isabel y al mismo tiempo a lo lejos de un bosque se oyen donde los bandidos tienen atado a Marsilla, así que el espectador entiende que ambas escenas se desarrollan en el mismo momento y los dos enamorados oyen las campanas a la vez; mientras uno conserva su esperanza, al otro le domina la desesperación. Para Larra la versificación y el estilo son excelentes, el lenguaje es puro y la representación y los trajes representan muy bien los usos y las costumbres de la época.

Otra crítica anónima fue publicada en el *Semanario Pintoresco* (5 de febrero de 1837), es obra probable de Mesonero Romanos. Se ensalzan ideas relativas al amor de la sultana de Valencia, el pecado antiguo de la madre y la presión de Azagra. En cuanto a la finalidad de la obra encuentra brusca la escena de la muerte de los protagonistas que dice que como en la comedia de Tirso, hubiera sido mejor que Isabel muriese durante el entierro de Marsilla.

⁷⁴ LARRA, Mariano José de. *Artículos*, edición, introducción y notas de Carlos Seco Serrano, Barcelona, Planeta, 1981, p. 613

EL DRAMA LÍRICO

LOS AMANTES DE TERUEL, DE TOMÁS BRETÓN

Después del magnífico drama de Hartzenbusch la leyenda de “Los Amantes de Teruel” se convierte en un drama lírico en manos de Tomás Bretón, autor del libreto y de la música, que fue estrenado en el Teatro Real de Madrid el 12 de febrero de 1889 y representado por primera vez en la escena del Gran Teatro del Liceo la noche del 10 de mayo del mismo año.

Los amantes de Teruel de Bretón pertenece al género operístico. El drama lírico u ópera es una obra dramática con acompañamiento musical. La acción debe ser clara, de fácil enredo y solución, con caracteres sencillos, incidentes naturales, llena de cuadros por medio del claro-oscuro, con pasiones moderadas y algunas veces violentas con vivo interés. La música debe asignar a cada personaje el estilo y el lenguaje convenientes. La verosimilitud, la animación y la riqueza de afectos son cualidades de la acción. Jamás se rompe la unidad de acción. Las escenas y situaciones habrán de depender unas de otras en estrecha para resultar interesantes. Las unidades de lugar y tiempo pueden ser soslayadas. Los personajes corresponden a las diferentes clases sociales, modificándose el ideal del protagonista según las tendencias trágicas, cómicas o dramáticas de la obra. El estilo del poema lírico tiene que ser enérgico, fácil, armonioso y gracioso. Sin dejar de ser natural, debe prestarse a las inversiones que exigen la expresión, el calor y el desorden de las pasiones. El final del drama lírico debe procurar sublimidad o belleza, embelesando e ilusionando al espectador, profundizando en lo más íntimo de su corazón hasta enternecerlo. En estrecha relación con la tragedia y la comedia, se le atribuye un último fin moral y educador.⁷⁵

La fuente primera y única de la composición de Tomás Bretón es el drama de Hartzenbusch. Para facilitar su adaptación al género, Bretón realizó algunos cambios como reducir el número de personajes, eliminando la madre de Isabel de Segura (doña Margarita), y el padre de Diego (don Martín Garcés). Antonio Peña y Goñi en su estudio sobre la pieza de Bretón piensa muy atinadamente que el compositor cometió un grave error al suprimir una figura tan importante, pues en ella reside el fundamento de la intriga esencial, que explica y da la justificación de la conducta de Isabel al entregar su mano a Don Rodrigo.⁷⁶

⁷⁵ Véase COCA RAMÍREZ, Fátima. *Op. cit.*, pp. 189-192

⁷⁶ Véase PEÑA Y GOÑI, Antonio. *Estudio crítico de Los amantes de Teruel, drama lírico en un prólogo y cuatro actos letra y música de Tomás Bretón*, Madrid, 1889, p. 16

Mantuvo, no obstante, el esquema argumental del drama de Hartzenbusch, conservando los episodios centrales como los encuentros de Zulima y Diego y la escena del bosque. Al principio del drama añade un extenso prólogo donde se presenta el punto de partida de la leyenda de los amantes. También ofrece algunos momentos nuevos para facilitar un interés musical, como el encuentro de los dos amantes, la presencia del emir en la corte de Valencia o la escena de Adel con las odaliscas. Todo ello apunta al interés que mostró por el desarrollo de la acción y los sentimientos de los personajes.⁷⁷

La ópera se inicia con un preludio, a modo de poema sinfónico, que resume las tensiones del drama que se va a desarrollar a continuación como la canción de amor de Diego y la lucha que simboliza la fatalidad de las circunstancias que impiden el desarrollo de dicho amor. El prólogo de *Los amantes de Teruel* es muy extenso; en él se asiste al origen de la tragedia de los dos amantes, presentando casi todos los personajes —a excepción de Zulima— y también los principales motivos musicales de la ópera. Según Morphy, el gran amigo de Bretón, la capacidad de caracterización es el elemento fundamental en toda la composición, especialmente en la escena final: “Episodio notable es la despedida de Marsilla y el cuadro final, creación poética y musical de Bretón, y que considero como verdadero rasgo de genio”.⁷⁸

El primer acto tiene lugar en el palacio del Emir de Valencia, donde Diego de Marsilla es prisionero y el plazo que le dio don Pedro para conseguir fama y fortuna está a punto de finalizar. El Emir agradece la ayuda de Marsilla concediéndole la fortuna y libertad, y el resto del acto se centra en la desesperación de Zulima ante la marcha de su amado. En la escena final el Emir castiga a Zulima por su traición. La descripción y desarrollo de los sentimientos respectivos de Zulima y el Emir ocupan buena parte de este primer acto.

La primera escena del acto segundo, en el palacio de don Pedro de Segura en Teruel, tiene como protagonista a Isabel que está desesperada, pues si no regresa su amado, se verá obligada a casarse con don Rodrigo. Después de la escena de Isabel y su padre y el aria de Isabel, entra Zulima con la falsa noticia de la muerte de Diego. Esta escena termina con el dolor de Isabel que después de las noticias recibidas decide casarse con Rodrigo de Azagra con una música de carácter patético. La escena se traslada al bosque donde Diego ha sido atado a un árbol por los partidarios de Zulima para impedir su llegada a tiempo. La escena termina con la llegada de los hombres de Teruel que salvan a Marsilla.

⁷⁷ Véase SÁNCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, Madrid, Música Hispana, 2002, p. 128

⁷⁸ *Ibid.* p. 146

El tercer acto es el punto central de la obra, en que los dos enamorados se reencuentran, aunque ya es muy tarde para su amor. Comienza con un breve preludio de la música entrando Diego en la habitación de Isabel, en la casa de don Rodrigo de Azagra. Con la llegada de ésta se inicia el extenso dúo, que abarca casi la totalidad del acto, presentando una gran variedad e interés al reflejar el conflicto de los sentimientos de los dos amantes. La llegada de don Pedro de Segura precipita el final, en el que un enloquecido Marsilla se aleja absorto con su desesperación. El acto se centra en los amantes y gracias a este dúo de los amantes en dicho acto.

En el acto cuarto la acción ha concluido tras el dúo del acto anterior y el suicidio de Diego. El primer cuadro se desarrolla ante la iglesia de San Pedro de Teruel en la que participa todo el pueblo para celebrar el funeral de Diego. El último cuadro se desarrolla en el interior de la iglesia, en medio de funeral. Se escucha la oración de Isabel que se arroja sobre el cadáver de su amado, mientras se escucha la misma canción de amor que les unió en el prólogo.

El drama lírico de Bretón fue muy bien recibido por el público y la crítica. En *El Imparcial* la obra se consideró como el mejor drama lírico que haya escrito por un compositor español. En *La Iberia* se habló sobre el entusiasmo y genio de Bretón añadiendo “¡Qué bellísima corriente de inspiración, qué calor en la frase, qué maravillas en la orquesta, qué dolor el de Marsilla, qué espanto el de Isabel!”.⁷⁹

Tras su estreno el 12 de febrero de 1889 tuvo un éxito superior a lo que esperaba y se consideró como el punto de partida en la historia del drama lírico nacional. El estilo de Bretón era calificado como avanzado debido a que el punto de comparación se establecía con un sistema operístico excesivamente tradicional, donde apenas se salía de los modelos de Rossini y Bellini. Bretón conocía los acontecimientos musicales en Europa; se limitaba a emplear los recursos musicales disponibles en función del drama que componía. Según Benito Pérez Galdós en *Los amantes de Teruel* “hay melodía limpia y diáfana, de esa que interpreta la pasión y la transmite al cerebro y a los nervios del oyente”.⁸⁰

Bretón tuvo la oportunidad de estrenar su drama lírico en el Gran Teatro del Liceo en Barcelona donde también tuvo éxito. *La Vanguardia* dedicó un número especial a la ópera. Con el éxito que consiguió en Barcelona, el drama ve representado en la siguiente temporada en trece ocasiones, entre octubre y diciembre. En el Liceo se ofrecieron dos temporadas más: siete representaciones en diciembre de 1892 y cuatro en enero de 1896. Además se pudo ver

⁷⁹ Citado en el estudio de SANCHEZ, Victor. *Op. cit.*, p. 149

⁸⁰ *Ibid.* p. 151

en diversos lugares de España como Valladolid, Granada y Valencia. También la obra se ofreció en el extranjero: Praga, Alemania, América.⁸¹

No obstante, la calidad del libreto no explica el éxito de la obra. Según Peña y Goñi, Bretón tenía que encontrar un libretista, un poeta, pero no lo encontró; no quiso esperar y finalmente escribió el libreto. El estudioso describe *Los amantes de Teruel* como:

una masa informe de escenas sin preparación, sin hilación, sin criterio poético ni dramático; representan un hacinamiento de materiales de los cuales ha pretendido el compositor extraer música, haciendo caso omiso, despreciando en absoluto, no ya los progresos del arte que piden para el poeta un lugar preeminente en el drama musical moderno, sino las leyes más elementales de proporciones y de unidad relativa que un libreto de ópera requiere.⁸²

El compositor Bretón llama su obra drama lírico aunque no es tan perfecto como el drama de Hartzenbusch. El drama de Hartzenbusch es la leyenda poetizada e idealizada de los Amantes de Teruel. Su principal resorte es la fatalidad que condena a los dos protagonistas a no verse hasta que se mueran. Los dos amantes se hallan alejados el uno del otro; la fatalidad destruye los planes de Marsilla; la fatalidad determina la unión de Isabel con Azagra; la fatalidad hace, al fin, que en una última y suprema entrevista caiga muerta Isabel sobre el cadáver de su desdichado amante. Bretón lo ha entendido al revés, añadiendo un prólogo inadmisibles donde los dos amantes se ponen a cantar sus amores a la luna, hasta que caen derrotados sobre un banco, ella sobresaltada y él apasionado.

Otro error cometido por Tomás Bretón es suprimir la figura de la madre: doña Margarita; según el autor “el secreto de la conducta de Isabel que trae la catástrofe final, se encierra en doña Margarita, personaje bellísimo, dramático en alto grado y del cual un buen poeta hubiera podido hacer, para el drama lírico”.⁸³

La música del drama lírico sin duda alguna supera al teatro. Antonio Peña y Goñi llega a la conclusión de que Tomás Bretón no es un dramaturgo o poeta, sino un músico. Su drama lírico carece de la belleza de la obra de Hartzenbusch pero ha conseguido un éxito con la música creada por Bretón:

⁸¹ *Ibid.* pp. 144-158

⁸² *Ibid.* p. 19

⁸³ *Ibid.* p. 17

Toda la labor gigantesca, si se quiere, que representa el drama lírico del Sr. Bretón, es una labor digna de elogio, digna de respeto, no seré yo quien lo niegue, a buen seguro; pero toda esa labor es estéril, es improductiva, porque es trabajo de músico, trabajo de hombre versado en la técnica del arte, pero negación, desgraciadamente hasta ahora, de un temperamento teatral.⁸⁴

Sin embargo, como señalábamos anteriormente, *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón marca un antes y un después en la historia del género. En cuanto a la música de *Los amantes de Teruel* destacan múltiples influencias como wagnerismo, o las óperas italianas; por otro lado, se pueden percibir algunos rasgos españoles. Bretón consiguió unir estos dispersos y contradictorios elementos musicales en una obra de gran calidad, que suponía un importante paso en la creación de una ópera nacional. Según Galdós, es una obra que “ya pasa de la categoría de ensayo de ópera española, que es lo mejor que hasta ahora han producido nuestros compatriotas y que anuncia la realización de lo que se juzgaba imposible”.⁸⁵

La versión de Bretón, aunque se considera como una copia del drama de Hartzenbusch, con algunas diferencias que hizo el músico, es cierto que carece de la belleza dramática que el dramaturgo ha conseguido un éxito inalcanzable. Debe pensar que *Los amantes de Teruel* de Bretón, es una obra que ha ganado el éxito con la música de Bretón cuyo punto de partida es el drama de Hartzenbusch. Aunque el libreto no se puede considerar como una obra excelente, la música de este drama lírico ha superado bastante en los teatros de España.

⁸⁴ *Ibid.* p. 44

⁸⁵ SANCHEZ, Victor. *Op. cit.*, p.152

LOS PERSONAJES

ISABEL

Isabel es la protagonista de la leyenda; está enamorada de un hombre pobre y sin fama, por lo que su padre le concede al muchacho un plazo para hacerse rico. El papel de Isabel es el de esperar a su amante sin poder ser de otro. Al iniciar el estudio de las variaciones de este personaje debemos partir de la comedia de Montalbán, considerada como la primera versión consolidada e influyente de dicha leyenda en la literatura española. En ella, a diferencia de otras versiones, Isabel acepta su situación de forma sumisa. La Isabel de la comedia de Montalbán muestra continuamente su tristeza ante la situación, sentimiento que se repetirá con más o menos intensidad en las obras que estudiamos. Pero es imprescindible destacar que la protagonista de la obra de Montalbán no muestra oposición ni a nadie ni a su destino. Acepta con resignación la decisión paterna y no cuestiona su destino.

En casi todas las versiones objeto de este estudio Isabel representa el personaje principal caracterizado por su sufrimiento. La escena patética de Francisco Mariano Nifo tiene como única protagonista a Isabel. El énfasis se centra en la protagonista, en la comprensión de su situación y sus sentimientos como dolor, culpabilidad, pasión, etc. Esta focalización obligada provoca que el resto de los personajes se han vistos desde la perspectiva de la protagonista, y por tanto, la visión del espectador hacia Isabel. Ella comienza sus palabras describiendo su situación desgraciada y el amor entrañable entre ella y Diego:

No puede ser verdad; sin duda alguna
ilusión del dolor es lo que miro;
porque amores tan castos e inocentes
no merecen por premio su exterminio.
¿Amé a D. Diego yo sin el recato?
¿me amó D. Diego a mí, desentendido
de aquellas justas leyes que prescribe,
aun más que el pundonor, el cristianismo?
No, porque yo le amé como a mi esposo;
no, porque él me estima con un cariño,
que, no siendo culpable en sus afectos,
fue de la honestidad efecto digno. (p.3)

Aunque la obra se inicia después que Diego haya muerto, ella sigue buscando respuestas a sus dudas:

¿Es posible que amores menos puros

consiguen enlazarse, y ser propicios
para la sociedad en sus progresos;
y un amor tan honesto como el mío,
y el amor de D. Diego, acrisolado
a pruebas de nobleza y heroísmo,
han de ser, cual si fueran delincuentes,
objetos del rigor de su destino? (p.3)

Después de relatar el amor entre ellos, Isabel, por fin, revela que el culpable fue el destino de Diego, pues es pobre y el padre de ella sacrifica a su hija por el dinero, y también describe que ella está lista para sacrificar su propia existencia por su amor:

La virtud y la nobleza de D. Diego
fueron de mis afectos atractivo.
Amé en él la grandeza de su alma,
pues circunspecto siempre, y contenido
por el sagrado freno de las leyes,
jamás se propasó de aquel recinto,
que es límite y represa de almas nobles,
y de la rectitud ilustre indicio.

[...]

¿Quién tuvo, pues, poder para arruinarle?
¿Qué respeto infeliz, mal entendido,
se ha interpuesto fingiendo conveniencias
contra un amor tan puro como el mío?

[...]

¡Era pobre D. Diego! ¡Y su pobreza
fue de su noble amor el enemigo! (p.4)

[...]

¡Ay, padre mío amado! ¡Yo sospecho
que hicisteis al estado gran perjuicio,
prefiriendo el valor lo acomodado,
y a la virtud del oro el falso brillo! (p.5)

[...]

¡Ay, padre mío amado! Al Cielo ruego
modere el sentimiento, que impelido
del dolor de mi suerte, me sugiere
quejas e imprecaciones, que el delirio
de mi pasión amante, enviar podría
contra vos al supremo eterno juicio.
Mas muera yo anegada en el quebranto
a que vos poco cauto habéis querido
reducirme; y vivid, si es que los Cielos
concederos quisiere el alivio,
que mi filial amor, casi difunto,
os desea, fluctuando en mi conflicto.
Y tú, infeliz objeto de los hados
más crueles, más fieros, más esquivos,
no serás solo víctima inocente
del amor y el honor; pues yo te afirmo,
que el corazón que supo ser tu amante,

sabr  también hacerte el sacrificio
de su propia existencia, para ejemplo
de un puro y fiel amor nunca vencido. (p.6)

En cuanto al conflicto que sufre Isabel, en esta escena de Nifo, en la que todo se ha terminado, Diego ya no est  vivo, y ella ya decidido morir por su amante, aún sufriendo por el conflicto entre su corazón y su espíritu:

Mi corazón y espíritu luchando
est n en mi interior, y aunque indeciso
el combate, y en mí la resistencia
hace de medianera los oficios,
intentando hermanar dos sentimientos
que se oponen, debiendo ser amigos,
no puedo decidir, de estos afectos,
cual deba ser de mi alma preferido. (p.7)

Las palabras de Isabel son como una oración y ruego a Dios para que le quite la vida conservando su pasión, ternura, amor y cristianismo. Ella quiere morir como Diego, para cumplir con su palabra:

De todo ser principio,  Oh Dios piadoso!
fin adorable nuestro, Ser divino,
que das vida y virtud a los mortales,
mas que para vivir para serviros,
solo aquel que os sirve, es el que vive;
pues veis mi corazón, y que rendido,
humilde, reverente y resignado,
siempre os tuvo presente en sus designios,
fortaleced mi alma sumergida
del dolor y el honor en el abismo.
no deseo la muerte por librarle
de dolores, angustias y conflictos,
pues mal podr  vivir sin sobresaltos
un corazón que mira su suplicio;
y para amaros fiel, son los disgustos,
Señor, aun tolerados, no propicios. (pp. 10-11)
[...]
Vos, Soberano Autor de mi existencia,
admitid de mi vida el sacrificio.
a vos solo encamino mis afectos;
todo mi corazón a Vos dedico:
admitidle, Señor, como don vuestro,
y muera antes que deje de serviros.
(p. 11-12)

Isabel actúa cambiando su forma de hablar (cambio denotado a través de las acotaciones del autor que pone al principio de cada frase): a veces amorosa, tierna, a veces apasionada; a veces lastimosa, dolorosa, llorosa, a veces fuerte, humillado, exagerado, quejoso, pero siempre actuando y viviendo los sentimientos.

El mismo conflicto se vive de modo distinto en la escena trágica lírica de Luciano Francisco Comella, pues la obra empieza en el día de la boda de Isabel que ya casada con don Juan, está pensando en Diego; pero aún así su pasión tiene que quedar oculta, pues tiene el deber de obedecer a la palabra de su padre. Desde el inicio de esta obra la situación de Isabel es trágica, pues ya está casada y aunque sigue enamorada de Diego ya sabe que no es posible su unión con él. En la obra, gracias a la conversación entre Elena e Isabel vemos este conflicto. Isabel después de relatar que ya pertenece a don Juan saca unos papeles y un retrato del pecho:

Isab. Reliquias amorosas de mi dueño,
de mi perdido bien; pero un ingrato
no merece aunque muerto estos recuerdos
su falsedad, las leyes del decoro
me mandan desprender de estos funestos
móviles del dolor que me acongoja
Elen. Segura estás
Isab. Pues toma, arroja al fuego
lo que el fuego dicto; extingue al punto
papeles y retrato de Don Diego.
No los vea jamás. (p.2)

Inmediatamente después de estas palabras Isabel cambia su opinión y quiere ver los papeles otra vez, incluso lo menciona como un contraste que ella tampoco entiende de sí misma:

Elen. Tú te enajenas, tú vuelves a temblar?
Isab. Dame al momento
otra vez las reliquias de mi amante.
No me las des, Elena.
Elen. No te entiendo
Isab. Ni yo tampoco a mi, duro contraste!
Aparta de mi vista esos recuerdos. (p.2)

En Isabel, se detecta un cambio de idea materializada en una pérdida y recuperación de su conciencia. El raciocinio y sus sentimientos están en continua lucha hasta el final de la obra. Posteriormente llega un momento en el que acepta su casamiento con don Juan por lo que tiene que amarlo e inmediatamente después se acentúa su pasión y se culpa por defender su matrimonio auto culpándose por su infidelidad a Diego, ya que no ha cumplido con la palabra que le dio:

Isab. [...]

Estos discursos, prima, me parece
que la perdida paz vuelve al pecho,
y al amor de mi esposo me conducen
a pesar del amor sin sentimiento.

Ya me es grato su enlace, ya le amo;
ya compensar deseo sus afectos,
ya deseo mirarme entre sus brazos,
ya la paz recobré.

Pero qué veo

Qué horror! Qué confusión!

Elen. Qué te intimida!

Isab. Donde descansan del cadáver hierto
las pálidas cenizas de mi esposo,
se levanta una sombra; cuyo aspecto,
cuya figura en todo es parecida
a la suya: hacia mí con pasos lentos
y en tono amenazante se dirige;
mírale, mírale.

Elen. Deja del miedo
mentidas ilusiones

Isab. No me engaño,
Aquí está, no la ves? Mira su aspecto
todo desencajado: Ay que me acusan
de fermentida sus dolientes ecos,
de perjura, de infiel: con razón culpas
de mi loca pasión los viles celos;
pero por qué en castigo no me llevas
al triste domicilio de los muertos?
[...]

Con Don Juan, dime, Elena, por tu vida
estoy casada ya? Se hizo en el templo
la sacra ceremonia?

Elen. Tú deliras

Isab. Tienes razón, Elena, lo confieso,
que si no fuera así, cómo era dable
que me explicara así? Quise a Don Diego.
Fue la luz de mis ojos; su inconstancia
ha sentido mi amor; y aunque los cielos
me vengaron en parte con su muerte,
no por eso mi amor se ha satisfecho,
me ha guardado muy mal la fe jurada:
tú sabes que uno a otro juramento
nos hicimos, de unir con casto nudo.
Cumplió lo que ofreció? (pp. 2-3)

Su resistencia por ocultar dicha pasión y amor sigue, pues en cuanto retorna Diego a Teruel se lo dice directamente:

Que sepas que a Don Juan adoro y quiero,
que es mi marido ya; mas vete, vete,

que mi honor y tu vida corren en riesgo. (p.6)

En la obra anónima *La Isabel*, Isabel es una heroína trágica que siempre demuestra su pasión en la escena. Como uno de los rasgos principales del héroe trágico en la tragedia neoclásica, Isabel es una heroína trágica dieciochesca, que refleja lo más característico del momento: “la libertad y la voluntad”. Entendemos dicha libertad en un sentido amplio, ya que no recoge sólo lo más significativo de la libertad individual sino también de la libertad social y familiar. Aunque según las normas sociales Isabel tiene que amar a Azagra y aceptar el matrimonio, Isabel decide no aceptar la orden de su padre y elige a la libertad siendo siempre fiel a su amado, y cumpliendo su palabra de mujer: hasta la muerte pertenecerá a su amado. En la tragedia la libertad no se ciñe ni se trata como lo hacen los románticos, sino que debemos observarla desde un planteamiento histórico-didáctico.⁸⁶ Al final de las tragedias los protagonistas se culpan o mueren por elegir la libertad y la voluntad. Gracias a esto Isabel en la tragedia sufre un conflicto y no sabe si hasta el final imperará su voluntad o la decisión paterna.

Isabel es una heroína atrapada entre el amor (Diego) y el deber (Azagra), pues por un lado es fiel a sus propios sentimientos y por otro, cumple con el deber de obedecer a su padre. Como es una heroína trágica, hasta el fin no es posible saber si pertenecerá a Diego o a Azagra, aceptando el matrimonio. Para ella, su boda con Azagra representa el día de su muerte: “Hoy nuestras bodas y mi muerte ordena.” Sobre el retorno de Diego dice: “Temo que vuelva: es demasiado activo en sus amores.” Estas palabras de Isabel inducen el horror y la compasión esenciales en la tragedia, porque el espectador no puede saber si su pasión va a durar hasta el final de la obra hasta que acepta la orden de su padre. La trágica situación pide que el espectador sienta terror y compasión o piedad ante el héroe y al mismo tiempo la aceptación moral de la licitud de su castigo.⁸⁷ Isabel conserva su dilema hasta el final, pues, su propia situación individual se enfrenta a la organización social. Por eso Isabel no puede decidir si permanece fiel a Diego o acepta el matrimonio con Azagra, pues piensa en el honor de su padre. En esta versión, a diferencia de otras se representa la resistencia de Isabel al matrimonio con Azagra. A diferencia de la heroína de Montalbán la protagonista de la tragedia anónima se queja de su situación, enfrentándose con tenacidad a la decisión paterna. Es este uno de los aspectos más relevantes de la obra y muestra una de las posibilidades que ofrece el personaje,

⁸⁶ MENDOZA FILLOLA, Antonio. “Aspectos de la tragedia neoclásica española”, *Anuario de Filología*, 7 (1981), p. 383.

⁸⁷ Véase CARNERO, Guillermo. “Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral”, en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (coord.). *Historia de la literatura española Siglo XVIII (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 503

posibilidad por otra parte innovadora y que dota a la protagonista de una importante creación respecto del modelo sobre la que se sustenta toda la tensión de la obra, puesto que Isabel deberá sufrir a lo largo de la tragedia la presión de varios personajes que intentan que cese en su decisión.

Desde el principio hasta el final se queja de su situación y no quiere aceptarla:

¿Te parece que todo este aparato
que se halla prevenido, consiguiera
serenar mis angustias? Al contrario
con él todos mis males renacieran.
Y las galas y magnífico aparato,
de boda, y convidados en la mesa
reconocer me harían el vacío
que sin Marcilla se encontraba en ella.
Y al ver que todo aquello era por otro,
me acusara de ingrata la conciencia;
me renovara el campo de batalla,
el horrísono son de la trompeta,
los votos que revueltos con gemidos
aumentaban horror a la pelea.
Vería que mi amante con esfuerzo
resistía del Moro la soberbia;
que bañado de sangre ajena, y de propia
caía desmayado....!Oh Dios! cubierta
de tetra amarillez su faz amable,
sin resplandor sus ojos... ¡A Ximena!
ya no puedo con estos pensamientos:
dejarme sosegar; y no pretendas
una vez que no puedo ser su esposa
que se borre su imagen de mi idea. (I, 1)

Isabel finalmente acepta el matrimonio, pero la obra no acaba con la boda de Isabel porque al final vencen dichas pasiones lo que lleva a los protagonistas a un fatal desenlace. Los dos enamorados mueren por su amor. La acción de la leyenda, por tanto, se identifica con la función del género al que pertenece, pues la tragedia tiene que producir un efecto didáctico gracias a la “katharsis o purificación de las pasiones”.

Isabel, en el drama de Hartzenbusch, es la heroína romántica que lleva a puntos extremos la melancolía y el sentimentalismo. La delicada figura de la mujer Isabel, está en medio de la borrascosa existencia del héroe romántico, inundando la claridad, el frescor, la oscura melancolía y la encendida tristeza que acongojan su corazón. “Nace toda ternura y fidelidad, capaz del mayor heroísmo y del más hermoso sacrificio, pura y sensitiva, y

predestinada, desde el momento en que ama, al dolor y a la muerte. Nacida por el amor, vive para el amor, muere para el amor”.⁸⁸

Las obras generalmente empiezan con la expresión de los sentimientos de Isabel sobre el matrimonio con un hombre que nunca amará. Isabel no considera que sea amor lo que siente su marido hacia ella; sino es envidia u orgullo:

Nifo

D. Fernando era rico más que amante; y mi padre,
mirando el beneficio seductor con que halagan las riquezas,
a mi me ha hecho infeliz, y aun a si mismo. (p.4)

Hartzenbusch (1836)

¿Y podréis sin inquietud
sacrificarme a un abuso,
lazo pérfido que puso
el infierno a la virtud?
¿Qué ventaja viene a ser
casarme con don Rodrigo?
Lo que en hacienda consigo,
Se me desquita en placer.
¿Qué espero de una afición
que de un capricho nacida,
por la vanidad nutrida,
maduró la obstinación?
¿Imagináis que me ama?
Pues abrigáis un error:
lo que él dice que es amor,
envidia, orgullo se llama.
A este hombre darme pensáis. (V, 6)

En los dramas de Hartzenbusch y en la obra anónima de *La Isabel*, Isabel recuerda a Diego y su marcha de Teruel. En los dramas esta escena se desarrolla para expresar con detenimiento su melancolía y desesperación, mientras que en la tragedia se desarrolla para provocar el terror en el espectador, pues al recordarle se ve que su pasión aun está despierta:

⁸⁸ Véase RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia de la literatura española*, Madrid, Alianza, 1967, p. 315

La Isabel

Está su imagen
viva en mi, corazón; en él impresa
con caracteres firmes, indébiles,
a pesar de su muerte se conserva.
Cuanto a Marsilla toca, todo
de continuo a mi vista se presenta.
Ahora, ahora me parece verle
entre esas fuentes cual la vez primera
que rendido, y llorando me juraba
amor constante, lealtad eterna;
y yo turbada sin saber que hacia
callando confirmaba su promesa:
la mano me besó y un fuego lento,
que sentí dilatarse por mis venas,
formó en mi corazón, aun inocente,
la pasión mas activa, mas violenta.
También a la memoria, y a la vista
se me ofrece la horrible, y
triste escena,
origen de los males que padezco,
y de otros que la suerte me reserva.
Si, Ximena, si, amiga: en esta sala,
aquí, aquí el fiero Azagra.....
Aquella puerta
que con mi habitación se comunica
entonces me ocultó: yo detrás de ella
entre crueles sustos, y temores
estuve oyendo mi última sentencia.
El fiero Azagra con semblante osado
a mi Padre pidió le concediera
la mano de esta triste; y a mi padre
con gusto le otorgaba la licencia,
cuando de Amor Marsilla arrebatado,
de rodillas, con lagrimas, y tiernas
súplicas conteniendo su discurso,
le pidió que a su ruego no cediera,
le contó nuestro amor, y asegúrale
nuestra muerte, si usaba de violencia
mi padre vacilo; el vano Azagra
haciendo ostentación de sus riquezas
a Marsilla insultó porque Fortuna
al repartir sus bienes le fue adversa.
¡Cual se quedó Marsilla al escucharle!
¡Cual al ver a mi padre que a las fieras
amenazas de Azagra se doblaba!
Yo estaba comprimida, y medio muerta
cuando mi amante fiel... ¡Marsilla mío,
cuan digno de mi amor, de mi ternera
aquel día te hiciste! ¡Que animada
que sensible, que férvida elocuencia
derramó de sus labios! Aun lo escucho,
aun sus palabras a mi oído llegan

con eco regalado, y amoroso.
Pidió, rogó, lloró... Mas ¡ay! Si hubieras
visto a mi Padre, que ocultando en vano
la dulce sensación de su alma tierna,
vertió al fin un torrente de sus ojos,
se abrazó con Marcilla, dile pruebas
del afecto mas fino, y señalale
un plazo con el fin de que pudiera
remediar la injusticia de la suerte
no culparas así mi amarga pena.(I, 1)

Hartzenbusch (1836)

Sí, a esa hora, esa hora misma, seis años hace, partió de su patria el infeliz Marsilla... para nunca volver. En este mismo aposento me hallaba yo; allí, delante de ese balcón estaba: mis ojos regaban copiosamente mi labor como ahora mis galas nupciales. Continuamente se dirigían mis inquietas miradas a la calle por donde había de pasar para verle... como ahora que no le verán. Por allí vino, montado en el fogoso alazán enseñado a pararse bajo mis rejas. Por allí vino, vestida la cota, lanza en la mano, al brazo la banda, último don de mi cariño. Allí se detuvo: desde allí me dirigió el adiós postrero. Hasta la dicha, o hasta la tumba, me dijo. Tuya o muerte, exclamé yo enajenada, tuya o muerte fui a repetirle, y oprimido el corazón de la angustia, caí sin aliento en el balcón mismo, tendidas las manos hacia la mitad de mi alma que se ausentaba. ¡Suya o muerte! Y voy a dar la mano a don Rodrigo. ¡Bien cumplo mi palabra! (IV, 1)

La Isabel de Hartzenbusch, al recibir la falsa noticia de que Diego ha muerto, pone de manifiesto su dolor sin perder su melancolía y esperanza, mientras que en la obra anónima lo hace en tono desesperado pues ha perdido toda esperanza:

La Isabel

¿Cómo quieres con tanto padecer que esté contenta?
Muerto Marsilla, muerta mi esperanza, nada me agrada,
todo me molesta; hasta la vida me es aborrecible.
Y hoy más que nunca mi aflicción se aumenta.(I, 1)

Hartzenbusch (1836)

¡Ah qué injusticia me hacéis!
¡Ojalá fuese mentira!
bien, señora, se me alcanza
lo que exige la obediencia,
mi estado, m, conveniencia,
y en fin, m, poca esperanza.

Muerto es mi adorado ya:
cuatro años ha que no escribe.
Mas ¿qué digo? Vive, vive,
¡pero cómo vivirá!
Quizá suspira en Sión
al compás de las cadenas,
quizá gime en las arenas
de la líbica región.
Con aviso tan funesto
no habrá querido afligirme.
Yo trato de persuadirme,
sin cesar pienso en esto.
Hasta llegué a pretender
olvidarle, imaginando
que infiel estaba gozando
caricias de otra mujer.
Hasta he juzgado posible estimar a su rival,
ser a mi amor desleal,
y ser al suyo sensible.
Interesada la gloria
de Dios que invoqué en mi ayuda,
no tuve siquiera duda
de conseguir la victoria.
Pero cuando más ufana
estaba de mi firmeza,
cansabas de grandeza
la debilidad humana,
y ante el recuerdo sencillo
de una mirada, un halago,
hundiese con estrago
de la virtud el castillo,
y en sus ruinas vencedor,
con risa maligna y fiera,
tremolaba su bandera
a mis ojos del amor.
Yo entonces al heroísmo
nombre daba de falsía,
rabioso llanto vertía,
y antes bajar al abismo
juraba en mi frenesí,
que unirme al hombre fatal
que lanzó el genio del mal
del infierno contra mí. (II, 6)

A pesar de que Isabel siempre conserva su pasión y amor hacia Diego, su situación no provoca terror en el espectador sino que conserva siempre su dulzura y sentimentalismo; el terror lo vivimos a través de la acción y la situación de los enamorados. Desde el principio la protagonista sabe su situación, pero no puede decidir si va a dejar su pasión —que es imposible—, y aceptar el matrimonio o si luchar por sus sentimientos. “El dramaturgo romántico no acepta la poca resistencia de Isabel para casarse, hasta creyendo

muerto a Marsilla, e inventa por eso la larga lucha de la protagonista partida entre pasión, duda y deber”.⁸⁹ La Isabel de Hartzenbusch, a diferencia de las obras de Montalbán o Tirso de Molina, según Picoche es “más consecuente y más pura”.⁹⁰ En estos dramas anteriores, aunque Isabel resiste un poco y quiere hablar con sus familiares para cambiar la situación, desde el principio sabe que no va a cambiar nada. Por eso siempre actúa con dulzura sin introducir antipatías sobre el espectador. Al final de los dramas de Hartzenbusch, Isabel, “rodeada por todas partes, creída de que su amante la ha faltado, cumplido el plazo, obligada por el honor y la felicidad de su madre, que es deuda en ella conservar ilesos, deudora de inmensos beneficios a Azagra en sí misma y en su familia cede no empero a la seducción o a la inconstancia, sino al deber”.⁹¹ Al final de su conversación con su madre decide ceder y acepta el matrimonio. Como hemos mencionado antes, Isabel en la obra anónima muestra una mayor resistencia a no contraer el matrimonio con Azagra y siempre lo muestra con mayor facilidad que en los dramas de Hartzenbusch. Al final de la tragedia acepta celebrar el matrimonio con Azagra, pero lo hace sólo para obedecer a su padre; por el contrario en los dramas de Hartzenbusch, al recibir la noticia de la muerte de Diego, decide casarse con Azagra no sólo para salvar el honor de su padre, sino también pensando que es voluntad de Dios. En la tragedia, Isabel habla con su padre directamente pero en los dramas de Hartzenbusch habla con su madre:

La Isabel

(Segura pide a Isabel que salve
su honor y se case con Azagra)
Seg. Ni un instante quiero de espera
el plazo: se ha cumplido
Isab. Perdonadme señor.....
Seg. No, no te canses; sigue en tu
capricho; no hagas caso de los
tiernos preceptos paternos.
Los cielos premiarán esa obediencia.
Isab. No os irritéis, señor: vuestro
semblante enojado me llena de amargura.
Seg. ¿Obedeces?
Isab. Quisiera... Pero padre, ¿no miráis
el estado de mi pecho?
Seg. Miro otras desventuras más fatales.
Isab. ¿Así sacrificáis a vuestros hijos?

⁸⁹PICOCHÉ, Jean Louis, *Op. cit.*, p. 31

⁹⁰*Ibid.*

⁹¹GIL ALBACETE, Álvaro. Ed. De HARTZENBUSCH, J. E. *Los amantes de Teruel*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, pp. XV-XVI

Seg. Antes es estimarlo; pues no saben
 el mal que les evito. ¿Te resuelves?
 Isab. Para mí el mayor fuera de los males
 el dar la mano a Azagra.
 Seg. Será suya
 Isab. Cuanto haga para lograrla será en balde
 Seg. Mira que te abandono
 Isab. Si cumpliera vuestros gustos, sería
 abandonarme.

[...]

(se arrodilla delante de Isabel)

Seg. ¿Qué escucho?...!Oh Dios!
 Pues a tus pies me tienes: ya ves
 postrado a tu infeliz Padre.
 Ten respeto a lo menos a las canas
 de este anciano caduco, y miserable;
 y no hagas que al sepulcro le conduzca
 el peso de dolor ¿Quieres que acabe
 toda nuestra familia a tus rigores?
 Isab. ¿Qué veo? ¿Qué oigo? ¡Ah triste!
 Amado padre, armas contra el rigor no
 me faltaban: ¿Más para vuestro llanto
 que hay que baste? Vos mi muerte
 queréis: ya os obedezco. ¿Mas con
 ese ha de ser mi triste enlace? ¿Con
 ese Azagra que la causa ha sido de
 qué muera Marcilla en los combates?
 ¿Son estas las exequias de su muerte?
 ¿Estos los enlutados funerales?
 ¿Y son estas las lágrimas acerbas
 que de día, de noche, y sin cansarme
 debiera derramar sobre su tumba?
 ¡Inmensos Dios, Oh Dios de las piedades,
 ya es preciso ser de Azagra esposa,
 para que como tal le estime, y ame,
 para ser digna de él, haced que borre
 aquella triste, y adorable imagen,
 que mi memoria agita de continuo:
 extinguid mi pasión, y mis afanes!
 ¡Cuanto, Oh Dios, esta suplica
 me cuesta! Pero es preciso obedecer
 a un Padre. (IV, 6)

Hartzenbusch (1836)

Isab. Yo a Don Rodrigo hablaré:
 sí, yo le diré resuelta:
 si hallar la dicha pensáis
 con hacerme esposa vuestra,
 sabed que en mi pecho habitan
 la amargura y la tristeza.

[...]

Marg. Si os manda un padre...

Isab. Diré que no.
 Marg. Si una madre os ruega...
 Isab. No.
 Marg. De rodillas
 Isab. Mis veces no. Podrá enhorabuena,
 de los cabellos asida,
 arrastrarme hasta la iglesia,
 Podrán maltratar mi cuerpo,
 cubrirle de áspera jerga,
 emparedarme en un claustro
 donde lentamente muera;
 todo esto puede mi padre,
 pero arrancar a mi lengua
 un sí perjuro, no.
 Isab. [...]
 Tomad. Hecho el sacrificio
 está ya, y estoy serena...
 tranquila... como la tumba.
 Imitad vos mi entereza,
 mi calma.... Y no me digáis
 ni una palabra siquiera.
 Vuestra fama está en mi mano:
 La conservaréis ilesa.
 Se casará vuestra hija;
 No importa lo que le cuesta. (III, 5)

La Isabel de Hartzenbusch, como heroína romántica, vive en soledad ante el pasado y el presente. Ni sus padres ni el pueblo la entiende; todos ellos quieren salvar el honor y la nobleza. Por eso al final decide casarse con Azagra y acepta las normas de la “buena sociedad”.⁹²

Después de llegar Diego a Teruel, Isabel en todas las obras en vez de mostrar su pasión y amor hacia Diego, los guarda en secreto, pues ya está casada:

Comella

Isab. Ay que es Don Diego!
 Isab. Tengo marido ya.
 [...]
 A la vida volviste con intento
 de darme muerte? Si mi muerte aplaca
 las iras de tu amor, pásame el pecho,
 hiere mi corazón: mas tan agudo
 como mi pena el filo de tu acero,
 ¿no será para herirme? ¿Como vienes?
 Si don Juan te ve acaso, yo me pierdo.
 Ya me casé... mi padre... las noticias

⁹²Véase ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. “Aproximacion a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en el teatro de la época: comedias de magia y dramas románticos.”, *Castilla* 13 (1988), p. 30

que en Teruel de tu muerte se esparcieron
mi despecho... la fuerza... la amenaza:
pero ¿a quien satisfago? Aleve, fiero,
luego de tu mudanza las noticias
cuando tienes esposa ciertas fueron:
luego ¿no me engañaron? Luego ¿triste
el que faltó primero al juramento?
Juraste ser mi esposo, ¿lo has cumplido?
Bien sabes que mi padre dio su asenso.
Hice en casarme lo que hacer debía,
atendiendo a que tú me diste ejemplo. (p.6)
[...]
Que sepas que a don Juan adoro y quiero,
que es mi marido ya mas vete, vete,
mi honor y tu vida corren riesgo. (p.6)

La Isabel

¡Oh Dios! ¿Es cierto? Tus brazos con los míos...
(le abraza, y al punto se deshace de sus brazos)
Mas aparta.
[...]
No, te aborrezco: aborrezco la suerte que me
opprime, aborrezco la vida que mantengo con
tedio y desazón; la luz; mi patria; todo, todo
Marcilla lo detesto. (V, 4)

Hartzenbusch (1836)

Isab. ¡Marsilla!
Mar. ¡Dulce bien!
Isab. Detente.
¿Cómo te atreves a poner aquí la planta?
Si te han visto llegar...
¿A qué has venido?
[...]
Isab. Estoy casada
[...]
Isab. El cielo sabe.
Y como él sabes tú, si yo te amaba
Y con todo, Marsilla... ¿lo creyeras?
Al altar he llegado voluntaria...
[...]
Isab. Mi deber
[...]
Isab. Tengo esposo (V, 3)

En todas las obras Isabel es una heroína cristiana que nunca pierde su creencia en Dios. En la escena patética de Nifo Isabel habla con Dios y pide ayuda sobre su situación desgraciada y también ruega para que le quite la vida para unirse a su amante. En la obra de

Comella describe que no puede aceptar a Diego como su amante, pues ya está casada ante Dios. En la tragedia *La Isabel* “el protagonista de la historia se pasa de las manos de Dios a las del ser humano”, así en las obras se refleja una descristianización que “caracteriza la mentalidad y la cultura revolucionarias”.⁹³ Los personajes del teatro dieciochesco, según Loreto Bosquets se apartan de la ética cristiana que proclama la necesidad de obedecer a una ley exterior. Ellos se atienen a la ética racional del siglo: “el hombre debe actuar con rectitud no para conseguir la felicidad interior o para salvarse de la eternidad, sino porque es su deber hacerlo”.⁹⁴ Por eso en esta tragedia, Isabel, aunque siempre muestra su tristeza y su desesperación añade al principio de cada expresión —“¡Oh Dios!”—, no ve su situación desgraciada como el mandamiento de Dios. Sin embargo en el drama de Hartzenbusch el mandato de su padre lo acata sin plantearse la posibilidad de no hacerlo. Esta es una de las diferencias esenciales referentes al personaje de Isabel en las diferentes versiones que estudiamos. En los dramas de Hartzenbusch muestra todos los rasgos de la heroína cristiana. En el acto V, escena II habla con Dios sobre su situación aceptándola como su propio destino:

Nifo

La religión sagrada que profeso,
a todos en sus leyes ha prescrito
paciencia y tolerancia en los trabajos,
cristiano sufrimiento en los conflictos.
Pues ¿Cómo le concedo entrada libre
al dolor, no ignorando que el auxilio
del Cielo, en tales casos, es socorro,
es defensa, es consuelo, y es asilo?
¡Oh Soberano Dios! En cuyas manos
están de los mortales los destinos,
derramad en mi alma consternada
las gracias que en mi estado necesito.
Mas ¡ay! ¡que aunque conozco mi flaqueza,
de mi pasión amante los delirios
intentan sofocar los pensamientos
que me inspira la ley del cristianismo! (p.6)

Comella

Ya sabes que ante Dios y ante los
hombres juró ser mi marido,
y que en el templo legitimado
hubiera nuestro enlace el sacro rito,
a no ser que sus medios retardaron. (p.2)

⁹³ BUSQUETS, Loreto. “Modelos humanos en el teatro del siglo XVIII” en VALLADAURA, Joseph María Sala *Teatro Español del siglo XVIII*, Lleida, Universidad de Lleida, 1996, p.154

⁹⁴ *Ibid.* p. 158

La Isabel

¿Estos son enlutados funerales?
¿Y son estas las lágrimas acerbas
que de día, de noche, y sin cansarme
debiera derramar sobre su tumba?
¡Inmenso Dios, Oh Dios de las piedades,
ya es preciso ser de Azagra esposa,
para que como tal le estime, y ame,
para ser digna de él, haced que borre
aquella triste, y adorable imagen,
que mi memoria agita de continuo:
extinguid mi pasión, y mis afanes!
¡Cuanto, Oh Dios, esta súplica me
cuesta!
Pero es preciso obedecer a un Padre.
Por siempre nos dejás
hacerlo, y que mi padre no quiso se
efectuara el casamiento[...] (IV, 6)

Hartzenbusch (1836)

¿No es cierto, Dios mío,
que ya satisfecha,
con tantos afanes
tu justicia queda?
¿Qué, ya fenecido
el tiempo de prueba
que a mí y a Marsilla
prescrito nos fuera,
nos luce la aurora
de la recompensa?
Sí desde ese trono
donde tu grandeza
sobre serafines
las plantas asienta,
benévolo miras
las lágrimas nuestras,
y al ángel de muerto
que rompa le ordenas
el arco de barro
que al alma encarcela
tú el seno divino
que amor sólo alberga
piadoso nos abres,
en él nos estrechas,
coronas de triunfo
nos ciñe tu diestra,
y amarnos, y amarnos (V, 2)

Llevándose a cabo la unión entre Diego e Isabel, la heroína de Harzenbusch cree que es la voluntad de Dios, por tanto muere en paz y tranquilidad. Derek Flitter señala que “Isabel’s words speak again of a compassionate and sympathetic deity; she gives a conventional image of the gate of Heaven opening to receive her; she views her own death and reunion with Marsilla as the restoration of a whole, of one final piece slotting into place to create that whole, as the striking visual suggestion makes clear.”⁹⁵ Como señala el crítico Isabel al final de las obras ve con buenos ojos a la posibilidad de la muerte, deseándolo enfervorecidamente, pues lo considera como la unión con Marcilla ante Dios. Al final dice que hay un “hueco” lo que simboliza un lugar en la eternidad que la espera. Isabel en la versión de Nifo también siente lo mismo: la totalidad de la obra es como una preparación a morir ante Dios. Desde el principio sabe muy bien que al finalizar sus palabras ella va a morir por lo que se unirá con Diego muriendo al lado de éste.

Tomas Bretón en su versión crea personajes en los que toma como referencia la obra de Hartzenbusch por lo que el personaje de Isabel empieza a actuar desde la tristeza, aunque ya que después de escuchar la voz de su amado su tristeza se transforma en alegría y le revela sus sentimientos:

Es mi amor de tal manera
que si pierde la esperanza,
morirá mi triste cuerpo;
pero siempre amará el alma. ⁹⁶(p.6)

En el drama lírico Isabel no hace más que revelar su amor. Es una amante y ruega a Dios para unirse a él, pero nunca se opone a la palabra de su padre. La Isabel de Bretón obedece únicamente las órdenes de otros personajes. Desde el principio, para ella su final está sentenciado: o será de Diego Marsilla o morirá siendo de Dios:

Tuya o de Dios, lo juro,
Será sólo Isabel. (p. 7)

⁹⁵ FLITTER, Derek. “The romantic Theology of Los amantes de Teruel”, *Crítica Hispánica*, 18, 1 (1996), p.28

⁹⁶ Los textos son de BRETÓN, Tomás. *Los amantes de Teruel. Drama lírico en cuatro actos. Precedidos de un prólogo. Letra y música de D. Tomás Bretón estrenado en el teatro Real de Madrid el 12 de febrero de 1889, y representado por primera vez en la escena del Gran Teatro del Liceo la noche del 10 de mayo del mismo año*, Barcelona, Imprenta de Jaime Jesús Roviralta, 1889

Cuando Zulima trae la falsa noticia sobre la muerte de Diego Marsilla, el padre ordena el matrimonio entre su hija y don Rodrigo y ella “triste y abatida, acepta el sacrificio, y la comitiva se dirige al templo”. Después de volver Diego a Teruel, ella, llena de amor, va a abrazarle pero la detienen sus deberes de esposa y dice:

Si me amas aún, obedéceme: ¡parte en seguida!
Deja antes que por última vez te estreche entre mis brazos.
¡Imposible!
¡Será! ¡Yo te exijo! (p.11)

Isabel en las obras de Nifo, Comella, la tragedia neoclásica y la versión de 1849 de Hartzenbusch, después de la muerte de Diego, Isabel al final no muere sobre el cuerpo de su amante. Pero en la primera versión (1836), Hartzenbusch hace a Isabel morir abrazada con Diego. Tomás Bretón tomando la primera versión del drama hace a Isabel morir abrazada a su amante y además en el drama lírico Isabel lo besa enfervorizadamente antes de morir ya que con anterioridad se lo niega:

Nifo

¡Desconozco el estado en que me miro!
Esto sin duda es hecho: ya D. Diego,
cumpló con lo que fina he prometido,
de morir siendo tuya, aunque intentaron
contratiempos y azares impedirlo;
y ya que en la vida no, sea en la muerte
nuestro contrato honesto conseguido.
(Toma la mano de Diego, y con extremos
tiernos al concluir el último verso se deja
caer a un lado del canapé). (p.12)

Comella

El dolor de mirar mi honor manchado
le ha quitado la vida. No contemplo
como pudo mi esposo alucinarse
para quitarme honor y vida a un tiempo.
¿Yo he faltado a su fe y a mi decoro?
¿Me ha visto cariñosa con D. Diego?
Si su engañoso sentido, no es extraño,
ese infeliz debía ser mi dueño:
si mi marido cumple esta amenaza,
¿que han de decir de mi? ¿Que dirá el pueblo?
¿Yo que por mi candor y mi modestia
merecí ser la gloria de mi sexo,

he de morir a manos de un esposo,
 víctima del honor y de los celos?
 A tanto mal el alma se resiente,
 se pasma el corazón, se turba el pecho,
 las congojas me ahogan, poco a poco
 me abandona el sentido y el aliento;
 víctima del amor muero de pena,
 fantasmas, ilusiones solo veo;
 un noble corazón no necesita
 para morir, morir con el acero,
 que el honor también mata. ¡Dónde me hallo!
 ¡Dónde estoy! Ay de mí; ¿pero qué es esto?
 ¿Quien de matarme acaba? Cielos santos,
 ya de una vez cesaron mis tormentos.
 (Muere) (p.8)

La Isabel

Esta mano.....esta mano
 (se deshace de los que la tienen
 agarrada y presurosa coge la mano
 de Marcilla y cae después desvanecida
 en los brazos de Segura y Enrique
 la vuelven de sentar)
 [...]
 Dueño mío....el sepulcro, sí, el sepulcro...
 este es el lecho solo que apetezco.
 [...]
 ¡Hermano!...!Padre!....!Ah triste!...
 !Oh Dios eterno!
 (Tiende las manos, cierra los ojos, y
 deja caer la cabeza en ademán de
 difunta. Sobre un so fa.)
 [...]
 (Sin moverse de la postura en que
 quedó, ni abrir los ojos, dice con tono enfático)
 Sus mandatos...
 El pérfido.... Mi amor...
 Dios justiciero suspended... ¡Ah! (V, 6)

Hartzenbusch (1836)

Pero también de mí se apiada el cielo,
 Ya de la eternidad me abre la puerta,
 Y de mis ojos huye el mundo entero,
 Y una tumba diviso solamente
 Con un cadáver, y a su lado un hueco.
 ¡Marsilla....! Yo te amé, siempre te amaba...
 Tú me lloraste ajena, tuya muero.

(Arrojase sobre el cuerpo de don Diego, y expira quedando de rodillas abrazada con él) (V, escena última)

Hartzenbusch (1849)

Mi bien, perdona
Mi despecho fatal. Yo te adoraba.
Tuya fui, tuya soy: en pos del tuyo
Mi enamorado espíritu se lanza.

(Dirigiese adonde está el cadáver de Marsilla; pero antes de llegar, cae sin aliento con los brazos tendidos hacia su amante.) (IV, 11)

Bretón

Por fin, avanzando hacia el túmulo con paso resuelto y abrazando el cadáver dice:
-¿Un beso me pidiste? ¡Toma, mi bien!
Besa el rostro de Diego y cae muerta. (p.12)

DIEGO

Diego, protagonista de la leyenda, es el amante desdichado al que veremos sufrir tanto sentimental como físicamente a lo largo de la historia. Como es pobre, el padre de Isabel no acepta que se case con su hija. No obstante, le concede un plazo para que se marche, consiga riquezas y vuelva a su patria con el prestigio y riqueza digna de su hija. Sin embargo, Diego no lucha por dinero, sino por su amor. Al final, gracias al amor, la fuerza que inspira al héroe, consigue riquezas y alcanza la situación social de los Segura. Pero la nobleza y el dinero no serán suficientes para alcanzar a su amante. Su amante le rechaza y él muere de dolor, de pasión y de celos. En todas las obras, obedeciendo a la ficción legendaria, la situación social de Marsilla es de estatus bajo. Es un hombre pobre pero honrado y honesto. El nombre del amante de Isabel cambia en todas las obras que analizamos. En la obra de Comella y de Nifo es don Diego; en *La Isabel* su nombre es Marcilla; Hartzenbusch, basándose en los documentos históricos, utiliza los nombres de la gente que vivieron en realidad. El nombre de Diego aparece en los dramas de Hartzenbusch con sus apellidos: Juan Diego Martínez Garcés de Marcilla, o Marsilla que realmente vivió un Garcés de Marsilla quien fue el juez de Teruel en 1193.⁹⁷

En la obra de Nifo, como ocurre con los demás personajes, conocemos a Diego desde los ojos de Isabel, pues es su amante y su única razón de existir en este mundo. Al no conseguir la mano de su amante, muere. Desde el principio hasta el final acompaña a Isabel en la escena su cadáver, en un sofá, pues sin él la escena no sería tan patética.

En la tragedia *La Isabel* Marcilla aparece en el acto quinto, escena segunda al volver a Teruel y habla con el hermano de Isabel, Enrique.⁹⁸ En la tragedia neoclásica el héroe debe contar con un rango elevado; ya que los personajes ilustres y grandiosos se crean a propósito para acometer tales efectos; sus caídas son más ruidosas, sirven de mayor escarmiento y causan más terror y lástima.⁹⁹ Esta es la razón que explica que Marcilla no tenga un papel protagonista en las obras, incluso a pesar de que vuelva convertido en un hombre rico. En el teatro del neoclasicismo los protagonistas se definen como personajes virtuosos y sensibles, los cuales, tras numerosas peripecias y terribles pruebas, saldrán victoriosos sobre sus oponentes,

⁹⁷ PICOCHÉ, J. L. *Op. cit.*, p. 20

⁹⁸ Inicio el comentario del héroe con la tragedia neoclásica, a pesar de no seguir el orden cronológico, con el fin de indicar a continuación las semejanzas entre la obra de Comella y Hartzenbusch.

⁹⁹ Véase GARCIA DE LA CONCHA, Víctor. *Op. cit.*, p. 502

demonstrando con su ejemplo que la virtud todo lo vence.¹⁰⁰ Así en *La Isabel*, el espectador no es testigo de las vicisitudes por los que pasa Marcilla, sino que él mismo protagonista el que da cuenta de ellos a través de una analepsis. Ello implica que imponga su punto de vista impregnado de dolor. El héroe de las tragedias españolas según Loreto Busquets es ante todo “un rebelde al servicio de la Patria, a la otorga el significado de Pueblo, cuya voluntad se extrínseca en la Ley”.¹⁰¹ Diego no se va de su Patria con una obediencia ciega sino es lo que debe hacer. En la tragedia, como en los dramas de Hartzenbusch, nunca habla de los tesoros que ha traído, ni las fuerzas que ha hecho para conseguir la fama; porque sabe que estos son los debía hacerlo para salvar a su patria y para conseguir la mano de su amante.

Aún consiguiendo su propósito, tras el dolor y el sufrimiento, estos no son causa suficiente para evitar su desgraciado fin. El autor provoca una inevitable catarsis en el espectador: un hombre se aleja de su tierra para conseguir a su amante, vuelve consiguiendo todo lo que le faltaba y al final, por culpa de un sino adverso, muere; pues, las acciones de Marcilla que son positivas siempre, no causan terror como es lógico; sin embargo, conducen al héroe a un fin trágico, que inspira en el espectador la clemencia y compasión perseguida por el autor de *La Isabel*. En este caso el espectador ve cómo, a pesar de todo, las buenas acciones no son recompensadas.

En la obra de Comella, Diego vuelve a Teruel inmediatamente después de casarse Isabel con don Juan, potenciándose así el afecto climático. En esta escena trágico lírica los sentimientos de Diego se radicalizan, pues no quiere aceptar la situación; así se lo dice de una forma cruel y a la vez apasionada.

Elen. Es hacerla infeliz con su marido;
y si la quieres bien, yo te aconsejo
que huyas de este lugar.

Dieg. Pero es posible
que haya su corazón suscrito a un hecho
tan vergonzoso y torpe? si ha faltado
en Isabel la fe, los juramentos,
las ofertas, diré que son pretextos.

Elen. Repórtate Don Diego, y por lo
mismo
que te debe Isabel tan buen concepto,
por su concepto mira.

Dieg. Pero ¿cómo
cupó en su corazón tan bajo intento? (p. 4)

¹⁰⁰ Véase *Ibid.*, p. 799

¹⁰¹ BUSQUETS, Loreto. *Op. cit.*, p. 155

La obra de Comella recoge un personaje que apareció anteriormente en la comedia de Montalbán: Elena. Mientras en la comedia, ella inventa la falsa noticia de la muerte de Marsilla, en la obra de Comella ella no inventa la falsa noticia, sino que cree que él murió y vive su tristeza sin exteriorizarla, pues recordemos que Elena también está enamorada de Diego. Finalmente se confiesa a Diego. Diego utiliza los sentimientos de Elena y dice a Isabel que se casará con ella para que Isabel entienda qué significa morir de celos:

Isab. Tengo marido ya.
Dieg. Yo tengo esposa.
[...]
Dieg. Yo no vengo a pedir satisfacciones.
Isab. Yo lo creo muy bien.
Dieg. Tan solo vengo
a darte el parabién del nuevo enlace,
y después a decirte que como pienso
tomar estado.
Isab. ¿Qué no le tomaste?
Dieg. No haberlo ejecutado solo siento.
Isab. ¿Con quién te casas pues?
Dieg. Con Doña Elena.
Isab. ¡O qué tarde conozco que de acuerdo
caminabais los dos! Para evadirte
de ser mío tomaste un pretexto
tan indigno; tomaste el arbitrio
de exaltar mi furor con el despecho
de los celos; aleve, de antemano
teníais concertado el casamiento .
Dieg. Deja vanas disculpas
Isab. Tú me matas.
Dieg. Ve a gozar del amor del nuevo dueño.
Isab. Ay ¡Don Diego! ¡Don Diego! (p. 6)

En el drama de Hartzenbusch este personaje será sustituido por Zulima que cobrará una importancia significativa. Así el drama se inicia con las palabras apasionadas de esta mora:

“Lástima fue la que me condujo a amarle. [...] al pasar delante de mis celosías, notaba yo la palidez de su noble rostro; oía sus suspiros, las palabras incoherentes, únicas con que interrumpía su tétrico y porfiado silencio. ¿Por qué suspiras? solía yo decirle detrás de los cortinajes de las ventanas. Soy esclavo, me respondió siempre.” (1836, I, 1.)

La primera mención de Diego en el drama de Hartzenbusch de la versión del 36 se encuentra en el acto primero de la escena primera a través de los ojos de Zulima: es la de un ser

misterioso, de oculto o desconocido origen; es portador de un destino aciago que atrae la desgracia sobre aquellos que le aman y a los que ama; es hermoso, bello tanto física como espiritualmente. A la vez hay algo de angélico y de diabólico; ama la libertad por encima de cualquier otro valor de la existencia, y sólo con ese amor compite el amor femenino, cuya encarnación es la mujer. En el personaje de Diego se encuentra, como veremos, el prototipo del héroe romántico.

Diego en la escena primera del drama aparece como un hombre misterioso del que no se sabe ni su nombre ni su origen. Al hablar con Zulima se presenta a sí mismo relatando su historia de amor. En el drama romántico, los amantes no sólo hacen expresión de su amor, sino que la razonan y defienden. Marsilla en el drama cuenta a Zulima el origen de su amor utilizando expresiones propias del génesis: desde su nacimiento Dios les creó con un alma partida en dos y dijo “vivid y amad” y existieron Isabel y él. En el transcurso de los días su amor se va incrementando hasta el mencionado día. Así con estas palabras entendemos que dicho amor es su destino y es lo que tiene que vivir. Este amor es el sentido de su existencia:

(1836)

Mi nombre es Diego Marsilla,
y cuna Teruel me dio,
ciudad que ayer se fundó
del Turia en la fresca orilla,
cuyos muros entre horrores
de guerra atroz levantados,
fueron con sangre amasados
de sus fuertes pobladores.
Al darme el humano ser,
quiso sin duda el Señor
destinar al fino amor
un hombre y una mujer,
y para hacer la igualdad
de sus afectos cumplida,
les dio un alma en dos partida,
y dijo: Vivid y amad.
A esta voz generadora
Isabel y yo existimos,
y la luz del cielo vimos
en un día y una hora.
Desde los años más tiernos
fuimos rendidos amantes. (I, 1)

(1849)

Porque el amor principió
a enardecer nuestras almas

al contacto de las palmas
 de Dios cuando nos crió;
 y así fue nuestro querer,
 prodigioso en niña y niño,
 encarnación del cariño
 anticipado al nacer,
 seguir Isabel y yo,
 al triste mundo arribando,
 seguir con el cuerpo amando
 como el espíritu amó.
 desde que nos vimos,
 antes nos amábamos de vernos;
 tan firme en almas de niño,
 recuerdo de otro cariño
 tenido antes de nacer.
 Ciegos ambos para el mundo,
 que tampoco nos veía,
 nuestra existencia corría
 en sosiego tan profundo,
 en tanta felicidad,
 que mi limitada idea
 mayor se alcanza que sea
 la gloria en la eternidad.
 Mas dicha de amor no dura. (I, 1)

El Marsilla de Hartzenbusch al principio es un hombre pobre, pero después consigue riquezas y fama. En este caso una de las características esenciales del protagonista de la leyenda se amolda perfectamente a los rasgos del drama romántico, pues en este género “la movilidad social en esta época hace que se pase con relativa facilidad de una clase a otra”.¹⁰² Diego no se marcha de Teruel en busca de aventuras o fuerza, lo hace sólo por amor. La guerra es sólo un medio para lograr el fin. Hartzenbusch escribió su drama alejándose de los códigos y el tono de la poesía épica en la que describen batallas heroicamente, sino que lo hace considerando solamente al hombre.¹⁰³ Tanto en la tragedia como en los dramas de Hartzenbusch, Diego se interesa exclusivamente en conseguir la mano de su amante; sin su amor estas riquezas no sirven de nada:

La Isabel

¿Este fin a mi amor se reservaba?
 ¿Asaltos, lides, triunfos, y trofeos
 de qué me habéis servido? ¿De qué
 el llanto? ¿De qué tantos sollozos,
 y desvelos? Todo, todo cual

¹⁰² ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. *Op. cit.*, p. 30

¹⁰³ Véase *Ibid.*, p. 23

humo disipase, ¡Felices, o vosotros
compañeros, que rendisteis la vida,
coronados de una gloria inmortal,
entre el estruendo horrible del combate
de las Navas!
¿Por qué un moro feroz un duro acero
no igualó con vosotros mi ventura?
¡Cuanto la envidio! ¡Cuanto la apetezco! (V, 4)

Hartzenbusch (1836)

Mar. ¡Padres! ¡Hermanos! ¿Para que me quien, ni
que les deberé? Tesoros traigo...
Vedlo...
Luego veréis sedas, alfombras, caballos, con jaeces,
armaduras...
Allí viene el escudo destrozado
que vio asombrada aparecer Castilla,
el Garona besar su aciaga arilla,
palestina de gloria coronado.
Riquezas con honor dime la suerte (IV, segunda parte, 4)

En el drama de Hartzenbusch Marsilla se enriquece, torna a su patria pero es detenido en el momento más crítico de su vida por unos bandidos, que sin saber que le roban un tesoro, le roban el tiempo y su amor, como advertirá Larra. Le salva Zulima, pero ya es tarde. Su amante ya está casada y él ha oído el eco de la campana. En la versión de 1836 habla con los bandidos para que le salven y habla de su amor y su desesperación. Sin embargo, en la versión de 1846 en el acto último, en la escena séptima hay un monólogo de Marsilla sobre esta situación desgraciada:

(1836)

Ese fatal sonido viene a aumentar mi desesperación.
Si al ver que no llego... ¡Oh! No, todo lo habrá
evitado Celada. Isabel me espera, y yo aquí entre tanto...
Traidores, viles bandidos.
[...]
Quitadme la vida si me quitáis las riquezas.
Mi vida son ellas. Vosotros no lo sabéis...
[...]
¿Hay entre vosotros alguna fe? ¿Sabéis lo que es
la palabra de un caballero? Yo soy Marsilla.
[...]
Un día, pocas horas que estuviesen en mi poder
esas prendas, me harían feliz. Aún sin venir a mi
poder... Si no sois tigres, si hay entre vosotros
algo de humano... hacedme una gracia, y os bendeciré...
Ángeles seréis para mí. ¡Si pudierais penetrar

la sinceridad con que os hablo...! Si uno de vosotros llega a Teruel... a casa de Segura... si le muestra esas joyas y el dice: De Marsilla son, no necesito más, huya luego con ellas.
[...]
Matadme: sino, ni uno siquiera de vosotros ha de salvar la vida. No sabéis aún quién es el que habéis sorprendido cobardemente... como cobardes que sois, como villanos. Juro a Dios vivo no descansar hasta que haya exterminado al último de vosotros. De estos mismos árboles han de perder vuestros cadáveres destrozados. (II, segunda parte, 1)

(1849)

Infames bandoleros,
que me habéis a traición acometido,
venid y ensangrentad vuestros aceros;
la muerte va por compasión os pido.
-Nadie llega, de nadie soy oído:
vuelve el eco mis voces, y parece
que goza en mi dolor y me escarnece.
Pero las horas pasan, huye el día.
¿Qué vas a imaginar, Isabel mía?
¿Qué pensarás, idolatrada prenda,
si esperando abrazar al triste Diego
corrido el plazo ves, y yo no llego?
Mas por Jaime avisados
en mi casa estarán: pronto, azorados
con mi tardanza... Sí, ya se aproxima
gente. ¿Quién es?
Me adelanté a la escolta que traía:
su lento caminar me consumía.
Yo vengo con amor, ellos con oro.
Enemigos villanos,
los ricos dones del monarca moro
no como yo darán en vuestras manos:
tiene quien los defienda. (III, 7)

Diego, en la obra anónima y también en la obra de Comella recibe la noticia de que Isabel ya está casada por parte de otros personajes; en la obra de Comella al hablar con la prima de la dicha, Elena; en *La Isabel* al hablar el hermano de Isabel, Enrique. Pero en los dramas de Hartzenbusch, en cuanto entra a Teruel ya es conciente que Isabel está casada, su instinto, su sensibilidad extrema, le hacen ver que su destino le ha sido impuesto:

Comella

No, no es posible, no puede ser, Elena,
no lo creo: Isabel ser de otro? Se ha
olvidado que un casto nudo unir debe
su afecto con mi afecto? Que yo debe
ser suyo? Primero creeré que de luceros
se han poblado los montes, que las fuentes
en vez de cristal puro manan fuego; que
producen la nieve los volcanes; que la
reproducción del universo naturaleza
olvide; en fin, que todo, todo se mude,
menos el afecto de Isabel, menos de su
pecho amante la fineza, el amor; y así
al momento voy a darla noticia de mi
arribo voy a echarme a sus pies tendido
y tierno. (p. 4)

La Isabel

¿En tanto tiempo no recibir las cartas unos ni otros,
y solo recibir el triste pliego con la amarga noticia
de mi muerte?...
Aquí hay, Enrique, dilo.- ¿Estas ya viendo en que
ha parado mi fatal ausencia? ¿Y aun vivo? ¿Y aun
la luz miro sereno? ¿Para cuando sois rayos vengadores?
Muramos pues así lo quiere el cielo. (V, 3)

Casi en todas las obras se ve la frustración y la desesperación de Diego contra su destino: ha vuelto tarde, ha pasado el tiempo que le concede el padre de su amante y siendo difícil de aceptar que su amante es de otro:

Comella

Yo sé lo que hacer debo.
Qué torpe proceder ¡qué indigno no trato!
¡Edad de la inocencia! ¡Feliz tiempo!
Que el fraude y el engaño se ignoraba;
que el amor en los pechos era eterno;
que ningún interés movía al hombre;
que el metal no tenía ningún precio;
al mirar la perfidia, al ver el fraude
que reina en nuestra edad, con el recuerdo
sigo la sencillez de aquellos siglos.
¿Pero tendrá la ingrata, atrevimiento
de presentarse a mí sin confundirse?
Tendrá valor que cuando un falso pecho
comete alguna acción que le degrada,
a la reconvención opone ciego

una jactancia loca, un vano orgullo,
con que el exceso añade nuevo exceso.
Pero alguien viene aquí: si es la elvosa,
será de mi furor blanco funesto. (p.5)

La Isabel

Pues si me amas, consiga ya mi afecto
el premio que merece; con firmeza
deshaz ese engañoso casamiento;
da la mano al esposo que escogiste
con alma libre, y ánimo sereno:
pues Azagra se opuso a nuestro enlace
pero no lo deshizo. Si por muerte
me tienen, ya vez falsa la noticia;
si es el plazo, en el mismo día vengo;
si por pobre me niegan ser tu esposo,
ya en la riqueza a mi rival excedo;
si mi stirpe no fuera tan ilustre,
ahora lo sería por mis hechos;
si en el amor consiste, ¿Quién me iguala?
Mientras viva no tienes otro dueño:
nadie es tuyo, Isabel, sino Marsilla,
habla: ¿Qué te detiene? (V, 4)

En los dramas de Hartzenbusch esta frustración se enfatiza más que en las otras obras percibiéndose de forma más clara al hablar con su padre. Marsilla, durante su conversación con su padre siempre se queja de su destino creyendo que Dios le hace sufrir. A diferencia de Isabel, Marsilla cree que su Dios le ha abandonado, ve a Dios como “de las virtudes áspero enemigo” y al fin dice que “no hay nada”; toda su esperanza y creencia finaliza al ver a su amante casada con otro. La férrea confianza en Dios de Isabel se transforma en el personaje de Marsilla en frustración y rabia. La conformidad de Isabel, que representa la sumisión cristiana admita a la mujer se resuelve en el caso de Marsilla en la rebeldía romántica propia del héroe del drama.

Así el autor del drama, crea dos protagonistas, que aunque tienen el mismo destino, sufren los dos por la misma situación desgraciada y al mismo fin fatal; representan dos visiones del mundo diferentes que obedecen en parte al sexo que representan. Mientras la mujer es siempre obediente resignada y no cuestiona la voluntad de Dios, el héroe romántico representa la rebeldía y el cuestionamiento de los valores sociales y religiosos:

Hartzenbusch (1836)

Mar. Para vosotros son. ¿Qué hay en mi patria para mí? ¿Qué hallaré? Vacío, muerte. No hay un amor, una Isabel, no hay nada. ¡Padres! ¡Hermanos! ¿Quién a mi adorada sustituye en mi pecho? Potestades del mal, a quienes Dios para juguete les quiso dar, reíd, ya conseguisteis llevar hasta su fin mi desventura. Solemnizad, espíritus dañados, mi desesperación. Tus calabozos ábreme, infierno; a sepultarme en ellos me impele mi furor, y me señala de la venganza el criminal camino. ¿Dónde está la que pérfida insultaba la miseria y horror de mi destino?

Mart. Su castigo abandona al justo cielo. La maldición persígala de un padre cuya casa llenó de desconsuelo.

Mar. ¿Del cielo os prometéis justo castigo? ¿De ese cielo al delito favorable, de las virtudes áspero enemigo?

Más sí, veréis que a mi furor entrega esa mujer fatal, porque su sangre cubra de mengua y de baldón mi frente. Y ¿Qué me importa el deshonor? Ardiente, bárbara sed de sangre me devora. Verterla a ríos para hartarme quiero, y cuando más que derramar no tenga, la de mis venas soltará mi acero. (V, segunda parte, 4)

En los dramas de Hartzenbusch, al entrar en la habitación de Isabel se ve claramente lo característico del héroe romántico de Marsilla, pues desconociendo el lugar tiene dificultad de encontrar a su amante que siente la desesperación y esperanza al mismo tiempo, manteniendo el interés del espectador siempre vivo, ya que se espera que ocurra lo inesperado. Mientras en la versión de 1836 entra directamente por la ventana; en la nueva versión mira desde ella:

(1836)

Marsilla, que entra por la ventana.

Desconozco el lugar. ¿Dónde me encuentro?
¿Podrá ser ésta de Isabel la estancia?
Nada hay en ella de Isabel. ¡Qué miro!
Una mujer... que plácida descansa.
No turbemos... (V, 3)

(1849)

Marsilla, por la ventana

Jardín... una ventana... y ella luego.
Jardín abierto hallé y hallé ventana;
mas ¿Dónde está Isabel? Dios de clemencia,
detened mi razón, que se me escapa;
detenedme la vida, que parece
que de luchar con el dolor se cansa.
Siete días hace hoy, ¡que venturoso
era en aquel salón! Sangre manaba
de mi herida, es verdad; pero agolpados
alrededor de mi lujosa cama,
la tierna historia de mi amor oían
los guerreros, el pueblo y el monarca,
y entre piadoso llanto y bendiciones-
tuya será Isabel- juntos clamaban
súbditos y señor. Hoy no me ofende
mi herida, rayos en mi diestra lanza
el damasquino acero... No le traigo...
¡y hace un momento que con dos me hallaba!
Salvo en Teruel y vencedor, ¿Qué angustia
viene a ser ésta que me rinde el alma,
cuando acabada la cruel ausencia,
voy a ver a Isabel? (IV, 6)

En todas las obras al ver a Isabel, Marcilla habla de su amor puro y matiza que el final será la muerte o la vida. Si Isabel acepta que aún siente algo hacia Marcilla vivirán su amor en este mundo; pero si no lo acepta, la única solución para él será la muerte:

Comella

Una vez que la fuerza y el engaño
en lugar del amor y mutuo afecto,
ha formado su enlace, presididos
no verán sus amores del contento,
ni del casto himeneo propagado
en su lecho verán el dulce efecto.
La discordia voraz, la muerte horrible,
el pálido rencor, el odio fiero,
sembrarán sin cesar en vuestras almas
disturbios, disensiones, rabia y celos.
No encenderán las cándidas antorchas
los genios tutelares de himeneo
ante las aras, no: sólo las furias
las sacrílegas teas con despecho
encenderán: ni sembrarán las gracias
tampoco alrededor de vuestro lecho

aromáticas yerbas, ni olorosas
flores: serpientes sembrarán con ceño,
vívoras venenosas que os acaben,
que os destrocen y os llenen de tormentos,
a fin de que acabéis como yo acabo,
a fin de que muráis como yo muero. (p. 5)

La Isabel

La seducción, el vil engaño
formaron este odioso casamiento:
el mío la verdad, el amor puro:
yo solo soy tu esposo verdadero;
y así no he de permitir que de mis
brazos
te arranque ese alevoso. Si: primero
me quitará la vida, o yo la suya. (V, 4)

Hartzenbusch (1836)

No temas nada
ni por mí, ni por ti; no estoy yo solo,
mi valor y mi acero me acompañan.
Isabel, si cediste a la violencia,
dilo, si con halagos engañada,
si fuiste por el brillo seducida
de las riquezas, dímelo: sé franca
yo indulgente seré. Si ya en tu pecho
la fe que un día me tuviste falta,
decláralo también; amor u olvido
de ti reclamo. De mi vida fallas
o de mi muerte: di, que muerte o vida,
como venga de ti, me será grata. (V, 3)

En la tragedia y en la obra de Comella, Marsilla, después de relatar sus sentimientos, enterándose de que Isabel nunca será suya, muere. Pero en los dramas de Hartzenbusch, sabiendo que la unión con Isabel no tendrá lugar, le ruega un último abrazo como hermano atendiendo el motivo desarrollado en la leyenda:

(1836)

Isab. ¿No tienes piedad de una mujer enamorada?
Mar. ¡Oh! Tenla tú de mí. Será el abrazo de un
hermano dulcísimo a su hermana, cual mi fe tierno,
cual tu frente puro.
Isab. No te acerques. (V, 3)

(1846)

No sigas, basta.

¿Quieres que huya de ti? Pues bien, te dejo.

Valor... y separémonos. En paga,

En recuerdo si no, de tantas penas

Con gozo por tu amor sobrellevadas,

Permite, Isabel mía, que te estrechen

Mis brazos una vez... (IV, 7)

En el final de la obra anónima y en la de Comella, Marsilla muere en paz, pues en el último tiempo Isabel le revela sus sentimientos y él se entera de que ella también le ama, pero como ya está casada, la única cosa que puede hacer es morir por su amor. En ambas obras desde el principio la situación de los amantes es trágica. No obstante, la tragedia continúa: los dos siguen enamorados, Isabel le expresa su amor en el último momento, pero como ella tiene que obedecer a sus deberes, él no tiene más solución que morir. En el drama de Hartzenbusch la situación de los enamorados es otra. Isabel nunca le comenta a Marsilla que sigue enamorada de él, al contrario le hace saber que lo aborrece. Marsilla al final de los dramas muere, porque piensa que Isabel ya no está enamorada de él, va a ser de otro, por lo que no puede seguir viviendo.

Comella

Dieg. Isabel? Isabel? Yo te he perdido
para siempre...
Isab. Don Diego?
Dieg. Yo fallezco.
Isab. Don Diego? Mi bien? Ay que ya
ha espirado!
Y yo espiro también, sagrados cielos
[...]
Isab. Un papel me ha dejado, mas ya vuelve
Don Diego: ¡qué he mirado! ¡Que es
aquesto!
Lee este papel el contenido
Dieg. ¿De quién es?
Isab. De mi esposo
Dieg. Azar funesto
Isab. Lee
Dieg. “Prevente, pues mi honor ofendes,
a morir a los filos de mi acero”.
Isab. ¡Te confunde el papel! ¿Que me respondes?
Dieg. Que es razón:
el dolor me ahoga el pecho
que cumplas con la fe de tu marido
que me olvides de mi amor: hablar no puedo
Isab. ¿Que tienes? ¿Que te da? ¿Tu acongojado?
Dieg. Isabel – Isabel
Isab. Todo cubierto de
un sudor frío... Esposo...
Dieg. ¿Esposa mía?
¡Recibe, ay dulce bien!
Mi último aliento (p. 7-7)

La Isabel

¡La gloria! ¿Y qué es la gloria,
el timbre, el nombre
para un pecho oprimido de tormento?
¡La virtud! ¿Y virtud llamas dejarte
en brazos de un tirano cuando puedo
con mi espada....?
[...]
¿Es cierto? ¿Es cierto?
Sigue con tu virtud adusta, y fiera;
olvida los mas tiernos sentimientos;
olvida tu promesa; olvida, olvida....
Aborrece a Marcilla, que algún tiempo
amaste con ardor...! ¡Que diferencia!...
¡Ay!... ¡En que tiempo abismo de dolor
me veo!...
Muerte... Muerte.... No tardas.... De
mi vista separarme la ingrata, y al perverso,
al perverso de Azagra.... ¡Que congoja!
¡Qué angustia! ¿Con que en fin es ya tu dueño?...
¿Yo sin Isabel?... ¿Yo?... ¿Y en otros brazos?...
¿Él es feliz?... La vida... No la quiero...
ya me falta... me falta... por instantes...
a Dios... recibe... mi postrer aliento...
es tuyo.... Como todos.... Tuyo...
tuyo...
¿Isabel me amas aún? Contento muero. (V, 4)

Hartzenbusch (1836)

Isab. (En la mayor desesperación)
¡Tú me has perdido!
La desventura sigue tus pisadas.
Mar. Va con tu padre el juez; nada receles.
Isab. ¡Para esto di mi mano!
Mar. ¡Desdichada...!
Isab. ¿Qué es lo que hiciste?
Mar. Tu traición revelas.
¡Impostora!-¡Y decía que me amaba!
Isab. ¡Hombre de maldición! ¡Ojalá nunca
de Teruel las almenas avistaras!
¡Cruel! ¿Amor a reclamar te atreves
de una mujer por ti despedazada?
Ya te aborrezco
Mar. ¡Oh Dios! ¡Ella lo dice!
No puedo más.
Isab. ¡Que miro! Se desmaya.
Perdóname un momento de despecho...
Mar. Isabel me aborrece... ¡me engañaba!
¡Aquí siento... que angustia! Yo la adoro...
y ella me aborrecía... Ella me mata.
(Muere) (V, 3)

Hartzenbush (1849)
 Mar. Me vengaré en don Pedro,
 en su esposa, en los tres: guardo las cartas
 Isab. ¡Jesús!
 Mar. ¿Qué cartas son?
 Isab. ¡Tú me has perdido!
 La desventura sigue tus pisadas.
 ¿Dónde mi esposo está? ¡Dímelo pronto,
 para que fiel a socorrerle vaya,
 y a fuerza de rogar venza sus iras!
 Mar. ¡Justo Dios! ¡Y decía que me amaba!
 Isab. ¿Con su pasión funesta reconviene
 a la mujer del vengativo Azagra?
 ¡Te aborrezco!
 Mar. ¡Gran Dios! Ella lo dice.
 Con furor me lo dijo: no me engaña.
 Ya no hay amor allí. Mortal veneno
 su boca me arrojó que al fondo pasa
 de mi seno infeliz, y una por una,
 rompe, rompe, me rompe las extrañas!
 Yo con ella, por ella, para ella
 viví... Sin ella, sin su amor, me falta
 aire que respirar... ¡Era amor suyo
 el aire que mi pecho respiraba!
 Me lo negó, me le quitó: me ahogo,
 no sé vivir.
 Isab. Huye, que viene gente, huye.
 Mar. No puedo
 Voces. ¡Muera, muera!
 Mar. Eso sí
 Isab. Ven
 Mar. ¡Dios me valga! (IV, 7)

Como héroe romántico, Diego al buscar la felicidad, encuentra la desgracia, capaz de vivir intensamente, la muerte la asalta.¹⁰⁴ Es un personaje que representa a la clase social baja; pues por ser pobre no puede estar con su amante; y a la vez es el representante del aspecto de la naturaleza humana, pues, aunque es un hombre fuerte que ha resistido las luchas y las dificultades de la vida, no puede controlar su pasión y celos. No muere en las batallas; pero muere fácilmente de celos y por su amada.

En el drama lírico de Tomás Bretón, Diego Marsilla tiene características semejantes que en los dramas de Hartzenbusch. Siempre revela sus sentimientos hacia Isabel y niega al amor de Zulima por estar enamorado de otra. Cuando está atado en el bosque pierde toda su esperanza que no va a ir en tiempo a Teruel y al enterarse de que Isabel se ha casado con

¹⁰⁴ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Op. cit.*, p. 314

Rodrigo le nombra a su situación como desgraciado y al entrar a la casa de Isabel y al hablar con ella nunca pierde su esperanza hasta que oye las palabras desgraciadas de ella que lo mismo dice en los dramas de Hartzenbusch: “¡Te aborrezco!” Al escuchar estas palabras queda inmóvil y lleva su mano al corazón y muere. Pero a diferencia de los dramas en el drama lírico de Tomas Bretón Marsilla hace esfuerzos para no morir delante de Isabel y de su padre y se despide de ellos diciendo: “—¡Diego os perdona!”. Estas palabras muestran que, aunque el culpable son su amante y su padre y siendo muy fuertes sus sentimientos, él no quiere hacer daño a su amante y les perdona.

En cada una de las obras al marido de Isabel le otorgan un nombre diferente. Para Nifo es don Fernando; para Comella don Juan; en *La Isabel* se llama Azagra. En cuanto a los dramas de Hartzenbusch, como señala Picoche y se señaló anteriormente, el autor “crea al marido de Isabel hermano del señor de Albarracín. El personaje histórico que pudiera ser marido de Isabel se llamaba don Pedro Fernández de Azagra y era hermano del señor de Albarracín que llevaba el mismo nombre. El autor creó, sin embargo, al personaje de Rodrigo de Azagra, primo del señor de Albarracín, para evitar una confusión entre don Pedro de Segura y don Pedro de Azagra”.¹⁰⁵ Tomas Bretón utilizó el mismo nombre que Hartzenbusch, don Rodrigo.

En *La casta amante de Teruel*, la escena patética de Nifo, conocemos a don Fernando a través de las palabras de Isabel: “Don Fernando era rico más que amante.” El padre de Isabel sólo por su riqueza le considera el mejor hombre para casarse con su hija. Además, para Isabel, don Fernando, nunca ha sido “honroso”. En la obra de Comella don Juan, el marido de Isabel, es un personaje trascendental. En este caso, sin pronunciar ni una sola palabra en toda la obra, su acción desencadena la escena trágico lírica. Don Juan mantiene la falsa noticia, pues transmite la muerte de Marsilla mediante un billete que entrega en mano a la misma Isabel, y a continuación sale de la sala sin decir nada. En la misma situación Isabel traslada la nota a Marsilla y entonces él comprende que su amada pertenece a don Juan. Marsilla presa de dolor expira sin remedio alguno.

En la obra anónima *La Isabel*, Rodrigo actúa en la escena más que Marcilla desarrollando un papel protagonista del que siempre se desprende el amor y la pasión que siente por ella:

Sabed pues la razón, estadme atenta:
y acordaos, que al punto que mis ojos
miraron de los vuestros la belleza,
os entregué (¡con cuanto rendimiento!)
la voluntad más pura, más sincera.
Pero vos, que muy lejos de escucharme
vuestra imaginación teníais puesta
en Marcilla, no oísteis mis suspiros,
ni de mi corazón la amarga queja.
Después de mucho tiempo, imaginando
que mi constante amor lograr pudiera,
ya que no otro tan fino por lo menos
un agradecimiento a mi fineza

¹⁰⁵ PICOCHÉ, J. L. *Op. cit.*, p.23

os pedí a vuestro padre por esposa.
¡Que instante tan fatal! ¡Que horrible escena
fue aquella para mí! No obstante quiso
mi constancia pasar por esa prueba.
Callé más de dos años: y entretanto
Marcilla con sus rápidas proezas
secando por momentos mi esperanza,
nuevo aliento, y vigor daba a la vuestra. (I, 4)

Para lograr a Isabel urde la falsa noticia de la muerte de Diego, pero al enterarse de que Isabel no le ama, decide irse de Teruel, aunque nunca lo hará, porque si lo hiciera, perdería su honor y el de Segura:

No fue nunca la causa verdadera
del horror que tenéis al triste Azagra,
sino vuestra cruel naturaleza.
Y así debo deciros que me parto
a Albarracín, que allí mi enojo piensa
juntar todas las tropas de mi Hermano,
y las de mis parciales, y con ellas.... (I, 4)

Cansado del desprecio de la protagonista y aunque sigue enamorado, Azagra habla con su criado Bernardo, poniendo de manifiesto su lado más cruel y se obstina en casarse con Isabel para salvar su honor en Teruel, pues es un hombre que cuenta con fama en el lugar:

Bern. No es tiempo. Si de veras
adoráis a Isabel, debéis primero
procurar reducirla con ternezas
a que, viendo que el plazo se ha
cumplido,
a vuestra boda desde luego asienta.
Si este medio no basta, si se obstina
en despreciar feroz vuestra firmeza,
es preciso tentar todos los medios;
dejar la insinuación, usar la fuerza.
Azag. Esto acabo de hacer, he procurado
recordarla mi amor, mi fe sincera;
el plazo ya cumplido; y ser ya tiempo
de que mi triste afán el premio obtenga.
Mas ¡ay, Bernardo, cuánto me engañaba!
¡cuánto un amante fiel se lisonjea!
No hay vívora pisada más altiva;
desprecia mis cariños, y renueva
su amorosa pasión con tal constancia
que me falta la voz, el pecho tiembla.
Creí con amenazas, y rigores
poder como tan joven sorprenderla;
pero fueron en vano cuántas hice:
modo de tono, y lleno de ternura

a Ximena pedí que en nombre mío
expusiese mi ardor, y pena acerba;
pero más de irritó con mis sollozos.
¿Qué rumbo seguiré qué bueno sea? (I, 5)

[...]

Azag. ¡Duros consejos para un pecho amante!
¡Pero más duro su tesón! No queda
más remedio que el tuyo. Ya que airada
mi rendimiento con furor desprecia,
de una vez con los ruegos acabamos:
ella, y su Padre mi despacho sepan. (I, 5)

[...]

Cuando me halle seguro de que
encuentro
en Isabel un pecho compasivo.
¿No sabes la aspereza con que ha poco
despreció mi ternura en este sitio?
¿Pues como ha de entregar la mano ahora
al que la causa de su pena ha sido?

[...]

Isab. ¿Todavía no habéis marchado, Azagra?

Azag. ¿Y todavía tan airada os miro
contra aquel infeliz que os adora,
cuyo amor al de todos ha excedido?

Isab. ¿Al de todos Azagra?

Azag. Sí, Señora.

Otros aman por ser correspondidos;
mas yo que he sido despreciado siempre,
que en vuestro rostro de continuo he visto
pintada la más dura displicencia
cuando hablaros quería mas sumiso;
yo que he visto halagado de la suerte
a otro amante feliz; que no he tenido
ni la más leve sombra de esperanza
de ver el fin de los tormentos míos;
y que he seguido con tenaz firmeza
en mi efecto, y empeño primitivo,
me parece que el nombre que me tomo
a mi pasión constante le es debido. (III, 3)

[...]

¡Qué rayo vengador ha descargado
el cielo sobre mi! ¿Bernardo, has visto
como me ha despreciado? ¿Y como ultraja
hasta mi nombre con amor limpio?
No te dije que estaba de tal suerte
¿Qué pretenderla hablar era delirio?
¿Qué indeleble conserva todavía
la imagen de Marcilla, y qué ha tenido
sin duda alguna nueva de que vive,
pues con tesón detesta mis suspiros? (III, 4)

[...]

Ya lo sé, basta.

Ve, marcha, corre, junta a mis amigos;
hay que sus tropas al instante apresten;
y que estén prevenidos a mi aviso.

Hoy será el día que en Teruel se vea
 lo que puede un amante enfurecido.
 Isabel será mía aunque no quiera,
 a otro amor entregado, consentirlo;
 será arrancada del paterno seno,
 Albarracín llevada, y si atrevido
 junta su hermano gente que lo impida.
 Serán las calles otros tantos ríos
 de sangre de las víctimas que ofrezcan
 a la venganza los soldados míos.
 Llorarán las esposas, los esposos,
 la Madre tierna sus amados hijos,
 y el fuego asolador hará cenizas
 las casas, y soberbios edificios. (III, 4)

Al final de la obra, al morir Isabel, Azagra se autoinculpa de la muerte de ella y de la separación de los dos amantes:

Azag. [...] Yo he causado tu muerte; yo perverso
 he desechado el amor mas bien unido
 Azag. [...] ¡Soy un Tirano vil! Arroja un rayo
 que acabe con mi vida: yo no puedo
 presentarme a la vista de los hombres
 siendo tan execrable indigno objeto. (V, 6)

Con estas palabras, Azagra se condena a sí mismo, resultando fatal el final de este personaje también, pues por la falta de honor éste perderá fama y notoriedad en el lugar. Con la muerte de los dos amantes, él también morirá, pero este fallecimiento tiene lugar sin alterar el orden del mundo.

En los dramas de Hartzenbusch, don Rodrigo de Azagra, es cruel y vanidoso, sin embargo, le domina su amor, pues espera a su amante seis años en silencio y ha velado por el honor y salud de los Segura. Después de volver a Teruel habla con Isabel sobre su amor:

Mis ojos por fin os ven
 a solas, ángel hermoso.
 Siempre un amargo desdén
 y un recato riguroso
 me han privado de este bien.
 Trémula estáis; ocupad
 la silla. (1836, III, 3)

A diferencia de otras versiones de la leyenda, él no miente sobre la muerte de Diego, pero devuelve las cartas comprometedoras a la madre de Isabel, guardando una para él. Explica sus razones de hacer esta maldad a su amante, pues si Isabel ama a Marcilla y él a ella, don

Rodrigo también siente lo mismo. Tan sólo una persona que ama puede cometer esta locura. Además Rodrigo considera que su situación es la más desgraciada, pues él ha tenido que esperar a su amante seis años sabiendo que está enamorada de otro. Y como ya ha finalizado el plazo concedido a Diego para retornar a su patria, pensando en la pasión y el honor que tiene que salvar fuerza la situación:

Marg. ¿Y será justo que se sacrifique la dicha de mi hija a vuestra vanidad?

Rod. Yo me he sacrificado hasta ahora a sus caprichos; exijo mi desquite. Nada reclamo que no me pertenezca. Isabel no puede disponer de sí, no es suya; sus padres han ofrecido su mano; promesa quita propiedad, no es vuestra; a mí me la habéis ofrecido, Isabel es mía.

Marg. Ni lo es, ni lo será. Siento decíroslo, don Rodrigo: si seguís en un empeño tan temerario, al pie del altar oiréis un no que os afrente.

Rod. Vos contáis demasiado con la eficacia de vuestras instigaciones. La boca, que sólo incitada por vos se atrevería a pronunciar ese no, es sagrada para mí. Isabel es mi ídolo; todo, hasta el desdén, me es respetable en ella; pero ¡ay del que pretenda robar este ídolo de mi templo!

Marg. ¡Don Rodrigo!

Rod. Vuestra repulsa me ha irritado, pero no me encuentra desprevenido. Receloso de ella, me proporcioné en Monzón cartas de favor para vos, que me figuro no dejaréis desairadas.

Marg. ¡En Monzón! ¡Cómo! Explicaos.

Rod. Sabéis que los caballeros de la orden del temple estaban encargados de la custodia del rey en aquella fortaleza. Pues un caballero templario...

Marg. ¡Un templario!

Rod. Me concedió su amistad desde que llegué al castillo. Yo le di cuenta de mis malaventurados amores... y él...

Marg. ¿Y él?

Rod. El me ocultó los suyos. Díjote sí que le había traído a la religión el arrepentimiento, el deseo de expiar un delito, cuya causa había sido el amor. Por varias expresiones que le oí después llegué a creer que había seducido...

Marg. ¿A quién?

Rod. A una... religiosa

[...]

Rod. Al desarmarle para dar sepultura a su cuerpo... hallo sobre su corazón unas cartas...

Marg. ¡Cartas!

Rod. Dudo si las enterraré con el cadáver... y las conservo. Las leo; quiero aniquilarlas... y... las guardo, y hoy os la presento. Vedlas

Marg. ¡Piedad!

Rod. Leed: Margarita dice aquí... Margarita aquí... Margarita en todas.

Marg. Mías son, yo soy adúltera, yo soy la cómplice. ¡Oh! Dádmelas, destruidlas, borradlas.

Rod. Para vos las he conservado. Yo os las entregaré... en el momento que me dé Isabel la mano.

Marg. ¡Me las vendéis a precio de la infelicidad de mi hija!

Rod. Feliz o infeliz conmigo, vuestra hija, menos hipócrita, será más honrada que vos; y yo, si vive mi rival, seré más vigilante que don Pedro. Si Isabel no me ama, yo me pasaré sin su amor, y esta espada me responderá de su conducta. O emplead vuestra autoridad para hacerla mía, o resignaos a ver estas cartas en manos de vuestro esposo. Meditadlo, y elegid.

Rodrigo, después de hablar con Margarita, habla con Isabel. Su diálogo comienza con la declaración de amor de Rodrigo, continúa con las palabras desgraciadas de Rodrigo para ella, pues él habla de las cartas de su madre y la conversación acaba con la aceptación de matrimonio de ella, debido a la presión y al chantaje que le propone. Esta situación provoca que el personaje del marido en los dramas de Hartzenbusch sea más redondo, y se cargue de negatividad, pues utilizará los sentimientos de Isabel respecto de su madre para conseguir la mano de la dama. El grado de maldad de este marido es superior al de los personajes respectos de las otras obras, no obstante, resulta un personaje completamente verosímil, pues el autor se ha preocupado de que el lector conozca los principales resortes de sus sentimientos y los comprenda, aunque no los acepte:

¡Isabel! Dishonra y muerte
y eterna condenación
no hacen en mi ánimo fuerte
la dolorosa impresión
que la idea de perderte.
Maldición más espantosa
no pudo echarme jamás
una lengua venenosa
que decir: no lograrás
hacer a Isabel tu esposa.
Vuestra madre, mi rival,
que la tumba se alzara,
cualquier osado mortal
que entre mí para mi mal,
ante mis celos cayera
en sangriento sacrificio:
no hay medio que yo omitiera,
de violencia o de artificio,
como a vos me condujera.
Poseeros para ser
virtuoso necesito
vais a decir... con razón...
Qué especie de amor tan ruda,
dejando de ser pasión,
en barbarie ya se muda.
No vuestro amor delicado
me pintéis para mi mengua:
quizá no le haya expresado
en seis años vuestra lengua
sin haberlo yo escuchado.
Cuántas cartas escribió
Marsilla ausente, leí;
su retrato, que él no vio,
ya he visto. No hay llave aquí

que doble no tenga yo.
 Veros fue mi ocupación
 y oíros de noche y día;
 y deserté de Monzón
 siempre que lo permitía
 mi sagrada obligación.
 Viéndoos al balcón sentada
 por las noches a la luna,
 mi fatiga era pagada:
 no ha sido mujer alguna
 de amante tan respetada.
 Para romper mis prisiones,
 para defectos hallaros
 fueron mis indagaciones;
 y siempre para adoraros
 encontré nuevas razones.
 Seducido el pensamiento
 de lisonjeros engaños,
 un favorable momento
 hace que espero seis años,
 y aún llegado no le cuento.
 Pero por ventura ya
 no puede estar muy distante.
 Isab. ¡Qué! ¿Pensáis que cesará
 mi pasión, muerto mi amante?
 No, lo que yo vivirá.
 Rod. Pues bien, amad, Isabel,
 y decidlo sin reparo;
 que con ese amor tan fiel,
 aunque a mí me cueste caro,
 nunca me hallaréis cruel.
 Mas si ese afecto amoroso,
 cuya expresión no limito,
 mantener os es forzoso,
 yo, mi bien, yo necesito
 el nombre de vuestro esposo.
 ¡No más que el nombre! Y concluyo
 de desear y pedir:
 de mí todo afán excluyo
 sólo con poder decir:
 me llaman marido suyo.
 Separada habitación,
 distinto lecho tendréis.
 ¿queréis más separación?
 Vos en Teruel viviréis,
 yo en la corte de Aragón.
 ¿Teméis que la soledad
 bajo mi techo os consuma?
 Vuestros padres os llevad
 con vos; mudaréis en suma
 de casa y de vecindad.
 Nunca sin vuestra licencia
 veré esos divinos ojos:
 más dádmela con frecuencia.
 Si os oprimen los enojos

hablad, y mi diligencia
 ya cañas, ya la batida,
 ya músicas dispondrá:
 Si lloráis... ¡Prenda querida!
 ¿Cuándo lloréis, qué os dirá
 quién no ha llorado en su vida?
 Nací altanero, servil
 la suerte aduló mi gusto
 desde la edad infantil.
 Hazme inflexible, adusto;
 soy tirano viril.
 ¿Pero qué he de hacer, si en vano
 lucho con mi condición?
 Piedad de mi orgullo insano;
 yo con vuestra inclinación
 no me mostraré inhumano.
 Miseros ambos, hacer
 con la indulgencia podemos
 menor nuestro padecer.
 Ahora, aunque nos casemos,
 ¿me podréis aborrecer?
 Isab. ¡Don Rodrigo! ¡Don Rodrigo!
 Rod. ¿Lloráis? ¿Es porque me muestro
 digno de ser vuestro amigo?
 ¿No sufrí del odio vuestro
 bastante el duro castigo?
 Isab. ¡oh! No, no; mi corazón
 palpar de odio no sabe.
 Rod. Ni ya más resolución
 tampoco en el mío cabe,
 mirando vuestra aflicción.
 ¡qué lágrimas! ¡ay! ¡y cuantas
 habéis vertido por mí!
 Vedme, vedme a vuestras plantas.
 vencisteis. ¿Y podré? Sí,
 salid de zozobras tantas.
 Ya quedáis en libertad
 de darme o no vuestra mano:
 seguid vuestra voluntad.
 libre sois.
 Isab. ¡Dios soberano!
 Rod. Tomad las cartas, tomad. (1836, IV, 3)

Después de la escena con doña Margarita e Isabel, el marido no vuelve a aparecer. Sabemos de sus bodas, que Marcilla le hiere y al final guarda silencio. Aunque su figura no resulta simpática, él también es víctima de la pasión amorosa.

LOS CRIADOS

En las obras de Nifo y de Comella los criados no aparecen. Tampoco hay una referencia sobre su existencia, pues como hemos mencionado en el apartado de “los géneros” conforme con las características del género a que pertenecen las obras, no es posible que actúen muchos personajes, sino sólo los protagonistas.

En *La Isabel* y en los dramas de Hartzenbusch el personaje secundario de los criados tiene igual relevancia que los personajes principales. En *La Isabel*, Isabel y Azagra siempre están acompañados de sus criados. La historia de amor entre Isabel y Diego, los sentimientos entre estos se relata mediante la conversación entre los protagonistas y los criados; consuelan y tratan de enseñar el camino correcto a sus amos.

En *La Isabel*, en las escenas en que aparece Ximena, la criada de Isabel, aunque no habla, la acompaña físicamente. La tristeza de Isabel se hace palpable a través de las palabras de Ximena en el acto primero de la escena primera:

Ya es tiempo de enjugar el triste llanto;
de que la risa a vuestros labios vuelva;
y de que vuestro padre, hermano, amigos
y Teruel todo su consuelo vean
en Isabel ya alegre. (I, 1)
[...]
¿Cuatro meses de llanto no han podido
calmar vuestro dolor? Cuando la nueva
de su muerte fatal llegó, Señora,
no os vi tan abatida, tan inquieta.
Mas hoy os miro con pesar tan grande,
Con tal abatimiento, tal tristeza,
Que confusa me pone vuestro estado. (I, 1)
[...]
Marcilla ya no existe. Cuatro meses
de suspiros, y lágrimas acerbadas
que le habéis tributado, me parece
deben dejar su sombra satisfecha.
No en vano el Cielo os dio tanta hermosura,
no en balde tantas gracias fueron hechas:
seguid pues sus preceptos, conservadlas,
y a algún amante haced feliz con ellas. (I, 1)

Ella, creyendo que Marcilla ya está muerto, parece que apoya el matrimonio de Isabel y Azagra, pero al mismo tiempo teme por la pasión de Isabel y lo comparte con Enrique. De las palabras de Ximena se desprende un sentimiento maternal hacia la protagonista:

Desde niña, Señor, he profesado
a vuestra hermana amor tan verdadero
que todas sus fortunas me alegraban,
me daban dolor sus contratiempos.
Movida de su bien he procurado,
sí Señor, con franqueza lo confieso,
diese la mano a Azagra, en quien veía
amor constante pero adusto pecho.
Temía mucho más que no esperaba;
por eso redoblaba mis consejos:
pero al tiempo de hacer el sacrificio
corrió a mis ojos la desgracia el velo.
La vi toda temblando; acongojada,
en mis brazos cayó; su corto aliento,
la palidez que en todo su semblante
se esparció con horror, sus finos
miembros,
todo me hizo creer que la arrancaba
la muerte avara de los ojos nuestros.
No puede contener mi amargo llanto,
y presurosa me salí del templo.
Vine a veros, Señor, vine a quejarme
a quién sabe sentir; porque en vos veo
el hermano más fino, y más constante
el amigo más fiel, el hombre recto. (V, 1)

Al final de la obra, al morir Isabel, Ximena es la primera persona que describe sus sentimientos sobre la situación desgraciada hablando con Azagra y culpándole a éste de la muerte de los dos enamorados:

¿Qué será? ¡Señora!
que profundo desmayo.... ¿Mas
que veo?
acercaos Señor: ved nuestro triunfo;
ved difunto a Marcilla; complaceos
ya este competidor tan formidable
no causará inquietud a vuestro pecho
mátale amor, mátale de constante,
pero estéis ufano que muy presto
le seguirá Isabel. Vedla postrada,
pálido el rostro, el respirar ya lento. (V, 5)

El criado de Azagra se llama Bernardo; está siempre al lado de su amo, le apoya y le ayuda haciéndole ver la realidad de que Isabel nunca será suya, porque no le ama y como sabe que la noticia sobre la muerte de Marcilla es falsa, pudiendo volver éste, la persona que más sufrirá será Azagra:

Desde el día, Señor, en que
Marcilla
se opuso a vuestro amor con entereza
de vos huyeron las alegres risas,
y vuestro corazón nunca sosiega. (I, 5)
[...]
Quién supo interceptar constantemente
de uno, y otro la fiel correspondencia,
frustrando los ardides que buscaban,
sin que tuviesen la menor sospecha;
quién hizo que a Teruel llegase el pliego,
en que se refería como cierta
la muerte de Marcilla en la batalla;
quién fingió averiguar con diligencia
la verdad de tal hecho, confirmando
a todos en tan mísera tragedia,
aún no tiene apurados los recursos:
remedio, Azagra, a vuestro mal
le queda. (I, 5)
[...]
No es tiempo. Si de verás
adoráis a Isabel, debéis primero
procurar reducirla con ternezas
a que, viendo que el plazo se ha cumplido,
a vuestra boda desde luego asienta.
Si este medio no basta, si se obstina
un despreciar feroz vuestra firmeza,
es preciso tentar todos los medios;
dejar la insinuación, usar la fuerza. (I, 5)
[...]
Marcilla llegará, verá su amante;
redoblarán su amor; y ya desecha
toda vuestra esperanza con su vista,
lograrán la fortuna más completa.
Enrique que es su amigo verdadero,
que de su Hermano la pasión aprueba,
y que siempre ha dudado la noticia
de haber muerto Marcilla en la refriega,
será el primero que en la boda insista
y a los amantes con ardor defienda.
Es activo, atrevido, vigoroso;
tu voz hasta su Padre le respeta;
y el genio bondadoso de Segura
es fácil de inclinar a cuanto quiera.
Así no hay más remedio que su muerte
sus justas esperanzas desvanezca. (I, 5)

[...]

Ya que el camino del rigor os turba;
seguid de la bondad la dulce senda:
más no de modo que Isabel se burle,
si llega a conocer vuestra flaqueza.

Y así advertid que de ella no depende
la dicha que esperáis; ni vuestras quejas
deben jamás hacia ella dirigirse:
no tiene voluntad, vive sujeta
a la de un padre anciano, que se mira
ligado por la ley de la promesa,
por la necesidad, y los temores
que casi siempre a la vejez rodean.

A Segura vencid: pero si acaso
duda, vacila, o con tesón intenta
sostener de Isabel los sentimientos,
el miedo introduce en su alma tierna;
y dejad que Isabel se inunde en llanto:
su mano a pesar suyo será vuestra. (I, 5)

[...]

No creyera, Señor, si lo viese
que un pecho tuviese tan altivo,
que así despreciase vuestras ansias.

Cierta es vuestra sospecha: ella ha
sabido

no sólo que ha muerto su Marcilla,
sino que se halla victorioso, y rico;
y la esperanza de volver a verle
es lo que anima su soberbio estilo.

Esa resolución tan no esperada,
ese desprecio tan audaz al fino
amor que la profesa vuestro pecho,
ese rara constancia, ese cariño
con uno que no existe y cuya muerte
hace ya cuatro meses que se ha dicho
demuestran. (III, 4)

En cuanto a los dramas de Hartzenbusch, en el acto primero aparece Adel como criado de Zulima, la sultana. Al principio habla de forma orientalizante y siempre sentenciosa, expresando con cierta comicidad su miedo al sultán:¹⁰⁶

La princesa cuidará ahora mucho del cautivo; el cautivo que debe la vida a la princesa; aunque no sea más que por agradecimiento, se rendirá a sus halagos; todos los placeres serán para ellos, y el día del castigo habremos de repartir a tanto por cabeza. Duro es ir por gusto ajeno al precipicio con los ojos abiertos. ¡Pero qué viviente de tan débil instinto en la mujer! ¡Esta Zulima, que obcecada con el título de reina, ni aún sospecha

¹⁰⁶ GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. *Op. cit.*, p. 27

que haya quien espíe invisible sus pasos, quien interprete sus palabras, y hasta los gestos de su semblante! ¿Si el Amir, por gracia especial, habrá dejado sin ejercicio a sus confidentes africanos? Ya veo que no. (1836, I, 2)

La criada de Isabel, en la edición de 1836 se llama Mari-Gómez y representa el papel de un personaje cómico, quizá debido a la influencia en Hartzenbusch de este teatro que tan bien conocía, tal y como se señaló en su momento:

(Asomada a un balcón, habla a una persona que está en la calle)
Sed bien llegados. ¡Cómo!
¿Si os permito, decís,
descansar un momento?
Y dos y cuatro y mil.
¡Qué poco sabéis dónde
hospedaje pedís!
Galván, ten ese estribo.
Vos, bello paladín,
dad al mozo de casa
esas armas. Subid.
¡Olalla! El forastero
es como un querubín.
Pronto, una magra, vino,
fruta, agua, pan. No vi
en mi vida un mancebo
de cara tan gentil.
Por otra menos bella
del claustro me salí. (1836,III, 1)

Cuando viene Zulima con el vestido del hombre y le trata como esclava, ella le contesta de una forma cruel, pero al escuchar que él viene de Palestina no tarda en avisar a Isabel:

Mari. Mancebo,
yo os quisiera servir....
Sois cortes, sois gallardo....
pero eso que exigís...
Mi señora es doncella,
y sin contravenir
a su decoro...
Zul. Esclava,
id, llamadla. Partid.
Mari. ¡Esclava yo! ¿pues tengo
pinta de marroquí?
¿de argelina? Yo soy
libre, libre, y en fin,
cristiana vieja.
Zul. ¿Cómo dudarle?
Mari. ¡Esclava a mí!

Los Gómez cuando vino
 Santiago a convertir,
 eran ya tan cristianos
 como fue el rey David.
 Zul. Pero...
 Mari. Y gracias al cielo,
 ni moro ni gentil
 jamás en ellos hubo,
 ni maniqueo, ni
 valdense, ni albigense,
 ni por ningún deslíz
 saco de penitencia
 tuvieron que vestir.
 ¡Esclava! ¡me ha gustado!
 Zul. Perdonadme: viví
 en tierra donde abunda
 la condición servil...
 Mari. ¿Venís de Palestina...?
 Ya lo iba yo a decir.
 Si se os conoce el aire
 que tienen los de allí.
 ¿Por qué lo habéis callado?
 Siempre gusta el oír
 noticias de la guerra
 con esa gente ruin,
 y el rigor del honesto
 recato mujeril
 puede templarse en gracia
 de quien pisó el país
 donde al Señor le plugo
 cuna y tumba elegir.
 Llama a Isabel corriendo.
 Veréis un serafín
 de rostro y de virtudes.
 Zul. Mi intento conseguí
 Mari. Bien que, ¿cómo pudiera
 su sangre desmentir?
 Buenos padres.... y luego
 yo que la dirigí (1836, III, 1)

Ella prepara a Isabel para la boda contrastando aquí el desenfado de la dueña con el dramatismo de la situación:¹⁰⁷

Mari. ¿Qué os parece el adorno de la cabeza?
 Nada, ni me oye. Que os miréis os digo: alzá
 ese rostro . ¿Qué tal?
 A otra puerta. ¡Miren qué trazas de novia!
 ¡Pues si está cuando se case tan distraída, entonces sí
 que será lance donoso! Vamos con las manillas.
 Pero sostened el brazo vos. Vaya esto es amortajar

¹⁰⁷ Ibíd. p. 27

un difunto. Para collar me dejaré de historias.
 Isa. ¡Ah!
 Mari. La prenderemos aquí el velo como se pueda
 ¿Qué falta? creo que nada. Vamos, bien estáis.
 Ello me habéis hecho perder la paciencia treinta
 veces. ¡Y yo que quisiera ponerlos hecha una imagen,
 yo que miro en vos! Por fin, ya llegó el día de veros
 ataviada. Hoy resucitáis las envidias que han estado
 enterradas seis años. (1836, IV, 1)

En la edición de 1849, Mari Gómez cede su lugar a Teresa perdiendo casi todo su carácter pintoresco de vieja criada ruda, buena, franca, antigua novicia y ufana de ser cristiana vieja.¹⁰⁸ Teresa se caracteriza por su gran verbosidad y poca educación, rasgos que se aprecian con mucha claridad a la vuelta de don Pedro, relatando todo lo que ha pasado sin pensar y sin escuchar a Margarita.¹⁰⁹

Ped. Hija mía,
 dime con sinceridad
 lo que ha pasado en mi ausencia.
 Teresa. Poco tiene que contar.
 Marg. ¡Teresa!
 Teresa. Digo bien. ¿Es
 por ventura novedad
 que Isabel suspire y vos
 recéis y ayunéis a pan
 y agua, y os andéis curando
 enfermos por caridad?
 Es la vida que traéis,
 lo menos, quince años ha...
 Marg. Basta.
 Teresa. Y hace seis cumplidos
 que no se ha visto asomar
 en los labios de Isabel
 ni una sonrisa fugaz.
 Isab. ¡Ay mi bien!
 Teresa. En fin, señor,
 del pobrecillo don Juan
 Diego de Marcilla nada
 se sabe.
 Marg. Si no calláis
 venid conmigo.
 Teresa. Ir con vos
 fácil es; pero callar.... (1836, II, 1)

¹⁰⁸ PICOCHÉ, J. L. *Op. cit.*, p. 62

¹⁰⁹ IRANZO, Carmen. ed. de HARTZENBUSCH, J. E. *Los Amantes de Teruel*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 71

Al final de la obra, a diferencia de la versión de 1836, en esta Teresa avisa a don Pedro que ha vuelto Marcilla a Teruel:

Teresa. (Dentro) ¡Favor!
¡que me vienen persiguiendo!
Ped. ¡Teresa! ¿Qué hay? ¿Quién te sigue?
Teresa. Las ánimas del infierno...
las del purgatorio... No
sé cuales; pero las veo,
las oigo...
Ped. Mas, ¿Qué sucede?
Teresa. ¡Ay!, muerta de susto vengo.
¡Ay! Isabel me ha enviado
por mi señora corriendo,
que volvió, no sé por qué,
a la casa del enfermo;
y antes de llegar, he visto
en un callejón estrecho,
junto a la ermita caída...
¡Jesús! convulsa me vuelvo
a casa.
Ped. ¿Qué viste? Di
Teresa. Una fantasma, un espectro
todo parecido, todo,
al pobrecito don Diego.
Ped. Calla: no te oiga Isabel.
Guarda con ella silencio.
Marsilla ha venido, y ella
no lo sabe.
Teresa. Pero, ¿es cierto
que vive?
Ped. ¿No ha de ser?
Teresa. ¡Ay!
Pues otra desgracia temo
Ped. ¿Cuál?
Teresa. Aún traigo el eco
de su voz en los oídos.
Con alarido tremendo
decía: “Vas a morir,
has de morir. Lo veremos”,
replicaba don Rodrigo;
y echando votos y retos,
iban los dos como rayos
camino del cementerio.
Yo señor, ya les recé
la salve y el padre nuestro
en latín. (1836, IV, 2)

Mientras los protagonistas actúan sólo mostrando sus sentimientos y las acciones presentes, mediante los personajes secundarios, como los criados, se relatan los sentimientos verdaderos de los protagonistas y además se hacen referencias a los acontecimientos que han

ocurrido antes o mientras actúan los otros. Así que estos personajes tienen mucha importancia en los dramas que analizamos.

Mención especial merecen dos personajes con papel semejante en la tragedia anónima y en los dramas de Hartzenbusch. Me refiero a Elena, que ocupa en el primer caso y Zulima en el segundo. En la comedia de Montalbán, Elena, la prima de Isabel es un personaje que ocupa un destacado lugar: provoca la muerte de los dos amantes, proclamando la falsa noticia de la muerte de Diego, pues ella también está enamorada de él. Este personaje aparece en la obra de Comella con el mismo nombre pero esta vez no difunde la falsa noticia. A diferencia de la crueldad de la comedia de Montalbán, Elena, en la escena de Comella es más dulce; siente los mismos sentimientos que Isabel. Como ella también cree que Diego ya no vive, apoya el matrimonio de su prima y quiere alejarle de la tristeza:

Isab. Siempre tuvieron
por contagio los hombres la inconstancia
conque la antorcha ha ardido de himeneo
en mis bodas?

Elen. No hay duda

Isab. Pues Elena,
faltaría a mi honor y a los respetos
del sacrosanto enlace, si al instante.
no extinguiese del pecho todo afecto,
toda pasión o llama que tuviese
otro objeto distinto que mi dueño.

Elen. Gracias a Dios que veo en tu
semblante
indicios, aunque leves, de consuelo;
para qué por un hombre tan perjuro
quieres eternamente al sentimiento
dar tributos amargos? considera
las ventajas que adquieres con el nuevo
enlace; los disgustos que has tenido
con tu padre, los llantos, los encierros,
las amenazas: viendo tu entereza
víctima te juzgue de su despecho
mas de una vez: en fin te resignaste,
y con ello cobrastes el sosiego.

Isab. Sí, prima, le cobré.

Elen. Y con un suspiro
que el corazón exhala , los acentos
interrumpes?

Isab. Qué quieres? matrimonio
que hizo el poder, la fuerza o el dinero
rara vez precursor fue de la dicha
de los dos contrayentes.

Elen. Aunque es cierto

que en el tuyo han mediado esos motivos
 ¿para qué es la razón? para vencernos.
 Isab. Ya lo procuro, Elena
 Elen. Pero vuelves
 la pena a fomentar con los recuerdos
 que trae a la memoria tu delirio.
 Isab. Pero si yo no puedo de mi pecho
 arrancar el dolor, ¿qué quieres que haga?
 Elen. Con el placer, el mal halla remedio
 Isab. No procuro. (p. 3)

El amor de Elena hacia Diego se manifiesta haciendo uso de un monólogo corto y no a través de las conversaciones de otros personajes:

Elen. Los papeles testigos de mi agravio
 sufrirán de las llamas el incendio;
 pero este retrato, que aunque ingrato
 a mi amor se mostró siempre su dueño,
 le quise con extremo, y en el alma
 aun existen reliquias de mi afecto,
 no obstante que murió. Si ahora viviese
 a mi amor, fuera el suyo mas propenso,
 viendo a Isabel casada. Ay bien mío!
 que aunque mi amor pagabas con
 desprecios,
 siempre fuisteis mi amor, siempre te quise
 de la muerte cortó a su vida el hilo,
 sintió mi corazón tu fin funesto:
 de un horror se vistió, de un negro luto
 no había de vestir luto mi pecho
 cuando el orbe sintió tu desventura
 y así al mirar sin luz de día el cielo,
 las aves mudas, y sin flor el campo,
 el Pastor sin bailar, el río seco,
 amarillo el laurel, suspenso el aire,
 y a mis voces o el orbe está parado
 para acabarse o D. Diego ha muerto.
 Mas de este sentimiento, de este luto
 fue digna su virtud, y pues no puedo
 a su memoria dar otros tributos
 que el del dolor, el llanto y el lamento,
 para que este tributo no se acabe
 su imagen custodiar quiero en mi pecho. (p. 3)

Como hemos mencionado con anterioridad, Elena a diferencia de la comedia de Montalbán, cree que Marsilla ha muerto y cuando él retorna a su patria con la primera persona que conversa es Elena y ella no pudiendo ocultar su sorpresa al ver a Diego:

Elen. Si del sentido
 será esta ilusión? no, que es D. Diego.

El es, él es.
Dieg. ¿Qué dudas? ¿y tu prima Isabel dónde está?
Elen. ¿Luego no has muerto?
Dieg. ¿Muerto yo?
Elen. ¿Luego falsa la noticia? (p.4)

Hacia el final de la obra, Elena, desesperada ante la incansable pasión de Diego por Isabel, habla con éste porque es consciente de que Isabel sigue casada con don Juan. Ante el gran amor de Isabel a Diego se lo manifiesta sin esperar nada de éste:

Elen. El dolor te enajena de ti mismo
un casto nudo ha unido sus afectos:
garante del amor de los esposos
cuando la aprueba el rito de hace el Cielo
y pues Doña Isabel la frente humilla
al sagrado deber, haz tú lo mismo:
sofoca tu pasión, su amor olvida,
o los arbitrios busca para ello:
Doña Isabel, atenta al nuevo estado
me entregó poco hace estos recuerdos,
estas cartas que ves, y este retrato.
Dieg. ¿Para qué te las dio?
Elen. Para que el fuego extinga
de una vez tu cruel memoria.
Dieg. El día que quedaron los conciertos
del enlace ajustado por mi parte
con ella aseguraron mis afectos,
pero vengan acá, que por mi mano
quiero entregar al aire sus conceptos:
ahora dame el retrato.
Elen. No es posible:
para memoria tuya le conservo.
Dieg. ¿Para memoria mía?
Elen. Que te amo,
que consagro a tu fe todo mi afecto,
es inútil decirlo, cuando sabes
que igual a mi pasión, fue tu desprecio:
y pues no puede ser tuya mi prima. (p.5)

Elena, en la obra de Comella es una protagonista positiva. Ama a Diego, lo considera su destino y al lado de la situación de los enamorados, la de ella también es desgraciada. Ella, aceptando su destino, no espera nada de Diego y vive su tristeza en su interior.

En los dramas de Hartzenbusch, Zulima es el personaje que ocupa el lugar de Elena. Se trata de una de las mejores creaciones de Hartzenbusch como variación de la leyenda.

Zulima es una mora que conoce a Marsilla cuando éste está cautivo en Valencia y como es un hombre misterioso y físicamente bello, se interesa por él. Marsilla le relata la multitud de hechos acontecidos; ella se enamora de él apasionadamente y a partir de ese momento; podemos constatar que los celos han vencido por lo que ella decide hacer cualquier cosa para que él se enamore:

Zul. No de males adivino
quieras en tu daño ser;
te va la suerte a poner
en la mano tu destino.
Ya que de tus aventuras
me has referido la historia,
toma bien en la memoria
mis amantes desventuras.
Un cautivo aragonés
vino al jardín del serrallo:
sus prendas y nombre callo;
no quiero ser descortés.
Le vi, le amé; no con leve,
con devorante pasión:
brasa es nuestro corazón,
el de las cristianas nieve.
Debió a tentativas locas
de fuga, mortal sentencia:
mi amorosa diligencia
librale veces no pocas.
Sálvale por fin del trato
de rígido carcelero,
declárale que le quiero...
¿Qué piensas que hizo el ingrato?

Mar. ¿Su creencia te alejó?

Zul. Sí, pero en mi devarío
le dije: Tu Dios es mío,

[...]

Zul. Pues entre angustias mortales
padecerás largamente:
volverás a tus cadenas
y a tu negro calabozo;
y allí yo con alborozo
que más encone tus penas,
la nueva te llevaré
de ser Isabel esposa.

Mar. Y en prisión tan horrorosa
¿cuántos días viviré?

Zul. ¡Rayo del cielo! el traidor
todo mi poder derrumba,
defendido con la tumba,
se ríe de mi furor.
Trocarás la risa en llanto.
Cautiva desde Teruel
me han de traer a Isabel...

Mar. ¿Quién eres tú para tanto?

Zul. Tiembla de mí.
 Furia vana.
 Zul. No es Zoraida la que ves,
 no es hija de Merván, es
 Zulima.
 Mar. ¡Tu la sultana!
 Zul. La reina. (1836, I, 5)
 [...]
 Mar. En mi pecho
 no hay odio.
 Zul. En el mío sí.
 ¡Va a ser feliz con su amada,
 y yo a expiar mi delito!
 ¡No!
 Con un golpe lo evito
 de esta aguja emponzoñada.
 El hierro es sutil, violencia
 tiene el veneno terrible;
 será la herida invisible.
 Que expiró de su dolencia,
 a pesar de mis desvelos,
 diré. Calle la piedad:
 sangre de mi seguridad,
 sangre me piden mis celos. (1836, I, 6)

Después de las conversaciones con Marsilla, al entender que no hay manera de que él se enamore de ella, ella se va a la casa de Isabel para transmitir una falsa noticia: una mora se enamoró de él, aunque él nunca la ha amado, el marido de la mora al enterarse de la situación les condena a muerte; Marsilla ya ha muerto:

Isab. Y decidme... ¿habéis conocido
 allá algún caballero de esta ciudad?
 Zul. ¿De Teruel? Sí, conocí a uno.
 Isab. ¿Os acordáis de su nombre?
 Zul. Ramiro Montalbán
 Isab. ¡Montalbán! No hay familia en
 Teruel de ese apellido.
 Zul. ¡Ah! sí, que este nombre era supuesto.
 No he sabido hasta hace poco el verdadero.
 Llamábase pues... don Diego...
 Isab. ¡Marsilla!
 Zul. Esa era su apellido.
 Isab. ¡Cielos! Dios os ha traído
 sin duda a Teruel. Decidme, caballero,
 decidme: ¿dónde dejáis a Marsilla?
 [...]
 Zul. Durante su esclavitud en Valencia,
 su gallardía y sus amables prendas hallaron
 gracia en los ojos de la esposa del rey.
 Isab. ¡Que decís! ¡Una mora se prendó de él!

¡Una mujer casada! ¡Que infamia!
 Gente sin fe ni ley. Y esa mujer ¿era hermosa?
 Dicen que las moras valencianas son muy bellas.
 Pero él... él no amaría.
 Zul. No, yo os puedo jurar que no la ha amado.
 Yo me hallaba a la sazón en Valencia.
 De allí vengo ahora. Sé, a no dudarlo, que desechó,
 que despreció el amor de la princesa.
 [...]

Isab. ¡Pérfido! ¡Inicua mujer! ¡Desventurada!
 Zul. Podéis creer que sólo le movería a
 esto el ansia de recobrar su libertad: no le
 quedaba otro medio. Yo me disponía
 entonces a salir de Valencia. Vuestro paisano
 hubiera podido acompañarme; pero su destino
 mudó de aspecto. Sólo ha venido conmigo
 una joya suya.
 Isab. ¡Una joya! ¡Si fuera...! Pero después...
 Zul. Después... descubrió el rey la traición
 de su esposa...
 Isab. ¡Cielos!
 Zul. Según las leyes del país, ambos merecían
 la muerte.
 Isab. ¡La muerte! ¡Dios eterno! (1836, III, 2)

Oyendo estas palabras desgraciadas de Zulima, Isabel se desmaya, y así consigue su objetivo y se marcha. Cuando se celebra el matrimonio de Isabel, Marsilla queda cautivo en el bosque cerca de Teruel y oye las campanas. Viene Zulima proporcionándole la libertad y diciéndole que ya es muy tarde para que él se reúna con su amante; pues ya está casada. Marsilla se aleja del bosque para correr a su amante. Ella gozando de su éxito por separar dos amantes, no sabía que llegará su fin. Adel le mata y Zulima muere:

Zul. ¿Vas a librarte de un rival? yo acudo
 su riesgo a prevenir, y si es preciso,
 de mí me olvidaré, siendo su escudo.
 Adel. Tus pasos atajar el cielo quiso.
 ¡Muere! (Hiérela y cae)
 Zul. ¡Traidor! ¡A mí...! Si vence...
 ¡Ay! muero. (Expira)
 Adel. Tu esposo y rey te condenó en Valencia,
 y a ejecutar me envía la sentencia. (1836, IV, 5)

A diferencia del personaje Elena, Zulima es el desencadenante de la tragedia. En la obra anónima podrá ser el destino; aquí se centra en un personaje que, movido por los celos, causa el dolor y la muerte de los amantes. Ella nunca acepta el amor entre los enamorados. Frente a su pasión y amor, vencen los celos, provocando el desenlace fatal de los amantes.

El padre de Isabel, va a ocupar un lugar importante, pues es el que decide el futuro de su hija. Representa en cualquier caso la autoridad familiar Isabel debe respetar y acatar. En la obra de Nifo, como hemos mencionado antes, le conocemos desde el punto de vista de Isabel: es un hombre honroso pero a él le importa sólo el dinero, pues teniendo la riqueza don Rodrigo, obliga a su hija a casarse con él. Según Isabel, su padre sacrifica a su hija por el dinero y para salvar su honor. Por otra parte desaparece como personaje en *Los amantes de Teruel*, de Comella, pues no aparece, ni se habla de él, ya que se ha cumplido su palabra, e Isabel está casada al iniciarse la escena.

En la obra anónima *La Isabel*, el padre de la protagonista no es un personaje negativo, pues a diferencia de otras versiones revela sus sentimientos sobre la situación y siempre es conciente de que su hija es desgraciada, pues en la tragedia neoclásica en el espacio familiar tanto las mujeres como los hombres muestran sensibilidad, ternura y emoción. El corazón de los hombres no desdeña la virtud ni la sensibilidad, puesto que el sentimiento no se oponen a la razón, sino son las vías a través de las cuales el ser humano accede a la Razón Universal.¹¹⁰ Pero la sensibilidad del padre de Isabel no le evita pensar en su honor; pues en la tragedia neoclásica, la dignidad del héroe se basa en el honor que es un “virtud de proyección social, con finalidad en el pueblo mismo; no es un concepto personalista que se concluye con la satisfacción del individuo sino que el hombre concreto y su carácter fuera el medio a la vez beneficia a su pueblo.”¹¹¹ Por eso en la tragedia, Rodrigo no puede ceder pensando en su honor y fama:

Seg. Hoy el plazo se cumple Marcilla:
hoy debiera llegar: y en tantos años
como falta de aquí, mi hija no deja
ni un solo día de entregarse al llanto.
Si viviera su amigo, hoy enjugara,
sus continuadas lagrimas, logrando
con un lazo que tanto apetecía
el premio merecido a sus trabajos,
pero murió: y quedaron con su muerte
congojas a Isabel, pena a su hermano,
luto a su Padre, y esperanza a Azagra,
que instó al punto en su empeño;
pero en vano:

¹¹⁰ BUSQUETS, Loreto. *Op. cit.*, p.162

¹¹¹ *Ibíd*

porque mirando su inocente pecho
 de zozobras horribles rodeado,
 suspendí efectuar el casamiento
 hasta el día fijado en el contrato.
 Esperaba que en tanto lograra
 se fuese su amargura mitigando;
 pero veo mantiene siempre viva
 la imagen de su muerte: sin embargo
 es preciso cumplir lo prometido.
 El plazo expiró ya: joyas, regalos
 banquete, anillo, todo prevenido
 lo tiene Azagra, todo preparado.
 Pero quiero primero que me informes
 de lo que el público dice este trato,
 y que es la opinión de mis parientes. (II, 1)

Al hablar con su hijo Enrique, razona su acción sobre esta situación, pues él tiene que decidir lo mejor para todos y por eso ha decidido como consecuencia dar su palabra a Azagra; pero dicha palabra se ha convertido en la tristeza de su hija y, en consecuencia de él mismo. Cuando el plazo está a punto de agotar, al decir a Isabel que hay que celebrar la boda, al final de la escena se marcha de ésta pues no soporta ver a su hija desesperada:

Enr. ¿Casarla?
 Seg. Si.
 Enr. ¿Con Azagra?
 Seg. Con Azagra. Cuanto
 me puedes tu decir, todo lo advierto:
 y sé que al darle la violenta mano
 de despecho cruel será oprimido
 su tierno corazón apasionado.
 ¿Más que he de hacer? me obliga
 la promesa:
 el pacto he de cumplir, pues lo he
 jurado.
 ¿Dar “ un ejemplo infame a nuestra patria
 la religión, y honor atropellado?
 no, Enrique; no, hijo mío; si en el plazo
 que señalé, Marcilla no venia
 de riqueza, y de gloria coronado
 palabra a Azagra di de que seria
 esposo de Isabel. ¡oh cuanto, cuanto
 a mi corazón cuesta esta palabra!
 ¡y la víctima triste de este pacto!
 en el día se debe hacer la boda:
 hoy hablarla dos veces he intentado,
 y embargada la voz, no ha sido fácil
 que una palabra salga de mi labio.
 La he mandado llamar: aquí resuelvo
 quebrantar mi silencio, y recordando
 su respeto filial, y obligaciones

hacer que me obedezca en lo que
mando. (II, 1)

Seg. Aborrezco las leyes de este pacto,
y me llena de horror el sacrificio
que ahora vas a hacer, sin embargo...

Isab. Hablad.

Seg. ¡Ah!

Isab. Resolved.

Enr. Señor, decidlo.

Seg. Mi palabra... Mi honor...

Isab. ¿Y bien?

Seg. Salgamos al momento de aquí.

Isab. ¡Querido padre!

Seg. Vamos; pues me atormenta ver su llanto. (II, 3)

En consecuencia, en la tragedia el conflicto se presenta también en el personaje del padre de la protagonista. El autor de la obra dota al personaje de una profundidad que no tiene en las obras anteriores, ni siquiera en la obra de Pérez Montalbán, que no se plantea en absoluto las consecuencias de su resolución en lo referente a los sentimientos de su hija. En esta obra, como hemos mencionado antes, Isabel no quiere aceptar la situación y se opone a la palabra de su padre sin pensar en su honor. Hacia el final de la obra, para salvar su honor y fama el padre de Isabel, a pesar de su poca paciencia al iniciarse la obra, ordena a su hija casarse con Azagra sin esperar el fin del plazo:

Seg. Le he dado mi palabra, he de
cumplirla;
así mi honor lo exige; no te canses;
la sentencia está dada; y es preciso
que tu mano le entregues al instante.

Isab. Mi vida, mi conviene, Padre mío,
me veréis exponer sin inmutarme
pura haceros dichoso, derramando
hasta la última gota de mi sangre:
mas nunca a tal unión penséis que
asienta.

Seg. ¿Aunque lo mande yo?

Isab. Seré constante

Seg. ¿A tu padre te atreves de ese modo?

Isab. ¿Y mi padre se obstina en un enlace
que me hará desdichada para
siempre?

Seg. La palabra....

Isab. ¡Oh palabra desagradable!

Seg. Es preciso cumplirla.

Isab. Yo no puedo; el corazón se opone.

Seg. Ni un instante

quiero de espera el plazo: se ha
cumplido. (IV, 6)

No obstante aquí se convierte en un personaje positivo y más que su honor y fama revela sus sentimientos de sufrimiento y dolor como padre diciendo sin su hija él no puede vivir:

¡Isabel!... Presto
va corre.... ¡Desdichado!
¿Enrique mío,
porque callarme así que no era muerto
Marcilla?... ¡Cual la tiene el paroxismo!...
¡Infeliz de mí!... Pero ese acero
en la sangre teñido que denota?
[...]
¡Oh inicuo corazón! Tú me has quitado
en mis últimos años el sosiego;
y me conduces a la muerte ahora
con precipitación. Ya veo abierto
debajo de mis plantas el sepulcro.
Ya sin mi hija Isabel, vivir no quiero. (V, 6)

En los dramas de Hartzenbusch, don Pedro es un hombre serio y dominante comparando con otros personajes en el drama. A pesar de que es el padre de Isabel sólo piensa en su honor: todos tienen que obedecer la palabra de que si Marsilla vuelve a Teruel antes de la hora, la mano de su hija será de Marsilla, pero si no puede volver será de don Rodrigo:

Ped. ¿Se aparta don Rodrigo de su
 empeño?
Isab. Le deja a mi resolución
Ped. Eso es distinto. Con todo, no eres tú
 quien debiera decidirle: fijar tu suerte es
 derecho mío. Como padre me toca
 mandarte... (1836, IV, 5)

Desde el principio del drama para él la decisión ya se ha tomado no aconteciendo ningún cambio en cuanto al final de su hija. Don Pedro, a diferencia de la figura del padre en la obra anónima, nunca exterioriza sus sentimientos, sólo piensa en cumplir su palabra, pues aunque es consciente de la noticia de la muerte de Marsilla, espera al toque de las campanas para que la gente vea como cumple su palabra:

Aún no ha cumplido el plazo otorgado a don Diego. Al toque de vísperas de este día salió el malogrado joven de Teruel seis años hace: hasta que suene esa señal en mi oído no soy dueño de disponer de mi hija. (A don Martín) Sólo para haceros ver el exacto cumplimiento de mi promesa me he atrevido a suplicaros que vengáis a mi casa mi infeliz amigo.
[...]
Fiel a lo que juré me verá desde el túmulo, cual me hallaría viviendo. (1836, IV, 6)

En la obra de Tomás Bretón no se sabe mucho del carácter de don Pedro. Aunque se lleva muy bien con don Rodrigo y su opción como el esposo para su hija es él, también piensa en los sentimientos de su hija y revela su decisión sobre el futuro de su hija:

Don Diego: joven sois, noble y valiente;
pero el destino fiero
la riqueza os negó.
A España
aún deshonra cruel la media luna;
el árabe altanero
provoca nuestra saña,
y a probar nos invita la fortuna.
¡Corred! ¡Volad ansioso
la fortuna a adquirir!
.....
Durante cinco años
os aguarda Isabel.
Si tornaseis,
por esposa a entregarla me obligo.
Si faltaseis,
será de don Rodrigo. (p. 6)

A pesar de que cada versión contiene algunas diferencias, la figura del padre aparece como un hombre serio y estricto. Aunque el padre es consciente de la situación de su hija que si se casa con Rodrigo nunca le amará, el espectador ya sabe que nunca va a cambiar su palabra, pues según las normas de la época él es un hombre; aunque tiene sentimientos como padre, es autoritario: él manda y las otras personas tienen que obedecer a su palabra. A diferencia de la obra anónima en los dramas de Hartzenbusch, los sentimientos del padre no se revelan claramente, él sólo quiere su deber como padre y su actitud nunca cambia desde el inicio hasta el final.

En los dramas, Hartzenbusch ha creado un personaje que no aparece en la leyenda original, ni en las obras anteriores a ésta que analizamos, y que Tomas Bretón opta también por suprimir para conservar el equilibrio en el drama: la madre de Isabel. Margarita, es un personaje nuevo en la leyenda que el autor ha creado para dotar de dinamismo a los dramas. Margarita, la madre de Isabel, sufre algunas modificaciones en las dos versiones del drama romántico que analizamos: mientras en la primera versión muestra más sus sentimientos y piensa más en la felicidad de su hija, a pesar de que decide al final que lo más importante es el honor; en la versión de 1849 no muestra claramente sus sentimientos, y más que en su hija, piensa su honor desde el principio hasta el final.

Margarita, como esposa sabe que debe obedecer a la palabra de su marido utilizando casi las mismas palabras que éste ya que el padre es el que ordena y los otros obedecen:

Vuestro padre le ha creído
digno de ser vuestro esposo.
Prendarse de quien le cuadre
no es lícito a una doncella,
pues entonces atropella
los derechos de su padre.
A él le toca la elección
de esposo para su hija,
y a ella a quien su padre elija
darle mano y corazón. (1836, II, 6)

Al mismo tiempo, Margarita entiende a su hija y el amor que siente hacia Marcilla, y lo describe con las palabras diferentes en las dos versiones:

(1836)

Isabel, si no os escucho,
no me acuséis de rigor:
yo temo vuestro dolor,
porque os compadezco mucho
No dio a mi pecho aspereza
la túnica penitente,
resuena en él fuertemente
la voz de la naturaleza
Al Señor con fe sencilla
vuestro llanto consagrad
Infinita es su piedad.
Aún puede volver Marsilla.(II, 6)

(1849)

Isabel, si no os escucho,
no me acuséis de rigor.
Comprendo vuestro dolor
y le compadezco mucho;
pero, hija... cuatro años ha
que a nadie Marsilla escribe.
Si ha muerto...(II, 6)

Después de hablar con Isabel, como es madre, jura que siempre estará al lado de su hija, así en el espectador el autor crea cierta expectación y esperanza, pues es posible que hable con su marido para cambiar la situación desgraciada de su hija:

(1836)

Isab. Pero decidme por Dios,
¿de parte de quién estáis?
¿Aprobáis mi boda o no?
Marg. ¿qué vale mi parecer?
Yo tengo que obedecer
a quien manda mas que yo. (II, 6)
Por mis culpas llevo
el cilicio y el sayal.
Con mi halago recelé
dar a tu amor incentivo,
y sólo por correctivo
dureza te aparenté;
mas oyéndote gemir
cada noche desde el lecho,
oyendo que en tu despecho
me llegaste a maldecir
yo al señor de silencioso
materno llanto hecha un mar
ofrecí mil veces dar
mi vida por tu reposo. (II, 6)

(1849)

Temí, recelé
dar a tu amor incentivo,
y sólo por correctivo
severidad te mostré;
mas oyéndote gemir
cada noche desde el lecho,
y a veces en tu despecho
mis rigores maldecir,
yo al Señor, de silencioso
materno llanto hecha un mar,
ofrecí mil veces dar
mi vida por tu reposo.
(II, 6)

A diferencia de la versión de 1849 en la primera versión hay una parte en la que Margarita describe sus sentimientos sobre el amor a su marido y el honor:

Mis esfuerzos te consagro,
pero aunque yo los aumente,
grande es el inconveniente,
vencerle será milagro.
El carácter se te oculta
de la edad en que naciste;
tú en otra vivir debiste
más inocente o más culta.
En este siglo de acero,
en que al salir a la tierra
saluda al noble la guerra
la servidumbre el pechero,
y por gracia a la mujer
se la considera en suma
cual ave de hermosa pluma
destinada a entretener,
amistad, sangre y amor,
todo humano sentimiento
se sacrifica al sangriento
ídolo llamado honor.
Según su alcorán decreta,
mengua es enmendar lo errado,
es vil el escarmentado
que imposibles no acometa,
y se admira a quien del dicho
a la ejecución pasó
en empresas que dictó
la imprevisión o el capricho.
Yo al corazón de mi esposo
debo arrancar la corteza
que le puso de dureza
ese código horroroso,
y el afecto natural
restablecer primitivo,
veinte años ha fugitivo,
al estrépito marcial.
Si con el habla se aprende,
si el honor es religión,
¿no ha de temer con razón
quien luchar con él pretende? (II, 6, 1836)

En las dos versiones al final de la conversación entre Isabel y Margarita, ella dice que está al lado de su hija y va a hablar con su marido para hacerle entrar en razón:

No, no, Isabel, cesa, cesa;

yo mi palabra te empeño,
no será Azagra tu dueño,
yo anularé la promesa.
Me oirá tu padre, y tamaños
horrores evitará.
Hoy madre tuya será
quien no lo fue tantos años. (II, 6, 1836, 1849)

Al hablar con don Rodrigo, al principio de la escena, la primera versión cotiene más argumentos para que cambie el idea de don Rodrigo sobre el matrimonio, pues ella no quiere que su hija lleve toda su vida en tristeza; pero en la versión de 1849 no esfuerza tanto en cambiarle la opinión; sólo lo hace para manifestar el desacuerdo con su marido:

(1836)

Don Pedro os ofreció la mano de su hija;
pero la delicadeza de vuestro cariño, la elevación de
vuestro espíritu, vuestro mismo amor propio, ¿se
satisfacen con la posesión de una mujer cuyo corazón
confesáis que no es vuestro? ¿Qué seguridades de dicha
os ofrece un matrimonio fundado en tan dudosos
principios? Si el amor de Isabel saliera de la regla común,
si fuese ya tarde para que obrase en ella el desengaño, si
la vieséis consumirse lentamente, víctima de un pesar
más violento cuanto más oprimido, ¿no maldeciríais
entonces vuestro fatal empeño? Los celos, los
remordimientos harían fuerte presa en vuestra alma;
la discordia, el odio, el infierno entero rodearían vuestro
tálamo. (II, 8)

(1849)

Mi esposo os prometió la mano de su hija
única; y, por él debéis contar de seguro con
ella. Pero la delicadeza de vuestro carácter,
¿se satisfarían con la posesión de una mujer
cuyo cariño no fuese vuestro? (II, 8)

No obstante, como mujer, este personaje entrará en conflicto cuando aparezca el motivo del chantaje de don Rodrigo, mostrándole las cartas que escribió ella a su amante hacía muchos años. Entonces se desdobra su sentir entre el sentimiento maternal y el honor como esposa. Pensando en sí misma, pero más que en sí misma y su hija, en el honor de su marido opta por no hablar con éste y acepta la celebración de la boda. Sobre esta situación en el acto tercero escena sexta de la primera versión hay un monólogo de Margarita, en el que se muestra atrapada entre su hija y su marido. Por otra parte, en la versión de 1849 este

monólogo es más breve. Mientras en la primera versión, acepta el matrimonio de su hija sólo para salvar el honor de su marido, pues ama a él, en la versión posterior sólo lo hace para cumplir las normas de la sociedad, pues hay que salvar el honor:

(1836)

¡Santo Dios! ¿Qué es lo que hice?
en mi corazón estoy
oyendo una voz que dice:
Tú has abusado, infeliz,
con egoísmo cruel
de la virtud de Isabel
por evitar tu castigo.
Si bárbaro es don Rodrigo,
¡compárate tú con él!
Pero ¿dónde hay resistencia
para renunciar al fruto
de quince años que en tributo
consagré a la penitencia?
Me ofreceré a la presencia
de mi esposo y de Aragón
con el hediondo borrón
del crimen que cometí?
En mal hora merecí
tan buena reputación.
Con placer me sujetara
del castigo a la fiereza
como sólo en mi cabeza
su peso se acumulara;
pero si se divulgara,
si sabe el mundo mi error,
la mengua y el deshonor
más oprimen a mi esposo.
¡Qué golpe tan horroroso!
Le va a matar el dolor.
Viva Segura, Dios mío;
si nueva culpa cometo
por conservar mi secreto,
tú verás como la expío.
Yo de mi Isabel confío;
su amante ya pereció;
la suerte me sujetó
este partido a tomar:
me puedo sacrificar,
pero a mi marido no. (III, 6)

(1849)

¿Y debo yo consentir
que la inocente Isabel,
por mi egoísmo cruel,

se ofrezca más que a morir?
Pero, ¿cómo he de sufrir
que, perdida mi opinión,
me llame todo Aragón
hipócrita y vil mujer?
Mala madre me hace ser
mi buena reputación.
A todo me resignara
con ánimo ya contrito,
si al saberse mi delito,
yo sola me deshonrara.
Pero a mi esposo manchara
con ignominia mayor.
¡Hija infeliz en amor!
¡Hija desdichada mía!
Perdona la tiranía
de las leyes del honor. (II, 13)

Entre las normas de la sociedad como obedecer a la palabra de su marido y sus sentimientos como madre, que avisa la felicidad de su hija. Al final se decide por las normas de la sociedad, pues sabiendo que Marsilla no ha muerto, sino está cerca de Teruel, en vez de irse a la iglesia para avisar a su hija, se va a la casa avisándolo a Martín para que se vaya él. Hay una escena en la primera versión que no se encuentra en la de 1849 en que asistimos a un segundo monólogo de Margarita para despertar el interés del espectador, pues no se sabe si Martín va a conseguir llegar a la iglesia antes del tiempo o no, y se avisa a través Margarita que el tiempo se acabó.

TIEMPO Y ESPACIO

El tiempo y el espacio en las versiones de la leyenda, como hemos mencionado anteriormente, ocupan un lugar relevante. Tanto en la leyenda original como en las versiones literarias dramatizadas el tiempo es el tema fundamental de la historia: Diego tiene que volver antes del plazo que le han concedido, si no, acontecerá un desenlace fatal. Gracias al tiempo el interés del espectador se mantiene siempre vivo, pues las obras empiezan en cuanto queda poco para tocar las campanas y el tiempo pasa muy rápido. El espacio cambiando en cada versión está siempre relacionado con el tiempo: si el tiempo de la obra es más corto, el espacio será concreto y único; pero si es más largo, el autor creará diferentes espacios para cada uno de los actos.

Los melodramas estudiados, situados en el marco del teatro del siglo XVIII, las unidades del tiempo y espacio se mantienen. En las escenas de Nifo y Comella se destacan claramente estas unidades. Como las dos obras están compuestas por sólo una escena, son más cortas. En la escena de Nifo, Isabel es la única protagonista en escena y relata los acontecimientos anteriores. La obra empieza después de fallecer Diego. Isabel al terminar sus palabras muere al lado de él sin cambiar lugar. Para *Los amantes de Teruel*, de Comella, la acción se inicia justo después de que se celebre el matrimonio de Isabel y tiene lugar en el salón de la casa de doña Isabel en Teruel donde los personajes de la obra actúan. Comella no rompe la unidad de tiempo ni la de lugar.

En la tragedia neoclásica, como hemos visto antes, las obras deben contar con una total unidad. La unidad de tiempo se utiliza para hacer la historia más natural, así que el tiempo en que la acción dura tiene que ser el mismo que el de la representación. En la obra anónima *La Isabel*, la historia transcurre en el último día que acaba el plazo que se ha concedido a Diego; un poco antes de que termine el tiempo. Hasta que toquen las campanas los acontecimientos anteriores se relatan a través de los personajes en la tragedia para conseguir la unidad de tiempo, pues el tiempo de la acción de la obra es el mismo que la representación. Como el tiempo es corto la acción pasa en el mismo lugar: el salón de la casa de Segura en Teruel. Al final de esta versión de la leyenda las unidades no se rompen; pues Isabel y Diego mueren en el mismo espacio, sin pasar mucho tiempo, uno tras otro. En este caso el autor de la tragedia opta por no ser fiel al original de la leyenda, en que Isabel muere al día siguiente en la iglesia, con el fin de seguir rígidamente las unidades.

En el drama romántico, a diferencia de los melodramas y de la tragedia neoclásica, se rompen las unidades de tiempo y lugar. La variedad de lugares escénicos y la necesidad de lugares como panteón, paisaje abrupto y solitario, mazmorra, etc. son típicas del drama romántico. Hartzenbusch opta por recuperar todos aquellos elementos inherentes a la leyenda y darles un papel protagonista en cuanto al espacio. La estructura dinámica de la acción del drama romántico necesita los frecuentes cambios de lugar pues en la complicada intriga de estas piezas, el héroe parece estar inspirada por una inevitable necesidad de cambio.

Frente a la atemporalidad y carácter abstracto del espacio en la tragedia neoclásica, el drama romántico se caracteriza por la fuerte temporalización y la espesa concreción del espacio teatral. La acción aparece siempre cuidadosamente localizada incluso en una concreta circunstancia espacio-temporal. La escenografía no es un simple marco de la acción, sino que, bastantes veces, cumple una función dramática importante. Frente a la ausencia de acotaciones escénicas características del teatro neoclásico, abundan en el drama romántico tanto las que se refieren a la escenografía como a las actitudes de los personajes.¹¹²

Según Ermanno Caldera, el tiempo y el espacio son el valor fundamental de todo conocimiento humano, y parece lógico que los románticos quisiesen atribuirles a esas dos categorías una articulación y un dinamismo que las normas aristotélicas forzosamente les negaban. Por otro lado, podemos decir que el pesimismo romántico, el cual surgía de la irónica visión de una realidad, se opone al optimismo ilustrado, que tiene la persuasión de poder fijar un momento altamente significativo de un suceso que se producía en un igualmente rincón de este mundo. Dentro de esta perspectiva se explica también el fracaso del héroe romántico frente al triunfo del neoclásico o a la solución positiva o al didactismo de sus peripecias. Caldera señala que la realidad que se lleva a la escena es muy diferente:

segura de sí misma en las tragedias clasicistas, fuertemente anclada a un bloque espacial y temporal, tiende a separarse de lo concreto cotidiano para dirigirse hacia lo ideal y lo universal y finalmente para presentarse en una forma emblemática y paradigmática; en tanto que, en el drama romántico, se va desmenuzando, fragmentando y cargándose, por decirlo así, a lo largo de su camino, de pormenores, de matices y tiende naturalmente a reproducir lo

¹¹² RUIZ RAMON, Francisco. *Op. cit.*, pp. 313-314

particular, la vida de cada día, sin trascendencia, dentro de los límites de un caso individual y no reproducible.¹¹³

Se puede decir que las dos claves dramáticas de los dos dramas de Hartzenbusch son el tiempo y la fatalidad, pues el tiempo y la fatalidad van juntos desde el principio y en ellos juega un papel fundamental el plazo. Empieza cuando quedan seis días para cumplirse y, conforme se consume el tiempo, se acrecienta el interés del público.

El plazo conduce al infortunio; confluyen en él la fatalidad de los dos enamorados y a su vez hace que estos sean más apasionados. Isabel, al ver que el plazo está a punto de cumplirse, revela sus sentimientos hacia Diego de una forma más apasionada y a la vez Diego, aunque está atado a un árbol en el bosque, no aparta nunca su pensamiento de la conclusión del “plazo”. A la vez que el tiempo enfatiza la fatalidad del drama, contempla un rasgo romántico esencial, pues provoca la unión total de los enamorados. El primer acto atañe fundamentalmente al radio de acción de Diego y el segundo abarca a Isabel.

Se acumula obstáculo tras obstáculo para que Diego, que está ausente de Teruel de donde partió seis años antes en busca de fortuna, no pueda regresar a tiempo para conseguir la mano de su amante. Cuando al fin llegue, será ya demasiado tarde. Isabel, para salvar el honor de su madre, acaba por casarse con don Rodrigo de Azagra. Diego, al no poder unirse a Isabel, única razón de su vida, muere en la escena sucediendo lo mismo a Isabel. Los amantes, víctimas del tiempo y de la fatalidad, se unen así en la muerte.

Por otra parte, en las dos versiones de los dramas de Hartzenbusch el tiempo y el espacio están fuertemente entrelazados. Hartzenbusch concentra toda la acción en los últimos días con una serie de fragmentos temporales que se van haciendo cada vez más breves en cada acto con diferente espacio: la obra empieza en Valencia, en tierra de moros, donde Marsilla está cautivo y tiene seis días para volver a su patria, muy pocos para volver a su patria a los ojos del espectador. En el acto segundo don Martín regresa a su casa cuando faltan tres días. En el mismo acto viene la noticia de la muerte de Marsilla. Después Isabel aparece preparándose para la boda, pues quedan pocas horas para que finalice el plazo fijado. El espectador, sabiendo que Marsilla vive, mantiene el interés cuando el cortejo se dirige hacia la iglesia y al mismo tiempo asiste al episodio en que Marsilla está atado en el bosque que coincide con el momento en que Margarita avisa a Martín, y concluye climáticamente con el toque de vísperas cuando irrumpe en la escena en el momento en que expira el plazo. El clima

¹¹³ CALDERA, Ermanno. “De la tragedia neoclásica al drama histórico romántico: Por qué y cómo”, en *Entresiglos 2 a cura di Ermanno Caldera – Rinaldo Froldi*, Roma, Bulzoni Editori, 1990, p. 69

de suspensión creado por el tiempo y el espacio corren paralelamente: la distancia entre Valencia y Teruel se hace enorme en la mente del espectador, pues uno se encuentra en las tierras de moros, otra en la de cristianos; por tanto el cambio de espacio en un tiempo determinado adquiere una dimensión psicológica trascendente pues dará paso al héroe de la cautividad a la libertad. Por otra parte, en el breve diálogo entre Margarita y Martín coinciden un tiempo y espacio efectivos: Margarita sabe que Marsilla está cerca de Teruel e indica al padre que corra a la iglesia que es la distancia que los separa. El dinamismo de las escenas en las que actúan varios personajes y el fragmentarismo dan lugar al paso de espacios interiores y exteriores manteniéndose así la expectación del público.

CONCLUSIONES

El presente estudio que se fundamenta en el análisis de la leyenda de “Los Amantes de Teruel” nos ha permitido ver sintéticamente su recorrido en la tradición y detenernos en el desarrollo que tuvo en teatro de los siglos XVIII y XIX. Aunque los turolenses defiendan la veracidad de la leyenda y se escuden en la identidad de las momias de los amantes y los textos notariales aportados, lo cierto es que debemos dudar del origen específicamente español de la desgraciada historia de los Amantes de Teruel. La leyenda sólo es una imitación, pues los primeros textos notariales y literarios varían según el autor y todas las culturas tienen un relato de parecido argumento, como Romeo y Julieta. No obstante, las momias de los Amantes conservan todo su misterio y acrecientan la fama de la leyenda en Teruel. Para los turolenses no se trata, por tanto, de una leyenda, sino de parte de la historia de la ciudad. No obstante, desde un punto de vista objetivo, cabe destacar que la historia de los Amantes de Teruel no es más que una adaptación de la *novella* de Boccaccio en la literatura y tampoco se sabe el origen del relato en la obra del autor italiano. Aún así el tema de la leyenda ha inspirado a muchos autores españoles que han creado las versiones casi en todos los géneros.

En cuanto a las versiones que hemos analizado en este estudio, Nifo y Comella, en vez de la acción y la tradición, se centran más en la situación trágica de los enamorados. Nifo, para su monólogo elige a Isabel como protagonista, pues ella es el único testigo de toda la acción y también es la única persona que conoce los sentimientos y el carácter de todos los personajes de la leyenda. Así que el autor nos cuenta los sucesos y los pensamientos de otros personajes a través de ella. En la obra de Comella, aunque hay una acción, el autor se concentra en la situación trágica de los personajes creando una obra trágica desde el principio: Isabel ya está casada y no hay manera de unir los amantes.

En la tragedia neoclásica se mantiene el interés del espectador con los diálogos de los personajes sobre la situación, pues nunca se sabe qué va a ocurrir en el final. Los personajes sufren un dilema: están atrapados entre las normas de la sociedad y sus sentimientos. Especialmente en esta versión, Isabel se lamenta de su situación desgraciada, mostrando enfáticamente su sentimiento. Heroína de cada acto, expresa su dolor y su llanto de forma apasionada. Aunque hay importantes personajes en la tragedia, como el padre, el esposo y el hermano de Isabel, en esta obra, ella nunca pierde el protagonismo. Este rasgo, junto al apasionamiento con que describe su sentir y la tenacidad con la que defiende su amor y se enfrenta a la autoridad paterna me hacen pensar en la posibilidad de que el autor desconocido

bajo el que se oculta el anonimato pueda tratarse de una mujer. Es sólo una suposición, pero creo que argumentada.

Los melodramas y la obra anónima se centran en la finalidad moral y didactismo, reflejo de las normas que impone la sociedad. Más que el aspecto religioso su centro de atención reside en los amores y las pasiones de los protagonistas. En vez de la acción, en estas versiones de la leyenda lo importante es la decisión de los protagonistas que será un fin didáctico para los espectadores.

En cuanto al drama de Hartzenbusch, sin duda la versión más conocida y más destacada de la leyenda, las acciones, el plazo como principio romántico sobre el que se sustenta, los temas desarrollados al unísono, amor y muerte, y sobre todo la configuración de los personajes son elementos que juegan un papel importante en el éxito del drama. En esta versión, a diferencia de otras, el espectador asiste al devenir de su destino. Si en las obras anteriores el espectador conoce desde las primeras palabras de los personajes el trágico fin de la pareja, puesto que o bien el protagonista está muerto al iniciarse la obra, o bien la protagonista ya está casada, o cree que su amante ha muerto, Hartzenbusch desarrolla de modo cronológico la historia de los Amantes con el fin de crear todas las situaciones expectantes posibles y mantener en vilo siempre el interés del espectador. Es cierto, que el público conoce la historia y sabe de su trágico final, pero no por ello el autor renuncia a mostrar a través de la ficción la lectura romántica de la leyenda.

Al iniciarse el drama Marsilla, piensa que el amor entre él e Isabel forma parte de los designios de Dios; no es más que un destino. Isabel cree también en lo mismo y justamente el drama va a poner en evidencia que, lejos de un infortunado destino, la providencia ha querido el trágico fin de los amantes. Los culpables del fin fatal en el drama son los personajes, no la fortuna, de manera que el autor impone su versión religiosa, pero no menos romántica, de la historia, como argumenta Derek Flitter. Pero curiosamente, y este es uno de los mejores méritos del drama, Hartzenbusch ha conseguido que ninguno de los seres que se interponen en la vida común de los protagonistas causen antipatía en el espectador, pues todos tienen una justificación. La figura de la madre, Margarita, tiene mucha importancia, pues con el chantaje de Rodrigo se ve presionada a aceptar el matrimonio de su hija. El autor, al principio nos hace ver a Margarita como una madre que debe hacer cualquier cosa por su hija; pero después del chantaje, cambia y sacrifica a su hija para salvar el honor de su esposo. Hartzenbusch, con mayor inteligencia, incorpora un monólogo en la segunda versión estudiada del drama otorgando mayor verosimilitud al espectador. Aunque Rodrigo y Zulima son antihéroes y son

los que causan todos infortunios, el autor insiste en que ellos también aman y por tanto, sus acciones, aunque reprensibles, son consecuentes.

En los dramas románticos generalmente las acciones de los héroes repercuten directamente en el destino de la protagonista. El héroe actúa y la heroína asume las consecuencias; en este drama también Hartzenbusch cumple esta característica, aunque es cierto que se amplía el radio de acción de la protagonista y se incorpora la figura de la mora que lleva la falsa noticia a Isabel, complicándose más la trama. Entonces Isabel, aunque piensa que su único amante le traicionó con otra mujer y por eso es condenado a la pena de muerte, decide no aceptar el matrimonio después de esta falsa noticia, sino tras enterarse del chantaje que hizo Rodrigo a su madre. Será, pues, una cuestión de honor y no de desengaño o desprecio, el sentimiento que impulse a la protagonista a aceptar su destino adverso, doblándose, por tanto, el interés del espectador.

El análisis del drama lírico de Tomás Bretón debe hacerse desde la música, pero en este estudio, hemos analizado sólo un poco en este aspecto, dado mi desconocimiento en profundidad de este ámbito. El libreto carece de la belleza literaria y no nos sirve para ver el desarrollo de la leyenda, pues se trata de una adaptación de los dramas de Hartzenbusch. A pesar de la existencia de muchas versiones de la leyenda, cuando se pronuncia su título, cualquier persona responde: “tonta ella, tonto él”, expresión que utiliza Bretón al principio de la obra. Con esta frase, el autor simboliza el final del romanticismo como movimiento literario y muestra que él mismo no cree en la tradición de la leyenda, considerándoles tontos cuando mueren por su amor.

Esta frase tan famosa de Tomás Bretón despertó mi interés en el análisis de la leyenda, y el presente trabajo de investigación me ha permitido estudiar otras versiones de la leyenda y comparar las obras dramáticas del siglo XVIII, que no habían interesado a otros investigadores, pero que cobran su importancia si se estudian en junto a los dramas de Hartzenbusch y el drama lírico de Tomás Bretón. La ficción recreada por la leyenda tradicional es lo suficientemente atractiva como para que despierte el interés de diferentes autores, pero cada uno de ellos destaca aquellos elementos significativos según el género al que debe adecuarse la materia y el momento en que se incorporan a la literatura. La materia prima es la misma, pero el molde es siempre diferente.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

ANÓNIMO. *La Isabel*, Madrid, 1800?.

BLASCO Y SOLER, Eusebio. *Los novios de Teruel: drama lírico-burlesco en dos cuadros, en verso* (1867), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

BOCACCIO, Giovanni, *Decamerón*, traducción, introducción y notas de Pilar Gómez Bedate, Planeta, Barcelona, 1982.

BRETÓN, Tomás. *Los Amantes de Teruel: drama lírico/letra y música de D. Tomás Bretón*, Madrid, Impr. de la vda. e hija de Fuentenebro, 1889.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. *¡Muérete y verás!* (1837), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *¿Cuál es mayor perfección?*, en Juan Eugenio Hartzenbusch (ed.), *Obras*, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles VII), 1944, pp. 69-91.

COMELLA, Francisco. *Los amantes desgraciados o los amantes de Teruel: escena trágico lírica; por don Francisco Comella*, Valencia, Imprenta de Ildefonso Mompié, 1817.

FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Manuel. *Los Amantes de Teruel*, Barcelona, Espasa, 2 vols., 1876.

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, *Los Amantes de Teruel*, ed. de Salvador García Castañeda, Madrid, Editorial Castalia, 1971.

——— *Los Amantes de Teruel*, ed. de Delfín Carbonell Basset, Madrid, Anaya, 1968.

——— *Los Amantes de Teruel*, ed. de Alfonso Morera Sanmartín, Zaragoza, Editorial Ebro, 1973.

——— *Los Amantes de Teruel*, ed. de Carmen Iranzo, Madrid, Cátedra, 1983, 2ª edición.

——— *Los Amantes de Teruel. La Jura en Santa Gadea*, ed. Álvaro Gil Albacete, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.

——— *Los Amantes de Teruel*, ed. de Jean- Louis Picoche, Madrid, Editorial Alhambra, 1980.

MARTÍNEZ VILLERGAS, Juan. *Los Amantes de Chinchón (Parodía de los Amantes de Teruel): pieza trágico-cómico-burlesca en verso*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

NIFO, Francisco Mariano. *La Casta Amante de Teruel. Doña Isabel de Segura*, Valencia, Esteva, 1818.

PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan. *Comedia Famosa, Los Amantes de Teruel*, Madrid, 1785.

REY DE ARTIEDA, Andrés. *Los Amantes de Teruel. Tragedia*, ed. de Carmen Iranzo, Madrid, Taurus Ediciones, 1971.

SEGOVIA, Ángel María. *Isabel y Marsilla: juguete cómico-lírico en un acto y en verso*, Alicante, 2005.

SERÓN, Antonio. *Obras Completas de Antonio Serón Bilbilitano, I Parte*, edición crítica, bilingüe y anotada por José Guillen, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1982, pp. 319-359.

SUÁREZ DE DEZA, Vicente. *Los Amantes de Teruel, comedia burlesca*, ed. Esther Borrego, en “Comedias Burlescas del Siglo de Oro”, Tomo II, dirección de I. Arellano, Universidad de Navarra, Madrid, 2001.

VILLARROYA, Isidoro. *Marsilla y Segura o los Amantes de Teruel*, Valencia, Cabrerizo, 1838.

FUENTES SECUNDARIAS

AA. VV. “Literatura popular. Conceptos, argumentos y temas”, *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, 166-167 (mayo-agosto 1995), pp. 17-20.

ADAMS, Nicholson B. “Notes on Spanish Plays at the Beginning of the Romantic Period”, *Romantic Review*, 17 (1925/1926), pp. 128-142.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. “Desarrollo del teatro popular a finales del siglo XVIII”, en Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez (eds.), *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, CSIC, 1987, pp. 215-226.

———, “Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en el teatro de la época: comedias de magia y dramas románticos”, *Castilla*, 13 (1988), pp. 17-33.

———, “La música teatral en entredicho. Imitación y moral en algunos preceptistas de los siglos XVI a XVIII”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), pp. 157-169.

———, “La teoría dramática en la España del siglo XVIII”, *Teatro*, 1 (1992), pp. 57-74.

ANDIOC, René. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.

———, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1976.

———, “El teatro en el siglo XVIII”, en José M. Díez Borque (ed.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Taurus, 1980, vol. II, pp. 323-332.

———, “El teatro nuevo español, ¿antiespañol?”, *Dieciocho*, 22.2 (otoño, 1999), pp. 351-371.

——— y Mireille Coulon. “El teatro clásico español en el siglo XVIII” en Guillermo Carnero (coord.) *Historia de la literatura española. Siglo XVII (I)*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 312-347.

- ANTILLÓN, Isidoro de. “Noticias históricas sobre los Amantes de Teruel”, *Memorial Literario*, (Madrid), 33 (30 de noviembre de 1806).
- ATRIÁN Y SALAS, Miguel. “Los amantes de Teruel”, *La Provincia*, (Teruel), (10 de marzo de 1880).
- BALART, Federico. “D. Juan Eugenio Hartzenbusch”, en *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX*, Madrid, Impr. de Fortanet, 1881-1882, tomo I, pp. 405-468.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra (1860). ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1969.
- BENÍTEZ CLAROS, Rafael. “La tragedia neoclásica española”, en *Visión de la literatura española*, Madrid, Rialp, 1963, pp. 155-198.
- BENJAMINS, John. *Romantic Drama*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Co., 1993.
- BOURLAND, Caroline B., *The short story in Spain in the Seventeenth Century: with a bibliography of the novela from 1576 to 1700*, New York, Burt Franklin, 1973.
- BOURLAND, Caroline B. *Boccaccio and the Decameron in castilian and catalan literature*, New York, Paris, 1905.
- BUSQUETS, Loreto. “Modelos humanos en el teatro español del siglo XVIII”, en J.M. Sala Valldaura (ed.), *El teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universidad de Lleida, 1996, pp. 153-167.
- CABAÑAS, Pablo. “Moratín y la reforma del teatro de su tiempo”, *Revista de Bibliografía Nacional* (Madrid), 5 (1944), pp. 35-50.
- CACHERO, José María Martínez. *Historia de la Literatura Española, Volumen III: Siglos XIX y XX*, León, Editorial Everest, 1999.
- CALDERA, Ermanno. *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Editorial Castalia, 2001.
- , “De la tragedia neoclásica al drama histórico romántico: por qué y cómo”, *Entresiglos*, 2 (1992), pp. 293-300.
- , “Los temas del teatro romántico” en Iris M. Zavala (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española. Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Editorial Crítica, 1982, pp. 205-214.
- CAMBRONERO, Carlos, “Comella, su vida y sus obras”, *Revista Contemporánea*, 102 (1896), pp. 567-582; 103 (1896), pp. 41-58, 187-199, 308-390, 479-491, 637-644; 104 (1896), pp. 49-60, 206-211, 288-296, 398-405, 497-509.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio (ed.) *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del Teatro español del siglo XIX*, Madrid, Imprenta Fortanet, 1881-1882, 2 vols.

- CARAVACA, Francisco. *Romanticismo y Románticos españoles I*, París, s.n., 1957, pp. 29-47.
- . *Romanticismo y románticos españoles II*, París, s.n., 1957?, pp. 1-24.
- CARBONELL BASSET, Delfín. ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, *Los amantes de Teruel*, Madrid, Anaya, 1968.
- CARNERO, Guillermo. “Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral”, en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo xviii (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 489-510.
- CARO BAROJA, Julio. *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- CARUANA GÓMEZ DE BARRADA, Jaime. *Los amantes de Teruel. Volumen conmemorativa del IV centenario del descubrimiento de sus momias*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1958.
- . *Los Amantes de Teruel*, Ecir, Valencia, 1979.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel. *Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo xviii*, Oviedo, Universidad (Cuadernos de la Cátedra Feijoo), 1970.
- CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio, *Discursos histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la música y el baile español*, Madrid, A. Pérez Dubrull, 1854.
- COCA RAMÍREZ, Fátima. *El género dramático en España en el siglo xix*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2006.
- COTARELO Y MORI, Emilio. “Sobre el origen y desarrollo de la leyenda de los Amantes de Teruel”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 8 (1903), pp. 3-33.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo. “Perfil del teatro romántico español” *Estudios escénicos*, 8 (1963), pp. 29-56.
- DÍEZ BORQUE, José María (dir.). *Historia de Teatro en España. Tomo II, Siglo xviii, Siglo xix*, Madrid, Taurus, 1988.
- DI PINTO, Mario. “Comella vs. Moratín. Historia de una controversia”, en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo xviii*, Piovan, Abano Terme, 1988, pp. 141-165.
- DOMERGUE, Lucienne. “Dos reformadores en teatro: Nifo y Moratín”, en *Coloquio Internacional sobre L. Fernández de Moratín*, Abano Terme, 1980, pp. 93-106.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. “La batalla del teatro en el reinado de Carlos III”, *Anales de Literatura Española*, (Universidad de Alicante), 2 (1983), pp. 177-196.
- EBERSOLA, Alva E. *La obra teatral de Luciano Francisco Comella: 1789-1806*, Valencia, Albatros, 1985.

- ENCISO RECIO, Luis Miguel. *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*, Valladolid, Universidad, 1956.
- FERNÁNDEZ-GUERRA. *Hartzenbusch. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, 1900.
- FERRER DEL RÍO, D. A. “D. J. Eugenio Hartzenbusch” en *Galería de la literatura española*, Madrid, Tip de D. F. de P. Mellado, 1846, pp. 155-170.
- FLITTER, Derek. *Spanish Romantic Literary Theory and Criticism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- GABARDA, Esteban. *Historia de los Amantes de Teruel*, Valencia, Imp. de J. Ferrer de Orga, 1842.
- GARAY FERNÁNDEZ, M. Teresa González de. “De la tragedia al drama histórico: Dos textos de Martínez de la Rosa”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, IX (Mayo-Diciembre de 1983), pp. 199-234.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador. ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, *Los amantes de Teruel*, Madrid, Editorial Castalia, 1971.
- GENNEP, Arnold van. *La formación de las leyendas (facsimil de la edición de 1914)*, Barcelona, Altafulla, 1982.
- GIBBONS, Brian, ed. de William SHAKESPEARE. *Romeo and Juliet*. London-New York, Methuen, 1980.
- GIES, David T. “Entre lo barroco y neoclásico: «La petimetra», «Lucrecia», «Hormesinda»” en José Miguel Caso González (coord.), *Historia y Crítica de la literatura Española Ilustración y Neoclasicismo*, Barcelona, Editorial Crítica, 1992, pp. 233-242.
- *El teatro en la España del siglo XIX*, New Cork, Cambridge University Press, 1996.
- *The Theatre in Nineteenth Century Spain*, University Press, Cambridge, 1994.
- GIL ALBACETE, Álvaro. ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, *Los amantes de Teruel*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.
- GONZÁLEZ HERRÁN, J. M. y PENAS VARELA, E. *Cronología de la literatura española. Siglos XVIII y XIX*, Cátedra, Madrid, 1992.
- GONZÁLEZ SANZ, Carlos. “Relatos de tradición oral. Ensayo de una clasificación genérica”, *Tropelías*, 5-6 (1994-1995), pp. 107-128.
- GUARDIOLA ALCOVER, Conrado. “Medievalidad de la tradición e Historia de los Amantes de Teruel”, *Hispania*, 69, 4 (1986), pp. 813 - 820.
- “La verdad actual sobre los amantes de Teruel”, *Cartillas turolenses*, 11 (Teruel), (1988), pp. 1-84
- HARTZENBUSCH, J. E. “Historia de los Amantes de Teruel”, *El Laberinto*, 4, I (1843), (Madrid), pp. 46-48.

- HARTZENBUSCH, Eugenio. *Bibliografía de Hartzenbusch formada por su hijo Eugenio Hartzenbusch*, Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadenya, 1900.
- HERRERA NAVARRO, J. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.
- HERRERO SALGADO, Félix, *Cartelera teatral madrileña. II: años 1840-1849*, Madrid, CSIC, 1963.
- HUERTA CALVA, Javier; Emilio Peral Vega; Héctor Urzáiz Tortajada. *Teatro Español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.
- HUGO, Victor. “Prefacio” a *Cromwell*, Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- IGLESIAS DE SOUZA, L. *Teatro lírico español. Catálogo, 4. vols.*, A Coruña, Diputación Provincial, 1991-1996.
- IRANZO, Carmen. ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, *Los amantes de Teruel*, Madrid, Cátedra, 1983, 2ª edición.
- JASON, Heda. *Ethnopoetry. Form, Content, Function*, Bonn, Linguistica Biblia Bonn, 1977.
- JIMÉNEZ, Felipe B. Pedraza y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES. *Manual de la Literatura española VI. Epoca Romántica*, Pamplona, Cénlit ediciones, pp. 392-405, 473-481.
- LABANDEIRA, Amancio. “La trayectoria histórico-literaria de Los amantes de Teruel”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3 (1980), pp. 237-260.
- LAFARGA, Francisco. “Teatro y sensibilidad en el siglo XVIII” en Guillermo Carnero, (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp.799-823.
- LARRA, Mariano José de. *Artículos*, ed., introducción y notas de Carlos Seco Serrano, Barcelona, Planeta, 1981, pp. 611-617.
- LUZÁN, Ignacio de. *La Poética*, Madrid, Cátedra, 1974.
- MARCO, Joaquín. *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 1997.
- MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1983.
- “La música teatral”, en *Historia de la música española. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 341-414.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. “Apéndice sobre la tragedia española”, en *Obras Literarias*, París, Julio Diderot, 1827, pp.311-314.
- McCLELLAND, Ivy L. “Comellan drama and the censor”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 30 (1953), pp. 20-31.

- *Spanish Drama of Pathos (1750-1808)*, Liverpool, University Press, 1970, 2 vols.
- *The Origins of the romantic movement in Spain*, Liverpool, University Press, 1975.
- *Pathos Dramático en el teatro español de 1750 a 1808*, Liverpool, Liverpool University Press, 1998.
- MENARINI, Piero. *El teatro romántico español (1830-1850) Autores, obras, bibliografía*, Bologna, Atesa Editrice, 1982.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio. “Aspectos de la tragedia neoclásica española”, *Anuario de Filología*. Universidad de Barcelona, 7 (1981), pp. 369-389.
- MONTANER, Joaquín. *El teatro romántico española*, Barcelona, Instituto de Teatro Nacional, 1928.
- MONTIANO Y LUYANDO, Agustín, *Discurso sobre las tragedias españolas. Virginia. Tragedia*, Madrid, Imprenta del Mercurio por José de Orga, 1750.
- *Discurso II sobre las tragedias españolas. Ataúlfo. Tragedia*, Madrid, Imprenta del Mercurio por José de Orga, 1753.
- MORERA SANMARTÍN, Alfonso. ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, *Los amantes de Teruel*, Zaragoza, Editorial Ebro, 1973.
- PALACIOS, Emilio. *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Editorial Milenio, 1998, pp. 308-323.
- “El teatro en el siglo XVIII” en José María Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1988, vol. II, pp. 57-376.
- “La comedia sentimental: dificultades en la determinación teórica de un género en el siglo XVIII”, *Revista de Literatura*, 55 (1993), pp. 85-112.
- PANDOLFI, Vito. “El Romanticisme”, en *Historie del teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, 1990, pp. 193-251.
- PAR, Alfonso. “Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII”, *Boletín de la Real Academia Española*, XVI, 79-80 (octubre-diciembre de 1929), pp. 326-346, 492-513, 594-614.
- PEDRELL, Felipe. *Teatro lírico anterior al siglo XIX*, La Coruña, Canuto Berea y Cía., 1897-1898, 3 vols.
- PEERS, E. Allison. *Historia del Movimiento Romántico Español, Tomo Primero*, versión esp. de José M^a Gimeno, Madrid, Editorial Gredos, 1973, 2^a edición.
- *Historia del Movimiento Romántico Español. Tomo segundo*, tr. De José M^a Gimeno, Madrid, Editorial Gredos, 1967, 2^a edición.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio. *Estudio crítico de los Amantes de Teruel: drama lírico en un prólogo y cuatro actos letra y música de Tomás Bretón*, Madrid, Imp. José M. Docazcal, 1889.
- PEREZ MAGALLÓN, J. *El teatro neoclásico*, Madrid, Laberinto, 2001.

- PICOCHÉ, Jean-Louis de. ed. de *Los Amantes de Teruel*, Madrid, Alhambra, 1980.
- PINON, R. *El cuento folclórico como tema de estudio*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- PUJOL, Josep M. “Sobre els límits del folklore narratiu”, *Estudis Baleàrics*, 52 (1995), pp. 63-74
- RAMOS, R. A. *El cuento folklórico: una aproximación a su estudio*, Madrid, Pliegos, 1988.
- REAL RAMOS, César. “De los desarreglados monstruos a la estética del fracaso (Prehistoria del drama romántico)”, *Anales de Literatura Española* (Universidad de Alicante), 2 (1982), pp. 419-445.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás. *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1994.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1979, 3ª edición, pp. 283-351.
- *Historia de la literatura española*, Madrid, Alianza, 1967.
- SALCEDO, Ángel S. *Tomás Bretón: su vida y sus obras*, Paris, Casa Editoria Franco-Ibero-Americana, 1927.
- SÁNCHEZ, Víctor. “Polémica y éxito: Los amantes de Teruel”, en *Tomás Bretón: Un música de la restauración*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, pp. 125-158.
- SHAKESPEARE, William. *Romeo y Julieta*. Edición bilingüe y traducción del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Angel Conejero, Madrid, Cátedra, 1988.
- SIMÓN DÍAZ, J. “Documentos referentes a literatos españoles del siglo XVIII”, *Revista de Bibliografía Nacional*, V (1944), pp. 457-488.
- SOTOCA, José Luis. *Los Amantes de Teruel: la tradición y la historia*, Zaragoza, Librería General, 1979.
- y DE LA VEGA, Carlos Luis. *Análisis crítico-filológico de los protocolos notariales sobre los Amantes de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1976.
- *Los Amantes de Teruel. La tradición y la historia*, Zaragoza, Delsan, 2005.
- SUBIRÁ, José, “Los melólogos de Rousseau, Iriarte y otros autores”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento*, 6 (1928), pp. 140-161.
- *La participación musical en el antiguo teatro español*, Barcelona, Diputación Provincial, 1930.
- *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945.
- *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, Barcelona, C.S.I.C., 1949-1950.
- *Un vate filarmónico: Don Luciano Comella; discurso leído el día 22 de marzo de 1953, en su recepción pública, por el académico electo Excmo. Sr. D. José Subirá Puig; y contestación del Excmo. Sr. D. José Francés y Sánchez-Heredero*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1953.

- “Repertorio teatral madrileño y resplandor transito de la zarzuela (años 1763-1771)”, *Boletín de la Real Academia Española* 158 (1959), pp. 429-462.
- *Músicos al servicio de Calderón y de Comella*, Barcelona, [s. n.], 1969.
- TOPETE, J. A. *El neoclasicismo del teatro de Comella*, Michigan, 1985 (tesis doctoral).
- VIOLANT RIBERA, R. *La rondalla y la llegenda: contribució a l'estudi de la literatura folklórica catalana*, Barcelona, Altafulla, 1990.
- ZAVALA, Iris M. *Romanticismo y realismo*, Barcelona, Crítica, 1982.