

CLÁSICOS HISPÁNICOS

MARÍA CEIDE RODRÍGUEZ

UN TRONO SIN REY, UN REINO SIN LEY

De la corte de Juan II a *Los cortesanos de don Juan II*,
de Jerónimo Morán (1838)



IBEROAMERICANA — VERVUERT

CLÁSICOS HISPÁNICOS

MARÍA CEIDE RODRÍGUEZ

UN TRONO SIN REY, UN REINO SIN LEY

De la corte de Juan II a *Los cortesanos de don Juan II*,
de Jerónimo Morán (1838)



IBEROAMERICANA — VERVUERT

Un trono sin rey, un reino sin ley

De la corte de Juan II
a *Los cortesanos de don Juan II*,
de Jerónimo Morán (1838)

CLÁSICOS HISPÁNICOS
Nueva época, nº. 33

Directores:

Abraham Madroñal (Université de Genève / CSIC, Madrid)

Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel)

Consejo científico:

Fausta Antonucci (Università di Roma Tre)

Anne Cayuela (Université de Grenoble)

Santiago Fernández Mosquera (Universidad de Santiago de Compostela)

Teresa Ferrer (Universidad de Valencia)

Robert Folger (Universität Heidelberg)

Jaume Garau (Universitat dels Illes Balears)

Luis Gómez Canseco (Universidad de Huelva)

Valle Ojeda Calvo (Università Ca' Foscari)

Victoria Pineda (Universidad de Extremadura)

Yolanda Rodríguez Pérez (Universiteit van Amsterdam)

Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba)

Alexander Samson (University College London)

Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid)

María José Vega Ramos (Universitat Autònoma de Barcelona)

Un trono sin rey, un reino sin ley

De la corte de Juan II
a *Los cortesanos de don Juan II*,
de Jerónimo Morán (1838)

María Ceide Rodríguez



Iberoamericana – Vervuert

Madrid – Frankfurt
2022



Esta investigación ha sido realizada en el marco del proyecto de investigación *La poesía de cancionero en tiempos de los primeros Trastámara castellanos: textos, contextos, ecos y relecturas*, código: PGC2018-093619-B-I00, financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033/ y por FEDER “Una manera de hacer Europa”.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2022
Amor de Dios, 1 - E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2022
Elisabethenstr. 3-9 - D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-337-4 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-96869-404-7 (Vervuert)
ISBN 978-3-96869-405-4 (e-book)

Depósito Legal: M-25531-2022

Imagen de cubierta: *La imprenta en Valladolid*, Nicolas Chapuy, Paris 1844

Para mis padres y hermano,
por confiar incondicionalmente en mí.

Para Iria, Elena, Mery y Noe,
que siempre han sabido ayudarme a ver el vaso medio lleno.

Y, sobre todo, para Hugo:
nunca había tenido las manos más ocupadas ni el corazón tan lleno de amor.

ÍNDICE

1. LOS CABALLEROS MEDIEVALES DEL REY JUAN EN LA ESPAÑA ROMÁNTICA DE MARÍA CRISTINA
2. JERÓNIMO MORÁN Y ***LOS CORTESANOS DE DON JUAN II***. ESTUDIO
 - 2.1. “¡Viva Carlos V!”. España en tiempos de la Primera Guerra Carlista
 - 2.2. El drama histórico político romántico español en el primer tercio del siglo XIX
 - 2.3. Innovaciones técnicas y dramáticas del teatro del novecientos
 - 2.4. Jerónimo Morán, escritor romántico
 - 2.5. El drama del rey Juan y sus cortesanos
 - 2.5.1. Temas, motivos, acciones
 - 2.5.2. Personajes
 - 2.5.3. Espacios y tiempo
 - 2.5.4. Lenguaje, estilo, métrica
 - 2.5.5. Puesta en escena. Recepción coetánea
 - 2.5.6. Del drama al cuento: transposiciones genéricas de *Los cortesanos de don Juan II*
 - 2.6. Orientaciones para el estudio de *Los cortesanos de don Juan II*

CRITERIOS DE EDICIÓN

Los cortesanos de don Juan II

BIBLIOGRAFÍA CITADA

1. LOS CABALLEROS MEDIEVALES DEL REY JUAN EN LA ESPAÑA ROMÁNTICA DE MARÍA CRISTINA

Tras la muerte de Fernando VII y el retorno de los liberales emigrados, las tablas románticas empiezan a adquirir de manera progresiva cierta notoriedad como vehículo de transmisión ideológica (Caldera, 1994)¹. El vínculo entre literatura y política se intensifica y los dramaturgos vuelven la vista a la Edad Media como inagotable fuente de inspiración, al considerar esta etapa como una de las más interesantes y que mayores posibilidades ofrece a los ideales románticos que encarnan los personajes de sus obras. Los autores encuentran en el drama histórico ambientado en el pasado medieval la matriz perfecta para la producción de textos con los que expresar sus ideas e impresiones sobre el mundo que les ha tocado vivir (Díez Taboada, 1997). En este sentido, en consonancia con las particulares circunstancias políticas de la España moderna, la crisis del Antiguo Régimen, el fin del absolutismo, las guerras carlistas y la revolución liberal, en el teatro español cobran especial relevancia las múltiples interpretaciones y reescrituras que la dramaturgia decimonónica lleva a cabo de los conflictos de poder que se desarrollan en la corte castellana del cuarto monarca de la dinastía Trastámara, el rey Juan II, con frecuencia personificados en Álvaro de Luna, condestable y figura principal del reino en la primera mitad del siglo xv y símbolos, todos ellos, de un tiempo en que España habría alcanzado su máxima grandeza (Álvarez Junco, 2001: 221).

El interés que despierta el valido por su estrecha relación con el soberano, hasta —cuando menos— el matrimonio en segundas nupcias del rey con Isabel de Portugal, se cifra en la ingente cantidad de textos de creación y trabajos de investigación elaborados, tanto por partidarios como por detractores, no solo en teatro, sino en distintos moldes genéricos y a lo largo de las diferentes épocas, sobre su papel y desempeño en el gobierno del reino. En efecto, atendiendo únicamente al talante atribuido al favorito, es posible establecer una clara diferenciación entre los escritos que presentan a Luna como modelo de conducta ejemplar y los que dibujan un perfil totalmente perverso de su persona. Todos ellos, en cualquier caso, independientemente de la imagen que proyectan del maestre, beben de variadas fuentes, en especial de las crónicas nuevamente editadas desde finales del siglo XVIII (véase la *Crónica de don Álvaro de Luna*, por Josef Miguel de Flores, 1784; o la *Crónica del señor rey don Juan, segundo de este nombre*, por Galíndez de Carvajal, 1779), semblanzas (como la que José Manuel Quintana realiza sobre el maestre en su *Vida de españoles célebres*, 1833), historias de la literatura (sirva de ejemplo la del padre Mariana, reimpressa en numerosas ocasiones y leída como texto histórico canónico hasta la *Historia General de España* [1850] de Modesto Lafuente) y romances (recopilados por Quintana [1796], Ochoa [1821] o Durán [1828-1832], entre otros), que reescriben, en muchos casos de manera parcial y arbitraria, la vida en la corte castellana del siglo XV, y a las que los escritores teatrales románticos acuden como testimonios de incuestionable veracidad para componer sus propios textos ambientados en el tiempo de Juan II y su privado.

Se trata esta de una literatura cuyos primeros frutos románticos son “The Fate of Luna”, el relato breve que Trueba y Cosío escribe sobre el condestable, y la novela de Ramón López Soler *Los bandos de Castilla*, publicada, como

el relato anterior, en 1830, y que recrea con gran fidelidad ambientes, lugares y acontecimientos históricos de muy variada índole. Dos de los hechos que con mayor frecuencia son llevados a escena en el teatro ambientado en el tiempo de Juan II hacen referencia al asesinato del contador Alfonso Pérez de Vivero y al ajusticiamiento de Álvaro de Luna por su responsabilidad en los hechos. Un buen ejemplo de la afinidad temática que existe en los dramas románticos del segundo tercio del XIX con respecto a esta doble problemática lo constituye el grupo de obras que, con un trasfondo político semejante, se publica en fechas muy próximas, con apenas tres años de diferencia, durante la etapa final de la Primera Guerra Carlista. En 1837, José María Bonilla aborda la caída del maestro con motivo de la conjura orquestada en su contra por el clero y la alta nobleza castellana en *Don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla*; Antonio Gil y Zárate, por su parte, lleva a escena en 1840 las actitudes y circunstancias que conducen al válido hacia el cadalso en el drama *Don Álvaro de Luna*. Entremedias, Jerónimo Morán, entonces un escritor novel prácticamente desconocido, se estrena como dramaturgo en 1838 con una pieza en la que, estableciendo de manera deliberada y totalmente intencionada una analogía con su propio tiempo, critica el infortunio individual y colectivo derivado del afán de dominio absoluto personificado y representado a la perfección por la figura del favorito.

Los cortesanos de don Juan II plantea las luchas por el poder que en 1453 se producen en la corte del rey, donde diferentes miembros de la aristocracia castellana confabulan para buscar el fin de don Álvaro por sus excesos como gobernante. Su sentencia de muerte, según el planteamiento dramático, viene motivada por el comportamiento de su sobrino y yerno Juan, cuyas artimañas inducen al asesinato del héroe Alfonso Pérez, prometido de doña Jimena y caballero por el que siente el

maestre una profunda animadversión (Ceide Rodríguez, 2017b: 208). El beneplácito que don Álvaro concede a la intriga dispuesta por su sobrino colma la paciencia de un monarca con escasas dotes de gobierno que, presionado por una nobleza implacable, determina el ajusticiamiento del condestable.

La pieza se representa por primera vez en Valladolid a finales de 1838, en una función benéfica, y, a pesar del éxito de su estreno, apenas recibe atención alguna por parte de la crítica. La relevancia del texto de Morán en el ámbito del teatro de su tiempo como medio de denuncia social en clave liberal, las posibilidades que su análisis brinda para el estudio del drama histórico político romántico, así como la ausencia de referencias críticas tanto al autor como a la obra por parte de los especialistas en el tema, han sido las razones fundamentales que justifican la elección de esta pieza como objeto de estudio de este trabajo².

¹ Esta investigación ha sido realizada en el marco del proyecto de investigación *La poesía de cancionero en tiempos de los primeros Trastámara castellanos: textos, contextos, ecos y relecturas*, código: PGC2018-093619-B-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER “Una manera de hacer Europa”.

² El punto de partida de este libro ha sido mi tesis doctoral, *Los cortesanos de don Juan II, de Jerónimo Morán (1838). Estudio y edición*; agradezco enormemente a su directora, Montserrat Ribao Pereira, su supervisión y guía a lo largo del dilatado proceso de investigación y a los miembros del tribunal que la juzgó, Isabel Román Gutiérrez, Andrea Zinato y Antonio Chas Aguión, sus amables consejos y sugerencias.

2. JERÓNIMO MORÁN Y *LOS CORTESANOS DE DON JUAN II*. ESTUDIO

2.1. “¡VIVA CARLOS VI!”. ESPAÑA EN TIEMPOS DE LA PRIMERA GUERRA CARLISTA

Uno de los principales sellos distintivos del siglo XIX español es su convulsa naturaleza; los continuos levantamientos de diferente signo político, que se suceden a lo largo de esta centuria, dan lugar a intentos de golpes de Estado, derrocamientos de gobiernos, sucesión de constituciones (hasta cinco se llegan a aprobar en menos de cien años) e incluso a cruentas guerras civiles, como las carlistas (Ceide Rodríguez, 2018: 29).

Especialmente complicada resulta la situación que vive España tras la muerte de Fernando VII. El monarca, hijo del rey Carlos IV, perteneciente a la dinastía de los Borbones, accede definitivamente al trono en el año 1814. Antes, en 1807, había reinado durante un breve período de tiempo, apenas unos meses, hasta el rocambolesco nombramiento de José I Bonaparte, después de que su padre abdicara en él presionado por el descontento popular (Bahamonde, 1998: 28). Tras la guerra de la Independencia y la derrota del ejército napoleónico, Fernando abandona la ciudad francesa de Bayona en la que había permanecido durante el conflicto y regresa a España, donde es recibido con el sobrenombre de Fernando el Deseado; su irrupción en el panorama institucional, sin embargo, no hace sino ahondar en la profunda crisis política que, desde hace tiempo, atraviesa el país. En su reinado restablece el Antiguo Régimen, instaura

de nuevo el absolutismo y dirige con mano de hierro los asuntos de la Corona, llegando incluso a dejar sin efecto la Constitución de Cádiz y a suprimir gran parte de los derechos y libertades que el pueblo español había alcanzado con la aprobación de la misma en 1812 (Bahamonde, 1998: 80; Comellas, 2015).

La polémica y los continuos enfrentamientos con los liberales marcan el tiempo de este monarca, que será controvertido hasta el final. Su muerte en 1833, previa derogación de la ley sálica, origina el problema de la cuestión sucesoria. La oposición carlista, liderada por su hermano Carlos María Isidro, representante del absolutismo, se levanta en armas contra la monarquía isabelina defendida por la viuda y regente María Cristina, quien, apoyada, aunque sin convicción, en las facciones liberales moderadas, aboga por el reconocimiento de su hija Isabel, entonces todavía menor de edad, como legítima heredera al trono (Calvo Caballero, 2001: 35-36; Comellas, 1999: 27-28). De esta manera, a la crisis política que vive España en la época, derivada de la inestabilidad generada por las continuas alternancias en el gobierno, viene a sumarse también una profunda crisis ideológica y dinástica que da lugar al inicio de la Primera Guerra Carlista.

La insurrección de los partidarios del proclamado a sí mismo Carlos V¹ y el eco que sus reivindicaciones encuentran en muchas zonas del territorio peninsular, especialmente en las regiones rurales, cerradas y poco proclives al cambio, fuerzan a la regente a modificar sus posiciones políticas, hasta entonces reducidas a una mínima aproximación a los paradigmas liberales, y a recoger bajo la bandera isabelina a los partidarios más radicales de la revolución liberal, muchos de ellos exiliados retornados, en su momento duramente perseguidos por Fernando VII (Calvo Poyato, 2017)². Es así como, desde una situación de autoritarismo y constitucionalismo impracticable, vigente

hasta los primeros años de la década de los treinta, España inicia la transición hacia un liberalismo efectivo en el que se llevan a cabo importantes cambios políticos, económicos y sociales.

Luego de una labor poco brillante en el gobierno por parte del moderado Martínez de la Rosa (bajo cuyo mandato se extienden la guerra y el descontento popular), en 1835 María Cristina encarga la formación de un nuevo gobierno liberal al progresista Mendizábal, quien, como medida más destacada, para reformar la Hacienda y liquidar la deuda pública, pone en marcha medidas desamortizadoras de bienes eclesiásticos. La desconfianza de la regente, sin embargo, le impide consumir su proyecto y en 1836 es sustituido por Istúriz, un antiguo progresista reconvertido al moderantismo. Este hecho provoca el estallido de un proceso revolucionario que culmina con la sublevación de la Granja, el pronunciamiento militar que restaura la Constitución de Cádiz y coloca de nuevo a los partidarios del reformismo más avanzado al frente del país. El gobierno de Calatrava (1836-1837) emprende entonces una firme tarea reformista, consolida la ruptura definitiva con el Antiguo Régimen, convoca Cortes Constituyentes y promulga la Constitución de 1837, que plantea como principios doctrinales la vuelta a la soberanía nacional, la división de poderes y la afirmación de derechos individuales; además, relanza la desamortización impulsada por Mendizábal, plantea la reforma agraria y destina un gran peso financiero a la guerra (Martorell, 2013: 68-76).

La maquinaria de la revolución liberal parece imparable, pero el proceso transformador se ralentiza irremediabilmente entre 1837 y 1840, cuando se suceden en el poder numerosos gobiernos efímeros marcados por los constantes enfrentamientos entre liberales, por la entrada de los militares en la vida política³ y por el recrudecimiento de la contienda bélica (Guerrero Latorre, 2004: 198-202). No

hay que olvidar que, mientras la revolución progresista se desarrolla, la Guerra Carlista continúa. El conflicto se extiende durante siete años, hasta 1840, y provoca múltiples y sangrientas bajas en ambos bandos:

La primera guerra carlista [...] fue, como todas las guerras civiles, una guerra particularmente cruel, donde afloraron odios y atavismos ancestrales, se luchó sin cuartel y se cometieron atrocidades. Tantas, que en la Europa que se modernizaba al ritmo de la revolución industrial, se quedaban perplejos ante las noticias que llegaban de una España que se desangraba de forma salvaje (Calvo Poyato, 2017).

La decisiva batalla de Luchana en 1836, que supone la liberación del sitio de Bilbao, decanta el final de la guerra a favor de los partidarios de Isabel y certifica el fracaso de las fuerzas contrarrevolucionarias que, a partir de ese momento, pasan a reorganizar su estructura y a plantear “una reconversión de liderazgo, ideología y apoyo social” que se traducirá en su reafirmación como alternativa antiliberal” (Aróstegui, 2011: 65). Unos años después, en 1846, se desencadena, de hecho, la Segunda Guerra Carlista.

No es extraño que este período de singular convulsión inspirara buena parte de las creaciones literarias de este tiempo (Burdíel y Serna, 1996). Un buen ejemplo de ello es la relevante producción dramática de contenido histórico con que los dramaturgos románticos llevan a escena la conflictiva encrucijada sociopolítica de la que son testigos privilegiados.

2.2.EL DRAMA HISTÓRICO POLÍTICO ROMÁNTICO ESPAÑOL EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XIX

Como es bien sabido, la eclosión del Romanticismo teatral en España se sitúa en la década de los treinta del siglo XIX, coincidiendo, tal y como apuntan Ferreras y Franco, con la muerte de Fernando VII, “bajo cuyo reinado no había existido ninguna posibilidad no sólo de innovación literaria, sino de ni siquiera vida literaria independiente” (Ferreras y Franco, 1989: 26). Procedente de Alemania, con el retorno de los liberales exiliados en Francia o Gran Bretaña, el movimiento romántico se introduce por los Pirineos y arraiga en España gracias a las posibilidades que la cultura y la tradición españolas le brindan⁴:

El movimiento romántico no podía encontrar mejor ejemplo para sus imperativos que este viejo país anárquico, religioso, misterioso, cargado de historia y de pasión, ancestral, lleno de castillos, de sombríos cementerios, de iglesias abandonadas, con ese paisaje castellano mortecino, pobre, envuelto por el inefable cielo de la mística. ¿Dónde encontrar un paisaje más romántico? ¿Dónde mejor invocar a la muerte que en este país yerto que parecía ya en el siglo XIX haber abandonado los derroteros del mundo? (Rodríguez Méndez, 1982: 72).

Uno de los géneros que mayor desarrollo alcanza durante este período es el teatro. Enfrentado con la rígida tradición neoclásica inmediatamente anterior, el teatro de comienzos de siglo vuelve la mirada a la época dorada de la escena española y toma como referente indiscutible la gloriosa dramaturgia barroca⁵. En la década de los veinte, siguiendo el ideario de los hermanos Schlegel, que, a su vez, adaptan al estudio de la literatura el ideario herderiano del *Volksgeist* (Safranski, 2009), Nicolás Böhl de Faber lleva a cabo un primer intento de recuperación del teatro lopesco y calderoniano al que atribuye, según Carnero, el honor de constituir la máxima expresión del verdadero espíritu nacional español (Carnero, 1982: 308). Los textos de Lope y,

sobre todo, los de Calderón vuelven a circular con entusiasmo en los circuitos teatrales y los aspectos más característicos del teatro barroco se convierten en pauta para los nuevos escritores decimonónicos, que adaptan estas preceptivas al molde romántico. De esta manera, surge una nueva dramaturgia moderna que propone el abandono de estructuras excesivamente geométricas, el incumplimiento de las reglas aristotélicas, la exaltación de la imaginación, el individualismo, el amor y las glorias patrias (Caldera, 2001: 46) como máximas imprescindibles en la construcción de un teatro romántico, cuya fenomenología cargada de “cementerios, cipreses, ruinas, lances de espadas y coros fúnebres” encuentra en las tablas españolas un espacio idóneo para desarrollarse (Rodríguez Méndez, 1982: 72).

Gies cifra en miles el número de piezas de uno a cuatro actos que los autores en España escriben durante esta centuria (Gies, 1996: 5). La razón de este fenómeno se halla en la forma en la que el teatro es concebido por los propios autores, para quienes el género dramático constituye el más puro reflejo de los vertiginosos y desconcertantes cambios que vive la sociedad del momento. Como he apuntado ya, la agitada condición del siglo XIX español da lugar a constantes pronunciamientos de grupos políticamente muy diversos, a tentativas de golpes de Estado, deposiciones de gobiernos, sucesión de constituciones y también a varias guerras civiles. En este contexto, el teatro llega a ser un “campo de batalla [...] por el control de la mentalidad del público” (Gies, 1996: 3). Así, triunfa el conocido como teatro político romántico español, que trata de llevar al escenario las tensiones de la sociedad y los conflictos existenciales del hombre, y cuya pervivencia en el tiempo será breve, pero intensa:

Lo que caracteriza esencialmente a este teatro es el hecho de estar escrito y representado (en su momento,

naturalmente) al abrigo de los acontecimientos, cuando la noticia era reciente y la impresión era viva e inmediata. Esto explica también el éxito de estas obras y, como consecuencia lógica, su excepcional proliferación (Caldera, 1994: 153-154).

En realidad, ni la crítica coetánea ni la actual coinciden en la denominación formal del teatro político. También conocido como teatro popular o social, los diferentes fines propagandísticos derivados del mismo le han dotado de “una pluralidad de significaciones y matices” que ha provocado cierta ambigüedad en su definición. Siguiendo a Rubio Jiménez, hablaremos de teatro político para referirnos a aquel promovido como vehículo de transmisión ideológica por grupos sociales que se rebelan contra grupos dominantes o contra poderes públicos establecidos (Rubio Jiménez, 1989: 129).

Este tipo de dramaturgia hunde sus raíces en la Antigüedad y está muy presente en el siglo xvii; sin embargo, es durante la convulsa época contemporánea cuando alcanza el verdadero impulso, con el que adquiere categoría literaria suficiente para ser objeto de estudio y atención. El teatro político se apoya en el periodismo decimonónico para establecerse en el panorama literario de la época como medio de difusión y adoctrinamiento. El contacto directo con el público convierte las representaciones teatrales en uno de los principales divertimentos sociales del momento, lo que aporta al género escénico un valor añadido frente a la literatura impresa: a través del espectáculo, de una cuidada puesta en escena y de unos personajes verosímiles, encarnados por actores que se plantean como objetivo claro y definido agitar la sensibilidad de los espectadores, los dramaturgos consiguen influir en el imaginario que, sobre la realidad, tienen los receptores de sus piezas, con las que

deliberadamente buscan transmitir una interpretación en ocasiones complaciente, casi siempre crítica, de la política:

El teatro apelaba tanto a la razón como a las emociones de los espectadores para tratar de influir en su percepción de la realidad, fuese para cambiarla o reafirmarla. El dramaturgo transmitía [...] una imagen del poder o del mundo político que reforzaba con una puesta en escena en la que empleaba todos los recursos a su alcance (enseres y objetos reales, retratos, símbolos, luces, sonidos, músicas, himnos, canciones, bailes...) para impresionar y ganarse al público (De la Fuente Monge, 2013: 13-14).

Pero la actividad de los escritores a este respecto no se reduce a juzgar positiva o negativamente las actuaciones y decisiones tomadas desde esferas gubernamentales, sino que con sus obras incitan a la movilización ciudadana y favorecen el surgimiento de debates en torno a conflictos sociales latentes.

De la Fuente Monge habla de teatro político de actualidad o de circunstancias cuando se refiere a aquel que representa acontecimientos políticos cotidianos, como la toma de posesión por parte de un monarca, un cambio revolucionario, una guerra civil, etc. Dentro de este grupo engloba el denominado teatro político de confrontación de ideas, que visibiliza intereses partidistas enfrentados y que exige, para la consecución de sus objetivos, tan cuantiosos como variados (obtención de votos electorales, financiación económica para conflictos armados...), un contexto que contemple unas condiciones mínimas de libertad política y de expresión (De la Fuente Monge, 2013: 14).

En España, como hemos apuntado ya, tan solo tras las turbulencias del reinado de Fernando VII y con el retorno de los liberales emigrados que dieron a conocer las novedades teatrales europeas, el teatro “comienza a experimentar una mejoría en el estado de decaimiento al que había llegado

anteriormente [...]” (Rubio Jiménez, 1989: 134). La llegada de María Cristina al trono propicia el inicio de una época más abierta y más liberal en los teatros; esta apertura de miras posibilita que puedan empezar a estrenarse en las diferentes salas de la geografía española “provocativos dramas románticos”⁶ (Álvarez Barrientos *et al.*, 1997: 254).

Afirman Ferreras y Franco que existen muchos problemas a la hora de establecer límites diferenciadores entre drama histórico y drama romántico: “[...] si quisiéramos distinguir entre drama histórico, tradicional en español, y drama romántico, tendríamos que acudir a parámetros que, hoy por hoy, nos es muy difícil definir” (Ferreras y Franco, 1989: 27). Para estos estudiosos, frente a la tónica habitual de la crítica, que suele recoger bajo el epígrafe de “drama histórico” el drama propiamente histórico y también el romántico —aunque la mayor parte de los dramas románticos sean históricos—, la presencia de los segundos en la literatura española precede a la llegada del Romanticismo a la Península⁷ y se extiende más allá del triunfo de este movimiento dentro de nuestras fronteras, pues todavía en el siglo xx continuaron cultivándose textos de este tipo (Ferreras y Franco, 1989: 14-28).

El surgimiento del drama histórico como género literario moderno coincide con el Romanticismo gracias al impulso de autores como Schiller, que consiguen fijar en sus obras unos patrones definitorios con los que crean escuela y que serán ampliamente imitados (Mata Induráin, 1998: 194). De esta manera, desde finales de la tercera década del xix comienza a proliferar este tipo de dramaturgia que, ambientada en un pasado histórico nacional, se convierte, sin duda, en una de las más representativas de la estética romántica (Díez Taboada, 1997: 384).

Navas Ruiz, por su parte, establece una clara distinción entre tres tipos de drama histórico: el romántico, el histórico político y el arqueológico. En el primero de ellos, el

componente histórico, la reconstrucción de los hechos, constituye un simple pretexto a partir del cual abordar los problemas que atormentan al hombre decimonónico de acuerdo con una sensibilidad romántica (como sucede en *Macías*). El drama histórico político, por su parte, recurre a la historia para distorsionarla de manera consciente con el objetivo de ensalzar o condenar una figura, un período o unas determinadas actitudes (de este modo escribe Antonio Gil y Zárate su *Carlos II el Hechizado*). Por último, el drama histórico arqueológico, el más cultivado, es aquel que “bucea en la historia para revivirla sin otras intenciones ni preocupaciones” (tal es el caso de *Doña María de Molina*, del marqués de Molins, por ejemplo) (Navas Ruiz, 1973: 82).

Los cortesanos de don Juan II, según los criterios de los estudiosos que acabo de mencionar, podría ser considerado drama histórico romántico político de actualidad, puesto que, ambientado en un capítulo muy concreto de la historia nacional y empleado como herramienta de adoctrinamiento en contra del carlismo, se sirve del pasado para plasmar, y reprobado, los problemas institucionales que vive el autor en su época. Como señalan Durán o Romero Ferrer, la literatura, “sea cual sea su tema o su intención, siempre es radicalmente de su tiempo, y la literatura histórica no es una excepción” (Durán y Romero Ferrer, 2018: 207).

Pero antes de detenerme en analizar las características de esta obra tan poco conocida como marcadamente romántica, conviene recordar algunos de los rasgos que convierten el teatro histórico de los años treinta del siglo XIX en uno de los más aplaudidos de la literatura hispana contemporánea.

2.3. INNOVACIONES TÉCNICAS Y DRAMÁTICAS DEL TEATRO DEL NOVECIENTOS

Caldera analizó en uno de sus últimos trabajos el surgimiento y consolidación de la nueva escuela teatral moderna a partir de los artículos publicados por Manuel Bretón de los Herreros en el *Semanario Pintoresco Español*. Frente a la detestada escuela francesa, bandera y estandarte –a su juicio– de la exageración y el mal gusto, el autor de *El pelo de la dehesa* contrapone a esta la belleza de la escuela nacional, caracterizada, en sus inicios, por la “unión de lo pasado con lo presente”, por la “libertad de reglas”, la “moderación y el justo medio” y la “fidelidad histórica” (Caldera, 2002: 97-101). Todas estas marcas de estilo, forma y contenido se condensan en *La conjuración de Venecia, año de 1310*⁸, una obra modélica que supone, según Rubio Cremades, el verdadero inicio de la dramaturgia romántica en España (Rubio Cremades, 1991: 154). A través de este texto, su autor, Martínez de la Rosa, ejemplifica la norma teórica que, apoyada en las pautas de Agustín Durán en uno de sus estudios a propósito de la diferencia entre el género literario clásico y el romántico⁹, explica en sus *Apuntes sobre el drama histórico*¹⁰ (Martínez de la Rosa, 2000). Este ensayo será, a su vez, punto de partida para otros autores contemporáneos que, inmersos en la producción de obras adscritas a esa tipología, se ven en la necesidad de “hispanizar el nuevo género teatral”, adaptando, entre otras múltiples opciones¹¹, la comedia sentimental a la nueva sensibilidad romántica (Caldera, 2001: 47-49). Este procedimiento, que sigue el propio Martínez de la Rosa en *La conjuración de Venecia*, convierte este texto en su obra maestra. Ya Ochoa adjudica a su autor el mérito de haber sido un pionero en la adaptación del teatro decimonónico español a las doctrinas del Romanticismo (Coello y Quesada, 1840: 199)¹². Entre las características teatrales que don Eugenio identifica inequívocamente en la pieza como rasgos románticos se encuentran la acción, grande y sencilla; el interés, progresivo y ascendente, y el desenlace, dramático y

terrible. A estas tres marcas, como huella distintiva del afán transgresor de la dramaturgia de la época respecto de la clasicista dieciochesca, añade Larra la estrecha relación entre obra y público, así como una mayor libertad escénica (Caldera, 2001: 49-50).

A la vista de estas consideraciones, podría decirse que la nueva pauta teatral moderna, apoyada en las estructuras siglodoristas, plantea una serie de novedades tanto de forma como de contenido que buscan, por un lado, romper la sólida unidad de la dramaturgia neoclásica y, por otro, establecer la libertad como principio artístico frente a la inflexibilidad de la norma fija. De entre las distintas formas de expresión teatral romántica, el drama histórico es el elegido para proyectar a la escena esta vorágine de cambios que aproximan las representaciones teatrales del segundo tercio de siglo a la tradición española lopesca y calderoniana (Ruiz Ramón, 1983: 313-316). En primer lugar, incorpora una de las licencias más características de la comedia barroca: el incumplimiento de la regla de las tres unidades. Inicialmente, este precepto se limitaba a otorgar mayor libertad artística a las unidades de tiempo y espacio; los Schlegel y el Romanticismo alemán defendían un “teatro romancesco” que respetaba la unidad de acción (normalmente acatada por los dramaturgos del Siglo de Oro), pero con autonomía en el uso temporal y espacial. Sin embargo, pronto se empieza a cuestionar la propia unidad de acción y comienzan a introducirse escenas costumbristas pintorescas, relacionadas únicamente de manera indirecta con la acción principal; estos episodios laterales carecen apenas de efectividad dramática, pero sirven a los autores para informar a los espectadores de ciertas referencias relacionadas con los protagonistas de la trama (Rubio Jiménez, 1983: 103). La nueva multiplicidad de planos favorece el ya citado dinamismo espaciotemporal y, de esta manera, frente a la ambigüedad y la linealidad de ambos