

# UNA TRAGEDIA DEL ROMANTICISMO ECLECTICO: MUNIO ALFONSO, DE LA AVELLANEDA

POR

FELIX MENCHACATORRE

*University of Cincinnati*

La obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda ha sido estudiada sobre todo en su versión lírica. Muy pocos han sido los trabajos extensos dedicados exclusivamente a su producción dramática<sup>1</sup>, aunque sí se mencione y trate más o menos detalladamente de sus obras de teatro en manuales de literatura y en otros estudios que dan una visión de la actividad literaria total de la escritora.

Esto no quiere decir que su producción dramática fuera escasa. Entre comedias, tragedias y adaptaciones de obras extranjeras encontramos la nada desdeñable cifra de dieciséis obras. Tampoco se debe a la falta de calidad de sus obras. Así, Hugh A. Harter ha dicho que: «While Tula's [apodo familiar de la Avellaneda] reputation has subsisted through her lyrical poetry, it might well be argued that her renown should rest instead on her dramatic creativity»<sup>2</sup>. Por su parte, y ya refiriéndose a las tragedias, Ruiz Ramón ha expresado que «representan en el teatro español de los años centrales del XIX lo mejor, literaria y dramáticamente, de esa corriente a la vez romántica y clásica»<sup>3</sup>.

Su estilo dramático ha sido calificado de romanticismo ecléctico<sup>4</sup>. Per-

---

<sup>1</sup> Una importante excepción es el estudio de Edwin Bucher Williams, *The Life and Dramatic Works of Gertrudis Gómez de Avellaneda*, dissertation, Philadelphia, 1924, University of Pennsylvania Series in Romance Languages and Literatures, No. 11 (Philadelphia: Publications of the University of Pennsylvania, 1924).

<sup>2</sup> Hugh A. Harter, *Gertrudis Gómez de Avellaneda* (Boston: Twayne, 1981), pp. 78-79.

<sup>3</sup> Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español* (1) (Madrid: Alianza, 1971), p. 397.

<sup>4</sup> Así Luis G. Villaverde, «Gertrudis Gómez de Avellaneda, dramaturga ecléctica», en *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda*, ed. Rosa Martínez Cabrera y Gladys B. Zaldívar (Miami: Ediciones Universal, 1981), pp. 200-209.

tenece esta manera de escribir a aquel romanticismo que, después de la explosión del mismo que se refleja en obras como *Don Alvaro*, tiende a recortar los excesos del movimiento y se hace más sobrio. En su vertiente literaria<sup>5</sup>, esta corriente es considerada por E. Allison Peers como «... a literary eclecticism, which aimed at establishing a 'justo medio': a happy mean — at taking from the classical and the Romantic ideals what it judged to be the elements of the greatest values and stability, at softening the sharp antithesis between those ideals and at recognizing only the distinction between art and non-art, genius and absence of genius, good and bad»<sup>6</sup>.

Me propongo en el presente trabajo analizar la obra *Munio Alfonso*, estrenada en 1844. Esta es una de las muestras más representativas de esa feliz fusión del romanticismo con elementos neoclásicos, que no ha sido todavía debidamente estudiada. No obstante, la obra tiene más de neoclásico, y es que, como dice Allison Peers después de calificar a la Avellaneda como ecléctica en su poesía: «The same label may be attached to her novels and dramas, though she inclines to romanticism in the former genre and to classicism in the latter»<sup>7</sup>.

La trama de *Munio Alfonso* trata de este noble personaje y de su hija Fronilde, así como de los amores de la misma con el príncipe Don Sancho de Castilla. Aunque este último está prometido, por razones de Estado, a Blanca de Navarra, ni Sancho ni Blanca tienen algún interés en que la boda se realice. El príncipe, finalmente, consigue que se anulen los esponsales y va a casa de Fronilde a comunicarle la buena nueva de que ya se pueden unir en matrimonio. Munio Alfonso, que no sabe nada de la nueva situación legal, ve a Sancho saltar por la ventana y, ofendido, mata a su hija. La obra acaba con Munio arrepentido y sentenciado a combatir a los moros hasta que encuentre la muerte.

La autora se refiere a Munio Alfonso en el prefacio a la obra diciendo que «la severa figura del décimo alcaide de Toledo, ... me pareció muy propia para el coturno, probando una vez más que la Edad Media —desdeñada por la mayoría de los autores clásicos dramáticos— podía suministrar argumentos y caracteres no menos dignos de la tragedia que los rebuscados todavía en las historias de los antiguos griegos y romanos»<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> En su faceta filosófica la reacción antirromántica ha sido estudiada por Donald L. Shaw, «The Antirromantic Reaction in Spain», *Modern Language Review*, 63 (1968), pp. 606-611.

<sup>6</sup> E. Allison Peers, *A History of the Romantic Movement in Spain*, vol. II (Cambridge: Cambridge University Press, 1940), p. 58.

<sup>7</sup> Peers, p. 147.

<sup>8</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Obras*, II, Biblioteca de Autores Españoles,

La obra tiene mucho de romántica. En efecto, de acuerdo con la tradición romántica, está sacada de la historia nacional. Con esto no quiero decir que los neoclásicos no usaran temas de la historia<sup>9</sup>. Es más, como ha puesto de relieve Sebold en un esclarecedor artículo: «De autores [neoclásicos] de cierta importancia, sólo cinco tragedias de tema clásico antiguo vienen fácilmente a la memoria... Exceden en número, con mucho, a estas tragedias otras de temas nacionales como *Ataúlfo*, *Florinda*, *Guzmán el Bueno*, *Hormesinda*, *Munuza*, *Pelayo*, *Don Sancho García*, *Raquel*, *Numancia destruida*, *La condesa de Castilla* y *Zoraida*»<sup>10</sup>.

*Munio Alfonso* participa también del drama romántico en que los dos enamorados ven frustrados sus intentos por un destino fatal. Como ha expresado acertadamente Ruiz Ramón: «Contrasta con el patrón estructural del drama romántico, aunque coincida con él en la violenta expresión de las pasiones y en la importancia no sólo temática, sino dramática, del sino y la fatalidad»<sup>11</sup>.

En efecto, es el destino el que hace que Munio no se entere a tiempo de que el compromiso entre Doña Blanca y Don Sancho ha sido anulado. Ello le dejaba libre a este último para casarse con Fronilde, y así es que le da palabra de matrimonio, justo minutos antes de que el protagonista vea al príncipe salir por el balcón y cometa su atroz crimen.

También la expresión de los sentimientos es romántica repetidas veces. Así, vemos y oímos a Fronilde lamentarse en un marco completamente romántico de noche y tormenta de un «amor tirano» y de

... la turbada mente que imagina  
Ver por doquiera fúnebres presagios!  
Ese cielo tan lógobre, tan triste.

---

278 (Madrid: Atlas, 1978), p. 9. De ahora en adelante, todas las citas de *Munio Alfonso* se referirán a esta edición y el número de la página vendrá dado en el texto. La Avellaneda retocó, como hizo con muchas de sus obras, la primera versión de *Munio Alfonso*. La versión más nueva es de 1868 y es la que he estudiado, ya que es la que la escritora dio como definitiva. Es más perfecta y con menos exageraciones que la de 1844. No obstante, en lo básico son iguales y lo dicho en este trabajo para la una sirve igualmente para la otra.

<sup>9</sup> Pero lo que hay que constatar es que doña Gertrudis no pareció apercibirse de ello, ya que en el párrafo antes citado habla de la Edad Media como «desdeñada por la mayoría de los autores clásicos dramáticos». Por ello la dramaturga, al remontarse a los tiempos del Medievo, lo hace con un espíritu propio del Romanticismo.

<sup>10</sup> Russell P. Sebold, «Contra los mitos antineoclásicos españoles», *Papeles de Son Armadans*, XXXV (1964), p. 88.

<sup>11</sup> Ruiz Ramón, p. 394.

Que cual sierpes de fuego los relámpagos  
 Rápidos surcan... El fragor del trueno,  
 Que a intervalos resuena en el espacio...  
 Los zumbidos del viento que parecen  
 De doliente clamor ecos lejanos (p. 37).

ejemplo de la falacia patética tan querida de los románticos. De la misma manera es de rancio sabor romántico la imprecación de Munio cuando va a asestar el golpe fatal: «¡Horrible tempestad, desata un rayo!» (p. 40).

Nos encontramos con descripciones que por lo grotesco y el colorido apuntan igualmente hacia el Romanticismo. Un buen ejemplo de ello es la narración que le hace Munio a la emperatriz de la batalla que sostuvo con éxito contra los moros en Montelo, de la cual voy a extractar unos versos que unen truculentos detalles a un rico cromatismo:

Las ricas armas —que entre joyas miles  
 Eran del sol purísimos espejos.  
 De polvo y sangre por doquier teñidas,  
 Crujen al golpe del terrible acero:  
 Se matizan del prado los verdores  
 Con el rojo color que les da el riego,  
 Y del Adoro los cristales fríos  
 Con hirviente licor corren revueltos.  
 Siembran despojos por la llanura vasta,  
 Cascos y miembros por doquier dispersos:  
 Aquí se encuentra un tronco mutilado...  
 Allá una frente que aún sostiene el yelmo...  
 Acá una mano solitaria y fría,  
 Que, de la vida en el afán postrero,  
 Con crispadura tal asió la espada,  
 Que aún clava en ella los sangrientos dedos! (p. 24).

Y vistos ya algunos de los elementos románticos de *Munio Alfonso*, pasemos a observar los rasgos neoclásicos de la misma. No cabe duda de que nos encontramos ante una tragedia, ya que hay una gran mudanza de fortuna en persona de gran calidad, como es Munio, que excita tanto al terror como a la compasión y sirve de ejemplo o escarmiento. Lo primero que salta a la vista son los perfectos endecasílabos que dan forma al romance heroico, versificación que corre a lo largo de toda la obra, con la salvedad de un pequeño himno.

Un punto interesante es que la crítica ha variado en cuanto a la apreciación del cumplimiento de las unidades de lugar y tiempo, aunque todos coinciden en que se cumple la de acción. Edwin Bucher Williams

opina que: «The unities except that of action are wholly disregarded»<sup>12</sup>. Por su parte, Allison Peers adopta una postura distinta al decir: «The unities are rigorously adhered to»<sup>13</sup>. Yo, por mi parte, creo que, además de la indiscutida unidad de acción, se dan las de lugar y tiempo. La trama, aunque se desarrolla en tres lugares diferentes, a saber: el alcázar real, la casa de Munio y el palacio arzobispal, ocurre toda dentro de los muros de Toledo, de un Toledo del siglo XII en que estos tres lugares no podían hallarse muy distantes el uno del otro.

Sé que este punto puede ser muy controvertido, ya que se puede argüir que Luzán dice: «Consiste, pues, esta unidad [de lugar] en que el lugar donde se finge que están y hablan los actores sea siempre uno, estable y fijo desde el principio del drama hasta el fin»<sup>14</sup>. Lo que a Luzán no le gusta es que en el sistema de representación antiguo español, sin decorados ni cambios escénicos, con sólo unas cortinas, el escenario se convierta, por simple fingimiento, de un palacio en una playa o un jardín. Tampoco le agrada el sistema de mutaciones de bastidores a la vista del público: «El mudar las escenas, haciendo, como por vía de encanto, que desaparezca lo que era sala y aparezca en su lugar un jardín, y luego el jardín se transforme en gabinete... Todas las cuales son metamorfosis un poco extravagantes y que hacen mucha violencia al entendimiento y a la imaginación»<sup>15</sup>. No obstante, Luzán sí admite el que la acción ocurra en lugares diferentes si se hace «en el teatro ciertas divisiones horizontales... o perpendiculares»<sup>16</sup>. Dice Cook: «Luzán does not mention the possibility of lowering a front curtain while changes of scenery are being made. It seems quite probable that this curtain had not made its appearance yet in the Spanish theater»<sup>17</sup>. Se puede colegir que de haber conocido la técnica de bajar el telón entre actos, como era ya normal en la época romántica, Luzán la hubiera aceptado, ya que los mismos fines se consiguen con las particiones del escenario que con el telón. Con ello salvaría el autor de *La poética* sus propias reservas con respecto a la unidad de lugar de que «sea sumamente inverosímil, incompatible y contra toda razón que en un mismo lugar invariable concurren siempre a hablar y obrar las personas... que se suponen de diversos genios y con distintos fines»<sup>18</sup>. Al

<sup>12</sup> Williams, p. 40.

<sup>13</sup> Peers, p. 158.

<sup>14</sup> Ignacio de Luzán, *La poética*, edición, prólogo y glosario de Russell P. Sebold, *Textos Hispánicos Modernos*, 34 (Barcelona: Labor, 1971), p. 464.

<sup>15</sup> Luzán, p. 465.

<sup>16</sup> Luzán, p. 465.

<sup>17</sup> John A. Cook, *Neo-classic Drama in Spain* (Dallas: Southern Methodist University Press, 1959), p. 34.

<sup>18</sup> Luzán, p. 465.

mismo tiempo, los cambios de localización se realizarían «sin que la imaginación del auditorio padeciese violencia alguna»<sup>19</sup>.

La unidad de tiempo —la acción ocupa unas cuarenta y ocho horas— se cumple si seguimos el criterio amplio de Luzán cuando dice: «... si el poeta no pudiese ceñir el enredo de su tragedia o comedia a tan corto espacio [unas siete horas], y quisiere seguir las opiniones ya dichas y dar a su fábula doce o veinticuatro horas, o dos días, sepa que su unidad de tiempo no será *tan exacta* como debe ser, pero, en fin, se podrá tolerar»<sup>20</sup>.

En lo que no sigue la Avellaneda a Luzán es en la recomendación que hace este último en *La poética* de que «... el poeta calle enteramente el tiempo de la acción y no acuerde jamás al auditorio las horas que van pasando..., ni ofrezca a la vista cosa alguna de la cual se puede venir en conocimiento del tiempo que pasa en la fábula»<sup>21</sup>.

Lo que ocurre es que la dramaturga quiere que seamos plenamente conscientes del paso del tiempo, ya que le da a éste una función dramática importante. Así, en el tercer acto, el arzobispo le dice al protagonista: «Por todas partes os busqué en palacio, / cuando allá estuve hoy», a lo que Munio responde:

Confesaré, ..., que embelesado  
Con el cariño de mi tierna hima,  
De la mañana rápidas volaron  
Las horas... de tal modo, que de pronto  
Vi sorprendido, al sol tocar su ocaso (p. 33).

Lo que pretende la Avellaneda es que nos demos cuenta de la relación de amor tan profunda que existe entre padre e hija, que descuidan completamente el transcurso del tiempo cuando están juntos, y así el asesinato de Fronilde alcanzará una dimensión aún más horrible.

Pero no se reduce a esto el tratamiento dramático del tiempo de que he hablado. Hay otro aspecto que es a mi parecer más importante y que contribuye a la caracterización del héroe trágico neoclásico.

Vemos que entre el acto tercero, que termina con el asesinato de Fronilde, y el comienzo del cuarto ha pasado toda una noche. Es en la madrugada cuando Munio solicita audiencia al arzobispo y alto clero para pedirles una sentencia correspondiente a su crimen. Con este pasar del tiempo lo que la autora nos hace observar es que Munio no se impone a sí mismo la pena de una manera impulsiva. Un héroe romántico, des-

<sup>19</sup> Luzán, p. 466.

<sup>20</sup> Luzán, p. 464. El subrayado es mío.

<sup>21</sup> Luzán, p. 463.

pués de cometer una acción tan atroz, no se detendría a razonar y a someter su suerte a un juez superior. Además, lo que parece un acto totalmente impulsivo, el matar a su hija, no lo es completamente. Hay que tener en cuenta que, de acuerdo con la trama de la obra, Munio lo que hace es castigar a su hija no sólo por haberla encontrado con un hombre, sino porque ese hombre es el príncipe y porque es la patria la que lo exige. Si Sancho se permite devaneos con una mujer, estando prometido a Blanca, esto puede originar una guerra entre Castilla y Navarra.

Así, en el mencionado diálogo con el arzobispo, en el acto tercero, Munio se expresa de la siguiente manera:

Una mujer que audaz y sin recato  
 Del regio joven los caprichos locos  
 Fomentar osa de la patria en daño  
 ... deshonra el alcázar.  
 ... ..  
 Todo exige a mi ver, que el crimen sea  
 con severa justicia castigado (p. 34).

Un poco más adelante, a la objeción del arzobispo de:

Y si la culpable pertenece  
 A una noble familia, ¿cómo un fallo  
 Pronunciar riguroso, los blasones  
 De respetable casa mancillando? (p. 34).

Munio responde: «¡Señor!, si los merece esa familia, / Con sangre de la vil sabrá lavarlos». Con ello, y sin saberlo, ha condenado a muerte a su hija. Esta faceta patriótica del noble castellano viene apoyada por la exaltación de sus hazañas en contra de los moros. Se le llega a comparar con el Cid: «Que renueva del Cid los altos hechos» (p. 19). Es en este sentido un típico héroe de aquellas tragedias originales del neoclasicismo en las que se realzan las figuras de los héroes de la reconquista como Pelayo y Guzmán el Bueno<sup>22</sup>.

En cuanto a la caracterización de Fronilde y Sancho, responde a ese término medio, a ese neoclasicismo al que se unen las aguas del roman-

<sup>22</sup> Es interesante que si contemplamos el asesinato de Fronilde por su padre, como cometido por el bienestar del reino, se puede hallar un punto de contacto entre Munio y Guzmán, ya que éste «es un héroe por haber sido capaz de ahogar la voz de la naturaleza en nombre de los intereses superiores de la patria». René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (Madrid: Castalia, 1976), p. 388.

ticismo. En efecto, los dos jóvenes actúan en la toma de sus decisiones, sometiéndose a lo que decida la emperatriz. No toman decisiones impetuosas, sino que Sancho plantea su problema al juicio de su madre, y será ésta la que decida anular los esponsales. Fronilde también sujeta a la razón sus sentimientos amorosos, ya que al principio no quiere casarse con Don Sancho, no porque no le ame, sino por opinar que no es de la misma clase que el príncipe, de lo cual le disuade el mismo. Como ha puesto de relieve Guido Mazzeo: «Por lo común hay muy pocos personajes principales rebeldes en las obras neoclásicas y menos aún entre las mujeres»<sup>23</sup>. Pero al mismo tiempo participan de las características del héroe romántico por su sino fatal, como hemos señalado.

Creo que con lo que queda dicho se ve claramente cómo la Avellaneda usó de ambos, el Neoclasicismo y el Romanticismo, llegando a un romanticismo ecléctico y pulido de los excesos del principio. Y, para terminar y abundar en esta teoría, estimo que es muy ilustrativa la escena en que Blanca se queja de su continuamente aburrida existencia y sueña con estar de nuevo en su Navarra natal, expresándose con las siguientes palabras:

Me hallé en Navarra; vi sus montes  
 Las cumbres levantar al firmamento,  
 Y por doquier gozaron mis sentidos  
 De un aire puro, de un espacio inmenso.  
 No era allí princesa condenada  
 A soportar de la etiqueta el tedio,  
 Sino feliz y libre pastorcilla,  
 Con otras mil trepando por los cerros,  
 Sin más coronas que fragantes flores  
 Ni más cuidados que infantiles juegos (p. 18).

Con ello nos hace ver la Avellaneda el tedio romántico, o fastidio universal, en la terminología de Sebold<sup>24</sup>, en un marco de fina elegancia rococó, o lo que es lo mismo, un alma romántica expresada con voz clásica.

---

<sup>23</sup> Guido Mazzeo, «Contrastes entre el teatro neoclásico y romántico», *Hispania*, 49 (1966), p. 416.

<sup>24</sup> Russell P. Sebold, «Sobre el nombre español del dolor romántico», en *El rapto de la mente* (Madrid: Prensa Española, 1970), pp. 123-137.