

Ecos románticos en *El Mariscal Pedro Pardo*, drama inédito de Emilia Pardo Bazán

Montserrat Ribao Pereira

RESUMO

Comenta a influencia romántico-histórica no drama *El Mariscal Pedro Pardo*, do que se conserva o orixinal na Real Academia Galega. Resume o argumento desta peza ao tempo que observa, coa reprodución dalgúns exemplos representativos, o romanticismo serodio que baixo a forma de drama histórico constituíu unha mostra do proceso do aprendizaxe de Emilia Pardo Bazán. Analiza detidamente as características do texto: descrición de personaxes, ambientación espacial, disposición do espacio escénico, entre outras que axudan a contextualizar e caracterizar *El Mariscal Pedro Pardo* na súa época.

ABSTRACT

The article studies historico-romantic influences on the play *Marshal Pedro Pardo*, the original of which is in the archive of the Royal Galician Academy. It summarizes the plot of the play, and examines via illustrative citations, the jejeune romanticism which, as it is manifested in historical drama, was so influential on the young Pardo Bazán. It analyzes in detail characterization, location, use of space on stage, among other factors, which help to set the play in the context of the time.

Nun recente artigo S. García Castañeda debuxaba o estado da cuestión en que se atopan os estudos sobre a produción dramática de Emilia Pardo Bazán, ocupándose, para iso, das pezas publicadas pola propia autora¹. Nembargantes, e como sinalaba xa o profesor García Castañeda, na sede coruñesa da Real Academia Galega consérvanse entre os seus documentos varios textos dramáticos inéditos e manuscritos de dona Emilia ata agora ignorados pola crítica. Os textos gárdanse na carpeta XIV (*Algunos textos autógrafos originales y correcciones [de] pruebas de imprenta*) do fondo pardobazaniano da Academia, mesturados

1. S. García Castañeda, "El teatro de Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión", en J. M. González Herrán (ed.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán in memoriam Maurice Hemingway*, Santiago: Universidade de Santiago de Compostela - Consorcio de Santiago de Compostela, 1997, pp. 113-145. A produción teatral de dona Emilia recóllese en *Obras completas*, tomo 35, Madrid: s. f. De entre todos os estudos específicos sobre o teatro de Emilia Pardo Bazán destacamos: J. Avila Arellano,

con documentos de diferente natureza, e separados das obras teatrais editadas, que se ordenan dentro da carpeta III (Poesía. Teatro). Os manuscritos en cuestión son: *Adriana de Lecouvreur. Drama en cinco actos y en prosa. Comedia francesa*; *Angela. Problema dramático en un acto y en verso*; *Tempestad de invierno*, y *Plan del drama*, peza que aparece baixo o título de *El Mariscal Pedro Pardo* nun folio interior da propia obra, onde a autora pasou a limpo a oitava escena do primeiro dos tres actos que a compoñen. Malia térense perdido as escenas finais, é o texto máis completo dos aquí presentados, e desenvolve, en verso, as incidencias que rodearon a morte do Mariscal, partidario da Beltraneja na contenda pola sucesión ao trono de Castela no século XV.

Estes textos son os borradores (as numerosas riscaduras e enmendas así nolo fan crer) de obras xuvenís, acaso adolescentes, que Pardo Bazán recordará posteriormente nos “Apuntes Autobiográficos” que encabezan a primeira edición de *Los Pazos de Ulloa*. A xulgar polas indicacións de dona Emilia, estas primeiras obras xurdirían ao redor dos anos que seguiron á revolución de 1868:

Mi congénito amor a las letras padeció largo eclipse, obscurecido entre las distracciones que ofrecía Madrid a la recién casada de dieciséis años (...). Era axiomático que la revolución había traído consigo la más espantosa decadencia del gusto, y no faltaban hechos que aducir en apoyo de esta opinión. (...). A Dios gracias quedaban teatros libres del contagio, arros-trando la indiferencia del público. (...). Yo no perdía estreno ni renuevo de drama o comedia, y mis aficciones literarias remanecían².

Neste momento xéstanse os textos dramáticos que aquí presentamos. En palabras de Pardo Bazán,

Excuso añadir que a ratos perdidos cometí dos o tres dramas, prudentemente cerrados bajo llave apenas concluidos. Según puedo colegir hoy, no teniendo ánimo para exhumarlos del nicho en que yacen, eran imitaciones del teatro antiguo. Alguno estuvo a punto de alcanzar los honores de la representación sin yo pretenderlo. Un copista infiel lo dio bajo su nombre a un teatro de segundo orden, donde se lo admitieron y empezaron a estudiarlo. Por fortuna sorprendí a tiempo el enredo, y puse el manuscrito a buen recaudo.³

“Sobre la errónea atribución a Galdós de El Sacrificio”, *Segismundo*, 43-44, 1986, pp. 209-221, M. Bieder, “El teatro de Benito Pérez Galdós y de Emilia Pardo Bazán”, *Actas IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt: 1989, pp. 17-18, M. Lee Bretz, “The theatre of Pardo Bazán and Concha Espina”, *Estreno*, X, 1994, pp. 43-45, M. Miguel de Val, “Tentativas dramáticas de D^a Emilia Pardo Bazán”, *Los novelistas en el teatro*, Madrid: Bernardo Rodríguez, 1906, p. 111, J. H. Nunemaker, “Emilia Pardo Bazán as a dramatist”, *Modern Language Quarterly*, 6, 1945, p. 61 e p. 162, L. Schiavo e A. Mañueco, “El teatro de Emilia Pardo Bazán”, *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, III, xullo-décembro, 1992, pp. 217-243. Está en prensa o artigo de C. Patiño Eirín, “La experiencia de la frustración en el teatro: Un drama, inédito textual y teatral de Pardo Bazán”, *El teatro de fin de siglo: de la alta comedia al género chico*, Coloquio Hispanofrancés celebrado en Medina Universidad de Valladolid, 24-26 de abril, 1996.

2. E. Pardo Bazán, “Apuntes autobiográficos”, *Obras completas*, Tomo III, Madrid: Aguilar, 1973, pp. 698-732.

3. *Idem*, p. 708.

Aínda que a propia dona Emilia albergaba dúbidas sobre os méritos das súas primeiras incursións dramáticas, a consideración destas imitacións do teatro antigo completa o panorama da dramaturxia pardobazaniana, aínda cando non pola súa calidade literaria ou espectacular, si porque ilustran o proceso de aprendizaxe dunha xove autora que ensaia formas de escrita teatral a partir de moldes vixentes nos seus anos de formación. Iso é especialmente visíbel en *El Mariscal Pedro Pardo*, peza cunha entidade, extensión e concepción dramática que xustifican a súa atenta lectura.

O manuscrito desta obra consta de doce folios dobres, escritos por ambas caras, e tres follas soltas máis. Pese a ser o texto dramático inédito máis completo dos que mencionamos, non se conservaron as escenas finais⁴. Si coñecemos, nembargantes, cal é o desenlace da peza, xa que o desenvolvemento dramático desta aparece precedido no manuscrito por un resumo detallado de cada un dos actos (Plan del acto 1º, Plan del acto 2º, Plan del acto 3º), e as correspondentes indicacións escenográficas destes (Acoutación acto 1º, Acoutación acto 2º, Acoutación acto 3º)⁵.

A obra conta as derradeiras horas do Mariscal Pedro Pardo, partidario de Juana la Beltraneja nas loitas pola sucesión ao trono de Castela no século XV. Asediado polas tropas de Ladrón de Guevara e do bastardo Mudarra, o Mariscal é traizoado por un dos seus homes, que franquea as portas da fortaleza da Frouseira ao inimigo a cambio da filla do protagonista, Aura⁶. Esta, que logra fuxir, acode á corte de Castela en busca do indulto real. Pero o perdón non chega a tempo, e Pardo é axustizado na praza de Mondoñedo.

No intre en que Pardo Bazán, moi nova aínda, escribe esta peza, a estética romántica e as súas secuelas non gozan xa do fervor da crítica, pero si do público, que, como Ana Ozores en *La Regenta* (ambientada en 1875), asiste a representacións onde sobreviven os patróns teatrais (textuais e espectaculares) dos dramas triunfantes na primeira metade do século. En 1864 García Gutiérrez publica *Venganza Catalana*, e un ano despois *Juan Lorenzo*. En 1877, pola súa parte, ve a luz o drama *Roger de Flor*, que Escosura escribira en 1845. Serodia é tamén a aparición doutras pezas de carácter histórico con argumentos similares ao que podemos ler en *El Mariscal Pedro Pardo*. Así, en 1864 estréase en Barcelona *Los fuegos de la Unión*, e en 1868 *Alfonso el Batallador*, ambas as dúas de G. García Borao; en 1872 édítase *La capilla de Lanuza*, de M. Zapata, e en 1873 *El castillo de Simancas*, do mesmo dramaturgo. Non é extraño, polo tanto, que a autora de *La cuestión palpitante* iniciase a súa andaina na creación dramática a partir

4. Os doce folios dobres agrúpanse en tres cadernos de catro folios cada un, escritos por ambas caras. Os últimos versos que conservamos aparecen no reverso do derradeiro folio do terceiro. É posíbel que un cuarto caderno co desenlace da peza se trasapelase ou perdesse. A transcripción da obra, feita por F. Blanco Sanmartín e X. Núñez Sabarís, publicarase proximamente na revista *Moenia*.

5. No manuscrito só aparece a mención “Acto 1º”, “Acto 2º”, “Acto 3º” encabeizando estas propostas escenográficas previas ás que nos referimos. Para diferenciarlas das acoutacións que aparecen no drama en si, denominarémolos Acoutación acto 1º, Acoutación acto 2º, e Acoutación acto 3º, respectivamente.

6. Emilia Pardo Bazán refírese a este personaxe como *Aura* e como *Áurea*. Respectamos as variantes na transcripción de fragmentos do manuscrito, mais adoptamos a maioritaria *-Aura-* nos nosos comentarios sobre o drama.

dun modelo teatral vivo, aínda cando xa decadente, no panorama teatral dos anos 70 do pasado século: o do drama histórico.

En *El Mariscal Pedro Pardo* hai unha presentación formal, externa, que acusa unha notábel influencia dos canons espectaculares do romanticismo histórico e que a xove autora –hábil lectora e atenta espectadora, sen dúbida, dese teatro–rendabiliza á hora de dar forma dramática ao episodio do Mariscal.

A ambientación espacial do primeiro acto é unha das máis habituais nos inicios dos dramas históricos románticos. Trátase do salón dun castelo, peza de paso entre outras estancias que posibilita a entrada e saída verosímil de diferentes personaxes e, polo tanto, a exposición motivada dos antecedentes da acción e dos preámbulos do conflito central da obra:

La escena pasa en una cámara del castillo de la Frouseira. Puerta a la derecha del espectador; a la izquierda una larga galería con cristales; al extremo una saetera. Gran puerta en el fondo. Mesa y sillones señoriales; torno de hilar, trofeos de armas. (Acoutación acto 1º).

O mobiliario, convencional, recorda ao que aparece en decorados de interior de pezas argumentalmente similares. Mesmo o torno de fiar, tan afastado da estética señorial dos demais compoñentes do *atrezzo*, non é unha novidade no teatro romántico⁷.

A disposición do espacio escénico é, asemade, a habitual nas pezas históricas da primeira metade do século XIX: porta a un lado, galería á outra beira e abertura ao foro para a irrupción estelar do protagonista ou antagonista. Ignoramos ata qué punto se verifica esta última circunstancia. O Mariscal e Mudarra entran por lugares diferentes: o primeiro faino por unha porta á que corre Aura a recibilo (acto I, esc. 3), o segundo a través dunha cortina que Tello alza (acto I, esc. 7). Debido a que a aparición máis espectacular destas dúas é a do traidor, disfrazado e coa cela-da caída (Plan acto I), é probábel que o seu espacio de acceso á escena sexa a porta do foro, é dicir, a abertura que sitúa a acción na mellor perspectiva para o público e que, por tanto, resulta altamente rendíbel dende o punto de vista escénico.

Dona Emilia non só precisa mobiliario e *atrezzo*, senón que especifica vestiarios e reclama a adecuación entre a aparencia externa dos actores e o papel que estes desenvolven en escena. Para a primeira entrada de Tello e Fernán, as indicacións do “Plan del acto 1º” prevén o seguinte:

Tello debe ser robusto, moreno, de fisonomía resuelta y sombría, varonilmente hermoso. Fernán: papel que debe ser desempeñado por una mujer a no haber un actor lo bastante joven y hermoso para encargarse de él, ha de

7. Vid. decorados moi similares en *Doña María de Molina* (M. Roca de Togores), *Bárbara de Blomberg* e *La Corte del Buen Retiro* (P. de la Escosura). Cf. a nosa tese de doutoramento *Textos y representación: el drama histórico en el romanticismo español (1834-1840)*, editada en CD-Rom pola Universidade de Santiago de Compostela, 1998.

ser rubio, de bellas facciones, un poco melancólica su fisonomía; de ningún modo puede encargarse de este personaje una actriz gruesa, de formas pronunciadas o de rostro provocativo⁸.

No mesmo Plan, esta vez referido á primeira aparición de Aura, lemos:

Aurea viste el traje de las gallegas nobles de su tiempo: falda corta de raso color de fuego, y mantelo negro de terciopelo bordeado de oro. Justillo también de terciopelo negro, gola y cofia blanca con cintas color de fuego y negras, gran collar y zarcillos de oro.

Aínda que esta precisión descriptiva distancia á escritora do modelo romántico, achégaa a el o emprego dalgúns procedementos espectaculares favorecidos polo propio argumento da peza. O episodio histórico que protagoniza o Mariscal posúe de seu un potencial dramático que sería moi do gusto dos románticos da primeira metade do século. No primeiro acto, Pardo é agardado por todos na súa fortaleza da Frouseira, asediada polas tropas de Guevara e Mudarra. A pouco da súa chegada, e tras dialogar a penas coa filla, o Mariscal recibe a visita dun encapuchado que resulta ser o propio Mudarra. O bastardo dálle media hora de prazo para render o castelo, ou do contrario asolará a rexión antes do amencer. Pardo dubida, xa que teme pola vida da súa filla, pero finalmente refuga, animado a iso pola propia moza. Sen embargo a perdición da fortaleza é xa un feito: Tello, escudeiro de Pardo, traizoa o seu señor pactando co bastardo a entrega da Frouseira a cambio de Aura, á que ama en secreto.

A primeira escena presenta, precisamente, a Tello, que dialoga con Fernán e expón a prehistoria dos feitos. O nome de ambos non é só unha marca de época, senón que no caso concreto de Fernán connota de forma moi evidente o personaxe. Fernán, Ferrán, Fernando ou Ferrando son, en efecto, os patronímicos máis habitualmente empregados pola dramaturxia romántica para se referir ao paxe namorado da protagonista feminina, neste caso Aura, a filla do Mariscal⁹. Fernán entronca na tradición dos personaxes de orixe humilde que aspiran ao amor dunha dama de máis alta liñaxe:

8. As palabras de Pardo Bazán denuncian o ríxido ordenamento das compañías, que reparten xerarquicamente os papeis sen atender á adecuación entre actor e personaxe. Queixas moi similares podían lerse xa en Larra ("El Trovador, drama caballeresco en cinco jornadas, en prosa y en verso", *El Español*, 4 marzo, 1836, en *Obras*, vol. II, pp. 168-170), e con anterioridade no Decreto de 1799: "Se encargará el desempeño de los respectivos papeles no según el orden de rutina (...) y sí con respecto a la disposición que se halle en los actores y actrices para los caracteres que jueguen en el drama (...)" (*Diario de Avisos*, 24 marzo, 1799, recollido por R. Andioc, *Sur la Querelle du Théâtre au temps de L. Fernández de Moratín*, Tarbes: Imprimerie Saint-Joseph, 1970, p. 620). A xulgar polo testemuño de dona Emilia, o sistema de reparto de papeis nas compañías non mellorara substancialmente dende finais do XVIII.

9. Ferrando é o nome do protagonista masculino dos dramas de A. García Gutiérrez *El Trovador* e *El paje*. Fernando de Aragón agáchase baixo o patronímico Ferrán e a aparencia de paxe en *El astrólogo de Valladolid*, de J. García de Villalta. Outros paxes-trobadores con idéntico nome aparecen en *Doña Urraca* (E. Asquerino) ou en *El castillo de Santa Marina* (R. de Campoamor).

Sé que soy pobre y segundón oscuro
aunque de casa solariega.
¿Cómo he de alzar mis ojos a la hija
del noble mariscal Pardo de Cela,
el infanzón primero de Galicia
que a cinco mil vasallos señorea?
Aspiración tan loca no alimento;
sé la distancia que del sol me aleja,
y no he de colocarme, nuevo Ícaro,
por llegar hasta el sol, alas de cera.
¿Cuándo pudieron pajes sin fortuna
de amores requerir las ricas fembras?
(Acto 1º, esc. 1).

O paxe é, ademais, un trobador que prefire silenciar humildemente as súas composicións e cantar tan só as de poetas con sona e prestixio, como Macías. No primeiro acto Fernán e Aura interveñen nunha escena onde a verdadeira protagonista é a canción que o mozo recita para a súa amada. A muller reclama unha troba que sirva de consolo á súa anguria¹⁰:

AURA: Fernán, hoy como música necesito
tus trovas, tu laúd. ¡Estoy tan triste!
Tengo un peso en el alma. ¿Me has escrito
la cántiga que ayer me prometiste?
(Acto 1º, esc. 3).

Fernán prefire interpretar a Macías, pero Aura insiste en escoitar algunha composición do paxe:

AURA: Aunque al genio se deba rica palma,
la mano conocida
mejor sondea la interior herida,
mejor devuelve al corazón la calma.
¡La cántiga, Ferrán!
(Idem).

Por fin iníciase a troba. A acoutación específica que se trata dunha recitación, non dun canto, e que Fernán non toca o laúde, xa que ten entre as súas as mans da súa amada. Á fin,

Aura queda silenciosa. Fernán, casi de rodillas sobre el taburete,
besa el borde de su vestido. Escena corta. Aura se levanta. Fernán
también. (Idem).

10. Outro tanto ocorre en todos os dramas protagonizados por trobadores. A propósito da rendibilidade dramática destes interludios musicais, *vid.* o noso artigo “Música y canto en los dramas románticos españoles: pertinencia espectacular y funcionalidad semántica”, de próxima publicación en *El Extramundi y Papeles de Iria Flavia*.

O intre de silencio que segue ao recitado da cantiga é un punto de inflexión que sinala un cambio de ton no desenvolvemento dos feitos: os contidos militares e políticos do parlamento que Tello e Fernán mantiñan na primeira escena desaparecen e iníciase o diálogo amoroso dos mozos.

A diferenza do que ocorre coas pezas románticas, a novel autora prescinde do deseño en catro ou cinco actos e comprime o desenvolvemento dramático do seu argumento en tres, que responden ao clásico esquema: presentación, nó, desenlace. O mantemento da tensión dramática xa non se consegue a través da suspensión argumental de determinados episodios, nin polo aprazamento dos desenlaces parciais dos diferentes conflitos, senón reunindo as escenas de maior trascendencia no segundo acto, no que se materializan dramática e espectacularmente as expectativas creadas dende o inicio da peza. Non é extraño, por iso, que dona Emilia conciba un decorado misterioso e suxestivo para o segundo acto da súa obra, posto que o modelo romántico que a autora segue asocia a relevancia argumental co efectismo escénico. Pardo Bazán, lectora e espectadora dos dramas históricos que aínda se representaban nos seus anos de adolescencia, coñece e utiliza as matrices textuais románticas máis rendíbeis¹¹ dende o punto de vista espectacular: a nocturnidade e o xogo de verticalidades.

En efecto, a acción do segundo acto ten lugar nos pasos subterráneos do castelo da Frouseira, por onde deben escapar, a medianoite, Pardo, Aura e Tello. Este, nembargantes, pactara con Mudarra render a fortaleza a cambio da filla do Mariscal. O paxe Fernán acode ao subterráneo para se despedir de Aura no mesmo intre en que Mudarra penetra no castelo, o que provoca a ira do bastardo, que, ao recoñecer a filla do seu inimigo, cre ter sido traizoado. Tello, pola súa parte, morre de celos ao descubrir xuntos o paxe e a moza, e decide vingarse entregando persoalmente o seu señor Pedro Pardo. Tras dunha loita desigual entre Ferrán e o Mariscal contra os homes de Mudarra, estes últimos fanse coa situación e toman a fortaleza. Permítasenos reproducir completa a acoutación xeral deste acto, o interese da cal escusa a súa prolixidade:

La escena pasa en los subterráneos del castillo de la Frouseira. El escenario está dividido en dos parte. La tercera parte sobre poco más o menos la forma una alta bóveda, cerrada en el fondo por una reja al través de cuyos hierros se ve la campiña y el río. Las dos terceras partes restantes es un aposento abovedado también, en el cual entran los últimos peldaños de una escalera de caracol; este aposento dividido del resto del subterráneo por un alto muro, comunica con él por medio de una puerta completamente invisible, que debe ser un lienzo de la muralla girando sobre sí misma. La comunicación y el recorte deben estar indicados por una escultura grosera, que por la parte de adentro representará una tosca Virgen en su nicho, y por la de afuera una cabeza de monstruo fantástico. Mientras la parte de afuera ha de estar muy claramente alumbrada

11. A propósito do concepto de matriz textual, *vid.* T. Todorov, "Les catégories du récit littéraire", *Communications*, 8, 1966, pp. 125-151.

por los rayos de la luna, la de adentro estará completamente oscura iluminándola sólo la lámpara que traigan los actores. (Acoutación acto 2º).

O espacio da traizón aparece ligado a un ámbito delimitado no eixo da verticalidade. Dende Abén Humeya ata Juan Lorenzo, as escenas de contravención ordénanse, maioritariamente, en planos de altura diferente. Deste modo, a representación reforza de modo visual o enfrontamento das dúas ordes –a moral e/ou socialmente correcta, e a reprobábel– que vertebran a peza. Argumentalmente, a fuxida podería terse producido dende calquera outra porta da fortaleza; espectacularmente, o desenvolvemento dos feitos nos subterráneos engade matices de significado ao argumento histórico, ao tempo que brinda ao receptor unha inequívoca interpretación do feito, posto que sitúa a cada un dos personaxes no ámbito moral que lle corresponde. Pardo, Mariño, Aura e Fernán acceden á escena dende un plano superior, a través da escaleira de caracol que a acoutación menciona. Sen embargo, tanto o traidor Tello como Mudarra e os seus homes irrompen polo subterráneo mesmo, é dicir, polo espacio visualmente asociado á subversión. No “Plan del acto 2º” que dona Emilia redacta como limiar ao desenvolvemento dramático da peza, podemos ver como a autora escribe primeiramente

(...) baja Tello por la parte del subterráneo que toca con la reja y hace una señal,

para logo riscar a palabra “baja”, e substituíla por “entra”, de xeito que a irrupción dos traidores e a dos heroes se efectúe dende ámbitos espaciais diferentes e tan afastados entre si como a catadura moral dos distintos personaxes.

A luz –ou ausencia dela– actúa igualmente como reforzo visual e clave interpretativa da trama. A escuridade asóciase xeralmente ao motivo da subversión, e posibilita un xogo de claroscuros de enorme rendibilidade espectacular que subliña escenicamente a importancia do episodio en que aparece. Este procedemento, perfectamente visíbel na maioría dos dramas históricos da primeira metade do século¹², continúa vixente en *El Mariscal Pedro Pardo*. A totalidade do seu segundo acto desenvólvese na penumbra. A subrepticia fuxida do Mariscal obriga a este e aos seus homes a se mover iluminados tan só co resplandor dunha lámpada. O propio don Pedro reconece a irregularidade do seu proceder:

Lamenta Pardo tener que abandonar aquella querida fortaleza, testigo de sus triunfos, y dirige una invocación a las murallas del subterráneo que ocultan su vergüenza y su fuga, que sólo soporta por salvar los días queridos de Aurea. (Plan acto 1º).

PARDO: Cuando pienso en él...
en Aurea... siento que se afirma
el designio de huir... Ah! tú no sabes
cómo fluctúa el ánimo indecisa!
Por un lado, me acosa febrilmente
ansia de lucha, libertad y vida;
y por otro, al dejar este castillo
pienso que queda en él la gloria mía.
¿Y si tras de una fuga vergonzosa
no obtengo de los nobles que me sigan?
(Acto 2º, esc. 1).

Segundo a acoutación inicial e o plan do acto, a lúa debe alumear o espacio escénico en que se sitúa a cancela e o ámbito de irrupción dos traidores. Malia a iso, os propios personaxes subliñan verbalmente a escuridade que reina na parte externa dos subterráneos no intre en que se produce a fuxida frustrada, intre que coincidirá coa entrada de Mudarra.

MARÍÑO: (...) Al sonar la media noche, que no brilla
ya la luna menguante, y entre el manto
que os habrá de prestar la sombra amiga,
sin ser de nadie vistos
lejos os hallará la luz del día.
(...)
La sombría
noche puede ocultar a ti y a Aura (...).
(Acto 2º, esc. 1).

Antes da fuxida, así e todo, ten lugar o encontro entre Aura e Fernán. A maior ou menor intensidade lumínica adquire aquí unha significativa relevancia espectacular. A diferente iluminación dos dous ámbitos en que se divide a escena subliña a independencia das accións paralelas que se desenvolven neles. Tello acode ao encontro de Mudarra na cancela, alumeada pola lúa, reflexiona sobre a súa traizón, e posteriormente dialoga co bastardo para acordar os detalles da súa entrada na fortaleza. Mentres, Aura reza en silencio:

Por la parte de adentro, Aura con la cabeza apoyada en las dos
manos juntas, en actitud de quien ora meditando; por la de afuera,
Tello que avanza cautelosamente y se acerca a las rejas en la parte
alumbrada por la luna. (Acto 3º, esc. 5).

Aura, como tantas outras protagonistas románticas, fica absorta, sumida nunha oración desesperada baixo a débil luz que desprende unha candeia aos pés da Virxe¹³. Fernán, que descende aos subterráneos para se despedir da súa amada, permanece sen ser visto nun extremo da escena. Dende alí comenta:

13. A propósito da rendibilidade espectacular deste procedemento, *vid.* o noso artigo “Los estados crepusculares en el drama histórico del romanticismo español: personajes absortos, dormidos y adormecidos”, de próxima publicación en *Salina*.

FERNÁN: Héla en oración sumida
de esa luz al débil rasgo
como azucena de mayo
al pie del altar caída!
No me ha sentido bajar...
(Acto 2º, esc. 7).

Cando a moza repara nel, ambos adiántanse e cóllense da man. No discurso do paxe segue a ter unha especial relevancia a metáfora amorosa ligada ao tema da luz:

FERNÁN: (...) Para verte una vez más en este mundo
bajé de esa escalera entre la sombra
guiado por las huellas de tus pasos,
sólo para mis ojos luminosos.
(...)
Delirio!
No tornaré a cantar!
La nueva aurora
lejos de mí te alumbrará
(Idem).

Disposta a non se separar do home ao que ama, Aura insiste en que o paxe fuxa canda eles. Cando por fin logra arrincar de Fernán esta promesa prodúcese un instante de silencio que é perturbado axiña polo ruído das sentinelas e as badaladas das doce. O episodio privado deixa paso á acción colectiva; pero antes de que Mudarra entre no subterráneo aínda hai tempo para unha nova gradación lumínica en escena:

(Permanecen un instante en brazos uno del otro. Oyese en esto el alerta de los centinelas y las campanadas de las doce. Viva luz de luna).
AURA. (Separándose vivamente de los brazos de Fernán)
Cielos! las doce ya!... déjame... parte.
FERNÁN: Dónde encontrar las alas de las horas
para comprarlas y parar su vuelo! (Veíase la luz de la luna)
(Idem).

Tal e como anunciara Mariño anteriormente, a lúa deixa de brillar nese instante. Mudarra, que ao primeiro non é recoñecido por Fernán, pide aos seus homes fachos para se poder guiar nos subterráneos. A traizón consumouse:

MUDARRA: Tello! ¿Eres tú?
FERNÁN: ¿Quién va?
AURA: ¡Dios santo!
MUDARRA: Mudarra soy, ¿no me conoces?
FERNÁN: ¡Hola,
traición! ¡El enemigo!

MUDARRA: ¡Traición!
FERNÁN: ¡Aura!
huye!
AURA: Pero ¿qué es esto?
MUDARRA: ¡Pronto! ¡Antorchas!
¡Ah de mi gente!
(Idem).

O paxe acode en defensa de Aura, pero Mudarra aséstalle unha puñalada no corazón, e Fernán morre. A reacción da moza é melodramática, na liña das heroínas románticas: a súa razón pertúrbase e perde momentaneamente a noción da realidade.

AURA (levantándose con extravío)
No ha muerto, ¿no es verdad? Está dormido...
¡Silencio! ¡No turbéis su dulce calma!
(De pronto y como recobrándose)
Pero ¿qué es esto? ¿dónde estoy?
¡Dios mío!
¡Sí, ya recuerdo! ¡Sí! ¡Padre del alma!
El peligro... la llave... Desvarío...
No. Soltadme.
(Idem).

Como ocurría con Laura en *La Conjuración de Venecia*, dona Mencía no drama homónimo de Hartzenbusch, ou Isabel en *El rey monje* –por poñer só uns exemplos–, Aura perde momentaneamente a razón¹⁴, pero a diferenza das antes mencionadas a filla do Mariscal é unha muller forte, decidida, activa e con vontade propia, de xeito que a súa loucura é máis unha pose herdada da tradición teatral (melodrama, drama histórico, ópera...) que un recurso dramático auténticamente rendíbel. De feito, Aura –e non Pardo, como cabería esperar– é a auténtica protagonista deste acto, que se pecha cunha rotunda maldición pronunciada pola moza:

AURA: ¡Antes mil veces muerta!
¿Qué usaste proferir, mal caballero?
(A Tello cogiéndole la mano)
¿Con que yo soy la bolsa de dinero
por quien vendes tu dueño al enemigo?
¿Yo soy tu premio? Pues premiarte quiero:
¡Judas, maldito seas! ¡Te maldigo!
(Fin del acto. Quédanse, Tello como aterrado, Aura en actitud de imprecación, Mudarra desdeñoso y cruzado de brazos)
(Acto 2º, esc. 9).

14. Vid. F. Martínez de la Rosa, *La Conjuración de Venecia*, ed. de M^a J. Alonso Seoane, Madrid: Cátedra, 1993, J. E. Hartzenbusch, *Doña Mencía o la boda en la Inquisición*, Madrid: Repullés, 1838, A. García Gutiérrez, *El rey monje*, Madrid: Yenes, 1837. Outros casos de loucura feminina aparecen en *Laura* (J. M. Díaz), *Pedrarias Dávila*, (P. Gorostiza), *Doña Jimena de Ordóñez* (G. Romero Larrañaga), ou *Samuel* (A. García Gutiérrez).

Por oposición ao decorado do segundo acto, o do terceiro representa un exterior:

La escena pasa en la plaza pública de Mondoñedo. A la izquierda del espectador al lado casi el fondo del escenario. La Catedral con gran galería que conduce a la plaza. A la derecha también en el fondo, y medio cubierto por algunos árboles, que dejan ver los escalones tapizados de paño negro ocultando el tajo, el cadalso. Al lado izquierdo y al derecho grupos de casas. (Acotación acto 3º).¹⁵

Destaquemos que a presenza do cadafalso en escena é inusual no drama histórico (aparece en moi poucos títulos, entre eles en *La Conjuración de Venecia*), pero non na tradición novelesca -romancesca, deberíamos dicir- do romanticismo, a través da que se constitúe no tópico ao que recorre Pardo Bazán no desenlace da súa obra.

Contrapuntístico é tamén o marco cronolóxico no que se sitúa a acción deste terceiro acto. Comenza a amencer, e na praza pública de Mondoñedo prepárase o cadafalso no que Pardo será axustizado. Aura, que conseguiu fuxir a Castela e obter o perdón real para seu pai, agarda na praza a chegada de Mariño, a quen por máis seguridade, confiara o documento de indulto. Este non chega a tempo: o Mariscal é executado no intre en que Mariño entra na praza.

O fondo da escena presenta un animado cadro de personaxes que pasean dun extremo a outro. O grupo observa os homes que traballan na construción do cadafalso e comenta a inxustiza cometida con don Pedro, ao tempo que revela ao receptor a existencia dunha posíbel solución a través dese indulto pedido, ao parecer, por Aura aos reis. A exposición destes feitos, perfectamente motivada dende o punto de vista argumental, é ademais moi efectista e viva no plano espectacular. O movemento dos traballadores é incesante, soben e baixan unha escaleira da que só poden verse os últimos banzos; a cor negra do tapiz que os recobre permite adiviñar o cadafalso, non presente de forma completa nas táboas, senón a penas intuído entre as árbores:

Va amaneciendo. Hombres y mujeres del pueblo se pasean en grupos; algunos trabajadores terminan el cadalso, cuyos últimos pedañs, tapizados de negro, se perciben entre los árboles. Véseles subir y bajar. (Acto 3º, esc. 1).

Os homes do pobo, metaespectadores da función que se prepara, protagonizan unha escena similar na súa forma e contido á que podemos ler en dramas

15. Obsérvese a semellanza desta disposición escénica do decorado cos que podemos ler nunha peza de fío argumental similar: "El teatro representa la plaza de la villa de Cadiar. En el fondo se ve una antigua mezquita, que sirve de templo a los cristianos, y a la cual se sube por unas gradas. A cada lado de la iglesia habrá una calle larga y angosta, ambas en cuesta." (F. Martínez de la Rosa, *Abén Humeya o la rebelión de los moriscos*, en *Obras*, París: Didot, 1830, pp. 120-234, acto II, esc. 1, p. 130).

históricos con argumento que xira arredor da execución inxusta do heroe¹⁶. O emprego espectacular dos homes e mulleres do pobo en escena, actuando como voz colectiva da conciencia, é un recurso dramático moi explotado polo romantismo para implicar afectivamente ao público na trama, e que dona Emilia recolle con idéntica finalidade. Mesmo a paisaxe se contaxiou da tristura do ambiente:

HOMBRE 1º: Por mi fe que la mañana
según lo está
parece que plañe ya
por la ejecución cercana.
(Acto 3º, esc. 1).

Como indicabamos nun principio, o manuscrito que chegou ata nós non contén o desenlace da peza, xa que o terceiro acto se detén na segunda escena. O Plan, que si se conservou, revela, nembargantes, datos interesantes sobre a concepción dramática da que parte a escritora ao concibir o final da súa obra.

Aura súmase á lista de personaxes románticos que desaparecen ao finalizar un acto terríbel, para voltar só cando o trágico desenlace é xa inevitábel. Como ocurría con don Álvaro no drama rivasiano, a moza

[...] entre el horror de aquella fatal noche de incendio y sangre desapareció sin saberse a dónde ha ido. (Plan acto 3º).

Aura reaparece disfrazada, oculta a súa identidade tras dunhas vellas roupas de labrega galega. Por segunda vez no drama, “Rendida de cansancio, quédase un momento adormecida” (Plan acto 3º), circunstancia que precede á escena final. Pardo Bazán preveu a aparición, neste intre, dunha desas solemnes comitivas que achegan vistosidade, efecto, sorpresa e tensión ás pezas históricas.

Xa no primeiro acto aparecía o motivo do prazo. Mudarra daba a Pardo media hora para resolver a entrega da fortaleza. As palabras do bastardo anticipan o dramático final da peza:

MUDARRA: Si rehúsas, cuando brille
mañana la aurora nueva,
no ha de quedar del castillo
piedra que esté sobre piedra;
y se alzará en Mondoñedo
un cadalso en que tú mueras
ante el pueblo y el cabildo
con escarnio y con afrenta.
(Acto 1º, esc. 7).

16. Acaso un dos máis coñecidos sexa *Don Fernando el Emplazado*, de M. Bretón de los Herreros (Madrid: Repullés, 1840), no terceiro acto do cal asistimos á caída dos Carbajales, que congregara á multitude.

Nembargantes, a loita contra o tempo, contra o prazo, non se inicia nese instante, senón no desenlace da obra. Como en *Los amantes de Teruel*, Don Álvaro de Luna, Fray Luis de León... a vida do protagonista é unha carreira contra o reloxo do fado desgraciado que o persegue. Como antes mencionabamos, despois da súa chegada a Mondoñedo, Aura descansa un pouco. Nese intre irrompe a comitiva que leva a seu pai cara ao cadafalso. Mariño, que porta o indulto e preferiu viaxar a Mondoñedo por un camiño distinto ao que tomara a filla do Mariscal, demórase. Sae o cortexo. Pedro Pardo ve a súa filla e despídese dela. A moza intenta demorar todo o posíbel a partida de seu pai, pero Mudarra sepáraos, e Pardo

se dirige con firmeza al cadalso, subiendo las escaleras. En ese momento llega Mariño fuera de sí y agitando el indulto diciendo que mató al traidor que se lo quiso arrebatarse. (Plan acto 1º).

O pobo reacciona, e a súa voz únese ao berro de Aura, que cae desmaiada. As luces da igrexa, que se abre simbolicamente no intre en que Pardo é axustizado, e o efecto que produce o canto de defuntos e o desfile dos relixiosos completan o cadro.

Aurea grita: ¡Deteneos! Pero en el mismo momento se oye un grito de horror en el pueblo que rodea el cadalso, y se abren las puertas de la catedral apareciendo esta resplandeciente de luces y llena de sacerdotes. Oyese el canto de difuntos. Aurea cae desplomada. Requiem aeterna dona eis, Domine. Et lux perpetua luciat eis. (Plan acto 3º).

Como podemos apreciar, a débeda formal co drama histórico romántico é perfectamente visíbel nesta peza. As exposicións motivadas dos antecedentes da acción, o emprego sistemático de matrices textuais fixadas no romanticismo, a recorrente asociación da escuridade e a verticalidade co motivo da contravención no plano social e no moral, a implicación afectiva do público a través da voz colectiva dos homes e mulleres do pobo, a disposición do espacio escénico e do mobiliario convencional ao uso, a rendibilidade espectacular do foro (ámbito do movemento incesante de personaxes secundarias dispostas en grupos) e das comitivas no desenlace dos feitos, así como certos trazos tipificadores dos personaxes (a temeridade irracional do humilde paxe-trobador, que morre en defensa da súa amada, o ensimesmamento e a loucura momentánea da protagonista feminina...), mostran a pervivencia das formas dramáticas e espectaculares que o romanticismo –e de xeito moi especial o drama histórico– trouxo ao panorama teatral do pasado século.

Á marxe, nembargantes, da aparición formal de determinados motivos, tópicos, personaxes, escenografías... cabe destacar a función de todo iso ao servizo do sentido global de *El Mariscal Pedro Pardo*. É aquí onde aflora, por momentos, un pálido reflexo da estética romántica da primeira metade do XIX. A diferenza do que ocorre na alta comedia –e máis tarde no teatro realista– a historia non é sempre un pretexto moral ou político, non se persegue edificar ao espectador con

exemplos do pasado que conserven, en palabras de J. M^a Taboada, eficiencia e fecundidade para o presente¹⁷. En *El Mariscal Pedro Pardo* hai, a carón de escenas que efectivamente manifestan o talante moral e a forza de carácter dos protagonistas (o Mariscal, si, pero sobre todo Aura), outras nas que se busca simplemente o efecto, a sorpresa visual ou emocional do espectador potencial. O destino romántico, dimensión profunda dunha dubida cósmica, dilúese no drama sen chegar a desaparecer de todo: a anguriosa vivencia do tempo nas derradeiras escenas é acaso o eco máis claro nesta peza do xa caduco modelo histórico.

A consideración dos ecos románticos nesta temperá incursión de Pardo Bazán no xénero dramático, aínda sendo só unha máis das diferentes perspectivas de análise que podemos adoptar diante do texto, é acaso a máis reveladora, xa que ilustra os presupostos teatrais vixentes nos anos de formación de dona Emilia e nos dá a medida do cambio que para a escena española suporán as súas pezas de madurez. A innovación estética consciente implica un bo coñecemento do modelo que se quere superar. *El Mariscal Pedro Pardo*, unha das primeiras tentativas dramáticas da autora de *Verdad e Cuesta abajo*, é boa mostra disto.

Montserrat Ribao Pereira

17. "La alta comedia", en V. García de la Concha, ed., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, Madrid: Espasa, 1997, pp. 399-408.