

Mariana Pineda en dos dramas románticos

Piero Menarini

Università di Parma

La primera representación teatral de la historia de Mariana Pineda se remonta a 1836, cuando, exactamente cinco años después de la ejecución de la heroína, se procedió a la exhumación de sus despojos y se celebró un programa de actos en su ciudad natal. En realidad, no se trató de un verdadero y auténtico drama, sino de una breve función de teatro alegórica, escrita por el teniente Fernando Nieto y titulada *Aniversario de la muerte de Doña Mariana Pineda*.¹

Dos años después, se publicó en Málaga *Mariana Pineda. / Drama en cuatro actos / en prosa. / Por / D.F.P.L. de la Vega. Málaga. Ymprenta de Quincoces. Año de 1838*. Lo precede una "Advertencia" en la que el autor (F[rancisco] de P[aula] L[asso] de la Vega) declara haber tenido entre sus manos "un drama impreso en Lisboa, cuyo título es *El Heroísmo de una Señora*". Pero siendo este último "demasiado difuso" para ser representado tal como era, y estimulado con insistencia por algunos amigos, se decidió a adaptarlo "confiando en la benignidad de mis conciudadanos y en obsequio a la joven heroína". A continuación podrá verse cómo tales palabras son excesivamente modestas para justificar una obra que es claramente superior al modelo y que, de todas formas, no le va en zaga ni siquiera bajo el punto de vista de la "difusión".

Para proceder en orden cronológico, era imprescindible analizar el texto citado en la "Advertencia" que hemos conseguido encontrar, a pesar de la escasez de datos, en la Biblioteca Nacional de Lisboa.² En la portada leemos: *El heroísmo / de / una Señora, / o / La tiranía en su fuerza. Lisboa: 1837. Na Impr. de J. M. R. e Castro. / Rua Formosa Nº 67*. Un segundo frontispicio nos da el resto de los datos: *Drama histórico / original / en cuatro actos / Dedicado a la Inmortal / Mariana Pineda, / víctima por la libertad en Granada. / Reinado de Fernando VII, y Ministerio de / Calomarde. / Compuerto en Lisboa por / D. Francisco Villanueva, y Madrid*.

Es, por lo tanto, el primer drama escrito sobre este argumento. Quién fuese Francisco Villanueva y Madrid y qué motivo le indujo a componer y publicar su obra en castellano en Lisboa no hemos conseguido descubrirlo. Gracias a la "Advertencia" que aquí también precede el drama, sabemos que el autor es granadino y que en el momento de los hechos que en ella se tratan, "se hallaba siguiendo su carrera en el Real Colegio de San Cecilio". Por una parte la obra debía ser el homenaje de un amante de la "verdadera libertad" a "tan digna señora" para inmortalizar su nombre, "presentando clara y hermosa, la verdad y la razón". Por otra parte, "en la composición se propuso el autor seguir los sentimientos de su corazón, ligándose lo posible al hecho histórico; [...] siguió sólo la senda de su imaginación, la que le disculpará con

los inteligentes". Es decir, según la más genuina fórmula del drama histórico romántico, poca historia y mucha fantasía.

En efecto, además de la heroína y de algunos antagonistas, cuyos nombres no aparecen nunca, encontramos varios elementos históricos, usados con la finalidad de colorear los hechos por medio de rasgos realísticos y poder así penetrar lo más posible en el clima del momento. Pero es evidente que se trata de rasgos marginales y accesorios que, entre otras cosas, el autor debe considerar ahora ya como lejanos en el tiempo y por ello no del todo claramente inteligibles a través de las referencias textuales, de tal forma que recurre a un cierto número de "Notas" históricas que proveen explicaciones más completas.

Aunque, en general, poco importe la fidelidad histórica para la valoración de una obra literaria, hay que decir que en este drama es muy débil y que queda relegada en gran parte a informaciones extratextuales (las notas ya indicadas). Lo que urge al autor – junto con la exposición de sus opiniones políticas –, es dar vida teatral a su imagen de Mariana; es decir, a esos rasgos esenciales por los cuales la heroína de Granada merece eterna memoria: su sacrificio y el fermento libertario de aquellos años de oposición a la feroz dictadura fernandina. El cuadro que así se obtiene es esquemático y elemental, rozando la simplicidad. Por una parte los liberales, los negros, los oprimidos por el régimen, ya que aman la libertad y exigen el respeto de las leyes. Por otra, los realistas y la Iglesia, todos ellos opresores y aviesos agentes de un monarca que aborrece las leyes aunque sólo sea por provecho personal.

Mariana es liberal por educación y por íntima convicción; no necesita que la adoctrinen los protagonistas masculinos de la revolución y no depende de ellos de ninguna forma, tanto es así que no está unida sentimentalmente a ningún conspirador y es precisamente en su quinta de campo donde encuentra hospitalidad el gobierno provisional que prepara la insurrección. En el largo diálogo que tiene con el principal de los conspiradores, don Julio, antes que le asignen el encargo de bordar la bandera de la libertad, Mariana expone ya con claridad sus propias convicciones respecto a la "Nación desgraciada" donde los verdaderos españoles, despojados de sus derechos y literalmente aplastados por una "esclavitud pesada" y un "trono impío" que aborrece las "leyes sacrosantas", están obligados a emigrar.

No es un dato secundario porque el autor, aunque declaradamente romántico, no cede a esa tentación característica de la dramaturgia contemporánea que consiste en darnos una heroína decidida pero al mismo tiempo subordinada a sus sentimientos amorosos y, por lo tanto, también a las ideas del hombre que ama. Por el contrario, es precisamente el personaje masculino, don Julio, quien ocupa el papel normalmente reservado a los partners femeninos. Aunque cuando se halla con Mariana (I, 5) sus intervenciones sean cuantitativamente superiores, sin embargo la atención permanece ancorada en la heroína que es menos locuaz, pero también menos retórica (dentro de lo posible), más sintética y profunda. Cuando más tarde, tras el arresto de Mariana, don Julio se encuentra marchando hacia el exilio (IV, 2), el dolor de su patriotismo frustrado se eclipsa ante el delirio que le produce el pensamiento impotente de su amiga en la prisión: ni más ni menos idéntico al comportamiento de tantas heroínas románticas en análoga situación.

Sustancialmente, Mariana, en cuanto que es la protagonista absoluta, ejerce la función del elemento "viril" del drama, el personaje que hace frente en solitario y con sus propias e inamovibles convicciones a las amenazas y a las lisonjas de sus adversarios.

Pero es precisamente al analizar a estos últimos que obtenemos el nivel de lectura deseado por el autor. Los personajes se dividen en dos grupos. El primero representado por el Juez, nunca definido de otra forma (es decir, Pedrosa): simboliza la ley hollada no por la fe en una idea cualquiera, equivocada o no, sino sólo por sadismo y ambición personal. Valgan los siguientes ejemplos:

"¡Ah! si yo llegase a descubrir ... hasta las sombras de los individuos había de llevar al patíbulo. Esto sería un alto servicio para el Rey, y un adelanto en mi carrera" (II, 1).

Una nota en relación con este monólogo nos ilumina su sentido: "tenía tal ambición que sólo pensaba en colocarse algún día en la Corte". O bien:

"Hoy es un lago de sangre por donde se conduce el bagel que ha de llevar a uno al puerto de la opulencia. Pues bien; aumentemos nosotros también esas rojas ondas para que más fácil camine nuestro barco. Cada víctima será un escalón que nos aproxima hacia la corte." (II, 3).

Tal aberrante arribismo, por otra parte, no es en absoluto exclusivo del laico Pedrosa, sino también de los antagonistas religiosos, que juegan quizás el papel dramático más importante dentro del grupo de represores que el autor pone en escena. Poco después de la intervención del Juez citada más arriba, es el mismo Canónigo, más realista que el Rey, a llevarnos de nuevo a ese ingenuo nivel interpretativo que entiende la represión como una búsqueda del provecho personal y no como oposición política:

"Yo quiero variar de posición [gracias a la represión de la insurrección liberal]. Tanto tiempo canónigo ya no me agrada: provemos el suave peso de la mitra." (II, 3)

En efecto, los dos personajes religiosos aliados del Juez, el Canónigo y el Fraile – que en el drama representan a toda la Iglesia granadina y no tan sólo a sí mismos –, hablan y actúan bajo la insignia de la más cínica mentalidad reaccionaria, penetrada de una tal violencia ideológica y física que deja perplejo en un cierto momento y casi adolorido incluso a Pedrosa. Ante los auspicios del Canónigo que desea dar a todos los liberales un "pasaporte para [...] más allá de la barca de Aqueronte", el Juez responde:

1

"Así conviene a nuestros intereses; pero en verdad que es demasiado serio el sacrificio de tantos hombres, que al fin son nuestros hermanos." (II, 8)

Tanto el Canónigo como el Fraile, no vacilan con inaudito cinismo en abusar del nombre de Dios, de la Religión, de la fe de los creyentes y de sus prerrogativas como religiosos para contribuir a la destrucción de los revolucionarios. Y aún más, el autor insiste con múltiples detalles que, en su conjunto, ofrecen de ambos personajes y de la Iglesia de la que son portavoces, una imagen indignante, anticristiana, sádica y sobre todo sacrílega. Ellos invocan la represión sangrienta, se afanan para restaurar la Inquisición y carecen de cualquier escrúpulo que les impida recurrir incluso a los sacramentos transformándolos en instrumentos de persuasión y pesquisa cuando la misma policía muestra su impotencia.

En I, 7, por ejemplo, el Canónigo visita a Mariana Pineda, esperando así obtener de ella informaciones sobre los liberales que, se comenta, frecuentan su casa, y se ofrece como confesor prometiéndole en cambio acallar las peligrosas voces que corren:

"No, todas esas son falsedades [...]; yo os prometo que haría ver a todo el mundo que no merecéis esas calumnias."

Doble sacrilegio, pues, ya que quiere usar el sacramento de la confesión no por el bien de Mariana, sino para ayudar a Pedrosa con pruebas, teniendo en cuenta además que piensa revelar públicamente lo que se le diga en confesión. Por otra parte, tal práctica parece ser tan habitual, según el autor, que en II, 3 es el mismo Juez quien pide al Canónigo que lo ayude utilizando precisamente la confesión:

Juez

"[...] debemos trabajar con todo nuestro esfuerzo para descubrir la Junta que conspira contra el Gobierno. V. ya sabe los medios de que ha de valerse."

Canónigo

"Sí, el confesionario."

Ejemplos en ese sentido podrían multiplicarse casi indefinidamente, y demostrarían sustancialmente un hecho incontestable: el autor es tan liberal como anticlerical y ha acumulado tanto odio a los realistas como al clero. Pero es necesario añadir que, aparte de las referencias a la realidad histórica, Francisco Villanueva y Madrid muestra una hipocresía que es común a tantos escritores liberales o simplemente románticos. En efecto, mientras en apariencia parece que acusa a un preciso comportamiento secular de la Iglesia, en realidad es a la misma Iglesia en su esencia que está incriminando con todo lo que implica una tal actitud. Y aunque intente más de una vez presentar a Mariana o a don Julio como auténticos cristianos – como por otra parte hace con todos los liberales –, el lenguaje que éstos usan y los valores que expresan nos revelan claramente de qué forma el autor está en la práctica muy lejos de

una fe realmente sentida. Porque también por su parte Dios y los sacramentos se aprovechan como sostén de las propias ideas políticas y no al contrario, como sería correcto en verdad. En IV, 7, Mariana dice:

"Mi sangre derramada, justo Dios ... sea bautismo que haga renacer la Sociedad, sumiendo bajo el peso del infortunio a los malos, haciendo libres y felices a los buenos."

Y en I, 5, don Julio comenta de esta forma la total entrega de Mariana a la causa:

"Inmortal será tu nombre, los Angeles proclaman. Vuestro acento al Cielo llega, y los Dioses le acogen, y le alegan."

Es decir, el Cielo es llamado para ser una especie de verdugo liberal que corrija los errores políticos de los monárquicos; Mariana pretende ser el nuevo Cristo que derrama su sangre para la sociedad, pero a diferencia de El, quiere salvar sólo a los buenos; Don Julio llena el cielo de dioses. Todo ello no representa, por cierto, una alternativa "teológica" digna de confianza frente a quienes ellos mismos acusan de haber doblegado la verdad del Cristianismo en favor de sus propias ambiciones políticas. Al autor, en sustancia, le interesan las declaraciones de fe y las afirmaciones de religiosidad de sus protagonistas, sólo en cuanto éstas representan una garantía formal de la rectitud y de la justicia de los liberales.

Nos hemos detenido bastante en este aspecto del drama de Villanueva y Madrid porque representa sin duda una de sus componentes más determinantes y características, pero también porque en él interviene con sustanciales modificaciones su *refundidor*, el cual se manifiesta tan liberal como su predecesor, pero más cristiano que él, tendiendo por ello sobre todo a cambiar y corregir los aspectos inadvertidamente sacrílegos del modelo.

Pero antes de descender en detalles, veamos los rasgos generales y esenciales de esta adaptación. Ante todo, como ya se ha señalado, hablar de refundición sería inexacto, porque el drama de Lasso de la Vega es casi totalmente original tanto en el montaje de la trama como, principalmente, en la caracterización de cada uno de sus personajes y de las relaciones que hay entre ellos.

La intención panegírica de la figura de Mariana sobre el fondo épico-histórico de la resistencia a la dictadura del gobierno absolutista preponderante en la precedente versión, se encuentra aquí claramente difuminada para favorecer una mejor y más eficaz representación teatral. Esto significa que el segundo dramaturgo de Mariana Pineda posee ideas más claras respecto a las reglas dramáticas y, siendo romántico también desde el punto de vista literario, no se conforma escogiendo un tema efectista con plena adhesión al repertorio de su época, sino que se propone realizarlo según un criterio teatral menos tosco y grosero.

Es por eso que a pesar de que los tres personajes principales (la pareja de protagonistas y el antagonista) sean obviamente los mismos, en realidad las variaciones son tantas y de tal naturaleza que es fácil olvidar por completo el modelo

inspirador, aun cuando la trama permanece idéntica. El ejemplo más evidente que prueba esta "modernización" del drama es el mismo personaje de Mariana. Desde el momento del diálogo con el que la heroína hace su debut en escena (I, 3), vemos en ella un patriotismo no insincero, pero sí dependiendo en forma determinante del amor que la joven siente por Enrique. Es la misma interlocutora, su amiga Luisa, la que a continuación de un desfogue patriótico de Mariana, sutilmente afirma:

"mucho sientes la desgracia de nuestros compatriotas, pero las lágrimas que te arranca el dolor es por don Enrique: es de los nuestros y tiene mil enemigos."

A lo que Mariana responde con candor: "No lo niego, querida Luisa". Y no sólo eso; pocos instantes después, en una especie de éxtasis alucinado la heroína parece preconizar su propio sacrificio de esta manera:

"yo si le viera [a Enrique] en algún peligro correría presurosa y escudándole con mi pecho le diría a sus alevés asesinos: 'Queréis una víctima ... falta aún, pues aquí la tenéis, conducirme al sacrificio y no dejarme sobrevivir porque sería más extenso mi dolor'."

No cabe ninguna duda que el patriotismo y el sacrificio por amor de la Mariana Pineda de Lorca encuentra aquí su propia raíz, aunque si en el caso de Lasso de la Vega tal interpretación no es exclusiva porque la heroína también ama la libertad.³ El problema fundamental parece que estriba aquí en que el autor, romántico hasta en la puntuación, no puede concebir una heroína sin su héroe, ni mucho menos un sacrificio femenino sin una pasión amorosa que de alguna forma lo determine. Por eso amplía la problemática personal de Mariana desdoblándola: amor por la patria y amor a un patriota.

Por los demás el mismo Enrique – que en la versión precedente, más aventurosa, encontraba la salvación en el exilio, aunque atenazado por los remordimientos –, vive aquí dividido entre los dos idénticos sentimientos que guían la existencia de Mariana, y también para él el sentimiento amoroso es superior. En efecto, cuando descubre el arresto de la amada quiere correr prontamente al tribunal y dejarse arrestar en su lugar; en el caso que eso fuese imposible, "el suicidio será mi único descanso", exclama. Su amigo Felipe consigue disuadirlo, pero por poco tiempo, pues Enrique se entregará a la policía pocos minutos después para evitar que también Felipe sea arrestado por haberle dado asilo.

Los datos sentimentales, pues, caracterizan a los dos protagonistas, sea individualmente sea como pareja, mucho más que no los estrictamente políticos. Y lo mismo ocurre con el antagonista Pedrosa (Juez aquí también), quien desde el primer momento, a través de un monólogo, nos hace saber que está enamorado de Mariana desde hace tiempo, y que ella siempre lo ha rechazado desdeñosamente. Las acusaciones que pesan sobre ella le permiten ahora o bien poseerla por medio del chantaje o bien tomarse la revancha:

"¡Oh mujer encantadora! Tú eres la única que has hecho sentir a este corazón los afectos de un amor que me avergüenzo de confesar. Tus continuos desaires, ese orgullo y ese desprecio con que me miras, hoy mismo quedarán abatidos. [...] este corazón que llora tus desvíos me invita a la indulgencia, al perdón, pero éste no lo tendrás sin mi cariño, sin que tú me digas que me amas, que eres mía." (II, 4)

Prácticamente no hay ningún diálogo de Pedrosa en el que éste no intente, en la más pura tradición melodramática, satisfacer su propio sentimiento; tanto es así que su función de opositor político se vuelve totalmente accesorio y marginal en la economía del drama. El panegírico patriótico-liberal de la primera versión se ha transformado pues en una historia sentimental con fondo histórico.

Pero, como decíamos, es sobre todo la actitud ante la Iglesia y su papel reaccionario y represivo que cambia en este drama respecto al precedente. También aquí encontramos la figura del Canónigo realista, pero mitigada y reelaborada dentro de unos márgenes aceptables. Este, efectivamente, está de la parte equivocada sólo por buena fe, en cuanto está íntimamente convencido que el frente político que defiende la causa de Dios coincide con el de la Monarquía, aunque ésta sea absoluta y despótica. Como consecuencia, no comete sacrilegios como su predecesor, aprovechando los sacramentos y las prerrogativas del clero para arrebatar así secretos políticos, y ni tan siquiera actúa con la esperanza de obtener ningún tipo de promoción. Muy al contrario, cuando el Juez, para alabar su celo por la causa de la Monarquía, le dice:

"ya sabéis lo pródigo que es nuestro amado monarca en dispensar favores; ya me parece que os veo hecho todo un arzobispo",

él responde con prontitud:

"Yo nada quiero para mí" (II, 2).

Además de este cambio tan radical realizado en la figura del Canónigo – que queda reducido así a un personaje no torvo, pero sí obtuso, cuya única culpa consiste en haber entendido equivocadamente la situación política –, tenemos también la supresión importante del Fraile feroz, el padre prior franciscano, de la escena 8 del acto II del precedente drama, cuya frase más caritativa sonaba así:

"Caigan esas cabezas sediciosas, que no tienen otro ídolo [...] que la blasfema palabra de libertad."

Este cambio de rumbo del anticlericalismo grosero de Villanueva y Madrid al equilibrado clericalismo de Lasso de la Vega está aún más subrayado por la inserción de dos personajes hasta ahora inéditos: el Eclesiástico y el Hermano de la Caridad, los cuales se comportan en perfecto acuerdo con su fe y su misión, y sirven, sobre todo, para resaltar la religiosidad de Mariana. En este sentido es particularmente impor-

tante la larga esc. 2ª del acto IV, en la que el Eclesiástico está tan conmovido por la suerte que espera a Mariana, que casi debe ser confortado por la misma condenada: escena que se termina con una oración apasionada de la heroína a la Madre de Dios.

Lo mismo puede decirse del Hermano de la Caridad, a quien toca la última frase del drama. Este no es un religioso, sino un consagrado que, después de la injusta ejecución del hijo falsamente declarado liberal por un tribunal realista, ha decidido dedicar su vida al confort de las víctimas de la tiranía. Naturalmente, Mariana tendrá que consolarlo también a él, mostrando por enésima vez su caridad, y prometiéndole un puesto de honor a su lado cuando llegue la hora de ir al patíbulo. Así ocurrirá en efecto: mientras en la versión anterior ningún religioso visitará a Mariana en la cárcel, ni se dejará ver en escena en el último momento, aquí rodean a la heroína que se dirige hacia la muerte el Eclesiástico, el Hermano de la Caridad y "otros hermanos", para confirmar el hecho de que el sacrificio de Mariana Pineda no será una muerte inútil como tantas, sino un imperecedero ejemplo de cristiana coherencia política, como ya había expresado en su oración a la Virgen la misma protagonista:

¡También inocente ... me espera un suplicio,
también una afrenta sin ser criminal! ...
Contrita me voy de Dios ante el juicio,
y espero otra vida que es inmortal.

Quitara tu hijo del mundo las penas,
sembrando el derecho de santa igualdad,
rompiera benigno las sendas cadenas,
y fuera el primero que dio libertad.

¡Libertad, libertad! que fue mi delito;
pues quise estas leyes pedir las audaz:
no pude: ¡yo muero! ... ¡y fiel le imito!"

A todo esto – y a otros aspectos que por obvias razones de tiempo no podemos tratar aquí ahora – hay que añadir que las numerosas invectivas contra el Monarca-dictador presentes en el primer drama las encontramos en el segundo sustituidas por profesiones de lealtad, por justificaciones de su manera de obrar y por atenuantes que limitan en gran manera su responsabilidad, atribuyendo su malgobierno a las fraudulentas maniobras de súbditos interesados. Como declara Mariana, respondiendo al Juez que la acusa de insultar al soberano:

"Lejos está mi corazón de hacerlo así. [...] Respeto al Monarca como debo, y de consiguiente mis palabras no pueden ofenderlo de algún modo. Sólo sí, a aquellos que llena su vida de infinitos crímenes han aprovechado un momento de complacencia en S. M., para pedirle una vara o un entorchado, y esta vara y este entorchado

apoyos de la ley, lo han convertido para seguridad en sus delitos, para autorizar sus engaños." (III, 5)

Ambos dramas no podían pues ser más diversos de lo que son, ni, como consecuencia, más opuestas las dos visiones de Mariana Pineda: anticlerical y antimonárquico el primero, clerical (en sentido equilibrado) y monárquico el segundo. Por todo ello es evidente que aseverar, como hace el mismo Vega, la dependencia de su *Mariana Pineda* respecto a *El heroísmo de una Señora* no es sino un escrúpulo honrado y algo retórico que no quiere reconocer otra cosa que no sea la prioridad en la elección de un tema.

NOTAS

- 1 Casi todas las actas, pero con la exclusión del texto del teniente Nieto, se publicaron en el folleto: *Función fúnebre que en memoria de Doña Mariana Pineda, y demás víctimas sacrificadas por el despotismo en esta ciudad, se ha celebrado por disposición del Excmo. Ayuntamiento, y a expensas del Sr. Gobernador Civil, su digno Presidente e individuos que lo componen, en los días 24, 25 y 26 de mayo de 1836*, Granada, Vda. De Moreno e Hijos, 1836. Véase también Antonina Rodrigo, *Mariana de Pineda*, Madrid, Ediciones de Alfaguara, 1965, pp. 225-226.
- 2 Agradecemos al Dr. Amílcar Guerra su colaboración para localizar el texto de este drama.
- 3 No pocas son las coincidencias entre este drama y el de Lorca, sobre todo en lo referente al personaje de Pedrosa. De todas formas no nos consta que el poeta granadino conociera la obra de Lasso de la Vega.