

Una lectura de *El Parricida*, de Martínez de la Rosa. Caso cerrado¹

A Reading of *El Parricida* by Martínez de la Rosa. Closed Case

JUAN JOSÉ FERNÁNDEZ MORALES

IES José María Torrijos

España

juanjosedez@gmail.com

(Recibido: 25-02-2019;
aceptado: 26-04-2019)

Resumen. El presente artículo aporta, desde la *radical historicidad de la literatura*, una lectura crítica de *El parricida* (1856), el último texto escénico de Martínez de la Rosa. Un texto que el escritor granadino no quiso que apareciera en sus *Obras completas* y que solo había sido comentado por Arsenio Alfaro en su tesis inédita de 1965: *Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862): A Study in the Transition from Neo-Classicism to Romanticism and Eclecticism in Spanish Literature*, [tesis inédita], Michigan, Columbia University, Ph. D. Por nuestra parte, habíamos planteado una hipótesis sobre este texto en *Martínez de la Rosa. Crítica e historia de un escenario* (2010), que corroboramos en este artículo. *El parricida* (1856) representa, junto con *Amor de padre* (1849), el final de los dos dramas románticos de Martínez de la Rosa: *Aben Humeya* (1830) y *La conjuración de Venecia* (1834). Asimismo, este artículo reivindica a un escritor que inauguró el romanticismo español en el teatro y que fue presidente del Gobierno.

Palabras clave: *romanticismo español; disertación; El Parricida.*

Abstract. : This article does a critical reading of the last scenic text by Martínez de la Rosa, *El parricida* (1856), from the radical literature historicity. A text that the writer from Granada, Spain, did not want to appear in his *Complete Works* and that only Arsenio Alfaro had commented on in his unpublished dissertation in 1965, *Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862) A Study in the Transition from Neo-Classicism to Romanticism and Eclecticism in Spanish Literature*, [unpublished dissertation], Michigan, Columbia University, Ph.D. In this article we confirm a hypothesis already mentioned in *Martínez de la Rosa. Crítica e historia de un escenario* (2010). *El parricida* (1856) along with *Amor de padre* (1849) represents the end of two romantic dramas by Martínez de la Rosa: *Aben Humeya* (1830) and *La conjuración de Venecia* (1834). This article also vindicates a writer that started the Romantic Drama in Spain and was President of the government.

Keywords: *Spanish Romanticism; dissertation; El parricida; Martínez de la Rosa.*

¹ Para citar este artículo: Fernández Morales, Juan José (2019). Una lectura de *El Parricida* de Martínez de la Rosa. Caso cerrado. *Alabe* 20. [www.revistaalabe.com]
DOI: 10.15645/Alabe2019.20.10

CHARLES BRONSON. – Yo ya he terminado aquí. Sweetwater será un pueblo muy bonito.

CLAUDIA CARDINALE. –¿Pasarás por aquí algún día?

CHARLES BRONSON. – Algún día.

Sergio Leone, *Hasta que llegó su hora*

En ocasiones, quedan asuntos pendientes que tenemos que resolver más tarde o más temprano, como saldar una cuenta, cicatrizar una herida, cerrar una investigación o, en otros casos, corroborar una hipótesis que apuntamos hace años sobre un texto. En estas situaciones, solo nos queda esperar la ocasión propicia para que esa cuenta aplazada se salde, esa herida cicatrice con el paso de los años, esa investigación se cierre de manera segura o, como el caso que nos ocupa, encontrar el texto que nos rondaba en la cabeza hace veinte años y que nos faltaba para completar el puzzle. Un texto que su autor no quiso incluir en sus *Obras completas*, ni aparece en la edición de la B. A. E., y del que solo conocíamos su argumento de la tesis inédita de Arsenio Alfaro en la lengua de Shakespeare (1965: 274-275). Sin embargo, después de tantos años, el avance de las nuevas tecnologías posibilita, aparte de que los malhechores y psicópatas delincan, que textos inaccesibles antaño caigan en nuestras manos con solo enviar un correo al lugar apropiado, leer la respuesta y pulsar un botón que nos conduce a un enlace donde se encuentra la obra escaneada en PDF. De esta manera hemos tenido acceso a *El parricida* (1856), el último texto escénico de Martínez de la Rosa, y hemos podido corroborar la hipótesis que esgrimimos hace años con una lectura de primera mano. Es el caso que nos ocupa.

Martínez de la Rosa nace el 10 de marzo de 1787 en Granada. Ha sido considerado un político moderado, pero existe un hombre liberal radical en su juventud y otro conservador en su madurez. Asimismo, ha sido tildado de autor << ecléctico >> o de << transición >> entre el neoclasicismo y el romanticismo (Lloréns, 1982: 47). Algo que he matizado desde la *radical historicidad de la literatura en Martínez de la Rosa. Crítica e historia de un escenario*. En Londres publica el poema épico << Zaragoza >> (1809) y su primer ensayo histórico *La revolución actual de España* (1810) en la revista *El español de Blanco White*. Regresa a Cádiz, donde publica también un soneto de exaltación patriótica y una *Gramática de la naturaleza o ensayo sobre la aplicación de los principios fundamentales del lenguaje natural a los idiomas vulgares*. En esa misma ciudad representa *Lo que puede de un empleo!*, una comedia, y *La viuda de Padilla*, su primera tragedia, en 1812.

Fernando VII no reconoce la Constitución de 1812 y se produce la restauración y la represión absolutista en 1814. Arrestan a los dirigentes del liberalismo, entre ellos a Martínez de la Rosa, que es condenado a ocho años de prisión en el Peñón de la Gome-
ra. Durante este cautiverio escribe *Morayma* (1818), su segunda tragedia, que nunca se llevaría a las tablas, y comienza su *Poética*, la traducción de la *Epístola a los Pisones* de Horacio y la comedia *La niña en casa y la madre en la máscara*. Con el levantamiento de Riego en Cabezas de San Juan (1820), recupera la libertad y estrena *La niña en casa y la madre en la máscara* (1821). Cuando llegan *Los cien mil hijos de San Luis* (1823), se exilia en París y se convierte a la secta romántica. Durante su estancia en la ciudad del Sena inicia su novela histórica *Doña Isabel de Solís*, estrena en francés *La niña en casa y la madre en la máscara* (1826), publica una edición de sus *Obras literarias* (1827-1830), escribe *La boda y el duelo* y *Los celos infundados o el marido en la chimenea* y estrena *Aben Humeya* (1830), su primer drama histórico, en lengua francesa.

En 1831, cuando regresa del exilio, estrena *Los celos infundados o el marido en la chimenea*, su tercera comedia, en Granada; en 1832 lleva a las tablas su versión de Edipo, su última tragedia, en Madrid; y en 1833 publica un libro de poemas. El 16 de enero de 1834 es nombrado jefe del Gobierno y el 23 de abril de ese mismo año estrena *La conjuración de Venecia*, un drama romántico, que recibe el aplauso del público y los elogios de Larra. El teatro romántico es, a decir de Díaz-Plaja, efímero: se inaugura con esta representación de Martínez de la Rosa y concluye con *Don Juan Tenorio* de Zorrilla en 1844 (1982: 200). En mayo de 1835 el gobierno de Martínez de la Rosa cae. En 1836 representa *Aben Humeya* en Madrid, es elegido presidente del Ateneo de Madrid en 1838 y director de la Real Academia de la Lengua en 1839. Este año publica *El libro de los niños* y estrena *La boda y el duelo*, su cuarta comedia, en el Liceo de Madrid. En 1840 lleva a las tablas *El español en Venecia, o La cabeza encantada*, una comedia *de capa y espada*. Regresa a París, donde vive tres años y ocupa el cargo de miembro distinguido del Institut Historique. Vuelve a España, pero retorna de nuevo a París como embajador de Isabel II en 1844.

Cuando estalla la revolución de 1848, es embajador próximo a la Santa Sede y escribe, con motivo de la restitución del Papa, *Il fausto ritorno del Sommo Pontefice Pio IX*, una oda en italiano. En 1849 compone *Amor de padre*, un melodrama que significa la culminación de sus dos dramas románticos (*Aben Humeya* y *La conjuración de Venecia*). Regresa a España y publica *El espíritu del siglo* (1851), el último volumen de un extenso ensayo, *Bosquejo histórico de la política de España* (1857) y *El parricida* (1856), el texto que nos fue imposible encontrar hace veinte años y que ahora hemos localizado. Martínez de la Rosa muere el 7 de febrero de 1862 en Madrid (Fernández, 2010: 295-299).

El parricida es un texto escrito en dos actos y en prosa que respeta las unidades, publicado en la Imprenta y Librería de la Aurora en Matanzas. La obra está dedicada a Rafael del Villar y cuenta con los siguientes personajes: Arturo, duque de Clermont, Jardy, conde de Sussex, Matilde, Elmira (su hija), Golsmed, banquero de Londres, Wilter, posadero, Luisa (su esposa), criados y servidumbre del conde. La acción se desarrolla en Inglaterra durante el reinado de Enrique VIII en el siglo XVI. Los dos actos de los que

consta el texto presentan el mismo escenario: “la sala de una posada con tres puertas, una al fondo y las otras dos a derecha e izquierda; se verán varias mesas esparcidas: es de noche”². Por otra parte, *El parricida* es un texto escénico dominado por los sentimientos desde la primera escena hasta la última. En la primera, el diálogo que mantienen Wilter, el posadero, y Luisa, su esposa, se encuentra plagado de desasosiego, tristeza, melancolía, agobio y pena. Unos sentimientos que inundarán los corazones de todos, o casi todos, los personajes a lo largo de la obra:

WILTER. – (*Con inquietud.*) Sí, Luisa, yo no puedo sosegar.

LUISA. – (*Cuidadosa.*) ¿Pero qué es lo que tienes esposo mío? Hace tres días que te veo triste, melancólico y sin el más leve deseo de endulzar un tanto tu amargura: yo quisiera que me explicases la causa de tu tristeza, de esa horrible pesadumbre que te oprime.

WILTER. – ¡Ah! Luisa; si supieras de que dimana mi melancolía, esta fiera congoja que me agobia.

LUISA. – ¿Pues por ventura no puedo yo saber tus penas? ¿No las has compartido siempre conmigo?

WILTER. – Sí, jamás te ha reservado nada mi corazón (Martínez, 1856: I. 1).

La preocupación que tiene embargado el ánimo del posadero y que no quiere comunicar a su esposa está motivada por uno de sus huéspedes: Arturo, duque de Clermont. Este huésped alberga un terrible secreto y Wilter no quiere comunicárselo a su mujer, pero al final de la escena decide, para evitar que esta se moleste, contarle el horrible secreto: WILTER. – Que en nuestra posada habita...LUISA. – ¡¿Quién?! (*Con admiración.*) WILTER. – (*En voz no muy alta.*) ¡Un parricida! (I.1).

En la segunda escena aparece en el escenario el protagonista, Arturo, duque de Clermont, el parricida que da título a la obra, quien confiesa en su primera intervención sus tribulaciones y su condición de exiliado por el asesinato que cometió hace veinte años. Un asesinato que perpetró por motivos sociales y sentimentales: mató a su padre porque este no aceptaba que se casara con Matilde, una criada, de la que estaba enamorado. Con la muerte de su padre pretendía cercenar el problema de las diferencias de clase que se interponía entre los dos, aunque, como suele ocurrir en la mayoría de estos casos, el asesino es descubierto y encarcelado, o bien escapa del lugar de los hechos y tiene que poner tierra de por medio y que llevar una vida de fugitivo sin poder revelar su verdadera identidad, incluso a pesar de ser un noble ilustre, como le sucede al protagonista del texto de Martínez de la Rosa. El duque de Clermont se queja de su infortunio, pero también de la extracción humilde de Matilde, su amada, responsable indirecta del parricidio que

² Hemos corregido algunas grafías del texto.

cometió, como cuenta en el monólogo. Un monólogo que, por otro lado, no puede denominarse ni calderoniano ni shakesperiano, porque los monólogos de Segismundo y de Hamlet son del siglo XVII, mientras que el del texto de Martínez de la Rosa pertenece al siglo XIX y, por tanto, está determinado por una lógica interna distinta:

ARTURO. – ¡Qué triste noche! ¡Cuánto me pesa la vida! ¡Qué feroz remordimiento acusa por instantes mi conciencia! ¡Cuántos temores se apoderan de mi agitado pecho! ¡Cuántos tétricos recuerdos cruzan por mi mártir fantasía! ¡Si salgo a contemplar sus suntuosas maravillas del magnífico Londres para poder un tanto calmar mis amarguras, todo se me presenta lúgubre y sombrío, todo funesto y doloroso! ¡Ah! ¡Suerte adversa y despiadada! ¡Yo gemir en este estado por el tenaz capricho de un padre cruel, por una vana y orgullosa presunción impuesta por la imbécil sociedad! ¡Yo, duque de Clermont, convertido en parricida y ausente de mi querida patria y de la hermosa prenda de mi amor, que hace veinte años no veo, y ahora ausente de su lado tan querido, no pisaré cual lo hacía en otro tiempo más dichoso, los humildes umbrales de su choza, de aquella choza para mí más grata que los regios salones de la tierra! ¡Ay Matilde! ¡¿Por qué el cielo te dio tan pobre cuna?! ¡¿Por qué el hado más fiero tu suerte persiguió desde la infancia y no puso risueño en tu sien una corona para haber visto entonces ante ti saciarse la ambición de un padre injusto?! Sí, Matilde; ¡¿quién tuviera la dicha de estrecharte feliz entre sus brazos?! ¡¿Quién pudiera tornarme aquellas horas plácidas y hermosas de nuestro amor puro y ferviente y encontrar aquella calma apetecida por quien he suspirado en vano en los climas remotos y extranjeros ocultando mi clase y nacimiento?! (I. 2).

En la tercera escena se descubre por boca de Matilde que esta tiene una hija llamada Elmira, hermosa y virtuosa, fruto de su amor con Arturo, <<uno de los más nobles y esclarecidos vástagos de la Francia>> (I. 3). La joven trabaja de criada con su madre en la posada donde se aloja su padre, pero el duque de Clermont no conoce esta circunstancia, ni sabe de su existencia. Matilde, que le ha hablado a su hija de su padre, teme por la suerte que esta pueda correr cuando ella ya no esté y termina llorando. Algo corriente en las tragedias y los dramas románticos. No hay más que recordar las tragedias del propio Martínez de la Rosa (*La viuda de Padilla*, *Morayma* y su versión de *Edipo*) y sus dos dramas románticos que marcaron época, o mejor, que inauguraron el romanticismo español, *Aben Humeya* y *La conjuración de Venecia*, cuando el primero se estrenó en francés el 19 de julio de 1830 en el teatro de la Porte Saint-Martin de París y el segundo supuso, sin lugar a dudas, la irrupción del teatro romántico en suelo español la noche del 23 de abril de 1834 en el teatro El Príncipe de Madrid (Fernández, 2010: 129-134 y 194-200). El estreno de *La conjuración de Venecia* coincidió con la promulgación del Estatuto Real

(13-4-1834) y con la firma de la Cuádruple Alianza, el día 15 de ese mismo mes, cuando Martínez de la Rosa era jefe del Gobierno (Cantero, 2004: 22).

Arturo, duque de Clermont, derrama lágrimas y profiere lamentos con mayor profusión que los personajes de las tres tragedias y de los dos dramas románticos del autor granadino. Sin embargo, en este caso, los sentimientos del protagonista no sirven de nada, porque, si este texto se hubiera representado, no hubiera conmovido a los espectadores, como sucedió con sus tragedias y sus dramas cuando se llevaron a las tablas. Por esto, por el exceso de sentimentalismo y por su falta de calidad, Martínez de la Rosa no quiso que apareciera en sus *Obras completas*. Aún le quedaba autocrítica al escritor granadino en sus últimos años para no dejarse llevar por el aplauso fácil e interesado. Una autocrítica que solía incluir en la introducción (denominada “Advertencia” por él) de todos sus textos escénicos cuando los entregaba a la imprenta para su publicación y que nos ha servido para calibrar su categoría personal y literaria. Por esa autocrítica, consideró oportuno que *El parricida* no figurara en sus *Obras completas*, porque a la obra le faltaba, como decimos, calidad, y porque el personaje, el parricida, no tenía el eximente de la ignorancia, como en el caso de Edipo, que Martínez de la Rosa versionó y estrenó con éxito en 1832 (Brecht, 1983: 17). Asimismo, por su condición de parricida, el duque de Clermont no cuenta con la simpatía del posadero ni de su mujer, que procura evitarlo porque “aun su vista” le “causa horror” y desea que su marido lo bote cuanto antes (I. 5).

El texto cuenta con un personaje (Golsmed, un banquero de Londres) que sirve de contrapunto al duque de Clermont, pero sobre todo a Jardy, el conde de Sussex, porque, frente a esa exaltación de los sentimientos de este joven conde, enamorado de Elmira, hija de Matilde y del duque, representa la razón burguesa, que se impondrá sobre las tablas en los siglos XIX, XX y XXI aunque queden, por supuesto, vestigios de ese sentimentalismo pequeño-burgués a todos los niveles. Ni que decir tiene que Golsmed, adalid de la razón burguesa, no puede comprender que Jardy, lord de Inglaterra y poderoso conde de Sussex, esté enamorado de una criada, porque lo normal es que los nobles se emparenten con <<ilustres señoras, y nunca, nunca con una miserable criada de baja esfera como Elmira>> (I. 6). Jardy no comparte esta opinión, porque está locamente enamorado de la joven; es decir, representa la variante pequeño-burguesa, <<la otra cara de la misma moneda>>, que reproduce la noción de <<sensibilidad>>, frente a la variante propiamente burguesa, que reproduce la noción de <<razón>> (Rodríguez, 1994a: 162) y que encarna Golsmed, como se observa en esta escena:

GOLSMED. – (Con risa.) ¿Qué decís, Milord? ¿Vos enamorado? ¿Vos el esposo de una criada? ¡Ah! No lo creo, sin duda os chanceáis.

JARDY. – Nada de eso, Golsmed, ¿pues acaso los lores no tienen un corazón dentro del pecho? ¿Son por ventura de otro temple? ¿Pueden evitar los encantos y sublimes atractivos de una joven pobre y virtuosa? ¿No sienten enardecer sus corazones por el irresistible fuego del amor? (I. 6).

En *El parricida* terminarán imponiéndose los sentimientos a la razón, a pesar de que las espadas sigan, al final del primer acto, con las intervenciones de estos dos personajes, en todo lo alto. Golsmed insiste para que su amigo Jardy entre en “razón” y olvide a Elmira, pero el conde de Sussex hace oídos sordos a sus argumentos y no cesa en su idea de contraer matrimonio con la joven. El banquero representa el materialismo a secas, pero no creemos ni mucho menos que desde los quince años pensara en quedarse soltero y dedicarse a acumular capital como nos pretende hacer creer. Por otra parte, el personaje representa el “alter ego” de Martínez de la Rosa, porque, aunque al escritor granadino se le conocen algunas relaciones amorosas y tuvo una hija con Magdalena Gaye, nunca contrajo matrimonio y se entregó por completo a la política y la literatura (Fernández, 2010: 284). En cambio, Golsmed, se ha dedicado, a pesar de que tampoco ha contraído matrimonio, a acumular dinero, porque es su “afición” favorita. Una afición a la que se ha aplicado con denuedo hasta poseer “una colosal fortuna” y que, si se hubiera dejado arrastrar por “esas fantásticas pasiones” –piensa–, jamás la hubiera conseguido (I. 10). En suma, un argumento del banquero para persuadir al conde de Sussex. Pero hay más.

Algunos de estos argumentos que emplea Golsmed para rechazar a las mujeres nos recuerdan a las comedias moratinianas que escribió y representó con éxito Martínez de la Rosa (*Lo que puede un empleo!*, *La niña en casa y la madre en la máscara*, *Los celos infundados o el marido en la chimenea* y *La boda y el duelo*). Unas comedias determinadas por la variante ideológica burguesa y en las que no faltan, evidentemente, el final feliz ni el propósito didáctico. En concreto, las palabras de Golsmed nos recuerdan a las de Carlos, el personaje que interpretó el papel de primo de la familia en *Los celos infundados o el marido en la chimenea*, cuando Martínez de la Rosa regresó en 1831 de su exilio en Francia y representó la comedia en Granada (Fernández, 2010:134-135). Este texto escénico tenía como finalidad didáctica curar al marido celoso. Con todo, en esta obra resulta significativo el papel de Francisca, la esposa del marido celoso, porque ha pasado a ser, con las nuevas relaciones sociales burguesas en su segunda “fase clásica”, el “ángel del hogar” en el siglo XIX, o lo que es lo mismo, la mujer ha pasado a estar sometida en el ámbito privado y, por tanto, a formar parte de la nueva clase explotada, el proletariado, tanto en el escenario como en la vida:

CARLOS. – Hacerle ver
que con rejas y candados
la mujer puede pegarla,
aunque la guardara el diablo;
que no es bueno descuidarse,
pero que también es malo
incitar a las ofensas
con recelos infundados;

en fin, que un marido cuerdo
[...]
conviene que esté al reparo
y tome sus precauciones,
que eso es muy propio de un amo (Martínez, 1962: I. 1).

Unos argumentos que no difieren mucho de los que manifiesta Golsmed cuando su amigo Jardy intenta convencerlo para que seduzca a una mujer y siente la cabeza. El banquero, descreído, por alguna razón que el texto oculta, responde que es muy raro que una mujer se enamore de un hombre, porque suelen incumplir el contrato matrimonial, o parte de él, más tarde o más temprano. Palabras motivadas quizá por alguna experiencia negativa en el pasado. Aunque no aparezca ninguna prueba ni comentario al respecto por parte de Golsmed a lo largo de la obra, los indicios son determinantes para pensar esto, e incluso sospechar que el banquero ha podido sufrir más de una experiencia negativa con las mujeres a tenor de sus palabras instantes antes de caer el telón en el primer acto: “ojalá que algún día tropecéis con la realidad” (I. 10). ¿Una realidad que él ha conocido de primera mano? Parece ser que sí, y que no le ha resultado muy agradable, aunque piensa que es lo mejor que le puede pasar también al conde de Sussex, porque de este modo podrá salir del “atolladero” en el que se encuentra y del que no quiere escapar por desconocimiento de esa “realidad” que él ha experimentado en primera persona:

JARDY. – ¿Y dónde podréis hallar mayor felicidad que la de que una hermosa os rinda eternamente con placer su corazón? (*Echa vino y bebe.*)

GOLSMED. – (*Dejando de comer y bebiendo.*) Alto ahí, Milord, eso de rendir eternamente una mujer al hombre su corazón, es muy difícil, o tal vez muy raro, mirad bien cómo os explicáis, pues no ignoráis vos, que la mayor parte de ellas, (y de quien Dios me libre) a lo mejor del tiempo, violan sus sagrados juramentos pronunciados con tanto fervor a los pies de los altares y...

JARDY. – No prosigáis, Golsmed, (*con incomodidad*) parece que ya el vino os está haciendo operación, marchémonos que ya es tarde. (*Se levantan.*) (I. 10).

En la primera escena del segundo acto, es de día y encontramos” la misma decoración del primer acto” y a Arturo, el duque de Clermont, que no ha podido conciliar el sueño en toda la noche, “apoyado en una mesa y muy melancólico” (II. 1), atormentado por el parricidio que cometió hace veinte años en Burdeos, cansado de llorar, perseguido por visiones horribles y recordando las últimas palabras de su padre antes de expirar. Arturo decide que lo mejor es poner fin a su vida, como hizo Martínez de la Rosa con *La viuda de Padilla*, porque consideró que ese final era más apropiado para su tragedia que

la verdad histórica de su vulgar huida a Portugal (Fernández, 2010: 69). Sin embargo, el duque de Clermont tiene tan mala suerte que no encuentra el puñal para poner fin a su tormentosa vida.

En la segunda escena el texto recupera a Wilter, el posadero, y a su mujer, que siguen sin atreverse a expulsar a Arturo de su albergue, porque su sola presencia los atemoriza y botarlo significaría tenerlo como enemigo. A continuación entran en escena Matilde y Elmira, su hija, quien le comunica a su madre que es pretendida por el conde de Sussex. La madre recibe la noticia con alegría y piensa en la posición que adquirirá su hija si contrae matrimonio con Jardy, pero sospecha que Elmira puede ser solo un pasatiempo para el noble. Ante esta tesitura, la madre decide adiestrarla en su encuentro con Jardy. Arturo, mientras tanto, no cesa en su empeño de poner fin a su vida y entra agitado en el escenario blandiendo un puñal en su mano sin percatarse de la presencia de Jardy. El duque de Clermont intenta de nuevo quitarse la vida, pero Jardy, que se ha “colocado a su espalda”, se lo impide. El duque se queja, amargamente, de su mala suerte por el intento fallido (II. 5). Jardy le pregunta por sus penas, pero Arturo no se encuentra en condiciones de darle explicaciones, porque es un parricida que intenta suicidarse. Lejos quedan los héroes románticos de los años treinta como Rugiero en *La conjuración de Venecia*, que, cuando la revuelta fracasa, es ajusticiado por el Tribunal de los Diez, el *Aben Humeya*, asesinado por una facción de sus propias filas en la revuelta contra Felipe II, de Martínez de la Rosa, el Don Álvaro, del duque Rivas, que se suicida arrojándose a un precipicio, o anteriormente el Werther, de Goethe, que se quita la vida a las doce de la noche, porque representa también el sujeto trascendental kantiano, que no puede fundir esencia y existencia, y “las doce son siempre el *cenit* del tiempo empírico y, por tanto, su “cero”: la brecha por la que se precipita (o en que se “revela”) la vida atemporal, o el tiempo trascendente” (Rodríguez, 1994b: 52). Todos, Rugiero, Aben Humeya, don Álvaro y Werther, tienen, de una manera u otra, una buena muerte; es decir, una muerte romántica.

Después de evitar el suicidio del duque de Clermont, Jardy acude a su cita con Elmira, que se presenta acompañada de su madre. El conde de Sussex le pregunta a la joven quién es la mujer que la acompaña y Elmira le contesta que su madre, entonces Jardy le pregunta si tiene padre y la joven le responde que no lo conoce. El conde se compadece por esta circunstancia y continúa con el interrogatorio para saber más de Elmira. Por boca de esta conoce que nació en Burdeos y que lleva dieciocho años viviendo en Londres. Por último, le pregunta (indiscretamente, pensaríamos hoy) por su edad y si quiere ser feliz. La joven le contesta, sin poner ninguna objeción a este interrogatorio, que tiene veinte años y que su felicidad está vinculada a la de su madre: “ELMIRA. – ¡Ah! señor, mucho lo ambiciono para poder consolar la situación de mi triste madre” (II. 7). El conde de Sussex, la coge de la mano, la sienta en una silla junto a él, le cuenta que es lord de Inglaterra y conde de Sussex, que goza de inmensas riquezas y de magníficos palacios, y que, si acepta su proposición de matrimonio, sus posesiones “se rendirán” a sus “pies” (II. 7). La joven desconfía de las palabras del lord y piensa que solo será un pasatiempo

más del noble por las diferencias de clase. La madre, que ha estado escuchando y pendiente de que no ocurra “nada”, también duda de las pretensiones de Jardy: “MATILDE. – (*Con humildad.*) Pero señor, si su estado es tan humilde y el vuestro tan superior, ¿cómo queréis que se enlace la infeliz?” (II. 7). El conde, completamente encandilado por la joven, responde: “JARDY. – Poco importa su clase y condición; lo que anhelo es amarla eternamente y gozar a su lado de una vida sin igual” (II. 7). Con esta respuesta, Jardy rompe con las diferencias de clase, porque *El parricida* es, como apuntamos hace años, cuando leímos su argumento, un texto melodramático, y la finalidad de este tipo de textos es obviar las diferencias de clase, superarlas a nivel ideológico; es decir, hacer creer a los criados, a los pobres, a la clase dominada en definitiva, que las diferencias de clase no importan para alcanzar la felicidad. Un consuelo para pobres que ha tenido, por ejemplo, su continuidad en los culebrones televisivos. Unos culebrones que han “enganchado” a miles de telespectadores de todo tipo y condición social, pero fundamentalmente a los, definidos eufemísticamente, más desfavorecidos, y sin el eufemismo, figura literaria que tanto prolifera por claros intereses de clase en el cuarto poder, a los pobres y a la clase media baja, a la clase dominada.

La joven Elmira accede a la petición del conde de Sussex para corroborar que las diferencias de clase no importan para alcanzar la felicidad, aunque le impone como condición que dejen Londres y se marchen a Francia donde estarán “lejos de los rumores y bullicios cortesanos” (II. 7). La joven comprende que esas diferencias de clase no se pueden borrar tan fácilmente (con solo convertirse en la esposa del conde) y piensa que lo mejor es marcharse de Inglaterra. El lord consiente, porque el amor, los sentimientos, están por encima de todo: “JARDY. – (*Enajenado y fuera de sí.*) ¡Oh! ¡Infinito placer!... ¡Oh dicha inmensa! Sí, candorosa Elmira, haré cuanto dispongas [...] Si esto es lo que deseas, lo verás realizado; ¿quieres más?” (II. 7). La joven no quiere más, con eso es suficiente. Tampoco es cuestión de abusar a las primeras de cambio. Luego el tiempo dirá, como tenemos ocasión de ver hoy día en estos tipos de enlace entre un noble o un rey y una plebeya, porque la lucha de clases se reproduce en todas las pajeras; es decir, siempre hay, parece ser, un dominante y un dominado.

A partir del compromiso pactado entre los dos jóvenes, del contrato matrimonial, en presencia de la madre de Elmira, la tristeza que inundaba los corazones de todos los personajes cede paso a la felicidad, incluidos Wilter y Luisa, los dueños de la posada. En cambio, Golsmed cree que la verdadera felicidad de Jardy se encuentra en el palacio del lord, protegido, “bien mirado”, “servido” y envidiado por los demás nobles, y que debe desistir “de su raro casamiento”. Con todo, es consciente de que ha perdido el seso y de que ni “toda la influencia de Enrique VIII” sería capaz de hacerle cambiar de opinión (II. 10).

Arturo, el parricida duque de Clermont, le pregunta a Golsmed dónde vive el conde de Sussex. El banquero de Londres le comunica que el hombre que busca “una suerte a la de Elmira, hija de una criada” de esa casa (II. 12). El noble fugitivo no da crédito a sus palabras, pero el banquero confirma su respuesta cuando Elmira y su madre

entran en escena: “GOLSMED. – Tan de cierto lo sé; que si no me engaño siento pasos, (*mirando hacia la puerta de la izquierda*) y ya se nos acerca la señora condesa acompañada de su madre” (II. 12). Arturo se queja y llora de nuevo su desventurada suerte por el asesinato que cometió y, con envidia insana, por la felicidad de los demás. Elmira no se cree todavía que sea la prometida de un noble y sueña con el momento de alejarse de Inglaterra y de pisar suelo francés. Arturo, su padre, reconoce a Matilde, pero no está seguro y le pregunta a Jardy por ella. El lord le responde que es la madre de la que va a convertirse en su mujer y lo invita a que hable con su futura suegra. Arturo le pregunta a Matilde por su patria. Ella le contesta que es de Burdeos y reconoce la voz del que fuera su amante, pero duda también de que sea él. El duque de Clermont le pregunta a renglón seguido cuánto tiempo hace que falta de Francia y Matilde le responde que veinte años. Arturo intuye que se encuentra ante su amada, porque es el mismo tiempo transcurrido desde que él dejó Burdeos. Para ratificar esta conjetura vuelve a interrogarla. En esta ocasión quiere saber quién es el padre de su bella hija. Matilde le contesta y se produce la anagnórisis final:

ARTURO. – ¡Veinte años! (¡Cielos! Es la misma.) ¿Y me diréis también quién es el venturoso padre de esa joya tan preciosa? (*Señala a Elmira.*)

MATILDE. – ¡Ah señor! El más desventurado de los hombres, pues ignorando la suerte de su hija, a quien no conoce siquiera, gime errante y proscrito por los climas extrajeros, siendo uno de los más distinguidos nobles de Burdeos. (*Se enjuga las lágrimas.*)

ARTURO. – (*Lleno de gozo y fuera de sí.*) ¡Su nombre!

MATILDE. – Arturo, duque de Clermont (II. 14).

Ella se arroja en sus brazos, porque, a fin de cuentas, “veinte años no es nada”, como cantaba Gardel en su tango *Volver*: “Y aunque no quise el regreso /siempre se vuelve al primer amor [...] Volver con la frente marchita /las nieves del tiempo platearon mi sien /sentir que es un soplo la vida /que veinte años no es nada”. El duque de Clermont llora al volver a encontrarse con Matilde, el amor de su vida. La hija de ambos corre hacia ellos y los tres quedan abrazados. En esta escena, no importa la extracción humilde de Matilde ni la sangre azul de Arturo, porque *El parricida* es un texto melodramático, determinado por la ideología pequeño-burguesa, que borra las diferencias de clase con lágrimas, amor y ternura.

El sentimentalismo exacerbado de *El parricida* solo es comparable a *Amor de padre* (1849), el penúltimo texto escénico del escritor granadino, que, en este caso, sí incluyó en sus *Obras completas*. Martínez de la Rosa escribió *Amor de padre* cuando era embajador en Roma en un corto viaje que realizó a Nápoles para visitar a su viejo amigo el duque de Rivas, que era también embajador allí (Fernández, 2010: 285). Los dos habían pasado, hacía tiempo ya, del liberalismo radical al conservadurismo, estaban en el declive

literario y cargados de honores. *Amor de padre* es, a decir de Giuseppe di Stefano, un “eco de la experiencia de Martínez de la Rosa y del desengaño padecido del liberalismo moderado, retraído ante el radicalismo de los desarrollos revolucionarios de la Francia jacobina y en la Europa de los primeros años del siglo XIX y del 48 en especial” (1970: 274), pero *Amor de padre* es también un texto melodramático que rompe con las unidades de lugar y de tiempo. Martínez de la Rosa sitúa el texto en la revolución francesa, concretamente, el día de la caída de Robespierre y de su partido jacobino. Una revolución, por otra parte, burguesa a nivel político, que terminó con la reacción Termidoriana constituida por los girondinos. El texto trata de la relación amorosa entre dos jóvenes en ese período turbulento y concluye con la muerte del padre de uno de ellos en el cadalso. La muerte del padre se produce porque suplanta y da la vida por su hijo que ha sido condenado por el tribunal revolucionario. Pero no solo existe el amor del padre y el de los dos jóvenes en el texto: los criados participan también, sentimentalmente, de la suerte que corren sus señores; es decir, es el primer texto melodramático de Martínez de la Rosa, porque borra, como *El parricida*, a nivel ideológico, las diferencias de clase. Asimismo, *Amor de padre* es un texto que critica “el período radical de la revolución francesa, protagonizado por los jacobinos y los sans-culottes” (Fernández, 2010: 288-289). Martínez de la Rosa escribió después *El parricida*, pero este último texto no lo incluyó, como hemos dicho más arriba, en sus *Obras completas*. Un acierto que saluda Nancy K. Mayberry (1988: 35-36.). Si no hubiera incluido *Amor de padre*, hubiera sido otro acierto, porque estos dos textos no suman nada a su producción literaria. Sin embargo, nos sirven para calibrar que sus dos dramas románticos, *Aben Humeya* (1830) y *La conjuración de Venecia* (1834), culminan en *Amor de padre* (1849) y *El parricida* (1856), dos textos melodramáticos que nunca se llevaron a las tablas, pero representan el final del drama romántico.

En *El parricida*, los sentimientos desbordados afloran después de la anagnórisis en todos los personajes, incluso en Golsmed, el banquero, que no puede reprimirlos y se emociona profundamente: “GOLSMED. – ¡Qué patética escena!” (II. 14). El duque de Clermont reacciona, se sobrepone con esfuerzo a tantos sobresaltos y sentimientos, agradece al conde de Sussex que le impidiera suicidarse y le entrega la mano de su hija Elmira, que, por tanto, pertenece también a la nobleza. Algo que no ocurre hoy con la actual duquesa de Sussex, la actriz americana Meghan Markle, casada con el príncipe Harry. Con el paso de los años, valoramos las revistas de la salas de espera en su justa medida, porque nos hacen el tiempo más corto y nos mantienen informados de la ociosidad, fortunas y amoríos de nobles, ricos y famosos a la sombra del poder. Arturo, el protagonista de *El parricida*, pertenece también a esta clase social, pero, en este caso, su conciencia de criminal y la felicidad de encontrarse con Matilde y su hija provocan su muerte. Así, las criadas honradas son recompensadas y el parricida recibe su castigo antes de caer el telón. En este melodrama, “la justicia poética” no descansa, ni perdona, ni olvida, porque, aunque se ha producido un asesinato por amor, ha sido un parricidio a sangre fría con un vulgar envenenamiento. No existe el perdón como en *El delincuente honrado* de Jovellanos, donde Torcuato, el protagonista, condenado porque mató al marido de su ac-

tual esposa en un duelo, es, finalmente, puesto en libertad. La verdad pública de la razón privada de “toda esa literatura sentimental o sensible dieciochesca” no podía condenar a un “delincuente honrado” (García, 2003: 263).

Teníamos que leer *El parricida*, más tarde o más temprano, porque, como nos ha enseñado Fran Rodríguez, el detective de mi novela negra *Al tantear la costa*, no debe quedar ningún cabo suelto en ninguna investigación (Fernández, 2019: 272-273) y, en el caso de Martínez de la Rosa, nos quedaba por confirmar la sospecha que apuntamos cuando comenzamos a investigar su producción literaria y leímos el argumento de *El parricida*, su último texto escénico desconocido. Sospechábamos que era un melodrama; y, efectivamente, hoy, gracias a las nuevas tecnologías y después de leer el texto corroboramos, desde la *radical historicidad de la literatura*, como no puede ser de otra manera, que *El parricida* es un texto melodramático de un escritor que inauguró el romanticismo español en el teatro y que fue presidente del Gobierno. Un escritor olvidado en Granada, su ciudad, donde solo cuenta con su nombre en una calle y una placa borrosa en la casa donde nació. Granada tiene todavía una deuda pendiente con Martínez de la Rosa. Yo ya he terminado aquí. Caso cerrado.

Referencias bibliográficas

- Alfaro, Arsenio (1965). Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862): *A Study in the Transition from Neo-Classicism to Romanticism and Eclecticism in Spanish Literature*, [tesis inédita], Michigan, Columbia University, Ph. D.
- Brecht, Bertolt (1983). *El pequeño organon para el teatro*, Granada, ed. Don Quijote.
- Canero García, Víctor (2004). Francisco Martínez de la Rosa y el romanticismo en el drama histórico: análisis, estudio y consideraciones sobre *La conjuración de Venecia, Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, Universidad Complutense de Madrid, Vol. 22, págs. 5-26.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1982). Perfil del teatro romántico, en Rico, F. (dir.), Zavala, I.M., *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 5, Barcelona, Crítica, págs. 200-204.
- Fernández Morales, Juan José (2010). *Martínez de la Rosa. Crítica e historia de un escenario*, Diputación de Granada.
- Fernández Morales, Juan José (2019). *Al tantear la costa*, 2ª ed., Salamanca, Amarante.
- García, Miguel Ángel (2003). “Sed en el alma labrador”. Ideología y poesía en la Ilustración española, *Homenaje a la profesora María Dolores Tortosa Linde*, Universidad de Granada, págs. 237-264.
- Lloréns, Vicente (1982). La teoría romántica, de Böhl a Blanco, y el desengaño liberal, en Rico, F. (dir.), Zavala, I.M., *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 5, Barcelona, Crítica, págs. 40-48.
- Martínez de la Rosa, Francisco (1856). *El parricida. Drama sentimental en dos actos y en prosa*, Matanzas, Imprenta y Librería de La Aurora.
- Martínez de la Rosa, Francisco (1962). *Los celos infundados o el marido en la chimenea*, en *Obras de D. Francisco Martínez de la Rosa*, t. I, ed. y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas(B. A. E. núm. 148).
- Mayberry, Nancy K. (1988). More on Martínez de la Rosa's. Literary Atrophy or Creative Sagacity, *Hispanófila*, 93, págs. 29-36.
- Rodríguez, Juan Carlos (1994a). *La norma literaria*, 2ª ed., revisada y aumentada, Diputación Provincial de Granada (hay tercera edición aumentada en la editorial Debate, Madrid, 2001).

- Rodríguez, Juan Carlos (1994b). *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*, Sevilla, Renacimiento.
- Stefano, Giuseppe di (1970). El crepúsculo del liberal: Martínez de la Rosa en Roma en el 48 y el drama *Amor de Padre, Prohemio*, I, págs. 271-278.