

«Cantando con primor trova que inspirando inventa».
La puesta en escena de *Don Álvaro de Luna*,
de Antonio Gil y Zárate (1840)

MONTSERRAT RIBAO PEREIRA
(Universidade de Vigo)

En diciembre de 1838, la voz de Antonio Gil y Zárate, disimulada tras la de «un pobrecito autor de comedias», explica en el *Semanario Pintoresco Español* en qué consiste escribir para la escena romántica del tiempo y en dónde radica el éxito de un título teatral:

Me dijeron que no me desanimase, que había hecho mal en escribir en el género clásico; que por eso la comedia había parecido fría; y que si quería acertarlo compusiese un drama romántico con muchos cuadros, mucho movimiento y muchos horrores (Gil y Zárate 1838: 794).

Los horrores ya los había llevado a las tablas Gil y Zárate un año antes en *Carlos II el Hechizado* (Príncipe, 2 de noviembre, 1837). Sin embargo, para rentabilizar espectacularmente aún más el movimiento en escena habrá que esperar a un estreno de menor repercusión, ciertamente, que demostrará la sagacidad del *pobrecito autor* como escritor dramático. Me refiero al de *Don Álvaro de Luna*, drama en cinco actos y en verso con que el teatro del Príncipe levanta el telón el 28 de enero de 1840¹.

El argumento de la obra gira en torno a las conspiraciones cortesanas que conducen a Luna, condestable del rey Juan II de Castilla, a perder el favor del monarca y, en consecuencia, a ser decapitado en Valladolid en 1453². La temática y sus personajes, recurrentes y populares en la literatura decimonónica (Caldera 2004), y de modo especial en la dramaturgia de los años 40, también interesaban a Gil desde hacía algún tiempo. En julio de 1838 había publicado en el *Semanario Pintoresco Español* el relato *El paso honroso*, a propósito de la hazaña protagonizada por Suero de Quiñones, vinculado a don Álvaro (Gil y Zárate 1838c). Un mes después, aparece una nueva y extensa colaboración en el mismo *Semanario*, acompañada de un grabado de la estatua yacente del maestro en su sepulcro toledano, que da cuenta de la vida, intrigas, logros y muerte del castellano más poderoso de su tiempo. La originalidad del texto no radica en los datos que aporta, sino en el sutil enfoque político de su sentido último (Ribao 2015). Declara el autor que le mueve el interés por divulgar la grandeza de un hombre poco común y de carácter fuerte, al servicio del trono y de su patria, cuyos defectos lo son menos si se le compara con quienes le rodean, «que a la misma ambición añadían más desenfreno y más pasiones, sin tener sus mérito y sus servicios» (Gil y Zárate 1838b:

¹ Este trabajo se inserta en el proyecto código FFI2015-64107-P (MINECO-FEDER, EU).

² La pieza se mantiene en cartel durante los días 29 y 31 de enero, del 1 al 5 de febrero y del 12 al 16 del mismo mes (Herrero Salgado 1963: 3).

655 y 657). Con este presupuesto y los precedentes de *Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla*, de José María Bonilla (1838) y *Los cortesanos de don Juan II*, de Jerónimo Morán (1839), Gil y Zárate da forma escénica, desde el suyo propio, al tiempo convulso de *Don Álvaro de Luna*, para poner de manifiesto (y denunciar) el caos en que deriva el desgobierno, la ambición personal y la debilidad de los reyes inoperantes³.

Las dificultades económicas por que atraviesa la empresa de teatros en la corte no permite en la temporada 39-40 ni un elenco extenso ni decorados originales que reproduzcan el esplendor medieval de las puestas en escena de temporadas anteriores⁴. Pese a ello, Gil y Zárate consigue articular una serie de procedimientos escénicos, fundamentalmente relacionados con el movimiento, que convenientemente rentabilizados conferirán a la trama el colorido de una producción lo suficientemente atractiva como para alcanzar trece representaciones en un solo mes, ocho de ellas consecutivas.

El primer acto presenta los antecedentes de la trama, que solo se desarrollará a partir del segundo. Don Álvaro acaba de caer en desgracia, circunstancia que aprovecha el marqués de Villena para intentar hacerse con el poder. El rey se entrevista con Luna y le pide que abandone Castilla, si bien la enumeración que este hace de sus hazañas logra arrancar del monarca la promesa de que le auxiliará si alguna vez peligra su vida. Tras esta charla, Villena busca a don Álvaro y juntos pactan un acuerdo de cooperación que pasa por el matrimonio del marqués con Elvira, hija -en la ficción- del condestable.

El marco espacial en que tiene lugar esta acción es un jardín del que no se precisa absolutamente nada. El lector sabe que este primer acto se desarrolla en Escalona porque así lo advierte la portadilla del impreso, mientras el espectador, que carece de esta referencia, es puesto al corriente por el poeta Mena en su diálogo con Santillana en la escena sexta («Escalona en este día / fama eterna dejará», I, 6, 14).

Teniendo en cuenta los problemas económicos que afronta la empresa de teatros, no sería extraño que para este se reutilizaran los decorados de otros dramas, máxime si - como en el acto primero- se trata de reproducir un espacio tipo, sin connotaciones especiales, cuya principal finalidad es posibilitar verosímelmente el encuentro de los personajes principales y así poner en marcha la acción. Además, el reparto de *Don Álvaro de Luna* es menor que el de las producciones de los años anteriores⁵. Pese a ello, aunque pueda parecer paradójico, no faltan las escenas de masas, los desfiles y los cortejos propios del drama romántico, presentes en representaciones de las temporadas previas. Y, aunque el público no lo ve, parece adivinarse el bullicio de la gente en la plaza inmediata al jardín que representa el primer decorado. ¿Cómo se produce este efecto? La clave radica en el movimiento incesante de los escasos actores en escena, en

³ La primera edición de *Don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla*, de José María Bonilla, es de 1838 y se publica posteriormente en el volumen *Poesías de José María Bonilla* en Valencia, Imprenta de Lluch, en 1840. *Los cortesanos de don Juan II*, de Jerónimo Morán, editado en 1839 (Madrid, Repullés), se había estrenado en Valladolid a finales de 1838. La primera edición de *Don Álvaro de Luna*, de Antonio Gil y Zárate, es de 1840 (Madrid, Yenes); en adelante cito por esta (acto, escena, página/s).

⁴ La temporada teatral 1839-1840 se inicia con retraso en el teatro del Príncipe. Las cargas de la sala son tales (once millones de reales, según J. Lombía 1845: 91) que el Concejo se niega a asumir su gerencia mientras no aparezca un empresario privado que la asuma. A finales del mes de abril de 1839 el grupo de actores que había tenido a su cargo las representaciones de la temporada anterior decide afrontar las deudas y abrir por fin la sala (Ribao 1998).

⁵ El crítico de *El Entreacto* (6 febrero 1840: 41-42) comenta a este respecto: «la ejecución fue esmerada en cuanto dependió de los actores [...]; pero las fuerzas de la actual compañía nos parecen insuficientes a sostener el peso de este drama».

la rentabilización de los cuatro ángulos de la misma y, sobre todo, en las alusiones constantes a los distintos personajes, de forma que, a través de la verbalización de que son objeto, adquieren entidad en la mente del receptor, quien inconscientemente los incluye en la acción del drama.

La pieza se inicia, como es habitual, con un diálogo motivado en que se comenta la prehistoria de la trama, en este caso la supuesta caída en desgracia de Luna. Sin embargo, ya los primeros versos parecen sugerir que antes de levantarse el telón el espacio de la ficción estaba ocupado por más personajes de los que efectivamente vemos⁶. La causa de estas repentinas ausencias sería el inicio de un torneo, que se hace también presente a través del diálogo:

PACHECO Las auras de este jardín
se llevarán nuestra voz:
demás, que hoy entretenidos
con tal soberbia función,
todos a sus puestos acuden [...].

(I, 1, 3)

Lo mismo sucede más adelante, cuando entran el rey y sus nobles. Su detallada descripción del ambiente de Escalona dibuja con palabras el decorado del que la escena carece, además de mencionar a un gran número de asistentes al evento que el espectador incorpora a su imagen mental de la representación:

ÁLVARO [...] ¡Y que es de ver tanto galán
tanto noble justador,
que por gloria o por amor
la lucha esperando están!

(I, 6, 14)

Otra forma de verbalización que contribuye a engrosar psicológicamente el número de personajes en escena consiste en presentarlos justo antes de que aparezcan, procedimiento que se repite sistemáticamente en el acto I. De esta forma se consigue, por ejemplo, que Elvira (cuya entrada efectiva se verifica en la segunda escena) protagonice ya los versos de la primera⁷, o que se adelante la presencia de Destúñiga, de la corte y del propio rey⁸.

Decíamos que otro de los medios que se articula para suplir la carencia de actores es incrementar el movimiento de los presentes en escena y expandir la acción en todas direcciones, evitando que el centro de interés se concentre en un solo núcleo. Para ello se hace entrar a los actores por distintos puntos, información esta que conocemos gracias a los *apuntes* para la representación conservados⁹. Así, observamos que Elvira entra por la izquierda, Destúñiga por la derecha y el rey con la corte por la derecha arriba, es decir, por el fondo del escenario. Una vez en él, una y otros intervienen desde diferentes

⁶ «PACHECO.- ¿Quedamos solos, Vivero? / VIVERO.- Solos quedamos, señor» (I, 1, 3).

⁷ «VIVERO.- Callad, por Dios, / que viene Elvira. / PACHECO.- ¿La hija / del maestro?» (I, 1, 8).

⁸ Elvira anuncia la llegada de Destúñiga: «¡Gente viene...! ¡Santo Dios! ¡Destúñiga!» (I, 3, 11). Pacheco hace lo mismo con el cortejo real: «tened, Destúñiga, calma: /¿Que viene gente no oís?» (I, 5, 14).

⁹ Tres cuadernos manuscritos, uno de ellos incompleto, utilizados para la puesta en escena del drama. Se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid (TEA 188-4).

ángulos, lo que origina diversos focos en los que el espectador ha de centrar su atención de forma simultánea, al tiempo que favorece la intriga intrínseca al juego de apartes que la distancia entre los distintos grupos permite.

La complicación escenográfica crece proporcionalmente al desarrollo de la trama, de ahí que en el segundo acto las precisiones didascálicas sean mayores al servicio de las intrigas de la corte, todavía en Escalona. Villena entrega al rey una lista con los nobles que pretende desterrar una vez haya alcanzado el cargo de condestable. El monarca consulta con Luna y este aprovecha la circunstancia para recuperar su favor al alertar a don Juan sobre una posible conjura en su contra, de la que esa lista sería prueba. Villena, ajeno a todo ello, reclama a Elvira por esposa y Luna se la niega. Poco después, mientras la muchacha entrega los premios del torneo que acaba de tener lugar, el condestable irrumpe con sus hombres y manda encarcelar a Villena, acusándole de traidor. Los hechos se desarrollan en un interior: «el teatro representa un magnífico salón con ventanas y puertas laterales. En el fondo hay también tres grandes puertas que, abriéndose, dejan ver el jardín. Mesa y sillas (II, 29).

De esta acotación deducimos que se va a utilizar el espacio que hay más allá del telón de foro, con la consiguiente ampliación del espacio escénico en profundidad. El uso que en este segundo acto se hace de las puertas del fondo no es excepcional en el drama romántico, si bien requiere una atención singular. Tal y como ocurría en el primer acto, las entradas de los diferentes actores se verifican por las tres puertas laterales habilitadas para ello. Los *apuntes* marcan la exactitud de este movimiento: Elvira irrumpe por la izquierda; inmediatamente después, Vivero lo hace por la derecha; el rey accede desde la puerta izquierda del fondo y Pacheco por la derecha. Las puertas del foro se franquean únicamente para dar paso a los participantes en el torneo que van a recibir un galardón. La acotación comenta:

Se abren las puertas del foro y se ve el jardín. Salen los jueces del torneo con gran acompañamiento de damas, caballeros, pajes y escuderos. Estos llevan pendones, en los que están las armas de los que han peleado. Un paje lleva sobre el escudo la banda que ha de servir de premio (II, 9, 45).

Los apuntes determinan que el gran acompañamiento que prevé el texto dramático lo componen doce personas. Aunque la entrada de esta comitiva desde el foro confiere al conjunto una innegable plasticidad, no está de acuerdo con la habitual asociación de este espacio con momentos de especial tensión dramática. Para irrupciones como esta a la que me estoy refiriendo, la solución comúnmente adoptada por la puesta en escena de otros títulos de los años 36 a 39 (incluida la de *Carlos II el Hechizado*) consiste en articular un rompimiento central que delimite un espacio posterior -por el que entran las comitivas- y otro anterior, el proscenio, hacia el que avanzan. Esto debía saberlo muy bien el dramaturgo cuando redacta las acotaciones de *Don Álvaro de Luna*, puesto que -como he mencionado antes- las puertas del foro conforman casi un rompimiento: son tres, grandes y dejan ver (no solo intuir) el jardín. ¿Por qué entonces se opta por habilitar el foro y se desecha la posibilidad de rentabilizar un auténtico rompimiento? La razón es que este decorado, más que para dar paso a la vistosa comitiva, se organiza albergar una escena posterior pero esencial en el drama: la del apresamiento de Villena por Luna. El altanero don Álvaro debe irrumpir por el foro, el espacio que permite el avance más largo, más pausado y, por tanto, de mayor majestuosidad de los posibles en el escenario, efecto que la presencia de un rompimiento atenuaría. Una nueva acotación señala, en este sentido: «los ballesteros que acompañan a don Álvaro se quedan en el fondo. El

condestable se adelanta despacio y con aspecto sombrío por entre los nobles atónitos que le abren paso» (II, 13, 50).

Asistimos así a un caso de supeditación del orden de las escenas a las exigencias escenográficas. Puesto que la escena climática ha de ser la última del acto y en ella debe irrumpir el protagonista por el foro, y puesto que la presencia de un rompimiento central restaría vistosidad a la aparición de don Álvaro y sus hombres, es preciso que la entrada de los participantes en el torneo se verifique antes, aun a costa de no contar para ello con el decorado, codificado ya desde 1837, en estas situaciones.

Por lo demás, este segundo acto explota idénticos recursos que el anterior a la hora de potenciar el dinamismo de la acción. Así, se sigue anunciando la entrada de personajes antes de que se lleve a cabo o tienen lugar intervenciones simultáneas de diferentes caballeros que comparten, sin saberlo, el protagonismo de una misma escena, con el consiguiente incremento de la potencial intriga y la complicidad del público en la trama:

ÁLVARO ¡Qué pensativo está...! Cual si imprevista
 fuera su entada aquí disimulemos.
REY [...] Mucho pide el marqués... ¡Tantos destierros...,
 tantas prisiones...! No; que hartas desgracias
 han afligido ya...
ÁLVARO Su ánimo incierto
 parece vacilar... Fácil sería...

(II, 4, 36)

Tanto los dramas de cuatro actos como los de cinco coinciden en hacer del tercero el más importante en el desarrollo de la acción y, por tanto, el más efectista y cuidado escenográficamente. Por ello, desde el inicio de las piezas hasta ese momento culminante es perfectamente perceptible un *crescendo* en la precisión didascálica, que luego decae para resurgir en el desenlace final. Así que no debe extrañarnos que una pieza como la presente, cuyo primer decorado era convencional e impreciso, ordene el tercero siguiendo con exactitud las indicaciones de la acotación:

El teatro representa una galería o parte de corredor que da la vuelta al patio grande de un castillo. Por los arcos de esta galería se ve lo restante del patio y en el fondo una de las torres que debe ser practicable, alcanzándose a ver también parte del cielo. A los dos lados del proscenio habrá igualmente otras torres. La de la derecha del actor tiene una puerta pequeña que se supone dar a un pasadizo o escalera estrecha que conduce al pie de la misma torre. La de la izquierda tiene una gran puerta gótica que conduce a habitaciones interiores. Más allá de estas torres hasta la barandilla del corredor el paso está expedito, de suerte que se puede recorrer libremente toda la galería e ir por ella a las demás partes del edificio. Es de noche y la escena está alumbrada por una lámpara que cuelga del techo (III, 54).

La cuidada decoración del acto está en consonancia con su trascendencia argumental: mientras se preparan las bodas de Elvira con su enamorado Destúñiga, la joven es secuestrada por los hombres de Villena, que ha logrado huir de prisión y busca vengarse de Luna. A través de un pasadizo que conduce al escenario que describe la acotación que acabo de transcribir, el marqués llega a presencia del condestable y ambos se enfrentan en duelo. Villena cae herido, pero escapa aprovechando el descuido de Luna, quien acude a abrazar a su hija ya liberada. En su huida el marqués pierde un papel en

el que aparecen los nombres de sus fieles, entre ellos Vivero, al que don Álvaro creía leal, y que inmediatamente es despeñado en castigo a su traición.

Tanto el argumento de este acto como el decorado previsto para el mismo son muy similares al del tercero de *Don Fernando el Emplazado*, de Bretón de los Herreros, puesto en escena por el teatro Príncipe en 1837¹⁰. La razón de este parecido es de orden técnico, pues está en relación con el uso codificado que los dramaturgos y escenógrafos hacen en este tiempo de la asociación de determinados temas y procedimientos escénicos. Tanto en el tercer acto de *Don Fernando* como en el de *Don Álvaro* asistimos a una venganza injusta del protagonista sobre un adversario (los hermanos Carbajal y Vivero, respectivamente), hecho que ocasionará el desenlace funesto para los criminales (el rey Fernando y el condestable). Se produce, por tanto, un hecho de naturaleza subversiva que escénicamente se asocia a la oscuridad que prevén las acotaciones en ambos dramas¹¹: en *Don Fernando* los relámpagos iluminan el rostro de los condenados momentos antes de morir (III, 8, 62-63); en *Don Álvaro* es la luna la encargada de proyectar su siniestra claridad sobre el sentenciado (III, 10, 72).

La ejecución se lleva a cabo en ambos casos precipitando a los reos desde un lugar alto, con lo que se crean dos focos de interés simultáneos dentro de la línea vertical del escenario. En el drama del condestable, mientras Elvira -desde el proscenio- suplica a su padre que perdone a Vivero, un grupo de soldados aguarda en lo alto de la torre del fondo la señal para la ejecución; el reo maldice al condestable en términos que recuerdan los empleados por los Carbajal en similares circunstancias. De este modo, el desenlace subraya una vez más la asociación de la verticalidad en los decorados con el motivo de la maldición o el maleficio, lo que contribuye al efectismo de estas escenas.

El cuarto acto es una simple transición hacia el desenlace, que se precipita tras los hechos presenciados en el tercero. Villena acude a pedir justicia al rey por la muerte de Vivero. El monarca ordena a Destúñiga que prenda al condestable. El muchacho, que no puede negarse, avisa a Luna de la decisión de don Juan y el condestable, haciendo gala de su honor de caballero, lejos de huir se entrega.

El decorado en que se desarrolla esta acción es, asimismo, muy sencillo: «el teatro representa un salón de palacio. Habrá una mesa con escribanía; al lado, un magnífico sillón para el rey y alrededor taburetes para los cortesanos. Candelabros con luces» (IV, 1, 74).

Aunque la acotación señala la presencia de candelabros encendidos, el acto se desarrolla en penumbra, tal y como precisan los *apuntes*, ya que la oscuridad escénica es independiente de la presencia efectiva de elementos lumínicos en el decorado. De esta forma, la atención del público se orienta hacia las palabras de los personajes que, en efecto, cobran un mayor peso conceptual. Este es el momento en que los poetas que acompañan siempre al rey (Mena y Santillana entre ellos) protagonizan un recital poético que sirve de preámbulo a los datos históricos que Gil y Zárate introduce a propósito de la orden de apresamiento dictada por el monarca: «Yo os mando que prendáis el cuerpo a don Álvaro de Luna, maestre de Santiago, y si se defendiese que le matéis. Yo el rey» (IV, 4, 85).

¹⁰ El drama de Bretón se estrena en el teatro del Príncipe el 30 de noviembre de 1837. Sobre las circunstancias de este texto, véase Ballesteros Dorado (2012, II: 420-458).

¹¹ En su análisis de los campos semánticos de *Don Álvaro de Luna*, Paglia (1984: 147-154) concluye que el léxico más abundante en este drama es el que gira en torno al tema de la conjuración, «con una serie de connotaciones oscuras que confirman la tristeza penosa del horizonte moral».

Don Juan reflexiona (es la primera vez que lo hace en el drama) sobre los conceptos de lealtad y traición, debatiéndose entre la razón de estado que le lleva a condenar al rebelde y los sentimientos personales que le inclinan al perdón. Otro tanto ocurre con Luna, cuyo alegato sobre el honor del caballero que liga su vida a los designios del rey le aleja del personaje ambicioso que hasta este momento había perfilado la obra y le confiere una talla moral que incrementa el dramatismo de su muerte:

ÁLVARO Nunca... Al rey, mi señor, todo lo debo:
 su querer es mi ley... Si le acomoda,
 cual me pudo elevar puede abatirme;
 y hallando siempre en mí sumisión pronta,
 entregóme en sus manos; que tan solo
 esto hacer debe quien su ley adora.

(IV, 6, 88)

Este acto no es visualmente efectista, porque una escenografía similar a la del tercero no ayudaría al público a centrar su interés en los diálogos, que se cargan de intención política. Cuanto más denso es el contenido de los parlamentos menos brillante y ostentosa es la puesta en escena, como parece sugerir desde una perspectiva crítica la reseña de *El Entreacto*:

Aconsejamos a los que no hayan leído el drama, lo verifiquen con detenimiento: en la representación se escapan bellezas que se descubren en la lectura, porque *Don Álvaro de Luna*, siendo una verdadera producción dramática es, sin embargo, más literaria que escénica (1840: 41-42).

La sobriedad del penúltimo acto permite subrayar, por contraste, el dramatismo del quinto: el rey visita a don Álvaro en la cárcel y le ofrece clemencia con la única condición de que se la pida. Luna, orgulloso, no acepta. Elvira acude al monarca para interceder por su padre y don Juan le dice que le salvará, como le había prometido en el primer acto, si el condestable le hace llegar un anillo como señal de que pide auxilio a su señor. Uno de los criados de don Álvaro consigue la prenda y mientras la joven reclama el indulto Luna es conducido al cadalso, donde debe ser ejecutado a las tres en punto. Momentos antes de la fatídica hora llega por fin el perdón, pero es demasiado tarde: Villena ha adelantado el reloj de la torre, precipitando el final de su contrincante.

La velocidad con que se desencadena el desenlace conlleva la rápida sucesión de episodios diversos entre distintos grupos de personajes. El problema que ocasionaría tener que ambientar acciones muy diferentes en un mismo decorado se solventa representando un espacio de transición entre diferentes estancias, del que los protagonistas entran y salen con gran rapidez, permaneciendo en él -es decir, a la vista del público- únicamente el tiempo que precisan para pasar de uno a otro de los cuartos que supuestamente lo rodean:

El teatro representa una gran sala de la casa que sirve de prisión a don Álvaro. En el fondo una ancha ventana gótica que, abriéndose, deja ver la laza de Valladolid. A la derecha del actor una puerta que conduce fuera del edificio. A la izquierda otras dos puertas: una en el fondo que supone guiar a las piezas interiores y otra al proscenio que es la del cuarto de don Álvaro. Una mesa y encima un reloj de arena (V, 1, 91).

Las entradas y salidas constantes de los personajes, en ocasiones incluso en silencio, son el único medio de justificación verosímil de la trama. Así, en la primera escena don Álvaro aparece dormido, despertándose cuando Morales, su paje, se le acerca. Los dos personajes dialogan y no se inicia la acción hasta que suenan dos campanadas en la torre. Para incidir dramáticamente en ese paso del tiempo, que conduce al condestable hacia la muerte, se coloca boca abajo el reloj de arena que hay sobre la mesa, de modo que el tiempo de la ficción va a coincidir con el real de la sala: el público entra a formar parte del drama, mirando cada grano de arena que cae con la misma angustia que sienten los propios protagonistas.

En la tercera escena varios personajes se mueven por el foro en silencio:

Salen el rey y Morales con misterio por la última puerta de la izquierda. [...] Después de dichos los primeros versos, Morales se marcha. Pacheco no sale hasta mediada ya la escena [...] y se retira hacia el fondo, procurando no ser visto del rey y de don Álvaro, y observándolo todo (V, 2, 96).

Conmovero por la humanidad del rey, don Álvaro le abraza y sale precipitadamente de escena. Solo así es verosímil el encuentro entre don Juan, Elvira y los fieles del condestable, que llegan para verle por última vez. El soberano les dice que todavía pueden salvar a Luna si consiguen arrancarle una petición de perdón. Mientras, el hombre más poderoso de Castilla aguarda su destino en una estancia contigua.

Tiene entonces lugar un episodio mudo en el que contemplamos el tránsito de numerosos personajes de un lado a otro del escenario. Tal y como precisan los *apuntes*, los alcaldes, guardias, alguaciles y el verdugo entran por la derecha, atraviesan el teatro y pasan al cuarto de don Álvaro, saliendo después con este, dos frailes y sus criados. El movimiento es incesante. Las acotaciones explican una acción que se construye con gestos más que con palabras:

Morales se abre paso por entre los que rodean a don Álvaro y se arroja a sus pies sollozando. [...] Saca [don Álvaro] el anillo y se lo da. Morales lo toma; besa con entusiasmo la mano de don Álvaro; y alzándose lleno de alegría corre a entregárselo a Elvira. [...] Elvira echa a correr apresuradamente, llevando el anillo, por la puerta del foro izquierda. Pacheco, que se habrá acercado confundido entre la gente observándolo todo, muestra su despecho. [...] Va desfilando todo el acompañamiento. Destúñiga y Morales quedan solos (V, 6, 106-107).

No se trata en este caso de didascalias interpretativas ni sustitutorias de la acción, como ocurre en *Carlos II el Hechizado*, sino de auténticas indicaciones sobre el proceder de los actores, en cuyos movimientos radica la teatralidad y comprensibilidad del desenlace.

En escena permanecen únicamente el paje y Destúñiga. El ambiente es cada vez más angustioso. A la incesante caída de arena del reloj hay que sumar los efectos sonoros que introducen los clarines anunciando el inminente ajusticiamiento. Según los *apuntes*, suenan hasta cuatro veces en solo diez versos. Al mismo tiempo, escuchamos al pregonero exponer públicamente el delito que conduce a Luna al cadalso. Nada de esto ocurre a la vista del público. Los personajes que siguen en las tablas son dos

espectadores más de los hechos¹². La acción, finalmente, se congela y la tensión que sienten conjuntamente personajes y espectadores aumenta, en un bien medido suspense que para Paglia es una de las mayores virtudes del drama (1984: 148). Destúñiga describe la llegada de Luna al cadalso, mientras Morales incide en el paso del tiempo:

DESTÚÑIGA Lejos suena el pregón. [...]
¡Ah...! Ya se acercan
al horrible cadalso.
MORALES ¡Y aún no viene!
DESTÚÑIGA ¡Cielos...! Llegaron ya... Con paso firme
la escalera fatal sube el maestro.
¡Qué valor!
MORALES ¡Cuánto tarda...! El rey acaso
faltando a su palabra...
(V, 7, 108)

Elvira llega por fin con el indulto para su padre. Luna está salvado. De repente aparece Villena, suenan las tres en el reloj de la torre y todos se dan cuenta del ardid. De nuevo todo está perdido, pero queda aún una esperanza: «Elvira corre hacia la ventana gritando y mostrando el perdón» (V, 8, 109). Cuando ve muerto a su padre da un grito y cae, desmayada en el texto impreso, muerta en la representación a juzgar por la variante que recoge el *apunte*, lo que confiere al desenlace el dramatismo que la tensión acumulada durante las últimas escenas requiere.

Méritos estilísticos al margen, ni la puesta en escena de la corte de Juan II ni el perfil de sus protagonistas fueron unánimemente acogidos por la crítica coetánea. Especialmente irónico fue el juicio de Gironella en la *Revista de Madrid*, que hace especial hincapié en las deficiencias derivadas del trabajo actoral:

Sensible es, y forzoso decirlo, que la ejecución no haya correspondido al mérito del drama. Solo el señor Luna ha desempeñado bien su papel; y para ello había además de su mérito artístico la coincidencia particular de su apellido y figura con la del personaje que representaba. [...] El señor Lombía en la de marqués de Villena no ha sido tan feliz como otras veces. [...] Los demás actores poco pudieron hacer, pues poca parte tienen en el drama (1839: 265-266)¹³.

Pese a ello, el cuidado con que Gil y Zárate diseña literariamente la puesta en escena de un drama en que le peso del conflicto dramático recae, fundamentalmente, en su contenido político, así como la fluidez con que entrelaza los diferentes procedimientos que el drama romántico ha ido articulando en los años treinta para dotar de viveza y agilidad a la acción, demuestran la sagacidad de un dramaturgo tan capaz de recurrir a los «muchos horrores» como al «mucho movimiento» a la hora de componer dramas nuevos, cantando con primor -al igual que los poetas de la corte del rey Juan- inspirada trova que encierra toda una lección de escritura teatral.

¹² «Se acerca [Destúñiga] a la ventana del fondo y entreabriéndola mira por ella. Morales mira también con inquietud por la puerta por donde debe volver Elvira» (V, 7, 108).

¹³ Borja Rodríguez Gutiérrez (2011) es quien más se ha ocupado del estudio moderno de Antonio Gil y Zárate. Sus juicios sobre el papel de algunos personajes coinciden solo parcialmente con los expresados en su momento por Gironella: «los diálogos entre Luna y Pacheco, chispeantes, cínicos, llenos de sobreentendidos; los monólogos del rey atrapado ente sentimientos contradictorios, débil e indeciso, están admirablemente llevados a cabo».

Bibliografía

- ANÓNIMO. (1840). «Don Álvaro de Luna». *El Entreacto*. 11, 6 de febrero. 41-42.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel. (2012). *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*. Logroño. Instituto de Estudios Riojanos. 2 vols.
- CALDERA, Ermanno. (2004). «La muerte y el tiempo en los *Romances históricos* del duque de Rivas». En *Pasajes. Passages. Passagen. Homenaje a Christian Wentzlaff-Eggebert*. en Ed. Susanne Grunwald, Claudia Hammerschmidt, Valérie Heinen y Gunnar Nilsson. Sevilla. Universidad de Sevilla. 173-182.
- GIL Y ZÁRATE, Antonio. (1838). «El paso honroso». *Semanario Pintoresco Español*. 22 de julio. 2.
- GIL Y ZÁRATE, Antonio. (1838b). «El condestable don Álvaro de Luna». *Semanario Pintoresco Español*. 5 de agosto. 655-658.
- GIL Y ZÁRATE, Antonio. (1838c). «Desventuras de un pobrecito autor de comedias». *Semanario Pintoresco Español*. 2 de diciembre. 793-795.
- GIL Y ZÁRATE, Antonio. (1840). *Don Álvaro de Luna*. Madrid. Yenes.
- GIRONELLA, Gervasio. (1839). «Don Álvaro de Luna». *Revista de Madrid*. II. 258-266.
- HERRERO SALGADO, Félix. (1963). *Cartelera teatral madrileña II. Años 1840-1859*. Madrid. CSIC.
- LOMBÍA, Juan. (1845). *El teatro en Madrid*. Madrid. Sanchiz.
- PAGLIA, Giuseppe. (1984). «Apuntes sobre campos léxicos y semánticos de A. Gil y Zárate». *Romanticismo II*. Génova: 147-154.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat. (1998). «Vicisitudes empresariales de los teatros de La Cruz y el Príncipe en el Madrid de la Regencia (1834-1840)». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 74. 155-178.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat. (2015). «Prensa, actualidad y romanticismo español: el caso de Jerónimo Morán y la corte de Juan II de Castilla». En *Culture pour tous. Le rôle des médias dans la vulgarisation des savoirs* (monográfico de *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*. 14). Eds. Inmaculada Rodríguez Moranta y Dolores Thion. [Disponible en internet](#).
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. (2011). «Para una revisión del teatro de Antonio Gil y Zárate». *Siglo XIX. Literatura hispánica*. 17: 7-32.