

Espronceda en el exilio: *Blanca de Borbón*

Aunque la tragedia fuese emblema de clasicismo en las primeras décadas del siglo XIX y nutriese en un principio la división entre clásicos y románticos, harto conocido es que los escritores románticos realizaron notables incursiones creativas en tan elevado género dramático. Apadrinada por paladines tales como Alberto Lista y Manuel José Quintana, personalidades ambas medulares en aquel mundo literario¹, la tragedia se fue convirtiendo en cáliz de la sensibilidad y la estética románticas y en ella vertieron sus creaciones destacados escritores: en *Arias Gonzalo*, el duque de Rivas desde Malta; en *Edipo*, Martínez de la Rosa y en *Blanca de Borbón*, Espronceda, ambos en París. Todos ellos habían compuesto de antemano tragedias u otro tipo de obras siguiendo una preceptiva neoclásica, pero, alrededor de 1830, empezaron a subvertir la estética clasicista que había regido sus creaciones con un romanticismo creciente. Este actualizó los planteamientos, los valores, las ideas y el respeto de algunas reglas de composición, en particular las de versificación, respondiendo tanto a sus personales preocupaciones e intereses como a sus respectivas originalidades creativas. Ante esta concentración de obras heteróclitas en torno a 1830 y el hecho de que la mayoría de los autores de este tipo de tragedias estuviesen en el exilio, cabría presuponer que éste repercutió en la hibridación dramática.

La tragedia *Blanca de Borbón* es una de las obras de José de Espronceda que menor atención ha merecido de historiadores y críticos en comparación con los títulos considerados mayores del escritor. Ello se debe a causas multifactoriales. Su oscuro alumbramiento durante el exilio del escritor, el que forme parte de su obra temprana (el segundo intento dramático) y el que fuese publicada póstumamente han favorecido el olvido de esta tragedia con la que el incipiente dramaturgo actualiza uno de los temas del acerbo histórico y literario

¹ Peers, Allison, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1954, p.80; Caldera, Ermanno, "Sobre las tragedias clasicistas de los románticos", *Salina*, n° 10 (noviembre 1996), pp.127-134.

del patrimonio nacional. Por ello, ahondaremos hoy en su estudio para contribuir humildemente a seguir exhumando la evolución creativa de José de Espronceda durante su exilio, alejado de las autoridades y fuentes clásicas con las que se formó, en libre contacto con los movimientos revolucionarios y la estética romántica.

Blanca de Borbón fue publicada en 1870, en un número restringido de ejemplares al punto de pasar desapercibida para los directores de teatro, la crítica y los historiadores de la literatura durante muchos años. La obra fue editada por la hija del escritor, Blanca de Borbón, con el asesoramiento de su cuñado, Patricio de la Escosura². A principios del siglo XX, Bonilla y Sanmartín abandonó su proyecto de edición al enterarse de que Phillip Churchman estaba preparando una edición ecdótica del texto³. Fue en 1907 cuando ésta salió a la luz. Phillip Churchman la estableció a partir de dos manuscritos de Espronceda localizados en Londres y un tercero conservado en la Biblioteca Menéndez Pelayo. Pese a las diferencias textuales entre esta edición filológica y la publicada por Blanca de Espronceda, es esta última la que se ha solido reproducir tanto en ediciones divulgativas y científicas⁴.

Además de las imprecisiones textuales, otros lados oscuros envuelven la versión esproncediana de la historia de Blanca de Borbón, la mayoría debido a la confianza ciega que la crítica ha depositado en las declaraciones realizadas por Patricio de la Escosura en el discurso de Recepción a la Academia Española en 1870. Dicho discurso versaba sobre los poetas Felipe Pardo, Ventura de la Vega y Espronceda. Escosura incluyó además un apéndice sobre *Blanca de Borbón* que

² Espronceda, José de, *Drama trágico en cinco actos y en verso. Obra inédita de Espronceda*, Madrid, 1870. Curiosamente, se anuncia publicada por su hija Blanca e impresa por sus nietas cuyas edades eran de ocho y nueve años.

³ Churchman, Philip H., “Espronceda’s *Blanca de Borbón*” y en la misma revista ‘An Espronceda Bibliography’, *Revue Hispanique*, 17 (1907), pp.549-740 y 741-777 respectivamente; y “Byron and Espronceda”, *Revue Hispanique*, 29 (1909), pp.5-210.

⁴ Cascales, José, *Obras poéticas de Espronceda*, Madrid, Rivadeneyra, 1924; Landeira, Ricardo, *Teatro Completo de José de Espronceda*, Madrid, Editora Nacional, 1982; Linkgua Ed., 2004; Martínez Torró, Diego, *Obras Completas de José de Espronceda*, Madrid, Cátedra, 2006; y la de Campos, Jorge, *Espronceda*, BAE , t. 77, Madrid, Atlas, 1954, que recoge la edición científica de Churchman

da noticia de los avatares de la obra, su composición y su datación⁵. Basándose en supuestos testimonios familiares, Escosura sostenía que Espronceda había escrito los dos primeros capítulos de hechura neoclásica durante su exilio en París, concretamente hacia 1830, y los tres restantes, que él juzgaba románticos en mayor grado, al regresar a España en 1834. Influyó en ello, a su decir, el conocido empresario teatral Juan Grimaldi, quien había insistido para que el dramaturgo concluyese la obra, si bien no lo logró representarla porque la censura la prohibió⁶. Pese a la común aceptación de estas interpretaciones, Churchman defendía la unidad de tono y estilo que caracteriza la obra, sin escisiones estéticas entre los actos, consecuencia supuesta de una composición sesgada y del propio exilio de Espronceda. En 1971, Robert Marrast revisó la edición de Churchman y estableció el proceso de composición de *Blanca de Borbón*. A tenor del análisis del manuscrito, de los soportes materiales de los mismos, y de unos folios autógrafos que Blanca de Espronceda se olvidó de incluir, concluía el hispanista francés que los cinco actos de la obra habían sido compuestos hacia 1930 en París y Londres⁷. En consecuencia, las tesis comúnmente abrazadas de Patricio de la Escosura quedaron desfasadas, aunque más del estudioso francés no siempre alcanzaron el eco que merecieron. De hecho, en 1976, Vicente Llorens seguía sosteniendo que era improbable que Espronceda empezase a escribir en Londres, en 1832, “su drama” *Blanca de Borbón* y que “lo único cierto es que el papel del manuscrito lo compró allí”⁸. Por otra parte, como

⁵ Subraya diferencias de versificación entre los diferentes actos ya que el modelo dominante es el romance endecasílabo, aunque en la escena 1 del acto I, la 3 del acto III y en la I del acto V aparecen versos cortos, rimas consonantes e introduce a la Maga y su hijo Abenfarax a partir del acto III.

⁶ “Dirigía, con gran provecho para el arte, los teatros de la Corte, por los años de 1834 al 36, el justamente reputado literato D. Juan Grimaldi. Regresaba entonces de la emigración Espronceda, y el entendido director de la española escena; que al joven poeta distinguía, le estimulaba á que para el teatro hiciese algo”, citado por Churchman, “Espronceda’s *Blanca de Borbón*”, *op.cit.*, p.555.

⁷ Marrast, Robert, “Contribution à la bibliographie d’Espronceda : les manuscrits et la date de *Blanca de Borbón*”, *Bulletin Hispanique*, LXXIII, nos 1-2 (janvier-juin, 1971), pp.125-132; José Espronceda y su tiempo, Barcelona, Crítica, 1989.

⁸ Llorens, Vicente, *op.cit.*, p.258.

ya había informado Hartzenbusch y recogido Marrast al referirse a la homónima *Blanca de Borbón* (1829) de Dionisio Solís, “por el mismo tiempo escribía Espronceda en París otra tragedia sobre este asunto”⁹. De ello, se deduce que la obra no es posterior a 1934-38 como se ha seguido afirmando. Las declaraciones antes citadas son además avaladas estéticamente y temáticamente por la naturaleza del texto y las relaciones que éste mantiene con la coyuntura y las vivencias del poeta. De hecho, las circunstancias políticas, históricas y personales constituyeron un sustrato esencial en el acto de creación.

Acababa de entrar en la veintena, cuando Espronceda, expatriado en Londres y después en París, emprendió la composición de la tragedia *Blanca de Borbón*. Recordemos que José de Espronceda salió de España a los dieciocho años, a finales de 1827. Contaba el joven exiliado no sólo con una neófita pericia como escritor, el inconcluso *Pelayo*, una fuerte influencia de Alberto Lista y la experiencia de conspirador y perseguido. De 1827 a principios de 1829 residió en Londres, fecha en la que se trasladó a París, para volver a la capital inglesa en 1832. En 1830, ante la esperada e inminente revolución, Espronceda había participado en la fallida expedición de Chapalarranga. Tras una breve estancia en París, volvió de nuevo a Londres y, acogiéndose a la amnistía, efectuó su retorno definitivo a España en 1833. En 1834, cuando remozó la obra para su estreno, nació su hija a la que dio el mismo nombre¹⁰. La experiencia del exilio alteró forzosamente el horizonte de lecturas y la postura de Espronceda frente al arte, alejado de las matriciales tendencias españolas escindidas entre neoclásicas y prerrománticas. El descubrimiento de los románticos ingleses y de los europeos continentales a través de la lectura, la traducción y la imitación son harto conocidas, en particular las de Ossian, Byron, Fontan, etc.¹¹ Con todo, el distanciamiento y el extrañamiento que la

⁹ Hartzenbusch, Juan Eugenio, *Ensayos poéticos y artículos en prosa, literarios y de costumbres*, Madrid, Impr. De Yenes, 1843, p.187

¹⁰ Si los dos años de desfase cronológico son ciertos, Espronceda no compuso esta obra para homenajear a su hija Blanca.

¹¹ Véase: Brereton, Georges, *Quelques précisions sur les sources d'Espronceda*, Paris, Sorbonne, 1933; Churchman, *op.cit.*; Llorens, Vicente, *Liberales y románticos*, Madrid, Castalia, pp.215-221 y “El original inglés de una poesía de Espronceda”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*

experiencia del exilio conlleva en un sujeto hacen las veces de sedimento cultural y artístico de fuerzas productivas, las cuales refulgen en las obras literarias, aún cuando, dirigirse a un público desconocido y ajeno a las inquietudes personales o colectivas de una cultura determinada es un hecho que puede coartar el acto de escritura. Como señalaba Vicente Llorens, refiriéndose a los literatos exiliados en Londres, “rota la relación mutua autor-lector, se sienten vivir literariamente en soledad y como a la intemperie. El escritor español, emigrado, aún dirigiéndose a los lectores de su misma lengua, pasó entonces y ha pasado después por ese trance”¹². El desfase temporal entre la composición de los textos y la recepción se acentúa sobremanera respecto de las composiciones dramáticas y su requerida concreción escénica.

El carácter inevitable del exilio, la dislocación, el desarraigo y el fantasma del regreso son situaciones que influyen en los individuos y suelen generar cierta crisis de identidad ya sea individual, cultural o social¹³. No obstante, en el caso de los románticos liberales, de los escritores comprometidos, y en particular, el de Espronceda, el empeño puesto en la consecución de un proyecto político liberador y el sentimiento de pertenencia a una lucha histórica y universal salieron reforzados. Según consignaba Antonio Alcalá Galiano, la vida en el destierro no sólo es singular como experiencia afectiva fuerte:

En la vida del desterrado alternan y se mezclan las penas con las ilusiones, el interés que a todos liga con las pasiones que los desunen hasta llegar a producir entre ellos odios acerbo, y las preocupaciones respecto a lo pasado con las que engendra lo presente, y se preparan para lo futuro. La historia de su patria en los ocho años en que hubieron de abandonarla aparece a sus ojos desfigurada, naciendo de ello variadas acusaciones, a la par con cargos justos, y en la halagüeña ilusión, [...] de su futura victoria y dominación, la ambición más violenta mueve a disputarse con furia los imaginarios puestos de mayor provecho y honra. No es más reñida y extremada la guerra entre

ca, V (1952), pp.418-422; Marrast, Robert, *Poesías líricas y fragmentos épicos*, Madrid, Castalia, 1970.

¹² Llorens, *op.cit.*, p.257.

¹³ Grinberg, Leon y Rebecca, *Psicoanálisis de la migración y el exilio*, Alianza, Madrid, 1984; Amo, Javier del, *Literatura y Psicología*, Madrid, Edicusa, 1976.

un ministerio real y verdadero, y los hombres de una oposición que con ardor tira a derribarle, que la que siguen unos con otros pobres desterrados en medio de su desvalimiento, conteniendo por los despojos de una batalla que suponen ganada¹⁴.

Esa victoria supuestamente ganada contra la tiranía y esa halagüeña ilusión de libertad son lo que ya que abiertamente defendía Espronceda en *El Siglo* (1834). Valga traer a colación su artículo “Libertad, igualdad, fraternidad”, en el que afirmaba que:

Estas tres palabras evangélicas son el susto de los opresores de la tierra, el lema y esperanza de la humanidad. Las pronuncian los pueblos con entusiasmo, las repiten con alegría los libres vencedores, y alborozan en secreto el corazón de los oprimidos. Ellas son el símbolo de la alianza universal, la misión actual de la Europa moderna y el término a que por escabrosas sendas y al través de mares de sangre se atropellan las naciones en su marcha atrevida y azarosa¹⁵.

Tal vez esas tres palabras habían condicionado años antes la elección de la historia de Blanca y Pedro el cruel, fuente recurrente de interpretaciones en la tradición literaria española. En Blanca de Borbón, precisamente, Espronceda empezaba a reflejar, que “vive el sentido romántico de la existencia, y cuya conducta se convierte en ariete contra la injusticia social”¹⁶. Aferrado a la esperanza del retorno, la obra literaria permite al exiliado, desde la ficción, denunciar, reivindicar la justicia, la libertad e igualdad, e impulsar un proceso renovador introduciendo de manera subrepticia perspectivas innovadoras. Con Blanca de Borbón, Espronceda actualizó de nuevo la historia de Pedro el Cruel para denunciar la política despótica y opresiva de Fernando VII. Como recordaba Patricio de la Escosura: Odiaba Espronceda desde niño el absolutismo, y nacido y perseguido en el reinado del inolvidable Fernando VII, execrando en él a todos sus se-

¹⁴ Alcalá Galiano, Antonio, *Recuerdos de un anciano*, L. Navarro Editor, 1878, pp.456-457.

¹⁵ Espronceda, José, “Libertad, igualdad, fraternidad”, en Marrast, Robert, *Espronceda. Articles et discours oubliés. La bibliothèque d'Espronceda, d'après un document inédit*, París, Presses Universitaires de France, 1966, p.8; y Martínez Torrón, *op.cit.*, p.18.

¹⁶ *Ibidem*.

mejantes, halló en Pedro sujeto en quien desahogar su odio a la tiranía y medio de proclamar, una vez más, como en cuantas composiciones había escrito su nunca desmentido ardiente liberalismo¹⁷.

Los personajes de Pedro Cruel y de Blanca de Borbón forman parte de la tradición literaria española y han sido objeto de diferentes tratamientos literarios en las obras de los poetas anónimos del romancero, de los escritores del Siglo de Oro o en sus versiones poéticas y dramáticas del siglo XIX, cuando la Edad Media vuelve a ser escenario predilecto del romanticismo. Entre las versiones coetáneas a la tragedia de Espronceda destacan la de *Doña Blanca* de José María Iñiguez, (1806), la homónima ya citada de Dionisio de Solís (*circa* 1829) y la de Gil y Zárate (1829), compuestas y censuradas estas últimas poco tiempo antes de la muerte de Fernando VII. Todas ellas recogen con desigual fidelidad, la crónica de Pedro López de Ayala. La versión esproncediana retoma los acontecimientos ocurridos a mediados del siglo XIV que envolvieron la vida de Blanca de Borbón, desposada con Pedro I en 1352 para reforzar la alianza de España con Francia. Pedro, enamorado de su concubina María de Padilla desde 1350, recluyó a Blanca en el castillo de Sigüenza, y dos años después, en Arévalo y Medina Sidonia. Las guerras de Castilla con Aragón y los demás reinos en vistas a conseguir su hegemonía condujeron a Pedro I en sucesivas luchas y guerras civiles contra los nobles amotinados, lo cuales, tomaron a Blanca como portaestandarte castellano. Pedro anuló ilícitamente su matrimonio para casarse con Juana I, a la que también repudió. Enrique de Trastámara vengó, con el apoyo de catalanes y franceses, la memoria de Blanca de Borbón quien fue supuestamente envenenada en 1361.

La obra de Espronceda se abre con los primeros motines capitaneados por Enrique de Trastámara y se desenvuelve rápidamente hasta la muerte de la reina apuñalada (y no envenenada). El escritor subordinada la historia a una actualización de corte romántico en la que sobresalen los individuos, algunos de ellos, notables modelos de héroe romántico. Pese al interés que suscita la versión histórica de

¹⁷ Churchman, *op.cit.*, p.555.

Espronceda y, en particular, la creación de sus personajes, estos aspectos no han despertado gran curiosidad de los críticos, obsesionados en identificar las fuentes de las obras supuestamente utilizadas por el escritor. De admitirse como fuentes precedentes el importante pero susceptible acerbo de modelos y documentos localizados, la obra carecería de originalidad. A la luz de estos enfoques, la imagen que podría resultar de Espronceda y, sobre todo respecto de sus primeras obras, es la de un imitador de escasa creatividad pero con una poderosa capacidad de asimilación al encontrar recurrencias e intertextos entre gran la mayoría de las obras maestras tanto de la tradición literaria como de época (Byron, Voltaire, Alfieri, Tasso, etc.). Otro de los empeños fundamentales en los que ha pergeñado la crítica ha residido en la justificación del carácter neoclásico de la obra, pese a que las distancias genéricas entre las tragedias neoclásicas y los dramas, en particular los dramas históricos románticos, quedasen desdibujadas desde hace tiempo merced a los estudios de Ermanno Caldera. En la edición impresa en 1870, *Blanca*, la hija del escritor, identificaba la obra de *Blanca de Borbón* como “Drama trágico en cinco actos y en verso”, ya que, según Patricio de la Escosura, sólo en los tres últimos actos, Espronceda:

parece desviarse de su primero propósito de escribir una tragedia a las clásicas reglas ajustadas. Arrastraba por entonces el Romanticismo, tras su corriente impetuosa, hasta a los ingenios más medianos. Sea por pagar a la moda su tributo, sea, más bien, que la inspiración del gran poeta se acomodaba mal en los estrechos límites de la escuela clásica, razón acaso para que no fuese el teatro terreno predilecto de su musa, ello es, que solo el metro endecasílabo y el número de actos tiene de común con la tragedia la obra que nos ocupa¹⁸.

En la versión manuscrita más completa, la procedente de la mano de un copista profesional (la que conservaba Marcelino Menéndez

¹⁸ “Esta a sido la razón de haberla aquí llamado DRAMA TRÁJICO; ya que el autor omitió [...] clasificar su obra de modo alguno”, *Ibidem*, p.555.

Pelayo), la cubierta significa, “tragedia en cinco actos”¹⁹. Sin embargo, rompe con la filiación neoclásica ya que en esta obra sobresalen notables rasgos de estética romántica, y no sólo por la introducción de nuevos personajes (Maga y Abenforax), sino también por la acumulación de recursos²⁰, de estereotipos y tópicos tales como la tormenta, la cueva, la maga maléfica sedienta de sangre, los destinos irreversibles atribuidos a los oprimidos Blanca y Enrique: “Un astro mismo, sí, cuando nacimos,/Blanca, tú y yo, sin duda presidía. /Feroz el rey te oprime, te abandona; /A una ramera vil te sacrifico... (I, 4)”²¹; así como la muerte final y el amor fatal que Blanca expresa en tono desesperado: “Es mi fatalidad: siempre he de amarle, amarle a mi pesar.../ yo le idolatro./ Yo a mi pesar lo adoro, aunque me oprima/ y me desprecie, y me abandone. (I, 2)

El uso de ciertos manierismos retóricos, la brillantez pictórica, la plasticidad verbal, el contraste de imágenes fuertes y sensibles y la recreación de paisajes interiores con unas escenografías angustiosas y nocturnas son rasgos que se suele citar al subrayar el romanticismo de la obra²¹. Espronceda respetó parcialmente las reglas de las unidades de la tragedia neoclásica, porque si bien amplió sus límites no llegó a subvertirlas. De las tres unidades, la de la acción era principio rector y estructurante de la obra. En la medida en que la acción tenía que ser sólo una en la estética clásica, observaba el escritor que ésta:

¹⁹ Reza el manuscrito de Bristh Library, que *Blanca de Borbón* es “a drama in 3 acts attributed to Don José Espronceda, but whose real autor was Don Antonio Gil y Zarate” y que “was acted and printed in 1835 as the composition of the above mentioned Don Antonio Gil y Zarate [...]; a comparison of personas and a few lines of Gil y Zarate’s play with the older literatura using the same material [...] a study of parrallel passages gave some interesting results concerning the date of Espronceda’s play, and perhaps the real reason for its failure to appear”, *Ibidem*, p.555.

²⁰ “Nunca en esta prisión ha penetrado / ni un rayo de esperanza fugitiva” (I,2); “la esperanza... era al rosa que derramaba aroma en el desierto”(IV,1); “su arrogancia / es la del necio que apagar quisiera / el resplandor del sol de un leve soplo” (XI,1), en Caldera, *op.cit.*, p.129.

²¹ Salinas, Pedro, “Espronceda. La rebelión contra la realidad”, en *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1958, p.129; y Casualdero, Joaquín, *Espronceda*, Madrid, Gredos, 1961.

no puede suceder sino en veinticuatro horas y en un solo sitio. Pero suponiendo que dichas reglas han sido y debido ser desentrañadas de las producciones anteriores del genio, ¿quién será el sandio preceptista que se atreva a fijar límites al genio venidero? ¿Quién el que se aventure a asegurar que no nacerá un poeta que logre interesar y conmover por otros medios no conocidos, y de cuyas obras desentrañen, a su vez, nuevas reglas futuros preceptistas?²²

Espronceda, recogiendo la perita voz de Corneille, denostaba las inconsecuencias de las unidades, “los atropellos” incoherentes e inverosímiles de los incidentes para que cupiesen en los estrechos moldes de las veinticuatro horas y el espacio único. “*C’est l’incommodité de la règle*”. Esta sola expresión en boca de un Corneille es la mejor apología de las dichas *unidades*”²³, concluía el escritor. Por ello, y aunque persiguiese cierto rigor y orden, en *Blanca de Borbón* la unidad de tiempo se duplica a unas razonables cuarenta y ocho horas nunca explícitas en las didascalias, pero sí en el diálogo, cuando Abenfarax informa al rey de la visita de Enrique: “Vile ha dos días/ vagando en torno del castillo mismo” (II, 5)

El tratamiento del espacio presenta asimismo innovaciones ya que su unidad es relativa. Ciertamente es que la obra se concentra en torno al Alcázar de Sevilla y sus alrededores, pero Espronceda introdujo frecuentes cambios de lugar y alterna el ritmo de su aparición. Del primer hacia el quinto acto, el escenario oferta al espectador no el decoroso salón aristocrático propio de la tragedia, sino prisiones con rejas, además de espacios naturales con abruptas montañas, oscuros bosques y una maléfica caverna. La presentación de nuevos espacios se acelera con dinamismo en el quinto acto, que es mucho más breve que los anteriores e introduce un novedoso cambio de escenario entre escenas.

Ahora bien, todo ello queda al servicio de la acción, y por lo tanto, de los personajes y las ideas que estos encarnan, aspecto en el que

²² Espronceda, José de, “Poesía”, *El Siglo*, nº 2, 24-I-1834, pp.3-4; reproducido por Martínez Torrón, *op.cit.*, p.1249 [1248-1250].

²³ *Ibidem*, pp.1249-1250.

mayor creatividad ofrece *Blanca de Borbón*. En 1834, cuando arreglaba la obra para su representación, escribía Espronceda que en el drama:

no debe conservarse sino la unidad de interés, y no entendemos por esto que sea precisamente un sólo personaje quien lo excite; pues pueden muy bien ser varios, siempre que los intereses parciales, ligados entre sí con un lazo más o menos visible, conspiran a una centro de interés común, que es lo que constituye su unidad.... La hora de las reformas ha sonado ya para España... En política, como en poesía, la perfección está en conciliar el mayor grado de libertad con el mayor grado de orden posible²⁴.

En *Blanca de Borbón*, los personajes, con sus intereses parciales, conspiran a ese centro común o unidad de interés a la par que la historia se presenta como telón de fondo en el que las criaturas campean para afirmar su individualidad personal. En cada acto, se entretejen perspectivas distintas y se introducen nuevos personajes que refuerzan el conflicto con la autoridad monárquica. Por ende, la acentuación de los rasgos románticos de cada uno de los personajes está al servicio del conflicto, con lo cual, la política y el amor se entrecruzan como paradigma de su cosmovisión para estructurar la tragedia y acrisolar tanto los símbolos de poder como los de resistencia. Por ello, las razones de Estado chocan con las sinrazones de sentimientos y pasiones.

Espronceda concibe sus personajes dramáticos en términos alegóricos universales, de modo que todos encarnan las grandes verdades a las que el dramaturgo hacía alusión en su cita anterior para que la tragedia fuese instrumento de denuncia, pero asimismo, esperanza de la humanidad.

Blanca de Borbón, a nuestro entender, fue compuesta para divulgar aquellas verdades, que en palabras del dramaturgo “pronuncian los pueblos con entusiasmo, las repiten con alegría los libres vencedores, y alborozan en secreto el corazón de los oprimidos”²⁵. La tragedia es instrumento simbólico de denuncia y alberga cierta esperanza para la humanidad. Por consiguiente, frente a la tipificación de los persona-

²⁴ *Ibidem*, p.1250.

²⁵ *Ibidem*.

jes y las oposiciones casi maniqueas entre el bien y el mal propias del arte clásico, los personajes que Espronceda perfila en *Blanca de Borbón* desvelan cierta hechura psicológica. Sus respectivos conflictos personales, pese a estar imbricados en los históricos, dejan abiertas las expectativas de libertad individual, e incluso, de precavida igualdad.

Dentro del marco histórico nacional, los símbolos del pasado español denuncian el presente del poeta. Pedro el Cruel es paradigma de la política opresiva fernandina²⁶. Su antagonista es su hermano bastardo Enrique de Trastámara. No sólo esos lazos híbridos de sangre lo unen al monarca, sino también el amor que siente por Blanca: “¡Dichoso día! / Al fin te encuentro, idolatrada Blanca.../ Mi único intento/ Es salvarte o morir. (I, 4)”. Enrique de Trastámara encarna la abnegación y valentía del caballero. Es el enamorado humano y político, de Blanca y de la libertad y a ello consagra su existencia. Enrique es símbolo de la esperanza del pueblo oprimido merced a sus proyectos de levantamiento. Ante Blanca manifiesta: “El nombre del traidor que me designan/ Es para mí un blasón (I, 3)” y ante Pedro el Cruel denuncia: “¡Tú me llamas traidor! Ese es el nombre/ Con que siempre los déspotas tacharon / Al que brioso, independiente y libre,/ Osa arrostrar sus bárbaros mandatos./ ¿Con qué derecho a tu capricho piensas/ Los hombres todos sujetar esclavos?” (III, 7).

Desde el primer acto, los planes que urden cada unos de los antagonistas progresan en la obra en sus respectivos sentidos unidireccionales: los opresores eliminando a Blanca para preservar el poder, los oprimidos luchando por sus respectivos intereses, para que exista real conjunción de fuerzas por el irremediable y romántico amor que sella el clásico triángulo amoroso entre Blanca, los dos protagonistas masculinos. Espronceda además lo amplía curiosamente con un personaje secundario, García, el cual defiende sus intereses y los de su hermana María Padilla bajo el escudo del falso amor. Los planes entretejidos por Enrique aúnan amor y política como baluartes de una nueva España, ya que al liberar a Blanca por amor, libera al pueblo del yugo opresor: “Este déspota atroz, ese inhumano/ Tigre, que en

²⁶ Años más tarde, en *El zapatero y el rey* y *El Molino de Guadalajara* de José de Zorrilla, por ejemplo, Pedro I será presentado como el rey justiciero.

ti furioso encarniza, / Salva de su furor, libre ha de verte./ Cuando más en sus garras te imagina [...]/ ¡Ah! Si es forzoso/ Para salvarte arrebatara su vida, /Quiero añadir al nombre de rebelde/El título también de fraticida” (I, 4). Para destronar a Pedro y redimir al pueblo, Enrique organiza un alzamiento, pero el amor de Blanca, como protagonista romántica, está condenado de antemano y no cederá a los propósitos de Enrique con falsas promesas de amores a cambio de libertad. Blanca, heroína pura e ideal, es víctima de la opresión, pero también del amor absoluto y ciego. Ella lucha, afirmándose como individuo aunque egocéntricamente, por anteponer sus sentimientos personales por encima de los intereses políticos de los que era ya víctima. Espronceda enriquece estas perspectivas con sus contrarias, en el acto segundo, ubicado en las esferas del poder. La Padilla y Pedro afirmarán respectivamente sus intereses como dominadores en el juego de fuerzas que Blanca subsume y Enrique cataliza. Pedro, en su monólogo, así lo sintetiza: “¿Y qué? ¿Mi ofensa/ no he de vengar yo mismo? ¡Miserable!/ Un vil bastardo arrebatarme intenta/ Mi trono y mi poder. ¡Ah! Yo te juro/ Yo anegaré en su sangre su soberbia [...]/ ¿Y Blanca? Blanca... El insensato piensa/ Libertarla. ¡Infeliz! Entre tus brazos/ Yo te la arrojaré, sí; pero muerta” (II, 4). Pedro, “corazón de bronce”, se revela enérgicamente y sobresale por su crueldad e insensibilidad, aumentando de este modo el contraste con Blanca. Ésta podría encarnar tanto el *hybris* de la tragedia como el papel protagonista romántica, ya que no capitula ante el desdén y las humillaciones que su marido le inflige manteniendo vivo el amor que siente por él y su fidelidad como esposa. Cuando Enrique logra entrar en la prisión, el amor y la libertad se convierten en factibles moneda de cambio. Blanca lo rechaza todo altivamente desde el final del primer Acto, negándose a participar en las intrigas políticas en contra de Pedro I. Su amor es obviamente fatal: “Es mi fatalidad: siempre he de amarle, / amarle a mi pesar” (I,2) aun cuando “...me oprima/ y me desprecie, y me abandone” (I,2).

Blanca, desde un principio, está condenada al fracaso y a la muerte, lo cual redundará en la crueldad de su esposo y la injusticia a la que está sometida. Las facetas más íntimas de su pensamiento y sus sen-

timientos, sus desvelos y su obstinación se van presentando de manera natural al espectador gracias a la introducción de un nuevo personaje femenino, Leonor, la hija del alcalde, fiel súbdita y amiga de confidencias de la prisionera. Leonor es mera estrategia literaria para otorgar primacía a Blanca y bucear por los recovecos de su corazón. Como emisaria e intermediaria, Leonor sirve de enlace entre el mundo cerrado en el que vive Blanca y el mundo exterior. Desde un punto de vista dramático, favorece la concentración temporal de acontecimientos que Espronceda ordena en esas cuarenta y ocho horas y abre el espacio de la prisión al supuesto libertador, Enrique.

El personaje antagonista de Blanca, La Padilla, es un personaje que Espronceda recrea literariamente con libertad. En la tradición literaria María Padilla solía ser un personaje decorosamente ennoblecido, respetando el rango de la importante familia castellana a la que pertenecía y sus relaciones con el rey un año antes de la llegada de Blanca a España. Espronceda le inflige un trato desprestigiado. La Padilla, encarna “la ramera”, por su amancebamiento, si bien, es la madre del único primogénito del rey, otro heredero susceptible al trono pese a sus orígenes bastardos. Los rasgos de la amante y madre, interesada por la transmisión del poder, justifican su obsesión por deshacerse de Blanca. La Padilla servirá de acicate para redondear las ideas de injusticia, los rasgos de ambición, odio y crueldad que el poder y el amor generan.

Las mujeres, opresoras u oprimidas, representan el paradigma romántico de la irracionalidad, de la pasión ciega, aunque en algunos momentos el escritor desvele facetas algo más humanas, haciéndolas dudar. Sus diferentes tonalidades y matices personales se enriquecen merced a unas réplicas más breves, una enunciación variada y un ritmo más vivo al renunciar, en algunos casos, a la monotonía de los extensos soliloquios clásicos. Todo ello alcanzará su paroxismo en torno a los personajes de la Maga y de su hijo Abenfarax²⁷ que Espronceda introduce como novedades del *dramatis personae* en su ver-

²⁷ Se ha olvidado la existencia real de Abenfarax y se ha considerado que la fuente de este personaje procedía de su homónimo en *Aben Humeya* de Martínez de la Rosa, obra estrenada en julio de 1830 en París.

sión de la historia a partir del acto III. Ambos catalizan la escena con gran eficacia teatral, despiertan la atención del supuesto espectador e introducen una nueva perspectiva en la representación del orden, el poder y el Estado.

Frente a la vida de la urbe o a la sociedad organizada que se concentran en el castillo, la Maga y Abenfarax aparecen como figuras humanas independientes. Son los habitantes libres de la naturaleza, no obstante oscura, misteriosa y salvaje de los alrededores de aquel mundo civilizado. En ese universo natural pero irracional, no es imprescindible la romántica síntesis de contrarios puesto que cuando los personajes se adentran en él, al salir del Castillo y merodear alrededor de la maléfica caverna, acaban despojándose de su estatus sociopolítico y lo que prevalece de ellos es una única faceta, la íntima, la humana y la más irracional en simbiosis con el contexto. De modo sencillo y eficaz, los personajes de la tradición española se liberan de su trasfondo histórico y se universalizan.

La inhóspita naturaleza en la que se ubica la caverna de la Maga y de Abenferax anuncia la destrucción de la realidad a la que se enfrentaba el propio Espronceda como disidente. Los habitantes de la caverna son, no obstante, opresores por venganza. Al haber sido oprimidos antes por el cristianismo, se habían convirtieron en fieles súbditos de Luzbel. En consecuencia, ellos son los únicos que detienen un poder oculto e irracional capaz de sobreponerse al de una sociedad organizada pero corrupta. La Maga es la que realmente manda y dicta en la Padilla. Su hijo Abenfarax, su recompensa satánica, es el que placenteramente ejecuta las inhumanas órdenes del tirano que, al fin y al cabo, satisfacen la sed de sangre de su madre. En realidad, la Maga, maquiavélica y maléfica, es la única capaz de acabar con la monarquía absolutista y la aristocracia, lo que significaba para los románticos el supuesto preludio de una nueva sociedad. Empero, por su fuerza irracional, su furia destructiva y aniquiladora, ella y Abenfarax representan el lado perverso de la revolución. Ambos son capaces de burlar el poder del tirano, del monarca y de la Inquisición, pero ambos gozan ciegamente con el mal de la humanidad para negar que el bien existe y es posible en la tierra. La capacidad de mani-

pulación de la Maga y la capacidad de acción del asesino Abenfarax, “estúpido y feroz” según dicta la didascalía, permiten que Padilla, la impura opresora, triunfe frente a Blanca, la pura y despóticamente oprimida. La libertad, es decir, Enrique y sus amotinados, llegaron irremediabilmente tarde²⁸. ¿Residiría en ello el premonitorio aviso de Espronceda ante el conflicto de la libertad contra la injusticia, la inequidad y la tiranía?

Blanca de Borbón se diferencia de las diferentes versiones trágicas que de la historia se ofrece por el hecho de ser la obra de mayor talante romántico. En ella, Espronceda recurre al patrimonio tradicional español, en el que los arquetipos de Blanca de Borbón y Pedro el Cruel formaban parte de la imaginería histórica española, de sus mitos nacionales y eran formas de expresión popular y alegórica de las ideas abstractas de la opresión y de la injusticia en términos humanos y sociopolíticos. Por antagonismo, los grandes valores de libertad, justicia e igualdad que Espronceda acentuó.

Durante el período del exilio, coincidente con el periodo de personalización estética y creativa, a medida que el tiempo le va distanciando de sus modelos y se va afirmando su propia originalidad estética, Espronceda se independiza hasta producir un arte personal y propio, esencialmente romántico. Ante los preceptos, afirma su entera libertad creativa, a contracorriente, de modo que la tragedia sobre Blanca de Borbón es una manifestación más en la evolución del género hacia el drama romántico.

Si la censura de la obra y su pervivencia meramente textual provocaron el olvido de *Blanca de Borbón*, pese a los puntuales estudios existentes sobre la obra, valga esta nueva incursión de recordatorio y sirva para llamar de nuevo la atención sobre tan sugerente y oscura composición.

DOLORS THION SORIANO-MOLLÁ
Université de Nantes

²⁸ Casaldueiro, *op.cit.*, p.268. Librada Hernández apuesta por la defensa de la libertad individual frente a la libertad política en “Beyond Neoclasicism and into Romanticism: Espronceda’s incursions into history in Blanca de Borbón”, *Letras Peninsulares*, nº 1 (1997), pp.133-150.