

En torno a « Sancho García »

por Mariateresa Cattaneo (Universidad de Milán)

La sombría historia de la *Condesa Traidora*¹, en la que se inspira Cadalso para su *Sancho García*, constituye un núcleo narrativo de indudable e inquietante sugestión que el teatro español ha utilizado con frecuencia periódica: los textos dramáticos, pertenecientes a distintos momentos culturales e inspirados en Sancho García, en cierto modo se presentan, sin considerar su valor y su acierto poético, como ejemplo de las convenciones, de las premisas de gusto y de las finalidades teatrales de cada época, por lo que un argumento sustancialmente idéntico sufre transformaciones decisivas.

El grado de fidelidad a las fuentes tradicionales está profundamente condicionado por tal orden de fuerzas, aunque si con respecto a la narración de las *Crónicas*, reconstruida por Menéndez Pidal, se produce una constante reducción que lleva a eliminar toda referencia a las novelescas aventuras de Garci-Fernández, padre de Sancho García: aven-

¹ *Leyenda de la Condesa Traidora* es el título dado por Menéndez Pidal a su cuidada reconstrucción de la leyenda a través de las *Crónicas* y de la elaboración narrativa (*Historia y epopeya*, en *Obras de R. Menéndez Pidal*, Madrid, 1934, II pp. 5-27). Sobre esta leyenda véanse también las páginas dedicadas al *Sancho García* de Zorrilla en *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Buenos Aires, 1945, pp. 223-28.

Sólo cuando corregía las últimas pruebas de imprenta de mi trabajo he podido leer el exhaustivo análisis de Cesare Acutis sobre las fuentes medievales del tema, *La contessa traditrice. Morti e vite esemplari*, La Rosa Editori, Torino 1984, pp. 3-47.

turas por demás cautivadoras por los infelices amores y por el singular y fabuloso atributo que une a la figura del Conde la imagen de blancas, bellísimas manos.

En la transcripción teatral se advierte la excesiva complejidad de la trama y la necesidad de una contracción que, por medio de la simplificación, dé resalto y autonomía a la segunda secuencia narrativa, que tiene como protagonista a la Condesa Viuda, que intenta matar a su hijo, Sancho García, cegada por un culpable amor hacia un moro y por su deseo de reinar con él en Castilla.

Como consecuencia, mientras la figura del padre, Garcí-Fernández, se oscurece, privada de todo resalto incluso en el recuerdo (es una sombra, amada o no amada, según las versiones, pero sin ningún peso) la tensión emotiva se centra en la relación madre-hijo.

El argumento es bastante audaz e inquietante: un amor adúltero y culpable (explícitamente sentido como adúltero por parte de los personajes de los dramas y en cualquier modo gravemente culpable, dado que viola códigos de uniformidad racial, religiosa y de sentimiento nacional) y, como consecuencia de este amor, una escandalosa transgresión de uno de los sentimientos primarios, el amor materno. Pero en la representación de la pasión perversa la ficción teatral interviene — a varios niveles según las épocas y los autores — con una atenuación de la culpa de la protagonista y paralelamente con variaciones del comportamiento y de la disponibilidad afectiva del hijo, haciendo aceptable la compasión, la simpatía o al menos una parcial justificación de un personaje que ya no es, como en las antiguas *Crónicas*, un compacto aglomerado de iniquidades.

La primera escritura teatral que encontramos, o que tendríamos que encontrar, es *Los Monteros de Espinosa* de Lope de Vega. Pero el texto que nos ha llegado (un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid y una suelta sin fecha) es probablemente una refundición más tardía de la

comedia de Lope, elencada en el *Peregrino*, para la cual Menéndez Pelayo y Morley-Bruerton² proponen una datación a finales del siglo XVII, comienzos del XVIII. Además de una absoluta preponderancia del romance, una serie de indicios estilísticos y de técnica escénica (algunos vistosos, aunque no lo suficientemente probatorios) parecen dar la razón a tal afirmación.

El título de la comedia, *Los Monteros de Espinosa*, muestra que Lope (imaginamos) y el anónimo refundidor han decidido englobar en el contexto narrativo aquella nota celebradora que une, en la leyenda, la salvación de Sancho García al privilegio de los Monteros de Espinosa que consistía en custodiar de noche la persona y la casa del Rey. Pero, de este modo, el protagonista viene a ser Sancho Montero, que ofrece ocasión para una de aquellas figuras, amadas por el teatro del 600, de perfecto vasallo, aunque no de buen señor, que subordina todo (incluso a costa de la vida) a la lealtad y a la fidelidad, puntos cardinales del honor caballeresco.

Por otro lado, en la comedia predomina el enredo de amores y celos que se mueve contemporáneamente sobre dos ejes, con continuas interferencias: Sancho Montero ama, siendo correspondido, a Elvira, dama de la Condesa, que a su vez es asediada y cortejada por Sancho García; Abenamar, antes embajador moro y más tarde prisionero de la corte, ama, y es correspondido, a la Condesa Violante, cortejada también por Iñigo de Lara. El desarrollo está netamente orientado hacia un juego de equívocos, una comedia del amor y del caso, complicada — con un recurso muy difundido en el primer siglo XVIII — por la constante y alternada presencia de uno de los personajes « al paño », que, así escon-

² M. Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, VI, p. 254; S.G. Morley - C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, 1968, p. 516.

dido, espía a los otros y algunas veces no llega a comprender bien lo que oye o ve, con los engaños consiguientes.

Es un detalle significativo que sólo a la mitad del I acto, después de una larga escena de insistentes intercambios e involuntarios engaños ante la reja de Elvira, se introduce el argumento del peligro moro y de las brillantes victorias obtenidas por Sancho García. Pero la motivación patriótica y belicosa se mantiene inexorablemente extraña al verdadero sujeto del drama, como subraya un parlamento del conde, al alejarse el general con el que acaba de discutir sobre las ofertas de paz del moro:

Ea, amor,
ya a solo contigo puede
mi corazón descansar
de la fatiga vehemente
que en mí han impuesto la dura
sujeción de unos desdenes ... (acto II) ³

También el amor de Violante por Abenamar, aunque advertido a veces por ella en su laceración, al mismo tiempo indigno e incontenible, se somete a las series intercambiables de episodios galantes de las comedias de capa y espada, hasta que en el III acto la acción llega a su culminación.

Violante empieza a leer a escondidas una nota en la que el Conde, arrastrado por los celos, ha dictado la condena a muerte de Sancho Montero:

sin atender que es mi Madre
la que hasta aquí se ha interpuesto
por librarle de mi enojo (acto III)

pero deja de leer después de « sin atender que es mi Madre » y deduce que el hijo, habiendo llegado a conocer su culpable amor, la ha condenado (nótese que ya se ha dicho

³ *Comedia nueva de los Monteros de Espinosa*, suelta s.a., Barcelona, J.F. Piferrer.

que ella es sólo la madrastra, con obvia estrategia de atenuación y de remoción en el nombre del decoro).

Sin demasiadas dudas — los personajes exteriorizados en la mecánica complicada y precipitada de la acción, no tienen densidad psicológica — Violante decide poner en práctica el proverbio «madruga y mata primero»: Elvira, al corriente de su proyecto de envenenar al hijo, turbada se confía con Sancho, el cual, aunque enterado de que el rival quiere matarlo, decide ser leal y advertir al conde. En el momento del brindis, Sancho García ofrece a la madre la copa envenenada para que beba en su honor: en una sucesión de lances de amor y de honor todos se disputan la copa, hasta que Violante confiesa.

El Conde a este punto recupera la dignidad de su papel: perdona a la madre que se retira a un convento, permite el matrimonio de Sancho con Elvira, funda el cargo de los Monteros de Espinosa y deja libre a Abenamar, amante sincero y hombre de honor, y éste cierra felizmente la historia.

Cuando Cadalso en el Prologo de su *Don Sancho García*, pidiendo recibir el bautismo cristiano.

Cuando Cadalso en el Prologo de su *Don Sacho García, Conde de Castilla* recordaba que: «este asunto sacado de una historia, ha sido ya tratado en el antiguo Theatro, con las hermosuras y defectos que mezclan las plumas demasiado libres del siglo pasado», pensaba probablemente más en el texto de Lope que en la refundición: de cualquier manera valoraba plenamente la distancia que existía entre la estructuración compleja de la comedia lopiana, pensada para el gusto del público con descuido de las reglas — y que se hacía aún más incontrolada en las desordenadas adaptaciones que la escena contemporánea ofrecía todavía — y su ideal dramático.

La educación recibida en Francia y en Inglaterra, el frecuentar los ambientes culturales ilustrados españoles⁴ y

la lectura de Luzán llevan a Cadalso a compartir con su época la obsesiva aspiración al teatro trágico: y si bien con la *Numantina* se han perdido incluso sus ideas teórico-programáticas sobre el teatro expresadas en el prólogo⁵, de su obra, sobre todo después del hallazgo de *Solaya*⁶ emerge claramente la ambición de un teatro que sea nítida compaginación que funciona sobre el contraste interior de las pasiones y las descompone y recompone, según el ejemplo del limpio juego raciniano, en analogía con la idea neoclásica de la belleza como temperancia de las antítesis en una composición simétrica, matizada por el claroscuro.

En *Don Sancho García*, pues, el tema tradicional — homogéneo a la elección que otros autores contemporáneos hacen de historias de la Reconquista, óptimas en la perspectiva de un teatro nacional — es sintetizado y llevado a un diseño unitario y lineal que aísla a la protagonista en su trágica laceración ante la inconciliabilidad de los afectos amorosos y maternos.

Alrededor de ella, pocos personajes, todos ellos marcados por vigorosas motivaciones interiores, que, a veces, los inmovilizan en una postura exteriorizada, sin huellas de sombra, que hace del papel una máscara: como sucede con Almanzor, completamente negativo por su ambición de poder, intransigente ante cualquier impulso emotivo, incluso en la tensión final:

Nunca te amé: tu amor solicitaba
porque al supremo mando conspiraba.

⁴ Los encuentros con los italianos Conti y Napoli Signorelli le pusieron en contacto con el vivo debate teatral italiano, que en estos años, a través de las obras del Muratori, Calepio, Gravina, Martello, Maffei y del mismo Conti, se dedicaba con notable tesón al problema de la « reforma » del teatro.

⁵ Cfr. R.P. Sebold, *Cadalso: el primer romántico « europeo » de España*, Madrid 1974, pp. 255-56.

⁶ *Solaya o los Circasianos*, tragedia inédita, ed. intr. y notas de F. Aguilar Piñal, Madrid, 1982.

Si al verte me prendé con tu hermosura
poco duró, porque el amor no dura ...⁷

En la vertiente positiva, en Sancho, hijo afectuoso y jovenísimo, se perfila una conciencia virtuosa e inocente, totalmente sustraída a la responsabilidad de la solución trágica (Sancho ignora el atentado que está a punto de cumplirse y la madre apura la copa envenenada en principio por error, más tarde voluntariamente); mientras que un sentido austero del deber y una vigorosa energía moral se encarnan en las figuras de los consejeros, Alek y Gonzalo. De hecho, aunque la tensión trágica en la que se apoya el drama presenta el amor como uno de los núcleos esenciales del conflicto (como ocurrirá también en *Solaya*, que muestra un contraste idéntico entre la pasión amorosa y los afectos familiares y patrióticos), Cadalso siente la necesidad — que corresponde al gusto clasicista y a la orientación que en aquellos años Aranda trataba de dar al género dramático — de una representación más compleja y universal que diera espacio a las instancias morales e ideológicas.

El problema de la relación con el público no es ignorado por él, como se advierte en el breve prólogo, pero lo propone según la formulación neoclásica de la tragedia, con una perspectiva didascálica que, en la concepción de la escena como vehículo de ideas, impone maniobrar la propia materia de manera que ofrezca « afectos de religión, honor, patriotismo y vasallaje ».

Por otro lado, Cadalso con *Solaya* experimentó el rigor de una censura que no admitía concesiones a una desbordadora exuberancia emotiva y a soluciones de algún modo contra-

⁷ Acto V, esc. IV. He utilizado la edición, que reproduce el texto incluido en *Obras*, Imp. Repulles, Madrid 1803, publicada en *Teatro español del siglo XVIII*, Barcelona, 1972: falta todavía una edición moderna de *Don Sancho García*, que tenga en cuenta las variantes (a veces importantes y achacables a una intervención de la censura) de la versión manuscrita que se conserva en la Biblioteca Nacional.

stantes con las coordenadas ideológicas del despotismo ilustrado: en *Sancho García* la operación dramaturgica se inscribe plenamente dentro de las exigencias de decoro, de decencia, de una *medietas* entendida como simétrica reducción de los lances emotivos a la armonía « virtuosa », bajo la segura luz de la razón y de la conciencia.

Contribuían a tal realización las convenciones escénicas que el gusto de la época proponía y que Cadalso se apropia convirtiéndolas en su catecismo: los personajes no se agolpan ni combaten en el escenario sino que se encuentran — dos o tres, preferentemente — para intentar comprenderse o para enfrentarse por medio de las palabras, en busca de una respuesta y una aclaración de las inquietudes personales.

En el espacio neoclásico ficticio, impuesto por la unidad de lugar (en una hipótesis de puesta en escena: un pórtico, una columnata, una sala con características convencionales de majestuosa riqueza: en cualquier caso un espacio cerrado, casi aprisionador) la gestualidad representa en el escenario sólo las disidencias interiores, no la acción, que, por elección programática, está confinada fuera del escenario y, dentro, se convierte en narración y comentario. De tal manera el trámite entre el público y la conclusión trágica, el cambio involuntario de la funesta copa, son las palabras de la larga conversación de Elvira y Alek: los héroes entran en la escena sólo para morir o perdonar, dentro de un cuadro gestual de clásica compostura.

Semejante elección de estructura dramática concentra en el lenguaje gran parte del poder significativo: Cadalso, ante el problema de la escritura trágica (agravado por la inevitable referencia a la perfección raciniana), en la vertiente métrica opta por la declamación controlada, por la uniformi-

⁸ Para la defensa del absolutismo ilustrado en *Sancho García*, véase R. Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1976, pp. 390-93.

dad y por la tranquila nitidez de los pareados rimados, y en la búsqueda de un lenguaje de racional compostura y de esencial claridad (una vez más en comparación con la raciniana *clarté*) propone una elección antilirica que utilice las técnicas retóricas de la *brevitas* para grabar inmediatamente los conceptos en la memoria y resaltarlos con icástica perceptibilidad, bien como vehículo de la acción:

Aparta, pluma, de mi mano impía
y no marche Almanzor; muera García (II, esc. IV)

bien como conceptuosa sentenciosidad gnómica:

El Rey es como Dios: señora, atiende:
quien más lo estudia, menos lo comprende. (III, esc. II)

Pero este ambicioso intento experimental que tiende hacia un nuevo modelo trágico denuncia también sus límites evidentes: como les ocurre a otros muchos autores de este periodo la distancia entre la discusión teórica y la realización efectiva de los textos trágicos es insuperable, sobre todo por la pobreza fantástica y por la concepción de la teatralidad como instrumento conceptual e ideológico a menoscabo de las exigencias espectaculares. Por esto en el análisis he preferido evidenciar los aspectos técnicos y las convenciones más que el dominio ejercido por el autor sobre ellos, lo que exigiría un examen más minucioso y de cualquier modo nos llevaría a confirmar opiniones sustancialmente limitativas como las dadas por Glendinning, Sebold, Aguilar Piñal⁹. Quizá valdría más poner de relieve el serio compromiso de este experimentalismo que se pone a la prueba con un modelo rígido como el aristotélico-racionalista; y también subrayar que la veleidat trágica — propuesta en un gusto programáticamente

⁹ N. Glendinning, *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, 1962; R.P. Sebold, *op. cit.*; F. Aguilar Piñal, *op. cit.*, Además la fortuna crítica de *Don Sancho García* fue siempre escasa, a comenar de los juicios de Napoli Signorelli, Leandro Moratín, hasta Martínez de la Rosa y Cotarelo.

te severo y heroico — comprime una vocación de emoción patética, a descrédito de la autentica voz cadalsiana: y la recientemente recuperada *Solaya* nos ayuda a advertirlo.

La voluntad de un teatro perfectamente contenido dentro de las reglas, en *Don Sancho García* lleva a esquematizar la pasión amorosa, de acuerdo con una fuerte intención moralista que la propone sólo como materia sobre la cual ejercer el dominio de la razón y del deber. El amor, causa de la fatal desventura, se nos presenta como fuerza funesta, « Deidad demente », « tiranía », « rigor », « delirio »:

Huye, Elvira, de amor. Ay, ¡ joven eres!
mira que en sus pesares y placeres
la pena siempre fue mayor que el gusto:
ligero el bien y continuado el susto. (I, esc. IV)

Amor aquí introduxo sus rigores.
¿Y puede haber quietud donde hay amores?
Quien busca paz donde hay amor, delira. (V, esc. I)

Escarmienta de amor su curso aciago:
con gusto empieza, acaba con estrago (V, esc. IV)

y en una abstracta dualidad bien-mal es alejado con aridez y pedagógico desprecio que no concede nada a la piedad, a la turbada participación.

También en *Solaya* el amor se advierte como irracional fuerza del deseo, portadora de debilidad y culpa, pero se enriquece por una necesidad de justificar, que perfila una turbación dolorosa y opone a la mirada sin debilidad del « cielo » la conciencia trágica de la humana fragilidad y sensibilidad:

¡Cielos tiranos! que en mi pecho tierno
ponéis todas las furias del infierno
¿por que me dais un corazón sensible,
si tan inmenso mal es insufrible? (vs. 975-78)

Si no es delito amor, muero inocente ..
y si es delito ... ¡oh, cielo soberano!
¿por qué hiciste sensible al pecho humano? (vs. 1674-6)

Ahora este elemento de « sensibilidad », que Aguilar Piñal ha revelado tan brillantemente, le permite a Cadalso introducir en la ejemplar estructura neoclásica una polivalencia afectiva de la protagonista más sutil, que hace explícita la dolorosa dialéctica de pasiones y racionalidad¹⁰ y tiene su desenlace en un pesimismo doliente, más coherente, me parece, con el sistema ideológico y estilístico cadalsiano.

Justamente bajo esta perspectiva se desarrollará la figura de la Condesa en la tragedia de Cienfuegos, que tocando de nuevo el tema¹¹, veinte años después (1798, estreno 1803), dibuja un personaje enérgico, resentido, caracterizado por unir modos reales, como el ser voluntariosa y dominante, con los aspectos de la dedición amorosa, de la fragilidad ante las pasiones.

Cienfuegos concentra la intriga en torno a la heroína femenina, como indica el título, *La condesa de Castilla*¹²; y en función de esta centralidad positiva modifica la figura de Almanzor, ahora enamorado ansioso y sincero, y la del hijo, a quien mueve una furiosa ambición de poder, un anhelo de victoria sobre el enemigo que se convierte en dispótica violencia y odiosa crueldad y cuya conversión se produce solo al final, sin faltarle alguna incoherencia¹³. La Condesa deci-

¹⁰ Véase también la sutil lectura de la tragedia que hace P. Alvarez de Miranda, *A propósito del descubrimiento de « Solaya o los Circasianos », tragedia inédita de José Cadalso*, en « Cuadernos hispanoamericanos », 389, (1982), pp. 309-21.

¹¹ De argumento diferente, a pesar del título engañoso, es *El conde Don García de Castilla*, tragedia de Lorenzo María de Villaroel y Velázquez, Marqués de Palacios, publicada en Madrid en 1778, que lleva a la escena la historia del asesinato del infante García, último conde de Castilla. Cfr. R. Menéndez Pidal, *El « Romanz del infant Garcia » y Sancho de Navarra antiemperador*, en *Historia y epopeya*, cit., pp. 33-98.

¹² N. Alvarez de Cienfuegos, *La Condesa de Castilla*, en *Obras poéticas*, Madrid, 1816, II, pp. 108-205.

¹³ Según la ética ilustrada, Cienfuegos condena cualquier forma de fanatismo, partidario de un patriotismo moderado que preste más atención a las necesidades y a los deseos de paz de la colectividad que a la ambición de victoria: como resulta aquí inequívocamente en los parlamentos de la madre que, en defensa de la humanidad como virtud esencial, califica a su hijo de « monstruo », « fiera », « tigre carnívoros » que ha quebrantado las leyes de la obediencia y del amor filial al mismo tiempo que los deberes hacia su pueblo.

de a solas la matanza del hijo, después de haber superado una lucha interior en la cual se le presentaba como el obstáculo para su libertad, para la supervivencia del hombre amado, para conservar su dignidad y el amor del pueblo: y la prepara con una furia tan grande como su indignación, pero de repente siente el horror de lo que va a hacer. Lejos de ser decisivo y liberador, el delito le ocasiona solo remordimiento, angustia y odio profundo hacia sí misma: por lo que dirige contra sí la muerte vaciando la « infausta copa ».

En una posición destacada incluso en la visualización escénica de la muerte, con Sancho y Almanzor arrodillados simétricamente a su lado (« El primero con la mano cogida y aplicada a su corazón la mirará como dudoso aun de su muerte. Almanzor tendrá la cabeza inclinada y apoyada la cara en la otra mano caída sobre el muslo de la Condesa »). la Condesa concentra en sí la fuerza mayor de la tragedia — sin que falten desigualdades — y se afirma en la exaltación de su apasionada y generosa disposición al amor:

Yo me abraso en amor: yo te amo, Sancho,
Sin medida ni fin; amo a mis deudos,
A mis amigos, a mi esposo, a todos,
A todo cuanto encierra el universo,
Hasta a las piedras insensibles amo (III, esc. III)

y en la defensa orgullosa de su sensibilidad:

¿por ventura en vano
una alma tierna abrigará mi pecho?
¿O es culpa mía si nací sensible?

¡Ay! plegue, Sancho, por tu paz y dicha,
Plegue, hijo mio, al compasivo cielo
Que no llores jamás como tu madre
De una alma tan sensible el don funesto! (III, esc. III)

Los motivos esbozados en la *Solaya* cadalsiana adquieren mayor seguridad del sentimiento con respecto a la razón, conduciendo los elementos sensísticos a niveles de inquietud

sentimental y de emocionalismo que avanzan paralelamente, en el ámbito de estructura teatral, con un regreso al predominio del elemento amoroso, al cual se subordinan los elementos « virtuosos » y heroicos, con función de relieve y ennoblecimiento del diagrama patético: como ha observado Frolidi « in Cienfuegos la presenza delle cosidette « regole » non è altro che bisogno di ordine, coerenza drammatica [...] non è mai irrigidimento nel precetto, rispetto del modello classico, gusto della ricostruzione archeologica, calco stilistico »¹⁴.

La voluntad de un teatro regular planteado en una compacta linearidad de desarrollo queda completamente suprimida, obviamente, en la última escritura del tema, el *Sancho García*¹⁵ de Zorrilla. Una vez más el título nos orienta en cuanto a los procedimientos narrativos y la estructuración de la trama, que lleva a primer plano la figura del hijo y le convierte en el héroe. También el título de Cadalso sobreentendía una evidencia análoga, pero Sancho García, en realidad, de la tragedia más que el protagonista era la instancia moral, la respuesta, de acuerdo con el planteamiento racional, al contraste de las pasiones.

Zorrilla ya había llevado a las tablas la historia legendaria de Garci-Fernández¹⁶ en *El eco del torrente* (enero 1842), sometiéndola a una honda transformación hacia una intriga enmarañada y efectista y un exotismo romántico que opone, en una ambigua y no lograda tensión sentimental, la francesa Argentina, casada por el padre sin amor, a una enamorada esclava mora.

¹⁴ R. Frolidi, *Natura e società nell'opera di Cienfuegos* (con una appendice di testi inediti) en « ACME, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano », XXI, (1968) p. 23.

¹⁵ J. Zorrilla, *Obras completas*, Valladolid, 1943, II pp. 1079-1126. El drama es definido por el autor « composición trágica en tres actos ».

¹⁶ Sobre este asunto Zorrilla escribió también una leyenda, *Historia de un español y dos francesas. (Cantos del Trovador, en Obras completas, cit. pp. 529-552.*

Con un proceso semejante, en *Sancho García* (noviembre 1842) Zorrilla convierte al Conde en el héroe romántico, atormentado e infeliz, víctima del destino y verdugo de sí mismo, mientras que en su madre quiere representar « el poder de una pasión tardía en una mujer adulta »¹⁷, dibujando así un personaje ambiguo y torturado, bastante oscurecido por sus maldades (la galofobia de este periodo aceptaba con satisfacción que se achacase a la esposa francesa desamor y traición) sin faltarle todavía honda emoción en las « concavas inflexiones de la más criminal desesperación »¹⁸.

En una estructura teatral complicada, Zorrilla recupera todas las peripecias de la historia tradicional (los personajes de Sancho Montero y de Elvira, la caracterización malvada del moro, la acusación a la Condesa de haber ordenado la muerte del marido, la rebelión del hijo al padre) y la enriquece con ambientaciones propias del efectismo romántico: noches oscuras y melancólicas en la « soledad inculta » del parque del castillo¹⁹ o lóbregos y misteriosos lugares como el subterráneo laboratorio del rabino Simuel Benjamín, hechicero e impostor. Pero el aspecto más interesante de la obra consiste en el hecho que Zorrilla de nuevo plantea la licitud de la venganza del hijo que obliga a la madre a beber la pócima envenenada, problema que ya había sido señalado en un romance²⁰, con expeditivo y quizá irónico aplazamiento del juicio:

Dúdase en aqueste hecho
si fue justo, o sin razón;
unos afirman que sí,
otros defienden que no ...

¹⁷ J. Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo*, en *Obras completas*, II, cit., p. 1766.

¹⁸ *Ibidem*, p. 1766.

¹⁹ Véase la escena I del acto I, modelo ejemplar de ambientación romántica

²⁰ Véase el romance, atribuido a Juan de la Cueva, al número 715 del *Romancero general* de A. Durán, BAE, X, Madrid, 1945, p. 471.

y que Cristóbal Lozano también había propuesto, dejando entrever por medio de fórmulas dudosas su personal rechazo de esta « atrocidad »²¹.

Si el teatro precedente, con significativa reticencia y remoción, había anulado el conflicto — de diferente manera, como hemos visto — Zorrilla por el contrario aparece fascinado por este nudo dramático que ya había glosado en una leyenda²² en la cual aceptaba el desenlace tradicional, pero hundiendo al protagonista en un afanoso mar de remordimientos y dudas: ahora lo enfoca de un corte muy diferente, alejándose bastante de los datos tradicionales para construir un drama que pudiese ofrecer un papel a medida de los primeros actores que actuaban en el teatro de la Cruz²³ y que estimulase más la maravilla del público, deseoso de estremecerse ante unas peripecias — tal vez inverosímiles — pero bien trabadas por la indudable habilidad técnica del autor. De este modo, a través de una progresión dramática bien construida, Zorrilla, en la sorpresa de las escenas finales, logra dejar libre a Sancho García de toda culpable responsabilidad. De hecho el Conde, con la ayuda de un narcótico, simula envenenar a la madre y, después de matar al moro, la rescata de la muerte confinándola a la soledad del monasterio de Oña y deja que caiga sobre él la acusación del

Ningún juicio se puede deducir de la narración del Padre Mariana, que relata los hechos de Sancho García en el capítulo XL de su *Historia de España* (BAE, XXX, Madrid, 1950, p. 240).

²¹ « Aunque al parecer de algunos fue ajustado el hecho, muchos le condenaron por temerario, que en materia tan dudosa quedó campo para todo. Deslucióse mucho el conde, notándole de crueldad lo que él llamaba justicia, y para sosegar a los mal contentos, fundó, en contemplación de su madre, y de su mismo nombre, el monasterio de Oña ... Con esta obra pia y capa de religión procuró cubrir el conde la atrocidad del caso ». C. Lozano, *Historias y leyendas*, Madrid, 1943, pp. 84-87.

²² *El Montero de Espinosa*, en *Vigilias del estío, Obras completas*, I, pp. 740-757. Aquí Zorrilla aceptaba, entorno al matricidio, la suspensión del juicio que sugerían sus fuentes: « Mas tendamos, lector, un velo oscuro / sobre este cuadro de venganza y duelo / que es caso, a fe, de comentarse duro / que ya ha pesado en su balanza el cielo; / caso, lector, (y con verdad lo juro) / cuya razón escudriñar no anhele, / pues pliegues son del corazón humano / que intenta el hombre penetrar en vano ».

²³ *Recuerdos del tiempo viejo*, cit., pp. 1764-66.

matricidio y de la negligencia que quizás provocó la muerte del padre:

tumba mentida
tendréis vos, y ese crimen será mío.

.....
Créale todo el mundo, alucinado,
como eterna señal expiatoria,
sobre el sepulcro vuestro levantado
de un parricida vil torpe memoria.
Mas antes que el sepulcro el templo alzado,
penitente vivid: mienta la historia,
y antes que vuestro honor por mí sucumba,
ábrase al mío deshonorada tumba. (III, esc. XVII)

« Mienta la historia » proclama orgullosamente el héroe cumpliendo el sacrificio secreto de su fama, bajo el signo de un titanismo solitario e individualista al cual acompaña el conocimiento prospectivo de su destino de personaje histórico-legendario: imagen con la cual él se confronta con generoso esfuerzo, intentando distinguirse y defender su identidad:

En buen hora los siglos engañados
mi historia cuenten con airado estilo:
mi nombre y mi valor sean mirados
con horror en buen hora: no vacilo.

.....
Sea paño a mi tumba mi bandera,
y al echar sobre mí su injusto fallo,
diga por fin la gente venidera:
« Con tan gran corazón, ser no podía
un malvado tan vil Sancho Garcé ». (III, esc. XVIII)

De esta manera Zorrilla utiliza hábilmente el modelo literario del desdoblamiento del personaje, con su deslumbrante espejismo, para elaborar su romántica « verdad » indiferente a la historia (o que sólo busca una apariencia de historicidad): su consciente variación cumple así la trayectoria de interpretaciones de este asunto, en la que « verdad » histórica y « verdad » artística se entrecruzan con una sorprendente pluralidad combinatoria de ficción, que el estudio temático nos permite indagar y apreciar.