

LA EXALTADA TEATRALIDAD ROMÁNTICA DE “DON
ÁLVARO DE LUNA, CONDESTABLE DE CASTILLA”
(1838), DE JOSÉ MARÍA BONILLA

LETICIA PLACÍN ALONSO
Universidade de Vigo

Title: The exalted romantic Theatricality of José María Bonilla's *Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla* (1838)

Abstract: *Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla*, is a good example of the political drama of historical content that opens in the last years of the I Carlist War. Its author, the Valencian José María Bonilla, expresses in it his liberal position from an aesthetics, romanticism, whose exalted theatricality is analysed in these pages.

Key words: José María Bonilla. Álvaro de Luna. Historical drama. Romantic theatricality.

En el siglo XIX un gran número de escritores e intelectuales participan en el auge del teatro histórico de contenido político. Uno de ellos es José María Bonilla, valenciano, de la primera generación romántica. Nace con el inicio de la Guerra de la Independencia española, en agosto de 1808 y, aunque su figura es poco conocida y son escasos los estudios acerca del autor y de su obra (Laguna y Ortega 1989; Laullé 1871), es un buen ejemplo de intelectual comprometido e interesado en la difusión de la cultura como principio universal. Desde su juventud se ve envuelto en algunas tramas conspiratorias en contra del régimen del rey Fernando VII, por lo que es multado e incluso desterrado. Se inclina por diversas artes como la literatura, la pintura, la música y la arquitectura, además de dedicarse profesionalmente a la abogacía y especialmente al periodismo.

En el año 1829 comienza su andadura literaria publicando algunas de sus poesías en el *Diario de Valencia*. Posteriormente, decide divulgar en prensa sus primeras obras de teatro, *Dion triunfante en Siracusa* y *Los reyes de Esparta*, cuyo éxito fue notable. Durante este tiempo, escribe artículos de diversa temática en el periódico *El Diario Mercantil*, pero concibe un proyecto periodístico mayor que sale a la luz el 1 de febrero de 1837: *El Mòle*, su creación más ambiciosa. Este periódico de gran éxito se publica

íntegramente en valenciano, lo que hace de él uno de los primeros hitos de la Reinaxença levantina. A lo largo de su historia, *El Mòle* es censurado hasta en cinco ocasiones, la última en 1870, por su carácter crítico y satírico con todas las fuerzas políticas.

Bonilla, desde su ideología liberal, acepta cargos en las alcaldías de algunos municipios valencianos. Del mismo modo, participa en la Milicia Nacional desempeñando labores militares en defensa del pueblo. Cuando muere, en 1880, es consciente de que su obra, su labor como periodista y escritor, había sido olvidada.

Uno de sus triunfos literarios es el estreno de *Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla*, en el Teatro Principal de Valencia en 1838. En el cartel de la reposición valenciana del 16 de noviembre de 1840 leemos:

Su hermosa y rápida versificación, sus brillantes escenas y las delicadas correcciones que el autor ha creído hacer después de su primera representación, merecerán tal vez un éxito distinguido. [...] El autor, después que ha embellecido su creación, ha colocado al noble condestable en la posición sublime que sus altos hechos le concedieron entre los nombres más célebres de nuestra abundante historia. El último acto, sobre todo, es una bella inspiración y el público, apreciador del genio y de la aplicación, sabrá formar el debido concepto de su joven autor, cuyo nombre es bien conocido de sus paisanos. (Hidalgo 1867: II, 335).

Posteriormente, la obra se representa en el Teatro de la Cruz de Madrid y en el año 1845 se reestrena en Zaragoza ocasionando críticas poco favorables como la que se publica en *El Clamor Público*:

Anoche se puso en escena una composición nueva en este teatro, debida a la pluma del señor Bonilla, en cinco actos, titulada *Don Álvaro de Luna*. Todo su argumento consiste en que el señor rey don Juan II sueña unos je-roglíficos de hacha, verdugo, sombras y fantasmas; y los traduce, a lo rey, en que ha de morir su favorito el de Luna, porque corteja a la reina. Luego sale un obispillo (esta es palabra del autor) y dice que le han dicho que don Álvaro y la reina hacen picardigüelas; los grandes, la reina y todo el mundo acusan a don Álvaro, y hasta el tribunal, compuesto de doce jueces condena al ministro por once votos sin oírle siquiera: en fin, el poeta valenciano, por hacerle algún favor, ni aún lo pone en capilla para matarle, y desde la cárcel, donde estaba don Álvaro bien ajeno de morir, se le llevan unos cuantos hombres con hachas encendidas al patíbulo. Después viene la grandeza y la reina

y el rey y todos a la cárcel para ver el espectáculo unos, la reina para pedir por el valido desvalido, y el juez, que no quiso firmar la sentencia, también le tira al rey en sus hocicos la toga porque no quiere ya ser juez [...] (Anónimo 1845: 4).

Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla se estrena en Valencia en 1838 y se publica en 1840 en el volumen *Poesías*, misceláneo, junto a los versos del autor y un halagador prólogo de Vicente Boix, colaborador de Bonilla en algunos medios periodísticos y amigo personal. Además de esta, se conserva otra edición de 1856.

El movimiento romántico, del que tan activamente participa Bonilla, se desarrolla ligado a los acontecimientos sociales y sobre todo políticos de los primeros lustros del siglo XIX en España. La nueva estética llega de la mano de un cambio político y social (Romero Tobar 1994: 93-95), que implica el surgimiento de una nueva visión que acaba por modificar el pensamiento general a comienzos de siglo. Esta nueva mentalidad deriva en la creación de una nueva literatura cuyo trasfondo es un pensamiento y una estética marcados por transformaciones históricas tan determinantes como el fin del Antiguo Régimen, la instauración de un sistema de gobierno constitucional, la evolución del liberalismo y el camino hacia la revolución burguesa.

Aunque en la segunda década del siglo XIX los autores españoles entran en contacto de forma más íntima con el romanticismo europeo, la estética en España no heredará los preceptos conservadores del romanticismo alemán, sino los principios sociopolíticos del liberalismo que encarnan autores revolucionarios (Peers 1973; Romero Tobar 1994). Es así que en el romanticismo español domina un espíritu de reacción, “una confrontación radical” (Gies 1989: 14) frente a los paradigmas franceses que pervivían en la sociedad y en la literatura a principios de siglo; por todo esto, en España, como establece Ermanno Caldera,

Con el propósito de un planteamiento original había, pues, que acudir a la tradición teatral española, buscando en ella los aspectos más susceptibles de una matización romántica. En este sentido, [...] los dramaturgos se encontraron frente a diversas alternativas, a las cuales recurrieron conforme a

su sensibilidad y sus fundamentos teóricos: convertir en definitivamente romántico el teatro sentimental, recuperar el teatro del Siglo de Oro, volver a las tragedias clasicistas o más sencillamente insertar los temas extranjeros en un ambiente español. (Caldera 2001: 48).

Es evidente que la presencia del romanticismo en España se acentúa a partir de los años treinta del siglo XIX. Peers (1973: I, 323) ha considerado que el momento de mayor intensidad de dicho movimiento se sitúa entre 1834 y 1837 y se suelen establecer estas fechas como punto de partida, aunque con algunas variaciones, para hablar de la eclosión romántica en la península. En este período se suceden numerosos conflictos políticos y sociales de los que el teatro es altavoz y reflejo. Para que María Cristina pudiera hacerse cargo de la regencia, fue necesario contar con los liberales que, tras el breve paréntesis de 1820-1823, llegaban al poder y difundían su ideario político a través del teatro, convertido en arma cultural (Freire López, 1996: 300). Este es el tiempo en el que también retornan los liberales exiliados, que habían tenido que huir por el absolutismo de Fernando VII, trayendo consigo de vuelta los ideales románticos extranjeros que adaptarían a la realidad española, hecho decisivo, asimismo, en la configuración del romanticismo histórico. Todo ello explica el triunfo del drama romántico tras la muerte del rey Fernando.¹

En el Trienio Moderado muchos jóvenes rupturistas y liberales utilizan la prensa como un elemento de difusión ideológica. Este es el caso de Bonilla, que redacta asimismo literatura con el fin de difundir su ideología, sobre todo teatro. La regencia de María Cristina ofrecía cierta libertad a los dramaturgos, por ello en las obras se tratan temas que conectaban, a través de un pretexto histórico, con el presente del público, abordando aspectos de su actualidad siempre con una mirada patriótica (Lafuente Monge 2013: 13-43).

¹Como afirma Caldera, “Fue en la temporada 1837-1839 cuando se produjo una verdadera inundación de dramas históricos, caracterizados casi todos por un compromiso político que imprimía en los acontecimientos del pasado el sello de las preocupaciones presentes. Se amalgamaba el programa historicista huguiano de la identificación entre liberalismo y romanticismo”. (Caldera 2001: 107).

En el caso de Bonilla, a todo ello hay que sumar las particularidades del Romanticismo valenciano, en cuyos círculos intelectuales se integra. Según Peers, entre 1835 y 1850 predomina en Levante un Romanticismo

caracterizado por un elevado nivel de moralidad, a veces hasta puritana, receloso de toda clase de excesos literarios, inconexo con la rebelión, impermeable a los atractivos del melodrama y dominado a veces por el patriotismo, pero más a menudo por una melancolía, bien meramente lacrimosa, bien cercana a la postura de pesimismo razonado. (Peers, 1973: I, 260).

En Valencia, concretamente, el drama romántico se habría popularizado en torno a 1835 y “su éxito llegó al máximo entre finales de 1837 y comienzos de 1839” (Peers, 1973: II, 205). Bonilla encarna, en este contexto, al dramaturgo de su tiempo, ejemplo de los autores “que ponían su pluma al servicio de una causa. Extraían sus temas de situaciones concretas de la vida social o recurrían a episodios ejemplares de la historia y los manipulaban según sus intereses ideológicos.” (Rubio Jiménez 1989: 130).

Esta es la base de todo el teatro político que se produce y se representa durante los años del Trienio Moderado, el último período de la regencia de María Cristina, que supone el asentamiento de los principios fundamentales del teatro romántico (Ribao Pereira, 1998: 157). La economía teatral en Madrid en 1837, al inicio de ese tiempo, vive una situación desastrosa porque, aunque se opta por un buen equipo escénico, ello “no evitará pérdidas cuantiosas para la empresa, habida cuenta del mal estado de las salas, la escasez de cantantes extranjeros para las veladas líricas y el desarrollo mismo del conflicto carlista” (Ribao Pereira 1998: 167). El romanticismo, aparte de la renovación estética, conlleva un cambio en la morfología de las obras dramáticas, en los modos de representar y en las salas de teatro. Las más representativas de la época eran el Teatro del Príncipe y el de La Cruz, ambos en Madrid. En este último se pone en escena el drama de Bonilla del que me ocupo en este trabajo.²

²“El teatro de La Cruz, más popular, servía de plataforma fundamentalmente a melodramas: nacido en 1737 y remodelado con motivo del estreno de la segunda parte de *El zapatero y el rey*, en 1841, pasa a llamarse Teatro del Drama en el 49; su aforo era de mil trescientas personas y si bien su escenario era más pequeño que el del Príncipe, estaba mejor dotado que aquel en el ámbito de la maquinaria”. (Ribao Pereira 1999: 20).

En cuanto a Valencia, destaca el Teatro Principal, en el que Bonilla había estrenado su obra antes de llevarla a Madrid. Los lugares para la representación teatral en la ciudad levantina habían variado a lo largo de los años desde principios del siglo XVI. Las obras para la construcción del Teatro Principal habían empezado en octubre de 1831 y el 24 de julio de 1832 dan comienzo las representaciones.³ Seis años más tarde levantará el telón de *Don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla*.

Durante estos años, no solo se crean nuevos teatros, sino que las salas existentes comienzan a sufrir una serie de modificaciones en beneficio de las exigencias de las obras y del público. Una de ellas es la adaptación lumínica, que se pretendía establecer con el claro propósito proporcionar verosimilitud a las obras dramáticas (Ribao Pereira 1998: 155-158). De la misma forma, se reclama una mayor precisión histórica en vestuario y mobiliario y se constata la preocupación por recrear espacios y situaciones desde una perspectiva verosímil, para lo que, por ejemplo, se sistematiza el recurso a los decorados practicables y comienza a abandonarse el de los simples telones de fondo pintados. La importancia que el entorno tiene en los dramas románticos de este tiempo es vital, ya que, aparte de declamar, los actores deben interactuar con un espacio cuyo sentido es, en muchos casos, simbólico. Incluso los dramaturgos románticos pueden presentar escenas en las que el paisaje o el entorno que se describe es difícilmente reproducible en las tablas, en gran medida porque todavía no existen medios físicos o materiales con los que poder cumplir con las exigencias de la puesta en escena que requiere el drama (Ribao Pereira 1999: 25-26).

Este contexto sociopolítico general y teatral particular al que acabo de referirme es el que acoge el nacimiento y puesta en escena del teatro político romántico de ambientación histórica en el que se inserta el drama de Bonilla. En la temporada teatral del 37-38, hay una verdadera explosión de piezas históricas originales y sus estrenos son sistemáticos: se abre con *Los amantes de Teruel* (Hartzenbusch), continúa *El paje* (García Gutiérrez), es-

³Ese día se inauguró el Teatro Principal con un texto poético leído para el público, escrito por el duque de Frías; también se representó una comedia, *Luis decimocuarto el grande*, y la ópera *La Cenicienta*. (Lamarca 1840: 46).

trenada en mayo, y *La corte del Buen Retiro* (Escosura), en junio; sigue *Doña María de Molina* (Roca de Togores), en julio, con gran acogida por parte del público (Ribao Pereira 2002); continúan *Fray Luis de León* (Castro y Orozco) en agosto, *Antonio Pérez y Felipe II* (Muñoz Maldonado) en octubre y *Carlos II el hechizado* (Gil y Zárata) a primeros de noviembre. Ese mismo mes también *Bárbara Blomberg* (Escosura) y *Don Fernando el Emplazado* (Bretón de los Herreros). En diciembre del 37 se pone estrena *El rey monje*, de García Gutiérrez (Ribao Pereira 1999).

A partir de esta temporada se reduce el número e importancia de los títulos nuevos y aumentan los que no se llevan a escena, bien sea por cuestiones económicas, bien porque el gran número de obras escritas obliga a una mayor selección de las que se representan (Ribao Pereira 1999: 229). Entre los primeros destacan *Amor venga sus agravios* (Espronceda y Moreno López), *El astrólogo de Valladolid* (García Villalta), varias obras de Zorri-lla como *Cada cual con su razón*, *Ganar perdiendo* y *Juan Dandolo*. Ya en 1840 se estrenan *El conde don Julián* (Príncipe), *Vellido Dolfos* (Bretón de los Herreros) y *Don Álvaro de Luna* (Gil y Zárata).

Mientras, en Valencia, las obras del Siglo de Oro, que habían tenido bastante éxito entre 1825 y 1830, desaparecen casi por completo durante el Trienio Moderado, sustituidas por los dramas de Dumas y Hugo (Peers 1973: I, 378). Hay que esperar a 1837 para la representación de *Don Álvaro o la fuerza del sino* o de *El trovador*, cuyo éxito es, en ambos casos, menor al de *Los amantes de Teruel*, reestrenado varias veces.

Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla, se inscribe temáticamente en el ciclo romántico sobre la corte de Juan II del que participan novelas, relatos, romances y dramas que proliferan, especialmente, durante estos años, caracterizados, todos ellos, por su marcado carácter político (Ceide Rodríguez 2016; Codeseda Troncoso 2016; Ribao Pereira 2017a; 2017b). Para la exposición de los postulados ideológicos que el drama alberga, Bonilla enhebra el fondo conceptual que el personaje de don Álvaro de Luna ha ido acumulando en los textos literarios desde el triunfo del Romanticismo (Placín Alonso 2017), con todos los procedimientos espectaculares que le brinda

la nueva estética. El resultado es un drama hondamente comprometido con el liberalismo antiabsolutista y de exaltada espectacularidad.

La obra se dispone en cuatro actos, en prosa y verso, características ambas de los dramas románticos españoles de los años treinta. Todas las escenas que inician las jornadas, inclusive los dos cuadros del cuarto acto, se escriben en prosa: don Álvaro y don Alonso de Vivero exponen la situación de Castilla a modo de presentación para abrir el drama (I, 1: 5);⁴ la reina Isabel aparece rezando en la capilla y prepara el escenario para la aparición de don Álvaro (II, 1: 24); el criado del condestable presenta en el acto tercero las referencias espaciales y temporales concretas en que se desarrollará el desenlace (III, 1: 43); los nobles castellanos, el conde de Plasencia y el marqués de Santillana, exponen la situación de don Álvaro (IV-1, 1: 61); finalmente (IV-2, 1: 70), Luna duerme en la cárcel mientras Gotor le acompaña. Las escenas en verso, por su parte, son más numerosas que las de prosa y no se ajustan a ningún criterio de especialización. Tanto nobles como eclesiásticos, monarcas y criados utilizan ambas estructuras para sus intervenciones.

El drama se desarrolla por completo en la ciudad de Valladolid, en espacios cercanos entre sí. Comienza la obra en los salones reales del Alcázar, pasando a la capilla, posteriormente al palacio de don Álvaro de Luna y a la cárcel. Al cierre de la obra se menciona un espacio que no será visible para el público, el cadalso, ya que la muerte del condestable no se escenifica por razones de decoro.

En cuanto al tiempo de la acción, cabe destacar que los hechos tienen lugar durante dos días completos y el amanecer del tercero: los actos I y II suceden a lo largo del primero; el III acontece en torno a las seis de la mañana del siguiente, de noche, como marcan las acotaciones, aunque va amaneciendo a medida que transcurren los acontecimientos. En el primer

⁴En adelante cito por la edición de 1856. Anoto acto y cuadro en romanos y escena en arábigos.

cuadro del cuarto acto es de noche y, finalmente, en el segundo, la ejecución de Luna se verifica al amanecer.⁵

El drama es un buen ejemplo de construcción teatral romántica. La relevancia del destino en la vida de los personajes se marca desde el comienzo y los sueños del rey avanzan premonitoriamente el desenlace. En el poema que recita don Juan II en el acto I, el léxico se adecua a una ambientación nocturna. En los versos aparece una “negra sombra”, una “tumba”, se evoca un “soberbio panteón”, con “mirlo y ciprés” e incluso se produce un “relámpago”. Todo ello para conformar un espacio sublime, “gracias sobre todo a la presencia de la oscuridad y el misterio” (Caldera, 2001: 53). Del mismo modo, este espacio se relaciona íntimamente con el sentir del monarca, un estado de ánimo que evoca la tristeza, las dudas, y que finalmente lo llevará al caos (I, 5: 21).

La reina queda impresionada por las “trovas” de don Juan II, históricamente poeta, como buena parte de sus nobles y cortesanos. Más tarde interpreta esos mismos versos, desvelando así la trama amorosa al público,

Reina: [...]
El Rey aquí me mató...
Esta tumba del ciprés
mi tumba sombría es,
la flor de Castilla yo.
Esta sombra que anda aquí
será la del condestable,
a quien muerte miserable
diéranle también por mí.
El gallardo caballero
el mismo don Juan será
pues en actitud está
de desnudar el acero.
(I, 6: 21-22).

⁵La reacción de don Álvaro fue de resignación ante la noticia de su muerte. La mañana del 2 de junio de 1453 se producía su ajusticiamiento en la plaza de Valladolid. (Quintana 1833: 245).

A pesar de que el rey insiste a don Álvaro en que su situación es fruto del destino (“El hado lo quiso./ Debéis resignar”. [III, 6: 54]), el condestable reniega de tal consideración: “el hado, señor,/ es Dios infernal./ No creáis en él;/ suele ser falaz”, porque es un hombre que se ha construido a sí mismo.⁶

La ambientación romántica que propone Bonilla, como el panteón descrito en los versos del rey, o escenarios de la representación como la cárcel, donde se encuentra apresado el condestable, fomentan “despertar en los espectadores ese horror que, según Schiller, estaba asociado constantemente con lo sublime” (Caldera, 2001: 53). La nocturnidad de unas escenas y la oscuridad de otras, tanto en lo político como en lo personal, crean una atmósfera de tensión que prepara el terreno para la resignación a la muerte del protagonista.

Al monarca le duele el final de don Álvaro. Su dolor romántico se expresa a través de una única lágrima, como dice el propio don Juan II: “[...] Esta lágrima tan fría/ que en su sentencia cayó,/ es la que mi amor debió/ dar a su tumba sombría” (IV-1, 4: 66). Esta expresión de las contradicciones del monarca nos coloca “en presencia de una de esas intensas emociones que divorcian al hombre de su realidad circundante, paralizándolo por fuera y aislándolo dentro de su propio corazón [...] donde sufre indecibles tormentos morales” (Sebold, 1983: 187).

El romanticismo no solo es un movimiento novedoso y rompedor con la tradición desde la perspectiva estética, sino también lo es respecto a técnicas de representación teatral. Las innovaciones escenográficas correspondientes a este periodo provocan un verdadero cambio en la puesta en escena, volcada en la producción del efecto. Esto supone que las indicaciones que el dramaturgo ofrece para la representación del drama son precisas. Así, en el acto I se presenta el salón del Alcázar perfectamente adornado, con mobiliario relevante y aberturas practicables.⁷ Lo mismo ocurre en el segundo, en donde se reproduce una capilla “suntuosa”, decorada por cortinas, an-

⁶Álvaro. [...] tres veces de alto derribado fui,/ y el sol tres veces me miró subiendo. (III, 7: 56).

⁷Salón del Alcázar: puerta grande en el foro, otra igual a la izquierda y una secreta entre las dos. Mesa y sillón, etc.” (I, 1: 5).

torchas encendidas, un altar e incluso arcos que responden a la arquitectura propia del siglo XV. El acto III sucede en la casa de don Álvaro, decorado que quizá sea el más complejo del drama, pues está dividido en dos alturas: en la parte baja lo más destacable son las galerías —por donde don Alonso de Vivero será defenestrado— conectadas con el espacio superior, donde se encuentra la habitación del condestable, mediante una escalera que recorren los actores. En el primer cuadro del acto IV los personajes vuelven al salón del Alcázar⁸ y el segundo se sitúa en la cárcel. En este último espacio destaca la presencia de una ventana con rejas y el banco de piedra sobre el que duerme don Álvaro, que intentan reproducir la ambientación del tiempo de los hechos dramatizados.

Tanto los decorados como los múltiples elementos de atrezzo son pertinentes para el desarrollo de la acción, como es el caso de los numerosos escritos que circulan en el drama. A lo largo de la obra aparecen diversas cartas o pergaminos que se mueven, se traspasan, se envían o incluso se lanzan. La importancia de los mismos se marca desde el comienzo, en los versos que recita el rey (I, 2: 7-8) o cuando este le entrega a la reina su escrito para que ella misma lo lea (I, 5: 19). Destacan también los mensajes que llegan de la corte, como el pergamino (II, 12: 42), en el que el rey pone en alerta a don Álvaro para que huya y se salve, o el escrito del condestable a don Alonso de Vivero. Posteriormente se anuncia la cédula real que recibe el valido en su palacio (III, 4: 49), donde se le aconseja la rendición. Los papeles que hacen referencia a la sentencia condenatoria del condestable son verdaderamente significativos, manuscritos que le entrega el magistrado don Juan al rey, denunciando la parcialidad de los jueces (IV-1, 3: 65), y que lee la reina, impaciente por conocer el destino de su amado (IV-1, 5: 69). Finalmente, cuando el condestable está a punto de ser ajusticiado (IV-2, 5: 79) entrega una carta a su criado Gotor a fin de que llegue a manos de su esposa, doña Juana Pimentel.

⁸Salón del Alcázar: puerta grande en el foro, otra igual a la izquierda y una secreta entre las dos. Mesa y sillón, etc.” (I, 1: 5).

Otros elementos de interacción entre personajes son las espadas y ballestas, instrumentos de guerra que se despliegan en el acto III, lo que produce una jornada más dinámica que las anteriores, marcada ya por la muerte de don Alonso de Vivero. Don Álvaro observa cómo se acercan los caballeros y soldados, de manera que, inmediatamente “desnuda la espada, y la pone en tierra de modo que la guarnición venga a quedar encima de su pie derecho [...]” (III, 4: 49). También los pajes dejan las ballestas en tierra; el conde de Plasencia amenaza a don Álvaro con su espada y el condestable intenta recuperar la suya para defenderse. Los demás nobles desenvainan también sus armas para herirle. Durante toda esta jornada, así como en el asesinato de don Alonso, se produce un constante movimiento de soldados de ambas facciones, de acuerdo con una cuidada coreografía de la que dan cuenta las acotaciones que redacta el dramaturgo (Ribao Pereira 1999).

Entre las precisiones del texto espectacular destaca la delimitación de entradas y salidas de personajes, de quienes se marca dirección y sentido del movimiento. Uno de los casos más representativos es la irrupción del obispo don Alonso, que se realiza a través de la puerta secreta colocada entre la del foro y otra situada a la izquierda. Que el obispo acuda al rey a través de una puerta secreta indica claramente el motivo conspiratorio de su visita, igual que los nobles para su audiencia con don Juan II, esperanzados en el triunfo de su conjura contra don Álvaro. Lo mismo ocurre con el rey en el acto II, cuando entra a la capilla por el último bastidor de la derecha del foro y se oculta para espiar a la reina y al condestable.

El drama comienza *in media res*, con un diálogo entre don Álvaro y don Alonso que no crea expectativas sobre el protagonista previas a su irrupción en escena. Don Álvaro no las necesita, pues su sola presencia —coherente en su autoridad— y la incoherencia de sus enemigos bastan para realzar su figura. Los actores rentabilizan los cuatro ángulos del escenario. Un caso muy concreto, en este sentido, es el movimiento del personaje femenino, que acaba por enloquecer. A esta locura responden algunas maniobras muy concretas que ha sintetizado Ribao Pereira: “avance hacia el proscenio/ marcha hacia el foro/ leve retroceso/ caída, desmayo o muerte”

(1999: 231). Este es el recorrido físico y vital de doña Isabel, que forcejea, se revuelve el pelo y suplica el indulto para el condestable en el momento de mayor tensión dramática, que decae tras el anuncio de la muerte del reo.

En las indicaciones pertenecientes al texto espectacular destaca el intento de precisar los gestos faciales de los actores, especialmente el movimiento de los ojos. Sobre don Álvaro se explicita: “puesta la mano en la barba y fijando los ojos en tierra como meditando los versos que repite” (I, 2: 9); y sobre don Juan II: “el rey se queda siguiendo con la vista a don Álvaro y don Alonso que se van” (I, 2: 12). También en otros personajes secundarios es visible este interés, como en el criado (“Gotor se asoma a una ventana y mira con zozobra a todas partes” [III, 3: 47]). Incluso pueden leerse indicaciones gestuales en el texto literario; es así que el mismo don Álvaro afirma: “del rey los airados ojos/ de enojos dieron las señas” (III, 8: 58).

La kinésica es dramáticamente muy rentable en el desenlace. Al conocer la sentencia de muerte para el condestable, “el rey levanta los ojos al cielo, y luego inclina la cabeza al pecho” (IV-1, 3: 64). Esta mirada a lo alto se repite en las acciones de varios personajes, como en el caso del obispo don Alonso y especialmente en Luna, que eleva su vista, reza a Dios, pide perdón y acepta su condena (IV-2, 6: 80).

El dramaturgo se preocupa también por marcar los efectos de sonido en el drama. Desde el punto de vista escénico lo más reseñable será el sonido de las campanas que anuncian la misa (III, 1: 44), el rumor de las aguas del río desde el palacio de don Álvaro en la intervención de Gotor (III, 1: 43) o el sonido de la trompeta que precede a la cédula real (III, 4: 49). Incluso se precisan los gritos de horror que debe emitir en varias ocasiones la reina. Como motivos sonoros verdaderamente simbólicos destacan las tres campanadas que se oyen a lo lejos anunciando la muerte del condestable, evocadoras de los versos que el duque de Rivas dedica a este mismo episodio en su romance de 1833 sobre don Álvaro de Luna:

De hinojos en la almohada
se pone, el cuello presenta,

el religioso le grita:
 “Dios te abre los brazos, vuela”.
 El hacha cae como un rayo,
 salta la insigne cabeza,
 se alza universal gemido,
 y tres campanas suenan
 (García Castañeda 1987: 173).

Merece también atención la música que está presente en el cuarto acto, que en primer lugar sirve para anunciar la llegada del rey (IV-1, 1: 62) y posteriormente subraya el suplicio de Luna: se oye “música patética y don Álvaro escucha inmóvil mientras toca, como pasando por la calle se va alejando” (IV-2, 4: 78).

Estas significativas precisiones escenográficas, visibles en todos los dramas históricos que llenan las salas en el primer tercio del siglo XIX, suponen una clara ruptura con la tradición espectacular anterior. Las acciones, los movimientos de los personajes, el decorado, los sonidos, además del tratamiento político de la temática, hacen del drama de Bonilla un significativo ejemplo, poco conocido, pese a su innegable valor, de las conquistas estéticas y teatrales de lo que Caldera (1991) denominó el teatro político español del primer ochocientos.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (30 octubre, 1845), “Crónica de teatros”, *El Clamor Público*, p. 4.
 BONILLA, José M^a (1840), *Poesías*, Valencia: Imprenta a cargo de V. Lluch.
 BONILLA, José M^a (1856), *Don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla*, Madrid: Imprenta de C. González.
 CALDERA, Ermanno (1991), ed., *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, Roma: Bulzoni.
 CALDERA, Ermanno (2001), *El teatro español en la época romántica*, Madrid: Castalia.
 CEIDE RODRÍGUEZ, María (2016), “El romanticismo y la recuperación de la materia medieval: el caso de J. Morán”, en Rocío Hernández Arias, Gabriela Rivera Rodríguez, Soledad Cuba López y David Pérez Álvarez, eds., *Nuevas perspectivas literarias y culturales*, Vigo, MACC-ELICIN, pp. 105-113.
 CODESEDA TRONCOSO, Fátima (2016), “Un romance decimonónico desconocido: *El castigo de un mal juez*, de Adolfo de Castro y Rossi”, en Rocío Hernández Arias, Gabriela Rivera Rodríguez, Soledad Cuba López y David Pérez Álvarez, eds., *Nuevas perspectivas literarias y culturales*, Vigo, MACC-ELICIN, pp. 97-104.
 FREIRE LÓPEZ, Ana M^a (1996), “El teatro político durante el reinado de Fernando VII”, en Víctor García de la Concha, dir. y Guillermo Carnero, coord., *Historia de la literatura española, Siglo XIX*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 293-300.

- FUENTE MONGE, Gregorio de la (2013), “Los estudios sobre el teatro político de la España del siglo XIX”, *Historia y Política*, n° 29, pp. 13-43.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1987), ed., Duque de Rivas, *Romances históricos*, Madrid: Cátedra.
- GIES, David T. (1989), *El romanticismo*, Madrid: Taurus.
- HIDALGO, Dionisio, *Diccionario General de la Bibliografía Española*, Madrid: Julián Pena, 1867.
- LAGUNA, Antonio y Eduardo ORTEGA (1989), *Un periodista romántico en la revolución burguesa: José María Bonilla*, Valencia: Papers de Prensa.
- LAMARCA, Luis (1840), *El teatro de Valencia desde su origen hasta nuestros días*, Valencia: Imprenta de J. Ferrer de Orga.
- LAULLÉ, José (1871), *Biografía en abreviatura de D. José María Bonilla*, Valencia: Imprenta de José Domenech.
- PEERS, Edgar A. (1973), *Historia del movimiento romántico español*, Madrid: Gredos, 2 vols.
- PLACÍN ALONSO, Leticia (2017), “Un romántico comprometido: José María Bonilla y *Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla* (1838)”, *Lectura y Signo*, 12, pp. 189-214.
- QUINTANA, Manuel José (1833), *Vidas de españoles célebres*, Madrid, Imprenta de Burgos, tomo III: *Don Álvaro de Luna*.
- 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*, n° 74, pp. 155-178.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat (1999), *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*, Navarra: EUNSA.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat (2002), “La teorización política en el drama romántico español: *Doña María de Molina*, de Mariano Roca de Togores”, en P. Menarini, ed., *Los románticos teorizan sobre sí mismos. Romanticismo 8*, Bologna, Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico-II Capitello del Sole, pp. 179-192.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat (2017a), “Una relectura romántica de la corte: *Los cortesanos de don Juan II*, de J. Morán” en José Manuel González Herrán et al., eds., *La historia en la literatura del siglo XIX*. Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 651-660.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat (2017b), “¿Y si el corazón miente? Los (falsos) poetas cortesanos de Juan II vistos por los dramaturgos románticos”, en A. Cancellier, ed., *El corazón es centro*, Padua: Universidad de Padua, (en prensa).
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1994), *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid: Castalia.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1989), “Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política”, *Castilla*, n° 14, pp. 129-149.
- SEBOLD, Russell P. (1983), “«Una lágrima, pero una lágrima sola»: Sobre el llanto romántico”, *Trajectoria del romanticismo español*, Barcelona: Crítica, pp. 185-194.

recibido: octubre de 2017

aceptado: noviembre de 2017

