

EL PODER Y LA TIRANÍA EN *CARLOS II EL HECHIZADO*, DE A. GIL Y ZÁRATE

Montserrat Ribao Pereira

Resumen: Este trabajo aborda la relevancia y trascendencia de la obra mencionada en el ámbito del drama político español en el período romántico.

Resumo: Este artigo estudia a importância do drama político *Carlos II el hechizado* no desenvolvimento do romanticismo espanhol.

Abstract: This paper shows the importance of *Carlos II el hechizado* as outstanding example of the political drama in the spanish romanticism.

Afirma el profesor D. T. Gies que entre 1830 y 1850 se estrenan diferentes dramas que provocaron acaloradas discusiones y sobrepasaron ampliamente los límites de lo literario. Para muchos observadores estas obras amenazaban el *statu quo* y forzaban al público y a la crítica a considerar alternativas a la estructura social, tradicional y conservadora, que dominaba España¹. *Carlos II el Hechizado*, de Antonio Gil y Zárate, es una de ellas.

Este “drama histórico original en cinco actos y en verso”² se estrena en el madrileño teatro del Príncipe el 2 de noviembre de 1837, meses después de que en la misma sala se representase otro de los títulos de contenido político de la temporada, *Doña María de Molina*, de Mariano Roca de Togores. Ambos son muestras significativas (y en su momento relativamente célebres) de la pertinencia del motivo del poder y de la tiranía en lo que E. A. Peers denominó en el *annus mirabilis* del teatro romántico español³; ambos avalan la importancia espectacular de esta temática y su

¹ D. T. Gies, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge: University Press, 1996, p. 19

² A. Gil y Zárate, *Carlos II el Hechizado, drama histórico original en cinco actos y en verso*, Madrid: Repullés, 1837. En adelante citamos por esta primera edición.

³ E. A. Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid: Gredos, 1973, vol. I, p. 353.

rentabilidad en la escena madrileña durante los años de mayor pujanza de la estética romántica, como en sus inicios lo fueran *Aben Humeya o la rebelión de los moriscos* y *La conjuración de Venecia*, de Francisco Martínez de la Rosa⁴. Sin embargo, mientras en el texto de Togores el motor de la acción es el sentimiento del deber, y la evocación del pasado glorioso de España se convierte en un fin en sí mismo, en el de Gil y Zárate el conflicto dramático viene determinado por los distintos modos en que los personajes afrontan sus pasiones, por las pulsiones internas que les encadenan a un pasado que les condiciona⁵. De este modo la expresión espectacular del poder y la tiranía se pone al servicio de las acciones personales e íntimas: el mensaje político se sustenta en la caracterización de los protagonistas más que en sus alegatos, en lo actuado más que en lo dramáticamente referido al público desde las tablas.

Además, la pieza aborda de un modo muy crítico un segundo tema de enorme vigencia en el momento del estreno: la influencia de la iglesia en la vida política y social durante el primer tercio del siglo XIX. En palabras de E. Caldera, “Instituciones periclitadas como la Inquisición se convierten en el símbolo de la despreciable intolerancia civil y religiosa”⁶. No es extraño, por ello,

⁴ Vid. a este respecto M. Ribao Pereira, “Venecianos, moriscos y cristianos: la tiranía en Martínez de la Rosa, año de 1830”, *Hispanic Review*, 2003, 71-3, pp. 365-391.

⁵ A propósito del tratamiento romántico de los contenidos políticos en *Doña María de Molina*, vid. M. Ribao Pereira, “La teorización política en el drama romántico: *Doña María de Molina*, de Mariano Roca de Togores”, en P. Menarini, ed., *Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bologna: Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico, Il Capitello del Sole, 2002, pp. 179-192.

⁶ E. Caldera, “L’inquisizione e il fanatismo religioso nel teatro spagnolo del primo ottocento”, *Letteratura*, 8, 1985, pp. 27-42. L. Romero Tobar rastrea el interés por esta temática “desde la adaptación teatral en 1820 del acreditado texto narrativo *Cornelia Bororquia* o el *Lanuza* (1822) de Rivas, hasta obras tan significativas del universo romántico como la adaptación larriana del *Don Juan de Austria* de Delavigne, la *Doña Mencía* de Hartzenbusch y el rotundo alegato que constituye el *Carlos II el Hechizado* de Gil y Zárate” (*Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid: Castalia, 1994, p. 320.)

que *Carlos II*, con todos sus excesos y su premeditado afán provocador, fuese aclamado y repudiado con idéntica intensidad⁷, contradictoria reacción esta que, en última instancia, no hace sino confirmar y reforzar el carácter esencialmente romántico de la filosofía sobre el poder y la tiranía que subyace a la exposición de la temática política en la obra⁸.

En efecto, el drama de Gil y Zárate pone en escena un supuesto episodio de la vida del último de los austrias⁹. Como indicaba *El Eco del Comercio* (3 de diciembre, 1837, s. p.), “Todos los reyes que hayan sido despóticos y perversos hallan favorable acogida por los autores románticos, que sin escrúpulo ninguno los reproducen en el teatro aún más perversos y despóticos que fueron”. Sin embargo, ese despotismo y esa perversidad no son meros pretextos argumentales para captar la atención del espectador, sino motivos dramáticamente pertinentes para la reflexión espectacular a propósito de las sombras políticas que, desde la óptica liberal del dramaturgo, se ciernen sobre España¹⁰, es decir, las que emanan de sus sectores más conservadores: los carlistas y el clero reaccionario¹¹. *Carlos II* es, desde este punto de vista, un alegato contra la

⁷ *Vid.* una síntesis de opiniones favorables y desfavorables en E. Caldera, *El teatro español en la época romántica*, Madrid: Castalia, 2001, p. 117 y en E. A. Peers. *op. cit.*, p. 366.

⁸ A propósito de A. Gil y Zárate señala F. Ruiz Ramón que “En 1837, enrolándose en el bando romántico, estrena un drama superromántico, *Carlos II el Hechizado*, en el que cae en los excesos del neófito no bien convertido que pretendiera disimular con el exceso los defectos de su profesión de fe. Su propio autor la repudiará más tarde.” (F. Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Cátedra, 1988, p. 333.)

⁹ A propósito del tratamiento dramático del monarca, *vid.* E. Liverani, *Un personaggio tra storia e letteratura. Don Carlos nel teatro spagnolo del XIX secolo*, Firenze, La Nuova Italia, 1995.

¹⁰ “Ya basaran el conflicto del texto en relatos históricos o legendarios fijados ampliamente en una tradición escrita hispana (...) o en una ambientación extranjera (...), los autores exploraban conflictos que reflejaban las tensiones de la vida contemporánea, representando los deseos individuales o colectivos de la sociedad del segundo tercio del siglo.” (L. Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español, op. cit.*, p. 311.)

¹¹ “(...) si los dramas anteriores parecían atacar una política absolutista como la de don Carlos, el de Gil polemizaba con el dominio del clero reaccionario tan propio del carlismo, que era el blanco de las críticas de los liberales.” (E. Caldera, *El teatro español en la época romántica, op. cit.*, p. 117.)

tiranía antiliberal sugerido a través de paralelismos –fáciles de reconstruir para el receptor pero difíciles de determinar y condenar para la censura– entre la Regencia de María Cristina y los últimos años del siglo XVII¹². Veamos cómo se organiza dramáticamente este conflicto

El arranque de la pieza coloca frente a frente a los dos contendientes amorosos de la pieza: el libidinoso padre Froilán y el enamorado Florencio. Ambos charlan sobre la agitada noche que ha pasado el rey. En estas primeras intervenciones destaca el variado léxico con el que se alude a la enfermedad real y al monarca: “el insulto”, “el ataque”, el “funesto mal”, “el endemoniado”. La enfermedad de Carlos ha trascendido, el vulgo murmura y la Inquisición ha tomado cartas en el asunto. Observemos cómo la primera alusión a esta institución, protagonista de la pieza, se sigue de la necesidad de discreción y silencio en torno a ella:

FROILÁN: ¡Hereje!... Calle esa lengua.

FLORENCIO: ¡Ay! Del refrán me olvidé:

¡con la Inquisición, chitón! (I, 1, 2)¹³

El tema religioso es importante desde el principio, pero desde el principio también a esta religión oficial del silencio y la cautela se enfrenta otra, más personal, más íntima, ligada a cuestiones amorosas: frente a la codicia y libidinosidad que –veremos– guía la acción de los hombres de iglesia en el texto, el amor puro y los sentimientos humildes orientan los pasos de Florencio, representante de un estilo de vida desasido de los rigores cortesanos, de la hipocresía aristocrática y de la ambición mundanal. Un primer planteamiento de estas diferencias aparece

¹² “En el fondo de la obra late claramente una especie de propaganda a favor de la liberación de España de la sujeción a Trono y Altar” E. Caldera, A. Calderone, “El teatro en el siglo XIX (1808-1844)”, en J. M. Díez Borque, ed., *Historia del teatro en España*, Madrid: Taurus, 1988, vol. II, pp. 377-624, aquí p. 487.

¹³ En adelante, citamos acto, escena y página de la primera edición, sucesivamente.

en la charla inicial entre los dos contendientes¹⁴, y más delante de forma explícita (se refiere a su amada):

FROILÁN: De mí, ¿qué puedes temer?
 FLORENCIO: Los ojos se os encandilan;
 padre, mala señal es.
 FROILÁN: ¿Eso dices a quien voto
 formó...?
 FLORENCIO: Con voto o sin él,
 no os la fiara, por Dios. (I, 1, 4)

El paralelismo entre los dos tipos de religión se amplía momentos después, cuando Florencio explica su amor hacia Inés en términos religiosos. Esta expresión se hace de acuerdo con los tópicos amatorios tradicionales, sí, pero la elección de ese registro resulta muy significativa de la distancia que separa a ambos hombres desde el arranque de la obra¹⁵. Froilán no sólo se opone en su modo de ver el mundo al humilde Florencio; también se distancia del rey, todo un héroe romántico que sufre bajo los mandatos del destino infausto que gobierna su vida. Frente al sufrimiento inmenso, tanto físico como mental de Carlos, la escasa sensibilidad del clérigo responde:

FROILÁN: ¿Por qué, señor...? ¿Hay alguno
 que en poder con vos se iguale?
 Pues, ¿cuál otro cetro vale
 el cetro español...? Ninguno.
 Leyes os miran dictar
 al uno y otro hemisferio,
 y jamás en vuestro imperio
 el sol deja de alumbrar.
 Con raudales de oro y plata

¹⁴ FROILÁN: ¡Pues cuidado!... Yo no sé, /en verdad, cómo a su lado /el rey te puede tener. /¡Un hombre sin religión! /FLORENCIO: Padre, no me calumniéis: /que a veces quien más la invoca /más la vulnera también. /Soy joven, vivo y alegre; /el rey es triste; tal vez /suelo sus melancolías /con mis chistes distraer (I, 1, 2).

¹⁵ FLORENCIO: De virtud la aureola pura /ciñe su divina sien, /sus ojos, fuente de vida, /consuelo infunden do quier, /su risa enajena el alma, /sus labios expiden miel, /y a su voz el firmamento /tiembla de amor y placer. /Así tan pura y tan bella /se muestra mi amada Inés; /y cual los ángeles la aman /así la adoro también (I, 1, 3).

todo un mundo os enriquece;
 ¿quién tributos no os ofrece?,
 ¿quién no os respeta y acata?
 Pues si es cierto, señor,
 ¿por qué la vida os enoja?,
 ¿qué mala suerte os arroja
 así a manos del dolor? (I, 3, 6)

La humanidad de Carlos se manifiesta aún más en sus dolorosas palabras de desolación ante el mal que le aflige y, sobre todo, al pensar en las posibles causas de ese castigo divino que cree padecer. Frente al desmoronamiento físico y mental del monarca, la figura de Froilán se agranda en su maldad, crece su perversidad ante los ojos del receptor que escucha sus malintencionadas palabras. Así, cuando incluso el vulgo (que metateatralmente asiste a la pantomima que la corte representa para confundir al soberano del mismo modo que el público en la sala) conoce ya lo que ocurre con el rey, el clérigo finge ser depositario de un secreto, un misterio que se niega a desvelar a Carlos para que este se asuste aún más¹⁶.

Froilán finge una influencia de la que carece para influir positivamente en el Santo Oficio¹⁷. Al hacer sabedor al rey de su superioridad, y porque Carlos reconoce su debilidad ante Froilán, el clérigo comienza a ejercer su tiranía sobre el monarca, se crece incluso físicamente, se muestra altivo hacia el soberano que le abre su corazón y que —no por enajenamiento, sino acaso por bondad— no percibe en ningún momento sus malvadas intenciones¹⁸. A la

¹⁶ FROILÁN: Señor... / REY: No disimuléis. / Hablad: vuestro ministerio / os obliga... / FROILÁN: No me es dado / revelar... / REY: ¡Ay! ¿Será cierto? / FROILÁN: ¿Qué? / REY: A proferirlo no acierto... / Dicen... que estoy... hechizado. / FROILÁN: ¡Oh Dios!... ¿Quién osó decir...? / REY: ¿Conque es verdad...? ¡Cielo santo! (I, 3, 9).

¹⁷ REY: (...) / desde hoy quiero se bendiga / cuanto me den de comer. / FROILÁN: Iré luego al tribunal / a avivar su santo celo; (*Ídem*)

¹⁸ REY: A vuestras plantas / mi culpa confesaré; / y mi dolor templaré / con vuestras palabras santas. (*Se pone de rodillas delante del padre Froilán; este lo hace levantar y el rey se vuelve a sentar.*) / FROILÁN: Alzaos, señor, alzaos: / advertid que estáis doliente; / y aunque humilde penitente, / os lo permito, sentaos (I, 3, 10).

vista de esta conducta impropia e hipócrita¹⁹, no parece muy claro que el repentino arranque de humanidad de Froilán al consolar al rey, instantes después, responda a un movimiento interior de simpatía hacia el Hechizado; antes bien, su actitud es una forma más de mortificarle con remordimientos²⁰.

Una vez que el conflicto personal se ha planteado, irrumpe en el drama el argumento político y las conjuras que contra el rey, y entre los diferentes partidos, se traman. La intervención de Frigiliana, al final de la quinta escena, reivindica un orden político en el que impere la voluntad de la mayoría y no los argumentos de fuerza²¹. Ante las disputas que se establecen entre los cortesanos por imponer a uno o a otro aspirante al trono, Frigiliana expone la necesidad de convocar cortes y que sean ellas las que diriman el conflicto sucesorio. La reacción ante tamaña osadía es fulminante y el consejero resulta desterrado de la corte. La repercusión de este hecho excede al contenido político, puesto que en Carlos la dimensión humana y la política son inseparables: desde el momento en que el rey se manifiesta en términos totalitarios –ese es el mensaje liberal de la pieza– sabemos que sus afanes (los personales y los que se relacionan con el gobierno de España) están condenados al fracaso y que su decisión, sea cual sea, no será la acertada, puesto que carecerá del refrendo de la mayoría. La expulsión de Frigiliana es, por tanto, además de un signo de la dificultad inherente a cualquier afán liberalizador, un anticipo premonitorio del desenlace trágico de la pieza.

¹⁹ Afirma E. Caldera (*El teatro español en la época romántica, op. cit.*, p. 117) que los diálogos entre estos dos personajes, “en los que el rey suplica un apoyo espiritual y el confesor se aprovecha despiadadamente de él, representan ciertamente uno de los aspectos de mayor interés teatral de la obra.”

²⁰ FROILÁN: ¡Oh! Fue sobrado su rigor, /perjudicial, aunque santo: /si así el gran Carlos pensara /jamás a Europa salvara /el vencedor de Lepanto. /REY: ¿Luego pensáis que debí /acoger a esa inocente? /FROILÁN: Y ¿por qué no? /REY: ¡Dios clemente! /¿Por qué tan inicuo fui? (I, 3, 12).

²¹ FRIGILIANA: (...) /Cuando importantes cuestiones /como esta cuestión se tratan, /legítimo y nacional, /con facultad soberana, /un cuerpo no más existe: /las cortes... A convocarlas /estáis, señor, obligado, /y Castilla las aguarda. /Su fallo sumiso el reino /siempre obedece y acata; /mas donde falta su fuerza, /¿qué vale otra fuerza...? Nada (I, 5, 16-17).

Donde la crítica contra el abuso de poder (político y religioso) cobra mayor intensidad es, paradójicamente, en el desarrollo de la segunda acción, es decir, la pasión libidinosa de Froilán por Inés. La comentada influencia de Víctor Hugo en la obra²² se rastrea en el diálogo entre el clérigo y la joven, donde los ecos de Frollo y Esmeralda son evidentes²³.

En el desenlace del acto descubrimos que esa fuerza demoníaca que posee al clérigo en asuntos amorosos es la misma que le lleva a dominar la voluntad del rey, y Florencio, que lo sabe, hace extensivo a todo el clero los vicios de Froilán. A partir de este momento el drama ejemplificará la lucha de dos fuerzas antagónicas: el poder temporal y la tiranía del fanatismo, por un lado, frente a la lógica y a la razón de los sentimientos y de la humanidad por otro²⁴.

En el segundo acto asistimos al exorcismo del rey, una de las escenas más controvertidas del teatro romántico español. El propio Inquisidor denomina a la ceremonia “función”, lo que significa que incluso la Iglesia reconoce explícitamente el carácter

²² Vid. A. Parker y E. A. Peers, “The Vogue of Victor Hugo in Spain”, *Modern Language Review*, XXVII, 1932, pp. 36-57 y “The influence of Victor Hugo in Spanish Drama”, *Modern Language Review*, XXVIII, 1933, pp 205-216; también J. Simón Díaz, *Víctor Hugo en Madrid*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1992.

²³ FROILÁN: ¿Eso dices...? Pues bien, ámale, imbécil! /No, ya no aspiro con ardientes ruegos /tu afecto a conquistar; ni lo alcanzara /ni fuera menos tu desvarío, siendo /mayor mi humillación; tal vez consiga /hoy del terror lo que del amor no espero. /INÉS: ¿Quién...? ¿Vos? Jamás. ¿Y osáis amenazarme? /Horror sí me inspiráis, pero no miedo. /FROILÁN: ¡Insensata...! ¡Ay de ti...! ¡Tú no conoces/ cuánto en hombres cual yo puede el despecho! (I, 7, 25).

²⁴ FLORENCIO: (...) /Mas el rey lo sabrá: mi labio al punto /quién sois le va a decir. /FROILÁN: Díselo, necio. /¿Piensas te ha de creer...? Cuando a mis plantas /cada día le miro, cuando tengo /su conciencia en mis manos, ¿quién contrasta /mi omnímodo poder? Este secreto /ve. pues, y le revela, lo permito: /mas sólo para tí será funesto. /FLORENCIO: ¡Ah! ¡Qué harto bien decís...! Supersticiosos, /así besan los hombres vuestros hierros; /almas de Lucifer tenéis, inícuos, /y adorados cual ángeles os vemos. /Huid de mi presencia, o bien... /FROILÁN: Me marchó; /pero conmigo la venganza llevo. /Amos, infames; mas será por poco: /temblad..., pronto veréis lo que yo puedo (I, 8, 26-27).

lúdico de ese rito al que se está sometiendo al monarca. Por si esta declaración no fuese suficiente, el carácter demoníaco de Froilán desvirtúa aún más la finalidad de la ceremonia²⁵.

La charla entre el rey y el Prior –acompañada de chocolate con bollos– subvierte la pretendida seriedad del momento, el monarca pierde su majestad y se convierte en un personaje de comparsa, en un fantoche²⁶. La pantomima que se desarrolla ante los ojos del receptor se confirma cuando escuchamos el aparte del Vicario, que elimina cualquier duda sobre el carácter burlesco del episodio que Carlos protagoniza con toda la devoción del mundo:

INQUISIDOR: Es varón que mucho puede
con su milagrosa ciencia.
REY: ¿Qué ciencia?
INQUISIDOR: Os asombraréis.
REY: ¿Cuál?
INQUISIDOR: Habla con el demonio.
REY: Con el... ¡Jesús! ¡San Antonio
me valga! (*Se persigna.*)
INQUISIDOR: No os asustéis.
REY: ¿Tenéis de ello buenos datos?
INQUISIDOR: Yo mismo le suelo oír.
REY: ¿Sí?
VICARIO: ¿Quién no se ha de reír (*aparte*)
de este par de mentecatos? (II, 6, 35)

El diálogo ridiculiza al estamento religioso, poblado de clérigos que hablan con el diablo, de monjas poseídas, incluso de diablos que juran obediencia al Vicario y juran por Dios... (p. 38).

²⁵ INQUISIDOR: ¿La función abandonáis? /FROILÁN: Me fue dejarla forzoso. /¡Tanta luz! ¡Tanto calor! /INQUISIDOR: Hace ya días que noto /que desazonado andáis./FROILÁN: Algo. /INQUISIDOR: Hay en vuestros ojos /cierta cosa... /FROILÁN: ¿Qué decís? /INQUISIDOR: Bueno y santo es ser devoto: /pero el exceso también /suele dañar. /FROILÁN: Lo conozco. /INQUISIDOR: Menos penitencias, pues; /que al fin no sois ningún monstruo. /FROILÁN: ¡Pluguiera al cielo! /INQUISIDOR: ¿Qué? /FROILÁN: Nada... /dejemos... ¿Se acaba pronto /la función esa? (II, 4, 31).

²⁶ PRIOR: ¿Queréis algo? REY: Algo flojo/ me siento. PRIOR: Tomad un trago/ de jerez y unos bizcochos./ REY: No; mejor me sentará/ el chocolate. PRIOR: ¿Con bollos?/ REY: De los de Jesús. PRIOR: Se entiende;/ que aquí no gastamos otros (II, 3, 34-35).

El propio Satanás –confirma el enviado de Roma– se ha puesto en contacto con él para corroborar el maleficio bajo el que ha sucumbido el monarca, hechizado con una taza de chocolate. De nuevo el miedo es utilizado como instrumento de poder sobre el monarca, que en efecto se muestra aterrorizado en el diálogo sobre la composición del supuesto brebaje²⁷.

La humillación de Carlos, desprovisto de cualquier tipo de majestad que justifique su permanencia al frente del trono, se visualiza en la escena octava en el momento en que, para acceder al templo en que va a tener lugar la ceremonia de exorcismo, el rey se desviste y arroja al suelo los símbolos de su poder: el toisón de oro, la espada y la daga. Como un nuevo Cristo (recordemos la pertinencia de esta figura en el drama romántico²⁸) se le arroja encima un hábito, se le da un rosario y un cirio, y comienza el camino hacia su personal calvario.

Mientras todo ello se desarrolla fuera de la vista del espectador, asistimos al clarificador parlamento entre Froilán y el Vicario, que es en realidad un impostor. La catadura moral de ambos personajes es similar y su lenguaje de ambición y chantaje hace que ambos se entiendan perfectamente tras un primer momento de reconocimiento mutuo²⁹.

²⁷ REY: (...) /Mas, señor, ¿con qué se hizo? /¿Qué habría en él? /VICARIO: Cuerpo muerto. /REY: ¡Cuerpo muerto...! ¡Ave María! /¿Eso dice Satanás? (*Repele el chocolate y se levanta horrorizado.*) /INQUISIDOR: ¡Qué...! ¿Dejáis? /REY: No quiero más. /Y ¡de un ahorcado sería!, /que esos malos hechiceros /buscan siempre ajusticiados. /VICARIO: Ya sus miembros entregados /estaban a buitres fieros. /REY: ¿No lo dije...? ¡Compasión! /VICARIO: Con los sesos el malsín /hizo el mixto (II, 6, 39).

²⁸ R. P. Sebold, “Nuevos Cristos en el drama romántico español”, *Cuadernos Hispánicoamericanos*, 431, 1986, pp. 126-132.

²⁹ FROILÁN: Acercaos; que estas cosas /bajito se han de tratar. /Decid: ¿qué pena merece /quien es embustero asaz /para suponer conjuros /y a todo un rey engañar/ haciendo atrevido escarnio /del más santo tribunal, /y promoviendo esa farsa /que ahora profana e altar? /VICARIO: Y decidme: ¿cuál merece /el confesor desleal /que sabiendo tal secreto /lo calla astuto y sagaz, /deja que corra el engaño /y en vez de cortar el mal /acaso de la impostura /es el autor principal? (II, 9, 44).

Las mentiras, los engaños de los hombres de Iglesia surten efecto y el rey enloquece realmente. En su delirio confunde la ñagaza de Portocarrero y Harcourt con un mensaje divino y decide otorgar su confianza al candidato francés. La cuestión sucesoria se zanja merced al dominio eclesiástico en los espíritus pusilánimes, parece decir el drama³⁰. Las conclusiones sobre el proceder de la iglesia como institución son claras y el público no tiene ningún problema en entender el mensaje de este drama que se estrena y publica en fechas muy cercanas a la Desamortización de Mendizábal.

Las bodas de Florencio e Inés coinciden con el Auto de Fe que completa el exorcismo practicado al rey, en una efectista y espectacular plasmación de la armonía romántica entre Eros y Thanatos. La ceremonia es percibida por todos como una fiesta, como una diversión; en palabras de Inés:

INÉS: Qué, ¿no vas?
 FLORENCIO: No, vida mía.
 INÉS: ¿Y por qué?
 FLORENCIO: ¿Te he de dejar?
 INÉS: No, no te quieras privar
 de esa diversión... Yo iría
 si fuera que tú. (III, 6, 61)

Este carácter macabro de lo religioso se refuerza con la entrada del rey en el palacio de Oropesa para asistir a las bodas de sus ahijados. Recuerda entonces, melancólico, sus primeros esponsales, pero la evocación no surge, como cabría esperar, de la contemplación de los amantes felices, sino de los ecos del auto de

³⁰ Las palabras con que Carlos cierra el acto son elocuentes: “Mientras me encuentro indeciso,/ este es sin duda un aviso/ que el mismo cielo me envía./ (...) Pues bien, Señor, la obedezco,/ la obedezco resignado,/ y a vuestro nombre sagrado/ este sacrificio ofrezco./ Inmolo a quien aborrezco/ las prendas del corazón.../ mas sólo mi salvación/ sólo mi deber escucho;/ que aunque mi amor puede mucho,/ puede más la religión..” (III, 13, 54) De nuevo la imbricación de lo personal en lo político conduce a la ruina del monarca en los dos ámbitos; desde este punto de vista, la intervención final del rey es otro anticipo premonitorio del desenlace de la segunda acción: en efecto, podrá más la influencia de Froilán que el amor paterno de Carlos hacia Inés, lo que ocasionará el final trágico de la muchacha.

fe que proceden de la calle, muy similar al organizado para festejar su matrimonio y en el que murieron cincuenta herejes cuyas hogueras llenaron la corte de un olor tan persistente que el propio soberano no ha sido capaz de olvidar³¹.

El monarca pasa de la euforia al llanto y, enloquecido, pasea por el escenario. Lo único que apacigua su espíritu es la voz de Inés, que entona una melodía para tranquilizarle. En medio de este ambiente enrarecido se inician las bodas y Froilán aparece con los soldados de la inquisición para apresar a la joven. La reacción de Florencio es un alegato anticlerical muy claro y una crítica a un estado excesivamente dominado por prejuicios y supersticiones religiosas. El exaltado Gil y Zárata se expresa con enorme virulencia por boca del joven que representa en el drama unas aspiraciones muy similares a las de los jóvenes liberales de 1837:

FLORENCIO: (...)
 ¡Oh mengua! ¡Oh torpe baldón!
 ¿Cómo España ha de ser grande
 si consiente que la mande
 quien le imprime tal borrón?
 Maldito mil veces sea
 ese tribunal odioso,
 que siempre de sangre ansioso
 sólo suplicios desea;
 que pretendiendo vengar
 del cielo la causa santa,
 la ofende, y al orbe espanta
 a fuerza de asesinar.
 ¡Y ministro entre furoros
 de la religión se dice!
 La religión le maldice,
 y detesta sus horrores. (III, 10, 75)

El diálogo de Inés —encerrada en una mazmorra de la Inquisición al principio del cuarto acto— con su carcelero continua en la línea de crítica a las instituciones religiosas que hemos visto

³¹ REY: Cuando mis primeras bodas /fue..., bien me acuerdo... La hoguera /sirvió de nupcial antorcha, (*Distraído*) /triste luciendo... A mi lado /se hallaba mi tierna esposa... /mi Luisa... y me suplicaba... /Mas no hubo perdón... (III, 9, 66).

hasta este momento. También el responsable de la prisión expresa la falta de libertad en que le sume la dependencia del Santo Oficio: es tal el poder que sobre las personas ejerce la institución que incluso anula los sentimientos más básicos del hombre. De él sabemos que tiene conciencia³², que es capaz de llorar al contemplar la desdicha de Inés³³, que el recuerdo de su mujer y de sus hijos le conmueve y que no soporta vigilar el encuentro de los amantes, pese a lo cual su profesión y el miedo le prohíben sentir piedad ni compasión³⁴.

La llegada de Froilán a la cárcel introduce interesantes matices en la caracterización de este personaje, sin olvidar que es un religioso y que, por tanto, la repercusión de todos sus actos alcanza al estamento mismo que representa. En un primer momento la obra plantea una leve justificación de la pasión del clérigo a través de la reivindicación de su naturaleza humana. La fuerza de esos sentimientos que la Inquisición intenta anular es mucho más fuerte que las instituciones mundanas –afirma el drama– y por tanto ningún hombre puede escapar al amor, caracterizado románticamente como infausto, aborrecible y contra el que es imposible luchar. La propia Inés compadece al hombre que no puede evitar serlo³⁵. Pero en un segundo momento la ilusión de bondad en Froilán se desdibuja. No es su naturaleza lo que se denuncia, lo que le deslegitima en sus anhelos, sino la concepción del sentimiento amoroso como una –otra– forma de

³² INÉS: ¿Quién sabrá...?/ CARLOS: Mi conciencia./ INÉS: ¿La tenéis/ en dejarme así penar?/ (...)/ CARLOS: Sí tengo (IV, 1, 77-78).

³³ CARLOS: Brujería..., sí, señora:/ por hechicera aquí estáis,/ es el hechizo mayor/ el hacerme a mí llorar (IV, 1, 77).

³⁴ CARCELERO: (...) /No es ese mi oficio, no: / mi oficio es sólo escuchar /los lamentos y dormirme /de su sonido al compás; /es ver males y reír, /ver suplicios y gozar. / Yo tengo este corazón /aún más duro que el metal /con que forjados los grillos /de estas mazmorras están. /Ni una lágrima en mi vida /se me ha visto derramar (IV, I, 76).

³⁵ FROILÁN: (...) /¡Inútil batallar! Sólo combato /para ser más vencido... Presa horrible /de algún genio maléfico encargado /de mi condenación, ya abierto miro /el infierno a mis pies, y en el me lanzo. /INÉS: ¡Ah! ¡Me dais compasión!... Si a tanto precio /venganza he de encontrar, yo la rechazo (IV, 3, 80).

tiranía. Por amor Froilán está dispuesto a ofrecer dinero, placeres mundanos, una posición en la corte..., poder en definitiva³⁶. Del mismo modo, si Inés se niega a sus requerimientos amorosos, esa misma pasión ejercerá su poder tiranizante y conducirá a la muchacha a la muerte³⁷. La tiranía que ejerce Froilán no deja lugar a dudas si tenemos en cuenta que su venganza no recaerá sólo en la persona de Inés, sino en Florencio, para hacer aún más cruel el suplicio de la muchacha.

En la segunda parte del acto cuarto asistimos a la revuelta popular en contra de Oropesa y a favor del rey. Es uno de los pocos dramas en los que un hecho subversivo se presenta abiertamente en escena, a la vista del público, y no es sugerido o relatado por terceros, como ocurría en Martínez de la Rosa o Roca de Togores, por ejemplo. Aquí los protagonistas son hombres y mujeres entre los que se individualizan algunas voces, como la del Tremendo, que tienen personalidad propia. Gil y Zárate, bastante exaltado en su juventud, plantea una revuelta en absoluto idealizada. Su descripción del talante del pueblo evita el paternalismo y la demagogia, pues plantea cómo dentro de él también hay diferentes posturas, más egoístas unas, más solidarias otras. El drama expone, en primer lugar, cómo la revuelta contra la tiranía puede derivar en desmanes personales y venganzas incluso racistas: se apedrea la casa del tahonero primero porque no quiere repartir pan al pueblo, sí, pero posteriormente se argumenta que, además, es un ladrón y un judío (IV, 6, 93-94).

³⁶ Explica D. T. Gies (*El teatro en la España del siglo XIX, op. cit.*, pp. 178-179) que Froilán es un personaje auténticamente revolucionario, porque está dispuesto a actuar contra el gobierno y contra su vocación religiosa a cambio de una autosatisfacción inmediata.

³⁷ FROILÁN: De un amante vulgar, dime, ¿qué esperas? /Sólo inconstancia, olvido, eterno llanto /e indeleble baldón; vil instrumento /de algunos días de placer, acaso /para él serías, y cual mueble inútil, /logrado el torpe fin, luego arrojado. /INÉS: ¡Oh! (*Con horror.*) /FROILÁN: ¡Cuál otro es mi amor! A par que ardiente, /firme le probarás; sí, cuando te amo /es por la vida; por la vida juro /a tus plantas estar rendid, esclavo. /¿Qué no haré yo por tí? ¿Quieres riquezas? /Habla, y tantas tendrás que en lujo, en fausto /te envidien esas damas que orgullosas /ostentan su beldad en los palacios. /¿Quieres gozar placeres? Los placeres /te seguirán do quier... (IV, 3, 81).

Del mismo modo, explica que en un determinado momento un discurso enardecido puede hacer variar las inclinaciones del pueblo y el sentido de la revuelta. Vemos, por ejemplo, cómo el agente salva la vida del alguacil y del tahonero y encamina la ira del pueblo hacia Oropesa:

AGENTE 2º: Deteneos.
 No un despreciable alguacil,
 no un mísero tahonero
 de nuestro justo furor
 hoy deben ser el objeto.
 Los que causan nuestros males,
 esos castigar debemos;
 los viles cuya codicia
 con la miseria del pueblo
 trafica, y llenan sus cofres
 quitándonos el sustento;
 los que engañando al monarca...
 TODOS: Tienes razón; esos, esos.
 AGENTE 2º: Diez años ha que Oropesa
 abusa del sufrimiento
 de esta nación: ¿hasta cuándo
 nos ha de tener opresos?
 VARIOS: ¡Que muera Oropesa!
 TODOS: ¡Muera! (*Idem*, 94-95)

En tercer lugar, plantea que los intereses últimos de los que le levantan contra el orden establecido terminan por ser personales, como si la única revuelta efectiva fuese la que conlleva un bien inmediato, una solución rápida a problemas concretos, a los pequeños dramas personales bien diferentes de los políticos que incumben a los poderosos. Mientras una parte de los hombres y mujeres del pueblo entran en casa de Oropesa para prenderle, otros se quedan fuera y reflexionan³⁸. También en los villanos

³⁸ HOMBRE 2º: Llegad... A nosotros /¿qué nos importa todo esto? /Que mande Oropesa o no, / siempre lo mismo estaremos. /(...) /Saquemos algún provecho /de este motín... Ya es de noche; /algunos más de los nuestros /podemos juntar, y todos /así como asaltan esos /el palacio de Oropesa, /la Inquisición asaltemos (*Idem*, 98-99).

radica el honor. El Tremendo, por ejemplo, perdona la vida al criado de Oropesa que ha preferido quedarse para defender la huida de su señor antes que huir con él. La lealtad es un valor que hay que premiar³⁹.

El drama de Gil y Zárate afirma en este acto, por último, que también la revuelta popular puede ser generosa y justa, y no sólo personalista, si es guiada por un hombre con integridad ética, como el Tremendo.

La acción política y la revuelta se imbrican perfectamente en la segunda acción amorosa y por tanto el desenlace de la primera condiciona el de la segunda. Así, en el remate del acto vemos que Inés y Florencio son liberados por el pueblo que finalmente asalta las mazmorras del Santo Oficio, pero, víctimas también de esa furia popular incontrolada a la que antes nos hemos referido, el muchacho es herido e Inés le cree muerto.

La celebre bajada al sepulcro real de El Escorial por parte de Carlos en el acto quinto es el pretexto para una interesante reflexión sobre el poder y el papel de las instituciones⁴⁰. La elección de un espacio en el que confluyen la muerte, el poder político y la religión es significativa ya que reproduce visualmente en escena un símbolo de la alta cota de influencia que se le reconoce a la iglesia y, al mismo tiempo, de la inanidad de ambos

³⁹ TREMENDO: ¿Le seguías? /CRIADO: Pude hacerlo; /pero no quise. /TREMENDO: ¿A qué fin? /CRIADO: Con el fin de deteneros. /TREMENDO: ¿Luego te entregas por él? /CRIADO: Cumplo así con lo que debo. /TREMENDO: Bien... Escucha tu sentencia. /CRIADO: Ya la escucho. /TREMENDO: Estás absuelto. /VARIOS: ¿Cómo? /TREMENDO: Es leal, es honrado: /yo a tales hombres aprecio (*Idem*, 100).

⁴⁰ “Los aspectos anticlericales y antimonárquicos de las tramas prevalecen sobre lo que podría haber identificado la situación de Froilán con la de Leonor en *El Trovador*: (...) Si la escena del panteón estuviera relacionada con la condena y no con la sucesión de la Corona, o al menos con ambas, su simbolismo podría haber sido tan importante como la del panteón en *La conjuración de Venecia*. *Carlos II el Hechizado* contiene una crítica de ciertos aspectos de la España tradicional, pero no incorpora una crítica significativa de la vida.” (D. L. SHAW, “El drama romántico como modelo literario e ideológico”, en V. García de la Concha, dir., G. Carnero, coord., *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*, Madrid: Espasa Calpe, 1997, pp. 314-351, aquí p. 344.)

poderes, el político y el eclesiástico, pues ambos se consumen y desaparecen. Además, el rey califica de horrible sitio al centro mismo de la monarquía española, al panteón-palacio en sí. Las palabras del monarca en torno a la falta de luz divina y al destino de eterna oscuridad en que vive inmerso ese centro neurálgico de poder tienen un valor metafórico muy claro⁴¹. La contemplación de los restos de reyes y emperadores conduce a Carlos (y al receptor de la pieza) a una reflexión sobre el desmoronamiento de la monarquía y del imperio español, real en 1837 y más aún en los años 70 en que esta obra vuelve a gozar del favor del público en la I República⁴².

En los otros actos ha quedado claro el carácter tiránico y demagógico de dos estamentos concretos: el clero en general (Froilán) y la Inquisición (los religiosos que participaron en el exorcismo del rey, entre ellos el impostor padre Antonio). En el último se manifiesta de forma explícita la falsedad de los altos cargos eclesiásticos en la España del siglo XVII, puesto que el encargado de manipular la voluntad del rey es el mismísimo cardenal Portocarrero, uno de los hombres más poderosos de su tiempo.

Portocarrero intenta que el rey firme la cesión de los derechos sucesorios al trono de España a favor del candidato francés, Felipe de Anjou, futuro Felipe V de Borbón. Pero el rey duda y se siente traidor a sus antepasados por negar, con esa firma, el acceso al trono de un austriaco, de un príncipe de su misma línea

⁴¹ REY: ¡Qué horrible sitio! / ¡Qué lobreguez!... Aquí ni un solo rayo / de esa divina luz que con su brillo / alegra al mundo y al mortal conduce, / consigue penetrar... Es su destino / eterna oscuridad, silencio eterno... / Para abrir esas puertas es preciso / que lloren los monarcas, que se cubra / de luto el trono... ¡Qué pavor, Dios mío! (V, 2, 103-104).

⁴² REY: (...) / Avancemos, en fin... Salud, morada / de la muerte, salud... paz os envío, / ilustres ascendientes que en otro tiempo / temiera el universo estremecido / y ahora en polvo trocados, bien pudiera / el soplo dispersar de esclavo indigno... / en vano aquí con orgullosa pompa / vuestra nada encubris: igual destino / que al vasallo más vil al fin os cupo, / y con un peso igual estáis medidos... / Mas al menos de un bien que allá en el mundo / o tuvisteis, gozáis..., la paz... Yo envidio / ese preciado bien, y sólo espero / con vosotros hallarlo en este sitio (*Ídem*, 105).

dinástica. El cardenal, entonces, se esfuerza en doblegar la voluntad del monarca, primero con razonamientos demagógicos pero suaves, sin imposiciones, con cautela⁴³.

El segundo argumento es más intimidatorio: se trata de la voluntad del papa de Roma, es decir, la de un ministro de Dios colocado jerárquicamente por encima del propio rey. La reacción de este a la sugerencia de una merma en su poder omnímodo es, una vez más, airada⁴⁴.

A falta de mejores argumentos Portocarrero esgrime (como antes han hecho Froilán y el Vicario) el definitivo: el miedo, el temor de Dios. Un acto de poder tiránico decide, pues, el destino de la corona:

PORTOCARRERO: Sobre mi frente no..., sobre la vuestra...,
 pues el justo mandato osáis, impío,
 del cielo resistir..., pues de una raza
 hoy preferís el interés mezquino
 al de la eternidad... Decid: ¿qué cuenta
 daréis, débil monarca, al juez divino,
 cuando sin cetro, sin poder, os llame
 ante su tribunal, cuando en castigo
 de tanta obstinación lance sus rayos
 y os sepulte su fallo en el abismo?
 REY: No más..., no más..., ya le obedezco... Dadme
 una pluma. (V, 2, 106-107)

La segunda parte del acto retoma los contenidos y la escenografía macabra que hicieron célebre al drama. En este

⁴³ REY: ¿Qué es lo que voy a hacer?... No..., no lo puedo: /es superior a mí tal sacrificio. /PORTOCARRERO: ¡Superior! ¿Qué decís?... En un monarca /¡tanta debilidad!... Cuando es preciso /de su pueblo a favor un noble esfuerzo, ¿puede nunca dudar en consentirlo? (*Ídem*, 106).

⁴⁴ PORTOCARRERO: ¡Ah! No es el corazón en tales casos /quien se debe escuchar... Prestad oídos /tan sólo a la razón... Ese es el voto /de los pueblos, señor, del Papa mismo. /Cuando un santo deber todos prescriben, /¿vos el solo seréis a resistirlo? /¿Pondréis en la balanza una familia /con un pueblo?... Jamás... ¡Atroz delito! /REY: ¿Qué es lo que osas decir?... ¿Do estás hablando /por ventura olvidaste, fementido? /¿Sabes tú quién te escucha...? Tiende, tiende /la vista en derredor de este recinto: /tus reyes son a quien agravias... Tiembla /que se alcen de la tumba enfurecidos /y en su justa venganza, desdichado, /lancen sobre tu frente el exterminio (*Ídem*).

momento confluye definitivamente la acción personal del rey con la amorosa de Inés y el desenlace de la segunda acción queda perfectamente imbricado en el ámbito de la temática política, como han ido avanzando a lo largo de la pieza los diferentes anticipos premonitorios. La locura en que sume a Carlos el haber traicionado a sus antepasados cierra su corazón a toda piedad: si no puede perdonarse a sí mismo tampoco podrá perdonar a Inés, que burla la vigilancia de los soldados e irrumpe en el palacio para pedir clemencia.

La anagnórisis que descubre el origen de la muchacha, interpretada como desvarío por los presentes, agrava la crueldad del desenlace. Se hace presente en este momento el recurso más habitual en los finales teatrales románticos: el suplicio de la esperanza, es decir, hacer que los personajes vislumbren una posible felicidad que bruscamente se les niega, lo que incrementa su dolor. En efecto, todo parece haberse solucionado: Carlos se reconcilia con su pasado y abandona los remordimientos que, convenientemente manipulados han servido a la Iglesia para enloquecer su razón y dominarle. Pero Inés menciona la palabra fatídica, “hechizo”, que funciona como un resorte en la mente del monarca y le devuelve al estado de miedo en el que su voluntad se anula. Recobra el clero su ascendiente sobre el último austriaco y surgen dudas sobre ese posible final feliz que casi se había conseguido⁴⁵. Más que cualquier sugestión, afirma el drama, es la Iglesia la que ha hechizado al soberano, que en sus manos se convierte en un fantoche del que se pueden obtener favores, prebendas y el poder suficiente como para colocar a un pretendiente en el trono. Las palabras del rey a este respecto son, paradójicamente, muy lúcidas:

⁴⁵ REY: ¡Hija mía!... ¡Qué dulzura/ de padre infunde el amor!/ No, no hay cariño mayor,/ ni hay otra mayor ventura./ ¡Oh!... Bien desde que te vi/ el corazón lo decía:/ no en vano alegre latía/ si te acercabas a mí;/ y en medio de este despecho/ que labra mi triste suerte,/ tan sólo para quererte/ amor hallaba en mi pecho./ INÉS: Sí, natura al corazón/ con voz prepotente hablaba:/ en esto mi magia estaba,/ esos mis hechizos son./ REY: ¡Tus hechizos!... ¡Infelice!/ ¿Qué me has hecho recordar?/ ¡Qué horror!... ¡Y pude olvidar!.../ ¡Suerte, mi voz te maldice! (V, 7, 117).

INÉS: ¿Y qué importa?... ¿No sois rey?
 ¿Quién vuestro poder contrasta?
 REY: ¡Ah!, que mi poder no basta
 ante su inflexible ley.
 ¿Ignoras que no hay perdón
 cuando lanza su anatema?
 ¿Ignoras que aun mi diadema
 la humilla la Inquisición?
 ¡Lo sabes, y no te espantas,
 que yo, al oír su sentencia,
 mudo quedo en su presencia
 y tiemblo, y caigo a sus plantas! (V, 7, 118)

Froilán, que había decidido hablar al rey a favor de la muchacha para salvarle la vida, puesto que su rival, Florencio, ha muerto, se vuelve atrás en su decisión cuando descubre que la joven es hija de Carlos. El clérigo, que ha hecho de la ambición el principal motor de su existencia, desconfía de la mujer que se ha colocado, por su origen, en una posición privilegiada y teme el poder que le confiere ser la hija única del soberano. Inés ha pasado de ser un objeto de deseo a convertirse en una enemiga política y eso hace que las reglas del juego varíen. La joven ya no es un peón que se puede mover al gusto de Froilán; ahora ella también participa en la misma partida y es preciso derrotarla. En consecuencia, la sentencia de Inés se hace firme. Las protestas del rey, el afán por imponer su ley de monarca absoluto se desdibujan, una vez más, ante las terroríficas palabras de Froilán, que sabe cómo doblegar la voluntad de Carlos⁴⁶.

⁴⁶ FROILÁN: (...) /¡Y vos!... Pero ¿qué más?... Volved la vista /y ese cuadro mirad... ¿A quién retrata? (*Le enseña un cuadro de Felipe II, que estará colgado en una pared del salón.*) /REY: ¡Oh, qué recuerdo atroz!... El gran Felipe... /FROILÁN: El grande, si... ¿Sabéis por qué le llaman /el grande, lo sabéis?... Un hijo tuvo... /REY: Callad... ¡Qué ejemplo! /FROILÁN: No, no vacilaba /cuando preciso fue sobre su cuello /descargar de la ley la justa espada; /y la espada cayó, y en un mudo pasmo /vio el tremendo castigo toda España. /REY: Dadme a mí su poder, dadme su gloria, /y entonces imitar podré su saña. /FROILÁN: ¡Imitarla, decís!... ¿Son por ventura /las víctimas iguales?... ¿Compararlas, /alma débil, podéis?... Al primogénito, /al sucesor legítimo inmolaba; /y vos, ¿a quién?... ¡Oh, qué vergüenza!... Sólo /al fruto impuro de pasión nefanda; /hija del crimen que en sus hechos viles /no desmiente el

A esta humillación del soberano se suman los otros grados eclesiásticos que intervienen en el drama. El cardenal Portocarrero y el Inquisidor asestan el golpe final a la voluntad regia y Carlos II enloquece definitivamente. La peripecia argumental no remata aún: en un golpe de teatro brusco aparece, entre los secuaces de la inquisición, Florencio —en realidad no ha muerto— que asesina a Froilán; mientras, Inés ha sido conducida ya a la hoguera.

El público que asiste al estreno y a las diferentes reposiciones del drama no tuvo dificultad para establecer un paralelismo muy claro entre los hechos dramatizados y su propio momento histórico. Algunos críticos del momento encontraron alusiones evidentes a la situación política de España, cuya reina niña —opinaban— era dominada por su madre como lo fue Carlos, quien sube al trono a los cuatro años y gobierna hasta la mayoría de edad bajo la regencia materna⁴⁷. La corte es descrita como un ámbito de conspiraciones, de mentiras, de intereses creados, de supersticiones y traiciones como las que los sectores más progresistas critican en el débil gobierno de María Cristina y que el público conocía bien.

No es extraño, por ello, que entre las múltiples reposiciones de que fue objeto la pieza la que se produjo en tiempos de la Gloriosa resultase de especial éxito⁴⁸: en el extenso monólogo del rey en la primera escena de la pieza el espectador de 1868 descubre un reflejo de la lamentable situación de España durante el reinado de Isabel II.

origen que la infama. /REY: Callad, callad, por Dios. / FROILÁN: A vuestros reinos / presentad esta hija, presentadla. /Decidles: ¿la miráis?... Esta que ha poco /entre odiados herejes caminaba /a la hoguera fatal; esta que impura /lleva en su frente la indeleble mancha/de acusación atroz, esta, españoles, /el vástago postrero es de mi rama (V, 8, 122).

⁴⁷ Síntesis de los paralelismos entre Carlos II e Isabel II en D. T. Gies, *El teatro español en el siglo XIX*, op. cit., pp. 181-182.

⁴⁸ Vid. E. Chicote, *Cuando Fernando VII gustaba paletó... Recuerdos y anécdotas del año de la nanita*, Madrid: Instituto Editorial Reus, 1952, p. 130, recogido parcialmente en D. T. Gies, *El teatro en la España del siglo XIX*, op. cit., p. 38.

Carlos II el Hechizado, susceptible de una lectura en clave alegórica, se sumaría, desde un punto de vista conceptual⁴⁹, a la lista de voces críticas con el antiliberalismo encarnado por los sectores más reaccionarios del clero, bajo cuya influencia – denuncia el drama– resulta imposible el avance en el camino de las libertades. La moral natural de Florencio e incluso los débiles intentos del monarca por sacudirse el yugo de sus remordimientos perecen –como los intentos reformadores de la España de 1837– bajo el peso del fanatismo y el oscurantismo que derivan en tiranía cuando se ponen al servicio del poder.

⁴⁹ Atención aparte merecerían otros aspectos, como el afán del dramaturgo por posicionarse en las filas del romanticismo exaltado tras una trayectoria literaria más cercana a posturas neoclásicas, lo que le llevaría a la acumulación de recursos tanto expresivos como espectaculares propios de la estética triunfante. Para todo ello *vid.* Caldera, *El teatro español en la época romántica*, *op. cit.*, M. S. Catalán Marín, *La escenografía de los dramas románticos españoles*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, A. I. Ballesteros Dorado, *Espacios del drama romántico español*, Madrid: CSIC, 2003 y M. Ribao Pereira, *textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*, Pamplona: EUNSA, 1999.