

EL DIDACTISMO CRISTIANO EN *LEALTAD A UN JURAMENTO* DE ÁNGELA GRASSI

Ana I. Cornide
University of Virginia

*Para mí la primera dote de todo escrito, mucho más
si es dramático, debe ser la decencia.*
Alberto Lista, 1836

RESUMEN: A partir del análisis de *Lealtad a un juramento* de Ángela Grassi, inserta a la autora en la corriente de escritoras isabelinas que establecen la noción de lo femenino según los valores neocatólicos y conservadores, a la vez que aborda el «canon isabelino», que aúna dos estéticas aparentemente irreconciliables: el romanticismo histórico de Schlegel y la sensibilidad y moralidad neoclásicas.

PALABRAS CLAVE: Ángela Grassi, teatro isabelino, Teatro Siglo XIX.

ABSTRACT: The analysis of Ángela Grassi's *Lealtad a un juramento*, inserts the female writer in the current of «escritoras isabelinas» that establishes the notion of the feminine according to the neocatholic and conservative values and approaches the «isabelino» canon, which combines two apparently irreconcilable aesthetics: the historical romanticism of Schlegel and the neoclassic sensitivity and morality.

KEYWORDS: Ángela Grassi, *isabelino* drama/theater, 19th century drama.

Durante los años que precedieron a la revolución de 1868, la «Guerra de los siete años» (1833-1839) exigió adoptar un liberalismo de circunstancias frente al carlismo reaccionario al tiempo que gobiernos liberales esporádicos (1840-1843, 1854-1856) propiciaron la aparición de una embrionaria clase media. La pervivencia en el país de hábitos culturales aristocráticos dificultó la modernización de la sociedad española y originó notorias reservas frente al liberalismo capitalista incluso en la incipiente burguesía peninsular. Los efectos de esta dinámica originan el «canon isabelino» y constituyen un factor relevante para entender la literatura producida en España hasta la Revolución «Gloriosa» de 1868. Durante los años subsiguientes a la misma tienen lugar una serie de acontecimientos clave en la historia de la Península: el desarrollo de un capitalismo puesto en marcha durante la era isabelina, el auge de la burguesía que se ha vuelto conservadora y el logro formal de unas libertades democráticas. Estos fenómenos determinan unos cambios en la sociedad española, al tiempo que crean unas condiciones materiales y mentales adecuadas para que se produzcan unas transforma-

ciones en el seno de la misma, transformaciones que afectarán directamente a la vida de las mujeres y cuestionarán el papel que éstas desempeñan en la sociedad.

Las escritoras isabelinas, por su parte, producen su obra bajo un contexto patriarcal que desautoriza de manera explícita la autoría intelectual femenina. La legitimación de su propia escritura se encuentra condicionada por su aceptación de los valores estéticos y morales vigentes en la época. Susan Kirkpatrick destaca las limitaciones padecidas por las escritoras románticas españolas, «dado que el romanticismo exigía una autorrepresentación conforme con los códigos sociales y simbólicos que identificaban lo femenino frente a lo masculino» (42). De igual modo, el prestigio de las escritoras de la época isabelina está condicionado por su aceptación de la estética didáctico-virtuosa, próxima a la tendencia docente, el idealismo cristiano o un neocatolicismo de procedencia francesa. Si como escritoras de ensayos y artículos periodísticos actúan, cuestionan, debaten y defienden el papel de la mujer dentro y fuera del hogar, su capacidad para elegir estado, educarse, gobernarse y gobernar, en sus obras de creación convierten a las mujeres españolas en ángeles del hogar de clase media, estableciendo la noción de lo femenino según los valores evangélico-cristianos. La literatura transmisora de la doctrina cristiana y los contenidos moralizantes impuestos por las instituciones patriarcales no comenzará a cuestionarse hasta el advenimiento de la «Gloriosa» en 1868 y su secularización liberal.

Ángela Grassi, con su defensa de los valores evangélicos, el idealismo cristiano y la moralidad, incurre en una semejante consideración del hecho escrito. La literatura de Grassi, en sus primeras obras de teatro, su poesía, sus novelas y sus artículos muestra una continua preocupación por la educación de la mujer.

Los estudios realizados sobre la obra de esta autora precoz se ciñen principalmente a la poesía y la novela; sin embargo, poco se ha dicho sobre su obra dramática.¹ Sus comienzos literarios presentan un carácter excepcional en el contexto cultural hispánico. Vinculada a una familia de músicos italianos, publicó y estrenó su primera obra a los quince años en el Teatro de Santa Cruz de Barcelona en 1842. De los dramas románticos que la autora escribió en la década de los 40, sólo esta primera obra, *Lealtad a un juramento o Crimen y expiación*, ha sido conservada; junto a ella, el libreto operístico *El proscrito de Altemburgo* (1843) y las obras poéticas que la autora incluye en sus antologías posteriores (1851, 1871).²

La crítica sitúa a Ángela Grassi de Cuenca (1823-1883) dentro de la «generación de 1843» junto a María del Pilar Sinués de Marco (1835-1893) y Faustina Sáez de Melgar (1843-1895); Íñigo Sánchez Llama identifica en ellas varias características comunes:

La proximidad cronológica de sus fechas de nacimiento, pertenecer a la clase media española, una formación similar en el romanticismo desarrollado por Carolina Coronado (1820-1911) y la posterior adopción del costumbrismo de Fernán Caballero desde el decenio de 1850, sus comunes experiencias periodísticas como directoras de revistas durante la década de 1860 y la también compartida residencia en el Madrid isabelino. (29-30)

De este modo, las escritoras de esta generación afín al régimen político establecido en España desde 1843 se definen por pertenecer a la clase media isabelina, vivir en el centro urbano más importante de la época y asociarse a la Alta Cultura neocatólica.

1. Tan sólo contamos con un breve estudio de su primera obra dramática en Gies, David. «Mujer y dramaturga: conflicto y resolución en el teatro español del s.XIX» *Del romanticismo al realismo. Actas del I coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996, pp. 119-129.

2. Para una exhaustiva relación de su producción literaria Vid. Simón Palmer, María del Carmen. *Escritoras españolas del siglo XIX. Manuel bio-bibliográfico*. Madrid, Castalia, 1991, pp. 335-347.

El denominado «canon isabelino» aúna dos estéticas aparentemente irreconciliables: el romanticismo histórico de Schlegel y la sensibilidad y moralidad neoclásicas. El cumplimiento del «canon isabelino» supone concertar lo útil con lo ameno. Por un lado, reincorpora los rasgos reivindicados por Schlegel en el género teatral español como la dimensión popular de la comedia de Lope, el fervor nacionalista y autóctono, reflejo del genuino espíritu español, así como la sublimidad de la ortodoxia religiosa palpable en la literatura española medieval y de los Siglos de Oro. Por otro, los valores neoclásicos de la virtud, la honestidad, la instrucción de las costumbres, la decencia y el pragmatismo. Ambos, el romanticismo tradicionalista y el neoclasicismo conservador comparten la transmisión de contenidos virtuosos y antirrevolucionarios. El neoclásico Mata y Araujo en sus *Lecciones de literatura* de 1839 defiende un paradigma literario que aúne las nociones de «buen gusto» y «belleza» con la práctica de una literatura «noble» y «virtuosa»:

Nadie que no sea virtuoso puede hacer una descripción exacta y patética de las afecciones, acciones y caracteres de los hombres, ni menos sentir sus bellezas. El que tenga un corazón duro y nada delicado, el que no sepa admirar lo que es verdaderamente noble y digno de aplauso, ni se mueva por simpatías a gustar de lo blando y lo tierno, es preciso que tenga muy poco gusto para saborear las mayores bellezas de las producciones intelectuales. (35-36)

El resultado es un teatro neocatólico que mantiene los presupuestos estéticos románticos que demandaba el público español, ajeno al género sexual del autor/a. Sánchez Llama insiste en que el seguimiento de los criterios estéticos dominantes por parte de las escritoras isabelinas les permite superar la hostilidad existente en España hacia «las mujeres con inquietudes intelectuales y entrar en el canon literario defendido por las instituciones culturales españolas del momento» (30); sin embargo, cabría preguntarse si existe en Grassi un convencimiento ideológico real o si su neocatolicismo responde a una estrategia legitimizadora. La lectura de sus artículos, sus novelas y su único drama conservado no revelan insatisfacción con el canon isabelino y, aunque se encuentren atisbos de cierto liberalismo feminista en cuanto a la integración de la mujer de clase media a partir de los años 60, su obra sigue anclada en las nostalgias del Antiguo Régimen. Su defensa del sentimiento lamartiano, la piedad cristiana y un utilitarismo pedagógico que Grassi realiza en sus obras la convirtieron en una de las autoras más conocidas y exitosas de la España isabelina. Su obra se define pues por «un idealismo cristiano de cuño neocatólico que asocia la belleza artística con aquellas obras de inspiración virtuosa y moralizante» (Sánchez Llama 33).

Los principios estéticos formulados por Lamartine aparecen en una definición de nuestra autora de la autoría femenina sujeta a la transmisión de la virtud, un intenso sentimiento religioso y la renuncia a la celebridad:

[...] La mujer que comprenda bien la sublimidad de sus deberes, lejos de deplorar su suerte, debe cumplir con orgullo su misión, que es la más bella, santa y noble de las misiones; y que en cuanto a su talento, debe considerarlo como una de esas plantas delicadas que conservamos perpetuamente en nuestros invernaderos, para que los rayos del sol no la marchite, y los besos del aura no la desfloren. (1857, 33)

El seguimiento de la doctrina moralizante del canon isabelino determina las características de su escritura y de su propia persona, la cual ha de encarnar los valores morales defendidos: «La madre tierna y cristiana, en fin, la esposa casta y fiel, no puede escribir volúmenes que las madres no darían a sus hijas» (citado en Sánchez Llama 229).

Lealtad a un juramento o Crimen y expiación

Drama en cinco actos y en verso adelanta los ideales neocatólicos y conservadores que van a caracterizar el proyecto cultural isabelino. Si bien se aprecia un conocimiento profundo del lenguaje teatral, la obra, en un afán pretendidamente didáctico, no oculta un trasfondo moral que es apología del comportamiento cristiano: abnegación, sacrificio, bondad, paciencia ante las adversidades del destino, modestia, generosidad y amistad.

El drama es un cúmulo de enseñanzas cristianas que podrían aunarse bajo el lema «la felicidad sólo puede alcanzarse a través del sufrimiento». De este modo, la trama, el tratamiento de los personajes así como los recursos estilísticos y teatrales vienen determinados por esta enseñanza moral.

La trama

Lealtad a un juramento o Crimen y expiación es la historia del infeliz Perelli acusado, quince años antes del desarrollo de la acción, de un crimen que no cometió, lo que le obligó a huir del país y entregar a su hija, la abnegada Bellina, huérfana de madre, a la esposa de su amo. El deseo de ver a su hija, quien ignora la identidad de su padre, le trae de nuevo al lugar donde se cometió el crimen, lo que desencadena una nueva persecución por parte de unos vasallos que buscan vengar la muerte del cuñado de su amo.

I. En el atrio del castillo del conde de Pasquini, Alberico, el jardinero, cabecilla del pueblo, le cuenta a Mariana que ha vuelto el huido Perelli a quien se juzgó quince años atrás de haber dado muerte a su antiguo amo, Reynaldo, cuñado del conde. Perelli ha vuelto para poder ver a su hija a pesar de exponerse a un peligro de muerte. Perelli y su hija Bellina, adoptada por el conde y su esposa, se encuentran.

II. En el parque del castillo, Mariana le narra a Bellina la infortunada historia de su padre Perelli, la muerte de su madre en sus brazos y su huida. Camilo, el hijo del conde, enamorado de Bellina, ha organizado la boda con ésta, desconociendo su verdadera identidad y el destino adverso que parece les acosa. Alberico ha dado caza a Perelli y Bellina confiesa su identidad y decide acompañarle al cadalso.

III. Mariana le pide al conde que ayude a Perelli y Bellina ayudándoles a huir. El conde acepta y le pide a su hijo Camilo que se vaya con ellos a fin de poder realizarse la boda fuera del condado.

IV. En la prisión, Bellina le muestra a su padre su voluntad de morir con él. El conde acude a ver a Perelli y le confiesa ser el verdadero asesino de Reynaldo pero la necesidad de proteger el buen nombre de su hijo le impide confesar públicamente el crimen. El pío Perelli acepta huir con los amantes y salvar su vida y la de su hija. Los aldeanos, capitaneados por Alberico, acuden a la prisión en busca de justicia, mientras ellos huyen hacia el bosque.

V. En la campiña con la fuente del Ténaro y la roca donde se cometió el crimen, los aldeanos persiguen a los amantes y a Perelli. Finalmente, cuando Alberico dispara sobre el inocente Perelli, el Conde recibe la bala mortal. La confesión de culpa del Conde y su muerte como motivo de expiación, devuelve el orden moral al drama.

El contexto histórico referido

La autora eligió para su obra un escenario italiano, el condado de Pasquini, y uno de los hechos recientes de la historia de su patria natal: las conquistas napoleónicas de terrenos italianos desde 1796

hasta su derrota en 1815 que introdujeron en Italia los postulados revolucionarios, que ya habían empezado a afianzarse tras la influencia de la Revolución francesa, unidos a un cierto nacionalismo italiano incipiente. A partir de 1796, Napoleón anexionó a su Imperio Niza, Saboya, la Riviera y Génova, y entró en la Lombardía austriaca avanzando ya hacia Viena y obligando a Venecia a instaurar un régimen revolucionario profrancés. En 1806, sólo dos estados italianos se mantenían independientes del control napoleónico: Cerdeña, regida por el rey Víctor Manuel I de la casa Saboya, y Sicilia, reducto borbónico del también ocupado Reino de Nápoles.

El dominio napoleónico francés sobre Italia hizo desaparecer todo vestigio del antiguo régimen; se abolieron la servidumbre y los privilegios eclesiásticos y se cambiaron y modernizaron las leyes, difundiendo los derechos del ciudadano. La derrota final de Bonaparte (Waterloo, 1815) devolvió a Austria, tras el Congreso de Viena, la primacía sobre los pequeños reinos italianos. El reino Lombardo-Véneto, la Toscana y los ducados de Parma y Módena quedaron bajo control directo austriaco. El Piamonte fue devuelto a los Saboya, los Estados Pontificios al gobierno conservador de los papas y el Reino de Nápoles volvió a ser territorio borbónico. Italia volvía a ser el reducto empobrecido latifundista y señorial que era. Las conquistas napoleónicas fueron apoyadas desde dentro del país por pequeñas sociedades secretas creadas para expandir la ideología liberal por toda Italia.

Fiel defensora de los valores del Antiguo Régimen, Grassi sitúa el origen del drama de los personajes en el enfrentamiento civil que envolvió a Italia durante la conquista napoleónica y que ocasionó la pérdida de una cierta estabilidad edénica que ella atribuye a esa época. La historia pasada aparece referida en palabras de Mariana y, en ellas, el partidismo de la autora hacia las posturas señoriales y latifundistas:

Mar. Estadme atentos. Eulogio, conde de Pasquini, nuestro actual señor, vivía en este castillo feliz y adorado de sus vasallos, cuando se unió en lazo indisoluble con la bella Matilde de Varese. Tenía esta señora un hermano llamado Reinaldo.[...] reinaba la más perfecta armonía entre este joven y el Conde, cuando los Franceses llevaron sus conquistas hasta estos pacíficos valles. Entusiasta Reinaldo por la causa de la revolución favoreció en cuanto pudo antes secreta y después abiertamente sus planes. Pero el Conde que miraba la conducta de Reinaldo como un borrón echado a su honor tuvo con él fuertes discusiones de resultados de las cuales dejó el castillo y se fue a Turín donde le dieron el mando de una división. ¡Cuántas veces después en el campo de batalla su espalda se cruzó con la de Reinaldo que peleaba[...]! He aquí el origen del odio que el esposo de Matilde profesó a Reinaldo. (9)

¿Drama romántico o drama neocatólico?

Sánchez Llama afirma que Grassi adopta la vertiente romántica del canon isabelino (247); sin embargo, a pesar del lenguaje heredado del romanticismo sus personajes no son capaces de transgredir las convenciones sociales en aras de su pasión amorosa. El «humanismo cristiano» postulado por la autora, defensor de la amistad, la caridad y el amor al prójimo, convierte la obra en un drama neocatólico didáctico de corte melodramático. David Gies apoya esta interpretación:

[...] En su drama triunfa la providencia, y en el quinto acto es la sabiduría y la experiencia lo que llevan a los personajes a un final feliz. Triunfa el amor doméstico, paternal, no el amor apasionado, o las fuerzas del destino o del caos cósmico. Triunfa, por fin, la virtud, lo mismo que en las populares novelas escritas por esta autora. (122)

El final del drama restablece el orden moral con el triunfo de la virtud sobre la injusticia. La intencionalidad didáctica del drama es manifiesta, consciente la autora de que se halla frente a un medio idóneo para propagar sus convicciones personales y contribuir a la formación del espectador, aleccionándole acerca de valores y comportamientos dignos de emulación.

Ángela Grassi se sirve de la historia reciente italiana para presentarnos unos personajes que respetan el orden social establecido y encarnan los valores cristianos para, tras un largo camino de sufrimiento, encontrar la protección y la recompensa divinas.

La obra bebe principalmente de dos fuentes: el género operístico y el drama romántico. En su estudio sobre el género operístico, Peter Conrad señala en la ópera romántica la presencia de una acelerada palpitación y un lenguaje cargado de intensas exaltaciones sentimentales. La abundancia de recursos patéticos en la obra responde a esta estética del sentimentalismo.

Por otra parte, es clara la deuda que Grassi tiene con el romanticismo tradicional en su defensa del espíritu caballeresco así como el carácter nacional, altivo, honrado y digno. Sin embargo, la autora utiliza estas técnicas reformulándolas bajo las premisas del neocatolicismo o el «humanismo cristiano». Ángela Grassi se sirve de los recursos aprendidos en ambos géneros para presentarnos unos personajes que respetan el orden social establecido y encarnan los valores cristianos y que, tras un largo camino de sufrimiento, encuentran la protección y la recompensa divinas. Su drama responde así a la receta isabelina que fusiona belleza estética, moralidad, decoro e idealismo sentimental.

Lealtad a un juramento o Crimen y expiación responde a las características que Ermanno Caldera señala para la «dramaturgia tardorromántica» cuando el teatro ha superado los entusiasmos del liberalismo de los años treinta y tiende a preocuparse por valores más conservadores, propios de la clase social burguesa que va ganando protagonismo a lo largo del siglo XIX: el bienestar económico, la patria, la familia, la honradez o el sentido del deber. Ya quedaron atrás los sueños libertarios del primer romanticismo:

Lo que se le pide, pues, al escritor es una pieza que divierta y sorprenda con la multitud de los lances, que concluya felizmente con el triunfo de los buenos y el castigo de los malos [...] y que de alguna manera, aunque sea forzosamente, exalte los ideales conservadores (169).

Cuando el mundo de las ideas y pensamientos, creados en la época de desarrollo del Romanticismo, es popularizado ante la masa burguesa, el contenido ideológico y temático del Romanticismo no dejó tras de sí un repertorio de nuevos temas de encuadre sino una tendencia general hacia los sentimientos teatrales desbordados. El romanticismo heroico y patético deviene en el drama burgués. El protagonista de estas obras es la más evidente demostración de estos aspectos ya que posee los rasgos más típicos del tradicional héroe romántico, pero todos significativamente modificados.

El héroe romántico posee los principios universales que Rafael Argullol asocia con el *Yo heroico*:

Su conciencia dolorosamente adquirida de pertenecer a un mundo espiritualmente superior, que necesariamente se halla convulsionado por las grandes pasiones y en contraposición al mundo inferior y mediocre de los que se consuelan en la resignación y en la mísera idolatría, le conduce a la vigorosa aceptación de los principios desesperados, pero veraces, de la vida. (269)

El yo heroico parte de un principio radicalmente pesimista: «lo mejor es no haber nacido; pero para quien lo haya hecho lo mejor es retornar lo antes posible allá desde donde ha venido» (270). Es este sentimiento de fugacidad lo que le mueve a la acción y al enfrentamiento. Es el gozo de la lucha «lo que le da alas a la voluntad y le hace volar más allá del desfiladero de la desesperación» (271). De

este modo, luchar contra el destino es el mandato de la existencia humana: «El mundo de los que se resignan, de los que eluden la decidida elección constituye el fondo ante el cual el héroe trágico opone su voluntad inquebrantable a la prepotencia del Todo, e incluso en la muerte conserva íntegra la dignidad de la grandeza humana» (271).

Frente a las adversidades del destino, los protagonistas de Grassi, como modelos de comportamiento cristiano, no oponen su voluntad sino que responden con paciencia y abnegación, esperando la recompensa de la Providencia divina.

Perelli y el Conde de Pasquini: dos modelos de virtud cristiana

La obra define dos modelos de comportamiento virtuoso cristiano que ya se apuntan desde el título doble: el mártir (Lealtad a un juramento) y el pecador que expía sus pecados al confesar su culpa y dar su vida por el primero (Crimen y expiación). La elección de la conjunción disyuntiva no es aleatoria, responde a una intención sinonímica y no antinómica. Perelli y el conde no son los protagonista y antagonista de la obra; ambos son víctimas: uno de su propia virtud y abnegación cristianas, modelo que aparece en las Bienaventuranzas bíblicas («los mansos heredarán el reino de los cielos»); otro, inicialmente, de sus pasiones de juventud que le llevan a matar a su cuñado por un enfrentamiento político y, en segundo término, del miedo a la deshonra que su confesión podría traer a su familia y al castigo. El conde es el modelo de las parábolas, del arrepentido que confiesa su culpa y recupera el amor divino. Ambos, al final de la obra, reciben la justa recompensa divina: Perelli, la vida que perdió al tener que huir; el conde, el perdón divino y el restablecimiento del honor de su nombre al confesar su culpa y entregar la vida por el mártir.

Perelli, acusado injustamente del asesinato de su amo Reinaldo, le jura a éste no desvelar el nombre del verdadero asesino. «La lealtad a este juramento» le obliga a huir a otro país y separarse de su hija durante quince años. Es el amor paternal lo que le empuja a volver, convirtiéndose de nuevo en perseguido, desde el inicio del drama. No es un héroe trágico, es un héroe cristiano, un mártir, asediado por el pueblo que le cree culpable. La victimización del este personaje se realiza a través de su identificación con un animal acosado desde el acto I: «*Alinovi*. [...] pero él, a vista del arma que apuntaba a su cabeza, se metió presuroso entre el ramaje» (8).

Otro procedimiento de victimización, es el enfrentamiento entre la opinión popular y la verdad subjetiva del personaje. El término «asesino» que emplea Alberico, cabecilla de los perseguidores para definir a Perelli se opone a su propia denominación como «infeliz». El personaje se autodenomina infeliz mediante el empleo del epíteto y de la carta a su protectora y cuñada Mariana.

Por su parte, Mariana se refiere a Perelli como «desdichado». Ella no puede llamarle «asesino»: «*Mar*.[...] Mucho fue su desesperación, y algunos días después de la desaparición del... ; *Alberico*. Del asesino» (11).

Su misma hija, antes de descubrir su identidad, le cree culpable: «*Bellina*. Si el asesino de que habló Alberico fuese ese monstruo de Perelli! Perelli, nombre aborrecido! Oh, cuántas veces le he maldecido sobre el sepulcro de mi bienhechora» (15).

Su inocencia es expresada por el propio Perelli a su hija, antes del descubrimiento de su identidad: «*Per*. Bellina, fija tus ojos en el cielo. Reinaldo está allá, su mirada vengadora y terrible penetra en el corazón de su asesino y le llena de desesperación y remordimientos, pero ese corazón no es el de Perelli: el de Perelli goza de la dulce calma que produce la inocencia» (15). Acepta los designios de la Providencia por cuanto confía en una recompensa divina tras su muerte, lo que subraya su carácter de mártir, que finalmente se resolverá en recompensa terrena:

Mar. Huid, Perelli, o estáis perdido: os amenaza la muerte.

Per. ¡La muerte! He abrazado a mi hija y muero contento ahora. (16)

[...]

Per. Es verdad que me aguarda una muerte afrentosa, que soy tenido por criminal... ¿mas qué me importa el juicio de los hombres? Dios y mi hija me creen inocente y me aman. (45)

Su carácter virtuoso es también razón de su inocencia: «*Mar.* Yo no sé nada de él. Ignoro si vuestro padre ha cometido o no el crimen que le imputan; pero si debo juzgar por la honradez con que siempre ha obrado, por sus virtudes, diré que es inocente» (20).

Carácter virtuoso y abnegado que se define en su voluntad de morir antes de revelar el nombre del verdadero asesino:

Conde. No, habla. ya estoy tranquilo. Yo me intereso mucho por Perelli, y ya que te lo ha revelado, dime pues quien ha sido el asesino de Reynaldo.

Mar. Su nombre? jamás ha querido pronunciarlo.

[...]

Mar. Ligado por un fatal juramento, prefiere la muerte a descubrirle.

Per. [...] Yo pondré fin a mis desgracias, muriendo por la felicidad de mis amos. (50)

Per. El cielo es testigo que por conservar su honor y su vida, perdí una esposa, abandoné una hija y he arrastrado quince años la nota vil y de asesino.

La historia pasada del personaje y el asesinato es narrada a lo largo de la obra por varios personajes (Mariana I, 3; Mariana II, 3; Perelli IV, 1; Conde IV, 4) lo que mantiene la situación de misterio. Cada personaje revela una parte más de la historia hasta llegar a la confesión final del conde, manteniéndose la tensión del espectador, que va descubriendo la subjetividad virtuosa del personaje.

El otro modelo de comportamiento apuntado en el título de la obra es el de el Conde de Pasquini, Eulogio. El señor del condado, devoto de la ideología del Antiguo Régimen, defendió las tierras italianas de la ofensiva napoleónica, pero cometió el error de dejarse llevar por las pasiones juveniles al asesinar por enfrentamientos políticos a su cuñado. No es un tirano por cuanto el remordimiento de su crimen le atormenta desde hace quince años, lo que justifica su carácter huraño y reservado. Su mayordomo es el primero en presentar la dualidad de su carácter:

Alinovi. Es verdad que el Sr. Conde tiene un genio tan reservado y un humor...Válgame Dios! no hay nadie que le aguante! no hay nadie que le aguante. A lo mejor se pone a exclamar y a gemir [...] además que luego, pasado el acceso de su mal humor es muy tratable...a mí me quiere tanto que me llama su amigo. (11)

Su silencio se justifica por la necesidad de proteger su nombre y, con él, el de su hijo: «*Cond.* Yo no consentiré jamás en que seas víctima de mi delito...pero si me descubro, tengo un hijo a quien cubriría de oprobio e incurriré en su maldición» (50).

La victimización del personaje, por sus remordimientos, se construye a través de sus monólogos, por cuanto sólo él conoce la verdad. Su culpa es una culpa cristiana que le ha de condenar a los «in-ciensos» del infierno mientras el cielo está reservado para el finalmente expiado Perelli:

Cond. Feliz Perelli! Tú estas calumniado, perseguido, condenado a injusta muerte, pero eres inocente y estas tranquilo...Yo sólo...He aquí el dulce fruto de la virtud...Todos la apoyan, todos se apresuran a socorrerla, a salvarla...y si no fuese por temor, yo vería muchos que claman

por su muerte hacer votos por su felicidad...pero yo, rodeado de inciensos, y destrozado de remordimientos; ¡ah...! cuánto más feliz soy yo que él...! (37)

La negativa a autorizar la muerte de Perelli por el pueblo le hace perder autoridad ante el mismo, que comienza a insubordinarse. En el señor feudal recae el ejercicio de la justicia. La duda del señor hace que el pueblo quiera tomar el poder de la justicia:

Albi. Señor, vos jurasteis vengar a Reinaldo: el asesino está en vuestro poder, cumplid pues vuestra promesa. Entregadnos a Perelli
Cond. [...] Pacíficos labradores, por qué desconfiáis de mí? Volved, volved tranquilos a vuestros hogares. La justicia de vuestro amo vela sobre vosotros. (36)

Sólo en su muerte consigue restablecer su palabra. Entregando su vida para salvar la de Perelli, no sólo expía su crimen a los ojos de Dios sino que cumple su promesa a su pueblo, salvaguardando el nombre de su hijo y la validez del régimen feudal.

Bellina: modelo de virtud cristiana

Huérfana de madre y desconocedora de la identidad de su padre, Bellina es el retrato idealizado y arquetípico de la imagen que Grassi concibe de lo que ha de ser una mujer; ella es, en palabras de la autora, el ejemplo de «abnegación y heroísmo que puede pasar desapercibido a los ojos de los hombres pero que siempre es grato a las miradas de Dios». ³ Frente a las heroínas románticas que son ante todo angelicales en la imaginación de los enamorados, las heroínas de la época tardorromántica se reducen a «ángeles del hogar», dentro de los parámetros de la ideología católica isabelina. Bellina, «ángel hermoso» (16), reúne todas las cualidades que ha de tener la mujer virtuosa: ella es humilde, prudente, caritativa y consuelo de los afligidos. Responde al patrón mariano de la abnegación y el sufrimiento al tiempo que es la encarnación del amor filial. En ella, se da el enfrentamiento de dos modelos de amor que demarcan la evolución de esta obra y la separan de la temática romántica: ella ha de elegir entre el amor-pasión que profesa a Camilo, el hijo del conde de Pasquini y el amor filial, la devoción al padre y, en última instancia, la defensa de la familia. Bellina, como «modelo de piedad» elige la devoción a su padre antes que la devoción a su propio amor. De este modo, la retórica amorosa heredada del romanticismo se torna de pasional en filial sólo por el cambio en la relación de los interlocutores:

Per. [...] Pero ¿por qué no te rendiste a los deseos de Conde, por qué no seguiste a Camilo?... por qué, modelo de piedad, te obstinaste en acompañar a tu padre en su desventura? Ahora serías feliz.

Bell. ¿Sin vos padre mío? Jamás. Os expusisteis a la infamia, a la muerte por verme, y queréis que yo os abandonase!...Qué sería para mí la vida, si me separasen de vos? (42)

Su influencia benéfica se deja sentir a lo largo de toda la obra. La misión consoladora que Grassi otorga a su protagonista femenino en su primera obra responde a la que años más tarde defiende en la mujer:

3. La cita pertenece a la introducción de su novela *Dos mujeres*, publicada por cuatro entregas en *El correo de la moda* en enero de 1873, recogida por Ruíz Silva.

¡Misión desprovista de gloria, es verdad, pero fecunda en suaves y castas emociones! ¡Cuán bello, cuán fácil es cumplir unos deberes cifrados sólo en hacer bien a nuestros semejantes, en esparcir por do quiera el consuelo y la alegría! ¡Es tan grato ser útiles a los seres queridos de nuestro corazón! ¡Es tan dulce labrar su felicidad o aminorar sus sufrimientos! (Citado en Jagoe 55)

Ella compensa los quince años de sufrimiento de su padre biológico («Tú compensas en este instante quince años de penas y trabajo»,16) y de su padre adoptivo, el conde de Pasquini:

Cond. Hermosa hija mía, recibe los brazos de tu nuevo padre: ya no será triste mi vejez, tú estarás siempre a mi lado, embelesarás con tus gracias y cuidados mis últimos días. Seréis la delicia de mi corazón, y en vuestro senos, amados hijos, olvidaré las desgracias que me persiguieron durante quince años (28).

Como modelo de piedad y virtud, opera un cambio en los demás personajes. Camilo, quien considera a Perelli un «pérfido asesino» (p.26), arriesga su nombre frente a sus vasallos al ponerle en libertad tras las súplicas de Bellina, movido por «su agitación, su llanto» (28) para defender finalmente (act.IV, 7) con su vida a su amada y Perelli en su huida.

A pesar de sus dudas sobre la inocencia o culpabilidad de su padre, ya que la historia descubierta contradice la versión aprendida, Bellina es el ejemplo de devoción filial. Dispuesta a acompañarle a la muerte, ella es un «ángel inocente» que cambia voluntariamente el himeneo por el cadalso al descubrirse como hija de Perelli:

Bell. Ah, padre! Yo quiero morir con vos...participar de vuestra suerte. (30)

Alinovi. <<Mi Deber (decía) padre, es el de acompañaros en la desgracia; participar de vuestra desventura, y subir con vos al cadalso>> (32)

¡Lo sublime romántico o lo bello virtuoso?

Otra de las razones para no aplicar el término de romántico a este drama es el concepto que la autora tiene de «lo bello», distinto del concepto romántico.

En su historia sobre la aparición de la estética de «lo bello» y «lo siniestro», Eugenio Trías indica que el Romanticismo había elevado a ejercicio artístico el fondo ideológico promovido por Kant en su *Crítica del juicio* de que «el arte bello muestra precisamente su excelencia en que describe como bellas cosas que en la naturaleza serían feas o desagradables» (21), defendiendo el valor artístico de «lo sublime». El análisis de Kant de lo sublime supone la aventura del goce estético más allá del principio formal, medido y limitativo al que quedaba restringido en el concepto tradicional de lo bello. El sentimiento de lo sublime se alumbra «en plena ambivalencia de dolor y placer» (35). El objeto que lo provoca debería despertar dolor en el sujeto. Es un objeto que, de aproximarse a él el individuo que lo aprehende, quedaría destruido o en trance de destrucción. De ahí que en el drama romántico, el amor y la libertad, ambos valores absolutos, al intentar realizarse al tiempo, resultan en un contraste de amor y muerte. En Grassi, «lo bello» es entendido como reproducción de los valores de la virtud neocatólica burguesa dentro de una tendencia fundamentalmente didáctica. En 1873, con motivo de la muerte de Gertrudis Gómez de Avellaneda escribe:

El verdadero poeta, el que se siente iluminado por la llama poderosa del genio [...] quiere que la luz que lo alumbra, cual la columna de fuego que guiaba a los israelitas a través de los

áridos desiertos, guíe a las almas peregrinas de la vida hacia las regiones de lo bello y de lo bueno, en donde él tuvo su estancia. (57)

En el drama, la búsqueda de lo patético lacrimógeno romántico, influencia del teatro sentimental, es sustituida por la constancia en la virtud cristiana de los personajes. En cuanto a la búsqueda de lo sublime horroroso, uno de los rasgos más típicos de los dramas sentimentales, Grassi ha aprendido de los románticos la carga semántica de la escenografía, como la sala gótica (III), la prisión (IV), la campiña en la noche (V) o el panteón donde Perelli se dirige por primera vez a su hija Bellina. El panteón como el calabozo, dentro del recurso escenográfico de lo subterráneo, tenían la finalidad de despertar en el espectador del drama romántico ese horror que según Schiller estaba asociado constantemente a lo sublime, gracias a la presencia de la oscuridad y el misterio. Junto a ellos, la oscuridad, que además de suponer una sensación de disminución de vitalidad, por hacer inútil el sentido de la vista, nos oculta la existencia de posibles riesgos. Sin embargo, en Grassi, el motivo del panteón ha perdido el valor simbólico, alusivo a la muerte, para asociarse con el dolor y el tormento de Perelli. Ella ha aprendido de los románticos la carga semántica de la escenografía.

¿Lo patético romántico o la piedad cristiana?

Según afirma Caldera, «en el teatro sentimental se intentaba conseguir la conmoción de los espectadores a través de situaciones por sí mismas patéticas, de parlamentos imbuidos por la retórica de las lágrimas» (54). La autora insiste en la explosión de situaciones patéticas ya desde el acto I donde quien lo domina todo es Bellina, el personaje al cual está confinado el papel más conmovedor. Sus palabras resaltan las situaciones inmensamente patéticas en que se encuentra, primero la pérdida del padre y después la persecución del mismo.

Por otra parte, la *anagnórisis*, recurso de piedad intensa en el espectador al final del drama romántico, se sitúa aquí en la escena I, desencadenando la trama y no la tragedia final. Adquiere la función de poner de manifiesto la valía moral de Bellina y su devoción filial.

¿Destino fatal o providencia divina?

El destino romántico, entendido como «injusticia cósmica» o fatalidad que conduce al héroe a la destrucción, aparece en este drama como recurso teatral, no como ideología. Las referencias al destino fatal se repiten en la historia referida de Perelli que dibuja su vida como un osario de esperanzas muertas.

De igual modo, es un destino fatal que parece haber sido heredado por su hija: «Perelli. Y el destino que no se cansa de perseguirme se extiende hasta las personas que más amo, pues mi presencia te ha privado del esposo que te estaba destinado» (45).

No hay una creencia en un *fatum*, un destino impuesto o escrito desde fuera, como en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, ni es fruto de la acción humana y de unas circunstancias, como en *La conjuración de Venecia*. Frente a la paciencia ante la adversidad que defienden Bellina y Perelli, en nuestra pieza, los demás personajes actúan para romper el destino funesto del personaje: Mariana le ayudó a escapar de la cárcel hace quince años como ahora le ayuda Camilo, y el Conde recibe la bala que iba destinada a él. Finalmente es la providencia divina, a la que se implora sucesivas veces en el drama, la que restablece el orden virtuoso y calma los remordimientos del culpable que encuentra su expiación

en la muerte: «*Conde*. Inexcrutable providencia, reconozco la justicia de tus deseos, pues por más tiempo que pase llega el momento del castigo...!» (34).

Tras la revolución liberal de 1868, el neoclasicismo moralizante y las alabanzas al estado del Antiguo Régimen que profesaba el historicismo romántico schegeliano son desprestigiados y, con ellos, la obra de las autoras neocatólicas. A diferencia de otras compañeras de promoción, Grassi se mantuvo fiel a la tendencia didáctica rechazando la nueva ideología de la estética realista canonizada en España desde el decenio de 1870, que promovía el descreimiento y el caos:

Lo que rechazamos, y lo rechazamos con toda la fuerza, con toda la indignación de la conciencia honrada, es el afán de llamar en auxilio al caos, para que vomite un torbellino de confusas y negras ideas, que perturben la sociedad y la conduzcan al descreimiento, a la desesperación, al suicidio. (1879 108-109)

El desarrollo de un pensamiento laico y liberal surgido de la revolución del 68 supone el fin de los fundamentos ideológicos en los que la escritora apoyaba su legitimidad literaria.

Bibliografía

- ARENAL, Concepción, *La mujer del porvenir*, Madrid, Imprenta del Hospicio, 1869
- ARGULLOL, Rafael, *El héroe y el Único*, Madrid, Taurus, 1982.
- ARTOLA, Miguel, *La burguesía revolucionaria (1808-1869)*, Madrid: Alfaguara, 1973.
- CALDERA, Ermanno. *El teatro español en la época romántica*. Madrid, Castalia: 2001.
- CONRAD, Peter, *Canto de amor y muerte. El significado de la ópera*, Argentina, J. Vergara, 1988.
- GIES, David, «Mujer y dramaturga: conflicto y resolución en el teatro español del s.XIX», *Del romanticismo al realismo. Actas del I coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996.
- GRASSI, Ángela. *Lealtad a un juramento o Crimen y expiación*, Barcelona, Imprenta de D. M. Dauri, 1842.
- , «La misión de la mujer», *La Floresta* 5-7 (junio de 1857), 33-35.
- , «Gertrudis Gómez de Avellaneda», *El Correo de la Moda* (26 de febrero de 1873), 57.
- , «Bibliografía. La vida íntima, de María del Pilar Sinués», *El Correo de la Moda* (18 de julio de 1876), 108-109.
- JAGOE, Catherine, *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Madrid, Icaria, 1995.
- JOVER ZAMORA, José María, «La época de la Restauración: panorama político-social. 1868-1902», *Revolución burguesa, oligarquía y constitucionalismo*, Barcelona, Labor, 1981.
- KIRKPATRICK, Susan, «La tradición femenina de poesía romántica», Iris M. Zavala, ed., *Breve historia feminista de la literatura española*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- MAINER, José Carlos, *La edad de Plata*, Barcelona, Frontera, 1975.
- MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel, *La burguesía conservadora (1874-1931)*, Madrid, Alfaguara, 1973.
- MATA Y ARAUJO, Luis, *Lecciones de literatura*, Madrid, Imprenta de Norberto Llorenç, 1839.
- RUÍZ SILVA, Carlos, «Ángela Grassi: Una aproximación», M. Mayoral, ed., *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Banco Exterior, 1990.
- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo, *Galería de escritoras isabelinas: La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Cátedra, 2000.
- SCHLEGEL, Federico, *Historia de la literatura antigua y moderna*, Barcelona, Librería de J. Oliveres, 1843.

TORTELLA, Gabriel, *Los orígenes del capitalismo en España*, Madrid, Taurus, 1973.

TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1988