Siglo diecinueve, 2024, vol. 30

págs. 129-148, ISSN: 1136-2308, ISSN electrónico: 2695-9240

ZORRILLA Y LA PÉRDIDA DE ESPAÑA: DOS DRAMAS FANTÁSTICOS DE MOTIVOS NACIONALES

ZORRILLA AND THE FALL OF SPAIN: TWO FANTASTIC DRAMAS OF NATIONAL MOTIFS

Íñigo Huércanos Esparza
Boston University
ORCID: 0000-0002-1794-8047

Resumen: El presente artículo examina la forma en que lo fantástico y lo nacional confluyen en *El puñal del godo* (1843) y *La calentura* (1847), dos dramas en un acto de José Zorrilla. Ambos reformulan la famosa leyenda de don Rodrigo, rey visigótico derrotado por los árabes en la Batalla de Guadalete (711). Mediante la lectura atenta de una y otra obra se iluminarán algunos hechos clave ignorados por los especialistas: la estrechísima relación entre el aparato fantástico y la tensión escénica; la función recreativa del elemento sobrenatural; y la vigencia en la España decimonónica de los valores nacionales encarnados por los godos de Zorrilla. Para demostrar lo relativo a la fantasticidad, se someten a examen aspectos como el fatalismo simulado, los errores perceptivos, o los prodigios meteorológicos y médicos. Lo tocante a la moral nacional sale a relucir en el comentario de varios principios militares y sexuales vinculados al mantenimiento del orden interno. En última instancia, se concluye que Zorrilla sintió una alta consideración por el género fantástico; la suficiente como para fusionarlo sin reparos con un episodio nuclear del imaginario nacionalista. Asimismo, se concluye que ambas obras establecen una filiación cultural entre los antiguos visigodos y los modernos españoles.

Palabras clave: José Zorrilla, *El puñal del godo, La calentura*, don Rodrigo, drama fantástico, identidad nacional, teatro romántico

Abstract: This article explores the way in which fantastic aesthetics and national motifs intersect in *The Dagger of the Goth* (1843) and *The Fever* (1847), two one-act dramas by Spanish playwright José Zorrilla. Both works rewrite the famous legend of Roderick, the Visigoth king defeated by the Arabs at the Battle of Guadalete (711). Through a close reading of the texts, I will elucidate some facts hitherto ignored by critics: the link between fantastic apparatus and scenic tension; the recreational purpose of the supernatural element; and the currency in nineteenth-century Spain of the national values embodied by Zorrilla's Goths. To demonstrate my points regarding fantasticity, I consider aspects such as simulated fatalism, perceptual errors, or meteorological and medical prodigies. What pertains to national morality comes to light in the analysis of various military and sexual principles linked to the maintenance of internal order. Ultimately, I conclude that Zorrilla held the fantastic

genre in high regard, to the extent that he readily merged it with a core episode of the nationalist imaginary. Additionally, I conclude that both dramas establish a cultural filiation between the ancient Visigoths and the modern Spaniards.

Keywords: José Zorrilla, *The Dagger of the Goth, The Fever*, King Roderick, fantastic drama, national identity, Romantic theatre

INTRODUCCIÓN

En la invasión árabe de la Península Ibérica y en la subsiguiente desaparición del reino godo de Toledo se halla la génesis de una leyenda nacional que ha cautivado la imaginación de propios y extraños durante aproximadamente catorce centurias. Su base histórica es conocidísima, pero no está de más recordarla: en julio de 711, don Rodrigo, último rey godo, fue derrotado junto con sus ejércitos en las inmediaciones del río Guadalete por las huestes bereberes de Tárik ibn Ziyad. Unos pocos años bastaron al poder invasor para ocupar la práctica totalidad de la Península, a excepción de ciertas zonas asturianas. Esto, que para los omeyas constituyó un hito militar en toda regla, fue un desastre político irreparable para el *regnum gothorum*. Corrió el tiempo y, a partir de lo puramente histórico, se fue configurando ese relato legendario que otorgó una dimensión moral y pasional a los hechos. Así, de acuerdo con la versión dominante de la leyenda, el rey don Rodrigo habría violado a la hija del conde don Julián –en unas fuentes llamada La Cava, en otras Florinda– mientras que este último, a fin de vengar tal ofensa, habría facilitado el paso de los árabes por el estrecho de Gibraltar. Tanto en monografías canónicas (Menéndez Pidal, 1924) como en otras que actualizan el tema (Drayson, 2007) se ha demostrado la extraordinaria vitalidad de este ficticio argumento, formulado y reformulado con multitud de variantes a través de crónicas, romances, dramas, poemas épicos, novelas, óperas o musicales, no solo en España, sino también en Inglaterra, Francia, Alemania e Italia. Este caudal de textos –que, insisto, se extiende a lo largo de unos catorce siglos– se amplía notablemente durante la primera mitad del XIX. Románticos de primerísima fila como el duque de Rivas, José de Espronceda, José Zorrilla o Gertrudis Gómez de Avellaneda componen sus versiones de la leyenda, y así lo hacen también referentes británicos como Walter Scott o Robert Southey.

En las letras peninsulares de aquellas décadas se vive, además, la consolidación del género fantástico a través de la novela y el drama gótico, por un lado, y del cuento en verso o en prosa, por otro (Roas, 2022). Como es bien sabido, lo particular de dicho género es la construcción de mundos realistas en los que se introducen fenómenos sobrenaturales que transgreden nuestra concepción de lo posible, provocando el deleite estético del receptor a través de la experiencia del miedo (Roas, 2011). En el contexto ibérico, era frecuente que estas inquietantes rupturas del *ordo naturalis* se dieran en ficciones de ambientación hispanomedieval, produciéndose así una simbiosis fecunda entre dos de las principales filias literarias de la época. Tal simbiosis puede verse como una de las múltiples vías

de nacionalización del fantástico ensayadas por nuestros autores decimonónicos (Payán, 2022), particularmente si tenemos en cuenta que, durante la llamada era de las revoluciones, los principales referentes del género fueron extranjeros. Desde estas coordenadas históricas, la presencia de reescrituras de la leyenda de don Rodrigo en las que se adereza el asunto con apariciones de fantasmas y demás elementos insólitos no constituye ninguna anomalía. Piénsese en *El Rodrigo* (1793), de Pedro Montengón; en "The Gothic King" (1830), de Telesforo de Trueba, traducido al español en 1840; en *El Pelayo* (1835; 1840), de José de Espronceda; o en *El conde don Julián* (1838), de Miguel Agustín Príncipe.[1] Incluso en la Francia de principios del XIX podemos encontrar un exageradísimo cuento fantástico –"Rodrigue, ou la tour enchantée" (1801), del Marqués de Sade– basado en los infortunios del malogrado rey.

Pero los casos concretos que aquí van a estudiarse son dos dramas en un acto de José Zorrilla estrenados respectivamente en 1843 y 1847: *El puñal del godo* y *La calentura*. Pese a la distancia que los separa, juntos constituyen un todo argumental, pues el segundo se compone como continuación del primero. Así, este binomio dramático gira en torno a un don Rodrigo que pierde la batalla en Guadalete, pero no la vida. Sobre sus hombros soporta el peso de la aniquilación de Hispania; sin reino ni súbditos, el infeliz se torna asceta y permanece oculto en las profundidades de un monte portugués. Zorrilla limita el espacio representado a una modesta choza, donde se suceden una serie de reencuentros fortuitos entre los protagonistas de esta milenaria leyenda nacional. A los personajes habituales –el rey, el conde y su hija– se les suma Teudia, representante del extinto ejército godo. Además de rememorar ante el espectador los episodios íntimos que condujeron al desastre militar del 711, los implicados se echan en cara diferentes defectos morales y aprovechan la ocasión para ajustar cuentas entre sí, en una concatenación de diálogos y monólogos metalegendarios. Interesantemente, tal cosa sucede en el seno de una atmósfera misteriosa, fatalista, cargada de prefiguraciones (que no siempre se cumplen) y de fenómenos sobrenaturales (que en algunos casos terminan siéndolo solo en apariencia).

Pese a lo atractivo y variado de la materia, la escasa bibliografía crítica sobre estos dos dramas zorrillescos apenas ha arañado su superficie.[2] Así pues, se hace necesario reconducir la discusión existente si se quiere arrojar luz sobre

1 No debe olvidarse que ya varias fuentes premodernas habían integrado elementos sobrenaturales en el tejido legendario. Por poner un ejemplo, en la *Crónica sarracina* (ca. 1430), de Pedro de Corral, pueden observarse voluptuosos demonios que tientan a un don Rodrigo penitente (Menéndez Pidal, 1924: 81-91; Drayson, 2007: 35-45).

2 Dentro de lo escaso, se ha escrito por encima de todo sobre las fuentes en las que Zorrilla se basó o no se basó a la hora de reescribir la leyenda (Menéndez Pidal, 1924: 207-214; Alonso Cortés, 1943: 294-304, 412-414; Rubio Cremades, 1995: 192-198). A esto puede añadírsele dos estudios en los que, sucintamente, se enumeran y describen los rasgos que harían de la versión de Zorrilla o bien un drama puramente romántico (Rubio Cremades, 1995: 192, 199-202), o bien una combinación entre clasicismo y romanticismo (Gutiérrez Flórez, 1995: 352-356). El comentario crítico más reciente que he podido encontrar (Drayson, 2007: 181-184) incurre en extraños errores de documentación –como afirmar que *El puñal del godo* no pasó la censura hasta 1849– y emite un juicio interpretativo altamente cuestionable, sobre el cual volveré en su momento.

importantes aspectos textuales, teatrales y culturales hasta ahora ignorados por los expertos. Con tal fin en mente, y adhiriéndome al tema propuesto para este monográfico de *Siglo Diecinueve*, en las páginas que siguen examinaré la forma en que lo fantástico y lo nacional confluyen en *El puñal del godo* y en *La calentura*. La lectura atenta de los guiones, así como las consideraciones sobre la puesta en escena, demostrarán una serie de hechos fundamentales. A saber: la estrechísima relación entre el aparato fantástico y la tensión escénica; la función primordialmente recreativa del elemento sobrenatural; y la vigencia en la España moderna de los valores/antivalores nacionales encarnados por los godos de Zorrilla. En última instancia, tales consideraciones ayudarán a cartografiar, siquiera parcialmente, los usos de lo fantástico en el corpus del dramaturgo español más popular del siglo. Contribución indispensable toda vez que, frente a las grandes atenciones recibidas por el formato cuento, el drama fantástico apenas si se ha estudiado.[3]

FATALISMO SIMULADO Y ERRORES PERCEPTIVOS: *EL PUÑAL DEL GODO*

Repuesto más de veinte veces en los teatros públicos de Madrid durante los años cuarenta, *El puñal del godo* fue un drama de éxito incontestable (Caldera, 2001: 205). Los datos prueban que Zorrilla no exageraba al rememorar la excelente acogida de su don Rodrigo por parte del público de la capital. Tanto gustó la pieza que, en casinos, liceos y sociedades literarias de la época, todo tipo de aficionados al arte de la interpretación la representaban de forma casera –inclusive un jovencísimo y a la sazón desconocido Gaspar Núñez de Arce–.[4] Entre otras cosas, los españoles de antaño debieron sentirse cautivados por el ambiente enigmático y sombrío de la puesta en escena, por su aura pretendidamente sobrenatural y fatalista. Para empezar, se nos dice expresamente (III, 1119) que la noche representada coincide con el octavo aniversario de la Batalla de Guadalete, fecha no solo funesta, sino también de mal agüero a ojos del hipocondríaco rey godo. Además, en el exterior de la cabaña arrecia una tormenta que –amén de reflejar la agitación psicológica de don Rodrigo (Rubio Cremades, 1995: 192; Gutiérrez Flórez, 1995: 356)– genera la sensación de que algo terrible y sobrecogedor va a suceder sobre el escenario. Pero lo principal es que, ante Teudia y ante el público, el rey rememora una aterradora experiencia metafísica que nos retrotrae al momento de su capitulación frente a los árabes. El protagonista cuenta que,

3 Una síntesis sobre la producción y recepción del drama fantástico en España, ca. 1790-1860, puede leerse en Roas (2022: 147-164). La relación de este tipo de piezas con la comedia de magia –cuya popularidad alcanzó cotas altísimas tras el estreno de *La pata de cabra* (1829), de Juan Grimaldi– no es un asunto que vaya a tratarse aquí. Consúltese la historia de Gies (1994: 70-87) para ahondar en el desarrollo de este subgénero dramático durante el siglo XIX.

4 La anécdota se encuentra en *Recuerdos del tiempo viejo* (1943: 1768-1780), donde el autor también detalla las curiosas (y supuestas) circunstancias en las que compuso el drama. No entro en el tema por ser de sobra conocido.

mientras huía de la zona de combate en busca de refugio, cruzó caminos con un fantasma que le maldijo y le aseguró, con maligna presciencia, que moriría a manos de don Julián. Para más inri, el conde habría de cometer el crimen usando una daga custodiada por don Rodrigo. Y, efectivamente, en la penúltima escena del drama el antagonista se persona en la cabaña dispuesto a cumplir tan fatídico anuncio.

Sin embargo, tal cosa no llega a suceder. Don Rodrigo no solo no muere apuñalado a manos de su némesis, sino que es Teudia quien mata al conde con un certero golpe de hacha. Por otra parte, durante el diálogo previo a la trifulca, don Julián revela que el ente insólito avistado por don Rodrigo no era más que un hombre. De manera que los dos elementos sobrenaturales (fantasma y maldición) quedan racionalizados en última instancia. Evidentemente, un desenlace de estas características alinea *El puñal del godo* con aquellas obras cuyo contenido apunta hacia la transgresión de las leyes que rigen el mundo real, sin que dicha transgresión llegue a consumarse –lo que algunos estudiosos (Roas, 2011: 62) categorizan como ficciones pseudofantásticas–. Semejante marbete teórico ya se ha puesto en cuestión (Payán, 2022: 51-60), por demasiado restrictivo y extranjerizante. A efectos de *El puñal del godo*, debemos hablar no de un falso fantástico, sino de un fantástico simulado. Y es que la efectividad del juego dramático que Zorrilla plantea depende de que el espectador muerda el anzuelo, de que entretenga la posibilidad de lo imposible, siquiera de forma fugaz. En buena medida, el autor se apropia de lo típicamente fantástico y lo adapta como más le conviene a los moldes de su drama –a su espectáculo teatral– sin preocuparse de purismos genéricos. Vale decir: Zorrilla se adhiere a una de las grandes tendencias de la literatura moderna sin renunciar por ello ni a su libertad creadora ni a su olfato escénico –que, en este caso, le dictó que una ruptura simulada del orden natural impactaría más que una ruptura fáctica–.[5]

Efectivamente, en *El puñal del godo* la intriga emana de este jugar con el horizonte de expectativas del espectador en lo tocante a la naturaleza del mundo representado. El nerviosismo de don Rodrigo es verosímil, pues realmente cree ser portador de un puñal maldito y estar en peligro de muerte. Sin embargo, el público solo tiene un acceso testimonial –y por tanto indirecto– a los fenómenos insólitos referidos por el protagonista. Obsérvese la manera en que este relata su fantasmagórica visión:

> Rodrigo: Maldiciendo mi estirpe y mi palacio,
> con sacrílega voz llamé al infierno.
> […]
> Sentí algo junto a mí, miré un instante,

5 Al reflexionar sobre sus cuentos en verso, Zorrilla reivindicó la necesidad de un fantástico que se ajustara al contexto cultural hispano, cosa que, a su juicio, no podía lograrse mediante una imitación sin reservas de modelos foráneos como los de un E. T. A. Hoffmann. Aunque estos motivos son de índole culturalista y no tienen que ver ni con la lógica espectacular del teatro ni con la construcción interna de un drama como *El puñal del godo*, la idea de fondo es la misma: late en el vallisoletano una fuerte voluntad de articular lo fantástico a su manera (Payán, 2022: 144-150).

y a la sulfúrea luz, monje sombrío
a mi lado pasó, y a su presencia
tembló mi corazón, cedió mi brío.
Pedile amparo, mas fatal sentencia
me fulminó diciendo: "¡Vaya, impío,
que él, a quien deshonró tu incontinencia,
vendrá de crimen y vergüenza lleno,
con tu mismo puñal a hendir tu seno!"
Dijo, y por entre la niebla arrebatado
huyó el fantasma y me dejó aterrado. (IV, 1121-1122)

Para complicar más el asunto, don Rodrigo alude a la "fiebre traidora" que le abrasaba en el preciso momento en que tenían lugar los hechos evocados. Por ende, no solo es que no haya observación directa de lo sobrenatural por parte del espectador, sino que la lucidez del único testigo presencial no está garantizada, de tal forma que dicho espectador se ve forzado a dudar sobre si atenerse o no a las especulaciones del rey, aunque *a priori* no posea la información necesaria ni para confirmar ni para desmentir la realidad de las mismas. La solución al enigma pasa por establecer el estado –funcional o viciado– de los sentidos del rey godo tras la batalla. Si la realidad de los hechos se adecuase a su percepción de los mismos, hablaríamos de una aparición demoníaca y de un espacio dramático en el que hay cabida para la transgresión de la realidad ordinaria. Si la realidad de los hechos no se adecuase a lo que don Rodrigo percibe, tendríamos o bien una alucinación absoluta por su parte (no hay ni monje ni fantasma), o bien una percepción errónea de ciertos hechos del todo naturales (hay monje, pero no es más que un ser humano corriente).

La ambigüedad, insisto, aviva la intriga. Razón por la cual Teudia debe expresar sus reservas ante las quimeras del protagonista: "¿[y] no os afrenta tan vil superstición?", "[s]ueño vuestro, fantasma peregrino / fue de la calentura abrasadora" (IV, 1122). Estos y otros versos le convierten en la voz del racionalista moderno que busca una causa material –en este caso médica– para explicar un fenómeno imposible, postura con la que seguramente se habría identificado la mayor parte del público. Pero, al mismo tiempo, Zorrilla simula una suerte de coreografía cósmica que estaría dirigiendo la acción hacia el desenlace fatal augurado por el "fantasma". Dos de los señuelos argumentales y escenográficos plantados por el autor para generar el fingido fatalismo ya se han advertido: la coincidencia del tiempo representado con el aniversario de Guadalete, por un lado, y la imponente tormenta, por otro. A estos se les puede añadir el hecho de que don Julián llegue a la cabaña apenas unos segundos después de que el rey godo desenvaine, por primera vez en años, su puñal "maldito" –como fingiendo que existe una relación causa–efecto entre ambos sucesos–. La acotación que indica la entrada en escena del antagonista también refuerza, mediante un componente visual, la sensación de fatalismo: "*ábrese la puerta con ímpetu, y al par que ilumina el fondo un relámpago, entra en la escena el conde don Julián*" (V, 1124). Parecieran estar a punto de hacerse efectivos todos los miedos del atormentado rey.

Sin embargo, como ya se ha señalado, la llegada del antagonista trae consi-

go la racionalización de lo sobrenatural, que queda explicado y reducido a una apariencia:

RODRIGO: ¿Y es cierto? ¿Y ese monje era tu hermano?
¿Era un hombre no más? ¡No era un fantasma!
¿Nada había en su ser de sobrehumano?
CONDE: ¡Que tal preguntes en verdad me pasma! (VI, 1125)

Se confirma así el error perceptivo del rey godo y, también, el carácter supersticioso de sus impresiones. Insisto, además, en que su puñal termina no siendo el arma del crimen. Tampoco se concreta el regicidio, por lo que la "maldición" del "fantasma" –que preveía a un don Rodrigo asesinado con su propia daga por el conde don Julián– queda reducida a la amenaza no consumada de un hombre corriente. Incluso vemos que el protagonista se lamenta en última instancia por su falta de juicio ante la realidad de las cosas: "¡Gracias, Teudia! Hoy me arranca tu heroísmo / mi ruin superstición, a un noble extraña. / Sí, mi pavor con él [se refiere a don Julián] baje al abismo" (VII, 1126). En el espacio recreado en *El puñal del godo* no hay, pues, cabida ontológica para entramados cósmicos ni para seres liminales entre los vivos y los muertos con capacidad de maldecir a los humanos. Pero este hecho, conviene puntualizar, no anula la fantasticidad de la pieza. Antes bien, la resignifica como simulación de la que ha participado no solo don Rodrigo (en tanto personaje aterrado por la amenaza fatalista), sino también el propio Zorrilla, diseñador de un ambiente dramático capaz de transmitir convincentemente la inquietud de lo insólito, al margen del final racionalizador. Los ingredientes necesarios para provocar un deleite estético a lo fantástico están ahí, incluso si este no se lleva hasta sus últimas consecuencias. Mediante el exotismo del asunto imaginado, el misterio, las especulaciones sobrenaturales y los giros repentinos, el dramaturgo logra con creces su propósito: encandilar al espectador.[6]

CÓDIGOS MILITARES Y APOTEOSIS NACIONALISTA: *EL PUÑAL DEL GODO*

Algo más de mil cien años separan los tiempos de Zorrilla de los de la conquista árabe de Hispania. Pero esta inmensa distancia histórica con respecto de los episodios representados no debe llevar a equívoco: los códigos militares que

6 Este uso de lo fantástico, que se incorpora solo en apariencia y como juego, tiene su correlato en la manera en que Zorrilla solía escribir sobre fenómenos inexplicables en sus obras de no-ficción. Ya hay quien ha notado (Bernard, 1995) que en *Recuerdos del tiempo viejo* y otros textos publicados en prensa, nuestro autor se encargó de narrar episodios extraños vividos en primera persona, recreándose en lo misterioso de los mismos, por un lado, y buscándoles una explicación racional, por otro. Solo en algunas de sus obras de ficción Zorrilla reserva un espacio para la naturalización de lo sobrenatural –aunque *El puñal del godo* no sea ejemplo de ello *stricto sensu*–. Ahora bien, las conclusiones a las que Bernard llega tras establecer esta pertinente distinción resultan del todo cuestionables, por no decir confusas. Entre otras cosas, parece percibir una contradicción en esta doble actitud de Zorrilla frente a lo fantástico, cuando no hay contradicción alguna.

pueblan *El puñal del godo* no eran ni desconocidos ni arcaicos para el público de la época. Digo más, es harto probable que fueran idénticos a los que habían sido asimilados y/o exhibidos por infinidad de españoles a lo largo del siglo XIX, durante ese tumultuoso tránsito del viejo al nuevo régimen. No en vano, la Guerra de Independencia, la Restauración Absolutista, el Trienio Liberal, la Ominosa Década, la Guerra Carlista y la Regencia de Espartero constituyen un cuadro caótico de invasiones, revueltas civiles, levantamientos, ejecuciones, conspiraciones y guerracivilismo en el seno de la España peninsular. Unas décadas, en fin, en que los asuntos políticos a menudo se resolvían con el recurso a las armas. Además, aun cuando sus intereses no fueran homogéneos, los militares formaban parte de la vida institucional del país. Hasta tal punto llega la influencia del ejército que es el ya mencionado Baldomero Espartero, general liberal, quien ocupa el cargo de regente de 1841 a 1843. Tampoco hay que olvidar que, para Zorrilla, por muy lejano que quedase en el tiempo, hablar de la Hispania goda es hablar de España. Se sabe (Andreu Miralles, 2016: 130) que existió un consenso historiográfico entre los escritores españoles del temprano XIX por el cual los orígenes de la nación se cifraban en la mezcla de hispanos primitivos y visigodos, siendo la conversión al cristianismo de los segundos el catalizador de la génesis. Así pues, no sorprende en absoluto que los códigos militares desplegados por los godos de Zorrilla sean trasplantables a la España moderna desde la cual se representa la obra.

En el breve espacio de siete escenas, los personajes verbalizarán una y otra vez que la mayor ofensa posible contra el cuerpo de la nación es el colaboracionismo, entendido como la cooperación de un miembro de la comunidad política con agentes extranjeros. Tal idea, expresada sin ambages ni matices de ningún tipo, se codifica en la protesta contra la traición de don Julián, quien –de acuerdo con ciertas fuentes cuya veracidad histórica se discute– habría facilitado la entrada del ejército árabe en el *regnum gothorum* y su consecuente desintegración. La escena III contiene varios improperios al respecto, emitidos por don Rodrigo y Teudia: "¡Maldito quien fue concordia / con los árabes a hacer[!]", "ha abierto un conde traidor / a los moros el estrecho", "con moros hizo su flete", "gran traición a su gente", "si era el rey su enemigo, / no lo era su reino, no" (1119), etcétera. Pese a que existen algunas versiones de la leyenda que dibujan al infamado don Julián con rasgos más amables, no cabe dudar de que en la reformulación de Zorrilla este desempeña el papel de villano, de antológico e imperdonable traidor a la madre patria. De hecho, en los *Recuerdos del tiempo viejo* (1879-1882) el autor transcribió una remota conversación con Carlos Latorre sobre el carácter de los personajes de *El puñal del godo*, en la cual el célebre actor describía al personaje en los siguientes términos: "[e]l conde D. Julián es un mal hombre: por más que la ofensa que ha recibido le da derechos para mucho, él va tras de una venganza insaciable, en la cual no ha dudado envolver a toda la nación de su ofensor. La aspereza violenta, la ira traidora de la hiena, y la marcha oblicua del lobo, son las características exteriores de esta figura, que se mueve en el cuadro inquieta, torva y siniestra, como amenaza viviente. ¿No es así?", a lo cual el dramaturgo respondió afirmativamente (1943: 1773).

Cuando, por fin, se produce el reencuentro entre don Julián y don Rodrigo,

el público asiste a un diálogo de alto dramatismo que, además, resulta indispensable para expandir el análisis de los códigos militares que aquí se están desmenuzando. Y es que a través de dicho intercambio verbal se escenifica un microdebate sobre la legitimidad del tiranicidio y de la insurrección contra los monarcas corruptos que erosionan el bienestar de sus súbditos. Evidentemente, estos conceptos abstractos se desprenden de la discusión concreta sobre el crimen del rey y la retribución del conde. Así se reprochan ambos sus mutuos atropellos:

CONDE: Deshonrado por ti, perdilo todo:
mas no saciaba mi venganza fiera
tu afrenta nada más; menester era
toda la afrenta del imperio godo.
RODRIGO: ¡De un traidor como tú fue digna hazaña!
Cumplieras con tus viles intenciones
yendo a matarme con silencio y maña,
o contra mí sacaras tus pendones
y bebieras mi sangre en la campaña,
mi corazón echando a tus legiones;
mas no lograras con tan necio encono
vender a España, por hollar mi trono. (VI, 1125)

Dentro de los parámetros de la leyenda, este fragmento pretende evidenciar la descomunal falta de juicio del conde a la hora de calibrar un castigo adecuado a la ofensa recibida. Ahora bien, las alternativas expresadas por el propio don Rodrigo –tiranicidio, insurrección– no dejan de ser obviedades fáciles de formular a toro pasado, en el sentido de que cualquier medida, por perniciosa que sea, es menos drástica para la estabilidad de una comunidad política que la invasión a escala nacional de un ejército extranjero. Así, no es tanto que los personajes de Zorrilla estén confirmando la legitimidad de la violencia armada contra el gobernante corrupto, idea quizá demasiado radical para un dramaturgo políticamente moderado en líneas generales.[7] Más bien, el punto que subyace al tenso diálogo entre los antagonistas es que la preservación del conjunto de la nación tiene prioridad sobre la preservación de un individuo particular, incluso si tal individuo es el mismísimo monarca. Es preferible sacrificar y sustituir a un gobernante, resolver los problemas de política interna desde dentro, que permitir la entrada de un ejército extranjero en el país.

Volviendo al tópico del colaboracionismo, debe señalarse que en el microcosmos dramático elaborado por Zorrilla tal atentado contra la soberanía nacional no puede quedar impune. Por ello, en los compases iniciales de la pieza el personaje que representa al derrotado ejército godo manifiesta su deseo de

7 El lector interesado en la carga ideológica del corpus zorrillesco dispone de una miríada de estudios (Zamora, 2018; Díaz Viana, 2017; Palenque, 2017; Andreu Miralles, 2016; Sánchez García, 2007; Romero Tobar, 1995) con enfoques y resultados muy diversos. El tema es complejo y rebasa con creces los límites de mi artículo.

aplicar un castigo ejemplar al conde:

TEUDIA: ¡Hoy es un día de hiel,
de luto y baldón y saña
para la infeliz España!
Y ¡ay de quien fue la causa de él! (II, 1118)

En este contexto, la eliminación del traidor se presentará como un acto legítimo de justicia nacional, y Teudia va a funcionar como el brazo ejecutor de tal justicia. De que este último es el héroe del drama no hay ninguna duda; de que su carácter ejerce de contrapunto frente a la languidez de don Rodrigo y a la ruindad de don Julián, tampoco. Se trata de un soldado en todo modélico, al cual podría haber admirado cualquier espectador de la época desde su butaca. Bien es cierto que sus virtudes –fidelidad al rey y al reino, predisposición a dar la vida por la patria, a morir antes que claudicar ante el enemigo…– no quedan deslucidas por ningún tipo de defecto, de manera que el personaje carece de la complejidad psicológica que sí puede apreciarse en el protagonista. Hasta tal punto llega la ejemplaridad marcial de Teudia que, en la escena IV, confiesa haberse dedicado en cuerpo y alma a perseguir a don Julián tras el desastre de Guadalete, con la intención de hacerle pagar por sus conspiraciones. Como sabemos, sus empeños fructifican en la escena última, cuando esa fingida coreografía cósmica a la que aludí antes parecía dejarlo todo preparado para que el desenlace fuera otro bien distinto.

La ejecución del traidor a la patria representa el momento climático de la obra, la apoteosis nacionalista que a buen seguro enfervoreció el ánimo de la concurrencia teatral. Aquí el fragmento en cuestión:

CONDE: El mismo cieno nuestro timbre enloda,
la misma tumba nos dará cabida.
(El conde se arroja sobre don Rodrigo, mas Teudia se presenta de repente entre los dos con el hacha de armas empuñada.)
TEUDIA: ¡Mientes! Aún queda quien su honor repare
y del traidor al infeliz separe.
(Da al conde un golpe mortal, y cae.)
RODRIGO: ¡Teudia!
TEUDIA: Señor, cumplí conmigo mismo, que al vengaros a vos vengué a la España. (VII, 1126)

De esta manera se aplica la justicia nacional al traidor y el cuerpo abstracto de España queda desagraviado. Además, en esta escena final el lamento por la conquista árabe se relega a un segundo plano en favor de un sentimiento extático que anuncia la incipiente reconquista norteña. Así las cosas, Zorrilla se ha valido de los elementos básicos de la leyenda de don Rodrigo y los ha reformulado desde un ángulo que apela a las pasiones políticas y militares del público. Su puesta en escena constituye una especie de "corrección" o de "amejoramiento"

del tejido legendario: puestos a construir ficciones con base en grandes tragedias nacionales, hágase de tal forma que los imaginados culpables paguen por sus crímenes para satisfacción estética del espectador. Deliberadamente o no, tal principio se cumple en el caso de *El puñal del godo*. Por último, aunque ya no quede espacio para comentarlo más que de pasada, cabe señalar que el drama se cierra con otro código militar –obligación de dar santa sepultura al cadáver del enemigo– y con el elogio más explícito de todo el texto hacia el oficio de las armas: "siempre ha de ser, para quien muere honrado, / tumba de rey la fosa del soldado" (VII, 1126).

VOLUNTAD DE LA NATURALEZA, PARADOJAS MÉDICAS Y FALSOS FANTASMAS: *LA CALENTURA*

Cuatro años después del sonado estreno de *El puñal del godo*, Zorrilla compuso una segunda y última parte de su drama original, titulada *La calentura* (1847). El argumento se prestaba a ello, teniendo en cuenta que la escena final –la que acabamos de ver– representaba a rey y vasallo haciendo mutis por el foro con intención de unirse a la resistencia asturiana. Tal fue la popularidad del zorrillesco don Rodrigo que a su autor, como a Cervantes en su momento, le surgieron imitadores. Dos para ser exactos: Ramón Valladares y Saavedra, primero, y Ventura García Escobar, después. Valladares y Saavedra estrenó, en octubre de 1845, la llamada *Juicios de Dios, o Segunda parte de El puñal del godo*. Apenas unos meses después, en agosto de 1846, *El Imparcial* anunciaba en sus páginas la otra continuación que García Escobar estaba componiendo, aunque tal obra *–Los últimos de los godos, segunda parte de El puñal del godo–* nunca llegó a representarse.[8] Así las cosas, es posible que Zorrilla se hubiera sentido impelido a escribir *La calentura* ante la aparición de estas segundas partes apócrifas (Alonso Cortés, 1943: 412). Al margen de las razones que motivaron la redacción del texto, lo cierto es que el dramaturgo se reapropió de su microcosmos dramático de la manera más simple: reproduciendo punto por punto la puesta en escena de *El puñal del godo*. Y puede que este cariz repetitivo explique en parte su pronta desaparición de la cartelera madrileña –no superó las cuatro representaciones (Caldera, 2001: 205)–. Tras haberse unido a las huestes de Pelayo sin lograr su tan anhelada redención, el destronado rey godo vuelve a la cabaña portuguesa para retomar la vida penitente. De resultas que tenemos un mismo espacio, al que se le suma, además, un mismo ambiente nocturno, un mismo número de escenas y unos mismos personajes; si bien el difunto don Julián es sustituido por su hija, Florinda, quien aparece demacrada por la misma calentura a la que se alude en el título.

En el seno de este marco ficticio se pueden distinguir dos tipos de elementos fantásticos, ahora sí en el más estricto de los sentidos: uno de carácter meteoro-

8 Hay edición moderna del manuscrito (Ojeda Escudero, 1988), así como un breve juicio literario (Gutiérrez Flórez, 1995: 356-358) en el que se le ha negado toda calidad dramática.

lógico, otro de carácter médico. El fantástico meteorológico queda demarcado por una naturaleza con voluntad propia que, intencionalmente, utiliza las fuerzas del viento para forzar la reunión entre Florinda y don Rodrigo. Semejante prodigio se manifiesta ante los espectadores de la manera más rudimentaria; esto es, verbalmente, por boca de los personajes, sin apoyos visuales ni tramoyas, de tal forma que el dramaturgo trae la fantasticidad a las tablas, pero sin complicar la representación. Basta dirigir la mirada sobre la escena número VI para comprobarlo. Al aparecer frente al público, la legendaria Florinda entabla un diálogo con el rey godo, en el cual alude a su cautiverio en una torre de la costa norafricana, a su condición de esclava de los árabes. Lo que llena de pasmo a su interlocutor es que la misma mujer que tiene ante los ojos afirma haber tardado apenas nada –menos de una noche– en desplazarse desde su prisión en algún punto indefinido del norte de África hasta la cabaña lusitana en la que ahora se encuentran ambos. Esto, además, en un clima de tormentas violentas y de mares agitados, como se detalla por acotación implícita en la escena I. Ante las razonables inquisiciones del aterrado don Rodrigo, Florinda verbaliza el prodigio: "[r]ompió la tempestad, y en un momento / mi hermano el huracán me trajo a España" (1462). La indiferencia con que el enigmático personaje refiere los hechos contrasta absolutamente con lo que tienen de extraordinarios. A fin de cuentas, constituyen una clara transgresión de las leyes naturales que rigen tanto el mundo ficcional de *La calentura* como el del espectador del siglo XIX, no solo por la obviedad de que ningún fenómeno atmosférico posee voluntad propia, sino también por la velocidad sobrenatural con la que el viento transporta al personaje femenino desde el punto A hasta el punto B.

Como digo, al fantástico meteorológico se le suma el fantástico médico. Este se manifiesta a través de una enfermedad cuyos efectos adversos contribuyen a preservar la vida de la paciente, en este caso de Florinda. La paradoja se completa al posicionar el remedio contra la enfermedad como causa de la muerte de la enferma. La vía de representación de estos fenómenos va a ser doble: por un lado, el extraño cuadro clínico se verbaliza a través del diálogo; por otro, sus fatales consecuencias tienen una dimensión psicológica y corporal visible para el espectador. Nótese, en cualquier caso, que nos encontramos de nuevo ante una fantasticidad que se construye austeramente, sin recurrir a artificios ingenieriles de ningún tipo. Tras aludir a la locura y a la fiebre que sufre, es la propia Florinda quien rememora –en estilo directo– el desconcertante diagnóstico emitido por un anónimo galeno:

FLORINDA:	["]¿Nadie la curará?" Le preguntaba
	mi señor… yo afanosa le escuchaba.
Y el viejo contestó:	"Tal vez los muertos.
	Si el rey que la infamó resucitase,
	si a su edad virginal volver pudiera,
	a su patria, a su amor, cual si tornase
	de un ensueño, tal vez en sí volviera.
	Tan solo esta impresión desesperada

> la podría curar. Mas id con tiento;
> pues solo por la fiebre alimentada,
> cuando la deje, morirá". (VI, 1461)

Resulta evidente que semejantes proposiciones contradicen los principios más elementales de la praxis médica, pues hablar de una curación que provoca la muerte tiene tanto sentido como hablar de un círculo cuadrado. Y, sin embargo, dentro de las coordenadas ficticias del drama las predicciones del doctor se cumplen al pie de la letra. De ahí que Florinda recupere la lucidez y muera casi instantáneamente tras su anagnórisis con don Rodrigo (VI, 1463). Se consuma entonces la paradoja médica, cuya lógica, por cierto, resulta algo perversa. A fin de cuentas, esta plantea dos polos –vivir enfermo o morir sano– que, ficciones al margen, conforman un terrible dilema existencial.

Curiosamente, en este microcosmos realista con sorprendentes rupturas del orden natural Zorrilla no desaprovecha la oportunidad de introducir una pequeña simulación fantástica, al estilo de las vistas en *El puñal del godo*. En concreto, el texto presenta de forma deliberadamente opaca la condición humana de Florinda, quien por momentos parece un fantasma, aunque de hecho no lo sea. Ahora bien, para entender la forma en que se articula este ardid es necesario prestar atención a varios componentes del guion. Para empezar, antes de que el enigmático personaje entre en escena (VI), el ruido de un lejano grito lúgubre (II) y los testimonios del nervioso don Rodrigo (III) –que jura haber visto a un ser levitando sobre las olas del mar– ya han generado la expectativa de una inminente aparición de ultratumba. Además, una vez dentro de la cabaña, Florinda despliega un lenguaje resbaladizo –por metafórico– destinado a confundir al espectador. Así, al aludir a su caída en desgracia tras los eventos del 711, la mujer intenta encapsular la gravedad de un fenómeno como el ostracismo (pérdida de todo vínculo social) hablando del individuo marginado (en este caso de sí misma) como de un muerto. Por ejemplo: "[d]i, ¿vive realmente / el que pierde el honor, la fe y el juicio?", "yo estoy ya muerta", "soy mi sombra" (VI, 1462), etcétera. En circunstancias normales, la imagen biológica iluminaría semánticamente ciertas implicaciones del mentado fenómeno social, y ahí se quedaría la cosa. No obstante, en un contexto fantástico como el de *La calentura*, en el cual el viento ayuda a los desamparados y las enfermedades prolongan la vida, uno puede estar más predispuesto a tomarse el contenido de la metáfora al pie de la letra.

Florinda llega incluso a afirmar que el reencuentro con el rey es solo una parada antes de "volver a su tumba" (VI, 1463), pero esta declaración también ha de entenderse en sentido figurado. "Tumba" aquí equivale a Hispania, tierra trágica a la que, efectivamente, acaba de volver tras años recluida en suelo africano. No se pierda de vista que Hispania es el epicentro de las desventuras de Florinda, el lugar donde llegaron a su fin la honra, la inocencia y la felicidad de que antaño disfrutó: "[v]oy a Toledo. / […] / Allí he nacido. / […] / Y allí, en fin, perdí mi vida" (VI, 1462). Que el personaje femenino no es ni un espíritu ni un cadáver en pleno retorno hacia algún cementerio indeterminado se confirma tras leer/contemplar la manera en que Zorrilla escenifica su muerte:

Rodrigo: ¡Florinda!
Florinda: Aparta… tentador…, el alma
se separa del cuerpo…, dulcemente
la tierra huye de mí… yo la abandono
sin pesar…, siento en mí la dulce calma,
la paz, la sombra del sepulcro…
Rodrigo: ¡Ah!
Florinda: ¡Tente!
¡Hasta la eternidad! Yo te perdono. *(Cae.)* (vi, 1463)

Este morir resulta absolutamente ortodoxo tanto desde un punto de vista biológico como desde un punto de vista escatológico. Por un lado, las funciones corporales se detienen y, por otro, el alma, ya liberada de sus ataduras terrenales, puede ascender al reino de Dios. Como bien indica la didascalia, el resto físico –es decir, el cuerpo exánime de Florinda– permanece a la vista de todos durante la escena final (vii). De hecho, justo antes de que caiga el telón, Teudia aparece sobre las tablas y atestigua la presencia de la difunta –"¡Una mujer!" (1463)– para que no quede ninguna duda al respecto. Cabe imaginar que el autor opta por hacer de este personaje una mujer viva que pareciera estar muerta en lugar de una muerta viviente para no entrar en terrenos teológicamente pantanosos. A fin de cuentas, la fantasticidad articulada en *La calentura* –al igual que sucedía con la de *El puñal del godo*– no pretende más que estimular el ánimo del espectador. Idea, por cierto, bien alineada con las tesis de quienes ven a Zorrilla como epítome del "dramaturgo moderno al servicio del espectáculo" (Romero Ferrer, 2017: 26).

NORMAS SEXUALES Y ORDEN NACIONAL: *LA CALENTURA*

En su versión legendaria, la destrucción del reino visigótico de Toledo posee una importante dimensión carnal que es inseparable de la más estrictamente bélica. Tal dimensión carnal, que en *El puñal del godo* quedó relegada a un discretísimo segundo plano, se convierte en el núcleo temático de *La calentura*. Como muchos otros antes que él, Zorrilla presenta la violación de Florinda como uno de los detonantes del cataclismo político–militar del 711. Sin embargo, la forma en la que el dramaturgo reescribe el episodio presenta matices significativos que pueden y deben examinarse con cierta pausa. Recuérdese, antes que nada, que entre el crimen pasional del rey y la noche representada distan exactamente diez años, con lo cual el espectador va a presenciar una reconstrucción puramente oral de los hechos. No hace falta decir que la vía visual hubiera sido considerada como una obscenidad intolerable. Sea como sea, en esa misma reconstrucción oral desarrollada por Zorrilla puede entreverse una interesante correlación entre orden nacional y sexualidad. Implícitamente, se insinúa que ciertas prácticas carnales contribuyen a mantener la armonía en el seno de la nación, mientras que

otras causan fisuras internas capaces –en el peor de los casos– de tener repercusiones a escala macro. *Grosso modo*, el orden nacional dependería en parte de la observación de la castidad, entendida a la manera cristiana: es decir, templanza de los deseos, rechazo del sexo prematrimonial y monogamia. En cambio, toda práctica lujuriosa, desde la fornicación y el adulterio hasta la violación, constituiría un atentado contra ese mismo orden nacional. Así, desde las tablas será Florinda quien se erija en paradigma de las buenas costumbres sexuales, mientras que don Rodrigo, por un lado, y la madre de Florinda, por otro, representarán el polo opuesto. Igual que sucedía en *El puñal del godo*, estos valores y antivalores que el dramaturgo trae al teatro, lejos de ser arcaicos, parecen más bien coincidir con los propios del público que pagaba por ver sus obras.

En el espacio–tiempo representado en *La calentura*, la leyenda de don Rodrigo y Florinda ya forma parte del imaginario colectivo hispano, pues el personaje femenino admite estar al tanto de los improperios que le dirigen los supervivientes del pueblo godo refugiados en el norte: "por ella [se refiere a su leyenda] mi nación me ha maldecido" (VI, 1462). En este sentido, si el dramaturgo trae a Florinda a escena es precisamente para que exprese su versión de los hechos a viva voz, ante "el rey infamador de las mujeres" (VI, 1463) y ante el público. La clave está en que la víctima aporta un detalle supuestamente desconocido –"en mi memoria vive no más" (VI, 1462)– que trastoca las implicaciones morales de la leyenda. Esta se reconstruye de la siguiente manera: el rey, soltero y sin prometida, se enamora de Florinda. Ella, mujer casta y astuta, se muestra sistemáticamente infranqueable ante los galanteos del monarca. En el trasfondo –y aquí empieza la revelación– tenemos a una madre celosa de las atenciones reales que recibe su hija. Dicha madre escribe una carta en la que, haciéndose pasar por Florinda, invita al rey a sus aposentos. En una noche de espesas tinieblas, el rey acude a la cita y, cayendo en el engaño, se acuesta con la mujer equivocada sin ser consciente de ello. A la mañana siguiente, cuando Florinda, ignorando lo sucedido, rechaza como de costumbre los acercamientos del rey, este se indigna ante lo "variable" de su carácter y comete el crimen sexual.[9] Por tanto, la Florinda de Zorrilla es una mujer sin mácula moral, víctima inocente de la falta de juicio de quienes la rodean. Indudablemente, el autor deseaba ofrecer al público un modelo de buena conducta, un elemento reconfortante al que asirse dentro de la sombría y en buena medida antiejemplar atmósfera que impregna el escenario. Amén de que, en lo que a dramatismo se refiere, siempre resulta más desgarrador hacer que paguen justos por pecadores, como sucede en este caso.

Ya he mencionado que los actos sexuales se rememoran oralmente prescin-

9 El motivo de la madre embaucadora aparece por primera vez en *A monarchia lusitana* (1609), de Fray Bernardo de Brito. Aunque se trata de una invención personal, Brito la presentó como dato histórico extraído de ciertas crónicas portuguesas (Menéndez Pidal, 1924: 133-134; Drayson, 2007: 58). Lo más probable es que Zorrilla conociera el episodio por su lectura de *El David perseguido* (1652-1661), de Cristóbal Lozano (Menéndez Pidal, 1924: 209; Rubio Cremades, 1995: 196; Cattaneo, 1995: 254-255). Recuérdese que Lozano fue una fuente de la que Zorrilla extrajo cantidad de material para posteriormente volcarlo en sus obras histórico–legendarias, como ya se ha estudiado (Liverani, 1995) con cierto detalle.

diendo de todo apoyo visual. No obstante, debe notarse la presencia de un segundo filtro que atenúa la potencial obscenidad de los hechos: el lenguaje metafórico de Florinda. En su discurso, las mujeres que habitan el palacio de don Rodrigo se describen como las "flores" de su "jardín". Ella, que era la favorita, "plegaba [sus] hojas sobre el cáliz delicado" en presencia del rey godo, quien "tropezó de [su] honor con las espinas" las noches en que intentó seducirla. Todo se tuerce cuando interviene la madre, "letal flor venenosa" de "traidores tallos", tras cuyo engaño el liviano monarca "deshojó a la fuerza" a la hija (VI, 1462-1463). La correspondencia entre estas metáforas florales y los actos a los que indirectamente refieren resulta cristalina, más aún si tenemos en cuenta que el público estaba familiarizado con el argumento de la leyenda. La cuestión era revivirlo una vez más sin escandalizar al espectador y esquivando la censura. En cualquier caso, más que revisitar los puntos escabrosos del legendario episodio, el objetivo de nuestro dramaturgo consiste en resignificar a Florinda como modelo femenino de castidad. De ahí que, después de revelar la trampa de su madre, don Rodrigo la declare "inocente flor", frente a la condesa, calificada como "rea" (VI, 1463). Incluso se anuncia la inminente salvación de su alma: "el juicio de Dios tengo en mi abono" (VI, 1463). Y, por si esto no fuera suficientemente modélico, en un golpe de gracia final la víctima emplea su último aliento para reconciliarse con su violador: "¡Hasta la eternidad! Yo te perdono" (VI, 1463). En última instancia, Florinda es no solo casta, sino también misericordiosa, y ya se sabe cuan central al credo cristiano es el perdón de las ofensas.[10]

En *La calentura*, la cadena causal que desemboca en el legendario complot del conde tiene su origen en malas prácticas sexuales que anteceden a la violación regia. Tal y como se desprende del discurso de Florinda, la lujuria que el "rey liviano" (VI, 1462) muestra al propasarse con ella es la misma lujuria que ya había exteriorizado previamente, en sus intentos de entablar relaciones sexuales prematrimoniales. Si bien es indudable que una acción es harto más grave que la otra, no menos cierto es que, en el contexto del drama, ambas se presentan como síntomas de un mismo defecto moral. Ya se ha dicho que, en un primer momento, don Rodrigo fracasa al intentar fornicar con Florinda.[11] Sus deseos sexuales terminan siendo satisfechos por la condesa, aunque el rey godo no sea plenamente consciente de ello –cosa que, por cierto, le convierte a él en un burlado y a ella en una burladora–. Por su parte, la condesa exhibe el mismo carácter lujurioso cuando, pese a ser mujer casada, está dispuesta a cometer adulterio por gozar de un rey. Uno y otra, fornicador y adultera, están transgrediendo diferentes códigos

10 Se ha dicho (Drayson, 2007: 184) que una característica importante de *El puñal del godo* y *La calentura* radica en el idéntico reparto de culpas entre los protagonistas de la leyenda. A raíz de lo hasta aquí expuesto, queda claro que tal reparto de culpas a partes iguales no se da en modo alguno. Hay evidencia textual más que suficiente para sostener que el autor exime a Florinda de toda responsabilidad, al tiempo que focaliza las culpas de la destrucción goda sobre don Rodrigo y don Julián, si bien atribuyéndole al segundo el más deshonroso de los comportamientos, como he demostrado más arriba.

11 Fornicar: 'tener ayuntamiento o cópula carnal fuera del matrimonio' (*Diccionario de la lengua española*).

de esa moral sexual cristiana que sigue siendo la dominante a mediados del siglo XIX. El contrapunto a las transgresiones, claro está, es la observación escrupulosa de las normas por parte de Florinda. Así, del mismo modo que la fornicación, el adulterio y la violación son desvíos que conducen a la venganza de don Julián y a la pérdida de España, puede realizarse el proceso inverso para establecer que, si todos los agentes envueltos en el drama hubieran sido tan ejemplares como Florinda, la traición del conde no se habría llegado a producir. Si don Rodrigo hubiera respetado el protocolo sexual que prescribe el matrimonio como *conditio sine qua non* para las relaciones carnales, no hubiera caído en el engaño de la madre, ni habría violado después a la inocente hija. Si la condesa hubiera respetado la condición monógama del matrimonio cristiano, se habría evitado el malentendido que provoca la indignación del rey contra Florinda y la subsiguiente violación. Lo que Zorrilla transmite, con intención o sin ella, es que la vía de Florinda garantiza un cierto orden en el seno de la nación, mientras que las vías de don Rodrigo y de la condesa lo alteran indefectiblemente.

CONCLUSIÓN

El puñal del godo y *La calentura* han servido para ejemplificar la manera en que lo fantástico y lo nacional convergieron en el teatro español a mediados del siglo XIX. De las innumerables inferencias que podrían establecerse a raíz de lo expuesto, una ciertamente importante tiene que ver con la compatibilidad misma entre las dos vertientes analizadas. Está claro que, en líneas generales, estos dramas de Zorrilla entretienen, moralizan y alimentan el sentimiento nacionalista del público. Ahora bien, que un tema *a priori* tan serio como la leyenda de don Rodrigo y la pérdida de España sea representado en un espacio de tintes fantásticos indica que el género en sí mismo ya gozaba de cierto prestigio; o, al menos, que el autor quiso conferírselo. Al considerar de manera aislada la dimensión fantástica de los guiones, debe destacarse la inclinación del dramaturgo a valerse por igual tanto de lo aparentemente fantástico como de lo materialmente fantástico, hasta el punto de que en *La calentura* conviven ambas modalidades. Visto lo visto, a Zorrilla no le preocupa si el elemento sobrenatural se confirma –como sucede en algunos casos–, o si se refuta –como sucede en otros–. Su objetivo pasa por entretener al público, y parece tener claro que tal cosa se puede lograr tanto recurriendo a las rupturas fácticas del orden natural como recurriendo a las rupturas aparentes. No hay duda: la de Zorrilla es una concepción del género en sentido lato. Por otra parte, los motivos nacionales considerados no solo plantean una estrecha relación entre lo militar, lo sexual y la preservación de la comunidad política, sino que proveen al espectador de varios modelos de costumbres ejemplares y antiejemplares. En este sentido, conviene aclarar que nada hay ni en *El puñal del godo* ni en *La calentura* que semeje una crítica del presente político español, ni eventos concretos de la época con los que pudieran estar veladamente conectados. Quizá la enemistad entre don Rodrigo y don Julián podría verse como un trasunto vaguísimo de las tendencias fratricidas de nuestro

siglo XIX. El propio don Julián, en su condición de traidor a la patria, podría funcionar como una hoja en blanco sobre la que proyectar odios ideológicos de muy diversa índole. Y poco más. Si acaso, lo que Zorrilla hace al poner en escena esta antiquísima leyenda es establecer una filiación cultural entre los antiguos godos y los modernos españoles.

OBRAS CITADAS

ALONSO CORTÉS, Narciso. *Zorrilla, su vida y sus obras*. Valladolid: Librería Santarén, 1943.

ANDREU MIRALLES, Xavier. *El descubrimiento de España: mito romántico e identidad nacional*. Barcelona: Penguin Random House, 2016.

BERNARD, Margherita. "Dimensión fantástica y maravillosa en Zorrilla." Francisco Javier Blasco Pascual et al., coords. *Una nueva lectura: actas del Congreso sobre José Zorrilla, Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*. Valladolid: Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, 1995: 241-250.

CALDERA, Ermanno. *El teatro español en la época romántica*. Madrid: Castalia, 2001.

CATTANEO, Maria Teresa. "Mienta la historia. Una nota sobre el teatro de Zorrilla." Francisco Javier Blasco Pascual et al., coords. *Una nueva lectura: actas del Congreso sobre José Zorrilla, Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*. Valladolid: Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, 1995: 251-258.

DÍAZ VIANA, Luis. "Tradición y 'reacción' en la poesía de José Zorrilla: el pueblo imaginado". Eduardo Pedreruelo Martín, coord. *Mi exclusivo nombre de poeta: José Zorrilla, 1817-1893*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2017: 151-160.

DRAYSON, Elizabeth. *The King and the Whore: King Roderick and La Cava*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

GIES, David T. *The Theatre in Nineteenth-century Spain*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián. "*El puñal del godo* frente a dos continuaciones." Francisco Javier Blasco Pascual *et al*., coords. *Una nueva lectura: actas del Congreso sobre José Zorrilla, Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*. Valladolid: Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, 1995: 351-358.

LIVERANI, Elena. "Zorrilla y Cristóbal Lozano: fuentes barrocas del teatro histórico de Zorrilla." Francisco Javier Blasco Pascual *et al*., coords. *Una nueva lectura: actas del Congreso sobre José Zorrilla, Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*. Valladolid: Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, 1995: 375-383.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *El rey Rodrigo en la literatura*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924.

OJEDA ESCUDERO, Pedro. "*Los últimos de los godos:* segunda parte de *El puñal del godo*." *Castilla*, núm. 13, 1988: 119-144.

PALENQUE, Marta. "Las paradojas de José Zorrilla. Política, independencia y frustración." *Ínsula*, núm. 850, 2017: 41-44.

PAYÁN, Juan Jesús. *Los conjuros del asombro: expresión fantástica e identidad nacional en la España del siglo XIX*. Newark: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2022.

ROAS, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Ma-

drid: Editorial Páginas de Espuma, 2016.

—. *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)* (2006). León: Eolas Ediciones, 2022.

ROMERO FERRER, Alberto. "En el teatro: la 'verdad artística' de Zorrilla." *Ínsula*, núm. 850, 2017: 22-27.

ROMERO TOBAR, Leonardo. "Zorrilla: el imaginario de la tradición." Francisco Javier Blasco Pascual et al., coords. *Una nueva lectura: actas del Congreso sobre José Zorrilla, Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*. Valladolid: Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, 1995: 165-184.

RUBIO CREMADES, Enrique. "*El puñal del godo*, un drama de técnica romántica pura." Francisco Javier Blasco Pascual et al., coords. *Una nueva lectura: actas del Congreso sobre José Zorrilla, Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*. Valladolid: Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, 1995: 185-202.

SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel. "España y los españoles en la obra de José Zorrilla." *Historia y Política*, vol. 17, 2007: 205-222.

ZAMORA, Andrés. "Ideología nacional y orientalismo en José Zorrilla." Ricardo de la Fuente Ballesteros et al., eds. *Zorrilla y la cultura hispánica*. Madrid: Wisteria Ediciones, 2018: 557-580.

ZORRILLA, José. *Obras completas*. Ed. Narciso Alonso Cortés. Valladolid: Librería Santarén, 1943.