

Deudas y originalidad del *Saúl* de Gertrudis Gómez de Avellaneda respecto a Alfieri y Soumet

Debts and Originality Achieved by Gertrudis Gómez de Avellaneda in the *Saúl* in Relation to Alfieri and Soumet

Miguel Ángel Muro

Universidad de La Rioja
miguel-angel.muro@unirioja.es

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-1990-0001>

RESUMEN

Este artículo pretende señalar las deudas contraídas y la originalidad conseguida por Gertrudis Gómez de Avellaneda en la confección de su «drama bíblico» *Saúl* (1846) respecto a las tragedias precedentes de Vittorio Alfieri (1782) y Alexandre Soumet (1822), basadas, asimismo, en el relato bíblico del primer *Libro de Samuel*. La dramaturga cubana tomó de Alfieri y de Soumet tanto componentes sustanciales como asuntos de detalle, y trató de conseguir alguna originalidad separándose de ellos, sobre todo, conculcando las unidades de tiempo y lugar para mostrar el proceso de caída de Saúl, dar protagonismo al personaje de Samuel y dramatizar la relación amorosa de David y Micol, incrementando la dimensión espectacular de su obra.

Palabras Clave: Alfieri; Soumet; *Saúl*; deudas; originalidad.

ABSTRACT

This article aims to show the debts and originality achieved by Gertrudis Gómez de Avellaneda in the preparation of its «biblical drama» *Saúl* (1846) in relation to the preceding tragedies of Vittorio Alfieri (1782) and Alexandre Soumet (1822), based also in the biblical story of the first *Book of Samuel*. The Cuban playwright took from Alfieri and Soumet substantial components and matters of detail, and tried to achieve some originality get away from them, especially contravening the unities of time and place to show the Saul's process of falling, give prominence to Samuel character and dramatize the David and Micol's liaison, increasing the spectacular component of his play.

Key words: Gómez de Avellaneda; Alfieri; Soumet; *Saúl*; Debts; Originality.

1. DECLARACIÓN DE LA AVELLANEDA SOBRE ALFIERI Y SOUMET

En la «Advertencia ó Prólogo» que Gertrudis Gómez de Avellaneda escribió en 1846 y dispuso al comienzo de sus ediciones de *Saúl* de 1849 y 1869, refiere cómo concibió la obra tanto por el atractivo que, desde tiempo atrás, le venía produciendo la historia bíblica del primer rey de Israel, cuanto por la impresión que le causaron las obras de Vittorio Alfieri y Alexandre Soumet. Al valorar ambas composiciones, alaba con entusiasmo la sublime sencillez de la tragedia del italiano y se declara sorprendida por el acierto de la del francés, a quien comenzó a traducir hasta que unos amigos le animaron a hacer su propia versión, «aprovechando algunas de las bellezas de las dos que tenía á la vista, y evitando, en cuanto me fuera posible, los inconvenientes que para su ejecución en el¹ teatro había notado en ambas» Tras aventurar que esta obra no alcanzaría el éxito de otras suyas anteriores (aunque las sobrepasase en mérito) y aseverar que su obra no presentaba «alteración considerable de la verdad bíblica»², la autora marca las distancias con Alfieri y Soumet:

No sé si con acierto ó sin él, me he apartado de la sencillez del plan adoptado por Alfieri, y de su rigurosa sujeción de las reglas clásicas. Comprendiendo bien que no me era dable igualarle en magestad³, quise por lo menos prestar á mi obra mas movimiento, mas *drama*, por decirlo así. Alfieri emplea los cinco actos de su bella tragedia solo en poner en acción á Saúl durante las últimas horas de su vida; privándose de este modo, por su escetivo respeto á la unidad de tiempo y de lugar, de algunas situaciones muy bellas que le brindaba la historia de su protagonista. Soumet por su parte, queriendo salvar este inconveniente sin infringir el precepto, se vio forzado á alterar á veces los hechos y á cometer anacronismos á fin de aglomerar en el breve tiempo y espacio que le concedian las reglas horacianas, sucesos que la historia coloca en tiempos y sitios muy apartados de aquellos en que los pone el poeta. No seré yo ciertamente quien condene estas libertades que creo permitidas; mas tratándose de un asunto tomado de la Sagrada Biblia, cuya verdad deseaba no desfigurarse, he procurado evitarlas, y ensanchando acaso excesivamente el plan, renuncié á la severa observancia de las unidades. Mi *Saúl* pues, se diferencia notablemente de las dos obras de igual titulo que tengo citadas, en cuanto á que abraza un periodo mucho mayor de la vida del protagonista común, á quien yo tomo desde el momento en que llegando al apogeo de su gloria y de su orgullo, atrae sobre su cabeza la reprobación divina, y no lo dejo sino cuando sucumbe á la suprema voluntad, que cumple sus designios con magestuosa calma y por maravillosas vías (Gómez de Avellaneda 1869, 213).⁴

¹ En la edición de 1869 cambia «el» por «nuestro».

² Lo que dista bastante de la verdad (Muro 2015).

³ A la luz de esta declaración de la autora y de la comparación de su obra con la de Alfieri, no se entiende esta apreciación de Peers: «la Avellaneda se vuelve hacia Alfieri y parece emular su casta severidad. Era demasiado romántica para conseguirlo» (1973 II, 186).

⁴ Las citas referidas al *Saúl* de la Avellaneda se harán a partir de la edición de la *Edición completa* de 1869, salvo advertencia en contrario.

El diagnóstico es certero en lo que señala, pero la relación creativa de la Avellaneda con las obras de Alfieri y de Soumet es mucho más amplia y más compleja de lo que la autora declara⁵.

2. EL SAUL DE ALFIERI COMO REFERENTE BÁSICO DEL DE GÓMEZ DE AVELLANEDA

El *Saul* de Vittorio Alfieri es una tragedia⁶ potente (aunque también con defectos notables en lo relativo a la verosimilitud⁷), atravesada por la muerte⁸, en la que la sujeción a las unidades clásicas no supone merma importante ni de materia bíblica atractiva ni de las posibilidades dramáticas sustanciales que esa materia brindaba.

⁵ En este sentido, no coincido con la apreciación de la importante especialista en la obra de Gómez de Avellaneda María Prado Más, ya que hay mucho más que «corrección de defectos dramáticos y distanciamientos históricos» en la relación de Gómez de Avellaneda con Soumet y, sobre todo, con Alfieri (2001, 285). Intentaré también matizar la apreciación demasiado general de José Luis González Subías de que «En *Saúl*, la autora se inspira sin tapujos en las tragedias que Alfieri y Soumet habían compuesto años atrás con el mismo título» (2005, 182). Mucho menos preciso es Caldera, cuando afirma que la Avellaneda afrontó el tema de Saúl «metiéndose por un camino totalmente personal» (2001, 227).

⁶ Si puede considerarse tragedia un conflicto en el que un componente básico como el destino de los griegos es sustituido por el anatema del dios hebreo y el oráculo por el vaticinio o profecía; la libertad y la voluntad del protagonista, además, aparecen aquí mermadas por la enfermedad mental. Cotarelo lo ve de forma distinta. Argumenta que «el tipo histórico de Saúl tiene poco de dramático a la moderna, aunque quizá lo tenga de trágico al modo fatalista griego, porque le falta la libertad y, por ende, la responsabilidad moral, circunstancia esencialísima en el drama moderno» (1930, 180).

⁷ Se fuerza la presencia de Micol en el campamento militar para que pueda darse el encuentro de la muchacha con David y, con ello, la acción secundaria amorosa. No deja de ser inverosímil (y, si no, patético o grotesco) que David abandone a Micol en el campamento hebreo, alegando que debe quedarse para cuidar a su padre y algo tan peregrino como que retrasará su huida, cuando acaba de expresar sus presagios funestos para la batalla. Similar «ingenuidad» se da en la muchacha cuando alega, para no abandonar a su padre en la derrota, que los filisteos tendrán piedad de ella por ser mujer. Saúl expresa en su primer parlamento su esperanza de contar con la ayuda de Dios y de David, cuando David es un proscrito que, en buena lógica, habría de estar muy lejos de Gelboé o, incluso, en el bando filisteo. Se fuerza también la presencia de David, con un protagonismo excesivo, para que pueda darse un enfrentamiento dialéctico, aunque al final se le haya de retirar del campo de batalla para respetar la verdad bíblica, con el argumento de que el campo ha quedado impuro por la ejecución de Achimelech: «impuro è il campo, / Contaminato è il suolo; orror ne sente / Iddio: pugnare non può qui omai più David» (V, i). En vez de eso, Alfieri hubiera podido optar por profundizar en Saúl, por desplegar su interior convulso.

⁸ Alfieri confiere a sus personajes un tono exaltado en sus afectos, y una clara querenia por la muerte: Saúl, David, Micol y Gionatta traslucen en su palabra una inclinación gozosa hacia el dolor y se dicen con frecuencia al borde de la muerte.

Alfieri respeta en lo sustancial el relato bíblico, salvo en dar protagonismo a Abner, llevar al campamento militar a David y Micol, frente a toda lógica, y mantener con vida a Achimelech después de la matanza de sacerdotes en Nob por su ayuda a David, para hacerlo morir en Gelboé, tras un tenso debate con Saúl. El desarrollo de las relaciones afectivas de Micol y Gionatta con David ya estaba en la Biblia, aunque no con la sentimentalización con que las imagina el dramaturgo italiano. Esta lectura dramática del relato bíblico es la que adopta Gómez de Avellaneda como base de su drama.

La acción de la tragedia se desarrolla en pocas horas y en un solo lugar: el amanecer en el campo de batalla del monte Gelboé, donde van a contender israelitas y filisteos y donde terminará con su suicidio la vida de Saúl, su protagonista, primer rey de Israel, abandonado por Dios a causa de una presunta desobediencia a sus mandatos, desplazado en el favor divino por David. La obra es de un patetismo contenido y el autor sabe hacer interesante y emotivo el drama humano personal, familiar y político de su protagonista. Alfieri hace contender la visión teológica del conflicto de Saúl (su reprobación divina por desobediencia) con el punto de vista humano (todo se debe a un complot urdido por Samuel y los sacerdotes contra Saúl, en el que estaría implicado David o, al menos, por el que sería beneficiado con su ascenso al trono). Alfieri hace a Saúl partícipe de ambas visiones y lo presenta como un hombre que se siente solo en la terrible situación en que se encuentra⁹, profundamente desequilibrado, con accesos de ira homicida contra David y un episodio de enajenación mental en el que le acosan visiones terroríficas. Su interior es convulso: reconoce las virtudes de David pero lo odia, ama a sus hijos pero los siente como enemigos. Su estado de ánimo pasa con facilidad de la calma y la ternura a la ira, la soberbia y el desapego; de la ecuanimidad respecto a David, a la envidia y el odio homicida; y su razón, en fin, fluctúa entre la cordura y el desvarío. Alfieri amplía su dimensión humana haciéndolo consciente de su confusión interior respecto a David¹⁰, de la enfermedad que lo aqueja y de una dolorosa melancolía por una juventud victoriosa ya ida, donde cree haberse ganado un respeto que David no le tuvo en su apogeo y no le tiene en una vejez que lo inclina hacia la paz, porque reconoce avergonzado que ahora su ánimo para la batalla se ha debilitado, a causa del abandono de Dios. Saúl mismo hace dos constataciones sombrías sobre su situación que lo encaminan hacia la muerte. Sin su familia, nada, ni la corona ni la gloria lo atarían a la vida; así, buscará en

⁹ Soledad del héroe trágico atormentado que continuará el romanticismo y que Gómez de Avellaneda tendrá buen cuidado en subrayar: «El cielo, el mundo, contra mí conspiran, / Y vosotros también, ¡hijos ingratos!», dirá su protagonista (III, ix).

¹⁰ Saúl reconoce que David es para él una «inesplicable cosa»: en los campos de Ela fue grato a sus ojos, pero nunca a su corazón; cuando quiere amarlo, el odio lo separa de él y lo fuerza a hacerlo proscrito. Pero, si David «encuentra sus ojos», deleita su alma y seduce su oído, su cetro y espada quedan sin poder.

el combate el final de sus padecimientos, de los desasosiegos que no lo dejan vivir en paz: la falta de alegría, la ira con que responde a sus hijos. En su interior reinan el dolor, la tristeza y el pavor y anhela combatir y morir, porque para él el temor es peor que una derrota. Una vez que un acceso de furor lo priva de la ayuda de David, que debe huir, y ahonda su alejamiento de Dios y de sus propios hijos, por la ejecución de Achimelech, Saúl constata su terrible soledad y su única salida digna: morir como un rey, no sin antes interceder por la salvación de sus hijos y reprocharle a Dios lo incansable de su ira. El Saúl de Alfieri posee unos pliegues ideológicos y afectivos que le dan un espesor que no tendrá el protagonista de la Avellaneda, más plano, más unidimensional, como veremos, en la estela de Soumet. Este espesor dramático de Saúl se da también, aunque en menor medida, en Abner, el caudillo militar al que el dramaturgo italiano convierte en instigador de Saúl contra David y los sacerdotes como enemigos de la nobleza a la que él, como jefe militar, pertenece.

Abner solo es nombrado en la Biblia en *Samuel I*. Alfieri lo concibe como instigador de Saúl contra Samuel y los sacerdotes, a los que acusa de ser enemigos del trono que ocupa el primer rey. Nada dice la Biblia a este respecto y, por tanto, cabe pensar que el autor italiano puso en pie este personaje con la doble función de ser confidente del rey y como culpable de la actuación de Saúl que, en este sentido, vería rebajada su responsabilidad ética en la tragedia. Gionatta lo señala como el culpable de avivar en Saúl, su padre, «Il rio demon, che fero / Gl'invasa il cor» (I, ii) y que lo hace odiar a David, y tanto el joven como Micol, su hermana lo consideran capaz de dar al héroe una muerte traicionera. Saúl lo describe señalando sus cualidades y defectos: «caldo, verace amico, / Guerrier, congiunto, e forte duce, e usbergo / Di mia gloria tu sembri, e talor, vile / Uom menzogner di corte, invido, astuto / Nemico, traditore...», y Abner se defiende subrayando cuál es su lugar y qué es lo que defiende («Io del tuo sangue nasco; ogni tuo lustro / È d'Abner lustro»; II, i) y verbaliza, como algo ya dicho antes al rey, que Samuel, los sacerdotes y David ambicionan su trono. También David lo acusa de haberlo calumniado ante el rey por envidia, sembrando el odio: «Con minor arte, e verità più assai, / Abner, al re che non dicevi? / Ah! David / Troppo è miglior di me; quindi io lo abborro; / Quindi lo invidio, e temo; e spento io 'l voglio.» (II, iii) y Gionatta le reprocha querer ser el único confidente del rey. Pero también es verdad que Abner no se recata en su posición y que la mantiene no solo ante el rey, sino ante Gionatta, Micol y el propio David, al que acusa, además, de haber sido acogido por los filisteos. Acusación que David no satisface y que devuelve señalando la falta de Abner en la seguridad del rey que pudo ser muerto. Su altivez sufre cuando el rey nombra a David jefe del ejército y deja bien claro a David que él era ya un caudillo victorioso antes de que el advenedizo derribara a Goliat con su honda. Así como los demás personajes comparten afectos, visión de las cosas y objetivos (incluido Saúl respecto a sus hijos y David), Abner está solo contra todos, salvo en los momentos, esporádicos, en que Saúl comparte su posición en el conflicto. Abner

es, además, el único personaje de la tragedia que no solo no invoca a Dios, sino que ni lo nombra, lo que contrasta fuertemente con el resto de personajes en una tragedia donde la religión tiene tanta importancia: Saúl mismo lo hace, a pesar de haber perdido su favor. Achimelech, que morirá por orden de Saúl, moteja a Abner como «di Satan fratello» (IV, iv).

La Avellaneda tomó lo sustancial de este personaje de Alfieri (algo que no hizo Soumet), pero su personaje tiene menos pliegues que el del italiano. Se revela simplemente como un malvado que intriga sin descanso contra David atizando la malquerencia de Saúl a solas, lo que rebaja su dimensión. Además, la autora cede a la tentación de dotarlo también de una piedad religiosa que no tenía en Alfieri¹¹.

La densidad dramática de Saúl y Abner decrece en los hijos del rey, Gionatta (valiente e íntegro¹², devoto de David¹³) y Micol (hija, esposa y hermana aman-tísima, que reelaborará Gómez de Avellaneda), y casi desaparece en el sacerdote Achimelech (heroico ante el martirio) o en David (pío y patriota) más planos, condición negativa que merma la densidad de la tragedia.

A este respecto, si el problema del Saúl histórico y bíblico es David, uno de los problemas de *Saúl* como tragedia es también David como personaje, porque se trata de una creación dramática monocorde y tan angelical que suscita escaso interés dramático. Alfieri ha preferido olvidar las escasas aristas del David bíblico (servicio militar en el ejército de los enemigos de Israel, ira ante la falta de colaboración del rico Nabal, boda con la viuda de este), para poder poner en pie un marido amante, un amigo fraterno, un súbdito fiel, sin fisuras, con vistas a lograr un patetismo fácil. En cuanto a su vasallaje de los filisteos, Alfieri no lo silencia pero lo esquiva, haciendo que David rechace la acusación que le hace Abner y pase a culpar al caudillo de no velar por la seguridad del rey. En su magnanimidad, David, incluso, exculpa al rey de su inquina porque se

¹¹ Su Abner pide protección al Altísimo, y no sólo eso, sino que precede a los guerreros entonando la «Plegaria de los guerreros» (II, iv). Las albricias de la victoria de David que canta Abner a Saúl eran religiosas en 1849 («Gracia divina hoy alcanzas») y dejaron de serlo en 1869 («Suerte propicia hoy alcanzas», II, viii), pero vuelve a referirse al favor divino en un momento indeciso de la batalla: «Pues el cielo tu fuga patrocina» (IV, xi).

¹² La valentía la demuestra el joven en su disposición al combate y en su falta de temor a la muerte; la integridad la revela en su enfrentamiento cara a cara con Abner y la constante recriminación a Saúl por sus órdenes o acciones impías u homicidas.

¹³ La amistad estrecha entre Jonathas, hijo del rey, y David ya está en la Biblia. Alfieri la desarrolla y le da un peso importante en su obra. Así como Abner es el personaje que sustenta la acusación de intriga y traición contra él de Samuel y los sacerdotes y trata de rebajar por todos los medios la figura heroica de David, el Gionatta de Alfieri es el adalid de David, es quien toma a su cargo, con devoción, su loa y el acatamiento y defensa de los designios divinos, aunque ello, obviamente, suponga rebajar la figura de su padre, ir contra su autoridad y renunciar a su propio derecho al trono. El entusiasmo de Gionatta por su amigo hace que reconozca que su presencia lo hace mejorar.

halla poseído por un «mal espíritu» y, en su grandeza, prefiere la muerte a no luchar al lado de su pueblo y del rey que lo ha proscrito. Solo se enfrenta a Abner y lo hace con firmeza, acusándolo de calumniarlo para indisponerlo con el rey; después alaba su pericia militar pero deplora los artificios, las intrigas del corazón con los que envilece los dones que el Cielo le ha concedido.

Concebido el personaje de David como dechado de virtudes (presididas por la piedad religiosa), las posibilidades de darle alguna conflictividad y relieve humano son escasas. Alfieri lo intenta, por un lado, presentándolo como inocente perseguido y víctima que no teme inmolarse, poniéndolo en riesgo de muerte al acudir al campamento hebreo y, por otro, creando alguna discordia entre sus principios o afectos, sin tocar en absoluto su dimensión religiosa. En este sentido, David pondrá por debajo de su piedad, su compromiso con su pueblo, que aventaja al amor que profesa a Micol.

Hay, además, en la actuación de David respecto a Saúl unas inconsecuencias llamativas que, si bien sirven para realimentar el conflicto dramático, riñen con una concepción equilibrada y consecuente del personaje y hasta con el sentido común¹⁴.

Gertrudis Gómez de Avellaneda heredó este personaje de Alfieri, con sus defectos dramáticos y, además, limó en él cualquier mínima arista que pudiera quedar en su figura¹⁵. Como en Saúl, la autora preferirá seguir a Soumet y darle a su personaje un toque de romanticismo¹⁶ y acrecentar todavía más su dimensión religiosa, adjudicándole el don de inspiración divina («¿Te inspira el cielo, sí!»; II, ix), por el que es capaz, incluso, de prever la llegada de Cristo (II, ix).

Técnicamente, la obra de Alfieri es una pieza bien hecha. Todas las tensiones principales ya están establecidas cuando se alza el telón y, cuando se manifiestan, los enfrentamientos entre los personajes están bien diseñados y desarrollados y los principales de entre ellos alcanzan una atractiva tensión dramática, ya

¹⁴ Sabiendo que el rey lo envidia por sus éxitos guerreros, es inconveniente que se refiera una y otra vez a su victoria en Ela sobre Goliat y los filisteos que relegó al rey a una segunda fila, como le reprocha a David. Aunque este aduce que no hubo tal falta de respeto (II, iii), lo cierto es que vuelve a hablar de sus hazañas, sin ningún tacto y hasta con petulancia, cuando el rey le pregunta por qué lleva la espada de Goliat que había sido ofrecida al altar: «quest'arme, / (Cui s'uom mortal riadattarsi al fianco / Potea, quell'uno esser potea ben David)» y, además, no tiene reparo en denunciar al sacerdote que se la dio: Achimelech, lo que supone su sentencia de muerte y la del resto de sacerdotes. En la canción que David entona para calmar el acceso de furor del rey, vuelve a cometer otro desliz: en la visión gloriosa del rey que pinta su relato, se introduce a sí mismo como protegido de Dios y como par del rey: («Che due spade ha nel campo il popol nostro») (III, iv), lo que reaviva el furor de Saúl, una vez más.

¹⁵ Como bien señala Moore: «The characterization of David might well be considered by some to be the weakest part of this work» (1976, 64).

¹⁶ En diálogo con Micol, que invoca la cueva como lugar de exilio para los amantes, David invoca la sangrienta tumba para el amante muerto, que Micol transforma en tumba para dos (IV, iv).

agresiva, ya amorosa. En la controversia ideológica destacan los enfrentamientos de Saúl y Abner contra David (II, iii) y de Gionatta y Saúl (III, iv), que constituyen dos escenas tensas, ágiles, nutridas de argumentos. Alfieri recurre a dos golpes de efecto en su obra para avivar la tensión; dos apariciones sorprendidas de David, ante Micol (I, iv) y ante Saúl y Abner (II, iii). La progresión hacia la catástrofe está bien graduada en intensidad, aunque la ira del rey precise en varios momentos, como he señalado, del recurso bastardo de la falta de tacto de David. Acierta Alfieri, por el contrario, al desplazar el exterminio de los sacerdotes de Nob a los instantes finales de la tragedia, personalizándolos en Achimelech, porque de ese modo potencia el dramatismo de la obra y culmina la vaticinada caída del rey que, hasta ese momento, solo era reo de impiedad, pero que tras esa orden se convierte en homicida sacrilego, lo que hace, además, que David abandone el campo y los israelitas pierdan su confianza en la victoria. La enajenación en la que Saúl padece la visión horrible de Achimelech y los sacerdotes muertos acusándolo es la antesala de su fin, culminado con la entrada en escena de los fieros enemigos en tropel.

La tragedia de Alfieri renuncia a la espectacularidad que le brindaría la dramatización del pasaje bíblico de la visita de Saúl a la pitonisa de Endor para saber el resultado de la batalla y la aparición de la sombra de Samuel que vaticina su muerte. Lo sobrenatural aparece en la obra referido, no dramatizado, como sueños premonitorios, como presagios que percibe y expresa el rey (II, ii), como vaticinio funesto de Achimelech contra Saúl y su estirpe (I, iv) y como visión terrible que aqueja a Saúl en la que Samuel y los sacerdotes asesinados lo acosan (V, iii) y que prepara la derrota y el suicidio. El final de Alfieri es conmovedor por su sobriedad: el padre amante y el rey digno se imponen al hombre perturbado, en una muerte rápida y patética que viene a recoger el relato bíblico en sustancia y espíritu.

Alfieri recurre en cinco ocasiones a monólogos en los que los personajes (David, I, i y III, ii; Saúl, IV, vii y V, v y Micol, V, ii) evalúan su situación; tres de ellos son funcionalmente muy relevantes, porque abren y cierran la obra (I, i y V, v) o un acto (IV, vii), y en dos de ellos destaca la construcción mediante apóstrofes a interlocutores ausentes (sobre todo, en I, i, V, vii). No es extraño también que un personaje intercale en su intervención en el diálogo algún apóstrofe a alguien ausente. La tragedia de Alfieri carece de acotaciones y solo al final hay una indicación escénica sobre cómo terminar la obra de manera espectacular, con el suicidio del rey y la entrada de los filisteos. Lo relativo al aspecto de los personajes, al espacio y, sobre todo, al tiempo, se indica desde la palabra de los personajes.

Gómez de Avellaneda tomó de Alfieri la médula de su obra, sobre todo, en cuanto al elenco básico de personajes, a su configuración y al diseño de las relaciones entre ellos. Trasplantó a su drama, casi sin alteración, a Achimelech y Abner (novedad absoluta del italiano), a David (con su diseño plano) y Gionatta-Jonathas (al que restará vigor y hará más sentimental). Reprodujo también

la relación de amistad fraternal entre David y Jonathas, en los términos imaginados por Alfieri, y el esquema de la relación entre David y Micol, aunque esta la modificó de forma personal, como veremos. En cuanto al personaje protagonista, la Avellaneda simplificó la atractiva complejidad del Saúl del italiano, en la línea romántica tópica que le ofrecía Soumet. En lo técnico, como veremos, la autora romántica se separa bastante más de Alfieri.

3. SOUMET Y EL ENFOQUE ROMÁNTICO DE SAÚL

Alexandre Soumet le ofrecía a Gómez de Avellaneda un componente muy atractivo para su sensibilidad estética e ideológica y para el gusto de sus espectadores: el subrayado de aspectos románticos y religiosos, traducidos en espectacularidad¹⁷. Del francés va a tomar la autora cubana la soberbia impía de su protagonista¹⁸ y el mayor peso dado en la trama a la Pitonisa de Endor, además de la modificación del final de la obra, contrario a la Biblia, para llevar al paroxismo el horror y ensalzar la figura de David como antecedente del Mesías.

El *Saül* de Soumet es, a pesar de los elogios de Gómez de Avellaneda, una obra mediocre, que fía buena parte de su atractivo en la espectacularidad de las apariciones de la Pitonisa de Endor¹⁹, manifestación activa de los poderes infernales, a la que da un gran protagonismo. En línea con el relieve dado a este personaje, Soumet tomó otra decisión original en la que también le siguió la Avellaneda, adoptándola como eje de su obra: Saúl es un hombre que, en su desesperación por haber sido abandonado por Dios, ha optado por enfrentarse a él y aliarse con las fuerzas infernales. La Pitonisa lo presenta, incluso, como alguien cercano a ella²⁰. Soumet, que no hace referencia a los episodios de desobediencia ni impiedad de Saúl que aduce la Biblia como causa de su desgracia²¹, opta por subrayar en su personaje la condición de soberbia satánica. Achimelech señala el orgullo (I, iii) como el origen de todo el drama, pecado que se ve re-

¹⁷ Materia bastante más depurada que la que pudo encontrar en otras obras francesas que tradujo de forma más o menos libre y creativa, como la *Catalina* de Dumas y Maquet (Saura, 2006).

¹⁸ Señala Cotarelo que esta fue también la decisión de Rosa Gálvez de Cabrera en su monólogo *Saül*, obra que muy posiblemente no conoció Gómez de Avellaneda (1930, 177 y 179).

¹⁹ Su monólogo narrativo abre la obra y una de sus apariciones se hace con esta espectacular acotación: «Le tonnerre se fait entendre, le jour s'obscurcit subitement, et le tombeau vomit de flammes pendant le discours de Jonathas» (IV, iii).

²⁰ «Saül seul me consulte et brave l' anathème: / Je retrouve en Saül quelques traits de moi-même. / L' enfer l'unit à moi par un affreux lien» (I, i).

²¹ Algo que contrasta con el buen número de referencias bíblicas que incorpora a la obra; muchas más que Alfieri y Gómez de Avellaneda: episodio del arca recobrada de los enemigos, la columna de fuego en el desierto, la palma de Jepté, el arcángel de espada flamígera, Dathan y Abiran, Moisés y varias más.

frendado después por la palabra y la actuación del personaje, que dice que Dios desafía su poder (II, iii) y que es un «roi jaloux des rois qu'il a nommés» (II, iii). Su relato a Jonathas de las causas de su desgracia culmina con un satánico: «Dieu peut m' anéantir, il ne peut me soumettre. / Il est mon ennemi; mais il n' est plus mon maître; / Mon orgueil obstiné contre lui se débat, / Et j'ai changé du moins l'esclavage en combat.» (II, iii). Abner habla de «sa haine contre Dieu» (II, ii) y Saúl refrenda este juicio aborreciendo las bellezas de la creación y maldiciendo el día de su nacimiento y la inquina de Dios contra él, pidiendo a su hijo que lo mate, cuando vuelve a acometerle el acceso de locura en que lo atormenta un espíritu infernal.

La Avellaneda reproduce en su protagonista este patrón de soberbia titánica impía y sacrílega aportada por el autor francés. Supone la autora que Saúl desobedece por soberbia el mandato de Dios de exterminar a los amalecitas y sus bienes y que se empeña en ofrecer las primicias del botín tomado a los enemigos como una afrenta a Dios, lo mismo que dejar con vida a su rey cautivo, y que Dios lo castiga por ello, privándolo de su apoyo y dándole a David. A la lectura teológica del conflicto que sustenta Samuel (Dios lo castiga por su soberbia y desobediencia), Saúl (como en Alfieri) opone la humana: el profeta quiere deslustrar su gloria, abatir su orgullo. Pero (también como el italiano), hace presa a Saúl de la duda: «¿Es mi enemigo Dios, ó lo es el hombre? / ¡Dame aclarar las sombras que me cercan!» (I, x). Tras el anatema lanzado por Samuel, el emplazamiento para que se cumpla el vaticinio funesto de la pérdida de su corona obsesionan y aterran al rey, y la Avellaneda lo hace comportarse como un poseso, en este caso al modo romántico tópico, trepando riscos escarpados, asomándose a abismos insondables, visitando cuevas solitarias, obsesionando su sueño (II, i); pero no se observa en él la enajenación mental que le adjudicaron Alfieri y Soumet, sino este «frenesí furioso» (1849, III, vii.) que, en ocasiones, es homicida; solo al final, tras la aparición de la sombra de Samuel padece un episodio de delirio con visiones espeluznantes (IV, viii). Las dudas de fe se manifiestan por primera vez en la palabra de Saúl, cuando valora la fuerza que mueve a David a enfrentarse con Goliat (II, iii), pero, de inmediato, la autora lo muestra animando a sus guerreros a elevar «preces pías» por David en el combate contra el gigante filisteo (II, iv). Su titanismo comienza a aflorar en la zozobra (II, vi), no adjudica a Dios la victoria de David, sino a la suerte (II, ix), blasfema (III, vii, III, viii), reta al cielo y duda de si Dios no será una «invención» de los sacerdotes (III, xiii). Recibido de labios de un Samuel moribundo el anuncio que los emplaza a él y a sus hijos a una muerte violenta e inmediata, Saúl rebasa los límites humanos y declara la guerra a Dios, reafirmando después su titanismo ante la advertencia de la Pitonisa sobre los riesgos que comporta su consulta a los poderes infernales. Cuando Achimelech lo juzga («¡Contra el poder de Dios te rebelaste. / Y el poder infernal ahora te abisma!»), él hace su última profesión de impiedad antes de clavarse la espada: «Que el cielo y el infierno juntamente / Vengan á disputarse mis cenizas... / ¡El poder

invencible que me postra / Deshecho me hallará, no de rodillas!» (IV, xiv) y muere firme también en el convencimiento de que David ambiciona su corona²².

También adoptará Gómez de Avellaneda el final de Soumet, aunque sea profundamente contrario al relato bíblico: Saúl, poseído de una furia homicida contra David, asesina a su propio hijo, confundido por el cambio de armas que han hecho ambos amigos, motivado por la decisión de Jonathas de inmolarse para salvar a David (justificación que la Avellaneda pierde sin motivo). Tal horror lo atribuye la Pitonisa a sus propias artes y Achimelech al brazo de Dios. El rey, entonces, se suicida, no sin antes tender a David su corona con la esperanza de que con ella vaya la maldición que ha acabado con él. Achimelech cierra la obra de Soumet con el mensaje mesiánico: «Peuple, à d' autres destins David est réservé : / Un Dieu vit dans sa race, et le monde est sauvé», motivo que también adopta Gómez de Avellaneda²³. Este final permitía, sin duda, a la autora convertir su obra en una parábola sobre el valor de sustentar en Dios el trono (como haría después en *Baltasar*, explicitando esta intención de forma manifiesta en el prólogo de la obra). Es el mensaje que repiten Samuel y David y que se canta en la plegaria: «¿Qué son ante tu trono / los reyes de la tierra, / si á un soplo los aterra / tu augusta magestad?» (I, xii, final de acto).

Soumet, en fin, incorpora un personaje nuevo a su esquema dramático, Itobal, como representación del ejército y el pueblo de Israel que está dispuesto a abandonar a Saúl por su locura, que refiere el anatema de Samuel a Saúl y la profecía del nuevo rey. La Avellaneda trasladará la función de este personaje a los del Jefe y el Anciano, aunque como comentaristas de la acción de Saúl, y al Labrador de Rama, que transmite a Saúl las palabras de un Samuel moribundo que señalan a David como el sucesor de Saúl.

4. DEUDAS MENORES EVIDENTES DE GÓMEZ DE AVELLANEDA CON ALFIERI Y SOUMET

Además de estos componentes sustanciales, Gómez de Avellaneda tomó de sus precedentes otros, menores pero más evidentes.

²² Plantea Caratozzolo, a este respecto, el importante asunto de la simpatía que pueda suscitar el personaje y concluye que, frente a las virtudes de David (incluso frente a «la comunicazione perfetta» con Micol), los defectos de Saúl, hace «difficile [...] parteggiare per il re» (2002, 124). Pero, como he dicho más arriba, esta relación del público con los personajes es más compleja, porque no estriba solo en aspectos éticos o religiosos sino en la cualidad estética con que han sido configurados. Así, puede ser más atractivo Saúl en su tormento interno que David en su seráfica piedad.

²³ Se trata, sin duda, de un final potente, muy acorde con el *pathos* romántico, pensado para conmover al público. Painter, siguiendo algunas críticas, midiendo la obra con el parámetro de lo trágico y comparándola con *Baltasar*, considera, por el contrario, que no se trata de un final verdaderamente trágico porque trata de forma inhábil el sufrimiento del rey (Painter 1928, 31 y 56).

Respecto a Alfieri, la misma deuda clara que se producía con el personaje de Abner se da en cuanto a algunas situaciones teatrales. Alfieri comienza su tragedia con un soliloquio de David en el que dice haber obedecido a Dios y dejado de huir, llegando al campamento hebreo para combatir al lado de los suyos, aunque ello suponga el riesgo de morir a manos del rey Saúl. Este soliloquio pasa al *Saúl* de la Avellaneda al comienzo del acto IV, con el mismo contenido. Lo mismo ocurre con el diálogo entre Saúl y Abner en que este culpa a los sacerdotes y a David de intrigar contra el trono (II, i), que es adoptado por Avellaneda en III, iv. El «himno de victoria» cantado por David para calmar el mal del rey, que Saúl refiere en III, iv de Alfieri, es trasplantado por la Avellaneda a su III, iv. La referencia al león que se despierta y causa pavor en la corte la emplea Alfieri en el canto de David a Saúl (III, iv), la Avellaneda la pone en boca de Saúl (II, ii). La imagen pavorosa que concibe Saúl de un lago de sangre de los sacerdotes ejecutados que lo rodea está en Alfieri (V, iii), la reproduce la Avellaneda en su III, xiii y la reitera en IV, x.

Avellaneda tomará de Soumet el «Hymne de triomphe» que entona David para sanar a Saúl (II, iii) y el enternecimiento que consiguen Micol y Jonathas en su padre con sus ruegos, tras haber dictado este la condena a muerte de David y Achimelech, lo mismo que el nuevo cambio súbito a la ira, cuando sabe que se han librado de la ejecución por el ataque sorpresivo de los filisteos (IV, v). También toma la Avellaneda de Soumet (III, iii) los motivos de las flores para el templo que caen al suelo por amor y las dudas e intranquilidad de Micol antes de su boda (por creer a David más volcado hacia sus servicios patrióticos que hacia su amor), la timidez y el intercambio de ternezas de los prometidos en esa situación.

5. LAS INNOVACIONES DE GÓMEZ DE AVELLANEDA

Frente a la herencia recibida, no cabe duda de que la posibilidad de innovación más clara que la Avellaneda vio sobre sus precedentes fue la de ampliar el arco temporal de su historia, lo que le permitía no sólo tratar algunas «situaciones bellas» –como declara–, sino una atractiva variedad espacial (traducida en decorados suntuosos en su estreno²⁴) y una disponibilidad temporal mayor, para poder representar tanto la peripecia vital que lleva a Saúl desde su apogeo a la destrucción, como la historia de amor y piedad religiosa de David y Micol, aunque para ello tuviera que abundar en un romanticismo ya casi olvidado en ese momento.

²⁴ Como subrayó al unísono la crítica: Primer acto: Plaza de la ciudad de Gálgala, con el Tabernáculo a la izquierda; segundo acto: Valle de Terebinto, con tiendas y colinas «en forma de anfiteatro»; acto tercero «Salón de la real morada, con arcos y galería al fondo»; acto cuarto: «campo de los israelitas al pie de los montes de Gelboé».

5.1. *Samuel: la grandiosidad iracunda*

Esta mayor amplitud temporal de la historia le permite a la Avellaneda, sobre todo, presentar a Samuel como personaje en su tragedia: su gran innovación. Ni Alfieri ni Soumet dan cuerpo en sus obras a este personaje, ya muerto para el momento en que se desarrolla la acción, de modo que el profeta y sus hechos son traídos a colación en la palabra de los personajes y, como mucho, su sombra atormenta el delirio del rey al final de la obra.

La información que ofrece la Biblia sobre el personaje de Samuel es amplia, no en vano da título a dos de los libros sagrados. Se trata del último juez de Israel, designado por Dios para ungir como primer rey a Saúl y comunicarle airado, en el apogeo de su éxito, la reprobación divina por no haber obedecido su mandato de aniquilar a los amalecitas vencidos y llevar para el sacrificio lo mejor del botín de la batalla y a su rey Agag encadenado. El propio Samuel degüella al monarca para mostrar cómo se cumplen las órdenes de Dios y desoye las súplicas de un Saúl que comienza su atribulada caída, mientras asciende David.

Gómez de Avellaneda dio un gran protagonismo a Samuel en su obra, mimetizando para su personaje esta grandeza iracunda del juez y profeta bíblico. El mayor desarrollo temporal de la obra permite a la Avellaneda presentarlo en escena para lanzar la maldición de Dios a Saúl, al dramatizar el episodio del sacrificio impío de Saúl del botín amalecita, y hacer volver de la muerte a su sombra para aterrorizar al rey. En el desarrollo de la trama, la autora mantiene su presencia y su importancia, haciéndolo aparecer moribundo para imprecicar una vez más a Saúl y morir ante él en escena (III, xii), con lo que ello supone de aportación patética a la obra y de teatralidad espectacular en el sentido romántico.

Las apariciones de este personaje, no obstante, son reiterativas, porque cumplen la misma función: con la primera, el anatema y el vaticinio ya estarían expresados; sus palabras en el lecho de muerte, referidas por el Labrador de Rama, reinciden en lo mismo (solo aportan el lugar de procedencia del rival: Belén); la tercera, moribundo pero en pie en el palacio real, repite lo sustancial, aunque es verdad que en este caso sirve para que refiera como visión el exterminio de los sacerdotes y vaticine la muerte violenta del rey y de sus hijos y, a continuación, muera en escena, buscando la autora con ello un golpe de efecto «teatral».

5.2. *La Micol romántica de Gómez de Avellaneda*

Como decía más arriba, en cuanto a esas «situaciones muy bellas» que ganaba al ampliar la extensión temporal de su historia, la autora parece estar refiriéndose a la relación amorosa de Micol y David que, tomada desde sus

inicios²⁵, permite representar el enamoramiento romántico, súbito e irreprimible, de los dos jóvenes: ella, tocada en su interior por la música de David y este, conmovido por la belleza y pureza virginal de la muchacha, dones sobre cuya cualidad, consistencia y origen dialogan, encareciendo cada uno las virtudes del otro, para coincidir en que emanan de Dios y que la belleza es efímera (debate amoroso que repetirán con los mismos tópicos en la secuencia de la boda, para que David concluya que Dios lo impulsó a amar a Micol porque «la mujer hermosa é inocente / Es la más bella de mis obras santas»; III, ii). Las flores de la corona que Micol llevaba al templo como ofrenda (motivo tomado de Soumet), caídas al suelo al aparecer David, serán un aderezo simbólico importante en la relación: percederas pero imagen de virginal pureza, serán guardadas por David al lado de su corazón, a petición de la joven, que las vincula al motivo, romántico también, de la «memoria / De estos instantes que veloces vuelan» y al rezo por su alma virtuosa ante su «ignorado porvenir» (I, iii).

En el personaje de Micol de la obra de Gómez de Avellaneda se observan también claras influencias de Alfieri (no así de Soumet, que da poco relieve a la muchacha) y los intentos de la autora por dotarlo de alguna originalidad.

En el relato bíblico Micol es casada con David cuando se deshace el compromiso del héroe con Merob, la hija mayor del rey, y más tarde, junto con su hermano, ayuda a su esposo a esquivar la mano homicida de Saúl. Esto da pie al dramaturgo italiano para desarrollar un carácter basado en rasgos tópicos de esposa y hermana amantísima, al que suma el ser también hija no menos amante, concebida desde la hipersentimentalización dolorosa: su propio padre la moteja, acertadamente, como «figlia di planto» (II, ii) y ella, lamentando, como siempre su mal signo, exclamará: «Chi più di me infelice?» (IV, i). Es, por tanto, el personaje que aporta el componente patético-lacrimoso a la tragedia y, como hemos visto, los personajes masculinos rechazan esas lágrimas como si pudieran contaminar sus valores de hombría: el valor y el deber²⁶. El autor italiano la concibe como una mujer, ante todo, enamorada profundamente de su esposo y correspondida por él²⁷. Coinciden ambos esposos (y Gionatta con ellos) en respetar los designios divinos que hacen de David el elegido de Dios, lo que

²⁵ La versión de 1869 dramatiza en esa secuencia la historia que estaba referida en la de 1849 en unos versos de Micol a Sela en la quinta escena del segundo acto y que ya estaba en Soumet en términos parecidos.

²⁶ Saúl, que también llora enternecido, rechaza esas lágrimas en el momento culminante de la tragedia, cuando se apresta a la muerte y debe alejar de sí a su única hija; en ese momento, Saúl exige a su hija que deje de enternecerlo, porque un rey vencido no debe llorar (V, iv).

²⁷ Son hermosos los piropos que se cruzan los amantes esposos en la obra. Micol replica a Abner que amó a su marido antes de que la casaran con él: «pressa / Di sue virtud»: él era «entre otras ternezas— el sol, mi vida y, pobre, lo hubiera preferido a los reyes de oriente (II, iii); David la llama «dell'alma mia parte migliore» (V, i), cuando van a separarse.

lleva a que sean capaces de anteponer el deber patriótico al amor. Micol es un personaje en continua zozobra, abrazado al sufrimiento. Lloro incesante la ausencia de David, cuando proscrito; recuperado, se angustia por su vida; ruega constante a su padre por su esposo, apelando a los sentimientos, y sufre por los accesos de cólera homicida de su padre y por sus enajenaciones y recibe de él alternativamente ternura y respuestas desabridas. Respecto a su hermano Giannata, Alfieri imagina un vínculo estrecho de afecto vehemente entre ambos. Este lazo de unión afectiva entre los dos hermanos con objetos de afecto también comunes y comunión religiosa hace que funcionen como si se tratara de un personaje geminado y, en cierto sentido, redundante, si bien, en la defensa de David, Micol opta por la sentimentalización, mientras que Jonathas añade la argumentación a los sentimientos. Encuentros y despedidas son lugares funcionales del texto donde la emotividad del personaje se incrementa, aunque sin desbordarse o hacerse desmesurada. Micol, que arrastraba una existencia penosa, exulta de alegría cuando su esposo aparece de improviso en el campamento militar, y se desgarraba cuando debe huir, abandonándola: «il core / Strappar mi sento» (V, i); el monólogo que sigue a esta partida le permite valorar su triste situación: «Misera dona! e sposa sei?... fur nozze / le tue?...» (V, ii). Antes de la despedida final de su padre, Alfieri le reserva también padecer la angustia por la suerte de sus hermanos en el combate, el doloroso espectáculo de las angustias de su padre enajenado, perseguido por visiones atroces, reaccionar ante la noticia de la muerte de sus hermanos («Oimè!... il fratelli!», V, iv) y separarse, por fin, de forma contenida y profunda: «Padre!... e per sempre?» (V, iv).

Gómez de Avellaneda parte de esta misma concepción pero, como hemos visto que hace con otros personajes y situaciones, eleva la cualidad emotiva del padecimiento de la muchacha, en la estela de estos personajes femeninos románticos, siempre exaltados, llevados a la locura por el dolor.

La Micol de Gómez de Avellaneda es, como la de Alfieri, un personaje hipersensible, presto a agitarse, a emocionarse, a preocuparse, a temblar, a llorar, a exclamar («¡Dios piadoso!», «¡Cielos!» (III, iii), a mostrar sus sentimientos en una «faz dolorida», decir su sentir, muchas veces en aparte (sufrimiento en soledad y en silencio), a desfallecer de dolor (II, iv) o de gozo (III, ii), a imaginar con tintes negros, con «conturbada mente» lo que no ve (II, v), dubitante por todo (¿será amada?, ¿vencerá David?). Pero esta Micol pasa de la emoción por la música y el músico a la «loca pasión», «amor infausto» (II, v), aunque este romanticismo lo atempera de inmediato su compañera Sela²⁸

²⁸ También en este personaje introduce la Avellaneda alguna novedad frente a la Séphora, la «coriphée des compagnes de Micol», de Soumet. Sela no es solo un personaje confidente, sino otro portavoz de la fe ciega en Dios: mientras Micol duda, Sela muestra una confianza sin fisuras: «Crimen creo poner en duda su favor divino» (III, v) y cala en lo profundo la preeminencia en David del amor a Dios sobre cualquier otro humano (III, v).

santificándola con el matrimonio y ella misma admite gozosa que David postergue su amor por ella al amor a Dios. Pero la Avellaneda se atreve a insistir en las dudas de Micol sobre la fortaleza del amor de David hacia ella, teniendo como rival de su corazón al mismo Cielo («Si el cielo –¡mi rival!– sólo me deja / De posesión un pálido fantasma»; III, i)²⁹ y a llevar al extremo la dialéctica entre pasión y vida que, en este caso, entraña la de amor humano / amor divino («Ser querida ó morir»; III, i; «¡Consérvame vivo –como ruega a su padre– al esposo que idolatro³⁰, / Y sin el cual maldigo la existencia!» (III, ix). La ausencia de su esposo, proscrito, la sume en «incesante duelo» y le produce «momentos de delirio acerbo» en los que vaga por los campos con las flores mustias de su corona nupcial al cuello (IV, i), flores a las que ve como símbolo de lo precedero (IV, i). Como en Alfieri, este personaje también invoca al destino (aunque suene a palabrería hueca³¹), al que culpa de truncar sus dichas y glorias (IV, ii)³², y le asaltan presentimientos oscuros (I, xi)³³. Micol aporta también, en este sentido, otro motivo romántico: el del exilio de los amantes en la naturaleza, como en *Atala* o *René*, de Chateaubriand (IV, iii), y sobre ella comenta Achimelech el motivo barroco-romántico de la fugacidad de la ventura: «¡Triste esposa! / Humo fugaz que el aquilón disipa, / Fué su ventura» (IV, ix)³⁴.

²⁹ Un sentimiento que afecta incluso a la fe, como confiesa a Achimelech: «Mi fe vacila / Á impulsos del dolor» (IV, ix).

³⁰ Atención al valor religioso del término.

³¹ Como ocurre con frecuencia en las obras románticas, la noción aparece vacía de contenido, convertida en comodín fraseológico. Frente a esta vaciedad, llama la atención la referencia que la Pitonisa hará sobre su concepción metafísica: «Sólo es una / La gran cadena de los seres; toca / Un extremo á la nada, y la otra punta / Se pierde en lo infinito, y allá sólo / Se inspira todo el que verdad pronuncia» (IV, vii).

³² Por su parte, David separa también lo bueno, que procede de Dios, de lo malo, de lo que culpa a «la suerte avara» (IV, iii).

³³ Como ocurrirá también con otros personajes (Saúl, I, x; Sela, II, v y David, IV, v); sentimientos que abundan en esa idea romántica de un mundo incierto que se compadece mal con la creencia providencialista de estos personajes.

³⁴ Tras lo expuesto sobre Micol, confieso no ver en el personaje el «feminismo» que señala Gies (1996, 277). También me cuesta entender la apreciación de Laguerre de que Micol «encarna el concepto que la Gómez de Avellaneda tenía del destino de la mujer en sociedad. [...] La Avellaneda parece defender los derechos de la mujer en las circunstancias de Micol» (194 y 195); en este sentido, tampoco ejemplifica bien este personaje la apreciación general de Víctor Cantero, acertada, quizá, para otras obras (*Baltasar*, sobre todo), cuando alude al: «...empeño con que la Avellaneda pretendió cambiar en su época el rol tradicionalmente adjudicado a la mujer, así como una clara manifestación de su afán por defender sus tesis feministas» (2003, 371). La presunta condición revolucionaria de Micol estribaría en poner su amor por encima de la autoridad contraria de su padre y en amar a un humilde pastor (2003, 375), pero hay que tener en cuenta que todo en este drama bíblico tiene un componente religioso: la obe-

A la luz de lo expuesto, tiene razón Moore cuando dice que «Avellaneda's treatment of her female characters is extremely interesting» pero es excesiva su conclusión al respecto: «Perhaps, her unique contribution to the drama was the development and expansion of the female role in the nineteenth-century Spanish theater. (1976, 34 y 183). También peca de exagerada la afirmación de Fox-Balli respecto a que en *Saúl y Baltasar*: «la Avellaneda utiliza estos episodios de la historia bíblica para expresar sus preocupaciones por la condición de la mujer decimonónica sujeta a la política y el gobierno, ámbitos de los cuales era excluida» (2006, 39). En ningún momento de la obra Micol expresa ninguna idea política ni, mucho menos, voluntad de poder y gobierno.

5.3. *La pitonisa de Endor: horror y espectacularidad*

El sesgo romántico que Gómez de Avellaneda imprime a su drama tiene otro componente estelar en la Pitonisa de Endor. La autora aprovechará este personaje (que ya le brindaba la Biblia), pero rebajará de forma considerable su protagonismo en relación a la obra de Soumet (presentándola solo como transmisora de los secretos de ultratumba y no como el agente activo de las fuerzas infernales que es en el dramaturgo francés) y reducirá su presencia a una sola aparición (IV, vi y vii), aunque, eso sí, dotándola de tanta espectacularidad como la de su predecesor.

Soumet altera la verdad bíblica, al negar Saúl su responsabilidad en la persecución de estas hechiceras y se la adjudica a los sacerdotes, al tiempo que hace que Saúl la consulte para saber el paradero de David (¡en vísperas de una batalla trascendental!) y no la suerte de la batalla. La Pitonisa, además, corporeiza «la funesta urna / Donde el destino sus secretos guarda» (IV, vii). En el tenso diálogo entre Saúl y la Pitonisa, Gómez de Avellaneda innova sobre la Biblia y reproduce el motivo mítico y literario del poseedor de un arcano funesto que se resiste a revelar al mortal que se lo solicita o exige (Midas y Sileno, Edipo y Tiresias, Macbeth y las brujas) y no escatima en efectos patéticos: la propia Pitonisa se horroriza ante la visión y, forzada a revelarla, aún recurrirá a la «sombra inexorable» de Samuel «para prestarme testimonio» (IV, vii), con notable despliegue escenográfico: «*La roca se derrumba á pedazos, y aparece la sombra del profeta*» (IV, vii).

diencia se debe a Dios y, en David, Micol ama al ungido de Dios. Esto sí lo nota Fátima Coca, pero ello no es óbice para que sostenga la tesis de una Micol valiente y rebelde, capaz, incluso, de motivar la reflexión del espectador sobre «la capacidad de la mujer para actuar en la política y en el gobierno» (2012, 739). Estas lecturas tienen un punto de exageración bienintencionada sobre la posición ideológica de la Avellaneda. Pero, desde luego, Micol no es, ni de lejos, la Catalina de *Dos mujeres*, personaje, este sí, de clara mirada feminista (Guerra 1985, 716-722).

5.4. *La técnica teatral de Gómez de Avellaneda*

La concepción dramática de la Avellaneda difiere en aspectos sustanciales de las de sus precedentes aunque también coincida con Alfieri y Soumet en sus licencias con la verosimilitud y en el uso de recursos fáciles³⁵. Señalada ya la ampliación del tiempo y lugares de la acción y el aumento de personajes con texto (a los que habría que añadir las masas populares y de guerreros que desplegó en el escenario), son notables la preocupación de la autora por guiar el desempeño actoral (para lo que sembró el texto de acotaciones) y la búsqueda de espectacularidad. Además del momento estelar de la Pitonisa, dispuso una serie de efectos lumínicos y sonoros en el comienzo de la obra: la música y el canto de David, coreado (I, ii) y el efecto de tormenta, tan grato al público, en este caso como presagios de la desgracia que se avecina.

La autora también cuidó mucho el juego escénico de los personajes y grupos y dispuso un cuadro o *tableau* de notable fuerza visual, en el momento en que se va a consumir el sacrilegio de Saúl en el Templo, y otro cuadro para cerrar el acto segundo.

Llama la atención el elevado número de sucesos referidos en esta obra. La mayor parte son sucesos ya pasados³⁶, aunque también se da la imaginación de cómo estará siendo el suceso, como ocurre con Micol cuando David lucha con Goliath (III, v) o cuando Samuel visualiza la ejecución de los sacerdotes por orden de Saúl (III, xii).

La autora cubana dotó a su drama de un diálogo ágil, evitando tanto los numerosos monólogos de Alfieri (y con ellos sus muchos apóstrofes), como el gusto por la *amplificatio* de Soumet, cuyos parlamentos son demasiado largos, tendentes al relato (el monólogo inicial de la Pitonisa) o al discurso (Achimelech

³⁵ Así, no parece muy verosímil que la boda de David y Micol se celebre sin la presencia del padre y rey, ni que Samuel, moribundo en Rama en III, vi, se presente, a punto de expirar, en palacio, en III, xii. Tampoco que el IV acto comience con la puesta de sol y en breves momentos amanezca (IV, iii), ni parece recurso verosímil que Jonathas ceda su casco a un David que pretende pasar inadvertido antes de la batalla, aunque sea como motivo de amistad (IV, v). Soumet –de quien viene el recurso– lo hace creíble por la decisión del muchacho de inmolarse en vez de David. No parece recurso hábil el que repita el delirio de Saúl acosado por la sombra de Samuel dos veces al final de la obra (IV, viii y IV, x), extremando la parafernalia verbal del romanticismo más tópico («sombra implacable», «sangrientos espectros», «vértigo atroz», remolino de peñascos, sacerdotes, batallones) (IV, x) que ya habían tenido su momento una década antes en *El estudiante de Salamanca* de Espronceda.

³⁶ Como el relato que hace Jonathas de la victoria de David sobre Goliath (II, vii), o el de Sela del perdón de Saúl a David (III, i), o el de la agonía de Samuel que relata el labrador de Rama (III, vi), el de la boda de Micol y David que hace Jonathas (III, viii) y el del atentado a David que refiere Micol (III, ix), el asalto al Templo contado por Abner (III, x) y los padecimientos de Micol por su marido proscrito que cuenta Jonathas (IV, i), o el comienzo de la batalla de Gelboé que refiere Micol (IV, ix) y el asesinato de Jonathas perpetrado por su padre, que cuenta Micol (IV, xii).

y David en sus presentaciones e, incluso, ya en diálogo), lo que priva a la obra de dinamismo en los enfrentamientos, defecto que acentúa el hecho de ofrecer mucha información de escasa relevancia dramática.

Gómez de Avellaneda también buscó singularidad (y aprecio en el público) optando por una métrica que hiciera más agradable al oído la palabra³⁷ separándose de la uniformidad de sus precedentes³⁸ y por una forma de decir ornada con abundante adjetivación y numerosas comparaciones sencillas y eficaces³⁹.

6. EL DELICADO JUEGO ENTRE TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD EN EL SAÚL DE LA AVELLANEDA

Como he intentado mostrar, reelaborar obras precedentes tiene su complejidad y riesgo, máxime cuando estas ya ocupan un puesto relevante en la historia y la memoria colectiva de autores, lectores, espectadores y críticos teatrales.

Es claro que seguir una senda facilita el viaje del creador pero no lo es menos que el seguidor se aventura a quedar oscurecido o lo que es peor (como señaló con malicia Benavente) a repetir los defectos del imitado y no sus aciertos.

Entre la tradición y el plagio queda espacio para numerosos movimientos creativos sobre qué aceptar y mantener, qué rechazar, qué desplazar, qué añadir, qué resaltar y qué minimizar en relación a las obras que se toman como referentes, y en esas decisiones estriban el éxito y el fracaso y la mayor o menor originalidad y cualidad estética de quienes versionan o reelaboran.

El caso de Gómez de Avellaneda con su *Saúl* respecto a los de Alfieri y Soumet es una buena muestra de este quehacer con su personal, atractiva (y desigual) reelaboración de los textos precedentes, exponente de una sensibilidad teatral propia de un romanticismo que ya iba en retirada en España y que tuvo

³⁷ Con los inevitables arcaísmos para «envejecer» y poetizar el discurso: «murmurios», «espelunca», «inulta», «feral», «célicas», «flébiles»...

³⁸ Alfieri había optado por los endecasílabos sueltos y Soumet por endecasílabos pareados. Gómez de Avellaneda compuso su texto en endecasílabos, en una silva continuada, por lo general, con desplazamientos en el primer acento rítmico del verso y rimas asonantes con versos sueltos que evitan la excesiva uniformidad sonora. Como contraste musical, dispuso algunas breves piezas singulares: el «Canto de David» (I, iii), compuesto en heptasílabos con endecasílabos intercalados; la «Plegaria» que cierra el primer acto, en heptasílabos; la «Plegaria de los guerreros» (II, iv), en octosílabos; en hexasílabos, el canto del «Coro» en los prolegómenos de la boda (III, i), en endecasílabos con heptasílabos, la endecha de Micol (IV, ii). En todos estos casos, la autora acentuó la musicalidad con rimas consonantes y estructuras estróficas regulares.

³⁹ Entre otras, la de Saúl enajenado con el ciervo herido (II, i), Saúl poderoso con el león que despierta (II, ii), la de Goliat con un cedro del Líbano (II, iii), la de David con una caña que no troncha el huracán (II, iii), la de Goliat herido con un tigre, su caída con la de una encina descuajada por el huracán (II, vii) o la de la niebla con un sudario que envuelve a los ejércitos en Gelboé (IV, ix).

desde sus comienzos la tragedia de Vittorio Alfieri como una referencia magistral, cuya vertiente ideológica, centrada en el rechazo a la tiranía, fue reconducida por la autora cubana, tanto en *Saúl* como en *Baltasar*, hacia el encarecimiento de la necesidad de los principios religiosos cristianos en las monarquías.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alfieri, Vittorio. 1841. *Tragedie scelte; cioè Saul, Merope, Oreste, Antigone, Virginia, Filippo, La Congiura de' Pezzi. Con notizie intorno all' Alfieri tolte dalla vita scritta da esso, da A. Ronna*. París Truchy Librajo. https://books.google.es/books?id=4U1gAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Caldera, Ermanno. 2001. *El teatro español en la época romántica*. Madrid: Castalia.
- Cantero García, Víctor. 2003. «Estudio y análisis de los ideales feministas de Gertrudis Gómez de Avellaneda: tratamiento e importancia de los personajes femeninos de sus dramas». *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica* 28: 361-379.
- Caratozzolo, Vittorio. 2002. *Il teatro di Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Bolonia: Il Capiello del Sole.
- Coca Ramírez, Fátima. 2012. «El carácter femenino en *Saúl*, drama bíblico de Gertrudis Gómez de Avellaneda». En *La Biblia en el teatro español*, coordinado por Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel, 731-740. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Cotarelo y Mori, Emilio. 1930. *La Avellaneda y sus obras. Ensayo biográfico y crítico*. Madrid: Olózaga.
- Fox-Balli, Cristina M.^a 2006. *Gertrudis Gómez de Avellaneda reescribe la historia para el teatro*. Tesis doctoral. Universidad de Texas. <https://ttu-ir.tdl.org/bitstream/handle/2346/13880/Fox-Bailli.pdf>
- Gies, David. 1996. *El teatro en España en el siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. 1849. *Saúl. Tragedia bíblica. En cuatro actos*. Madrid: Imprenta de don José María Repullés.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. 1869. *Saúl. Drama bíblico. En cuatro actos y en verso*, en *Obras literarias. Tomo 2, Obras dramáticas*, 209-292. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 209-292.
- González Subías, José Luis. 2005. «Gertrudis Gómez de Avellaneda y la tragedia romántica española». En *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX). III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, editado por Luis F. Díaz Larios, Virginia Trueba, Enrique Rubio, Pau Miret, Jean François Botrel y Laureano Bonet, 173-183. Barcelona: Universitat de Barcelona; PPU. <https://cervantesvirtual.com/obra/gertrudis-gomez-de-avellaneda-y-la-tragedia-romantica-espaola-0>
- Guerra, Lucía. 1985. «Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Revista Iberoamericana* 51: 707-722.
- La Biblia*. 1992. Madrid – Atenas: PPC – Sígueme – Verbo Divino.
- Laguerre, Enrique. 1981. «La mujer en las tragedias de Gertrudis Gómez de Avellaneda». En *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda*, ed. Gladis Zaldívar y Rosa Martínez de Cabrera, 183-199. Miami: Ediciones Universal.

- Moore, Suzanne Shelton. 1976. *Themes and Characterization in the Dramatic Words of Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Tesis doctoral. Tulane University. <https://docs.lib.purdue.edu/dissertations/> ProQuest Dissertations and Theses global.
- Muro, Miguel Ángel. 2010. «El subgénero teatral del romanticismo religioso español: *Baltasar* de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Revista de Literatura* LXXII, 144: 341-377.
- Muro, Miguel Ángel. 2015. «Licencias creativas de Gertrudis Gómez de Avellaneda sobre la Biblia en su drama *Saúl* (1846), forzado paradigma de la soberbia impía». *Theatralia, Revista de Poética del teatro*, 17, [n.º dedicado a «Los siete ‘pecados’ capitales en el teatro», editado por Jesús G. Maestro], 211-223. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Painter, John Winston. 1928. *The Biblical Dramas of Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Tesis doctoral. University Southern California. <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll40/id/3819>
- Peers, E. Allison. 1973. *Historia del movimiento romántico español, II*. Madrid: Gredos.
- Prado Mas, María. 2001. *El teatro de Gertrudis Gómez de Avellaneda*. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/4322/>
- Saura, Alfonso. 2006. «Gertrudis Gómez de Avellaneda, adaptadora teatral», *Çédille: Revista de estudios franceses* 2: 103-113.
- Soumet, Alexandre. 1822. *Saül. Tragédie en cinq actes*. Paris: Ponthieu.

Fecha de recepción: 7 de abril de 2021.

Fecha de aceptación: 6 de septiembre de 2021.

