



## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 31 (2025)

# PASIÓN Y TEMPLANZA EN MANUELA CAMBRONERO: LAS RECENSIONES DE SAFIRA COMO CLAVE INTERPRETATIVA

Iris IGLESIAS SEGADE<sup>1</sup>

(Universidade de Santiago de Compostela)

<https://orcid.org/0009-0008-4477-3132>

Recibido: 31-01-2025 / Revisado: 4-03-2025

Aceptado: 07-03-2025 / Publicado: 10-9-2025

**RESUMEN:** Manuela Cambronero debutó como literata en Valladolid con *Safira* (1842), un drama original en cinco actos y en prosa hoy olvidado como su autora, pese al reconocimiento manifiesto en las recensiones obtenidas tras su estreno. Estos testimonios coetáneos muestran qué mecanismos dramáticos fueron aceptados y censurados por la crítica, a la vez que evidencian los recursos empleados para lograr una armonía entre la exaltación y el didactismo. Así, a partir de las reseñas y de algunos fragmentos de *Safira*, se examina este equilibrio con el fin de demostrar la habilidad de Cambronero para sortear las dificultades que entrañaba aunar virtud y pasión, pues, aunque no se retraten verosímilmente los valores de la sociedad contemporánea, el tono moralizante que subyace es ácrono y aplicable a una enseñanza destinada a la clase media decimonónica.

**PALABRAS CLAVE:** Manuela Cambronero; *Safira*; escritora romántica; drama romántico; romanticismo; recensión periodística.

## PASSION AND TEMPERANCE IN MANUELA CAMBRONERO: THE RECENSIONS OF SAFIRA AS A KEY TO INTERPRETATION

**ABSTRACT:** Manuela Cambronero made her literary debut in Valladolid with *Safira* (1842), an original drama in five acts and in prose which is nowadays as forgotten as its author, despite the recognition it received in the reviews after its premiere. These contemporary testimonies reveal which dramatic devices were accepted and censured by the critics, as well as the resources which were used to achieve a harmony between exaltation and didacticism. Thus, based on the reviews and some fragments of *Safira*, this balance is ex-

<sup>1</sup> Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PID 2020-118819GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ (Gobierno de España).

aimed in order to demonstrate Cambronero's ability to overcome the difficulties involved in combining virtue and passion, given that, although the values of contemporary society are not plausibly portrayed, the underlying moralising tone is unchronic and applicable to a teaching directed towards the nineteenth-century middle class.

**KEYWORDS:** Manuela Cambronero; *Safira*; romantic writer; romantic drama; romanticism; journalistic review.

## I. UNA APROXIMACIÓN A MANUELA CAMBRONERO

La revalorización de la literatura escrita por mujeres está «en su prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna». A su vez, el periodo romántico ofrece un copioso catálogo de autoras que el paso del tiempo ha privado de coronas de laureles y relegado a los márgenes del canon. Dentro de esta colección de olvidadas se encuentra Manuela Cambronero de la Peña (1821-1853), una literata polifacética de la que ningún estudioso se ha ocupado en profundidad, por lo que, hasta el momento, se desconocían su biografía y la amplitud de su producción. Sin embargo, gracias a la búsqueda directa en archivos y en la prensa decimonónica, es posible confirmar en este artículo que Manuela Cambronero nació en Lugo el 12 de febrero de 1821 y falleció en Santiago de Compostela el 26 de diciembre de 1853.<sup>2</sup> Esto disipa cualquier duda respecto a su origen y ratifica que Cambronero no fue vallisoletana, sino gallega, aunque vivió prácticamente toda su vida en Valladolid, como ya habían anticipado Murguía (1862: 135; 1888: 329), Brañas (1889: 337), de Burgos (1919: 71-72), Martín de la Cámara y García Rives (1920: 222), Alonso Cortés (1947: 31), Couceiro Freijomil (1951: 207-208), Varela Jácome (1951: 198), Marco López (1993: 14-18; 2007: 76-77), Mayoral (2008: 169-172) y González Paz (2014: 64-66), entre otros autores.<sup>3</sup> Además, los hallazgos documentales permiten enmendar la falsa procedencia coruñesa que sostenía una gran parte de los investigadores, quienes quizás la dedujeron del poema titulado «A La Coruña», en el que la voz lírica expresa su deseo por regresar al lugar «a donde viera la primera luz» (v. 12).<sup>4</sup> De hecho, con una argumentación similar, varios especialistas probaron su origen gallego por su inclusión en el *Álbum de la Caridad: Juegos Florales de La Coruña en 1861, seguido de un mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos* (1862), de López Cortón.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Los datos biográficos han sido tomados de las partidas de bautismo, matrimonio y defunción de Manuela Cambronero, localizadas en el Archivo Eclesiástico del Arzobispado Castrense de España, en el Archivo Diocesano de Valladolid y en el Archivo Histórico Diocesano del Arzobispado de Santiago de Compostela. La defunción de Cambronero también consta en el Registro Civil de 1841-1870 de Santiago de Compostela, instaurado provisionalmente solo en las principales ciudades de España y cuya documentación se conserva en el Archivo Histórico Universitario de la USC. Adicionalmente, el periódico madrileño *El Oriente*, en la sección «Gacetilla de provincias», anunció la muerte de Cambronero: «Escriben de Santiago [...] El 26 del pasado, víctima de una fiebre de sobreparto, falleció en esta ciudad la señora doña Manuela Cambronero de la Peña. Aún recordamos haber leído en 1842 el drama *La Safira*, producción de su pluma, y al leer sus poesías y novelas que revelan una vida de amargura pintada en las pocas, pero buenas producciones de la autora, no podemos menos de sentir su fin prematuro, cuando un tierno esposo había rodeado su espíritu de tranquilidad y tiernos cuidados» (Anónimo, 18-01-1854: 3).

<sup>3</sup> Algunos de los especialistas que se decantaron por Valladolid como ciudad natal fueron Frontaura y Ossorio y Bernard (1890: 505), Manzano Garías (1962: 54-55), Simón Palmer (1991: 158) y Martínez Torró (2020: 314-322).

<sup>4</sup> La creencia de que Manuela Cambronero procedía de A Coruña ha originado su inclusión en trabajos sobre mujeres ilustres de la ciudad, como, por ejemplo, el de Prado (2021: 40-43). Con todo, esta confusión ha sido beneficiosa para la difusión de la figura de la autora, que solo había recibido un artículo de Mayoral (2008: 169-172) dedicado íntegramente a su figura.

<sup>5</sup> El poema «A La Coruña» fue publicado de manera póstuma en *Galicia: Revista Universal de este Reino* el 1 de abril de 1861, en el número XIII. Sin embargo, el contenido de la poesía indica que fue escrita antes de su regreso a Galicia en 1851.

La trayectoria literaria de Manuela Cambronero comenzó con el estreno de *Safira*, un drama en cinco actos y en prosa que fue representado en el Liceo de Valladolid el 7 de enero de 1842.<sup>6</sup> El éxito que obtuvo entre el público asistente fue seguramente lo que promovió que una joven de veinte años lograse trasladar al papel su primera pieza dramática en la imprenta de Julián Pastor en Valladolid. Esta circunstancia es poco común, pero no insólita, pues existían otras mujeres escritoras contemporáneas que habían conseguido imprimir sus obras, como Josefa Massanés y Gertrudis Gómez de Avellaneda. Ambas publicaron sus respectivas *Poesías* en 1841, y la segunda de ellas sacó a la luz en el mismo año su novela *Sab*. Más tarde, en 1843, Carolina Coronado y Amalia Fenollosa, colaboradoras habituales en la prensa, editaron ambas sus libros de *Poesías* (Kirkpatrick, 1991: 70-71).

No obstante, no fue hasta 1852 cuando Cambronero divulgó una selección de sus poesías en su libro *Días de convalecencia*, aunque la mayoría de ellas ya habían visto la luz en los periódicos de la década anterior, la más fecunda de su trayectoria. Así, en 1843 abandonó su faceta de dramaturga y comenzó su labor lírica, si bien ya había remitido al *Recreo Compostelano* dos textos breves en prosa en 1842. Durante estos años, la poesía no fue su única ocupación, dado que redactó una novela titulada *La Renegada* para la antología *Pensil del bello sexo* (1845), publicó en 1846 por entregas en *El Espósito* su novela corta *Amor y venganza* y, también en ese año, en la colección *El Ramillete*, su novela *Inés*. Esta última la presentó en 1848 como folletín en el seminario *La Esmeralda* y en 1852 la incluyó en *Días de convalecencia*, junto con otra novela titulada *El Caballero negro*.<sup>7</sup> De todas formas, fueron sus composiciones poéticas las que ocuparon la mayor parte de su producción, pero estas continúan dispersas en los periódicos de la época. En este campo, habría que destacar los versos dedicados que se intercambiaba con Amalia Fenollosa, siempre encabezados con la frase «A mi querida amiga y hermana».<sup>8</sup> Bajo el amparo que suponía un poema de circunstancias, concebido casi como una confesión íntima de desahogo entre amigas, ambas poetisas se lamentaban de la inconstancia del hombre y de las injusticias a las que se veían sometidas por su condición de mujeres, entendida como una esclavitud.<sup>9</sup>

Otra faceta desconocida de la autora de la que dan cuenta algunas notas en la prensa es su papel de actriz aficionada, que ejerció tanto en pequeñas piezas del Liceo de Valladolid como en obras con compañeros literatos de esa década tan prolífica.

<sup>6</sup> Hormigón Blánquez (1996: 678-680) redactó el único comentario no coetáneo sobre *Safira*, en el que incluyó tanto la lista de personajes como el argumento del drama.

<sup>7</sup> De las obras mencionadas, Cejador y Frauca cita el estreno de *Safira* (1842) en Valladolid, la edición de *Inés* (1846) en Cádiz y la publicación de *Días de convalecencia* (1852) en A Coruña (1917: 362).

<sup>8</sup> Esta relación entre Amalia Fenollosa y Manuela Cambronero ha sido examinada por Marina Mayoral (1990: 54-58; 1993: 619-622). Recientemente, ha estudiado esta cuestión la especialista Ferrari (2023), quien ha partido de alguna de estas composiciones para analizar esta red poética intertextual que facilita la conquista femenina del espacio público. Además, Ferrari plantea en su artículo actualizar la etiqueta de «hermandad lírica», procedente de Manzano Garías (1869: 7) y defendida como nombre de grupo de las escritoras románticas de la década de 1840 por Kirkpatrick (1991). En su lugar, opta por «la sociedad de poetisas», una denominación empleada por Carolina Coronado en un texto de 1845 titulado «Una memoria a la señorita doña Ana Forner», en el que explica el nacimiento de dicha sociedad compuesta por una «familia de cariñosas hermanas»: «[...] de esta recíproca mirada surgió la sociedad de las poetisas. En esta naciente y diminuta sociedad, en la que las jóvenes que la componen se comprenden a veces sin hablarse, la aparición de una nueva cantora, que venga a aumentar su escaso número produce una sensación de alegría en los corazones de todas» (Fernández-Daza Álvarez, 2022: 209-210). Sin duda, el hallazgo de este texto en el periódico *El Pensamiento* por parte de Fernández-Daza Álvarez (2022: 101-247) supone una fuente sólida para la defensa de esta sociedad de poetisas, entendida como una red de apoyo de escritoras románticas. No obstante, esta afinidad no confirma que se trate de una escuela constituida o de una generación de literatas con rasgos compartidos.

<sup>9</sup> Este uso de las cadenas y la esclavitud para denunciar la situación de la mujer se consolidó alrededor de 1844-1845, aunque ya había aparecido en textos anteriores, como en *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda (Kirkpatrick, 1991: 89-90).

Esta actividad se manifiesta en las siguientes menciones: en primer lugar, el correspondiente en Valladolid de la revista madrileña *El Trono*, en su «Parte literaria», escribe que en la noche del 7 de noviembre de 1842 se representó la comedia *Ella es él*, de Bretón de los Herreros, en la que «[l]a señorita de Cambronero desempeñó con mucha gracia y soltura el papel de Rita» (Anónimo, 14-11-1842: 4). Más tarde, el correspondiente en Valladolid del periódico *El Espectador*, dentro de la sección «Noticias de España. Valladolid», reseñó el drama en un acto *Los rivales generosos* (que se ejecutó el 5 de mayo de 1843 en el Liceo) y afirmó que Cambronero había «desempeñado el papel que ella llama de protagonista en su drama» (Anónimo, 10-05-1843: 1). Un año después, la *Revista de Teatros de Madrid*, en su columna homónima, anunció que en el Liceo de Valladolid «[l]as señoritas de Cano y Cambronero lucieron su habilidad en la comedia *La mejor razón es la espada*» (Anónimo, 14-12-1844: 2).

Por último, en el seminario barcelonés *El Genio* se repartieron los papeles ficticios de una breve obra teatral de Víctor Balaguer titulada *Cicerón en el infierno, o sea Sainz Pardo tirano de Siracusa* incluida en «Inocentada». En él, adjudicaron el papel de verdugo a Cambronero y a Carolina Coronado: «[d]oña Carolina Coronado y doña Manuela Cambronero serán los dos verdugos que deben degollar al tirano». Este drama contó con otros actores como Sainz Pardo, Amalia Fenollosa, Ángela Grassi o Vicetto Pérez (Balaguer, 29-12-1844: 136-137), lo que permite comprobar la relación existente entre escritores de ambos性es.

En cualquier caso, esta presencia en el ambiente cultural decimonónico y su colaboración habitual en la prensa, donde alcanzó cierta nombradía, no sería posible sin el éxito de su primera producción. Por este motivo, se ha escogido *Safira* para este primer acercamiento crítico a la dramaturga, de modo que esta *narratio* respete el *naturalis temporum ordo*, como aconseja Lázaro en su prólogo, ya citado al comienzo de este apartado: «parescióme no tomalle por el medio, sino del principio» (Rico, 1987: 10-11).

## 2. ALGUNAS NOTICIAS Y VALORACIONES DEL ESTRENO DE *SAFIRA*

El Liceo artístico de Valladolid fue inaugurado el 29 de diciembre de 1841. Tan solo una semana después, concretamente el viernes 7 de enero de 1842, se estrenó en ese lugar *Safira*, tal y como advierten algunos periódicos madrileños del momento. Por ejemplo, *El Castellano* le dedica una noticia al drama en los sucesos de Valladolid: «El viernes próximo (día 8) se ejecutará en este teatro el drama en tres actos, *Safira*; obra según nos han informado de una señorita de esta capital» (Anónimo, 07-01-1842: 3).<sup>10</sup>

Conviene citar también el anuncio de *Safira* del *Conservador de ambos mundos* en su sección «Mesa revuelta», pues muestra la tensión generada por las continuas disputas entre las compañías teatrales y las empresas que gestionaban los teatros, que competían por los derechos de las creaciones más solicitadas por el público y por captar a los mejores actores. Para llevar a cabo este propósito, recurrieron a intentos de desprestigio a través de críticas en la prensa. Además, como el interés principal era económico y no cultural, abogaban por la representación de productos extranjeros, especialmente franceses, en detrimento de los trabajos originales y nacionales.<sup>11</sup> Otra cuestión controvertida que se apunta en las siguientes líneas es la noción de espectáculo, es decir, la priorización del

<sup>10</sup> Los anuncios de los periódicos *El Castellano* y *El Conservador de ambos mundos* presentan dos erratas: el drama tiene cinco actos y no tres y su estreno se celebró el viernes 7 de enero, pues el día 8 de enero de 1842 fue un sábado.

<sup>11</sup> El problema de la falta de dramas originales y nacionales y la preferencia por las piezas francesas tras el apogeo del movimiento romántico lo expone Peers a través de varias citas de diferentes testimonios en la prensa desde 1839 hasta 1843 (1973b: 205-206).

artificio y del exceso frente a la calidad de los textos. La excentricidad de efectos escénicos, manejada para captar la atención del público, obnubilaba la verdadera esencia del teatro español, lo que atestigua que en el momento en el que se escribieron estas líneas el drama romántico ya no era la fuerza predominante, debido a que la rebelión en este campo se produjo en España desde 1834 hasta 1837 (Peers, 1973a: 323):

El día 8 se puso en escena en Valladolid el drama original en tres actos intitulado *Safira*, producción de una señorita de la misma ciudad: fue recibido con entusiasmo. Poco a poco se va lejos; día llegará en que las obras españolas estén tan en boga en nuestra patria como ahora las producciones francesas: cierto que mientras haya empresas que se juren guerra a muerte, y que para llamar la atención del *público* anuncien *espectáculos*, iremos a remolque; pero al fin iremos, pese a los *espectáculos*, y a las guerras de las empresas (Anónimo, 11-01-1842: 3).<sup>12</sup>

Sin embargo, la reseña más notoria que recibe *Safira* la publicó la *Revista de Teatros*, de la que incluso se hizo eco sucintamente *El Corresponsal* en una sección titulada «Una poeta más» (Anónimo, 14-01-1842: 4). La primera ofrece el argumento del drama, la noticia de la reacción del público y de su autora, las valoraciones del redactor y los nombres de los actores con una breve nota sobre su actuación. Esta información permite reflexionar acerca de los gustos de ese momento, tanto del auditorio vallisoletano como de la crítica de 1842. Adicionalmente, estas opiniones resultan sumamente útiles para observar los cambios que proponían con el fin de lograr un equilibrio entre tradición y modernidad que entretuviese al público y respetase algunas de las normas del teatro, ya que los dramas románticos estaban en decadencia.

Es necesario puntualizar que solo se han localizado notas de prensa del estreno de *Safira*, por lo que probablemente solo se representó una única vez, a pesar del éxito que relatan las noticias. Esta circunstancia no es extraña, porque su autora era una literata naciente, sin una trayectoria que la avalase. Con todo, esto no desmerece que hubiese conseguido que su obra fuera de las primeras composiciones que inauguraron el Liceo de Valladolid y que este éxito alcanzado en un liceo de provincias trascendiera a medios madrileños y obtuviera una reseña en la sección «Noticias de las provincias. Valladolid» de la *Revista de Teatros* (Anónimo, 01-1842: 191).

Este comentario, ya desde el comienzo, arroja información sumamente útil para datar y localizar el estreno de *Safira*, para esclarecer ciertos datos biográficos como la edad (veinte años en enero 1842) y la residencia de la autora (Valladolid) y para ratificar que *Safira* fue la primera producción de Manuela Cambronero. Del mismo modo, en las siguientes líneas se aporta el argumento del drama, del que es posible dilucidar ciertas notas que anticipan una propensión hacia el eclecticismo. Así, se describe a Safira como «una mora de pasiones arrebatadas» que abandona todas sus riquezas «arrebatada por el amor más frenético». Es decir, un personaje que no responde al típico patrón idealizado, sino todo lo contrario, dado que actúa de manera irracional, dominada por los impulsos irrefrenables del *ignis amoris*. Además de estas apreciaciones, el redactor de la noticia emplea la ironía para criticar subrepticiamente el recurso inverosímil del veneno, tan recurrente en los dramas románticos, pero censurado en el momento del estreno: «veneno más fatal todavía que el de los *Borgias*», una referencia hiperbólica que los lectores de la época identificarían con la *cantarella* del Renacimiento:

<sup>12</sup> Se ha modernizado la ortografía y se han enmendado las erratas evidentes de todos los textos citados, aunque se ha conservado la puntuación y la cursiva de determinadas palabras de los originales.

El viernes 7 se ejecutó *Safira*, primera producción de la señorita de esta ciudad doña Manuela Cambronero, joven de veinte años. El éxito ha sido brillante conforme a los deseos que manifestamos en nuestro primer número. *Safira* es una mora de pasiones arrebatadas, que libra de la muerte y restaña las heridas de un caballero castellano después del combate. Manrique huye con un ardid del lado de su libertadora y se presenta en Segovia a ofrecer su mano a su adorada Jimena. Pero *Safira* no ha olvidado al ingrato nazareno, y escapándose de los voluptuosos harenés de Granada, corre arrebatada por el amor más frenético en pos del cristiano fugitivo. Preséntase a él con la pasión en los ojos y la queja en los labios, y la infeliz es rechazada. Entonces el deseo de la venganza empieza a bullir en su seno y necesitando una víctima escoge, no al ingrato campeón de Castilla, sino a su prometida esposa, la inocente Jimena. *Safira* encuentra un medio de introducirse en la mansión de su rival y esparce un veneno mortífero en el que creía su dormitorio, veneno más fatal todavía que el de los *Borgias*, porque mata con solo que se aspire. Mas la cámara donde se ha depositado, es cabalmente donde ha de dormir aquella noche, el buen padre de Jimena que sufre al fin expirando los crueles efectos de la venganza de *Safira*. Esta que ha huido al cometer el crimen de la mansión funesta encuentra al fin el castigo del cielo, en la mano de su cómplice; un criado castellano que había venido en su compañía desde Granada. El perverso Antonio, por arrancar a la mora una caja que contenía joyas inestimables, hunde un puñal en el seno de la enamorada vengativa; y esta desgraciada antes de expirar tiene el consuelo de alcanzar el perdón de Manrique y de Jimena, confesándoles anticipadamente su horroroso crimen. Manrique y Jimena se dan como es muy natural la mano de esposos y queda el drama finalizado (Anónimo, 01-1842: 191).

Expuesto el argumento, se presentan varias valoraciones y comentarios del drama. En primer lugar, se manifiesta su sencillez y su originalidad, pero se establece una conexión con los *Amantes de Teruel* (1837) de Juan Eugenio Hartzenbusch, concretamente con la historia de Zulima:<sup>13</sup> «El argumento, como se ve, es bien sencillo, y aunque bastante original, no tanto que no recordaremos la fuga de Zulima de los serrallos de Valencia, y la venganza terrible que meditó contra los *desgraciados amantes de Teruel*» (Anónimo, 01-1842: 191).

Los paralelismos entre la antagonista de Hartzenbusch y la de Manuela Cambronero son evidentes, pues ambas comparten el origen morisco y emprenden una fuga desde un territorio seguro para ellas (Zulima desde los serrallos de Valencia y *Safira* desde Granada). Las dos inician un viaje motivadas por un amor no correspondido y por el deseo de venganza, desencadenado por la existencia de una mujer cristiana de la que sí está enamorado el protagonista. Esta partida demuestra en los dos casos la libertad y la autonomía de dos mujeres que, pese a que gozaban de todos los privilegios en su tierra, deciden tomar las riendas como un sujeto activo y partir a un entorno hostil para luchar por sus deseos y sus propias convicciones.<sup>14</sup> Sin embargo, *Safira* no realiza este trayecto

<sup>13</sup> Además de las similitudes entre los dos dramas, cabe resaltar que Hartzenbusch era un literato admirado por las escritoras románticas y mentor de Carolina Coronado. De hecho, se conservan treinta y dos cartas manuscritas y autógrafas de Hartzenbusch y Coronado datadas entre 1840 y 1850 (Ferrari, 2021: 23-24) que ratifican el descontento de la poetisa por la falta de instrucción de la mujer, obligada a recibir una formación autodidacta, y revelan su interés por recibir alguna guía de estudio y lecturas que proporcionen un sostén erudito a sus escritos.

<sup>14</sup> También *El Trovador* (1836) de García Gutiérrez, que Peers consideró el drama culminante de la rebelión romántica (1973a: 344-345), estaba «dominado por el amor incontenible y el impulso desenfrenado» y presentaba personajes antitéticos (1973a: 348-349). Concretamente, se pueden observar ligeras coincidencias entre los dos personajes femeninos marginales: la mora *Safira* y la gitana Azucena. Estas mujeres solitarias son propulsadas hacia

sola como Zulima, sino que lo hace acompañada de un cristiano renegado, al que utiliza para que se infiltre a través de un ardid en la casa de don Lope y le informe de los detalles necesarios para que su venganza se lleve a cabo. Otra concordancia es la ausencia previa de los dos protagonistas, dado que ambos se habían marchado de su hogar para mejorar su posición antes de contraer matrimonio o para lograr triunfos bélicos. No obstante, tras el reencuentro entre Jimena y Manrique nunca se llega a generar ningún impedimento desencadenado por celos ante un posible matrimonio de conveniencia, como sí sucede en *Los amantes de Teruel* por la venganza de Zulima. En este caso, lo único que se interpone es la irrupción de Safira en la casa de don Lope y su muerte por la confusión de Antonio con la habitación. Asimismo, en *Safira* la muerte no la reciben los amantes, que terminan casándose (un hecho que aleja el drama de lo típicamente romántico), sino un inocente y Safira, quien es castigada con la muerte, aunque es perdonada y se arrepiente. Es posible interpretar que Antonio también es condenado a muerte, ya que es apresado y el lector conoce, gracias a una intervención suya en la cuarta escena del cuarto acto, que la pena de su delito es el patíbulo: «¡Oh, qué horror! Veo cómo me sujetan con fuertes cadenas, veo la prisión horrible y por último... un patíbulo» (Cambronero, 1842c: 43).

El hecho de que los enamorados logren un final feliz, triunfe el amor comedido y pierda el desenfreno de las pasiones responde al fracaso del drama romántico y, posiblemente, a la intención de la autora por mitigar el desenlace trágico. Quizás por eso eligió como víctima para el enredo de la venganza de Safira a don Lope, un anciano enfermo, en lugar de una joven que no había cometido ningún crimen.<sup>15</sup>

Además, el crítico valoró positivamente *Safira* porque se trataba de una «prematura composición», y destacó entre las situaciones «bien entendidas» una en la que reconocía «mucha intención dramática»:

Tiene esta prematura producción situaciones bien entendidas y una sobre todas manifiesta el partido que la señorita Cambronero puede sacar de sus buenas disposiciones; porque verdaderamente hay mucha intención dramática, en aquella escena, en que después de haber ejercido su venganza la irritada mora, cuando se halla más atormentada por sus remordimientos, oye a su camarera, que ve pasar un entierro desde la ventana, unas palabras parecidas a estas «*mirad, mirad el cadáver del padre de Jimena: mas ¡ay, dios mío, al ver vuestro semblante no sé cuál está más pálido de los dos!*» (Anónimo, 01-1842: 191).

Este incidente ocurre en la segunda escena del cuarto acto mientras Blanca le cuenta a Safira cómo había muerto don Lope:

BLANC.	[...] Escuchad, ahora va a pasar su entierro. ( <i>Se oye música fúnebre, Blanca abre la ventana</i> ).
SAF.	¡Su entierro por aquí! No quiero verlo, cierra esa ventana o señálame un lugar donde pueda ocultarme.
BLANC.	( <i>Aproximándose a la ventana</i> ). Y, ¿por qué? ¿Tenéis miedo?

la venganza por un odio incontrolable, de distinta naturaleza, pero que en los dos casos termina con un error fatal: Azucena quema a su hijo en lugar del de Artal y Safira envenena a don Lope cuando la destinataria era Jimena. Las dos confusiones, como afirma Alborg para *El Trovador*, son indispensables para el desarrollo, puesto que sin estas no existirían ambas obras (1980: 520). Además, aunque son nombres muy recurrentes, los dos dramas cuentan con personajes llamados Manrique y Jimena.

<sup>15</sup> A pesar del interés que suscita un análisis comparativo de los dos dramas, este no es el cometido del artículo. Por esta razón no se ha entrado en detalle y solo se han aportado las similitudes más relevantes.

SAF. Sí, sí. Quiero marchar de aquí.  
 BLANC. Mirad, ya pasa. (*Se ve cruzar por la calle lentamente el entierro, irán algunos sacerdotes con luces y detrás pueblo. Al pasar el ataúd, Safira alza la cabeza. Al verle cae de rodillas*). Parece que va durmiendo. ¡Oh!, ¡yo aseguro que no está tan pálido como vos!  
 SAF. Perdona, desgraciado anciano, la mano que te asesinó (*cesa la música*) (Cambronero, 1842c: 41).<sup>16</sup>

Este ambiente sombrío refleja el conflicto interno de Safira, atormentada por ser la culpable de la muerte de un inocente. A pesar de que intenta evitar la realidad y la fatal consecuencia de su venganza, esta muerte traspasa la escena por la ventana, y, del mismo modo que acontece con la muerte, no puede huir de ella. Se ve, pues, obligada a percibirla desde la vista y desde el oído, a través de la música fúnebre que potencia el dramatismo de la acción escénica, que culmina con la confesión de Safira, lo que enfatiza, en suma, este momento. Asimismo, el espectador conoce el motivo su reacción, en cuanto que Blanca, desconocedora de lo sucedido, se sorprende por cómo actúa Safira, quien supera la palidez del difunto. Esta escena, repleta de simbolismo, refuerza el sentimiento de culpa y el arrepentimiento de un personaje que parecía insensible, pero que evoluciona y muestra más tarde su lado más humano. La lección que recibe el espectador consiste en la imposibilidad de huir de las consecuencias de las acciones reprobables, que incluso se apoderan de la cordura de quien las realiza.

Junto con este juicio positivo, se advierte a Cambronero de que sería más apropiado haber organizado el drama en cuatro actos y no en cinco, pues el crítico considera que esta ralentización de la convalecencia de Safira causa incongruencias, como la mención innecesaria de personajes o la capacidad inverosímil de Safira de mantener conversaciones o cambiar de espacio tras haber recibido una herida mortal:

Una advertencia tenemos que hacer a la autora con su beneplácito, y es que su composición ganaría mucho, haciendo un solo acto de los dos últimos, porque además de ser operación facilísima, no habría necesidad de hablar del *Cirujano*, ni de incurrir en alguna notable impropiedad. Cuando Antonio hiere a Safira, puede muy bien esta volver en sí, y perdonar a Manrique y a Jimena que es lo único que abraza el acto 5 (Anónimo, 1842: 191).

Estas líneas constatan una predilección del crítico por la concisión y por el dinamismo de la acción. Igualmente, una obra de cuatro actos permitiría acotar la duración del drama, los cambios escenográficos y la complejidad de la producción, además de reducir sus costes y simplificar las representaciones en teatros de menor envergadura.<sup>17</sup> De esta manera, se focalizaría la trama y se eliminarían redundancias y digresiones como las que se apuntan, gracias a la supresión de detalles superfluos y a la concreción de la acción. En cambio, Manuela Cambronero decidió, como su posible modelo Hartzenbusch, conservar la estructura de cinco actos para desarrollar una historia lógica (la introducción de los

<sup>16</sup> Además de la adaptación ortográfica a las normas actuales de la RAE y la ASALE, se ha respetado el formato original del texto (las abreviaturas de los nombres en versalitas, los paréntesis y la cursiva en las acotaciones).

<sup>17</sup> El 9 de octubre de 1833, Bretón de los Herreros escribió en *El Correo Literario y Mercantil* un artículo titulado «Literatura dramática. Sobre la división de los dramas en actos». En él, bajo el respaldo de *auctoritates* como Aristóteles y Horacio, condena especialmente a los románticos franceses que exceden los cinco actos y convierten el teatro en una linterna mágica, pues «[t]antos intermedios dentro de un mismo drama incomodan al impaciente espectador, fatigan la memoria, y entibian el ardor de los cómicos, y dan una idea poco favorable del ingenio que tantas veces se ha visto precisado a tomar aliento para concluir su jornada» (Díez Taboada y Rozas, 1965: 485-487).

personajes y el conflicto, las primeras complicaciones, el clímax, el descenso de la tensión y el desenlace), aunque el romanticismo permitiera mayor libertad en este aspecto.<sup>18</sup> No obstante, la propuesta del crítico está más encaminada a la preferencia del teatro posterior más realista, dado que en 1842 ya había sido derrotado el drama romántico. Con todo, en *Safira* se potencian situaciones intensas que conviven al espectador por medio de la exaltación continua de las emociones, de distintos espacios y de tiempos prolongados, pero desde la templanza, que es la que triunfa finalmente en *Safira*, puesto que vence el amor mesurado y pierde lo pasional. Justamente, son cuestiones como las señaladas las que acercan este drama a un presumible eclecticismo que ya se imponía en 1842, cuando imperaba un rechazo a los excesos del romanticismo y del clasicismo.

Esta reseña también facilita la reacción del público, que fue altamente positiva, lo que prueba que, pese a estar presentes en el drama elementos puramente románticos como los puñales, el veneno, el cortejo fúnebre, el disfraz de Safira o el desmayo de la frágil Jimena, obtuvo el beneplácito de un auditorio:<sup>19</sup>

El público se entusiasmó, aplaudió estrepitosamente y pidió que la autora se presentase. La señorita Cambronero, tuvo la inesperada bondad de complacer al público; salió a las tablas acompañada de sus dos creaciones *Safira y Jimena* y recogió de nuevo, sumamente conmovida, abundantísima cosecha de ruidosos aplausos (Anónimo, 01-1842: 191).

Adicionalmente, esta página dedicada a *Safira* informa a los lectores de la *Revista de Teatros* de los actores encargados de diferentes papeles de la obra y ofrece una breve valoración del trabajo realizado por la señora Monterroso como Safira, la señorita Ramonet como Jimena y el señor Alba como Manrique:

Poco tenemos que decir del desempeño. La *Sra. Monterroso*, en el papel de Safira, trabajó con bastante acierto. Esta apreciable actriz emplea los mayores esfuerzos por complacer al público, y es por lo mismo muy sensible que la poca extensión de su voz no la permita sacar todo el partido que debiera en muchas situaciones. La señorita *Ramonet*, estuvo encargada de retratarlos a *Jimena*, y en verdad que la retrató con mucha *monería*. Esta joven actriz es casi una niña y tiene ya *un no sé qué* de interesante en sus actitudes y en su acento, que predispone desde luego en su favor: presagiamos que ha de ser en breve una regular dama joven. El *Sr. Alba* en el papel de *Manrique*, hizo cuanto estuvo de su parte: este actor tiene muy pocos años aún; y puede sacar gran partido de sus felices disposiciones, si abandona esa entonación afectada que se empeña en sostener constantemente y que al fin concluye por hacer muy mal efecto. Recordamos haberle visto desempeñar con mucha naturalidad la parte de *Bruno el Tejedor*, en la comedia de este nombre, de los demás

<sup>18</sup> En 1849, Hartzenbusch modificó la estructura de *Los amantes de Teruel* y redujo a cuatro actos los cinco iniciales para agilizar el ritmo de la pieza. La gran cantidad de cambios introducidos provocó que la versión original y la refundición casi no parecieran la misma obra, ya que eliminó los ingredientes románticos que le habían otorgado su fama para adaptarlos al gusto más moderado de otro tiempo. Esta evolución tan drástica del drama, quizás realizada para recuperar los derechos de impresión que había vendido, fue la que sirvió como justificación para devolverle los derechos de autor a Hartzenbusch (Alborg, 1980: 536-539).

<sup>19</sup> Aunque en *Safira* no se mencionan tormentas y truenos, hay otros componentes románticos como la anagnórisis de Blanca cuando descubre la verdadera identidad de Safira, quien ocultaba su origen morisco y se hacía pasar por una viuda vestida de luto: «Cuando esta mañana apuraba yo a Safira para que se confesara, se vio en precisión de decirme que no era cristiana. Me habló de su padre y después de muchas preguntas y respuestas vine en conocimiento que era el bienhechor del mío» (Cambronero, 1842c: 48).

nada tenemos que decir, sino que desempeñaron sus respectivos papeles *como acostumbran* (Anónimo, 01-1842: 191).

### 3. UNA VISIÓN DE *SAFIRA* A PARTIR DEL PAPEL

Más de un año después del estreno de *Safira*, concretamente el 26 de noviembre de 1843, apareció en el periódico gaditano *La Moda* una reseña titulada «*Safira. Drama original en prosa por la señorita doña Manuela Cambronero*». Este artículo aporta, en dos páginas, una valoración general de la obra y su argumento, así como algunas observaciones dirigidas a su creadora. Este compendio de información completa la visión de la recensión de la *Revista de Teatros* desde una perspectiva distinta, pues, en este caso, se juzga el libro y no la representación. Además, en estas líneas subyace una posición ideológica evidente que, sin duda, permite comprender las preferencias de la época.

La reseña empieza con una *laudatio* sucinta destinada a elogiar la naturaleza femenina de su autora, puesto que los términos escogidos no son propios de la crítica literaria, sino de una *descriptio puellae*, ya que se idealiza, a través de la metonimia y el sobrepujamiento, la belleza del nombre de la dramaturga, es decir, un nombre femenino. Por consiguiente, estas primeras líneas se podrían interpretar como una *captatio benevolentiae* encubierta, debido a que pretende advertir al lector, en primer lugar, de que el libro está escrito por una mujer y, en segundo lugar, de que esta joven no reside en la capital, sino en una «recóndita» ciudad de provincia. Estos argumentos justificarían, ya desde el comienzo, posibles defectos ocasionados por su naturaleza femenina y por su procedencia:

Con mucho gusto hemos leído esta producción dramática entre cuyas bellezas es acaso la mayor el nombre de su autora. La obra de una joven española, de una amable señorita que desde el oculto rincón de una ciudad de provincia (el drama está escrito en Valladolid), arroja, por decirlo así, las inspiraciones de su genio al ameno campo de la literatura, bien merece fijar nuestra atención y que consagremos a su examen algunos renglones siquiera sea con la brevedad que nos prescribe lo reducido de nuestras columnas (Anónimo, 26-11-1843: 2).

Tras esta breve introducción, el crítico, antes de ofrecer el argumento del drama, añade un inciso para aclarar que la acción en *Safira* se sitúa en el año 1409, en la ciudad de Segovia. Esta elección temporal y espacial responde a la predilección romántica por la Edad Media, concretamente por los conflictos entre moros y cristianos en la península ibérica. Sin embargo, si bien en *Safira* se evoca un pasado nacional, su posible catalogación como drama histórico no parece deberse al tratamiento de asuntos sobre hechos específicos en la historia, sino a que este tiempo remoto solo es un marco temporal, porque simplemente se alude a un conflicto morisco indeterminado en Granada durante los primeros años del siglo xv:<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Sin duda, una figura esencial en la recuperación de la identidad literaria nacional fue Agustín Durán con su *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerada para juzgar convenientemente de su mérito peculiar* (1828), que funcionó casi como manifiesto literario de un teatro más próximo al barroco (Romero Tobar, 1994: 301-302). Igualmente, su recopilación de romances populares españoles en el *Romancero General* (1834) impulsó la creación de romances históricos y fronterizos en autores románticos como en Zorrilla. El papel de este crítico en el romanticismo y sus propósitos los resume Flitter en *Teoría y crítica del romanticismo español* (1995: 58-71). Sin embargo, hay que puntualizar que el neoclasicismo no era antinacional, de hecho, Sebold lo argumenta y defiende que existía más afinidad entre el neoclasicismo y el romanticismo que del último con el barroco (1983: 43-44).

La escena se supone en Segovia en el año de 1409. Una de esas pasiones novelescas que tan a menudo ofrece en nuestras antiguas crónicas la prolongada lucha de los españoles y sarracenos, es el asunto que ha inspirado a la señorita de Cambronero para escribir su obra (Anónimo, 26-II-1843: 2).

Expuesto el argumento, se retoma la *captatio benevolentiae* y se amplifican las ideas que se intuían en las líneas anteriores al explicitarse que es la primera composición de una joven señorita y que esta es la causa por la que ha sido indulgente con su crítica. Esta decisión del redactor podría deberse a un intento de mover los afectos del destinatario y convencerlo de que juzgue la obra desde su perspectiva. Así, reconoce que no puede valorar la primera pieza de una joven de la misma manera que lo haría con escritores consolidados como Gil y Zárate o Hartzenbusch, casualmente ambos dramaturgos románticos que en 1842 ya se habían decantado por una posición más neutral o ecléctica. Además, anuncia a Cambronero desde la *humilitas* y asume que debutó con *Safira* sin ninguna intención de posicionarse en el panorama literario del momento, sino por mero entretenimiento. Esta negación de las posibles aspiraciones de Cambronero ratifica la limitación del acceso de las mujeres a la cultura, quienes podían recibir una educación únicamente para enriquecer sus conversaciones maritales y porque eran las principales responsables de la crianza de sus hijos varones. De este modo, podían componer versos por devoción, pero siempre debía primar su papel como hija, esposa y madre (Kirkpatrick, 1991: 92-97). Esta es la causa por la que casi todas las mujeres letradas de la década de 1840 cesan su actividad literaria tras el matrimonio, como ocurre con Amalia Fenollosa (Mayoral, 1990: 58).

Asimismo, este aviso al lector de la deferencia que ha tenido hacia la autora permite corroborar las diferencias entre las reseñas remitidas a escritores y a escritoras, pues las últimas recibían un trato profundamente paternalista, como demuestra la condescendencia manejada y los juicios repletos de estereotipos femeninos. No obstante, conviene juzgar estos comentarios desde la perspectiva del siglo XIX, ya que sería anacrónico considerar que estos elogios pudiesen ofender a Manuela Cambronero:

Si como obra de un Gil y Zárate o de un Hartzenbusch lo juzgásemos seríamos severos en nuestra crítica, pero al observar que es la primera producción de una joven modesta que lo presenta al público sin pretensiones de ninguna especie, francamente lo decimos, hasta los mismos lunares del drama nos parecen encantos y bellezas (Anónimo, 26-II-1843: 2).

Realizada esta valoración positiva, el artículo sobre *Safira* se centra en varios aspectos mejorables del drama. El primero está relacionado con la presencia de elementos grotescos como el veneno y los puñales, que aportan inverosimilitud y generan escenas violentas y poco moderadas. De esta forma, el empleo de los puñales en *Safira* desencadena situaciones poco racionales. En el caso de Manrique, no concuerda con su prudencia la amenaza con un puñal a Safira en la cuarta escena del segundo acto.<sup>21</sup> En cambio, sí es una actitud propia de Antonio (el cristiano renegado), quien había sacado esa arma y acabado con la vida de Safira en la cuarta escena del cuarto acto, después de que la mora le hubiese privado de la llave del cofre de joyas que pretendía robar. Esta muerte ocurre

<sup>21</sup> Este es el único momento en el que Manrique tiene un comportamiento impulsivo, aunque desobedece por primera vez a su tío cuando deja huir a Safira para pagar su deuda con la mora por haberle salvado la vida. No obstante, este personaje solo demuestra viveza en estas acciones puntuales, por lo que no es posible identificarlo con un héroe prototípicamente romántico.

en escena y, aunque en esta ocasión habría resultado creíble que un personaje como el renegado efectuase una acción deplorable, esa violencia tan extrema que caracterizaba los dramas románticos ya no agradaba a la crítica en 1843, ni siquiera si funcionaba como un castigo aleccionador por una venganza injustificada. De igual manera, esta censura se aplicaba al uso incoherente de un veneno olfativo:

Hubiéramos deseado que la señorita de Cambronero se hubiese preocupado algo menos al escribir su obra de las fantásticas ilusiones que lleva consigo ese romanticismo de mala especie que para bien de la literatura ha caído ya en descrédito. El veneno y los puñales no son hoy los mejores elementos para dar interés a las representaciones dramáticas. Hubo un tiempo en que estaban en boga; vino después la época en que sin agradar causaban horror. Ahora ni aun inspiran este sentimiento: ahora por lo general solo mueven a risa (Anónimo, 26-II-1843: 2).

Consecuentemente, esta reseña es un testimonio evidente de la derrota de la excentricidad de los dramas románticos, en los que se recurrió a este tipo de componentes fantásticos para provocar la emoción del lector y del espectador a través de sobresaltos y de una exaltación continua, donde el tópico *prodesse et delectare* había suprimido la enseñanza. Por este motivo, en un momento en el que se procuraba seleccionar lo más provechoso del teatro clasicista y del romántico, la finalidad moral no podía obviarse. La medida limitaba también las muertes en los dramas, puesto que estas debían estar destinadas a los personajes que habían cometido alguna falta grave. Con todo, tal y como apunta la crítica, en *Safira* muere un inocente, don Lope, y el cristiano renegado no tiene su final trágico en escena:

Y ya que el puñal y el veneno habían de ser las armas que Safira y Antonio escogiesen como instrumento de sus venganzas, ya que el espectáculo de dos muertes había de presentarse en el drama, hubiéramos querido que una de las víctimas fuese el cristiano renegado, en vez del bondadoso don Lope cuyo desastroso fin ni es una lección, ni es un escarmiento, ni inspira por consiguiente pensamiento alguno de moralidad.

Don Lope muere inocente y su muerte no es más que el efecto de una equivocación, conmueve, pero horroriza al mismo tiempo. Safira al pagar con su sangre su delito interesa también al espectador, porque la horrible deformidad de su crimen queda templada hasta cierto punto con su arrepentimiento y su martirio. Solo hay allí un personaje sin nobleza, sin sentimientos de humanidad, un personaje que siempre produce indignación, un traidor, un ladrón, un asesino, Antonio, en fin, y este Antonio es de los tres personajes principales el único que se salva a la vista del público, el único que no recibe en la escena el castigo de sus crímenes (Anónimo, 26-II-1843: 2-3).

Esta elección de la autora denota una preferencia por la moderación y un distanciamiento de la fatalidad romántica, dado que ninguno de los dos enamorados fallece como consecuencia de un plan malévolos. Este desconcierto se intensifica porque Safira es asesinada por el personaje que más odio genera al espectador o lector: Antonio, quien no recibe una pena en escena acorde a sus fechorías. Safira, a pesar de encarnar el desenfreno de las pasiones, evoluciona positivamente, se arrepiente y pide perdón, por lo que consigue la compasión de sus enemigos y del público o de los lectores.

Sin embargo, la consideración general del drama es favorable, pues se valoran otros aspectos que cuidan la moralidad (como la fidelidad y la benevolencia de Jimena, el arrepentimiento de Safira o la clemencia de Manrique, quien perdona a la asesina de su tío) y el hecho de que se hubiese logrado mantener e incrementar el nivel de interés e intriga hasta el desenlace. Por último, el artículo termina, como es habitual, con una invitación a que Cambronero continúe con su labor como dramaturga:

La señorita de Cambronero nos dispensará que hayamos hecho estas ligeras observaciones, las cuales no tienden por cierto a menguar el mérito de su obra. Hay en ella escenas bastante morales, caracteres muy bien desenvueltos, y, sobre todo, un interés que nunca decae y que antes al contrario aumenta por grados a medida que se va llegando al desenlace. Esperamos que la autora de *Safira* no dejará de utilizar en lo sucesivo las brillantes disposiciones que manifiesta para dar a la escena nuevas muestras de su aplicación y sus talentos (Anónimo, 26-II-1843: 2-3).

Cambronero se anticipó a esta sugerencia y en mayo de 1843 llevó a escena una nueva pieza teatral: un drama en un acto titulado *Los rivales generosos*, del que solo se conservan tres menciones en prensa. Este silencio pudo deberse al fracaso de la representación que trasladó una dura crítica del corresponsal del Liceo de Valladolid, rectificada en números posteriores por el secretario de la sociedad del Liceo.<sup>22</sup> En cualquier caso, este agravio no desalentó a Manuela Cambronero en su propósito literario, sino todo lo contrario, ya que a partir de ese año se incrementó notablemente su presencia.

#### 4. ENTRE LA DISCORDIA Y LA AVENENCIA: LA AUREA MEDIOCITAS DE LA ENSEÑANZA MORAL Y DEL DELEITE FANTASIOSO EN *SAFIRA*

La perspectiva aristotélica de que la virtud se halla en el término medio y que nada en exceso (*Mηδέν áγαν*) es beneficioso podría estar latente en *Safira*, pues esta idea continuaba vigente en el ideal ecléctico que ganaba adeptos desde el descenso del éxito romántico a partir de su culminación en 1837. Así, en 1845 casi todos los clasicistas y románticos habían tomado una posición intermedia y se habían «convertido» al ecletismo, como muestran los testimonios de teóricos eclécticos como Gil y Zárate y Donoso Cortés, que defienden su preferencia por el justo medio entre los dos extremos (clásicos y románticos), juzgados únicamente por la norma del mérito e impulsados por una defensa patriótica de la literatura nacional frente a las importaciones extranjeras, sobre todo las francesas (Peers, 1973b: 145-156).

Pese a que las reseñas anteriores ya mencionaban ciertos aspectos del drama que se alejaban de la enseñanza moral, también confirmaban que la obra seguía, *grosso modo*,

<sup>22</sup> Las noticias sobre este drama han sido localizadas en *E/Espectador*. La primera se ubica en la sección titulada «Función de ayer», donde se anunció su próximo estreno (Anónimo, 03-05-1843: 4). La segunda, en la columna «Noticias de España. Valladolid», contiene la severa crítica del corresponsal (ejemplo del menoscabo que recibían muchas literatas), en la que se califica el drama como un «desordenado conjunto de unas cuantas escenas, entendiendo por estas palabras la entrada y salida de algunos actores en el foro» y se asegura que «por más que hayamos querido guardar las consideraciones que se deben a una señorita, estas nunca pueden ser bastantes para que nuestra conciencia literaria permita la introducción de semejantes majaderías en el teatro español, que por desgracia tiene harto ya de que lamentarse», entre otras duras afirmaciones (Anónimo, 10-05-1843: 1). La tercera mención del drama integra la rectificación del secretario en la sección «Estafeta», en la que se afirma que «si bien no es un modelo en su clase, tampoco está en el caso de evitar la comparación con muchas de las que pueblan nuestro teatro» (Anónimo, 26-05-1843: 4).

patrones tradicionales que respondían a un ligero distanciamiento de la excentricidad romántica.

Para observar directamente estas cuestiones se han escogido algunos pasajes de *Safira*, que han permitido corroborar la existencia de un diálogo entre tradición y modernidad en el drama de Cambronero y, al mismo tiempo, descifrar los recursos empleados para lograr este fin.

En este contexto, un asunto fundamental es la evolución de Safira, un personaje marginal que protagoniza el drama (incluso el título lleva su nombre) y que sirve como *exemplum in contrarium*. Inicialmente, podría interpretarse que Safira sería la villana, en consonancia con el tradicional maniqueísmo de moros y cristianos. En cambio, se presenta al lector por primera vez desde la perspectiva positiva de Manrique, porque fue su captora quien lo había salvado de los moros y lo había cuidado hasta el momento de su huida:

MANR. [...] Una mano piadosa había vendado mis heridas, con lo que me hallé muy aliviado. Algunas horas más pasé en tan triste situación, cuando abrieron la puerta de mi calabozo, pensé serían los verdugos, pero, ¡cuál fue mi admiración al ver entrar una mujer joven y hermosa!

LUIS. Y, ¿era mora aquella mujer?

MANR. Sí. Inclinose a mí y me preguntó cómo me hallaba, después añadió: «cristiano, tú ibas a morir, pero me he interesado por ti y no morirás mientras Safira respire. [...]» Desde entonces se mejoró mi lecho, mi alimento era bueno y no perdonaba medio de hacer más dulce mi cautiverio (Cambronero, 1842c: 9).

En esa misma escena, además de ensalzar la conducta y las cualidades físicas de Safira, la defiende cuando su hermano la prejuzga, ya que niega su maldad y explica su personalidad impulsiva, desencadenante de los enredos del drama:

LUIS. [...] ¿cómo saliste del poder de aquella infame mora?

MANR. No la des ese nombre. No era mala, al menos para mí, de un genio extremadamente soberbio, se dejaba llevar de la cólera, pero pasados algunos momentos se arrepentía y me pedía perdón (10).

Asimismo, otro detalle que mitiga la faceta abyecta de Safira es el intento de convencer a Manrique para huir juntos antes de que su plan se llevara a cabo, una humillación ante un cristiano que no le resulta sencilla a una mora tan orgullosa como ella, acostumbrada por su posición a cumplir todos sus deseos. Incluso llega a prometer que se iría sin herir a nadie si no se casaba con Jimena, a pesar de que había abandonado Granada solo por su deseo de venganza:

SAF. [...] Tengo inmensas riquezas, marchemos de aquí donde tú quieras, no tendré más voluntad que la tuya... Mírame llorando... Contempla a la altiva Safira humillada ante un cristiano, porque te amo con enajenamiento, con delirio, porque no puedo vivir sin tu amor. Habla, sácame de esta horrorosa incertidumbre, ¿puedo concebir la lisonjera idea de darte algún día el dulce nombre de esposo?

MANR. No, jamás.

SAF. ¿Conque no me amarás?

MANR. Te desprecio, miserable.

SAF. No me ames, despréciame, pero jura no unirte a Jimena y parto y no me vuelves a ver más (22-23).

Este diálogo demuestra que Safira evita cumplir su venganza, aun impulsada por el descontrol de las pasiones, y permite que el lector conozca los férreos valores que encarna Manrique, un personaje totalmente contrario a Safira, que reniega nuevamente de la promesa de riquezas y prefiere una vida austera junto a la mujer a la que ama. En la misma escena, Manrique mantiene la calma (aunque saca el puñal como amenaza) y prioriza su respeto como caballero y la deuda adquirida con Safira por haberle salvado la vida. Estas acciones de dos personajes en contrapunto aportan un ejemplo que se convierte en una lección moral:

SAF. ¡Hiere, cruel, este es mi pecho, asesina a una débil mujer! ¿No te atreves?  
¿Tiemblas? La muerte de tu mano me será muy dulce, la recibiré sin proferir una queja.

MANR. (Tirando el puñal). No me toca a mí castigarte, hay justicia y un cielo que no deja impune ningún crimen.

SAF. No he cometido ninguno, mañana tal vez. Mas, qué ruido (*escuchando*).

MANR. Vienen en busca mía. Tú me salvaste la vida, ahora a mí me toca defenderte. Si te ven eres perdida, conque huye, huye. (*Empujándola hacia la puerta del fondo*). Y no me vuelvas a ver más.

SAF. Entrégame a mis verdugos, no me libres de ellos, no sea que tengas que arrepentirte algún día y maldigas la hora en que me salvaste (24).

Esta escena, por tanto, combina comedidamente los elementos dramáticos del romanticismo y la medida del clasicismo, ya que el comportamiento de los dos personajes suministra pequeñas dosis de emoción y prudencia, como la mención de Manrique a la justicia divina, su amenaza violenta a una mujer o el vaticinio de Safira, quien propicia un destino fatal.

Otro momento del drama en el que se aprecia la fluctuación del papel de villana de Safira es en la escena del veneno, en la que se origina uno de los frecuentes soliloquios de Safira. En este momento, su pasión ingobernable le permite dudar y ser consciente de que va a cometer una atrocidad innecesaria, motivada únicamente por su sed de venganza hacia una persona inocente que no le ha hecho un daño directo:

SAF. [...] Este pomo encierra un veneno horroroso, lo verteré en su alcoba, respirará el aire emponzoñado y perecerá. ¿Por qué? Ningún daño me ha hecho esa inocente y con todo voy a asesinarla. ¡Ah!, esta idea me horroriza, me aterra, en vano espero caiga un rayo sobre mí o se hunda la tierra donde piso... Todo está en calma, nadie viene a oponerse a mi maldad y he jurado su muerte y jamás hice un juramento que no cumpliese, ¡qué débil soy! Mi mano tiembla..., mas no hay remedio, morirá, así estaba escrito (31).

Estas dudas, incrementadas a través del diálogo fingido que tiene consigo misma y de la emoción por las exclamaciones retóricas, ralentizan la situación y aumentan la tensión del momento, pues el lector o el espectador permanece atónito y pendiente de la resolución durante el soliloquio que detiene el curso del drama. No obstante, a pesar de

que finalmente vierte el veneno, muestra el arrepentimiento en su siguiente intervención, ya en el acto cuarto, lo que denota que Safira cada vez tiene menos cualidades de villana:

SAF. ¡Qué noche tan horrorosa he pasado! ¡Cómo me pesa el delito! (*Se levanta*). He quitado la vida a una infeliz que nunca, nunca me hizo el menor daño. Pero Antonio no ha venido en todo el día, ignoro todavía si ha muerto... ¡Oh!, más valiera que no, entonces mi corazón descansaría y no vería estas sombras que me persiguen... Mas el veneno era muy eficaz... No hay duda, ya no existe y yo me he convertido en asesino. Pero no he vertido sangre, mis manos no están manchadas... Pero en mi frente se verán las señales del crimen. (*Se cubre el rostro con las manos y cae medio desfallecida en la silla, después de un momento continúa*). Desventurada Safira, ¡qué miserable estado es el tuyo!... En derredor de mí todo es espantoso... Esta triste estancia..., estos muebles... Todo demuestra miseria y dolor, ¿por qué dejé Granada? Allí las caricias de un tierno padre, los consuelos de la amistad... Todo lo he abandonado... Soy un monstruo y, ¿quién me transformó de este modo? Una frenética pasión... Qué penosa es la existencia cuando se pasan los días en el llanto y las noches en la desesperación. ¡Oh, qué suplicio tan eterno! (38-39).

Este monólogo configura en su totalidad la primera escena del cuarto acto, en la que, por primera vez, la acción no se produce en la casa de don Lope, sino en la de Blanca.<sup>23</sup> Este nuevo espacio presenta una diferencia con respecto al anterior, que ya viene indicada en la primera acotación «Sala pobre [...].»<sup>24</sup> Esta puntualización y la pormenorización que hace Safira de su entorno crean un ambiente que refuerza su estado anímico, pues la tristeza y la miseria de la estancia proyectan las emociones negativas de una Safira consumida por la culpa. Así, se potencia esta emoción desbordada del tormento de la protagonista y no se limita la exposición de sus sentimientos, pero el énfasis de esta expresión tiene una finalidad moralizadora: subrayar la imposibilidad de efugio si el arrepentimiento y la cordura se manifiestan cuando los celos y la impulsividad han tomado el control y ya se ha perpetrado una acción deplorable. Justamente, estos conflictos internos, procedentes de la subjetividad del individuo, hacen relucir la humanidad de Safira, una vez que la enajenación pasional ha desaparecido y debe afrontar las consecuencias. Por lo tanto, esta enseñanza no proviene de un conflicto externo y objetivo, sino de una explosión desbordante de sentimientos de Safira, una característica más próxima al romanticismo que al clasicismo.

La fluctuación de Safira entre la negación y la aceptación del crimen fomenta el dramatismo del momento. La protagonista asume que esa acción la perseguirá siempre, pero, al mismo tiempo, se procura dejar entrever que ella no ha cometido un asesinato sangriento, por lo que no puede ser juzgada como una villana. Safira es consciente de las atrocidades que ha consumado, dada su renuncia a una vida feliz al lado de sus seres

<sup>23</sup> Blanca era una mujer humilde que había dado cobijo a Safira en Segovia. Cuando esta descubre su origen morisco al final del drama, se desencadena una anagnórisis, ya que sus historias resultan emparentadas a través de sus padres.

<sup>24</sup> La ornamentación en *Safira* es sencilla, como prueban las acotaciones, porque el elemento más ostentoso es un pedestal con una estatua en la escena primera del acto segundo. Esta característica no se debe atribuir a una preferencia por el clasicismo, sino a la falta de medios que podría tener un liceo que acababa de ser inaugurado en Valladolid.

queridos por un deseo de venganza injustificado. De esta manera, una frenética pasión ha descontrolado su vida y la ha convertido en lo que ella misma reconoce: un monstruo. Sin embargo, la evolución positiva de este personaje y la *evidentia* realizada desde el comienzo del drama a partir de descripciones que revelan sus cualidades honorables y conductas compasivas constatan que no existe una voluntad notoria de retratar a Safira como una villana, ya que representa valores que se ajustan más al papel de heroína. Este personaje femenino simboliza la libertad y la valentía, dado que toma decisiones que la pueden poner en peligro (como salvar a Manrique, mentir a los suyos o huir de su tierra sin el consentimiento de su padre).<sup>25</sup> La rebeldía que demuestra ese desafío de las normas sociales, motivada principalmente por la pasión, genera el rechazo y la incomprendición del resto de personajes, lo que la transforma en una figura trágica destinada a que este desenfreno cause su perdición si la razón no evita que ejecute actos impulsivos.

Igualmente, sus acciones están dominadas por una sensibilidad extrema que la insta a amar, a odiar y luego a sentir culpa y desesperación, puesto que no se trata de un personaje plano. Sus conflictos internos, tanto emocionales como morales, enfatizan su humanidad y permiten al lector conocer la complejidad psicológica de Safira, que termina casi como una víctima de sus propias pasiones, tras una lucha contra un mundo hostil que no la comprende. Es el amor imposible el que provoca que Safira sucumba a las pasiones, pero tiene capacidad de introspección y reflexiona sobre los errores cometidos y sus consecuencias. De esta forma, esta heroína encarna una dualidad de comportamientos que hace más intrincado su mundo interior, pues su fortaleza y su poder de decisión se complementan con su debilidad emocional y la frustración que de esta oposición deriva. Por estas razones, el título del drama lleva su nombre, ya que los amantes, en este caso, son secundarios: ella es la que siente, evoluciona y muere trágicamente. Enmascarado como un castigo, Cambronero consigue eludir dos muertes de dos inocentes (en oposición a lo que ocurre en *Los amantes de Teruel*). Asimismo, crea la confusión de la habitación para impedir la muerte de Jimena y el posible suicidio posterior de Manrique, y decide acelerar la muerte de un hombre, también inocente, pero que da la vida por su hija inconscientemente. Para no restar protagonismo al final de Safira, quien muere determinada por su destino y como castigo por sus deplorables acciones, decide que la muerte de Antonio (la más deseada por el espectador) no se produzca en escena, si bien se intuye, como ya se ha explicado en este artículo. De este modo, el drama se cierra con el final de la mujer que lo motivó: Safira.

Otra cuestión que se condena, además de la falta de control de las pasiones, es la avaricia. El único personaje que se mueve por ella es Antonio, dado que Safira demuestra que, aunque intente seducir a Manrique con sus joyas, a ella no le interesan las riquezas, puesto que reniega a la suntuosidad de Granada por perseguir a su amor inalcanzable. De hecho, la causa de la muerte de Safira deriva de su generosidad, porque intenta evitar que Antonio se lleve el cofre con el que quería agradecer la ayuda recibida por su hospedadora. Finalmente, de manera altruista, entrega una parte de sus joyas a Blanca por haberle ofrecido cobijo y otra a Jimena para pedirle perdón en su lecho de muerte. En cambio, Antonio reconoce que solo se mueve por el dinero en un aparte en el final de la primera escena del tercer acto: «[m]as no quiero por algunas palabras indiscretas perder

<sup>25</sup> El hecho de que este drama esté ambientado en un periodo alejado en el tiempo favorece el desarrollo de un personaje femenino libre, que rompe las normas sociales y se aleja de la protección masculina para llevar a cabo un propósito que responde únicamente a su propia voluntad. Este recurso fue empleado por Manuela Cambronero en su poema «La Cautiva», incluido en *Días de convalecencia*, pero publicado previamente en 1845. En esta composición se recurre a la temática amorosa entre moros y cristianos, porque en ese escenario inverosímil y distante en el tiempo era posible que una voz femenina se lamentase con los versos «son doradas mis cadenas / pero al fin... cadenas son.», como sugiere Kirkpatrick (1992: 27).

tan precioso tesoro. Sufriré humillaciones, desprecios..., pero al fin obtendré lo que tanto he deseado: ¡dinero! Este es mi destino... ¡Maldita ambición!» (30). Así, es el cristiano renegado quien personifica este pecado y hasta es capaz de asesinar por oro, lo que lo convierte en el verdadero antagonista del drama y en un *exemplum in contrarium*:

- ANT. ¡Infeliz! Llegó tu hora postrera. Me has privado del único bien que me apetecía, pero no gozarás de tu triunfo. Ahora me toca a mí decirte, toma (*saca un puñal y la hiere*).  
 SAF. (*Cayendo sobre una silla*) ¡Me has muerto! ¡Socorro! ¡Socorro!  
 ANT. (*Derriba la mesa, la da algunos golpes hasta que consigue abrirla*). Cofre divino, ven. Tú serás mi delicia (*va a salir al mismo tiempo que entran Blanca, Tello y Gonzalo*).  
 TELLO. Señor Antonio, deténgase usted. ¿Quién pide socorro?  
 BLANC. (*Viendo a Safira*). ¡Oh, Dios mío! ¡La señorita herida y cuasi muerta! Tello, detén a ese hombre.  
 TELLO. Venid conmigo, yo os llevaré donde paguéis vuestras culpas. ¿Qué ibais a hacer con eso? (*Señalando el cofre*).  
 BLANCA. (*Yendo hacia Antonio*). ¡Ladrón! ¡Asesino! Esto no es vuestro (*le quita el cofre*).  
 ANT. ¡Oh, tormento! ¡Oh, desesperación! A Dios, precioso tesoro. Todavía has de volver a mi poder (46-47).

La condena de la avaricia no es un tema exclusivo del teatro clásico o romántico, sino que es una constante en la tradición. Paralelamente, esta idea suele ir acompañada del término medio procedente del pensamiento platónico y aristotélico (si se evocan conceptos como la *μεσότης*, la *ἀρετή* o la frase griega *Μηδὲν ἄγαν*). Con todo, conviene citar el *dictum* de lo que en literatura se conoce como *aurea mediocritas*, la aplicación de las ideas filosóficas sobre la medianía a la poesía, concretamente en las *Odas* de Horacio (II 10): «auream quisquis mediocritatem / diligit, tutus caret obsoleti / sordibus tecti, caret invidenda / sobrius aula» (vv. 5-8).<sup>26</sup>

Por lo tanto, la *aurea mediocritas* se impone como la alternativa deseable a la codicia, dado que se opta por la moderación y la sencillez en detrimento del exceso material. Antonio o Maamut es un personaje avaro que representa la alienación del espíritu y carece de nobleza y de sensibilidad (por eso su destino es trágico). Se trata de un renegado que ha traicionado incluso a los suyos solo por buscar su propio beneficio, como confirma Safira en la primera escena del acto primero: «¿Te asustas? Solo esa palabra descubre de lo que eres capaz, un hombre que ha renegado de su dios es despreciado en todas partes» (Cambronero, 1842c: 30).<sup>27</sup> Esta lección moral no se aborda en *Safira* desde una

<sup>26</sup> Fernández-Galiano lo traduce como «Quien la mediocridad áurea prefiera, / abrigado, mas libre está del sórdido / techo ruinoso y sobrio a la envidiable / sala renuncia». En el comentario que acompaña al texto también se subraya la celebridad de esta oda de Horacio, en la que aconseja el término medio, como ya lo habían hecho poetas líricos griegos como Focilides y Teognis (2000: 196-197).

<sup>27</sup> La cuestión del renegado merece un apunte, dado que es común la aparición de este tipo de personajes en la tradición literaria. De hecho, esta figura marginal (especialmente el cristiano que ha renunciado a su religión) cobró protagonismo a partir del año 1500 por los conflictos en la frontera ibero-africana (Koppenfels, 2011: 71-81). Convienen puntualizar que Cervantes recurrió al renegado en muchas de sus obras, e incluso aparece en *El amante liberal* (1613) un personaje llamado Mahamut, quien regresa a su religión al volver a su patria. Asimismo, Lope de Vega escogió el nombre Mamut Bajá, hijo del cosario Cigala, en el relato breve «La desdicha por la honra» (*Novelas a Marcia Leonarda*) (1623). Por último, en *El Bernardo, o victoria de Roncesvalles: poema heroico* de Bernardo de Balbuena también aparece un moro ambicioso llamado Maamut Arrez (Libro Tercero, 1624: estr. 14, p. 2).

perspectiva racional, sino que se abstrae de las palabras de los personajes, muchas veces caricaturizados. Así, aunque la figura de Antonio puede resultar en ocasiones paródica (como en el momento en el que Manrique lo embriaga para escaparse del cautiverio), no es estática, pues es capaz de urdir un plan a espaldas de Safira y de engañar a los habitantes de la casa de don Lope. Esta evolución negativa del personaje, retratada, sobre todo, en sus apartes, puede compararse por analogía con la de Safira, quien en un principio podría considerarse como la villana. De forma equivalente, manifiestan personalidades en contrapunto los dos personajes femeninos principales del drama, Safira y Jimena. Esto es así dado que la segunda reúne todas las características de una mujer idealizada: dócil, inocente (no desconfía de Antonio), buena hija (respetá siempre a su padre), fiel (espera a Manrique y no se compromete con otro hombre), asustadiza, moderada e indulgente, puesto que perdona a Safira en su lecho de muerte y siente pena por ella.

Otro aspecto que podría mostrar el equilibrio entre lo clásico y lo romántico son las figuras complementarias de los criados, que, en este drama, nunca critican a sus amos ni sirven para plasmar a través de ellos tensiones sociales. En cambio, en consonancia con el clasicismo, no son personajes oprimidos, sino figuras que ayudan a idealizar a los amos, porque en *Safira* son los encargados de abrir el drama y contar en la primera escena del acto primero la vuelta de Manrique. Únicamente Nuño deja entrever una posible actitud codiciosa de Manrique, quien había emprendido un viaje cuando estaba seguro en la casa de don Lope. Justo después, realiza un comentario satírico, en el que insinúa la desigualdad entre Jimena y Manrique y una posible alianza con los moros, que Margarita argumenta al momento para que no haya ninguna duda sobre la honradez de los habitantes de la casa de don Lope. Esta también niega categóricamente que esta unión sea por conveniencia y revela, ya en la primera escena, que don Lope no es un padre opresor que obliga a su hija a contraer matrimonio con alguien más rico, sino que representa todo lo contrario a la avaricia, ya que solo procura la felicidad de Jimena:<sup>28</sup>

NUÑO. Pues si no hubiera salido de esta casa D. Manrique no le hubieran hecho prisionero.

[...] NUÑO. Pero mi amo no hace bien en casar a su hija siendo tan hermosa con un hombre sin más bienes que la armadura, si acaso se la dejaron los infieles.

MARG. ¿Y quién la merece mejor que él? Tan noble, tan virtuoso... Además, se quieren desde niños y D. Lope no desea más que la felicidad de Jimena. No conoces todavía el mérito del hombre a quien tienes el honor de servir. También en su juventud vertió su sangre en defensa de su patria y un señor, al cual salvó la vida en una batalla, le dejó esta casa cuando murió y bastante cantidad de dinero. Después casó con una señorita hermosa, que murió al tiempo de dar a luz la mejor de todas las hijas. Desde aquella época se dedicó únicamente en su educación y han pasado diecinueve

<sup>28</sup> Siempre desde la moderación, Bretón de los Herreros, el más clásico de los eclécticos según Peers (1973b: 164), se preocupó por retratar personajes femeninos que evidenciasen su desacuerdo con los matrimonios de conveniencia por medio de mujeres con poder de decisión, como la protagonista de *Marcela o ¿a cuál de los tres?*. Otro ejemplo es su drama romántico titulado *Elena*, en el que la joven se enfrenta a su destino y logra casarse con Carlos, el hombre del que estaba verdaderamente enamorada, a pesar de que estaba prometida con don Fernando, un noble con una buena posición social. En la misma línea, conviene mencionar *La batelera de Pasajes*, en la que María sortea tanto las dificultades emocionales como las derivadas del duro trabajo en el mar. De esta manera, Bretón de los Herreros presentó a una protagonista independiente, que se alejaba del estereotipo femenino al que la sociedad de su tiempo estaba acostumbrada. Esta autodeterminación femenina concuerda con *Safira*, en el que también el final de los amantes que encarnaban los buenos valores fue feliz.

años sin que su dicha haya sido turbada más que con la prisión de su sobrino. Créeme, Nufío, aunque un príncipe pidiese a su hija por esposa, si a ella no le agradaba, no la sacrificaría por ambición (4-5).

Un asunto que necesita ser abordado es la ruptura de dos de las tres unidades, que no debe ser entendida como una innovación, puesto que ya no resultaba extraño en el mejor momento del drama romántico (1836-1837). Del mismo modo que se habían generalizado ya entonces los dramas de cuatro y cinco actos que combinaban prosa y verso (Peers, 1867a: 341). En concreto, este drama de cinco actos y escrito enteramente en prosa solo no respeta las unidades de tiempo y espacio, dado que la acción es única (la venganza de Safira), aunque existe un plan secundario de Antonio (huir con el cofre de joyas prometido sin Safira) que se unifica en el desenlace.<sup>29</sup>

El tiempo es una cuestión fundamental en la obra. Sin la presión que ejerce el paso de los días no tendría sentido el drama, porque el plazo estipulado para la boda marca todos los pasos de la venganza y agudiza la angustia de Safira.<sup>30</sup> Esta utilización del evento inminente, introducida por don Lope en el primer acto, favorece la atención del público y aumenta el dramatismo a través de todas las evocaciones a los días restantes para la boda. Por este motivo, está justificada la ruptura, debido a que este efecto no se podría lograr si la acción ocurriese en un día. Así, es fundamental dilatar el desenlace ocho días para que, además, sea verosímil, ya que no podrían concentrarse en el mismo día la llegada de Manrique, las muertes de don Lope y de Safira y la boda.

Por último, el espacio tampoco es único, pues la acción se desarrolla en diferentes estancias de la casa de don Lope (tanto interiores como exteriores) y en la casa de Blanca. No obstante, como ya se ha indicado, la flexibilidad de estas normas no es una novedad del teatro romántico, e incluso algunos autores más tradicionales las rompían moderadamente. Además, en el drama constan trece personas (Safira, doña Jimena, Blanca, Margarita, don Lope García, don Manrique, Luis, Antonio, don Ramiro, don Arnaldo, Nuño, Tello, Gonzalo) y sacerdotes y pueblo, aunque se alude a un cirujano y a un centinela (que no se pronuncian). Este copioso número de personas ratifica otro rasgo romántico del que no se prescinde en *Safira*.

Otra característica puramente romántica que se mantiene es la nocturnidad. De hecho, la presencia de la noche es una constante en la obra de Manuela Cambronero, tanto en sus composiciones líricas como en las prosísticas (véase este drama). Consecuentemente, es posible comprobar que las escenas con mayor dramatismo transcurren durante la oscuridad del final del día, como, por ejemplo, el momento de la irrupción de Safira en el jardín. La escena en la que Safira vierte el veneno en el dormitorio de don Lope también ocurre por la noche, como sucede con los encuentros secretos de Safira y Antonio y con las dos muertes, ambas ralentizadas para agudizar la incertidumbre y el desasosiego.

Por consiguiente, la suma de todos los elementos mencionados da como resultado un drama original aplaudido en 1842, gracias al equilibrio entre la emoción del romanticismo y el control de los excesos que vulneraban continuamente la verosimilitud y causaban la estupefacción de un público que ya desdeñaba lo fantástico, pero que buscaba el deleite cuando acudía al teatro.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> *Safira* no es el primer drama escrito totalmente en prosa, aunque un gran número de dramas románticos empleaban el verso en algún momento de la composición, ya que tradicionalmente este último era el molde por excelencia para este tipo de obras.

<sup>30</sup> Este motivo del plazo es común en dramas románticos como *Los amantes de Teruel* (Alborg, 1980: 539-541).

<sup>31</sup> Un ejemplo claro de la pervivencia del drama romántico en 1842 es el de Zorrilla, quien estrenó durante ese año la segunda parte de *El zapatero y el rey*, *El eco del torrente* y *Sancho García*, calificada por el autor como una

## 5. CONCLUSIÓN

Analizadas todas las cuestiones que habían sido propuestas como objetivos de este artículo, es preciso recapitular y reunir una serie de consideraciones finales que han podido abstraerse tras la lectura de los fragmentos de *Safira* seleccionados y de las reseñas que recibió en su momento el drama original de Cambronero, escritas desde distintos puntos de España como Madrid o Cádiz. Estas han arrojado información sobre las preferencias eclécticas del período y sobre el estado en el que se hallaba el teatro de 1842, con respecto a la falta de dramas originales nacionales y la abundancia de obras francesas.

La estrategia de Cambronero fue arriesgada, pero también comedida, pues eligió un drama protagonizado por una mujer mora de pasiones desenfrenadas y lo supo reconducir hacia el arrepentimiento y la condena de la avaricia, que conjugaba con la instrucción moral. Asimismo, como focalizó la atención en *Safira*, los amantes no sufren ninguna tragedia, sino todo lo contrario, logran un final feliz en matrimonio, de acuerdo con las convenciones sociales de la época. Estas características más moderadas le permitieron que la presencia de dos puñales y de un veneno olfativo no menguara el éxito de su composición, aunque este tipo violencia ya no estuviera en auge durante el estreno de *Safira*. En consecuencia, Manuela Cambronero alcanzó el equilibrio necesario para que su drama no fuera censurado por un exceso de recursos fantásticos y sentimentalismo, pero, al mismo tiempo, mantuvo la riqueza de un personaje principal con una subjetividad rebosante, gracias a la libertad expresiva que ofrece la distancia temporal y la temática amorosa entre moras y cristianos. De este modo, logró conmover y sorprender al espectador y al lector, a través de la evolución inesperada de una protagonista que parecía una villana y acaba terminando retratada, cautelosamente, como una heroína. Igualmente, los fragmentos de *Safira* han corroborado la armonía entre la emoción, encarnada por la protagonista femenina, y la moderación, representada por los personajes idealizados, en contraste con los marginales. Estos funcionan como *exempla in contrarium* por la exhibición de defectos y vicios que también estaban latentes en la sociedad de la autora. Así, por medio de una actividad placentera para la clase media de 1842, se obtiene una enseñanza moral mediante la moraleja que subyace, lo que constata que un drama romántico como *Safira* podía identificarse con la idea horaciana del *prodesse et delectare*.

Por ende, es posible confirmar que Cambronero no se desligó del romanticismo, porque empleó elementos recurrentes en dramas del apogeo romántico como *Los amantes de Teruel* o *El Trovador*, a pesar de que suavizara las excentricidades y las concentrara en *Safira*, un personaje morisco. También mitigó el destino fatal y rehuyó las muertes de los protagonistas, bien para centrar la atención en *Safira* bien como un método para evitar la violencia y ajustarse más al justo medio. De todas formas, la caída de la que personificaba el descontrol de las pasiones brinda una lección moral que no pasa desapercibida para el lector o espectador de este drama. De hecho, este puede comprobar las repercusiones del desenfreno y la victoria de la templanza, manifiesta en el amor calmado y verdadero entre Jimena y Manrique, quienes gozaban del beneplácito de un padre no autoritario que priorizaba el bienestar de su hija por encima de un matrimonio de conveniencia.

Finalmente, aunque el recorrido escénico de *Safira* no fue amplio, ya que solo se han localizado testimonios de su estreno y de su posterior edición, la particularidad de que el primer drama de una joven sin más trayectoria que una única representación en el Liceo de Valladolid se hubiese trasladado al papel y fuera incluido en catálogos posteriores es

composición trágica, dado que en esta última ya había adoptado una línea más próxima al eclecticismo (Alborg, 1980: 595-599).

suficiente para considerar la revalorización de esta obra a través de ediciones cuidadas y estudios críticos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, Juan Luis (1980), *Historia de la literatura Española*, vol. iv, Madrid, Gredos.
- ALONSO CORTÉS, Narciso (1947), *Teatro en Valladolid siglo XIX*, Valladolid, Imprenta Castellana.
- ANÓNIMO (1842), «Noticias de las provincias. Valladolid», *Revista de Teatros. Periódico semanal de Literatura, Sátira y Bellas Artes*, Madrid, Imprenta de D. Ignacio Boix, primera serie, tomo 1, entrega 12, p. 191, Hemeroteca Digital de la BNE.
- ANÓNIMO (1842), «Valladolid», *El Castellano. Periódico de política, administración y comercio*, Madrid, Editor R. Guzmán, 1704 (7 de enero), p. 3, Hemeroteca Digital de la BNE.
- ANÓNIMO (1842), «Mesa revuelta», *El Conservador de ambos mundos*, Madrid, Imprenta de la viuda de Jordán e hijos, 9 (11 de enero), p. 3, Hemeroteca Digital de la BNE.
- ANÓNIMO (1842), «Una poetisa más», *El Corresponsal*, Madrid, Compañía Tipográfica, 958 (14 de enero), p. 4, Hemeroteca Digital de la BNE.
- ANÓNIMO (1842), «Parte literaria», *El Trono. Periódico político, literario y religioso*, Madrid, Imprenta del Trono, 38 (14 de noviembre), p. 4, Hemeroteca Digital de la BNE.
- ANÓNIMO (1843), «Función de ayer», *El Espectador*, Madrid, Imprenta de *El Espectador*, 637 (3 de mayo), p. 4, Hemeroteca Digital de la BNE.
- ANÓNIMO (1843), «Noticias de España. Valladolid», *El Espectador*, Madrid, Imprenta de *El Espectador*, 644 (10 de mayo), p. 1, Hemeroteca Digital de la BNE.
- ANÓNIMO (1843), «Estafeta», *El Espectador*, Madrid, Imprenta de *El Espectador*, 660 (26 de mayo), p. 4, Hemeroteca Digital de la BNE.
- ANÓNIMO (1843), «*Safira. Drama original en prosa por la señorita doña Manuela Cambronero*», *La Moda. Revista semanal de literatura, teatro, costumbres y modas*, Cádiz, Imprenta El Comercio, 83 (26 de noviembre), pp. 2-3, Hemeroteca Municipal de Madrid.
- ANÓNIMO (1844), «Revista de teatros», *Revista de Teatros. Diario pintoresco de literatura*, Madrid, Imprenta de Ignacio Boix, 685 (14 de diciembre), p. 2, Hemeroteca Digital de la BNE.
- ANÓNIMO (1854), «Gacetilla de provincias», *El Oriente. Periódico liberal de la tarde*, Madrid, Imprenta de *El Oriente*, 15 (18 de enero), p. 3, Hemeroteca Digital de la BNE.
- BALAGUER, Víctor (1844), «Inocentada», *El Genio. Seminario de Literatura, Artes, Teatros y Modas*, Barcelona, Imprenta de D. J. M. Grau, 12 (29 de diciembre), pp. 135-138, Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.
- BALBUENA, Bernardo de (1624), *El Bernardo, o victoria de Roncesvalles: poema heroyco del doctor don Bernardo de Balbuena*, Madrid, Diego Flamenco, Biblioteca Digital Hispánica.
- BRAÑAS, Alfredo (1889), *El Regionalismo: estudio sociológico, histórico y literario*, Barcelona, Jaime Molinas Editor.
- CAMBRONERO, Manuela (1842a), «A mi amiga», *El Recreo Compostelano*, Santiago de Compostela, Imprenta y Litografía de José Núñez Castaño, 17 (11 de septiembre), pp. 271-272.
- CAMBRONERO, Manuela (1842b), «Meditación», *El Recreo Compostelano*, Santiago de Compostela, Imprenta y Litografía de José Núñez Castaño, 14 (22 de julio), pp. 222-223.
- CAMBRONERO, Manuela (1842c), *Safira. Drama en cinco actos y en prosa*, Valladolid, Imprenta de Julián Pastor, Biblioteca Digital DonostiaTEKA.
- CAMBRONERO, Manuela (1846a), «Amor y venganza», *El Espósito. Revista semanal de Literatura, Ciencias, Artes, Modas y Teatros*, Cádiz, Imprenta de la Casa de Misericordia, 3 (20 de septiembre), pp. 22-23; 4 (27 de septiembre), pp. 30-31; 5 (4 de octubre), pp. 39-40; 7 (18 de octubre), pp. 55-56, Internet Archive.

- CAMBRONERO, Manuela (1846b), *El Ramillete. Colección de novelas. Inés*, Cádiz, Imprenta de la Sociedad de Recreos Literarios.
- CAMBRONERO, Manuela (1848), «Inés», *La Esmeralda. Seminario de Literatura*, Valencia, Imprenta de José Mateu Garín, segunda serie (23 de abril), pp. 98-100; segunda serie (30 de abril), pp. 107-109; segunda serie (7 de mayo), pp. 117-118; segunda serie (14 de mayo), pp. 123-124, Biblioteca Valenciana Digital.
- CAMBRONERO, Manuela (1852), *Días de convalecencia. Colección de poesías y novelas originales*, A Coruña, Imprenta de don Domingo Puga, Repositorio Minerva USC.
- CAMBRONERO, Manuela (1861), «A La Coruña», *Galicia: Revista Universal de este Reino*, A Coruña, Imprenta del Hospicio, 13 (1 de abril), pp. 201-202.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1917), *Historia de la Lengua y Literatura Castellana*, Tomo VII, Madrid, Tipología de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- CORNIDE FERRANT, Enrique (1993), *Mujeres estelares en la cultura gallega*, A Coruña, Editorial Diputación Provincial de A Coruña.
- CORONADO, Carolina et al. (1845), *Pensil del Bello Sexo. Colección de poesías, novelitas, biografías, artículos etc.*, Barcelona, Imprenta de D. M. De Grau, Biblioteca Digital de la RAE.
- COUCEIRO FREIJOMIL, Antonio (1951), *Enciclopedia gallega. Diccionario Bio-Bibliográfico de escritores*, vol. I (A-E), Santiago de Compostela, Editorial de los Bibliófilos Gallegos.
- DE BURGOS, Carmen (1919), *Fígaro (Revelaciones, «Ella» descubierta, epistolario inédito)*, Madrid, Imprenta de «Alrededor del mundo».
- DURÁN, Agustín (1828), *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerada para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, Madrid, Imprenta de Ortega y Compañía, Biblioteca Digital Hispánica.
- FERNÁNDEZ-DAZA ÁLVAREZ, Carmen (2022), «Seis textos en prosa recuperados de Carolina Coronado y Joaquina Ruiz de Mendoza publicados en *El Pensamiento. Periódico de Literatura, Ciencias y Artes dedicado al Liceo de Badajoz*», Trujillo, Boletín de la Real Academia de Extremadura, tomo XXX, Diputación Provincial de Badajoz, pp. 101-247.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Manuel y Vicente CRISTÓBAL (2000), *Horacio. Odas y Epodos*, Madrid, Cátedra.
- FERRARI, Marta Beatriz (2021), *Amazonas de las letras. Discursos de y sobre las literatas en la España del XIX*, Rosario, Mar Serena Ediciones.
- FERRARI, Marta Beatriz (2023), «Las escritoras románticas a la conquista del espacio público», en *Las mujeres y el XIX en España: un siglo en marcha hacia la modernidad*, 30, Nanterre, Crisol. <https://bit.ly/3Fhe6u7>
- FERRI COLL, José María y Enrique RUBIO CREMADES (2014), *La Península romántica. El romanticismo europeo y las letras españolas del XIX*, Palma, Genueve Ediciones.
- FLITTER, Derek (1995), *Teoría y crítica del romanticismo español*, Gran Bretaña, Cambridge University Press.
- FRONTAURA, Carlos y Manuel OSSORIO Y BERNARD (1890), *Diccionario biográfico internacional de escritores y artistas del siglo XIX*, tomo I, Madrid, Imprenta y librería de Miguel Guijarro.
- GARCÍA, Jorge y Francisco J. BLASCO PASCUAL (eds.) (2001), *Miguel de Cervantes. Novelas Ejemplares*, Barcelona, Crítica.
- GARCÍA, Salvador (ed.) (1971), *Juan Eugenio Harzenbusch. Los amantes de Teruel*, Madrid, Castalia.
- GONZÁLEZ PAZ, Carlos Andrés (2014), *Escritoras na Galicia do século XIX*, Santiago de Compostela, Instituto de Estudios Gallegos «Padre Sarmiento».
- HORMIGÓN BLÁZQUEZ, Juan Antonio (1996), *Autoras en la Historia del Teatro Español*, vol. I, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- KIRKPATRICK, Susan (1991), *Las Románticas: escritoras y subjetividad en España (1835-1850)*, Madrid, Cátedra.

- KIRKPATRICK, Susan (1992), *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, Madrid, Castalia.
- KOPPENFELS, Martin von (2011), «Renegados, cautivos, tornadizos: elementos de una narrativa mediterránea en Cervantes», *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 71-82.
- LLORÉNS, Vicente (1979), *El romanticismo español*, Madrid, Fundación Juan March, Castalia.
- LÓPEZ CORTÓN, José Pascual (1862), *Álbum de la Caridad: Juegos Florales de La Coruña en 1861, seguido de un mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos*, A Coruña, Imprenta del Hospicio Provincial a cargo de D. Mariano M. y Sancho.
- MANZANO GARÍAS, Antonio (1962), «Amalia Fenollosa», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Castellón, pp. 38-80.
- MARCO LÓPEZ, Aurora (1993), *As Precursoras. Achegas para o estudo da escrita femenina (Galiza 1800-1936)*, A Coruña, Editorial La Voz de Galicia.
- MARCO LÓPEZ, Aurora (2007), *Dicionario de mulleres galegas: das orixes a 1975*, Vigo, A Nosa Terra.
- MARTÍN DE LA CÁMARA, Eduardo y Luis GARCÍA RIVES (1920), *Catálogo bio-bibliográfico de 1856 escritoras españolas de los siglos XIX y XX (1801-1919)*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/21086.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (2020), *Antología de poetas románticas [Selección de textos]*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://bit.ly/41Fprf3>
- MAYORAL, Marina (1990), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- MAYORAL, Marina (1993), «Las amistades románticas: un mundo equívoco», en G. Duby y M. Perrot (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente, El siglo XIX*, 4, Madrid, Taurus, pp. 613-628.
- MAYORAL, Marina (2008), «Manuela Cambronero», *Galegos = Gallegos*, 2, pp. 169-172.
- MURGUÍA, Manuel (1862), *Diccionario de escritores gallegos*, Vigo, J. Compañel-Editor.
- MURGUÍA, Manuel (1888), *España sus monumentos y artes – su naturaleza e historia. Galicia*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y Cía.
- PEERS, Edgar Allison (1973a), *Historia del movimiento romántico español*, tomo I, Madrid, Gredos.
- PEERS, Edgar Allison (1973b), *Historia del movimiento romántico español*, tomo II, Madrid, Gredos.
- PRADO, Marisa (2021), «Manuela Cambronero una precursora case descoñecida» en *Cidade das mulleres: veciñas ilustres da Coruña*, Colección Noroeste (Ensaios de Periodismo e Comunicación), vol. I, nº 2, A Coruña, Asociación da Prensa da Coruña (APC) y Fundación Wenceslao Fernández Flórez (FWFF), pp. 40-43.
- PRESOTTO, Marco (ed.) (2007), *Lope de Vega. Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Castalia.
- RICO, Francisco (ed.) (1987), *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1994), *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia.
- SEBOLD, Russell P. (1983), *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Crítica.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen (1991), *Escritoras españolas del siglo XIX: Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia.
- TABOADA, Juan María y Juan Manuel Rozas (eds.) (1865), *Manuel Bretón de los Herreros. Obra Dispersa. I. El Correo Literario Mercantil*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- VARELA JÁCOME, Benito (1951), *Historia de la Literatura Gallega*, Santiago de Compostela, Porto y Cía Editores.