



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 26 (2020)

ROMANCE DEL PEREGRINO: MOTOR DE LA ACCIÓN Y DETONANTE DEL TRÁGICO FINAL DEL DRAMA ROMÁNTICO *ALFREDO* DE JOAQUÍN FRANCISCO PACHECO

Marina BARBA DÁVALOS

(Universidad de Alcalá de Henares)

Recibido: 04-11-2019 / Revisado: 06-02-2020

Aceptado: 15-01-2020 / Publicado: 21-12-2020

RESUMEN: Siguiendo la breve senda del Romanticismo teatral español inaugurada con *La conjuración de Venecia, año de 1310* de Martínez de la Rosa, el *Macías* de Larra y *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duque de Rivas, el ilustre Joaquín Francisco Pacheco presenta ante el público su tragedia *Alfredo*. Si bien el drama no alcanzó el reconocimiento de sus predecesores, el autor demuestra su maestría escénica disponiendo de la música como un elemento fundamental dentro de la espectacularidad global de la pieza y del decurso dramático. Pacheco ubica perfectamente las dos intervenciones del *Romance del peregrino* en el conjunto del drama consiguiendo que una misma pieza musical potencie la dramaturgia en direcciones opuestas.

PALABRAS CLAVE: Joaquín Francisco Pacheco, música del drama romántico español, teatro romántico, *Alfredo*, espectacularidad romántica.

ROMANCE DEL PEREGRINO: ACTION'S DRIVER AND DETONATOR OF THE TRAGIC END OF THE ROMANTIC DRAMA *ALFREDO* BY JOAQUÍN FRANCISCO PACHECO

ABSTRACT: Following the brief history of Spanish theatrical Romanticism inaugurated with *La conjuración de Venecia, año de 1310* by Martínez de la Rosa, *Macías* by Larra and *Don Álvaro o la fuerza del sino* by duque de Rivas; the illustrious Joaquín Francisco Pacheco presents his tragedy *Alfredo* to the public. Although the drama never reached the recognition of its predecessors, the author demonstrates his scenic mastery by drawing on music as a fundamental element within the overall spectacle of the piece and the dramatic discourse. Pacheco perfectly places the two interventions of the *Romance del peregrino* in the drama, such that the same musical piece can drive the drama in opposite directions.

KEYWORDS: Joaquín Francisco Pacheco, Spanish romantic drama music, romantic theater, *Alfredo*, romantic spectacle.

El ilustre político,¹ redactor² y jurista³ andaluz Joaquín Francisco Pacheco, sin duda uno de los pensadores más sobresalientes del siglo XIX, además de dejarnos la memoria de una época convulsa,⁴ como literato nos obsequió con el drama trágico en cinco actos y en prosa *Alfredo*, estrenado el 23 de mayo de 1835 en el teatro del Príncipe de Madrid.⁵ El elenco del estreno lo conformaron: *Alfredo*, Carlos Latorre; *Ricardo*, Pedro López; *Jorge*, Nicolás Lombía; *Rugero*, Florencio Romea; *Roberto*, Luis Fabiani; *Un griego*, Julián Romea; *Un peregrino*, José Martínez; *Berta*, Concepción Rodríguez; *Ángela*, Isabel Boldún; *Criados, damas, esclavos y monteros*; actores todos ellos de la compañía de verso del teatro de la temporada 1835-1836⁶ a excepción de la alumna del conservatorio Isabel Boldún quien colaboraba puntualmente con la compañía profesional.⁷

En este primer ensayo dramático, el autor dispone de la pieza musical del *Romance del peregrino* como un elemento fundamental en el discurso dramático. Desde el punto de vista argumental la obra se ubica en Sicilia en el siglo XIII. Alfredo, hijo de un noble siciliano, Ricardo, tras escuchar el canto de un peregrino que en sus estrofas narra las victorias de un caballero llamado Ricardo en su lucha contra los infieles y que él identifica como su padre, comunica a sus siervos su intención de salir en busca de su progenitor quien quince años atrás, tras la muerte de su esposa, partió a Palestina a luchar en las Cruzadas. Alfredo, para unirse de alguna manera con su predecesor, pide al peregrino que, en lo sucesivo, al cantar la última estrofa incluya en ella su nombre.

La llegada inesperada de dos hermanos extranjeros, Jorge y Berta, cambia drásticamente sus planes. Jorge relata haber luchado junto a Ricardo, quien, tras haber desposado a la muchacha, murió a manos de los hombres de Saladino cuando estos abordaron el barco en el que regresaban a Sicilia. Alfredo ya no va a buscar a su padre, al que cree muerto, pero padece porque se ha enamorado de Berta, su madrastra, quien a su vez le corresponde. A su pasión incestuosa se añade el fatalismo de ser sorprendidos por Jorge, a quien Alfredo hace pagar su indiscreción atravesándole con la daga. La pareja, frente a la oposición de todos menos un criado griego de carácter maligno que ha llegado misteriosamente al castillo, decide casarse; mas, cuando están llegando al altar, la sombra de Jorge les impide celebrar el matrimonio. El supuestamente fallecido Ricardo regresa inesperadamente al castillo y al comprender la situación obliga a Berta a encerrarse en un convento. Alfredo sufre remordimientos por sus actos a la vez que celos porque sospecha que su madrastra sigue amando a su padre. En medio de este conflicto sentimental, suena de nuevo el canto del peregrino con la letra de la última estrofa variada a petición de

¹ Desde 1837 hasta 1858 ocupó casi ininterrumpidamente un escaño en el Congreso de los Diputados como representante de la provincia de Córdoba (Aguilar, 1988: 209 y 212).

² En 1834 Pacheco fue nombrado por el ministro de fomento Burgos redactor del *Diario de la Administración*. Durante los años siguientes escribió también en *La Abeja*, *La Ley* que sucedió a *La Abeja*, *El Español*, *La España* y *El Correo Nacional* (Ochoa, 1840: 615-616).

³ Pacheco era conocido por sus lecciones de derecho penal que pronunciaba en el Ateneo (Pacheco, 1853); y por sus publicaciones y reflexiones en este campo (Pacheco, Pérez, Bravo, 1836; Pacheco, 1848), como bien nos recuerda José Antón Oneca (1965: 473-496).

⁴ Pacheco dedicó una de sus obras a relatar la etapa de la reina gobernadora (Pacheco, 1844).

⁵ *Diario de Avisos*, 23 de mayo de 1835, nº 53: «En el Príncipe a las ocho de la noche, se dará principio con una sinfonía, en seguida se ejecutará un drama trágico nuevo original, en cinco actos, titulado *Alfredo*. El autor no se ha propuesto seguir en este su primer ensayo dramático otra regla que su propia inspiración, bien sujetándola en lo posible a la verosimilitud teatral, así en el diálogo como en la situación y en los caracteres, a pesar de ser puramente ideal o más bien fantástico alguno de ellos».

⁶ El elenco de la temporada 1835-1836 aparece publicado en el *Diario de Avisos*, 18 de abril de 1835, nº 188.

⁷ Isabel Boldún, alumna del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, participó durante esa temporada en el drama en cinco actos de Alexandre Duval traducido por Ventura de la Vega *El Tasso*, según se registra en el *Diario de Avisos*, 21 de abril de 1835, nº 21; y en el drama caballeresco en cinco jornadas en prosa y en verso de Antonio García Gutiérrez *El Trovador*, tal y como se puede leer en el *Diario de Avisos*, 1 de marzo de 1836, nº 335.

Alfredo en su anterior encuentro: «*¡Despierta, Ricardo!... Tu amigo se lanza, (Ya Alfredo se lanza) / romper tus cadenas ansiando o morir. / ¡Despierta, Ricardo!... Victoria y venganza / su espada de fuego sabrá conseguir (la espada de Alfredo sabrá conseguir)*». El sentido dramático de los versos cambia sustancialmente al introducir el nombre del protagonista llegando a inducirle al suicidio.

En el drama de Pacheco se puede apreciar una amalgama de procedimientos literarios ya que, si bien el autor continuó la senda del recién estrenado teatro romántico, conservó a su vez un cierto tinte de corrientes anteriores. Está escrito íntegramente en prosa, opción que el propio dramaturgo en el prólogo que precede al drama dentro de su recopilación de obras escogidas de su trayectoria literaria, histórica y política, considera errónea y responsable de la poca transcendencia de la tragedia. Su juventud y el ansia de sublevación contra las antiguas normas que imponía la moda del Romanticismo fueron las culpables de su mala elección mientras que, a su vez, se felicita por no haber quebrantado asimismo la regla de las tres unidades, pues si lo hubiera hecho, no estaría en disposición de publicar de nuevo su tragedia (Pacheco, 1864: 92-93).

Los actos no están simplemente numerados, sino que presentan un título que resume los diferentes estados emocionales del protagonista: *Presentimiento, Pasión, Remordimientos, Confusión y Crimen*. Este recurso de enunciar los acontecimientos que van a desarrollarse sería utilizado posteriormente en otros dramas románticos como *El Trovador*, de Antonio García Gutiérrez (1836), *La corte del Buen Retiro*, de Patricio de la Escosura (1837) o *Doña María de Molina*, de Mariano Roca de Togores (1837).

La temática de la obra es indudablemente romántica: el amor y la pasión; mas ambos factores pasan a un plano secundario ensombrecidos por el incesto. No es el amor secreto entre dos jóvenes que luchan por conseguir amarse en libertad sobreponiéndose a las normas sociales a las que los dramaturgos románticos tenían acostumbrado al público, sino un vínculo entre una madrastra y su entenado. Esta relación pecaminosa aparecería más tarde en otros dramas románticos: en *El Paje*, de Antonio García Gutiérrez (1837) y en *Un monarca y su privado*, de Antonio Gil de Zárate (1841); pero tratada con más delicadeza. A diferencia con el incesto que propone Pacheco, los personajes de *El Paje* y de *Un monarca y su privado*, desconocen su consanguinidad, por lo que en cierta manera se disculpa la transgresión cometida. Según se puede leer en la crítica del drama publicada en el *Eco del Comercio*, la unión entre Alfredo y Berta incomodó e incluso escandalizó al auditorio (25 de mayo de 1835).

El tema de la religión, como en toda la estética romántica, está constantemente presente durante el drama. El clérigo de Palermo se niega al sacrilegio de celebrar el matrimonio entre Alfredo y Berta, por lo que el criado griego se encarga de traer un sacerdote desde su país. El tercer acto del drama está dominado por la llegada de este misterioso criado griego que, como salido de los infiernos, defiende el mal y libra a los protagonistas de cualquier remordimiento. Su aparición injustificada en el drama parece una necesidad literaria del autor enmascarada en un personaje maléfico que, con artimañas dictadas desde el infierno, asienta la simiente de mal en Alfredo, quien alcanza a cometer los mayores crímenes sin que le repercuta, como el asesinato de Jorge o el de su padre, que finalmente frustra. El homicidio del hermano de Berta, Jorge, fue calificado por la prensa como inútil (*Diario de Avisos*, 28 de mayo de 1835). En general, la muerte durante todo el drama excede las pasiones románticas rayando en un sumatorio de delitos: asesinato, intento de parricidio y suicidio; como bien señaló el *Eco del Comercio* (25 de mayo de 1835).

Si bien la distribución de los roles de los personajes en la obra es la propia de los dramas románticos, su tratamiento difiere de lo establecido. Alfredo no presenta ninguna

punta del heroísmo común a los protagonistas románticos. Se perfila como un hombre supersticioso, perseguido por el fantasma de su padre, que busca indicios proféticos de cómo ha de ser su conducta. Sí resulta muy acorde con la dramaturgia romántica su monólogo sobre la fatalidad y el destino con el que en el segundo acto comienza la acción dramática, ya que todo el primer acto del drama tiene un carácter romancesco en el que a través de los diálogos de los personajes se narra la trama.

Berta, la protagonista femenina, carece de la fragilidad de otras heroínas románticas. Un hecho que lo demuestra es su peregrinación a Palestina, tarea dura y poco frecuente para una mujer; y que al enviudar tampoco se acoge a la religión como única salida. Su reclusión en un monasterio de religiosas llegará al final del drama, carente de toda vocación, en forma de castigo impuesto por su marido Ricardo.

Roberto, el anciano servidor que durante tres lustros ha suplido las funciones del progenitor de Alfredo, desempeña la figura del padre protector. Aunque Roberto, siguiendo la costumbre romántica, se opone al matrimonio de los enamorados, en esta ocasión el motivo no es la diferencia social entre ambos sino el incesto.

El papel de la confidente de la protagonista femenina según los cánones románticos le correspondería a Ángela, hija del anciano asistente Roberto, pero, por una parte, su matrimonio con el mejor amigo de Alfredo, Rugero, la aparta del gremio de la servidumbre; y, por otra, la desavenencia entre ambas mujeres es manifiesta desde que Berta entra en escena anulando así toda posibilidad de confraternidad. No obstante, sí que existe el personaje del confidente, aunque en este caso es el protagonista masculino el que cuenta con la amistad de Rugero.

Asimismo hay que destacar las constantes alusiones a un personaje, Genaro, que al no aparecer en el reparto se supone estaría integrado en el grupo de figurantes como criado. El personaje de Genaro carece de texto, lo que no es óbice para que se le asignen tareas, responsabilidades e incluso escenas que no transcurren a la vista del espectador pero que influyen en el avance de la trama argumental. Esta situación se presenta en tres ocasiones: en la escena quinta del primer acto, cuando Alfredo todavía está determinado a emprender su viaje a Tierra Santa y decide que Genaro le acompañará; en la segunda escena del segundo acto, cuando lo busca y pregunta por él; y en la primera escena del cuarto acto, cuando Rugero le transmite a su esposa Ángela la coyuntura que se vive en el castillo, abandonado tras la ceremonia fallida y la aparición fantasmal de Jorge, situación que él ha conocido a través de Genaro.

Una de las características de los dramas románticos es la espectacularidad en la puesta en escena descrita minuciosamente en largas acotaciones. En el caso de la obra *Alfredo* las didascalías aportan más referencias a las entradas y salidas de los actores o a la forma de manifestar sus emociones que a factores puramente escenográficos, mas nos permiten vislumbrar los dos momentos de mayor intensidad dramática y espectacular. El primero acontece en la escena cuarta del acto segundo tras el monólogo del protagonista sobre la fatalidad y el destino. Como preludio a la tragedia se oscurece el escenario y aparece la luna bajo la que los amantes se entregan a su delirio amoroso, que concluye con el asesinato de Jorge (Ribao, 1999: 79). La espectacularidad del drama y los efectos especiales crecen según se acerca el desenlace. Como si la madre tierra se estremeciera ante los crímenes cometidos los rayos y truenos se suceden durante el último acto, alcanzando el clímax en medio de la descarnada discusión entre Berta y Alfredo abriéndose la ventana del fondo para permitir contemplar la magnificencia de la fuerza de la naturaleza con el volcán Etna en erupción. Los gritos de Berta atraen a todos los personajes a escena para asistir, silenciosos, como espectadores dentro del drama, al suicidio del protagonista. Con

el grito unánime de «¡Alfredo!» cae el telón mientras al fondo se reconoce al personaje del griego con una sonrisa infernal dibujada en su rostro.

Lamentablemente, todo este efectismo tampoco gustó a los críticos teatrales, quienes lo tacharon de excesivo. Asimismo denigraron la representación del Etna ya que, al parecer, se semejaba más a una tienda de campaña caída por un lado, con una perindola roja en la punta, que a un volcán (*Eco del Comercio*, 25 de mayo de 1835).

La música del drama contribuye a la espectacularidad romántica de la puesta en escena. Es una única pieza para tenor y acompañamiento de arpa titulada *Romance del peregrino* de la que se desconoce su autoría.⁸ El tenor es el personaje del peregrino y conforme al reparto del estreno estaría interpretado por José Martínez. Según las indicaciones del autor podemos deducir que el peregrino no canta en el escenario sino desde las cajas, mientras que Alfredo refleja en escena la turbación que le provoca la música. Como el *Romance del peregrino* es la única pieza musical de todo el drama no habría necesidad de que el arpa estuviera en el foso de orquesta, sino que su sonido provendría también del fondo del escenario. El texto que sugiere esta localización espacial de los intérpretes en la primera intervención musical que tiene lugar en la segunda escena del acto primero es la siguiente:

(Pausa. Principia a oírse un preludio de arpa. En seguida una voz, el Peregrino, canta lo siguiente).

Voz: Ya luce en los cielos, señal de victoria,
El astro que eclipsa la luna de Agar.
Guerreros de Cristo, volad a la gloria:
Sus palmas radiantes os tiende Cedar.
¡Ricardo! Ricardo volaba el primero,
Brillando entre todos cual rayo de luz.
Torrentes de sangre derrama su acero...
¡Victoria a Ricardo! ¡Victoria a la Cruz!
Un velo le envuelve: su gloria se apaga,
Efímera lumbre que el viento llevó...
Su nombre tan solo fantástico vaga,
Cual sombra de tumba que el genio evocó.
¡Despierta, Ricardo! Tu amigo se lanza
Romper tus cadenas ansiando o morir.
¡Despierta, Ricardo! ¡Victoria y venganza
Su espada de fuego sabrá conseguir!

ALFREDO: ¿Qué es lo que he oído? ¿Qué es lo que ha dicho? ¡No parece
sino que ha cantado para mí! Son mis ideas, son mis senti-
mientos... ¡Roberto! ¡Rugero! ¡Genaro! Roberto! (Llamando).

ROBERTO: ¿Llamáis, Señor?

ALFREDO: ¿Quién es, Roberto?

ROBERTO: ¿Quién, Señor?

⁸ La música se custodia en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: MUS 38-6. Se presenta en una partitura para voz y arpa de la que se conservan dos copias y que contiene anotaciones referentes a la fecha del estreno: «Se ejecutó el día 23 de mayo del año 1835»; y algunos apuntes de carácter técnico para el arpista: «preparar el Si bemol»; «fuerte el bajo»; «preparar el Mi bemol»; «preparar el Si becuadro»; «preparar el Si bemol»; «preparar el Fa sostenido»; y «preparar el Si becuadro».

ALFREDO: ¿No le has oído? ¿No le has escuchado? ¿Quién es?
 ROBERTO: ¿El que cantaba? Es un peregrino que se ha presentado a la puerta del castillo, pidiendo por amor de Dios un socorro. Su aspecto, su arpa, le señalaban como un trovador. Ángela le pidió que cantara algún romance; y él...
 ALFREDO: Corre, Roberto, corre... que no parta. Hazle venir a mi presencia... al momento, al momento. (Roberto se va). ¿No era por ventura profético su canto?... Es el nombre de mi padre; es su destino... ¡Ricardo! ¡Ricardo! ¡Padre mío! Sí, ya puedes despertar: ya se prepara mi brazo para rasgar ese velo que te oculta: ya se lanza Alfredo, ansiendo morir o romper las cadenas que te oprimen. ¡Despierta! Su espada sabrá conseguir la venganza y la victoria! (Pacheco, 1864: 104-106)

Según se infiere del texto recogido, Alfredo solamente escucha el canto y es el anciano Roberto quien le describe al personaje del peregrino. El *Romance* le conmueve de tal manera que hace suyos los versos encomendándose a su espada para rasgar el velo y romper las cadenas que oprimen a su progenitor.

La situación de los intérpretes en la segunda intervención musical que acontece en la séptima escena del último acto sería la misma, ya que así se desprende de la didascalia: «(Óyese el preludio del laúd del primer acto. En seguida la voz del Peregrino canta como allí) Alfredo: ¡Qué acentos, Dios mío! ¡Qué recuerdo!... El romance de aquel peregrino...» (1864: 215). El *Romance del peregrino* en este último acto tiene lugar cuando el odio de Alfredo hacia su padre por estar casado con la mujer que ama está a punto de hacerle sumar a su lista de crímenes el de parricidio. La música le devuelve dos imágenes: la de su padre como el héroe idolatrado al que tanto ha echado de menos; y la suya propia, la de un ser mezquino y débil que se ha dejado arrastrar por la pasión hacia su madrastra y que no merece vivir. Como bien se puede apreciar, aunque en ambas intervenciones la procedencia de la música sea oculta, su funcionalidad es diegética porque repercute en la escena de manera directa siendo los actores los que reaccionan y expresan las emociones que el *Romance* evoca.

Joaquín Francisco Pacheco ubica perfectamente las dos intervenciones musicales en el conjunto del drama consiguiendo que una misma pieza potencie la dramaturgia en direcciones opuestas. En el primer acto la música es el motor de la narración, ya que actúa como estímulo para que Alfredo desee partir de inmediato en busca de su padre; mientras que en el último acto, el canto golpea la conciencia de Alfredo evitando el parricidio mas induciéndole a su propia muerte. Asimismo, el hecho de que la música sea exactamente igual facilita que sea reconocida por el espectador a la vez que permite centrar la atención en el significado de la letra, que tan importante es en el discurso dramático.

En la misma línea, el compositor escribe una pieza acorde con las necesidades dramáticas de los dos momentos en los que se interpreta centrando su atención en permitir perfectamente el significado de los versos. El texto se presenta en cuatro serventesios mientras que la longitud total de la pieza es de 26 compases con la siguiente forma bipartita: una introducción para arpa sola de dos compases que da paso a la primera frase del tenor de ocho compases, un puente de nuevo para el instrumento acompañante de tres compases armónicamente iguales a los de la introducción, una segunda frase del tenor de otros ocho compases, y de nuevo tres compases de puente para arpa idénticos a los anteriores que dan paso o bien a la repetición de la pieza o a la cadencia final. Cada una de las repeticiones se corresponde con una estrofa y cada frase musical con dos versos

del serventesio, consiguiendo así una distribución ordenada y redonda que favorece la comprensión del texto. Esta intención del compositor por hacer comprensible, a la vez que expresivo a través de la música, el sentido de los versos, tan importantes en la acción dramática, se refleja, asimismo, en los acentos del texto, que encajan perfectamente con los musicales habiendo escogido un esquema rítmico que favorece el reposo sobre la primera parte del compás.

El compositor aúna en esta pieza el tono romancesco propio de un peregrino con el carácter militar y heroico del personaje de Ricardo sobre el que versa el texto. El primer matiz lo consigue a través del diseño del acompañamiento del arpa en el que utiliza una figuración típica de romance en seisillos y mediante el tempo escogido, *Andante sostenuto*. El carácter marcial de la pieza se reconoce por la función rítmica de los puntillos y dobles puntillos de la melodía, dentro de un compás de 2/4; y por los recursos que emplea en su diseño.

Los cuatro acordes en *fortissimo* del arpa sola que encabezan la pieza actúan como llamada de atención para los espectadores y para Alfredo. En esta breve introducción, mediante un diseño armónico que juega con el homónimo menor de la tonalidad principal de Sol M, se consigue un dibujo típico del Romanticismo musical: el bajo se mueve por terceras descendentes durante los tres primeros acordes para terminar con un salto de quinta ascendente antes de la cadencia perfecta que dará paso a la voz. Cuando finaliza la introducción y el arpa asume el papel de acompañante su dinámica se rebaja a *forte*, matiz que no variará hasta el final de la pieza cuando casi desaparece en un *pianissimo* invitando a la continuación de la escena.

1. Introducción del arpa

Alfredo se derrumba al escuchar la última estrofa del *Romance* con su nombre, no solo por el nuevo significado que alcanza, sino por la influencia que ejerce la música cuando se pone al servicio de la narración. El compositor potencia la expresividad de los versos que tan determinantes resultan en el estado de ánimo del protagonista jugando con los parámetros musicales.

El primer verso «¡Despierta, Ricardo! Ya Alfredo se lanza», que en su versión primigenia sería un anuncio de un eminente rescate, en esta ocasión es una forma de poner alerta a Ricardo para que no baje la guardia ante su hijo. El despliegue arpegiado tonal que se dibuja con un movimiento por terceras en la melodía y el uso de puntillos y dobles puntillos refuerza el carácter marcial del reclamo que apremia a Ricardo a despertar; mientras que la melodía descendente que finaliza armonizada con un sexto grado del homónimo menor refleja la caída emocional del hijo en la segunda parte del verso, tal y como se puede ver a continuación:

2. Musicalización del primer verso

El segundo verso «Romper tus cadenas ansiando o morir», que inicialmente expresaba el deseo de Alfredo de liberar al padre del cautiverio, aunque con ello pusiera en riesgo su vida, se interpreta ahora como que uno de los dos ha de exponerse a la muerte con tal de romper las cadenas del enlace amoroso que les une a Berta.

El cromatismo en la melodía aporta un tinte firme y determinado a la voluntad de romper las cadenas y sucede como reflejo en terceras paralelas del movimiento del bajo creado mediante una sucesión de acordes dentro de la tonalidad del homónimo menor: acorde con séptima menor y quinta aumentada sobre el tercer grado, acorde sobre el sexto grado, acorde sobre el séptimo grado, terminando con un acorde sobre el segundo grado. Esta textura en el acompañamiento manteniendo la figuración romancesca de seisillos en la mano derecha del arpa, mientras que la izquierda aporta la intensidad necesaria al verso con sus marcados acordes cromáticos, prepara y alimenta la angustia de morir. Para finalizar el verso con su brindis a la muerte, la armonía regresa al homónimo mayor y la melodía concluye con un salto ascendente de quinta justa reservando el momento álgido de la línea para la última nota, la más aguda y la de figuración más larga, que sostiene la palabra «morir».

3. Musicalización del segundo verso

La segunda vez que se reclama la atención de Ricardo «¡Despierta, Ricardo!» el compositor consigue resaltar su nombre con un cromatismo en la melodía Re-Re #, facilitado por una inflexión al relativo menor, Mi m. Las palabras «victoria y venganza», que originalmente estarían destinadas a los enemigos infieles, se reflejan en una melodía indecisa que comienza con un salto de cuarta justa que precede a la dominante pero que se deshace rápidamente por grados conjuntos, insinuando los remordimientos del protagonista; ya que ahora, Alfredo, para alcanzar su victoria, su amada Berta, tiene que cometer un acto vengativo. En el siguiente extracto musical se puede contemplar todo este juego cromático que tan expresivo resulta:

The musical score for the third verse is in 2/4 time, with a key signature of two sharps. The vocal line (Peregrino) starts with a sustained note followed by eighth-note pairs. The lyrics are: '¡Des-pier-ta, Ri-car-do! Vic-to-ria y ven-gan-za'. The piano accompaniment (arpa) consists of eighth-note chords. The vocal line continues with eighth-note pairs, and the piano accompaniment remains with eighth-note chords.

4. Musicalización del tercer verso

El último verso «¡La espada de Alfredo sabrá conseguir!» da a entender que el éxito de Alfredo es atravesar a su padre con la espada. Deja ver sus intenciones y deseos más ocultos y oscuros de eliminar a su progenitor que ahora con su repentina aparición después de haberlo llorado durante tantos años, se interpone entre él y su madrastra obstaculizando su amor. El cromatismo entre la apoyatura y la nota real realza la palabra «espada» que tan significativa es en este momento dramático. El cromatismo melódico se alcanza en este punto gracias a un acorde en estado fundamental de segundo napolitano o segundo grado rebajado, hecho que resulta llamativo, pues este tipo de acorde se suele presentar en inversión de lo que se infiere que el compositor prefiere destacar el significado de los versos a tratar según lo estipulado tanto los acordes como sus enlaces. El final de la frase musical es exactamente igual que el utilizado anteriormente para el final del verso «ansiando o morir», un grito agónico y heroico a partes iguales que se reafirma con su nota sostenida tras el salto de quinta justa. La figuración rítmica de la mano derecha del arpa, con un silencio de semicorchea al principio de cada seisillo, aporta inestabilidad a toda esta trágica tempestad. Los siguientes compases musicales muestran lo expuesto:

The musical score for the last verse is in 2/4 time, with a key signature of two sharps. The vocal line (Peregrino) starts with a sustained note followed by eighth-note pairs. The lyrics are: 'la es-pa-da de Al-fre-do sa-brá con-se-guir.'. The piano accompaniment (arpa) consists of eighth-note chords. The vocal line continues with eighth-note pairs, and the piano accompaniment remains with eighth-note chords.

5. Musicalización del último verso

El *Romance del peregrino* engrandece el sentido dramático de la obra. La música ensalza con una sencillez conmovedora, libre de adornos y amaneramientos, el significado trágico de los versos, tanto en su primera intervención de carácter premonitorio enalteciendo la memoria del padre, como al final, cuando esa misma melodía induce al suicidio del protagonista.⁹

⁹ La transcripción del *Romance del peregrino* que se incluye en el presente trabajo pretende registrar la información dada en la fuente con la mayor fidelidad posible al documento original custodiado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Únicamente se ha añadido en el compás 22 en el arpa un becuadro a la nota Fa para estar en coherencia con la armonía. Se incorporan dos versiones correspondientes a las dos distintas escenas donde se interpreta: segunda escena del acto primero, donde se repite cuatro veces la música correspondiéndose con los cuatro serventesios del texto; y séptima escena del quinto acto, donde se interpreta la última estrofa, pero con la letra modificada por indicación del personaje de Alfredo incluyendo en ella su nombre.

La mala acogida del drama por el público madrileño fue manifiesta, no exclusivamente por las escasas representaciones que tuvieron lugar, se repuso tan solo en dos ocasiones más tras el estreno: los días 24 y 25 de ese mismo mes de mayo de 1835; sino también por las pésimas críticas que recibió.

La década romántica supuso una intensa maniobra de restauración cultural donde la prensa ejerció de vehículo principal imbuyéndose en un debate entre los defensores y los detractores del teatro romántico. Paralelamente a la proliferación de publicaciones a raíz de la muerte de Fernando VII, las tradicionales crónicas teatrales se transformaron en canales desde donde los críticos se comprometían para servir al progreso intelectual de su tiempo con el fin de hacer partícipe de dicho avance a la sociedad (Rodríguez, 1999).

Los que hacían una amplia publicidad de la modernidad de la regencia de la reina gobernadora y abogaban claramente por el liberalismo, tanto político como literario, se declaraban acérrimos defensores del movimiento romántico. Por el contrario, los que mantenían su postura, tanto política como literaria, de la época absolutista en que fueron fundados se consideraban antirrománticos. Esta parcialidad a la hora de formular críticas teatrales dependiendo de la ideología del periódico se describe de manera irónica en el *Correo de las Damas*, a raíz de las críticas favorables que, como era de suponer siendo su redactor jefe el autor del drama, aparecerían en el semanario prorromántico *La Abeja* sobre el estreno del *Alfredo*, y las negativas que provendrían del periódico antirromántico el *Eco del Comercio*.

En pro del *Alfredo*: no hay más que irse a la Abeja y plantar el artículo, que aunque ocupe unas cuantas columnas y sea menester aquel día suprimir todas las noticias de provincias, él se insertará, no hay cuidado, como que el señor don Juan Francisco Pacheco del *Alfredo* es el señor don J. F. P. de la Abeja. Pues, señor, que se le antojó a V. decir mil picardías del drama y ponerlo como hoja de perejil; se va V. al *Eco del Comercio*, y allí se lo reciben con palio y lo colocan en una cosa que se llama boletín (*Correo de las Damas*, 28 de mayo de 1835).

Como bien se había anunciado en el *Correo de las Damas*, la crítica del *Eco del Comercio* fue muy desfavorable. El autor del artículo calificó el drama como una sucesión de atrocidades: incesto, asesinato, parricidio y suicidio; carente de argumento dramático. Asimismo, describió la disconformidad del público como se puede leer a continuación:

Al caer el telón se oyó un concierto no muy acorde de palmadas y chicheos: los que aplaudían quisieron sofocar con las manos el rumor de los que desaprobaban; pero más constantes estos, prolongaron sus agoreros signos aun después de concluidos los aplausos [...] en la primera noche, solo había poco más de la mitad de la gente que cabe en el teatro (*Eco del Comercio*, 25 de mayo de 1835).

En *La Revista Española* se criticó el conservadurismo literario del drama y se elogió la actuación de Concepción Rodríguez en el papel de *Berta*, Carlos Latorre como *Alfredo* y Julián Romea interpretando al maléfico griego, así como la puesta en escena (*La Revista Española*, 26 de mayo de 1835). La crítica del *Diario de Avisos* se mantuvo en un plano más moderado. En opinión del articulista, las escenas fueron demasiado largas, con diálogos desmesurados y escasez de acción. En cambio, halagó la escenografía y la interpretación de los actores haciendo notar tan solo la dificultad con que se escuchaba a Julián Romea (*Diario de Avisos*, 28 de mayo de 1835).

La crónica teatral que Espronceda dedicó en *El Artista* al drama de Pacheco se situó al margen de las querellas suscitadas. Justifica la enajenación y los crímenes del protagonista desde el Romanticismo más ardiente, ya que *Alfredo* es una marioneta manipulada por una pasión incapaz de combatir. Ensalza asimismo la creación del personaje del griego maléfico que solamente habita en la imaginación de *Alfredo* y subraya que, pese a lo arriesgado de la apuesta, el público reaccionó con fervor a todas las intervenciones del personaje heleno. Según Espronceda, Julián Romea encarnó el personaje admirablemente, llegando a transformar su fisionomía mostrándose cejijunto, pálido y con una mirada de ojos vagos y penetrantes que aportaban toda la frialdad y amargura que el dramaturgo habría imaginado (Marrast, 2012: 263-264).

En *La Abeja* Donoso Cortés continúa la línea favorable de Espronceda atribuyendo al Romanticismo la tarea de completar y conservar la belleza de los Antiguos. Estima que el drama está inspirado en la sociedad decimonónica a la vez que en la belleza de la Antigüedad. Distingue al personaje de *Alfredo* como la representación del hombre moderno del siglo XIX que no sucumbe a la fatalidad de los Antiguos, fría y externa; sino a la fatalidad de las pasiones y el corazón. Afirma que en la Antigüedad *Alfredo* hubiera sido un monstruo mientras que para sus coetáneos, simplemente un hombre.

Considera un acierto la forma de comenzar el drama con esa pretendida vaguedad proporcionada por el tono romancesco que potencia el contrapunto cuando se desata la acción con la primera victoria del crimen sobre la virtud: el asesinato de *Jorge*. Asimismo, destaca la generosidad con la que el público aplaudió el acto segundo y, sobre todo, el quinto y, coincidiendo con la crítica de *La Revista Española*, ensalza la interpretación de Concepción Rodríguez y Carlos Latorre. Donoso Cortés, acorde con la opinión de Espronceda, enfatiza la transformación fisonómica y de dicción de Julián Romea en el papel del maléfico heleno (*La Abeja*, 25 de mayo de 1835).

De las crónicas de Espronceda y Donoso Cortés se infiere la esperanza y el deseo de que con el paso de las representaciones aquellos pasajes que no habían sido bien acogidos llegaran a convencer al público madrileño, quien aclamaría al fin la gloria del dramaturgo; mas, no se puede hablar de que *Alfredo* fuera un éxito, pues las críticas en su conjunto no fueron brillantes y las representaciones escasas. Lamentablemente nada se dice en las crónicas teatrales sobre el *Romance del peregrino*, intervención musical tratada con maestría en el conjunto dramático.

Romance del peregrino
Segunda escena del acto I

Andante sostenuto

Peregrino

Romance del peregrino

Séptima escena del acto V

Andante sostenuto

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR GAVILÁN, Enrique (1988), «Joaquín Francisco Pacheco: Perfil biográfico de un político andaluz», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº 115, pp. 209-214.
- Alfredo*. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, MUS 38-6.
- ANTÓN ONECA, José (1965), «El Código penal de 1848 y D. Joaquín Francisco Pacheco», *Anuario de derecho penal y ciencias penales*, t. 18, nº 3, pp. 473-496.
- BARBA DÁVALOS, Marina (2013), *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- CALDERA, Ermanno (2001), *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia.
- Correo de las Damas*, 28 de mayo de 1835, nº 20.
- Diario de Avisos*, 18 de abril de 1835, nº 188; 21 de abril de 1835, nº 21; 23 de mayo de 1835, nº 53; 28 de mayo de 1835, nº 58; 1 de marzo de 1836, nº 335.
- Eco del Comercio*, 25 de mayo de 1835, nº 390.
- ESCOSURA, Patricio de la (1837), *La corte del Buen Retiro*, Madrid, Imprenta de los hijos de doña Catalina Piñuela.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio (1837), *El paje*, Madrid, Imprenta de I. Sancha.
- (1994), *El Trovador*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas.
- GIL DE ZÁRATE, Antonio (1841), *Un monarca y su privado*, Madrid, Imprenta de Yenes.
- GIES, David T. (2006), «Eros en casa: El extraño caso de Alfredo», *Romanticismo*, 9, pp. 93-105.
- La Abeja*, 25 de mayo de 1835.
- La Revista Española*, 26 de mayo de 1835, nº 87.
- MARRAST, Robert (2012), *La revista El Artista: defensa e ilustración del «romanticismo tradicional»*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- OCHOA, Eugenio de (1840), *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso*, Colección de los mejores autores españoles, París, Imprenta de Fain y Thunot.
- PACHECO, Joaquín Francisco (1844), *Historia de la regencia de la Reina Cristina*, Madrid, Imprenta de D. Fernando Suárez.
- (1848), *El código penal concordado y comentado*, Madrid, Imprenta de D. Santiago Saunaque.
- (1853), *Estudios de derecho penal: Lecciones pronunciadas en el Ateneo de Madrid*, México, R. Rafael.
- (1864), *Literatura, historia y política*, Madrid, Imprenta a cargo de D. Julián Peña.
- PACHECO, Joaquín Francisco, Manuel PÉREZ HERNÁNDEZ y Juan BRAVO MURILLO (1836), *Boletín de Jurisprudencia y Legislación*, Madrid, Imprenta de D. Tomás Jordán.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat (1999), *Textos y representación del drama histórico en el Romanticismo español*, Pamplona, Eunsa.
- ROCA DE TOGORES, Mariano (1837), *Doña María de Molina*, Madrid, Imprenta de D. José María Repullés.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (1999), *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC.