

ACTITUD Y LENGUAJE ROMANTICOS EN EL TEATRO POPULAR DEL SIGLO XVIII

*A mi madre,
con agradecimiento.*

Esta intervención quiere contribuir a poner de manifiesto algo que ya ha empezado a ser estudiado por los historiadores de la literatura: que el teatro romántico tiene con el del siglo XVIII más deudas de las que se cree.

Son ya bastantes los autores que han aludido a ello y han llamado nuestra atención sobre este hecho. En el caso del teatro, no es sólo que encontremos en las piezas de autores románticos escenas, ambientes, iluminaciones, músicas, que ya determinaban y caracterizaban gran parte del teatro popular del siglo XVIII; ni que autores como Grimaldi, Bretón, Hartzenbusch, o el duque de Rivas, escribieran comedias de magia (que tenían necesariamente grandes diferencias respecto a las de Valladares, Cañizares, Añorbe o Salvo, pero también grandes parecidos); es que los autores románticos recogen temas y formas fundamentales del teatro dieciochesco, no suficientemente desarrolladas, y los llevan a sus últimas consecuencias. Binomios tan conocidos como amor/odio; vida/muerte; ángel/demonio; cielo/infierno; salvación/condenación, que en la mayoría de las comedias del XVIII no tienen más referente que el cercano mundo cotidiano, que sólo se plantean en función del logro de determinados intereses materiales y que, por tanto, se enfrentan del modo más positivo posible; han cobrado en el teatro romántico otras dimensiones más serias y el protagonista, en cada pregunta, en cada acción, se juega la vida porque pretende más: pretende conocerse y cambiar su mundo. Todo se resume en la oposición "individuo/sociedad", que ya se encuentra en Rousseau.

Ser reconocido, identificado, para el autor del XVIII y para su público era un golpe de efecto, esperado como el final con bodas. Pero en comedias de Valladares, Cornelia o Zavala, empieza a cobrar un interés nuevo. El hombre reconocido, extraño hasta entonces, adquiere una distinta dimensión al ser dotado de un pasado conocido. En los dramas románticos esta anagnó-risis toma muchas veces un carácter trágico: Manrique, en *El travador*, es hermano de quien le manda asesinar; Ruggiero es condenado por su propio padre en *La conjuración de Venecia*; etc.

Vemos, pues, cómo el hombre es destruido por su entorno. Esto no sucedía en el teatro del siglo XVIII, pero se apuntaba. Para ello, muy teatral-mente, se dota al protagonista de rasgos carismáticos y agradables. Don Alvaro, en palabras de Preciosilla, es "el mejor torero que tiene España [...] muy buen mozo [...] digno de ser marido de una emperadora [...] ¡Qué gallardo, qué formal, qué generoso!" (I, i)¹; así encumbrado asistiremos a su caída.

La descripción del carácter y figura de D. Alvaro tiene algo que ver con la que se hace de Don Amato en la comedia de Cándido M^a Trigueros, *El precipitado*: "es el mancebo más bien hecho, más educado, más generoso que tiene Sevilla [...] el más cortés, el más atento" (I, i).² Existe entre estas dos obras una cierta relación por lo que tienen de misterioso, oscuras personalidades, episodios en el Oriente y en las Indias. No olvidemos tampoco que *Don Alvaro* sucede a mediados del XVIII: "Los trajes son los que usaban a mediados del siglo pasado" (p. 301), explica el duque de Rivas al inicio de su obra.

El enfrentamiento con el orden social lleva al protagonista romántico a realizar acciones marginales, fuera de la ley o a escondidas. Por ejemplo, se casará en secreto, como Laura y Ruggiero. Este tema, tan tratado desde el siglo XVII en adelante, encontró en las comedias de magia y de figurón un eco enorme y en ese teatro la figura de la mujer cobró una relevancia que en gran medida perdió luego con el drama romántico. Soubeyroux informó de que entre 1757 y 1797 la población soltera, sin contar a los religiosos, era más de la mitad³. Por consiguiente, había que proteger el matrimonio y combatir costumbres como la del "cortejo". Cornelia escribió por esas fechas, 1794, *Los amantes de Teruel* y allí Isabel, antes de morir de dolor, dice: "matrimonio / que hizo el poder, la fuerza o el dinero / rara vez precursor fue de la dicha / de los dos contrayentes"⁴.

El tema de la muerte por amor, por dolor, la idea del suicidio, como única salida a la situación que se vive, ese "morir juntos" de los amantes que lloran "la desgracia de su suerte", también lo hallamos en el teatro fin de siglo, en comedias como *El mágico del Mogol*, de Valladares; *Eduardo y Federica*, de Zavala; o *Cecilia la ciegucecita*, de Gil y Zárate, si bien ésta es más tardía.

Los personajes románticos llegan a la idea del suicidio tras un proceso de observación que incluye la aplicación de la razón al entorno y al sentimiento de ese medio como algo contrario al deseo propio. Para un romántico el suicidio no es sólo la solución capital, es el acto máximo de afirmación de su individualidad, de su falta de vinculación a lo terreno, es un forma de manifestar ese ser dios de sí mismo, como decía Tassara⁵.

Este afloramiento de la subjetividad, del relativismo, trae consigo un acercamiento a la Naturaleza, que se entiende como algo cambiante y armónico con los propios sentimientos. R.P. Sebold ha llamado nuestra atención sobre la incidencia y el conocimiento de la filosofía sensualista de Locke y Condillac entre los autores españoles⁶; ese conocimiento, directo e indirecto, se filtra, como modo de vida, en todas las capas sociales. La escenografía expresará muy bien esta nueva actitud, puesto que se modificará con el estado de ánimo del protagonista. Jardines con estatuas animadas, en relación con lo que sucedía en Europa, truenos, relámpagos, claros amaneceres, etc., transformarán la escena romántica y dieciochesca. La escenografía conocerá una función que antes no tenía; contribuirá a insertar al hombre en la Naturaleza y cambiará con él. Lo que todavía podemos ver en la pintura romántica, esa adecuación del medio al sentir del hombre, está en el teatro del XVIII.

Un ejemplo: en *El amor dichoso*, de Zavala, 1790, se escribe: "Tas-toras y Pastores [...] componiendo diversas flores en canastillos, ó adornando con cintas alguno que otro recental. Algunas ovejas paciendo sin orden por el monte [...] Toca la orquestra una obertura estrepitosa, que calmará, con un solo agradable de flautas [...]". En *El desengaño en un sueño* (1842), se dice: "el mar embravecido [...] nubes borrascosas [...] relámpagos [...] truenos [...] bramido de las olas y el silbo del viento" (I, i); son los malos presagios de lo que va a ocurrir. Las cajas de truenos recuerdan las comedias de magia y las de santos con sus apariciones del demonio. Al final de la pieza, Marcolán ha logrado convencer a su hijo, ha logrado el éxito, así pues "el mar estará tranquilo" y habrá un "risueño amanecer" (IV, ii)⁷.

Cuando cambia la imagen del mundo, cambia la imaginación poética; cambia, en definitiva, la forma de mirar la realidad. En las fechas que estudiamos ese cambio se da, y se empieza a ver ya a finales del siglo XVIII. La independencia de pensamiento se resuelve en la validez de la individualidad y en todo lo que esto conlleva. El hombre de las ideas, más racional, comienza a ser el hombre de los sentimientos, pero no a secas. Esos sentimientos tienen el valor de las ideas, no hay más que ver la función que aquéllos tienen en las comedias sentimentales y lacrimógenas. Esos sentimientos, más bien la sensibilidad como medio de ejercer la razón, apuntalan al hombre en su carácter, y le permitirán decir "yo soy un yo", que es la objetivación del sentimiento, de lo subjetivo⁸.

Esta actitud nueva se refleja, evidentemente, en el lenguaje; en un mayor uso de formas que aluden a la subjetividad, a la relatividad, y al yo; a la confrontación de sentimientos íntimos. Y este código lingüístico acabará identificando al espectador con la obra romántica. Luigi Monteggia, en 1823, observará que los dramas románticos "nos recuerdan las circunstancias de nuestra vida"; aludiendo a que lo romántico, el Romanticismo, no era algo tan desligado de la realidad⁹. Esa nueva sensibilidad la encontramos antes, en *El duque de Pentiebre*, donde Isaura y Amelia mantienen un diálogo que sintetiza todo lo expuesto hasta ahora, además de "preludiar" lo que será el carácter romántico:

ISAURA: ¿Quánto ha que reina / en tu mente la aversión / que hacia al
 claustromanifiestas?

AMELIA: Quanto ha que mi entendimiento / por sí libremente piensa... /
 anoche / tomó vigor mi tristeza / ... pasaba yo a media noche, /
 luchando con mis ideas... / cuando un ruido / sordo a mis oídos
 llega: / ... oigo lamentables quejas / de una infeliz / ... silenciosas
 tinieblas \ su voz, que hasta mí llegaba / como desde la tremenda /
 morada de algún sepulcro, / manifestando las penas ; que la triste
 padecía / dentro de aquella caverna ... (I, i)¹⁰.

Vemos, pues, cómo lo lúgubre y tenebroso de los sentimientos de Amelia

se traslucen en el entorno del personaje, en 1803 — lo vimos también antes en *El amor dichoso* —, y cómo el lenguaje empleado es el que después utilizarán los dramaturgos románticos: "lamentables quejas... silenciosas tinieblas... sepulcro, etc.". Rodríguez de Arellano sintetiza la razón — las ideas — y el corazón — los sentimientos — en esta obra y en una fecha bisagra, podemos decir que ya con la lengua del Romanticismo.

La conciencia de que el lenguaje es medio de expresión, soporte del cambio y que es la forma de comunicar con el público estaba presente en los dramaturgos. José Milanés muestra así su preocupación por la lengua dramática en su "advertencia" a *Brahém bèn Hali* (1787).

En quanto al lenguaje poético he seguido la verosimilitud, que es el norte de las composiciones dramáticas. Sería cosa ridícula introducir [...] expresiones [...] nuevas, o desconocidas al espectador [...] (los) modos maravillosos de decir, son propios de la Poesía lírica, y no de la dramática [...] mi fin ha sido hacer hablar á los Personajes [...] de la manera que hablarían si estubiesen en España, y en nuestros tiempos[...]¹¹ .

Observamos el anacronismo al servicio de la verosimilitud.

De esta forma, el lenguaje empleado en el teatro es el cercano al del público; la tendencia a una lengua prosaica se observa en todos los géneros del momento, a la vez que encontramos también expresiones sonoras y rimbombantes, fantásticas, propias de la exuberancia romántica. Esta ambigüedad del lenguaje se daba ya en el teatro de finales del XVIII. Moratín señaló lo exagerado de los nombres y expresiones de las comedias heroicas; pero al tiempo, comedias de santos, de magia, sentimentales, de capa y espada, muestran una lengua más corriente, popular en el sentido de que era la que se hablaba entre el público. A este respecto, el autor de *Brahém bèn Hall*, hace ciertas observaciones de interés. Señala que no le parece sea la versificación en asonantes la más verosímil para la tragedia pero que, queriendo "dar gusto a los poetas materialistas, que creen, que el primor de la Poesía consiste en el *campanudo eco de los versos*", lo ha hecho así. Dos tendencias se presentan aquí. J. Milanés, más partidario de los requisitos que previene la Poética, echa en cara a los poetas materialistas su lenguaje sonoro, pero que él mismo emplea, sin embargo, situándose así en un equilibrio de tensiones que pasará después al drama romántico.

Joaquín Arce, de una forma; Rafael Lapesa, de otra, han señalado la adecuación del lenguaje a las nuevas formas de la experiencia, y su paulatino acercamiento a la vida, a lo cotidiano, perdiendo de este modo muchas de las características que diferenciaban al lenguaje literario del habla común. Digamos que, en cierto modo, este habla común se convierte en "código" literario. La lengua poética se prosaiza. En los periódicos, los críticos no se cansarán de denostar el olvido del estilo, la prisa al escribir, el empleo de léxico grosero e irreverente, etc.¹².

Este lenguaje común de los "poetas materialistas", junto con el más elaborado de los escritores "naturalistas", en el sentido que dio Jovellanos a esta denominación, configurará, por medio de comedias de magia, heroicas y sentimentales el drama romántico¹³. En ellas se encuentra mucho de lo que más tarde haría vibrar al público del s. XIX y de lo que le haría burlarse de los estereotipos románticos. En estas comedias, dispares entre sí, encontramos ese rasgo que caracterizaría a la literatura romántica: la valoración de las ocasiones y situaciones en las que el hombre incidía sobre el medio, o era determinado por él¹⁴.

JOAQUIN ALVAREZ BARRIENTOS
Instituto "Miguel de Cervantes" (C.S.I.C.)
Madrid

1 *Don Alvaro o la fuerza del sino*, BAE, 101, pp. 303-4.

2 (Sevilla), M.N. VAZQUEZ y A. HIDALGO, 1785. Cándida añade: "Don Amato es el egemplar de los jóvenes nobles [...] ¡Qué corazón el del señor Don Amato, qué corazón tan de acuerdo con sus palabras! [...] es la persona más digna del pueblo". Sobre esta comedia, vid. R.P. SEBOLD, "El incesto, el suicidio y el primer romanticismo", *Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona, Ed. Crítica, 1983, pp. 109-37. Sobre Trigueros, véanse los trabajos de Aguilar Piñal.

3 J. SOUBEYROUX, "Pauperismo y relaciones sociales en el Madrid del siglo XVIII", *Estudios de Historia social*, 12-13, 1980, p. 26.

4 (Sin datos), "se hallará en la librería de la viuda de Quiroga", p. 13. Más adelante Elena explica así las causas del matrimonio: "su padre (de Isabel) del oro alucinado / se mostró protector de sus deseos (de D. Juan) / y en vencer de Isabel la resistencia, / ni autoridad dexó, ni alhago tierno / [...] las amenazas, / los castigos, los ruegos de su pecho / arrancaron el sí [...]", p. 5.

5 G. GARCIA y TASSARA, *Poesías*, Madrid, Rivadeneyra, 1872, p. 96, dice: "Yo soy mi propio Dios solo en mi cielo". El poema se titula *El crepúsculo*.

6 R.P. SEBOLD, "La filosofía de la Ilustración y el nacimiento del Romanticismo", *op. cit.*, pp. 75-109. También J. L. PATAKY KOSOVE, *The "Comedia lacrimógena" and Spanish Romantic Drama*, London, Tamesis Books, 1978.

7 *El amor dichoso*, melodrama en dos actos. (Sin datos), en la Librería del Carro. Al terminar la acotación Dantéo dice: "Cuán apacible y hermosa / la mañana está! Qué fresco / vientecillo corre! Y cuánto / nos hace halagüeño y grato el sitio [...]". Pero más tarde, cuando falte la amada, el valle estará sombrío, "funesto sin su vista". *El desengaño en un sueño*, BAE, 102, pp. 61-103.

8 "Una mañana, siendo todavía muy niño, estaba yo en el umbral de la casa y miraba a la izquierda, hacia la lumbre, cuando de pronto me vino del cielo, como un relámpago, esta idea que ya nunca me abandonó: *soy un yo*. Mi yo se había visto a sí mismo por la primera vez, y para siempre". Jean Paul se objetiva, convirtiéndose en objeto de meditación. Palabras del *Diario íntimo* (1818-1819), cit. por A. BEQUIN, *El alma romántica y el sueño*, México, FCE, 1978, p. 224.

9 Antes al contrario, su relación era conflictiva y apasionada. De una forma u otra, su intención era cambiarla. "Romanticismo", *El Europeo*, 1823, I, pp. 48-56. Cit. por R. NAVAS-RUIZ, *El Romanticismo español: Documentos*, Salamanca, Anaya, 1971, pp. 155-156. M. T. CATTANEO, "Gli esordi del romanticismo in Ispagna e *El Europeo*", *Tre studi sulla cultura spagnola*, Gruppo di ri-cerche per gli studi di Ispanistica, Sezione di Milano, Milano, 1967. Monteggia había nacido en Milán en 1797. Perseguido por liberal, huyó a Barcelona.

10 Por Don V (Ícente) R(odríguez) de A(rellano), representada en el coliseo de la Cruz en 1803. Comedia en cinco actos, Madrid, Mateo Repullés, 1803. Semejante fusión hay en *El abate de l'Epée*, escrita por J.N. Bovilly y traducida por D.F.R.L. y V. Madrid, Imp. de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1800. Los personajes se caracterizan por "un conocimiento extenso de la naturaleza" (p. 4), por "la mayor inteligencia y la mayor sensibilidad", por la imposibilidad de ocultar los remordimientos (p. 5). Otra traducción de esta comedia, con el título *El Abate de l'Epée y su discípulo el sordomudo de nacimiento conde de Harancour*, por D. Juan de Estrada y D... Laas - Litzos, Madrid, Oficina de D. Benito García, 1800.

11 Tragedia en cinco actos, Alcalá, D. Pedro López, 1787, pp. 10-11. En la "Advertencia" a. *El precipitado*, el editor explica la "predilección que tiene a los dramas en prosa [...] le parece que la naturalidad, que huie del verso, i de la comprensión, habita en la prosa [...]. Como es tan notoria la facilidad que el Autor tiene para la versificación, nadie sospechará que el usar de la prosa [...] lo hizo por impotencia [...]". Esta última observación sobre el valor del verso sobre la prosa puede complementarse con otras en sentido contrario, que se encuentran en los prólogos de muchas novelas del momento. Vid. J. ALVAREZ BARRIENTOS, "Algunas ideas sobre teoría de la novela en el siglo XVIII en Inglaterra y España", *Anales de Literatura Española*, Un. de Alicante, n. 2, 1983.

12 J. ARCE, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981; R. LAPESA, "Ideas y palabras: del vocabulario de la Ilustración al de los primeros liberales", *Asclepio*, XVIII-XIX, 1966-67, pp. 189-219. Para la crítica periodística, vid. los ejemplos, entre otros muchos que podrían citarse, de *El Correo de Madrid*, 12 - V - 1790 y el *Memorial literario*, enero 1794.

13 M. G. de JOVELLANOS, BAE, 87, p. 380-381 a, "Memorias histórico-artísticas sobre la arquitectura inglesa y la llamada gótica" (1805).

14 A. CASTRO, *Les grands romantiques espagnols*, París, 1922, p. 13: "[...] se atribuía un valor especial a todas las obras y a todas las situaciones en las que se veía que el hombre actuaba sobre su medio, o era determinado por éste".