BIBLIOTECA DI *Letterature*

COLLANA DIRETTA DA GIORGIO SPINA

TESTI UNIVERSITARI - BIBLIOGRAFIE
3

ROMANTICISMO 1

ATTI
DEL II CONGRESSO SUL ROMANTICISMO SPAGNOLO E ISPANOAMERICANO

Aspetti e problemi del teatro romantico

NUM 11. Domingo 5 de Mayo de 1839 CUATRO CUARTOS.

EL ENTREACTO.

GENOVA
1982

IBERICA
TESTI E STUDI ISPANICI

Collana diretta da
Piero Menarini
12-II

Stampato con il contributo della
Fondazione della Cassa di Risparmio di Saluzzo

Riproduzione Anastatica in dimensione ridotta.
Volume non in vendita.

© 2006 Centro International de Estudios sobre Romanticismo
Hispánico "Ermanno Caldera"

El primer congreso del entonces denominado "Centro di Studi sul Romanticismo Iberico" tuvo lugar en Génova el 14 de diciembre de 1979, organizado por su "padre", el gran investigador y entrañable amigo Ermanno Caldera. A la sazón no salieron Actas, y por esta razón las del 2° Congreso, que se realizó en Génova el 11 y 12 de diciembre de 1981, vieron la luz con el título *Romanticismo 1. Atti del II Congreso sul Romanticismo spagnolo e ispanoamericano* (Università di Genova, 1982). En un apéndice quedó huella también del primer Congreso.

En ocasión del 9° Congreso del Centro (Saluzzo, 17-19 de febrero de 2005) hemos pensado tributar homenaje a Ermanno Caldera haciendo obsequio a sus viejos y nuevos amigos del facsímil del original de ese "legendario" e imposible de hallar primer libro: *Romanticismo 1.*

BIBLIOTECA DI *Letterature*

COLLANA DIRETTA DA GIORGIO SPINA

TESTI UNIVERSITARI - BIBLIOGRAFIE
3

ROMANTICISMO 1

ATTI
DEL II CONGRESSO SUL ROMANTICISMO SPAGNOLO E ISPANOAMERICANO

Aspetti e problemi del teatro romantico

GENOVA
1982

PROPRIETÁ LETTERARIA RISERVATA
Printed in Italy

Composto e stampato da La Quercia Edizioni - Genova

Realizzato con il contributo del C.N.R.

FACOLTÁ DI MAGISTERO DELL'UNIVERSITÁ DI GENOVA
ISTITUTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
CENTRO DI STUDI SUL ROMANTICISMO IBERICO

SOMMARIO

H. Juretschke	La presencia del ideario romántico alemán en la estructura y evolución teórica del romanticismo español	p. 11
S. García Castañeda	Moralidad y reformismo en las comedias del Marqués de Casa-Cagigal	p. 25
J. L. Picoche	Los militares y el ejército en el drama romántico español	p. 35
G. Paglia	L'umanitá *mediana* dei personaggi di *Bárbara Blomberg* di Patricio de la Escosura	p. 45
D. T. Gies	Imágenes y la imaginación románticas	p. 49
D. L. Shaw	Acerca de la estructura de *Don Alvaro*	p. 61
J. M. Rodríguez Méndez	El teatro romántico que yo vi	p. 71
J. Escobar	Anti-romanticismo en García Gutiérrez	p. 83
P. Menarini	Hacia *El Trovador*	p. 95
E. Caldera	De *Aliatar* a *Don Alvaro*. Sobre el aprendizaje clasicista del Duque de Rivas	p. 109
Appendice		
D. L. Shaw	La critica del romanticismo spagnolo e la sua evoluzione	p. 127

Il II Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano si è svolto a Genova presso la Facoltà di Magistero nei giorni 11 e 12 dicembre 1981.

È stato organizzato da un comitato costituito dai proff. Giuseppe Bellini dell'Università di Milano, Ermanno Caldera dell'Università di Genova, Maria Teresa Cattaneo dell'Università di Trieste, Alessandro Martinengo dell'Università di Pisa e Piero Menarini dell'Università di Bologna.

È stato possibile organizzarlo grazie ai contributi finanziari del CNR, della Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, della Provincia di Genova e della Regione Liguria: a tutti questi enti e ai loro gentili Presidenti esprimiamo il più sincero ringraziamento.

I presenti Atti contengono le relazioni che vennero pronunziate nel corso del Congresso: esse compaiono secondo l'ordine stabilito nel calendario dei lavori.

In appendice, viene pure pubblicata la relazione che il prof. Shaw tenne in occasione del I Congresso, che ebbe luogo il 14 dicembre 1979: essa fu — dopo un vivace e cordiale intervento del Console di Spagna, Don Florencio Físcowich — l'unica relazione ufficiale, essendosi trattato di un breve, amichevole incontro di preparazione alle attività future.

Il III Congresso, dedicato al linguaggio romantico, avrà luogo alla fine del 1983 o al principio del 1984.

LA PRESENCIA DEL IDEARIO ROMÁNTICO ALEMÁN EN LA ESTRUCTURA Y EVOLUCIÓN TEÓRICA DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL

Para plantear el problema en sus justos términos, se impone en primer lugar una precisión de lo que se ha de entender por ideario romántico alemán, y cuál es la extensión razonable que debe darse al del romanticismo español. Porque las ideas-guía con sus manifiestos correspondientes o las fechas que cabe deducir del conjunto para su periodización con el fin de medir la duración del movimiento en España y describir su tenor literario y artístico, están en íntima función de los conceptos básicos. Al adoptar este procedimiento, se ofrece, asimismo, una explicación de lo que supone el desnivel cronológico entre las dos corrientes culturales y un mejor entendimiento de la mutación que sobre las ideas germánicas produce el paso por Francia, Inglaterra e Italia. Fuera de este examen queda forzosamente el análisis del origen del ideario alemán el cual fue, a su vez, un resumen concentrado del desarrollo anterior de Europa, como por ejemplo, del gran pasado italiano a partir de Dante y la discusión de la perfecta poesía por Muratori, de la estética sensista de Inglaterra con los comienzos de una historiografía por los Warton, de lo que representaba la cultura española del barroco y la crítica de Cervantes, y, no en último lugar, la vigencia del enciclopedismo francés. Fuera queda, en fin, hasta dónde este movimiento alemán fue continuidad, correctivo u oposición con respecto a la Ilustración de Europa.

En cuanto al primer concepto, o sea el del ideario romántico alemán, se recoge en éste el pensamiento teórico desde el *Sturm und Drang* hasta el florecimiento del *Biedermeier*, o sea, desde 1770 hasta 1850 aproximadamente. Se incluye aquél porque Herder actuó en todo tiempo al lado de la estética

posterior en España, aunque apenas se le conociera directamente. La presencia del *Biedermeier* se debe al hecho de constituir éste la última fase de un romanticismo en gran parte afín al de Occidente. A pesar de evidentes reparos se adopta, por consiguiente, el criterio que siempre se aplicó al gran movimiento cultural de Alemania, identificando todo el período con el romanticismo, igual que hicieron Mme. de Staël, Ste. Beuve o Menéndez Pelayo y no tan distante de las interpretaciones de Franz Schulz o de Korff, utilizando el término de la *Goethezeit*.

Sobre esta base, entran en una relación de sus hombres representativos Lessing, Herder y Goethe, Schiller, Kant, Johannes von Müller y los hermanos Humboldt, los escritores de la *Romantische Schule* con los Schlegel a la cabeza, más Fichte y Schelling, Jean Paul y Nüsslein, a continuación Heine y Hegel, y finalmente E. T. A. Hoffmann, Uhland y Lenau. Cuatro generaciones en su conjunto cuya cooperación no hubiera dejado de señalar Friedrich Schlegel, si su descripción de este fenómeno se basara en una perspectiva de 1830, y no de 1810, al fijarse en el desarrollo generacional, o sea, histórico.

En la enumeración faltan los nombres de Novalis, Hölderlin y Tieck, los de Eichendorff, de la Droste y Leopold von Ranke porque estos no llegaron a conocerse en España por entonces. Si bien esta ausencia se debe en parte a la valoración contemporánea de la propia Alemania, no está de más advertirla ya que restringió el ámbito del impacto germánico.

El período español cubierto por el término romántico se inicia a comienzos del siglo XIX, cuando se registran las primeras traducciones del teatro juvenil de Schiller, como, por ejemplo, *El Amor y la Intriga*, y el artículo *Reflexiones sobre la Poesía*, el cual se publicó en la revista de Quintana: *Variedades de las Ciencias, Literatura y Arte* y el que se atribuye a Böhl. El nacimiento primario y tímido del romanticismo coincide con el emocionalismo de Cienfuegos y la traducción del famoso tratado da Burke sobre los orígenes de nuestras ideas de lo bello y de lo sublime. Más claras se muestran las señales del cambio hacia 1820 en la discusiones de Böhl de Faber con sus contrincantes en la *Crónica Científica y Literaria*, los primeros comentarios de Lista en *El Censor* y su propagación en *El Europeo*. El florecimiento de la primera fase se produce hacia 1827-8 con los discursos de Lista y Durán[1].

No es preciso recordar como este romanticismo, fundamentalmente histórico, evoluciona hacias formas y contenido más actualizados ya que se trata de materia muy conocida. En cambio, sí conviene subrayar que este movimiento no se extingue en cauces supuestamente eclécticos. Hay que tener presente su desarrollo posterior en las obras de Manuel Milá, Piferrer y Quadrado, Cañete y Fernán Caballero, Florentino Sanz y Bécquer. Han de in-

cluirse los testimonios que aportan revistas como *La Discusión, La Revista de Ambos Mundos, La América* y *El Museo Universal.* Y no se debe olvidar su impacto en la pintura nueva, recomendada por Pablo Milá y representada por Federico Madrazo. No se alcanzan los límites de la actuación efectiva y evidente presencia hasta 1870, en términos generales. La transformación total que en Alemania se produjo entre 1840 y 1850 con historiadores como Gervinus, se advierte en España primero por los artículos de Juan Valera y Pí y Margall, aunque todos, en la vertiente alemana lo mismo que en la española, se entusiasmaran aún en su juventud con los altos ideales y grandes visiones del mundo romántico[2].

Obligado punto de partida para cualquier reflexión en torno a la cuesión que aquí se pone a debate, sigue siendo el mundo espiritual de Böhl de Faber. Como éste suele asociarse casi exlusivamente con August Wilhelm Schlegel y como sus propios juicios sobre el historiador de la literatura dramática abonan esta relación, no injusta, por tanto, pero sí unilateral, resulta oportuno insistir en que el credo intelectual y estético del culto comerciante fue más amplio y profundo de lo que se supone por lo común. En su haber contaba Böhl con extensas y variadas lecturas de toda índole sobre la época. Su visión alemana tenía cabida para Herder, Goethe y Bürger, Lessing y Schiller, siendo el límite significativo de su saber el teatro primerizo de Grillparzer y la colección de canciones populares, reunidas por Arnim y Brentano en *Des Knaben Wunderhorn.* Sus conocimientos de literatura inglesa que arrancaban de Percy y Young, le llevaban a la admiración de Scott, Wordsworth y Byron. Más impuesto estaba aún en la literatura francesa aunque citara con evidente predilección a Chateaubriand, Mme. de Stäel y De Bonald, como si antes no se hubiera hartado de lecturas de Rousseau. La selección positiva que adoptó después, fue el producto de un largo proceso que contribuía a su propia evolución en el terreno espiritual y religioso.

Subrayo esta matización de las lecturas de Böhl porque su interés por el romance y el drama anticipan y marcan el carácter de su impacto en España. Percy y Herder, luego Wordsworth al que admiró mucho y del que Schlegel nunca habla y al que probabilmente no conoció siquiera, y finalmente la pareja Arnim — Brentano, constituyen el elenco teórico de su apasionada afición por el lirismo popular, a la vez medieval y contemporáneo, aunque, al parecer, ignorante del de Goethe. Al lado de este interés primordial por las canciones de toda clase que culmina en la *Floresta de rimas antiguas castellanas* (1821-25), desmerece su apología de Calderón y su publicación posterior, el consabido *Teatro español anterior a Lope de Vega*, de 1832. La lectura de su correspondencia con Durán, Lista y Fernández de Navarrete, tres

figuras señeras de la historiografía española, demuestran esta orientación de Böhl y nos explican por qué pesó más el conocedor de la lírica que el del teatro. Lo digo sin querer minimizar la importancia de su apología de Calderón que le venía de Schlegel, y para la cual no le asistían ni sus conocimientos ni sus aficiones más íntimas. Böhl era un hombre de profunda espiritualidad. Aunque se dejara arrastrar al campo político y de la polémica ideológica, en su lucha contra la Revolución Francesa y el despotismo de Napoleón, aunque actuara efectivamente en este sentido durante la década de Fernando VII, llamada ominosa, se le hace injusticia, realzando este aspecto en demasía. Lo que ocurrió a Pitollet en la defensa del patrimonio cultural de Francia y de la Ilustración, se repitió hace poco con otra notable monografía sobre Böhl desde una posición polémica actual, igualmente arraigada en la política. Me refiero al libro de Guillermo Carnero que llega a afirmar que sus consideraciones estético-literarias "son fundamentalmente el camuflaje de sus ideas políticas", las cuales se califican a continuación de puramente "reaccionarias", partiendo del criterio singular de identificar toda restauración con reacción[3]. Ninguno de los libros, ni el de Pitollet ni el de Carnero, reflejan la intención primaria de Böhl, los dos utilizan indebidamente las manifestaciones de su mujer, los dos se quedan en la periferia aunque el lenguaje inhábil y torpe del autor alemán lo pudo justificar en cierta medida.

Böhl se esforzó en propagar el concepto organicista de la cultura y de la obra de arte, y más de ésta que de aquélla, por ser común a todos los escritores de la época clásico-romántica de Alemania. En términos generales recoge la acentuación del fenómeno religioso para la cultura que se manifiesta en el tratado de August Wilhelm aunque de modo más bien difuso y un tanto teórico. En la traducción de las palabras clave, como por ejemplo, las voces *plastisch* y *pittoresk*, no consigue encontrar una versión a pesar de ofrecérsela Mme Necker de Saussure en su versión francesa, con lo cual se privó de un elemento útil para la argumentación organicista. Para subrayar el valor relativo de los factores formales recurre al binomio schlegeliano: orgánico-mecánico, pero con muy poca fortuna como expuse en otro lugar[4], contrastando las voces alemanas y españolas. En su modo de proceder resulta a menudo poco feliz y apenas convincente frente a sus contrincantes Mora y Alcalá Galiano.

Su visión admirativa del Siglo de Oro es más tradicionalista que coherente, al combinar las tesis de Schlegel con las de Antonio Capmany y otros apologetas españoles del pasado. Como no se percató de la relación específica del clasicismo español del siglo XVI con la Antigüedad, carece su argumentación de fondo. Todo ello le lleva a acentuar más la parte negativa de la estéti-

ca romántica, es decir, la crítica de la imitación servil y externa con el elemento de las unidades, en lugar de mostrar el aspecto positivo y orgánico de la originalidad. En el fondo, carecía siempre de una visión clara de estas ideas clave ya que ignoraba las consideraciones críticas de Friedrich Schlegel sobre el particular en su totalidad. Sus seguidores españoles vieron este defecto, pero no lo destacaron. En el deseo de defender los valores de la literatura nacional, utilizaron en primer lugar el lado positivo de su argumentación, en lugar de reparar en sus flaquezas.

Dada la gran difusión del libro de Schlegel que le mereció el calificativo de mensaje del romanticismo alemán, considerando sus frecuentes reediciones, signo inequívoco de su nada menor vitalidad, sostenida por su denso conjunto y elegante presentación, que aún hoy se admira a pesar de la ambigüedad terminológica del binomio clásico-romántico, y a pesar de sus incuestionables lagunas en el saber positivo de la comedia barroca, llamó siempre la atención que no se hiciera nunca una traducción española del *Curso de literatura dramática*. Para la época inmediata, la de los Schlegel y Böhm, esta ausencia resulta menos sorprendente. Hay que tener en cuenta que la gente culta e interesada lo podía leer en francés o italiano. Y quienes habían emigrado a la Gran Bretaña, que no fueron pocos, y hombres de calidad, tenían el texto inglés a su disposición. Por las tres versiones se enteraron los españoles efectivamente. Lista y sus compañeros por la traducción francesa. Esta o la italiana manejaban Aribau y los redactores del *Europeo*. Alcalá Galiano lo leería en inglés, igual que utilizaba las traducciones a este idioma para los libros de Friedrich Schlegel y otros autores alemanes, mientras que los hermanos Milá hicieron uso de la versión de Gherardini. A causa de su carácter apologético, en cambio, se reprodujo tres veces el capítulo referente a España[5], sin contar los numerosos resúmenes que del libro se efectuaron desde la *Edinburgh Review* hasta el *Museo de familias* de Bergnes de las Casas[6]. Por lo demás, no cabía esperar que el texto de Schlegel salvara los obstáculos de la censura fernandina que en su segunda fase fue, sin duda, puramente reaccionaria, si hubiera superado la barrera lingüística. Lo que esta última significa, se calibra en la malograda traducción de la *Historia de la literatura Española* de Bouterwek, de 1829. No pudo llevarse a felix término, a pesar de contar con el apoyo del Director de la Academia de la Historia, Fernández de Navarrete y al tiempo que las versiones en inglés y francés ya eran moneda corriente[7].

Hasta qué extremo se leía y discutía al autor del *Curso*, se aprecia en la monografía, relativamente reciente, de Chetana Nagavajara sobre *August Wilhelm Schlegel in Frankreich* de la que se desprende la profundidad de su

impacto en todas las mentes superiores[8]. Afortunadamente poseemos igualmente testimonios de la impresión que causó sobre gente española. Figura a este respecto, en primer lugar, la revista *El Europeo* de Barcelona, con los artículos de Aribau y López Soler, a quienes suplía el colaborador italiano Monteggia información adicional, basada en *Il Conciliatore*.

No menos importante era en este conjunto de redactores del *Europeo* la colaboración de Carl Ernst Cook, un alsaciano de Mülhausen, al que se tenía siempre, cuesta creerlo, por refugiado inglés. Cook ya llevaba años en Cataluña, enseñando alemán, música, matemáticas y otras asignaturas. Uno de sus alumnos fue el luego famoso médico Orfila. Cook dio al *Europeo* una ambientación de lo alemán que no estaba apenas en el *Curso* de Schlegel ni coincidía con sus creencias. Habló de Galvani, Mesmer y Gall, es decir, sabía de la filosofía de la Naturaleza de los románticos y todo ese complejo de creencias, entonces tan dominantes de Europa, en las cuales se mezclaba la ciencia con la filosofía y la religión. Pozo inmenso, si recordamos a Novalis, Ritter y Baader y sobre el que nos instruye el libro extraordinario de Auguste Viatte acerca de las fuerzas ocultas del romanticismo, o cogiendo un testimonio reciente, los fragmentos de Friedrich Schlegel de estos años, que se acaban de publicar por primera vez en la edición crítica de su obra[9], Cook completaba la visión más bien literaria de August Wilhelm Schlegel igual que lo hiciera con las noticias sobre las ciencias clásicas que publicó Aribau.

El segundo testimonio, no menos llamativo, por no sospechado, nos lo facilita Martínez de la Rosa, cuya aportación al drama romántico describió por primera vez en términos justos Ermanno Caldera[10]. Con respecto a él no está de más recordar sus reflexiones teóricas sobre la tragedia, de estos años precisamente. Estas se basan en no pocas ocasiones en August Wilhelm Schlegel cuyo libro cita varias veces como autoridad. Cabe decir que la visión de Schlegel fomentó la evolución del autor de la *Conjuración de Venecia* hacia el romanticismo. Un romanticismo aún muy cerca del clasicismo, igual que el del propio Schlegel, conforme advierte atinadamente Roger Ayrault[11]. Finalmente, ha de mencionarse aquí la cala crítica e histórica que Alberto Lista efectuó durante el último lustro de los años veinte y comienzos de la cuarta década a través de la *Gaceta de Bayona* y otros periódicos. Todos los españoles, los de Cádiz, Madrid y Barcelona, no huelga decirlo, actuaron con conocimiento de los escritos de Böhl.

La mudanza general que se produjo hacia 1830, fuera y dentro de España, iba a modificarlo todo, aunque el cambio no vino de modo inesperado o imprevisto, si enfocamos la actuación de un ministro como López Ballesteros. En el terreno espiritual y cultural tampoco se anuló o desechó cuanto se

había creído válido en la apreciación y el entendimiento del romanticismo. A la preparación de esta mudanza habían contribuido tres factores esenciales, siendo el primero y más importante la evolución de la conciencia general en la propia Alemania a partir de 1815. La confianza mayor en la valía del pueblo iba acompañada del despertar de un fuerte sentimiento nacional y evidentes aspiraciones de constitucionalismo por todo lo largo y ancho del país. No menos decisivo resultó el segundo factor, representado por el agotamiento de la fase restaurativa de Europa. Esta, que August Wilhelm Schlegel y Böhl habían defendido en un principio, quedó dramáticamente condenada con la Revolución de Julio en 1830. Y en tercer lugar se ha de registrar la muerte de Fernardo VII que trajo consigo la desaparición total del Antiguo Régimen y la apertura pública y oficial a la nueva Europa.

La transformación del escenario alemán no fue espectacular, pero profunda, y no faltaron los accidentes testimoniales, como por ejemplo el asesinato de Kotzebue o la fiesta de Wartburgo. En el extranjero se recoge este desarrollo con gran claridad en el país que no había sufrido los avatares de la guerra. Basta leer las revistas inglesas, la *Edinburg Review*, la *Foreign Review* o la *Foreign Quarterly Review*, entre otras, para darse cuenta de ello. El comentarista más señalado de este momento fue Thomas Carlyle, el gran escritor escocés, que se distinguía por la calidad informativa de sus artículos y la honda simpatía con la que observaba ideas y sucesos. Sus artículos más notables se publicaron precisamente entre 1827 y 1833. Carlyle da cuenta de las nuevas obras de Goethe, como por ejemplo del *Fausto*, juzga la evolución del autor en una visión retrospectiva, sabe de su actitud mediadora entre clásicos y románticos y aprecia su posición alemana en lo justo. Hablando de Jean Paul, describe el mundo fantástico de sus novelas con su peculiar religiosidad que admira, y su ojeada crítica no deja de entrever la problemática del país y de sus habitantes. Al mismo tiempo tiene a sus lectores al corriente sobre la significación de Schiller en la cultura alemana, repara en el papel de Novalis y enjuicia el teatro de Grillparzer. Fijándose en la crítica literaria del día, no se olvida de mencionar debidamente la *Historia de la Literatura Antigua y Moderna* de Friedrich Schlegel, desde 1818 ya traducida al inglés por Lockhart, el yerno de Walter Scott.

De la impronta de estos artículos sobre sus lectores españoles en Inglaterra sabemos poco, salvo dos excepciones. La primera es la de Antonio Alcalá Galiano cuyos artículos en *The Athenaeum* se publicaron en 1834 y que desenterró para nosotros Vicente Llorens. En éstos lo mismo que en los que Alcalá Galiano redactó posteriormente, o sea, después de su regreso a España, se atuvo el crítico gaditano más al ideario de los Schlegel que a la situación

alemana general que ignoraba igual que su comentarista de hoy[12]. El impacto mayor de Carlyle se registra, en cambio, en el Museo de Familias de Bergnes de las Casas, en los libros que éste va a publicar luego en su imprenta y, no en último lugar, en su largo ensayo sobre Jean Paul que veinte años más tarde imprimió en su revista *La Abeja*. Carlyle continúa, rectifica y sustituye a Mme de Staël, clasificándole en una visión histórica[13] y actualizando su reportaje sobre Alemania.

La acentuación del elemento liberal, o dicho de otra manera, la politización de la literatura romántica en conformidad con las corrientes constitucionales, populares y sociales, está representada por Victor Hugo, Lamennais y Saint-Simon. Como tal no entraría en nuestro examen, si no mediase en esta mutación el poeta Heinrich Heine, y más que el poeta el periodista político que informaba desde París sobre los sucesos germánicos.

Mientras que el lirismo heiniano tardó aún dos decenios en ejercer su atracción sobre los poetas españoles, según nos muestra la exhaustiva bibliografía del canadiense Claude R. Owen[14], estaba el criterio polémico y decidido liberal ya bien presente en las reuniones literarias de Madrid. Si se piensa que el reconocimiento de Heine por el público inglés no se produjo hasta 1863, ya que se debe a un agudo artículo de Matthew Arnold, el cual, a su vez, motivó la traducción de sus tratados críticos[15], llama esta puntual presencia de Heine especialmente la atención. En el contexto tratado merece esta temprana entrada del autor una preferente mención por su incidencia sobre las relaciones germano-hispánicas, aparte de prestar una notable agresividad al romanticismo liberal de cuño francés.

Heine redactó varios artículos sobre la *Romantische Schule*, término con el cual apuntaba a los Schlegel, y sobre *Religion und Philosophie in Deutschland*, con el fin de ilustrar al público francés acerca de la situación espiritual del país vecino. Escritos entre 1833 y 35, primero en alemán aunque se publicaron antes en francés, pretenden dar una visión nueva de Alemania, de la real y efectiva. El marco de su perspectiva es todavía estético-literario, pero en el segundo trabajo suyo se hallan pertinentes observaciones sobre filosofía y teología, aunque muy unilaterales. Heine quiere rectificar el cuadro que Mme de Staël había compuesto e invalidar las interpretaciones históricas y críticas de los hermanos Schlegel, aunque se ensañe más con el hermano mayor, August Wilhelm y le falten argumentos verdaderos frente a Friedrich. Si Carlyle suplía a Mme de Staël, Heine se opone a su interpretación[16].

La repercusión de los escritos de Heine se observan simultáneamente en Madrid y en Barcelona. De la primera nos informa el periodista Larra en sus artículos sobre los cursos del Ateneo en 1836, comentando las conferencias

de Corradi que habló de literatura extranjera. De la segunda sabemos por el *Propagador de la Libertad*, revista barcelonesa que se publicó entre 1835 y 38. En ésta dio Covert-Spring o Fontcuberta, entonces su director, largos extractos de los escritos de Heine. Como informé pormenorizadamente del asunto, al descubrir el plagio del autor catalán, no insisto más en ello[17].

No es este el lugar de precisar el impacto de Heine. Dudo, además, de que sea posible indicarlo con exactitud, teniendo presente las asombrosas investigaciones de Xavier Fábregas en torno a la cultura catalana de aquel entonces[18]. En cambio, sí debe subrayarse que aquel Heine que no actúa aún con su fama de gran poeta, no presentaba una nueva estética literaria ni una visión histórica distinta de la literatura. Como su segundo maestro que fue Hegel después de haberlo sido antes August Wilhelm Schlegel, no dispone de los conocimientos históricos, literarios y estéticos de los hermanos. Por tanto, retiene la diferencia entre clásico y romántico y retiene el interés por el medievo, pero manifiesta mayor apreciación de la literatura clasicista, relativamente hablando, y reniega decididamente del cristianismo y de una visión positiva del medievo cristiano. Heine no fue una mente sistemática. Tampoco lo fue su crítica que procede históricamente, pero carece de base histórica seria. De esta manera se explica también que Allison Peers apenas reparó en él y cree que ni el poeta ni el escritor tuviera influencia apreciable en España[19]. Porque si al principio la tuvo ciertamente muy menguada en los dos aspectos, así por ejemplo, durante los decenios cuarto y quinto del siglo, luego la ejerció muy profundamente, según demonstró M. T. Albert en su tesis, por mí dirigida[20]. Contra él pesó también la clasificación negativa que Carlyle diera de él y que, por motivos religiosos, aumentó sensiblemente Milá más adelante.

Para que las lecciones de Carlyle y los artículos de Heine sobre lo alemán pudieran encontrar una respuesta adecuada, era necesario que el ambiente español cambiara. Con ello se toca el tercer factor explicativo de la mudanza. Si la disposición para una mayor receptividad ya se había formado en determinadas minorías, se requería, además, una verdadera y efectiva apertura. Marrast conjugó bien las dos componentes, la interna y la exterior, en su monografía sobre Espronceda. Un testimonio más directo nos ofrece el ya mencionado artículo de Larra que, sin conocer la materia, insiste en la importancia del factor alemán. Lo que no deja de ser llamativo en un ambiente arrolladoramente formado por hechos y teorías francesas, existiendo, sobre todo, como obstáculo, la barrera de la lengua, y siendo el portavoz de lo alemán un oscuro profesor, Fernando Corradi, que no tenía carisma de ninguna clase y del que dudamos que supiera siquiera la lengua alemana.

La cuestión de la presencia del ideario romántico no se debe confundir con la de las traducciones efectivas de obras alemanas, ni tampoco en la aplicación de una y otra en la estructura y en el desarrollo teórico del romanticismo español[21], aunque la frecuencia de las versiones pueda incidir sobre el primer y tercer aspecto. Así ocurrió, de hecho, en la creación de la balada[22]. Durante el cuarto y quinto decenio, empero, priva el ideario teórico de modo evidente.

Su presencia se manifiesta, por de pronto, en el prólogo de Alcalá Galiano al *Moro Expósito* del Duque de Rivas, y nos advierte, de paso, que no debemos fijarnos unilateralmente en la evolución del teatro, olvidándonos de los antologistas Böhl y Durán. Refuerza esta reflexión el hecho de que en este lapso de tiempo continúa la lectura y traducción más varia del libro de Mme de Staël sobre Alemania al lado del *Curso de literatura dramática* de August Wilhelm Schlegel. Críticos atentos e historiadores a la vez, del corte de Gonzalo Morón y Manuel Milá, ponen este fenómeno adicionalmente en evidencia[23]. Con respecto al alemán, preponderan en este periodo los géneros líricos sobre el drama, incluyendo la relación Bürger, Goethe y Schiller, Uhland y Lenau y hasta el proprio August Wilhelm Schlegel, como poeta, se entiende. La barrera lingüística impedía que se hiciera otro tanto con el teatro, la novela y el cuento, si bien no faltan excepciones, conforme demuestran las traducciones del *Werther*.

Volviendo a Alcalá Galiano y teniendo en cuenta sus artículos posteriores, especialmente el que bajo el título *Literatura* publicó en la *Revista de Madrid* en 1838, es de notar que examina lo mismo la lírica que el drama. Su distinción estriba en que habla con pleno conocimiento de la literatura contemporánea de Europa. De Inglaterra y Alemania, por supuesto, pero igualmente de Francia e Italia, y sin ignorar lo que se había publicado en español dentro y fuera de España. Según su reiterada observación es incuestionable el origen alemán de las teorías románticas y el carácter romántico de la literatura alemana. En cuanto a Inglaterra, advierte su rico florecimiento al margen de cuestiones teóricas sobre clasicismo y romanticismo. De Francia retiene el formalismo anticlasicista de sus poetas modernos, aparte de constatar expresamente la valencia relativa de las nuevas teorías para el enjuiciamiento de su gran teatro del siglo XVII. Con respecto a Italia reconoce igualmente el papel problemático de las consideraciones románticas, viendo el país tan profundamente afín a la Antigüedad por su suelo y su historia.

A la vista está que el guía teórico de Alcalá Galiano ha cambiado. En lugar de August Wilhelm Schlegel, le informa ahora el hermano Friedrich. Este, cuya *Historia de la literatura Antigua y Moderna* ya corría entonces en

inglés, francés e italiano, le suministra una visión general de la literatura universal en su sentido más amplio y elevado, al margen de géneros y teorías, yendo al fondo de las culturas respectivas. Ciertamente guardaba su preferencia por la espontaneidad del escritor y la originalidad de la obra de arte, por lo que él llamaba *Selbstdenker*, pero ya no llegaba a condenar toda imitación o los vehículos tradicionales del pensamiento. Sus reflexiones no recurrían, por tanto, a la oposición continua entre clásico y romántico, antiguo y moderno, plástico y pintoresco. En su lugar pesaban las posibilidades de la actuación artística y cultural para terminar descubriendo que, por encima de estos contrastes o diferencias que él no negaba, había contactos y semejanzas humanas, que el contraste clásico-romántico no significaba la última palabra. Al estudiar el romanticismo español, cuya autenticidad primaria nunca puso en tela de juicio, afirma, por consiguiente: "In der Tat streitet auch das Romantische an sich mit dem Alten und wahrhaft Antiken nicht"[24], lo romántico no está reñido con lo antiguo.

De ahí procede que Alcalá Galiano subrayara siempre el valor de lo espontáneo y que llegara a llamar románticos a los griegos, o que criticara en los poetas españoles del siglo XVI su imitación de lo antiguos como mengua, aún reconociendo sus grandes logros. Friedrich Schlegel aporta una matizada rectificación al credo del *Sturm und Drang* a la exposición de su hermano y a lo que él mismo había dicho antes. Se trata de rectificación y no de negación, y esta modificación actúa sobre el crítico español. Insisto en este punto porque Allison Peers confunde a los Schlegel como si su pensamiento fuera en todo igual, ya que desconocía a los teóricos alemanes en su origen y objetivo. Por ello no vió el entronque sucesivo de Alcalá Galiano en los dos hermanos. El supuesto eclecticismo, digo, la teoría inventada por Peers, arraiga en esta falta de discernimiento[25].

La exposición que se acaba de hacer en torno a la significancia y el impacto de la obra de Friedrich Schlegel en España, perseguía la finalidad de demostrar en un caso especialmente notable que este informaba la polémica sobre la nueva doctrina sentando las bases para su interpretación. Su libro, el más logrado de cuantos escribió y no el único que afecta la materia[26], reforzaba la argumentación histórica y el pluralismo del ideario estético, al reconocer la autonomía total de los valores internos y formales de los pueblos en sus manifestaciones literarias. No es de sorprender, por tanto, que alguien se decidiera a verter la obra al español, lo que ocurrió entre 1843 y 44 en Barcelona. La versión se servía por entregas, facilitándose la última en mayo de 1844, aunque el pie de imprenta de la obra lleve la fecha de 1843. El traductor, José Petit de Córdova, cuyo nombre he podido averiguar después de lar-

gas pesquisas, pero de quien nada he conseguido saber, inicia su empresa comercialmente con la frase siguiente: Presentar un cuadro general y completo de la literatura en todos los siglos y en todas la naciones, examinar la influencia que en sus diversas épocas ha ejercido, así en el hombre como en la sociedad, seguir la vida de la inteligencia humana por en medio de todas sus vicisitudes y trastornos..."[27].

No es de sorprender que se tradujera esta obra, pero sí el hecho de que lo ignorara Allison Peers e incluso Alfonso Par, porque el texto, no precisamente frecuente, se encuentra en la Biblioteca Central de Cataluña y no es de ninguna manera tan raro como el del *Propagador de la Libertad.*

No hay margen para describir el influjo posterior de la obra, a la que se supeditan todas las demás. El cometido huelga porque ya lo hice pormenorizadamente en mi estudio sobre Milá y Fontanals para quien Friedrich Schlegel llegó a ser la autoridad máxima en materia literaria, aunque dudara algún tiempo si no debía dar preferencia a Hegel. Prescindo igualmente de una descripción del influjo de Hegel en el terreno estético-histórico, ya que éste no se examinó con suficiente detalle para resumirlo en pocas frases. Conste, sin embargo, que Hegel está presente en Juan Valera, Pi y Margall y Castelar, es decir en autores que se creían tan ajenos al romanticismo como el filósofo alemán, cosa que pudiera y debería discutirse largamente.

Por falta de margen, tampoco se menciona aquí la presencia de la estética de Schelling, abiertamente aparentada con la del romanticismo. Su pensamiento entró en España por su discípulo Franz Anton Nüsslein, conforme pude comprobar en mi ensayo sobre la *Abeja* de Bergnes de las Casas[28].

Ahora bien, la aparición tardía de Hegel y Schelling, a partir de 1850 aproximadamente, la cual va aparejada de la irrupción arrolladora del lirismo de Heinrich Heine, prueba de modo fehaciente que la estética romántica alemana se ejerce aún plenamente hacia 1860 y posee la suficiente fuerza como para impresionar y formar a Menéndez Pelayo.

HANS JURETSCHKE
Universidad de Madrid

NOTE

[1] En la actualidad el mérito de Durán resalta aún más por los trabajos de D. T. Gies y D. L. Shaw, convirtiéndole en la figura clave de su generación, con fundamento, a mi modo de ver.

[2] Un examen de las lecturas históricas de estos autores que, a su vez, fueron también historiadores resultaría revelador a este respecto y crearía una base más sólida y ancha para fijar el perfil ideológico y estético de estos escritores. El despegue del romanticismo no era tan fácil ni tan completo.

[3] *Los orígenes del romanticismo reaccionario español: El matrimonio Böhl de Faber*, Valencia, 1978, 331 págs. Al lado de esta monografía aporta bastante menos el libro de ANTONIO OROZCO ACUAVIVA sobre *La Gaditana Frasquita Larrea, primera romántica espanola*, Jerez de la Frontera, 1977, 450 págs., con traer muchos datos adicionales de la acera de enfrente, políticamente hablando. La cita de Carnero, pág. 58.

[4] Véase *Die Deutung und Darstellung der deutschen Romantik durch Böhl in Spanien*, en *Ges. Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, vol. 12, de las *Spanische Forschungen der Goerres-Gesellschaft*, 1956, págs. 147-191.

[5] Aún queda por establecer una relación bibliográfica y revisión lingüística de estas traducciones y otros extractos que se hicieron entonces. El estudio tendría que incluir un examen de las segundas Lecciones Berlinesas de A. W. Schlegel (de 1827) que, aun siendo mucho menos valiosas, se publicaron dos veces, la primera en Valencia en 1854 y en 1896 la segunda en Madrid. Ni Allison Peers, ni ningún otro especialista, nos da cuenta de ello.

[6] Véase mi trabajo *La recepción de la cultura y ciencia alemana en España durante la época romántica*, en *Estudios Románticos*, Valladolid, 1975, págs. 63-120. La referencia citada, pág. 90.

[7] Al lado de los Schlegel se suele olvidar al historiador Bouterwek. El desconocimiento efectivo de su obra ya se revela a menudo en la defectuosa ortografía de su apellido. A. Peers, que cita el título alemán e indica sus traducciones, ignora que la versión española no se terminó ni precisa en qué se diferenciaba la visión de Bouterwek de la de los Schlegel, lo que, a este respecto, únicamente importa.

[8] Tübingen, 1966, XIII y 362 págs. El subtítulo *Sein Anteil an der französischen Literaturkritik (1807-35)* queda plenamente justificado. La monografía supera los trabajos muy meritorios de J. J. A. Bertrand sobre el tema, basándose en ellos, por supuesto.

[9] Véanse los volúmenes XXII y XXXV, respectivamente, de la *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* de 1979, y mi comentario en "Filología Moderna", vol. 65/7, 1979, págs. 283-93.

[10] *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa 1974, 235 págs.

[11] *La genèse du romantisme allemand*, vol. 1, Paris, 1961.

[12] Véase *Liberales y Románticos*, México 1954, 382 págs. Alcalá Galiano no sabía el alemán y no creo que lo supiera Vicente Llorens.

[13] Véase mi trabajo *La Abeja de Bergnes de las Casas o aspectos del germanismo catalán hacia mediados del siglo XIX*, en *Miscellánia Aramon i Serra*, Barcelona 1979, t. I, págs. 313-329. Para Carlyle véase *Critical and Miscellaneous Essays*, Chapman and Hall, 4. vols., London, 1888.

[14] *Heine im spanischen Sprachgebiet. Span. Forschungen der Goerres-Gesellschaft*, 2. Reihe, Bd. 12, Münster 1968, 336 págs.

[15] *Essays in criticism*, Everyman's Library, London 1964. El ensayo sobre Heine en las págs. 110-135.

[16] Los textos de Heine son fáciles de encontrar. Una buena presentación de las diferentes versiones se halla en la edición reciente de las *Sämtliche Werke* del Winkler-Verlag, München, 4 vols., 1973. Véase t. 3.

[17] *Del romanticismo liberal en Cataluña*, "Rev. de Literatura", Jul.-Dic. 1954, págs. 9-30.

[18] *Les formes de diversió en la Societat Catalana Romàntica*, Curial, Barcelona 1975, 305 págs.

[19] Véase la trad. esp. del texto: *Historia del movimiento romántico español*, 2 vols., Gredos, reimpr. Madrid 1973. Las referencias y juicios en torno a Heine son fáciles de comprobar a base del índice y demuestran en su conjunto que el crítico inglés no conoce a Heine de verdad.

[20] *Heine en España*, Madrid, Univ. Complutense 1962, 358 págs.

[21] Es de lamentar que no exista aún una obra bibliográfica de conjunto sobre estas traducciones porque lo disponible se limita a Goethe, Schiller y Heine, prácticamente.

[22] Véase mi *Comentario a tres traducciones de la balada Lenore*, de Gottfried August Bürger, en "Filología Moderna", t. 56/8, Nov. 75-Jun. 76, págs. 91-132.

[23] Véase mis ensayos: *Alemania en la obra de Milá y Fontanals*, en *Bol. de la R. Acad. de Buenas Letras*, Barcelona 1974, págs. 1-67, y *Du rôle médiateur de la France dans la propagation des doctrines littéraires, des méthodes historiques et de l'image de l'Allemagne en Espagne au cours du XIXe Siècle*, en el volumen *Romantisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne et en Amérique Latine*, Univ. de Lille 1978, págs. 9-34.

[24] *Geschichte der Alten und Neuen Literatur*, vol. VI de la *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Lecc. 12, pág. 285.

[25] Véase mi ensayo *Friedrich Schlegel. Una interpretación a la luz de la edición crítica de sus obras con especial consideración de sus relaciones hispánicas*, en "Fil. Moderna", 48. Junio 1973, págs. 191-303, y Wolfram Krömer, *Zur Weltanschauung, Asthetik und Poetik des Neoklassizismus und der Romantik in Spanien*, en *Span. Forschungen der Goerres-Gesellschaft*, 2. Reihe, Münster 1968, 253 págs., con mi comentario en la revista "Arbor", t. 74, 1969, págs. 1-20.

[26] Véase la *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* y mi extensa *Antología* de la obra de Schlegel que se va a publicar próximamente en español por parte de la Fundación Universitaria Española.

[27] Véase mi trabajo ya citado sobre Friedrich Schlegel, en la nota 25.

[28] Véase nota 13.

MORALIDAD Y REFORMISMO EN LAS COMEDIAS DEL MARQUÉS DE CASA-CAGIGAL

Don Fernando Cagigal de la Vega descendía de la Montaña, en Trasmiera, de familia ilustre de militares. Según su expediente, que se conserva en el Archivo Militar de Segovia, estuvo en Menarca, en el sitio de Gibraltar y en la guerra del Rosellón donde se distinguió[1]. Mandó regimientos de Caballería y en 1796 el gobierno le encargó de reorganizar este Arma, de crear una Academia de la misma y de escribir varias obras sobre táctica, trabajos todos que, al parecer, iban por excelente camino.

A partir de entonces le persigue la desgracia. Desde Carabanchel donde dirigía la escuela experimental de Caballería, le destinan a Almagro, en el camino todavía le mandan al ejército de Galicia. No han pasado cuatro meses cuando una nueva orden le lleva a las Islas Canarias. Allí pasa diez años y a mediados de 1808, la Junta de Defensa local le envía preso a Cádiz acusado de traidor a la Patria.

Aunque el Supremo Consejo de Guerra y Marina le declaró inocente, la Junta Central insistió en la revisión de la causa. Guerra y Marina se negó a hacerlo, defendió vigorosamente al Marqués y mostró que a los acusadores les movían razones personales y no el amor a la patria. Ya libre, su mala salud le mantuvo inactivo durante casi toda la guerra de la Independencia; concluída ésta, ascendió a teniente general y en 1816 fue destinado a Barcelona de cuartel, es decir, sin mando de tropas. El Trienio no mejoró su situación pues Cagigal era absolutista ferviente y aunque en 1824 envió un patético memorial al Rey recordándole antiguos servicios, éste le replicó de modo benévolo pero formulario. El viejo militar falleció poco después.

Sobre sus obras se sabe poco y las noticias que dan las fuentes bibliográficas acostumbradas son muy escasas, incompletas y, con frecuencia, equivocadas. "Para más claridad" Palau confunde sus obras con las de un José María Cagigal de la Vega, pariente de don Fernando, contemporáneo suyo, también militar y autor teatral de obras también impresas en Barcelona por los mismos años. Que yo sepa, se conservan quince obras suyas de género diverso: la más temprana, una *Descripción poética del viaje que hizo a la Montaña* (1775), manuscrita, que refleja la influencia de Gerardo Lobo[2]; *Fábulas y Romances militares* (1817), dedicados a la "deseada instrucción de la juventud militar española"[3]; varios escritos acerca del teatro y de la ópera en Barcelona, de interés para la historia de estos géneros en la capital de Cataluña; y cuatro comedias originales. Hasta la fecha no he visto mencionadas más que dos, *El matrimonio tratado* (1817) y *La sociedad sin máscara* (1818). Añadiremos *La educación* (1818) y *Los perezosos* (1819). También dio a la imprenta una traducción libre de la farsa *L'Inganno felice* (1820) que había representado la compañía italiana de Barcelona. Las cinco obras se imprimieron en Barcelona y por Agustín Roca; algunas de las fechas son todavía provisionales pues no he logrado localizar todas las primeras ediciones. Añadiré también *El murmurador*, traducción libre de *La médissance*, original de Etienne Gosse. Además de firmar algunas obras con su nombre y título, usó en otras de los seudónimos "Aristipo Megareo" o "Gil Gaca", anagrama del apellido.

De estas comedias se puesieron en escena, a lo menos, *El murmurador*, en el madrileño teatro de la Cruz, el 17 de diciembre del 1818[4]; y *El matrimonio tratado*, que se estrenó en el teatro de Barcelona en septiembre de 1817, a cargo de la compañía titular, y con decorados del conocido Francesco Lucini. Durante la temporada teatral solían representarse de nueve a doce obras cada mes, dándose cada una de una a dos veces. *El matrimonio tratado* duró dos noches en cartel y se recaudaron 3.838 reales, cantidad bastante aceptable teniendo en cuenta que en agosto de aquel mismo año, dos representaciones de *El Pelayo* y otras dos de *El Duque de Viseo* dieron 3.614 y 3.893 reales respectivamente[5]. *El matrimonio tratado* se representó también en Madrid en 1819, los días 1, 8 y 9 de julio[6].

Cagigal escribió durante el primer período fernandino, de mala memoria paras las letras, merced a la dispersión de afrancesados y liberales, y a una censura rigurosa. Entre 1814 y 1820, los años que nos interesan aquí, triunfa Máiquez en la escena española: hay todavía obras patrióticas inspiradas en nuestra Independencia; comedias que siguen la tradición nacional, y de magia, populares siempre; traducciones de obras extranjeras, sobre todo france-

sas; tragedias; y un número mayor de comedias al modo moratiniano, entre las que destacan las de Cagigal, Gorostiza, Martínez de la Rosa y Javier de Burgos.

Don Fernando Cagigal (1756-1824) fue contemporáneo de Moratín y seguidor de su escuela, y tenía el convencimiento de que la comedia neoclásica arraigaría en España pues el público "escogido... y de buen gusto" apetecía cada vez más de obras como *La mojigata, La escuela de los maridos, El señorito mimado* y *El delincuente honrado*. En sus propias comedias *El matrimonio tratado, La educación* y *Los perezosos* desarrolla la idea de que la educación de los españoles es condición previa de toda reforma[7], y los argumentos de las tres cabrían dentro de un esquema común: Creyendo que obran bien, unos padres educados mal, instruyen a sus hijos del mismo modo que lo fueron ellos. Un amigo de ideas ilustradas educa a los suyos a la manera moderna. Retrógados e innovador pretenden convencerse unos a otro de la excelencia de sus propios métodos. Mientras, se va desarrollando una trama que muestra cómo los jóvenes educados bien triunfan mientras los otro están a punto de perderse. No sucede así porque el amigo ilustrado los salva, al tiempo que demuestra la validez de sus teorías. Final tan feliz como ejemplar pues no sólo se arrepienten los hijos equivocados sino los padres que no supieron guiarlos, y todos reconocen la excelencia de las nuevas ideas.

Casa Cagigal era noble y vivía entre gente de un nivel social superior al de la frecuentada por Moratín; esto se refleja en estas obras donde los personajes principales partenecen a la aristocracia y a la alta burguesía. Hay dos generaciones, la de los padres y la de los hijos, pero los conflictos que se producen no son generacionales sino ideológicos; los adversarios son gentes maduras que representan la tradición y el progreso. Enemigos de todo cambio son los condes del Ciprés (*MT*), intransigentes y vanos, cuya ilustración se reduce al conocimiento minucioso de la heráldica. Don Andrés y Da. Martina, al decir de un criado, "oyen misa todos los días, rezan el santo rosario, etc., no quieren ni aun que sus criados vayan a la comedia, y tienen una tertulia que parece el valle de Josafat" (*LE* II, III). No toleran ni lo moderno ni lo venido de fuera, que para ellos es equivalente, tienen de la sociedad una visión paternalista y de clase, basada en el respeto que ha de guardarse a los superiores. En fin, en *Los perezosos* don Emeterio y Da. Catalina tienen buen natural pero los pierde la pereza y prefieren el status quo para no molestarse pues, como asegura don Emeterio: "El tranquilo / vasallo se está en su casa, / ni es promotor de bullicios, / ni amante de innovaciones" (*LP* II, XIV). Todos ellos son fundamentalmente buenos pero el autor los pinta afectados de una estre-

chez de miras y unas ideas tan fijas que parecen ridículos, romos y rondando el personaje de figurón.

Con ellos contrastan los ilustrados, que son los verdaderos protagonistas en estas comedias. Don Luis, rico y noble, ha estado en París, en Roma y en Londres; es de modales sencillos y genio alegre, sabe de todo y tiene buen gusto. Ha levantado en Madrid una casa al estilo italiano y con adelantos como "agua de mano, y cuartos bajos para el calor y chimeneas para el frío" (*MT* I, I). El Barón es tan aficionado a la química que ha transformado en laboratorio el billar de su casa, es amante del teatro y de las buenas lecturas (*LE*). No sabemos mucho de don Feliciano (*LP*) aunque es hombre de posibles, bien relacionado y con una educación tan sólida que, para entretenerse, forma al joven Nazario en los clásicos griegos y latinos, en las letras patrias, en la contabilidad, las matemáticas y las ciencias experimentales. A éstos dio su creador buen corazón y costumbres sencillas y les hizo razonables, sensibles, inteligentes y modelo de ciudadanos.

Entre los temas de estas comedias destaca el del matrimonio en los jóvenes, tan de actualidad, como sabemos, en la prensa y obras teatrales de entonces. Se dan aquí varios matrimonios, o que están a punto de serlo, para mostrar diversos aspectos de la influencia que tiene la educación familiar sobre la felicidad de los hijos. Casilda, en *Los perezosos*, como *La señorita malcriada* y *El señorito mimado* de Iriarte, crece sin el control de la autoridad paterna pero a cargo de una beata setentona, sorda y cegata, que "la dará buen ejemplo". Casilda siente una "pasión invencible" por don Pablo y se fugará con él pero antes quiere casarse para salvar al menos el honor familiar: "casada soy una rea, / pero de menor delito" (*LP* II, VIII). Como don Pablo es un vil seductor, finje una boda nocturna en el jardín de Casilda, con criados que hagan de cura y de escribano pero es descubierto a tiempo y huye. El ilustrado don Feliciano, amigo de la casa, consigue el perdón de la joven pues considera que "el abandono, el descuido / de los padres de familia / hacen muchos atrevidos" (*LP* II, VII).

En cambio Juliana es educada por unos padres despóticos y tan gazmoños que envidia a las amigas con madres que cuidan "de que se laven, que se limpien los dientes y se vistan con gracia" (*LE* II, XII). Como no podrá casarse hasta la mayoría de edad (tiene diez y seis años) huirá con don Luciano pues confunde el deseo de liberarse con un amor verdadero: "no hubiera infundido en mí pasión como la que le tengo, si no hablase en su favor el rigor con que se me trata". Luciano, al parecer rico y de buena familia, es un delincuente profesional que sólo va tras su dinero y también prepara un falso matrimonio nocturno en el jardín, que fracasa cuando le apresan. El Barón re-

concilia a la fugitiva con sus padres y les advierte de que "su extravío, consecuencia es precisa de vuestras preocupaciones" (*LE* III, XIX). Estos seductores que se hacen pasar por lo que no son para aprovecharse de las familias acomodadas exhiben una hipocresía moralizadora que les permite la entrada en los medios burgueses. Abundan en las comedias del tiempo, semejantes a los tiranos o malos consejeros de las tragedias, y según Ermanno Caldera, "L'ottimismo illuminista scarica [en ellos] la porzione di male esistente nella società e nella cui condanna vede, con sollievo, il ristabilimento della giustizia e dell'ordine razionale"[8].

El matrimonio tratado es la comedia más moratiniana de todas las de Casa Cagigal y el mismo título sugiere una situación semejante a la que se produjo en *El sí de las ninas*. No se trata aquí de un matrimonio desigual aunque Leonor tenga algunos años más que Leandro, pues ambos son nobles y muy ricos. Sin embargo, el matrimonio ha sido concertado por los padres y el novio, un joven militar mayorazgo de los condes del Ciprés, hace cuatro años que está enamorado de Da. Zoa, a la que dio cédula de casamiento. Ella es también menor de edad, hija de don Luis y sobrina de Leonor.

Ambos se comprometieron sin consultar con los padres por esa cortedad e hipocresía propias de los hijos "bien educados", acostumbrados a no revelar lo que piensan, sea por temor o por excesivo respeto. Han de optar por la rebelión o por resignarse, y deciden lo último, aun a sabiendas de que serán desgraciados. Además, Leandro tiene responsabilidades de mayorazgo, es un menor, sus padres le negarían el permiso de matrimonio y es tan obediente que, al decir de su madre (que nos recuerda ahora a la Da. Irene de *El sí*): "En su vida nos ha dado el menor disgusto. Nuestra voluntad ha sido la suya, y los hombres de su clase se casan, no eligen" (*MT* III, XIV). Si la condesa nos recuerda a Da. Irene, Leandro hace el papel de Da. Paquita. En cambio Zoa ha sido educada por un padre de ideas modernas que procura hacer su felicidad. Ni ella ni Leandro declaran la verdad aunque don Luis insiste por saberla; en Leandro es temeroso respeto: [A Zoa] "No tienes otro enemigo que mi respeto a mis padres"; en ella, los principios de su educación: "Hija soy de un padre que ha sabido inspirarme un modo de pensar noble y decoroso... mis derechos deben ceder... seamos víctimas de la obligación de hijos" (*MT* I, XI). Y así, devuelve la cédula a su amado.

Cuando se sabe la verdad don Luis apoya el nuevo matrimonio y Da. Leonor se retira gustosa. En cambio los condes amenazan con llevar el asunto a los tribunales pues aunque Zoa sea tan aceptable socialmente como Leonor, ésta ha heredado ya de un tío, y su caudal es muy superior al de Leandro mientras que Zoa, por el momento, no dispone más que de una considerable

dote. Cuando el rey hace marqués a don Luis la unión con Zoa es de nuevo la mejor por aportar un título al matrimonio. Como los demás personajes ilustrados, don Luis tiene un papel muy agradecido pues pasa por ser más liberal y más flexible de lo que en realidad es. Piensa que "el estado de la sociedad como la tenemos pide cierta igualdad en los matrimonios" (*MT* II, VII) y es enemigo de los "casamientos notablemente desiguales que, hijos de una pasión violenta comprometen el honor de las familias y hacen casi siempre la infelicidad de los desposados" (*MT* III, XIV). Por un lado, como vimos en Iriarte y en Moratín, la pasión amorosa ha de estar controlada por la reflexión, por otro, las malas bodas amenazan la institución familiar. El flexible don Luis transige fácilmente con la nueva situación — en palabras de René Andioc, "el *despotismo* se ha vuelto *ilustrado* para conservarse"[9] — pues ni ha habido desobediencia ni es un matrimonio desigual. Es más, don Luis se niega a usar de sus derechos y exhorta a Zoa a usar de su libertad — "no quiero ni aun pretender inclinar tu voluntad a cargo de tu respeto hacia mí" (*MT* II, VII) — a sabiendas de que ella obrará racionalmente. Tanto Leonor que iba a casarse para "dar gusto" a su hermano como Zoa dicen a todo que sí y don Luis ve tal pasividad como "el fruto de una educación juiciosa y cristiana" (*MT* III, III). En cambio, los condes quedan como padres tiránicos e interesados pues no han sabido conciliar el deseo de engrandecimiento familiar con la dicha de su hijo.

En *La educación* Cagigal hace del Barón y su hija Irene el modelo de lo que deberían ser la formación de los jóvenes y la relación entre padres e hijos. Educado el primero por su padre en la tolerancia y en la lectura de buenos libros, forma a su hija del mismo modo; a sus veinte años, Irene tiene una educación no común, aun para nuestros días; a pesar de su sólida posición se hace la ropa y lleva el gobierno de la casa, es humilde y muy caritativa, y cada día lee dos horas seguidas los libros que le indica su padre (entre ellos el *Tratado de Economía Política* de Jean Baptiste Say). Un amigo de la casa, joven, rico y elegante, capitán ilustrado "de pundonor a lanza en ristre, de estudio táctico y matemático y geográfico y estadístico" (*LE* I, VI) indica a la familia sus deseos de casarse con Irene, que no resultan novedad para nadie.

Como el Barón tiene con su hija una relación mucho más íntima que la de don Luis en *El matrimonio tratado* con la suya, se puede permitir mayores alardes de magnanimidad. Ambos estaban de acuerdo con la boda y sus frecuentes diálogos no son más que variantes del mismo asunto. Así resultan retóricas tanto las muestras de sumisión de Irene — "Yo no sé en qué consiste que hasta ahora no sé querer sin la aprobación de Vm." — como las de tolerancia paternas: "Te ruego que quieras sin mi anuencia, pero que si es una

pasión la consultes conmigo, segura de que no tendrás mejor agente para hacer tu felicidad sin violentar tu inclinación" (*LE* I, VI). Antes de responder a la demanda de matrimonio, el Barón permite a su hija que hable asolas con el pretendiente y que después decida (aunque tácitamente la decisión ha sido ya tomada por todos).

En comparación con Zoa y Leandro, tan encogidos y gazmoños, Irene y Eusebio son unos adultos responsables y conscientes, de un nivel intelectual poco común. Sin duda Cagigal mostraba esta pareja como un ejemplo para las del porvenir; cuando Eusebio dice que en su pasión "están de acuerdo el corazón y el conocimiento", Irene corresponde a su amor y le instruye — y esto es importante — de igual a igual, en lo que ella considera sus derechos y deberes de casada: promete fidelidad absoluta pero exige libertad en el obrar y en las ideas. Eusebio accede con gusto y, a sus veinticinco años, piensa que el matrimonio es "confianza, amistad y recíproca racional tolerancia", de manera muy parecida al maduro don Diego en *El sí*, partidario del "amor tranquilo y constante que tanto se parece a la amistad". En todas estas comedias el amor no parece ser más que un medio para llegar al matrimonio, verdadera meta de todos los jóvenes, sean éstos modelo de obediencia o de rebeldía, y éste va subordinado a la razón y al autoritarismo de unos padres que aun cuando aconsejan esperan ser obedecidos.

Para estos personajes ilustrados que hemos visto, encauzar el provenir de los jóvenes es tan sólo parte de un amplio anhelo de reformas encaminadas a lograr la prosperidad nacional. Cagigal piensa que mejorar el país es obra de todos y que el viejo sistema de separación de clases ya no es posible. La nobleza ha de tener en cuenta a las demás clases sociales pues para subsistir depende del comerciante, del artesano y del labrador que son los verdaderos puntales del gobierno. Más de una vez alaba la industriosidad de los catalanes y es posible que su larga estancia en Barcelona contribuyera al entusiasmo que sienten algunos personajes por los adelantos. Para uno, la nación "no es ilustrada / por ser sólo agricultora. / La industria, las artes pagan / al labrador sus productos" (*LP* I, I); para otro, España va poniéndose al día y "ya se ven en nuestros ríos / las máquinas de vapor" (*LP* II, XIV) aunque no lo suficiente, y el Estado ganaría "si fuesen más conocidos / los progresos que en la Europa..." (*LP* II, I). Recordemos las simpatías del Marqués por quienes en sus comedias se interesan por las matemáticas y las ciencias y por los jóvenes oficiales de formación moderna.

Sin embargo el progreso tiene tan poderosos adversarios que para combatir la abulia nacional escribió *Los perezosos* donde quedan corregidos unos redomados holgazanes. Las críticas van aquí contra el "*no puede ser*"

que impide intentar proyectos nuevos (*LP* II, XIV); contra "ese maldito / *mañana se hará* / ... acaso el apotegma / más perjudicial de España" (*LP* I, I); y contra la rutina y falta de interés en mejorar que lleva a muchos a creer que "*no importa, / así va bien*; a lo antiguo, / que sin máquinas ni enredos, / diligencias ni caminos, / logramos hacer papel" (*LP* II, XIV).

Entre tanto perezoso están "el número indiscreto" de empleados que viven del Estado, la masa de "mostrencos" que sirven como criados, los que pasan la vida en los cafés, los pretendientes y aduladores y los visitantes de oficio. Para todos éstos y para otros, el personaje don Luciano ha inventado un gracioso aparato que llama "epicurímetro", "para medir los diversos grados de apatía, o sea, tumbamiento, en que está el común de los hombres en el día" (*LP* III, VII). En tono más grave, concluirá luego que el perezoso es un miembro podrido de la sociedad y que la vagancia sólo conduce a la miseria y al crimen.

Los progresos materiales han de llevar aparejados los de índole social y nuestro autor afirma que el comerciante, "si es hombre de bien, digno en su educación", puede entroncar con la aristocracia (*MT* I, III), algo inconcebible para aquellos nobles chapados a la antigua como los condes del Ciprés, tan orgullosos de casta como ávidos de dinero. Sus ínfulas y sus discusiones sobre heráldica, tan ridículas, son el principal recurso cómico en *El matrimonio tratado*. Su vanidad contrasta con la modestia y modales "democráticos" de don Luis, o los del Barón y su hija en *La educación*, todos gente noble pero ilustrada. Cagigal, que era noble y montañés, sabía de estos achaques y en unas décimas escritas en su juventud criticaba ya el proverbial prurito de hidalguía en la Montaña.

Frente a quienes rechazaban el teatro y la lectura en nombre de la moral, distinguía entre un teatro moralmente bueno, el neoclásico, que corregía y enseñaba, y otro corruptor de las costumbres, al que pertenecían las obras de Calderón, Moreto y sus epígonos; las despreciadas comedias de teatro y de magia; las indecorosas tonadillas; y, muy especialmente, los sainetes, de don Ramón de la Cruz o ajenos, verdadera pesadilla de Cagigal quien cuando indicaba cómo representar ciertos personajes en sus comedias, recomendaba siempre que no se hiciesen "asainetados". Virtud era para los educados a la antigua usanza el rechazar la lectura de obras modernas y venidas de extranjis. Los padres de Da. Casilda abominan de las "novelitas de la moda", (*LP*) y don Andrés (*LE*) pone a un mismo nivel el teatro, "escuela de todos los vicios... leer novelas de las de moda y... mudarse dos veces al día". No sabemos qué novelitas leería nuestro autor que gustaba de los clásicos griegos y latinos, de Garcilaso, Fray Luis de Granada, el Lope de Vega poeta y Cer-

vantes. Objeto de un desdén basado en la razón y en la moral fueron algunas obras del período áureo como las novelas de María de Zayas; los textos usados antaño para enseñar a la juventud, que eran "un fárrago de despropósitos"; y los romances de guapos y matones, como el de "Francisco Estevan", popularísimos entonces. El celo reformador impulsó al buen Marqués a escribir las *Fábulas y Romances militares* con la esperanza de que éstos últimos, que contaban hazañas de héroes de la Independencia, de modo un tanto pedestre, sustituyeran en cocinas y cuerpos de guardia a los de majos macarenos. En otra ocasión me extenderé sobre las críticas contra las corridas de toros, contra los cafés, contra los juegos de azar y de prendas y, como no podía faltar, contra los currutacos y el lujo.

Don Fernando Cagigal fue de aquellos militares y marinos ilustrados como Cadalso, el conde de Norona, Císcar o Jorge Juan, que tuvieron una educación moderna y algunos, un genuino deseo de reformas. Como tantos ilustrados, habría querido transformar la vieja España inmóvil en sus tradiciones y en su fe en otra razonable y abierta a los adelantos de Europa. Fue absolutista y enemigo de revolucionarios, valga decir constitucionales, aunque éstos pidiesen muchas de las innovaciones que él esperaba de un despotismo ilustrado. Es posible que sus ideas le distinguieran entre sus compañeros de armas y a la vez le dieran una reputación de libre pensador que le atrajese la desconfianza o la enemistad de algunos. Los desgraciados incidentes de su carrera sugieren antipatías ocultas y enemigos que no perdonan; en una ocasión el marqués menciona estas intrigas al señalar su larga estancia en Canarias, y escribe que a causa de sus trabajos de reformas militares fue "aunque decorosamente, alejado del suelo que me vio nacer"[10]. En fin, la denuncia que le sacó de aquellas Islas fue, a todas luces, de afrancesamiento.

Aunque tuvo aficiones literarias desde joven, toda su producción impresa va fechada entre 1816 y 1820, en los años ociosos de Barcelona. Sesentón ya, conservaba tan intactas las ideas ilustradas como los bríos de reformador y, como escribió más de una vez, quería servir a su patria con la pluma como lo hizo antes con la espada. En sus comedias pretendió "deleitar aprovechando" aunque en relación con las de su admirado Moratín muestran un didacticismo fiero y carecen de los finos matices cómicos propios de aquél. Hay que señalar, sin embargo, que cuando Cagigal toca los temas moratinianos lo hace incluyéndolos con otros propios dentro de una deseada reforma nacional.

SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA
Universidad de Ohio

NOTE

[1] La Hoja de Servicios y demás documentos referentes a la vida militar del marqués de Casa Cagigal forman parte de su expediente personal, que se conserva en el Archivo Central Militar, en el Alcázar de Segovia.

[2] "Descripción poética del viaje que hizo a la Montaña el Excmo. Sr. D. Fernando de Cagigal, Marqués de Casa Cagigal y Teniente General de los Rs. Ejércitos, siendo subalterno en el lugar de Hoz de Anero en la Provincia de Trasmiera a 4 de Noviembre de 1775". Mss. 2 hojas + 7 folios + 3 hojas, 215 x 148 mm. (Ms. 41) Biblioteca Menéndez Pelayo, Colección Pedraja, Santander.

[3] Barcelona: en la Imprenta de Brusi, 1817.

[4] ADA M. COE, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The Johns Hopkins Studies in Romance Languages and Literatures, Vol. IX, 1935, pág. 162.

[5] FERNANDO CAGIGAL, *Segunda visita de atención (y con recado) al teatro de Barcelona y cuanto a él atañe. Por los mismísimos D. Luis, D. Blas y D. Cándido de marras*. La da a luz el proprio Gil Gaca (Barcelona, A. Roca, 1817), pp. 25-25 y 39-39.

[6] COE, *Catálogo*, pág. 147.

[7] No me referiré en este trabajo a la comedia *La sociedad sin máscara* por ser la única que no trata este tema. A ella se refirió ya el Prof. Caldera en su libro *La commedia romantica in Spagna* y trata de las apariencias engañosas, asunto que aparecerá, enfocado desde otro punto de vista, al tratar de la educación falsamente moral de unos hijos enseñados a disimular.

[8] *La commedia romantica in Spagna*, Pisa, Giardini editori, 1978, pág. 27.

[9] *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Editorial Castalia, 1976, pág. 486.

[10] *Fábulas y Romances militares*, "Discurso preliminar", pág. XIV.

LOS MILITARES Y EL EJERCITO EN EL DRAMA ROMANTICO ESPAÑOL

I

Un hecho me parece indiscutible y lo he demostrado ya varias veces: la mayor parte de los dramas románticos españoles, hasta cuando se sitúan en épocas remotas, son en realidad dramas contemporáneos. Ya lo escribí en mis ediciones de *Los Amantes de Teruel, El Trovador, El zapatero y el rey*, pero lo mismo podría escribirse de otros muchos dramas de la misma época.

Tomemos el ejemplo de Bretón de los Herreros, un autor muy significativo. Entre su enorme producción cómica, escribió dos dramas: el primero, *Elena* (23 de octubre de 1834) se sitúa en la época contemporánea. El segundo, *Don Fernando el emplazado* (30 de noviembre de 1837) es un drama histórico situado a principios del siglo XIV (año 1312). Pero este drama está cuajado de alusiones clarísimas a la muerte de Fernando VII y a la minoría de edad de Isabel II, de tal manera que se puede decir que ambos dramas son contemporáneos a pesar de las apariencias, y que el rey D. Fernando IV es, en realidad, D. Fernando VII. La única diferencia entre ambas obras es que en el primer drama la contemporaneidad es obvia y en el segundo, hay que hacer un esfuerzo de actualización que a nosotros no resulta tan fácil como a los espectadores del momento. Pero en realidad, las alusiones del drama histórico son más políticas que las del drama contemporáneo.

La lectura de gran cantidad de dramas históricos de la época revela que la actualización se presentaba de dos maneras. Se trataba o bien de mostrar al público situaciones históricas pasadas que recordaban la situación contem-

poránea, o bien de sugerirle una situación envidiable para darle el aliento y el entusiasmo necesarios y llevar a cabo la resurrección de España. A veces, la intención del dramaturgo es perfectamente explícita, como en *El Astrólogo de Valladolid* de García de Villalta, que presenta a la segunda reina Isabel como digna heredera de la primera. Siempre se nota el patriotismo y el deseo de enaltecimiento de la nación española. Hubo en España, después de la muerte de Fernando VII, un sentimiento vivo de la decadencia española y la idea de que había que salvar la patria. Había que mostrar, entonces, al mundo entero que España podía y sabía despertar.

Estas consideraciones esenciales: actualidad de los dramas románticos y afán de renovación eran necesarias para explicar mejor la importancia de los militares en el género estudiado.

Contrariamente a lo que se nota en muchos dramas extranjeros del tiempo, los militares no representan sólo un papel de comparsas sino, generalmente, el papel más importante de la obra. Prácticamente, cada drama presenta militares en el reparto y las más de las veces, se trata de los mismos protagonistas o de personajes muy importantes. Si cabe señalar los más conocidos, basta recordar que Marsilla, Manrique, Don Alvaro son soldados y que los dramas de Zorrilla incluyen casi siempre a un militar. Sin la posibilidad de hacer por ahora estadísticas precisas, se puede decir que una proporción enorme de los dramas románticos españoles presentan militares entre sus personajes importantes o significativos.

II

¿Qué son? ¿Qué hacen? ¿Cómo se presentan estos personajes?

El maniqueismo es general en tales dramas y la clasificación más natural será la de los soldados "buenos" o "malos", tomando en cuenta, desde luego, la intención manifestada por el autor.

Los "buenos" son los más numerosos. El tipo original, el militar teatral español del siglo XIX no pertenece, sin embargo, al drama. Esta primera manifestación, o una de las primeras, por lo menos, la constituye la famosa comedia de Moratín: *El sí de las ninas* (1805) ya que con este Don Carlos, se anuncia ya la psicología romántica en la escena española. Se trata de un joven alegre, emprendedor, enamorado, atrevido, es decir que sigue la línea exacta de los galanes a lo Lope, Calderón o Cañizares, pero además, y como ocurre muchas veces en el teatro antiguo es muy respetuoso para con su tío. Pero tiene más: apasionado, enamorado y militar, está dispuesto a buscar

una hermosa muerte al servicio de la patria (III, 10) porque no puede vivir sin su amor. No piensa en el suicidio pero sí piensa en la muerte patriótica. Desde luego, por no tratarse de un drama, todo terminará bien, pero lo interesante es ver a un galán que no sólo piensa en su amor, como es el deber de todos los galanes, sino también en la patria y en la muerte por la patria. El Don Carlos de Moratín me parece el dechado de los militares "buenos" de los dramas posteriores. Trataremos pues de hacer un retrato robot de tal personaje:

Edad: joven; menos de 30 años.

Jerarquía: oficial, (de teniente a coronel). Muchas veces es capitán. A veces, no se indica el grado.

Retrato moral: Apasionado, arrojado, valiente y generoso. Buen amigo. Alegre y optimista en un principio.

Carácter de su sino: Tiene un amor desdichado que le impele a la desesperación.

Patriotismo: Lucha por el engrandecimiento de la patria o por la "buena causa" en caso de luchas civiles. Es ufano de ser español y al servicio de la patria. Podría pues encontrarse en cualquier sitio esta réplica del *Don Alvaro*: (IV, 7)

> *Capitán*. ... Vamos, hijos, a abrirnos paso como valientes o a morir como españoles.

Además, es siempre un enemigo de los "tiranos", personajes muy conocidos ya en la tragedia neoclásica.

A estos rasgos generales y comunes a casi todos, se añaden otros más particulares. La desesperación no es general. Si bien es el caso de Don Alvaro o Manrique, no lo es en un principio, de Marsilla que va a guerrear para enriquecerse y lograr la realización de su amor, pero tampoco lo es para los más de los protagonistas de Zorrilla que tratan, ante todo, de divertirse luchando contra su sino. Es decir que el elemento desesperado es un hecho accidental de la representación de los militares, no es esencial.

Otros rasgos particulares se revelarán con ejemplos:

Elena, la desdichada joven que da su nombre al drama de Bretón de los Herreros, fue seducida por un capitán que partió luego (I, 2) "a una urgente comisión / del servicio militar", dejándola con un hijo y un tutor sin escrúpulos que quiere aprovechar la ausencia del galán. En realidad, la ausencia de Gabriel de Zavala no es una perfidia del seductor que vuelve por fin y, después de muchas aventuras, se casa con Elena, haciéndola además marquesa ya que heredí entretanto el título de Marqués de Rivaparada.

Se nota pues el buen papel desempeñado por el capitán que, si bien ha cometido una falta de juventud, la repara luego y se muestra enamorado,

buen padre y buen marido. Pero tiene más:es capaz de provocar el arrepentimiento de un bandido, lo que se verá luego.

Del mismo Bretón, *Don Fernando el emplazado* muestra a Don Pedro Carvajal, soldado enamorado, pobre, honrado, valiente, opuesto a Don Juan Alfonso Benavides, tipo del cortesano corrompido (I, 1). Su hermano, Gonzalo Carvajal, se precia de franco por ser soldado (I, 7):

> Perdonad a la lengua de un soldado
> que no sabe con bajas cortesías
> disfrazar la verdad; mas quien la tema
> no la provoque.

Esta franqueza de soldado se completa con el hecho de obedecer sin meterse en la política (IV, 8): el infante Don Pedro visita al rey, su hermano, presa del remordimiento por haber condenado injustamente a los Carvajales y le dice:

> Yo, soldado, no examino
> si fue justa o no fue justa
> la sentencia. Vos firmásteis
> y vuestra sea la culpa
> o la gloria. El labio mío
> ni os aplaude ni os acusa.

Luego otro militar, Don Mendo, declarará más claramente todavía (IV, 10):

> Soy soldado.
> Sólo callar y obedecer me toca.

Finalmente, un soldado bueno sabe soportar las fortunas más adversas sin inmutarse (III, 1):

> *Rey*: ¿Y cómo el terrible fallo
> oyeron los delincuentes?
> *Castro*: Con noble serenidad.
> *Rey:* Sus almas son de buen temple
> y me huelgo de saber
> que como soldados mueren.

Es innegable que por todas partes se ven militares "buenos" presentados como dechados de franqueza, de valor y de serenidad. A veces, se ve el ejem-

plo del viejo militar, abandonado o no suficientemente recompensado por el gobierno, que sabe aguantar su desgracia con altivez. Un ejemplo perfecto y glorioso de ello es Don Miguel de Cervantes, personaje del drama de Rodríguez Rubí *El Fénix de los Ingenios* (1853) muy digno, muy ufano de su pobreza y de quien se dice de manera laudatoria, no que es un magnífico escritor sino tan sólo (I, 5):

> Soldado al fin, soldado. ¡y de Lepanto!

El soldado es el personaje que concreta la lealtad a la corona, y valga como mejor ejemplo, el capitán Blas Pérez de Zorrilla que, en *El Zapatero y el Rey* sabe permanecer fiel a su rey hasta después de la muerte y hasta el supremo sacrificio. Este rasgo es muy frecuente y perdurará largo tiempo. Todavía el drama de Tamayo y Baus *La locura de amor* (1855) muestra al capitán Don Alvar diciendo al rey Don Felipe el Hermoso (IV, 8):

> Un soldado del Gran Capitán está acostumbrado a pelear contra muchos; pero ved, señor, que no nací rebelde.

Y esta réplica es esencial: un soldado ha de ser valiente y sumiso a la autoridad, cualquiera sea esta autoridad.

Nótese que apenas se ven soldados libertadores o portadores de grandes causas. Los soldados "buenos" de los dramas románticos son capitanes, no son generales, es decir que los autores rechazan los soldados de la alta jerarquía, los que más están comprometidos con la política. He notado una excepción: la *Juana de Arco* del mismo Tamayo y Baus (1847) inspirada en Schiller. Pero además de tratarse de un drama delirante y absolutamente anti-histórico, es dable preguntarse si se trata efectivamente de un soldado femenino o bien, más sencillamente del espíritu de regeneración de un país.

El militar "malo" puede pertenecer a todos los grados de la jerarquía. Hay tenientes y capitanes "malos" pero también generales y suboficiales. Sólo escasea el soldado raso.

En la categoría de los malos, además de los militares auténticos, existen también los bandidos que forman una categoría importante e interesante. Célebres son los bandidos-guerrilleros de la primera versión de los *Amantes de Teruel* que representan a los modernos Carlistas. Este hecho sencillo mues-

tra que, en una guerra civil, los contrarios no merecen el título de soldados, sino el de bandidos.

Más interesantes, quizás son los bandidos de la *Elena* de Bretón de los Herreros. Su jefe se llama Rejón y está encargado de matar a un hombre a quien no conoce. Este hombre es el galán, D. Gabriel de Zavala. Pero el caso es que Rejón fue antes el sargento Suárez y pasó a la mala vida por haber perdido en el juego los fondos de la compañía. Y ocurrió que, por casualidad, había sido el ayudante de su designada víctima. No mata a D. Gabriel pero, más aun, abandona su infame oficio declarando (IV, 12):

Aun soy el sargento Suárez
aun puedo emplear mi brazo
en empresas más laudables
más dignas de quien llevó
las insignias militares.
Aun puedo, Dios bondadoso
expiar tantas maldades,
por mi patria y por mi Reina
vertiendo toda mi sangre.

El Duque de Rivas presenta a militares jugadores y tramposos en su *Don Alvaro* (III, 1). En *La morisca de Alajuar* dos militares tienen papeles bastante malos e importantes. El primero es un sargento de las tropas de Felipe III, encargadas de vencer la rebelión de los moriscos y llevar a cabo la medida de expulsión. Representa al suboficial torpe que hace el mal por tontería, más que por maldad. En cambio su oficial, el capitán García es más complejo. Es generoso. Vencedor de los moriscos, detiene la matanza y el saqueo. Pero enamorado de una bella morisca, la protagonista, quiere abusar de la situación y de su autoridad, lo que le lleva a la muerte. Representa al militar inteligente pero poco consciente de los límites de su poder.

En el último drama del Duque de Rivas, *El desengaño en un sueño* (1842), el protagonista, Lisardo, viene a ser general (final del acto I). Luego vuelve vencedor de una peligrosa expedición y se le organiza un triunfo digno de un general romano (II, 1). Recompensado por el rey, ambiciona el amor de la reina. Por su generosidad, se asegura la fidelidad de sus tropas y, gracias a la complicidad de la reina, mata al rey y se hace coronar. Pero esto le traerá la desdicha (III). Aquí se ve el tipo del militar atrevido, sin escrúpulos y lleno de ambición, propuesto por el Duque de Rivas como modelo repulsivo. ¡Lástima que se parezca demasiado a *Macbeth* ya que de otro modo, bien podría ser el general Espartero!

III

Si bien he querido mostrar dos categorías distintas de militares, los "buenos" y los "malos", no hay que creer que la cantidad de cada categoría sea aproximadamente igual. El mal soldado es un ser excepcional frente a la ingente cantidad de "buenos" y esto significa sin duda algo.

En el siglo XIX español, los militares desempeñan un papel importantísimo. Cabe recordar el caso de Daoiz, Velarde, Palafo, Zumalacárregui, Maroto, Cabrera, Espartero, Narváez, Prim, O'Donnell para darse cuenta de que España está entonces dominada políticamente por el elemento militar.

Entonces los dramaturgos podían perfectamente denunciar al militar "malo" es decir, un personaje poco diferente del "tirano" neoclásico, un ser que aprovecha su posición para apoderarse sin escrúpulos del poder supremo. Es el recurso del Duque de Rivas en *El desengaño en un sueño*. Pero es un caso excepcional y la figura normal del militar es la de un hombre noble, fuerte, neutral en política, dispuesto a sacrificarse por el bien de la patria. Los autores proponen pues al público a militares que distan mucho de lo que son en la realidad y que representan en cambio el modelo anhelado del militar tal como debe ser. El escenario español viene a ser una tribuna donde el autor expresa sus ideas políticas que son siempre las de un poder central fuerte y una sumisión rigurosa de lo militar a lo político.

El ejército es el instrumento del poder, no es el poder. Esto es lo que dicen los autores, cualquiera sea su profunda tendencia política. Eso significa que un pronunciamiento viene a ser impensable de parte de un militar leal, de un ejército digno de tal nombre, y todos los verdaderos militares son "leales" es decir que reconocen al rey como poder supremo.

La cosa es un poco más complicada con los dramas escritos durante la primera guerra carlista y que aluden explícitamente al hecho. Es el caso preciso de *El Trovador* y de *Los Amantes de Teruel*. En la segunda obra, Marsilla es con evidencia un Cristino que combate a los "bandidos" Carlistas. En *El Trovador*, en cambio, Manrique podría muy bien ser un Carlista como lo demostré en mi edición. Eso basta para mostrar la posición política de García Gutiérrez, mucho más matizada que la de sus contemporáneos y que se nota también en otros dramas suyos muy posteriores y menos conocidos como *Venganza Catalana* (1864). Este drama habla de la venganza de los Almogávares después del asesinato de Roger de Flor por el Emperador de Constantinopla, Miguel Paleólogo (1304). Es un drama patriótico destinado a enaltecer el valor de los "Españoles" (que así se llama a los Catalanes de 1304). A España, se la presenta pues como restauradora de la fe frente a los

Turcos, como el único y último resguardo de la Cristiandad. Los extranjeros tienen el mal papel: el de los traidores. El ejército español es el mejor, el más valeroso y sabe vencer con inferioridad numérica. Pero los ejércitos extranjeros también son valerosos y fieles a su honor y a su palabra. Alejo, por ejemplo, un Alano, ha servido bajo la bandera de los Almogávares, pero, una vez desligado de su homenaje, vuelve a servir entre los suyos y con el mismo sentido del honor que antes. Para García Gutiérrez, el hecho de ser soldado (y no sólo soldado español) es garantía de honor y de valor.

Estos dramas y otros muchos muestran que los autores, cualquiera sea su convicción política particular, tienen un evidente espíritu centralizador y desean un poder central fuerte y único, personificado por el rey o la reina y defendido por un admirable ejército de soldados leales, valerosos y ansiosos de sacrificarse por el bien de la patria. Esto anhelan y esto ponen de relieve, siendo Zorrilla (en sus dramas como *El Zapatero y el Rey, Sancho García, El caballo del rey Don Sancho*) uno de los más explícitos.

Esto procede de una toma de conciencia de la realidad política del reinado de Isabel II: la debilidad extremada del poder civil sometido de una manera u otra a la arbitrariedad de los militares (y no siempre de los oficiales: véase por ejemplo la sargentada de la Granja en 1836). Esto explica el complejo de inferioridad que caracteriza la España del momento. El país se siente incapaz de ponerse a la altura de las grandes naciones europeas, lo que explica de alguna manera la galofobia-galomania de que hablé otras veces. Se trata de un deseo de hacer mejor que Francia de rechazar sus ideas y sus riquezas, pero al mismo tiempo del deseo de imitar sus modas, costumbres y técnicas sin las cuales España no puede alzarse al nivel que ambiciona.

La conquista de Argelia por Francia en 1830 da a España una razón más para declarar sus celos. La lucha contra el moro, contra el infiel, ya no es entonces el terreno reservado, el coto de caza de España sino que Francia viene precisamente a sustituirse a ella. Esto provoca una reacción en muchos escritores españoles, es decir un nuevo interés hacía los moros. No se trataba sólo del deseo de pintar algo exótico. El recuerdo medieval de la lucha entre Moros y Cristianos es una advertencia de que España tiene todavía una misión que cumplir, frente al Moro. Esto explica dramas como *Los Amantes de Teruel*, como *El conde Don Julián* de Príncipe, *Guzmán del Bueno* de Gil y Zárate, *Sancho García* y *El eco del torrente* de Zorrilla, *La morisca de Alajuar* del Duque de Rivas, en que se considera siempre al Moro como el enemigo que hay que destruir o convertir a la verdadera fe.

El concepto de los escritores es claro.

Lo primero es una denuncia violenta de las luchas fratricidas. Luego se trata de un deseo de régimen político fuerte y centralizador, defendido por militares leales y ajenos a toda preocupación política. De un deseo, al fin, de ponerse a la altura del resto de Europa, y eso mediante guerras coloniales contra los moros, como principiaban a hacerlo los Europeos.

Ya se nota pues que, en España, se contaba sobre el ejército para salirse del marasmo y ponerse a la altura de las circunstancias. Lo más curioso es que se piense que una expansión militar podía suplir la carencia de espíritu religioso, moral o de riqueza intelectual y económica.

El terreno estaba preparado pues para cualquier intento poco pensado, y eso explica el entusiasmo que se apoderó de España en 1859 al anuncio de la expedición a Marruecos llamada "Guerra de Africa". A esta guerra, se la llamó "guerra romántica" y eso era la verdad ya que se trataba de una expedición poco y mal preparada, hecha sin saber exactamente por qué, con qué intención política y económica pero con el deseo muy claro de mostrar a Europa que España todavía podía algo. Y se trató efectivamente de una guerra que acabó con una victoria y un tratado ventajoso en apariencia para España pero sin provecho alguno en la realidad. Los dramaturgos habían sentido la opinión pública y la habían cristalizado. Habían preparado el terreno. Pero todo resultó un fracaso. En vez de un gobierno fuerte, encontraron facciones rivales y movimientos separatistas, en vez de militares leales, soldados ambiciosos y políticos, en vez de una nueva Cruzada contra el Moro, un breve intento, brillante pero políticamente fracasado y sin resultado duradero. Lo soñado por los dramaturgos españoles había sido un sueño.

JEAN-LOUIS PICOCHE
Universidad de Lille III

L'UMANITÀ *MEDIANA* DEI PERSONAGGI IN "BÁRBARA BLOMBERG" DI PATRICIO DE LA ESCOSURA

La quota di storicità del testo è ridotta alla presenza di Carlo V imperatore e allo sfondo delle guerre di religione contro Francesco I e contro i protestanti tedeschi. Ma proprio l'imperatore, pur psicologicamente orientato verso il volontario esilio di Juste e secondo il suo destino storico, non si allontana molto dalle linee costruttive degli altri personaggi della commedia. Potremmo dire, infatti, che tutto il mondo del teatro di Escosura rispecchia le oscillazioni e le inquietudini del drammaturgo. Uomo politico e soldato, letterato della *tertulia* romantica della calle del Príncipe, divide la sua vita tra il riformismo moderato e una malcelata predilezione reazionaria, preso nei bizantismi e nelle improvvisazioni della Reggenza e nelle ambiguità anche militari delle guerre carliste. Probabilmente, l'esigenza nucleare di Escosura mira al reperimento di una intima unificazione morale e ideologica, continuamente messa a repentaglio dalle incertezze delle scelte politiche e sociali e dalla mancanza nel suo tempo di una oggettiva configurazione di principî e di precisi ideali. È tutto da fare, a nostro avviso, un vero e concreto studio, nonché una proficua sistemazione storiografica che renda ragione di molte di queste posizioni certamente un po' contorte e che, come nel caso di Escosura, sono un sintomo preciso di una difficoltà sostanziale nel ritrovamento di linee di condotta e di un comportamento politico (come culturale) plausibili e confortanti.

Nel breve spazio di questa comunicazione è assolutamente impossibile e incongruo andare oltre i termini di una costituzione di ipotesi di lavoro. L'esplorazione di questa commedia di Escosura, *Bárbara Blomberg*, che risa-

le al 1837, cioè agli anni in cui don Patricio usciva dalla guerra carlista e dalle file dell'esercito, sia pure solo secondo l'angolatura, velocemente trattata, dei personaggi, può illuminare, entro certi limiti, su alcune prospettive critiche. Dicevamo, all'inizio, che Carlo V, nonostante la rilevanza storica del personaggio e la psicologia pure storica riconosciuta, non si allontana dal *cliché* delle altre figure: Roberto, il protestante inesorabilmente deciso a vendicare nell'imperatore assassinato non solo i conflitti di religione ma anche il presunto tradimento della sua donna, Bárbara; questa, innocente fino allo spasimo, è perennemente disposta al sacrificio a favore degli altri, anche a costo del proprio onore e della perdita dell'affetto paterno; Blanca, la sposa che ha tradito il marito con Carlo V, e che da lui aspetta segretamente un figlio, pur protestando il proprio senso di colpa, non esita a servirsi, senza il minimo scrupolo, dell'amica per difendere una parvenza di onore; il vecchio Blomberg, portatore di una soluzione morale e umana dei conflitti personali come della guerra di religione, risulta il catalizzatore attraverso il quale si stemperano le controversie delle passioni, ristabilendosi alla fine, il vero senso dei valori in gioco.

Si delinea, pertanto, un universo umano e drammatico assolutamente elementare, essendo la commedia fondata sull'antitesi centrale della lotta tra protestanti e cattolici da una parte e il dramma di Bárbara, cattolica legata ad un protestante, oltre che figlia del protestante Blomberg, che, per salvare i suoi cari, è costretta a sottostare ai reiterati ricatti di Carlo V e di Blanca, che si servono di lei per occultare la tresca e la nascita del bastardo. Abbiamo detto che la base storica è più o meno salvaguardata. E che tutti questi personaggi sono accomunati da un livello morale non poi del tutto diverso. Carlo V, più che come imperatore, difensore della ortodossia e dei principî della fede cattolica, è visto come l'ambiguo amante di Blanca, perdutamente a lei legato e costretto ai mille espedienti e ricatti di cui si è detto. I dubbi che lo percorrono, più che morali sono di strategia esistenziale, come di chi si rende conto, anche superficialmente, di dover salvare le apparenze. Il suo comportamento non è magnanimo, ma scaltro. Egli si dibatte tra la consapevolezza di riaffermare la propria figura pubblica, come di detentore dell'autorità, della giustizia, della tutela della fede e arbitro della vita dei suoi sudditi e le personali vicende dell'alcova. Il suo linguaggio rivela intime inquietudini e sostanziale incertezza. Occorrerebbe qui dare le prove testuali, ma i limiti non ce lo consentono. Basta una lettura del testo per rilevare la paura di Carlo di non essere abbastanza forte, anzi di apparire troppo "blando" (cfr. II, 4); così come il sovrano è costretto continuamente a qualificare la propria possanza e sufficienza nel dirimere le controversie e risolvere le situazioni

(cfr. I, 9; III, 11; IV, 11; IV, scena ultima). Insomma, Carlo V è figura internamente scissa e oscillante, pur nella convinta fiducia di essere un esemplare puro di rettitudine e di superiorità morale legata al ruolo schematico della sua posizione pubblica e autorità. Escosura ne fa in realtà un personaggio abbastanza dubbio e dubbioso, che non può non portare con sé le perplessità dello stesso drammaturgo. Il desiderio di pace di Carlo e il suo mirare alla "celda" (cfr. I, 3), in definitiva sembrano una evasione e un rifugio, più che un atto di distacco e di elevazione morale nei confronti del mondo. Lo stesso riduttivo atteggiamento nei confronti dei suoi personaggi, Escosura lo dimostra nella formulazione e nell'impianto dell'"eroe" opposto a Carlo V, cioè Roberto. Questi si pone come l'integerrimo e intransigente campione della *verità* protestante. Ma, in realtà, egli manca del senso di giustizia nei confronti di Bárbara, misconoscendo il sacrificio e la purezza di lei e dimostrandosi piuttosto un violento e sommario esecutore, per di più lasciandosi turbare dalle apparenze, essendo trascinato dalla sua impulsività. Anche Roberto, come Carlo, è un personaggio arroccato nella centralità della propria convinzione e non si lascia piegare da nessun sentimento o valutazione umana, risultando, invece, inesorabilmente recintato nella propria fatale ineluttabilità. È un personaggio chiuso, troppo certo di sé per essere credibile, fino al punto di risultare irrigidito nell'unico spasimo dell'"eroe" per forza. Ne viene la solitudine imprendibile e sofferta di un personaggio monodirezionale, che non dialoga con gli altri, teso alla affermazione di sé unificata attorno all'impulso di vendetta, che è sintomo di frustrazione più che della coscienza di un destino persecutore. I due personaggi femminili, Bárbara e Blanca, rappresentano l'una l'antitesi dell'altra (sempre in drastico parallelismo tra loro, come gli altri personaggi): Bárbara, la disperata proclamazione e difesa dell'"honor" e della propria innocenza; Blanca, la proclamazione della colpevolezza, che però, a differenza della disponibilità al sacrificio di Bárbara, non le impedisce di rifugiarsi nella doppiezza e nella salvaguardia delle apparenze. Un diverso concetto — di provenienza calderoniana — della "honra" e dell'"honor"? I due personaggi non sono, comunque, paradigmatici e sostenitori attanziali di valori morali purissimi e definitivi. Una conferma precisa viene dal personaggio centrale, il vecchio Blomberg, che è puro portatore dell'equilibrio morale, della comprensione, degli affetti e dei sentimenti umani. Anch'egli è turbato dal mostruoso nucleo di tutta questa commedia che è l'*apparenza*. Anche, perché l'espediente tecnico di Escosura, cioè la lettera non firmata che rivela la tresca e la nascita del bambino, è il perno di questa commedia dell'intrigo più che di un reale conflitto morale. Comunque, proprio Blomberg, con la sua proposta di superamento della crisi tra tutti i per-

sonaggi, sembra il supporto della visione escosuriana: un mondo di contrasti sanati, magari di compromessi, dove ciascuno rinuncia un po' a qualcosa e dove l'orizzonte morale sembra costituirsi su dei valori in qualche modo *domestici*, cioè emanati dal desiderio di conciliazione e di integrazione reciproca. Ma è un mondo sostanzialmente di antieroi, di chi rimane *al di qua*, nel piccolo orto delle mura di casa.

Ci sembra interessante e forse non immeritevole di attenzione questa ipotesi di lavoro nei confronti dell'opera escosuriana. Per contribuire non solo alla definizione dell'Autore, forse piuttosto neoclassico tardivo in area romantica; ma anche di quella zona di quel teatro *medio*. Un teatro che è immune dal demonismo, anche se non del tutto esente da certe crudezze del teatro nero, magari in senso effettistico come nella *Corte del Buen Retiro*, e incline, invece, ad una scelta già ben nota, che è quella del teatro di *capa y espada*, di provenienza calderoniana.

GIUSEPPE PAGLIA
Universidad de Parma

IMÁGENES Y LA IMAGINACIÓN ROMÁNTICAS

Para los que participaban en la vida intelectual de la época, la literatura romántica articulaba gran número de ideas perturbadoras y presentaba una plétora de fascinantes imágenes poéticas. No existía ningún coherente plan ideológico en el movimiento romántico español, ni podemos discernir ningún bien pensado programa de cambio social: las diferentes, y a veces contrarias ideas, estéticas, filosofícas y políticas que dominaron la primera mitad del siglo XIX aseguraban esta brillante incoherencia.

Sin embargo, no se puede negar que se decía *algo*, que se transmitía algún conjunto de signos, algún mensaje, en la literatura romántica española. Me gustaría investigar si es posible, a través de un estudio de la estructura de las imágenes en algunas obras representativas, agrupar estas imágenes en ciertas categorías dominantes y así revelar algo de la naturaleza del romanticismo. ¿Cuáles son los mensajes transmitidos (intencionadamente o no) a los que compartían el clima intelectual de la España de los 1830? ¿Existe, más allá del vocabulario de estas imágenes, alguna conexión, alguna red, alguna gramática del Romanticismo en Espana?[1] No trato de descubrir una metáfora única que domine el sistema romántico ni intento en este trabajo redefinir el Romanticismo[2]. Me propongo, simplemente, presentar una tentativa de clasificación de los tópicos románticos y analizar su lenguaje imaginativo. Para ello examinaré ciertas obras que la crítica ha considerado unánimamente como representativas del movimiento romántico: *La conjuración de Venecia, Don Alvaro o la fuerza del sino, El trovador, El estudiante de Salamanca* y *Don Juan Tenorio.*

Todos conocemos los repetidos *topoi* del Romanticismo[3]. Los escritores españoles de la época romántica no inventaron las imágenes que usaron para expresar sus temas, pero es importante notar que todas las obras que se consideran románticas muestran una sorprendente conformidad en la repetición de ciertas imágenas. Podemos distinguir cuatro etapas en el desarrollo de las imágenes de estas obras, imágenes que apoyan cuatro temas centrales. Estos son, a mi modo de ver, el Tema de Enajenación, Tema de Fatalidad, Tema de Confrontación y Tema de Rechazo. Aunque las restricciones temporales de este simposio prohiben una recapitulación de la totalidad de los incidentes de las más importantes obras románticas, debo comenzar por una enumeración de ciertas imágenes básicas.

I. Tema de Enajenación

Uno de los temas que dominan el sistema de imágenes del Romanticismo español es el de la Enajenación. El héroe romántico se cree — y está — aislado de la sociedad. Con frecuencia se encuentra solo y separado de la cómoda protección del *statu quo*. Tal marginalidad se expresa literariamente en los orígenes del héroe, la ira y hostilidad que le dirigen los representantes del poder y de la autoridad y el aire de misterio que inevitablemente oscurece su verdadera identidad. En otro plano, la manifestación de esta separación se expresa a través de imágenes que representan la enajenación física: el héroe se encuentra escondido detrás de varias máscaras o encarcelado en una prisión, un monasterio, una cueva o hasta una mansión infernal cuyas puertas se abren hacia un plano de maldición eterna. Vamos a ver algunos ejemplos concretos de este tema y de las imágenes en que se expresa.

1. En *La conjuración de Venecia* Martínez de la Rosa se refiere a los orígenes de Rugiero no menos de siete veces, subrayando su carácter de extranjero y su inferior estado social. Venecia es su "patria adoptiva"[4]. Es "huérfano" (276), una condición que siente profundamente. Esta condición, como lamenta Laura, es injusta: "No es culpa suya haber nacido tan desgraciado" (291). Y Rugiero se encuentra en aquellos ambientes exóticos y lúgubres que servirán para arrancarle del cómodo seno de la sociedad respetable. En *La conjuración*, como en las otras obras que vamos a comentar, las imágenes plásticas presentadas en los textos subrayan simbólicamente la condición enajenada del personaje central. Rugiero languidece en la "cárcel del Tribunal" en el último acto del drama; es un verdadero "reo" (323).

2. *Don Alvaro* revela un modelo semejante, un modelo que se ve ya desde

lo comienzos del drama. Alvaro, "el indiano", "el advenedizo", lucha una batalla continua para alcanzar la respetabilidad[5]. Nació en una cárcel y vuelve a otra en Italia. Su monasterio es un tipo de prisión como lo es la cueva en la que se esconde Leonor. La misma vida, para Alvaro, es un "calabozo profundo / para el hombre desdichado"[6]. Los ejemplos son bien conocidos y no necesito repetirlos aquí.

3. Por definición un trovador es un tipo marginado y por eso no nos sorprende que haya frecuentes referencias al bajo origen social de Manrique en el drama de García Gutiérrez. Desde la primera escena se le denomina "hombre sin solar"[7] y al final es condenado a una torre/cárcel. Su amante Leonor es amenazada con ser "encerrada/en un convento" (50) y sólo cuando Manrique la libera de su "celda" (89), puede ella alcanzar la libertad (aunque una libertad efímera). El último edificio de la sociedad supuestamente civilizada que habita Manrique es, como el de Rugiero, un "calabozo oscuro" (137).

4. Sabemos muy poco de Félix de Montemar. Surge de la nada, de la noche Salmantina, del pasado vago y misterioso que "antiguas historias cuentan"[8]. Sin embargo, en uno de los pasajes más conmovedores y más citados de *El estudiante*, Montemar irrumpe fuera de la "cárcel de la vida" (141).

5. *Don Juan Tenorio* presenta otros problemas y he tratado de mostrar en otras partes por qué este drama debe quedar aparte[9]. Sin embargo, Zorrilla emplea muchas imágenes románticas y — en la primera parte de su drama por lo menos — se enlaza con el patrón establecido. Don Juan no es de origen desconocido, como lo son los otros, pero el tema de Enajenación se revela a través de la imagen del "monstruo", epíteto que le aplica su mismo padre[10]. Don Juan es el agente de su propio aislamiento. No participa en el rito familiar ni social. Jactanciosamente se refiere a esos ritos como "pláticas de familia, de las que nunca hice caso" (39). Don Juan sufre un breve encarcelamiento en el primer acto a causa de la trampa de don Luis, mientras que Brígida describe a Inés como una "pobre garza enjaulada, / dentro la jaula nacida" (57), aislada detrás de los muros de la celda de su convento.

Junto con estas imágenes de prisión-convento-cueva existen otros que apoyan el Tema de Enajenación en la literatura romántica. Los cementerios y capillas sirven la misma función que éstas. Una imagen central para el análisis de la Enajenación es la máscara. Las máscaras son, como las cárceles, cosas que esconden, encierran, separan, restringen. Representan las barreras morales que impiden la comunicación. Los ejemplos son demasiado numerosos para repetirlos aquí; citaremos sólo algunos especialmente significativos:

1. *La conjuración* se abre con un "hombre enmascarado" (249) rodeado de otros iguales. El héroe sale enmascarado y es luego captado por dos espías

en máscara. El acto IV dramatiza multitudes en "máscaras y disfraces" (301). Hasta la trágica Laura entra la cámara del Tribunal con su criada, "ambas cubiertas con el velo veneciano" (323).

2. Don Alvaro usa varios disfraces. Se hace "capitán de granaderos" (105) o "fraile franciscano" (154). Nuestro primer encuentro con él lo descubre "embozado" (57). Igualmente, los que le rodean se esconden detrás de máscaras: Leonor llega al monasterio "vestida de hombre" (85) y luego se aisla en el papel de un ermitaño penitente; su hermano Carlos esconde su verdadera identidad en Italia; su otro hermano Alfonso se acerca al monasterio, como don Alvaro, "embozado" (152). Incluso la cara torcida en risa sardónica que lleva don Alvaro en su salto final es un emblema de su profunda enajenación.

3. La primera llegada del trovador Manrique al escenario es "rebozado" (53). Luego, entra en el convento de Leonor "con el rostro cubierto" (77) mientras que ella, al final del drama, se acerca a su atormentador Nuño, por última vez, "encubierta" (131).

4. Montemar aparece en les calles de Salamanca "embozado" (89) con "el sombrero/recatado/a los ojos". Cuando el vengador de doña Elvira, su hermano Diego, entra en el juego de naipes buscando a Félix, lo hace "embozado hasta los ojos" (115). Es "encubierta fatídica figura". Y la némesis de Montemar le atrae en la forma de una misteriosa figura blanca, cubierta con una capa.

5. *Don Juan Tenorio* comienza, como Zorrilla describe en la primera acotación, con una escena de "caballeros, curiosos, enmascarados, rondas" (11), y cuando el protagonista aparece, lo hace "con antifaz" (11). Don Diego y Don Gonzalo adoptan esta misma prenda. Incluso en la segunda parte, después de la supuesta conversión de don Juan, éste llega al panteón "embozado" (107).

Estos breves ejemplos de las imágenes que apoyan el tema de la Enajenación pueden servir para convencernos de su repetida importancia en la literatura romántica española.

II. Tema de fatalidad

Fatalidad, mala suerte, estrella negra, fortuna adversa, destino, sino, azar: todos estos temas se expresan en una espesa red de imágenes que domina el universo romántico. La *Weltanschauung* romántica exigía un héroe

oprimido por la adversa suerte, condenado a la ira divina sin esperanza de escape o salvación. Estos elementos han sido cuidadosamente estudiados en el caso de *Don Alvaro* (donde aparecen múltiples veces), pero las otras obras comentadas aquí revelan una fuerte atracción a tales imágenes.

1. Rugiero tiene plena conciencia de "los azares de la suerte" (259) y declama con valentía: "aun cuando la suerte nos fuese adversa, antes quiero perecer con las víctimas que no triunfar con los verdugos" (263). Hay más de veinte ejemplos semejantes en este drama.

2. Manrique y Leonor sufren una "negra fortuna" (51) y viven bajo lo que llaman una "negra estrella". Como Leonor lamenta: "llorando, sí; / yo para llorar nací; / mi negra estrella enemiga, / mi suerte lo quiere así" (52). Hay más de una docena de referencias de este estilo en *El trovador*.

3. Montemar oye campanas "de maldición" (88) y aunque se enfrenta valientemente con su destino, se da cuenta del sentido de fatalidad que le gobierna. *El estudiante* contiene otro elemento importante, algo visto por primera vez en Don Alvaro y que se verá de nuevo en *Don Juan Tenorio*, es decir, el juego de azar. El juego de naipes o la apuesta es un emblema, una imagen, que refleja el universo caprichoso en que el héroe romántico se ve injustamente atrapado. Alvaro conoce a su adversario Carlos después de un juego de naipes, Don Juan entra en la famosa apuesta con Luis, y en *El estudiante*, Montemar apuesta la imagen de Elvira en el juego de naipes inmediatamente antes de la llegada del vengador de Elvira, su hermano don Diego.

Estas imágenes y los temas de Enajenación y Fatalidad nos llevan al tercer tema aquí comentado, el de la Confrontación .

III. Tema de Confrontación

Un sentido de confrontación penetra estas obras. La rebelión y el desafío se expresan no sólo en la actitud personal del héroe contra la tiranía emocional y social que siente sino también en su actitud política. La combinación de su actitud interior con sus acciones se hará patente más tarde en un plano aún más amplio, el plano cósmico. Lo primero que tiene que hacer el héroe romántico es luchar contra las restricciones emocionales planteadas por su propia familia o la de su amante. Con frecuencia un pariente se pone entre los amantes, y el héroe se encuentra con la necesidad de romper aquellas barreras; se resuelve a derribar las murallas de oposición, y la rebelión que esto representa se exterioriza en su lucha contra poderes políticos.

1. Rugiero tiene que luchar contra la oposición del padre de Laura. No le importa; sus amores tendrán lugar en secreto y sin "esperanza de lograr su dicha" (252). Lo mismo ocurre en el plano político. El Gran Consejo se cree con "privilegio de tiranizar a su patria" (250) y el Tribunal es para Rugiero, "digno apoyo de la tiranía" (253). Rugiero se ve obligado a rebelarse contra la autoridad del padre de Laura y del Tribunal, aunque en el segundo caso resiste tal rebelión al principio: "... y después de haber agotado en vano todos los medios de persuasión y de templanza, conozco a pesar mío que es necesario [...] oponerse resueltamente a tamaño atentado" (254). Pero el Tribunal tiene "manos del verdugo" (305) y a Rugiero no le queda más remedio que rebelarse.

2. La inicial confrontación de don Alvaro con el padre de Leonor también viene sólo después de haber agotado los medios pacíficos de unirse con su amante. El enfrentamiento alcanza matices trágicos cuando el disparo de la pistola inicia aquella conocida serie de circunstancias que le llevarán a otras confrontaciones con don Carlos, don Alfonso y, que, finalmente, le empujan al abismo y al infierno: es decir, le enfrentan con Dios mismo.

3. Leonor es tiranizada por su propio hermano D. Guillén en *El trovador*: "... que me dio mi madre en vos, / en vez de amigo, un tirano" (50). Esta confrontación también tiene reflejo político porque Nuño, tirano sobre las emociones de Leonor, lo es a la vez sobre Aragón y la lucha de Manrique se bifurca en dos niveles, uno personal y otro político.

4. De que don Félix rompe las barreras sociales en una continua confrontación no cabe duda. Aunque nada se opone a sus amores con Elvira, su *ser* es el ser de un rebelde social y político: es "alma fiera e insolente, / irreligioso y valiente, / altanero y reñidor: / Siempre el insulto en los ojos, / en los labios la ironía, / nada teme y todo fía / de su espada y su valor" (91). Veremos cómo su caso en especial se extiende ontológicamente.

5. La tiranía contra la que lucha don Juan es la tiranía de la conformidad social. La confrontación es parte de su personalidad. Su apuesta con Luis es "a quién haría en un año, / con más fortuna, más daño" (14). El padre de Inés se opone a que su hija se case con este hombre malvado, y la lucha de don Juan contra él es un juego, basado no en la necesidad de ser fiel a su profundo amor con Inés, sino en la necesidad de aceptar cualquier tipo de desafío.

Estas confrontaciones y las imágenes de tiranos, rebeldes, verdugos, y venganza que las apoyan nos llevan al último — y más importante — grupo temático, el que puede llamarse el Rechazo.

IV. Tema de Rechazo

Las imágenes que aparecen alrededor del tema del rechazo son numerosas, y se ven más claramente en las numerosas comparaciones dialécticas que forman el eje central del vocabulario romántico: vida/muerte, amor/odio, luz/oscuridad, ángel/diablo, Dios/Satanás, cielo/infierno, salvación/-condenación, etc. La continua vacilación entre estos elementos resulta en un desequilibrio emocional y deja ese residuo de desesperación ontológica que todos reconocemos en el héroe romántico. Su propia existencia gira al principio alrededor del primer elemento de la pareja dialéctica — vida, amor, luz, ángel, Dios, cielo, salvación.

1. Laura entra en *La conjuración* con aura angélica, "vestida de blanco, suelto el cabello" (260), y en seguida Rugiero confirma la comparación: "Tú no eres una mujer; eres un ángel; el cielo te ha enviado para hacerme sobrellevar la vida" (277). Incluso el padre de Laura la llama "ángel de Dios" (287). El amor es su vida, su ser, su existir: "Yo no vivo sino por ti; yo no pienso sino en ti; yo no pudiera existir ni un solo día, si llegara a perderte" (273). El amor tiene raíces profundas. "Antes de conocerte ya te amaba" (277) le dice Laura a Rugiero.

2. Lo mismo en *Don Alvaro*: "Antes, antes la muerte, / que de ti separarme y que perderte" (67) comenta el héroe a Leonor, antes de llamarla "Mi bien, mi Dios, mi todo". Ella le corresponde: "Vamos, resuelta estoy, fijé mi suerte, / separarnos podrá sólo la muerte" (71). Las primeras palabras que dice don Alvaro a Leonor son "¡Angel consolador del alma mía!" (67), y cuando la cree muerta comenta "Leonor (...) que ya eres ángel de luz" (107). Ella era para él "ángel bajado de la esfera / en donde el trono del Eterno brilla" (142) y hasta en su confusión final la llama "ángel de mi vida" (169).

3. En *El trovador*, Leonor vive el amor como "una celeste ilusión" y esta vivencia la dota de un aura angélica que la ilumina a lo largo del drama. Tres veces, en puntos claves de la obra, se llama a Leonor "ángel hermoso" (56, 96, 128). Para ella, el amor de Manrique es "solo mi bien" (55), a lo que él responde: "Creerte deseo / para amarte y existir" (57). Sin este amor, su vida no vale nada. "¡La vida! ¿Es algo la vida? / un doble martirio, un yugo" (143).

4. Elvira también es angélica, "bella y más pura que el azul del cielo" (93), un "ángel puro de amor" (93). Espronceda la presenta en términos que subrayan este estado: al describir la noche como "pura virgen solitaria", "blanca luz", "alas", "cielo" etc., él prefigura la existencia de Elvira: "tal era pura esta noche / como aquella en que sus alas / los ángeles desplegaron /

sobre la primera llama / que amor encendió en el mundo" (95). Ella es una "blanca silva" (95), "alma celeste para amar nacida" (102). El amor también es su vida y veremos cómo ésta se acaba cuando deja de existir aquél.

5. *Don Juan Tenorio* es un caso invertido de la idea que desarrollo aquí. El primer elemento de la dicotomía aparece más gráficamente en la segunda parte de la obra. Inés llega a ser un ángel verdadero lo mismo que don Juan, y en el escenario aparecen, en la escena final, "varios angelitos, que rodean a doña Inés y a don Juan" (146). Pero Inés también ha sido el "ángel de amor" (88) de don Juan. Incluso tiene el poder de convertirlo en un ángel. Don Juan comenta a Gonzalo, "... y ella puede hacer un ángel / de quien un demonio fue" (99).

Sin embargo, el primer elemento de esta dialéctica no es el que domina la cosmología romántica. El ángel se cambia en diablo, el amor en ilusión, la luz en oscuridad, la vida en muerte.

1. Como ya hemos visto, desde el comienzo de *La conjuración* Rugiero aparece "perdido de amores"; está "sin esperanza de lograr su dicha" (252). En efecto su luz vital se cambia en oscuridad al llevarse a cabo su sentencia de muerte, aunque los amantes esperan reunirse en el más allá. "Rugiero, Rugiero mío, pronto te seguirá tu infeliz esposa!" (285).

2. El cambio se prefigura antes en Don Alvaro, cuando éste, al instante de llamar a Leonor "ángel consolador" le grita "¡Pérfida! ¿Te complaces / en levantarme al trono del eterno, / para después hundirme en el infierno?" (70). Melitón refiere a Alvaro come un tipo de diablo, recordando "de cuando se hizo fraile de nuestra Orden el demonio, y que estuvo allá en un convento algunos meses. Y se me ocurre si el padre Rafael será alguna cosa así..." (151). Don Alfonso confirma que "es del infierno" (153). Alvaro va impelado hacia el precipicio infernal. "El infierno me confunda" (160), dice en su desesperación. La esperada reunión de los amantes en la muerte se esfuma con el salto de Alvaro en el abismo. El se transforma en figura diabólica y su suicidio como "presa infeliz del demonio" (167) es uno de los actos apoteósicos del Romanticismo español[11].

3. *El trovador* lleva aun más lejos el desarrollo del lenguaje romántico. Aquí vemos surgir una nueva ecuación, una ecuación que no postula que el amor es la vida, sino que el amor es una *ilusión* de la vida. Este nuevo elemento creará incertidumbre en los dogmas básicos de la existencia romántica. Es Leonor quien por vez primera lamenta: "... y siempre viéndole estoy, / amante, dichoso y tierno..., / mas no existe, es ilusión, / que imagina mi deseo" (76). El pensamiento se repite luego cuando para ella ya todo son "ilusiones engañosas" (90). Y al descubrir lo ilusorio del amor y de la vida, se

suicida.

4. Montemar se identifica con el "cornudo monarca del abismo" (124) y es diabólico desde los primeros versos de *El estudiante*. Esta "satánica figura" (140), este "segundo Lucifer" (141) habita todo un mundo ilusorio. El amor — la mujer — para este "fingido amador" (93), es un cristal roto, una "ilusión divina" (101) no más. La ilusión de la existencia es profunda. La verdad se descubre: " ¡Ay del que descubre por fin la mentira! / ¡Ay del que la triste realidad palpó, / del que el esqueleto de este mundo mira, / y sus falsas galas loco le arrancó!" (p. 128). Los ejemplos de satanismo e ilusión y sueño son constantes en *El estudiante*[12].

5. Don Juan es diabólico sólo en la primera parte del drama de Zorrilla. Es "la cabeza más mala del orbe" (23), un hombre que no exclama el " ¡Por Dios!" esperado, sino un " ¡Por Satanás!" (36) en conversación. Su mismo padre le dice que "los hijos como tú / son hijos de Satanás" (38), una comparación que Tenorio no rechaza hasta su conversión. Podríamos citar muchos versos semejantes[13].

Estos ejemplos — y hay más — confirman, creo, la importancia de los temas y de su expresión a través de una red de imágenes románticas. ¿Qué significa, entonces, esta rápida y tentativa agrupación? Si las cuatro categorías — Enajenación , Fatalidad, Confrontación, Rechazo — tienen alguna validez, ¿qué revelan acerca de la cosmología romántica española? En la Inglaterra romántica, como nos ha mostrado Meyer Abrams, el poeta concibió la mente humana en términos de una lámpara, "como proyectora de vida, fisonomía y pasión en el universo"[14]. Había, entonces, una sola metáfora dominante en la literatura ultrapirineica. Sin embargo, creo que había pocas lámparas en la España romántica. El mensaje romántico en España era mucho más desorientador. La España romántica presentada en su literatura era un país de criminales, tiranos, sueños rotos, amor ilusorio, maldición, venganza, desorden, odio, terror, muerte y condenación. La constante avalancha de las imágenes que hemos comentado formaron un lenguaje. Mucha gente comprendía la revolución implícita en las palabras. Muchos lo apoyaban y lo aplaudían. Muchos lo resistían[15]: Jacinto Salas, por ejemplo, en *No me olvides* (1837), ya tenía plena conciencia de ese nuevo idioma literario. Condenó un Romanticismo que se basaba exclusivamente en "esa ridícula fantasmagoría de espectros y cadalsos, esa violenta exaltación de todos los sentimientos, esa inmoral parodia del crimen y la iniquidad, esa apología de los vicios"[16]. Bien sabemos que Agustín Durán protestó amargamente de ese mismo lenguaje, considerándolo anticristiano y antimonárquico (y lo era) y por consecuencia — como él habría deseado — antiromántico (que no era). Mesonero

Romanos se burló de aquellas mismas imágenes en "El romanticismo y los románticos". Pero lo importante es que *existían*. El Romanticismo era un cataclismo revolucionario tanto social como moral, literario y político, que, cuando tuvo éxito, transformó al hombre en un ser radicalmente nuevo. Las imágenes románticas españolas crearon, creo, una gramática de subversión y de desorden, que una vez expresada y comprendida, fue rechazada hasta por los que al principio la defendían (pensemos en el Rivas después de *Don Alvaro*, en la recensión de *Antony* de Larra, y claro está, en Zorrilla). Necesitamos llevar a cabo muchos más estudios si pretendemos comprender el mensaje inherente en la red de imágenes románticas. Espero que mis comentarios hoy sirvan como un paso hacia aquella comprensión.

DAVID T. GIES
Universidad de Virginia

NOTE

[1] "... Todo texto es un signo complejo que consta de otros parciales; cuando escribimos[...], en el fondo no queremos decir más que una cosa; el texto es el signo complejo que expresa esa cosa. Al mismo tiempo, hay células de significación que van desde un sonido hasta el matiz de un sinónimo [...]." Ciriaco Morón Arroyo, "Axiomática: *Peribáñez* y *La vida es sueño*", *Dieciocho*, 4, i (1981), pág. 85. ¿Cuáles son estas "células de significación" para los textos románticos y cuál es la "cosa" que revelan?

[2] Un ejemplo de una metáfora romántica se encuentra en el libro de M. A. ABRAMS, *El espejo y la lámpara*, Buenos Aires, Nova, 1962.

[3] Para estudios de ciertas imágenes individuales, el lector puede consultar: J. AYUSO RIVERA, *El concepto de la muerte en la poesía romántica española*, Madrid, Fundación Universitaria, 1953; ALBERT BÉGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1937; JACQUES BOUSQUET, *Les thêmes du rêve dans la littérature romantique*, Paris, Didier, 1964; VICTOR BROMBERT, *The Happy Prison: A Recurring Romantic Metaphor*, en DAVID THORBURN y GEOFFREY HARTMAN, eds., *Romanticism: Vistas, Instances, Continuities*, Ithaca, Cornell University Press, 1973, pp. 62-79; ERMANNO CALDERA, *La commedia romantica in Spagna*, Pisa, Giardini Editori, 1978; ERMANNO CALDERA, *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, Università di Pisa, 1974; BARBARA FASS, *La belle Dame sans Merci and the Aesthetics of Romanticism*, Detroit, Wayne State University Press, 1974; D. W. FOSTER, *Un índice introductorio de los tópicos de la poesía romántica*, "Hispanófila" 37 (1969), pp. 1-22; MARIO PRAZ, *The Romantic Agony*, New York, World Publishing Co., 1967; RAMÓN SIJÉ, *La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1973; and STEPHEN SPENDER, *The Interior World of the Romantics*, prólogo a *A Choice of English Romantic Poetry*, New York, Dial Press, 1947.

[4] FRANCISCO MARTINEZ DE LA ROSA, *Obras dramáticas*, ed. Jean Sarrailh, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pág. 252. Citas subsiguientes se encontrarán en el texto.

[5] Para WALTER T. PATTISON esta lucha forma el eje central del drama. *The Secret of Don Alvaro*, "Symposium", 21 (1967), págs. 67-81.

[6] DUQUE DE RIVAS, *Don Alvaro o la fuerza del sino*, ed. Alberto Sánchez, Madrid, Cátedra, 1981, pág. 105. Citas en el texto.

[7] ANTONIO GARCIA GUTIÉRREZ, *El trovador*, ed. José Hesse, Madrid, Aguilar, 1964, pág. 46. Citas en el texto.

[8] JOSÉ DE ESPRONCEDA, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, ed. Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1978, pág. 87. Citas en el texto.

[9] Considero esta obra a la vez romántica y antirromántica, idea elaborada en mis recientes estudios, *José Zorrilla and the Betrayal of Spanish Romanticism*, "Romanistiches Jahrbuch" (en prensa), y *Don Juan contra don Juan: apoteosis del romanticismo español, Actas del 6° Congreso Internacional de Hispanistas* (en prensa).

[10] JOSÉ ZORRILLA, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1965, pág. 38. Citas en el texto.

[11] Es lo que RICHARD CARDWELL llama su rebelión contra la "fuerza de la injusticia cósmica". *Don Alvaro or The Force of Cosmic Injustice*, "Studies in Romanticism", 12 (1973), págs. 559-79. Traducción mía.

[12] En otra parte he analizado este tema y serie de imágenes en la obra de Espronceda; así que refiero al lector a mi artículo, *Visión, ilusión y el sueño romántico en la poesía de Espronceda*, "Cuadernos de Filología" (en prensa).

[13] Véanse mis artículos ya citados sobre este aspecto de *Don Juan Tenorio*.

[14] Abrams, pág. 100.

[15] Ver DONALD L. SHAW, *The Anti-Romantic Reaction in Spain, MLR*, 63 (1968), págs. 606-11.

[16] Citado por J. L. ALBORG, *Historia de la literatura española*, Vol. IV, Madrid, Gredos, 1980, pág. 388.

ACERCA DE LA ESTRUCTURA DE *DON ALVARO*

En su conocido artículo sobre *Don Alvaro*[1] Richard Cardwell propuso una nueva interpretación del drama que parece haber convencido a varios críticos. J. L. Alborg, sobre todo, en el cuarto tomo de su *Historia de la literatura española* (Madrid, 1980, p. 485) no vacila en llamarla "la recta interpretación", y menciona que también la formuló independientemente (si bien de una forma mucho menos desarrollada) Ricardo Navas Ruiz en su edición de la obra (Clásicos Castellanos, 1975). Incluso Lovett[2], quien rechaza en parte las conclusiones de Cardwell, se ve obligado a aceptar el punto de partida de éste y, según nuestra opinión, se contradice al intentar criticar sus argumentos.

El trabajo da Cardwell, como es lógico dado su enfoque puramente interpretativo, toma en consideración exclusivamente la temática de la obra. Sorprende, en cambio, el que Navas Ruiz y Alborg, quienes se proponen tratar globalmente *Don Alvaro*, no nos dicen nada en realidad acerca de la estructura de la pieza. Tampoco lo hace Lovett, y mucho menos Llorens, cuyo libro *El romanticismo español* (Madrid, 1979) muestra claramente que su autor ya no estaba al corriente de la investigación moderna. Dos críticos solamente han intentado analizar seriamente la forma dramática de *Don Alvaro*. Nos referimos a E. A. Peers en *Angel de Saavedra* (*Revue Hispanique*, 58 (1923), 379-472) y a J. Casalduero, cuyo artículo *"Don Alvaro", o el destino como fuerza* (*La Torre*, 25 (1959), 11-49) fue reproducido en sus *Estudios sobre el teatro español* (Madrid, 1960, 117-58). Hay que hacer notar, sin embargo, que tanto Peers como Casalduero formularon sus respectivos pareceres mucho antes de que surgiera el actual consenso crítico acerca del

significado de *Don Alvaro*. Además, se basaron en una interpretación del drama totalmente opuesta a la de Cardwell, Navas Ruiz y Alborg. En la perspectiva de hoy sus observaciones nos parecen de dudosa aceptación, e incluso en el caso de Casalduero (para emplear las palabras de Cardwell) "uncharacteristically muddled". Quisiéramos sugerir que la interpretación del tema de *Don Alvaro* formulada por Cardwell y aceptada por Navas Ruiz y Alborg abre camino hacia una revisión de nuestras ideas acerca de la técnica de la obra; es decir, al enfocar el drama no ya como una representación verosímil de la vida, sino como una obra simbólica, podemos percibir más claramente las intenciones de Rivas mientras escribía la pieza y comprender mejor las razones que motivaron la elección de su forma y estructura.

Al examinar el desarrollo de la trama de *Don Alvaro* un hecho resulta tan obvio que ningún crítico, salvo Peers, lo menciona (y éste se equivoca al explicarla)[3]. El drama gira en torno a tres acontecimientos: la intervención del marqués de Calatrava en el rapto de su hija; la tentativa de venganza de don Carlos; y la renovada tentativa de don Alfonso. De modo que, si fuera verdad que al teatro romántico es "enteramente la misma cosa [que] la dramaturgía de Lope y Calderón" (como sostuvo Azorín en *Rivas y Larra, O. C.* III, Madrid, 1961, p. 411) el autor indudablemente habría dividido el drama en las tres jornadas tradicionales. El que Rivas no lo hiciera, y era muy consciente de esto (podemos verlo en que las cuatro piezas siguientes tienen tres jornadas cada una) no deja de llamar la atención. ¿Qué es, pues, lo que hace el dramaturgo? Divide el argumento en cinco actos, de los que sólo el primero corresponde a uno de los acontecimientos principales. A continuación viene un acto entero dedicado a la entrada da Leonor en el monasterio de Hornachuelos. En este segundo acto don Alvaro no aparece para nada. Es más, la trama casi no progresa. El acto entero sirve única y exclusivamente, en apariencia, para preparar la reunión final de los amantes; desde el punto de vista de la economía dramática habría podido reducirse a una breve escena. Aquí nos preguntaríamos ¿por qué decidió Rivas dedicar todo un acto a este episodio? El tercer acto, en cambio, es muy animado; pero tampoco en él avanza mucho la trama. Su objeto principal es el de preparar la escena para el segundo acontecimiento principal del argumento, el desafío entre don Alvaro y don Carlos y la muerte de éste. De nuevo nos vemos obligados a preguntarnos ¿es aceptable dedicar un acto entero a tales preparativos? Finalmente en los dos últimos actos, la doble tentativa de venganza de los hermanos crea deliberadamente un efecto de simetría. Rivas emplea un procedimiento idéntico en los dos actos. Cada uno de los hermanos trae una noticia de capital importancia para don Alvaro. En las dos ocasiones se le da la noticia mo-

mentos antes de comenzar el desafío, con la maligna intención de despertar vanas esperanzas en la mente del héroe aumentando la amargura de su muerte. Don Carlos le da la noticia de que Leonor está todavía viva. Don Alfonso le anuncia la rehabilitación de sus padres; es decir, le informa que desapareció ya el mayor impedimento a su matrimonio con Leonor. Se enfatiza conscientemente la semejanza entre los dos actos, de modo que la obra tiene un clímax al final del primer acto, seguido por una pausa notable y luego por un doble clímax en los actos cuarto y quinto.

Ahora bien, ¿la interpretación del drama propuesta por Cardwell, según la cual se trata de una pieza simbólica cuyo tema es la condición humana, nos ayuda a comprender por qué *Don Alvaro* resulta construído tal como está (y no por ejemplo como *El trovador* de García Gutierrez que tiene — más lógicamente — un clímax al final del primer acto, otro al final del tercero y el último al final de la obra)? Para responder a esta pregunta habrá que examinar de cerca el segundo y el tercer acto. Pero antes conviene comentar brevemente un aspecto de la obra que no siempre ha sido bien enfocado. Nosotros damos por sentado, con Cardwell, Navas Ruiz y Alborg, que el objeto principal de Rivas fue legitimizar (conscientemente o no) la idea de que es la fuerza del sino, la injusticia cósmica, la que gobierna la vida del hombre y no la Providencia divina. Ahora (según ya apuntó Cardwell) dado el contexto ideológico del drama, la injusticia social no es sino una manifestación de la injusticia cósmica, ya que, si hemos de creer a Herrero[4], la piedra angular del pensamiento anti-liberal de la época la constituía la idea de la santidad de las instituciones sociales. "Tales instituciones son perfectas", afirma Herrero, "pues se basan, últimamente, en la voluntad divina" (p. 250). Una vez que nos damos cuenta de eso, reconocemos que el tema, aparentemente doble, de *Don Alvaro* (es decir, por una parte la protesta contra los obstáculos sociales que impiden la felicidad de los amantes, y por la otra el rechazo del providencialismo ortodoxo) se convierte en un tema único. Esto a su vez explica la técnica elegida por Rivas al construir la pieza: una técnica de deliberada repetición. ¿Cómo funciona esa técnica? Es un lugar común de la crítica del romanticismo inglés, de Keats en particular, que una de las máximas aspiraciones de los románticos fue transformar el mundo de la realidad en algo mágico mediante la imaginación, de parar el tiempo mediante la creación de un mundo ideal del que el mundo que nosotros conocemos no es más que un torpe reflejo. Al romanticismo español le falta en general aquella fe en el poder transformador de la imaginación tan típica de los movimientos inglés y alemán. Aquí el enemigo es el destino, que impide al amor crear un nuevo mundo ideal. El mundo mágico de Keats en el que es el tiempo el que rompe

el encanto, tiene su contrapartida en *Don Álvaro* en donde hay una triple tentativa de vencer la realidad y en donde es el destino el que destruye toda esperanza. Rivas enfrenta a su héroe, aislado por su nacimiento, por su sangre mestiza y por el crimen de sus padres, al modo de ser social y religioso de la España tradicionalista, que él, trágicamente, trata de trascender. En el primer acto apela al amor para que cree el ambiente mágico que tanto anhelaba Keats. Frustrado, se vuelve a la acción en los actos tercero y cuarto. Finalmente, en el quinto acto, se refugia en la religión. En cada caso, el mundo real, el "diablo mundo", cuyo señor implacable es el destino, interviene para cerrarle el paso. Cada fase de su lucha se lleva a cabo bajo el signo de una terrible ironía. Cada fase culmina en la muerte. He aquí lo que proporciona a la obra su unidad estructural. En el primer acto, sólo cuando don Álvaro se somete a la realidad y suelta la pistola con la que podía desafiar al marqués, interviene el destino y produce la muerte de éste. En el cuarto acto, sólo cuando don Álvaro encuentra por primera vez un amigo entrañable, se ve obligado a matarle. En el quinto acto, sólo cuando don Alvaro reencuentra a Leonor después de años de búsquedas infructuosas, se la mata delante de sus ojos. Tres veces don Álvaro se aproxima al mundo encantado; tres veces se le niega la entrada. Así se debe comprender el diseño de la obra.

El primer acto es una tragedia en miniatura. La escena tan famosa del aguaducho no sólo cumple con admirable originalidad la función de despertar la curiosidad en el auditorio, de introducir al personaje central y de proporcionar los datos necesarios para comprender lo que sigue, sino que también anuncia el tema del destino mediante comentarios intercalados por el oficial y Preciosilla. A la inolvidable entrada silenciosa de don Alvaro sigue la repentina tensión suscitada por los apartes del canónigo. Una vez que éste sale del aguaducho está en pleno desarrollo la acción del drama.

La escena-clave, situada en el centro del primer acto, es la sexta: la de la vacilación de Leonor. Aparentemente sólo marca una pausa entre las dos situaciones altamente dramáticas que la anteceden y siguen. En éstas se ejercen en la heroína la presión de su padre, viejo, cariñoso y entrañablemente amado, por una parte, y la de don Alvaro, joven y apasionadamente enamorado por la otra. Aquí Leonor aparece, aún antes que don Alvaro mismo, como la víctima de una situación auténticamente trágica, atrapada como está entre dos fuerzas igualmente justificadas: el amor de un padre y el amor de un futuro marido. La escena de su vacilación, mientras aumenta la tensión ya creada durante la exposición, al mismo tiempo nos enfrenta directamente con el hondo patetismo de la situación inicial del drama. En realidad, las escenas cinco, seis y siete, con la vacilación de Leonor situada estratégica-

mente entre las dos desgarradoras apelaciones a su fidelidad, forman una sola unidad dramática. Esta unidad separa las anticipaciones de la tragedia, que ya se configuran en la escena del aguaducho, de la primera catástrofe que sigue en la escena ocho. Cada elemento en el primer acto sirve a un único propósito: el de crear un modelo. Es el modelo de una serie de acontecimientos aparentemente fortuitos, pero que en realidad están regidos por una fuerza — la fuerza del sino — cuyo influjo volverá a ejercerse implacablemente durante el resto de la acción[5]. Sugerir, como lo hizo Peers (*op. cit.*, p. 148) que el primer acto no es más que una parte de la exposición del drama, exposición que incluso abarca parte del segundo acto, nos da una muestra de como *no* hay que leer *Don Alvaro*.

El segundo acto, como notamos arriba, marca una pausa en la acción. Hay una transformación total no sólo del ambiente sino también del argumento. Hasta ahora se ha hecho hincapié exclusivamente en el azar: una conversación que escucha por casualidad el canónigo al aguaducho; la trayectoria casual de una bala disparada accidentalmente. Todo lo demás del drama será dedicado de ahora en adelante a convertir el *azar* en *sino*: hacer que los acontecimientos sean tales que den razón a las previsiones de Preciosilla; en otras palabras, convertir un mero suceso en un tema. Pero si la interpretación de Cardwell es la correcta, el tema de *Don Alvaro* va más allá de la simple afirmación que un *fatum* funesto interviene en la existencia humana. El objeto de una tragedia no es simplemente sugerir que "la vida es así", sino preguntar "¿por qué la vida es así?" Y la respuesta en *Don Alvaro* no deja lugar a dudas: es porque no existe una Providencia divina para contrarrestar el destino adverso. Llegado a este punto, es obligado preguntar por qué el escenario de los actos segundo y quinto se sitúa en, o cerca, del monasterio de Hornachuelos. Teóricamente no es para nada necesario. Don Alvaro, don Alfonso y Leonor habrían podido encontrarse con perfecta lógica en un barco en alta mar o en un país extranjero. El sino todavía los habría juntado sólo para morir. Pero habría faltado un elemento esencial. Al hacer que Leonor abrace la vida de una ermita y que don Alvaro se haga monje, Rivas introduce una dimensión totalmente nueva en el drama. El conflicto ya no es un conflicto entre el destino y los amantes, sino entre el destino y la (posible) Providencia divina. Una vez que ambos protagonistas hayan buscado refugio en la religión, el grito de don Alvaro antes del desenlace

> ¡oh Dios!... ¿Me rehusa
> vuestra gracia sus auxilios?

se revela fundamental: significa que el destino ha superado la barrera erigida por la fe.

La importancia del segundo acto, que para Peers constituía "indudablemente un error" ("an undoubted flaw of construction", p. 399) y "el punto más débil de la pieza desde el punto de vista de la construcción" ("the weakest spot constructionally in the play", p. 149) de este modo queda perfectamente aclarada. No se trata en este acto de acelerar la marcha de los episodios, sino de profundizar en el tema, al introducir la fuerza que debía contrapesar al sino. El segundo acto empieza con otro ejemplo del azar: la coincidencia en la misma tarde y en el mismo mesón de Leonor y el estudiante, el compañero de su hermano Alfonso. La escena del mesón tiene una doble función. Ha pasado un año desde la muerte del marqués; por tanto hace falta una nueva escena expositiva. Así se explica la relación del estudiante. Pero las noticias que trae no justifican una escena tan larga. No menos importante fue crear una nota de contraste entre el dramatismo del final del primer acto y la introducción del tema religioso. Tal interludio nos lo ofrece la escena del mesón. Es, desde luego, lógicamente innecesario que Leonor escuche la relación del estudiante, la cual está dirigida al auditorio. Pero las referencias a ella y más tarde a su inesperada desaparición del méson, reorientan la atención del auditorio, hasta entonces fijada en don Alvaro, concentrándola en Leonor, de modo que preparen con eficacia la entrada de ésta en la próxima escena. El resto del acto trascurre a la sombra de una cruz gigantesca que se erige delante del monasterio. Las acotaciones especifican que la mayor parte del diálogo entre Leonor y el P. Guardián tenga lugar mientras éstos estén sentados al pie de la cruz. El simbolismo visual queda por demás obvio. No menos obvia es la función de los cuatrocientos y pico de versos del diálogo mismo entre la heroína y el monje bondadoso. En ellos no sólo se prepara el desenlace sino que también (y mucho más importante) se enfatiza sistemáticamente la dimensión religiosa que subyace al conflicto en que se basa el drama. Si, como sugiere correctamente Navas Ruiz, el famoso monólogo de don Alvaro en el tercer acto constituye "el eje del drama" y "marca el salto desde el orden social al orden metafísico", la importancia de ese salto no puede apreciarse debidamente fuera del contexto creado por la escena de la cruz en el segundo acto.

Nos enfrentamos ahora con lo que es quizás el aspecto estructural más interesante de *Don Alvaro*: la función dramática de los actos tres y cuatro. Pues aún si aceptamos que el segundo acto desempeña un papel esencial en el desarrollo del tema (aparte de la necesidad imperiosa de amplificar el papel de la heroína, quien de otro modo tendría una sola escena importante — la sexta del primer acto — y luego desaparecería hasta el desenlace, lo cual no toleraría ninguna actriz digna de interpretar el personaje), con todo, Rivas

todavía habría podido llevar a término el drama dentro de cuatro actos, dedicando uno a cada una de las tentativas de venganza de los dos hermanos de Leonor. En cambio Rivas no sólo dedica el acto tercero por entero a una serie de episodios inverosímiles en los que don Alvaro y don Carlos se salvan mutuamente la vida, sino que además evita deliberadamente servirse del desafío entre don Alvaro y don Carlos para crear (como sería lógico) el clímax del cuarto acto. ¿Cómo se explica esto? Es precisamente la segunda parte del cuarto acto, a la que Azorín en *Rivas y Larra* no dedica sino unas cuantas frases desdeñosas, la que nos proporciona la clave. Vista retrospectivamente, esta parte del cuarto acto se presenta como el momento más irónico del drama. Pues en ella don Alvaro escapa a la justicia humana, por medio de otra intervención imponderable del azar, para encontrar en el quinto acto la injusticia divina.

Los actos tres y cuatro tomados en su conjunto no contienen otra cosa que una sucesión de situaciones irónicas que culminan con la evasión de don Alvaro de la pena capital — evasión aparentemente "providencial" — y su decisión de dedicar el resto de su vida a la soledad y a la penitencia ¡con consecuencias tan funestas! La serie de ironías comienza en la sala de los oficiales en Veletri. Según Casalduero las primeras escenas del tercer acto tienen el objeto de establecer el carácter de don Carlos. Pero ésta no es ni mucho menos su función principal, que es, en cambio, la de ofrecer un contraste simbólico con lo que antecede. Al levantarse el telón, después de caer sobre el final del segundo acto mientras Leonor y el P. Guardián buscan el amparo de la Iglesia, revela la fuerza opuesta a la religiosa, el azar, el juego de naipes. ¿Es acaso exagerado hacer constar que todo está arreglado para que la víctima no tenga posibilidad alguna de salir victoriosa? El que el azar aquí simbolice el destino está probado por el hecho de que es el juego de naipes el que lleva a don Carlos a encontrarse inesperadamente con don Alvaro. ¡Pero en qué circunstancias! El hombre a quien más que a ningún otro aborrece don Carlos le salva la vida. A su vez, don Carlos salva la vida a quien más que a nadie en el mundo anhela matar. El cuarto acto fuerza más la ironía del destino. Sólo cuando don Alvaro acaba de comprender que Leonor está todavía viva y que todavía la felicidad podía estar a su alcance, se ve forzado a interponer otra muerte entre él y ella, al matar a quien además de ser el hermano de su amada, le ha salvado la vida. Después de todo eso la evasión de don Alvaro de la pena de muerte (a la que, subrayamos, estaba dispuesto a someterse "como cristiano") y su decisión de refugiarse en el estado religioso, como ya lo hizo Leonor, constituye el colmo de la ironía. El camino hacia la renuncia y la mortificación de sí ha de llevar a don Alvaro al mismo lugar sagrado a que

había llevado a Leonor. Cuando por fin se encuentran, el destino hace responsable a don Alvaro de la muerte del segundo hijo del marqués de Calatrava y seguidamente mueren ellos mismos.

No es preciso examinar de cerca el último acto. De sus tres partes: la escena de la sopa y de la llegada de don Alfonso, las escenas en la celda de don Alvaro, y el desenlace, las dos primeras se relacionan fácilmente con aspectos técnicos ya mencionados. Como la escena del mesón al principio del segundo acto, la escena de la distribución de la sopa y del diálogo entre el hermano Melitón y el P. Guardián combina la función de disminuir la tensión después del final del acto cuatro y la de informar al auditorio acerca de lo que ha pasado en los cuatro años transcurridos desde entonces. La segunda parte del último acto, es decir el enfrentamiento entre don Alvaro y don Alfonso sigue, como apuntamos arriba, el modelo del acto cuarto, escena uno. Así como don Carlos había revelado que Leonor estaba todavía viva, don Alfonso anuncia que los padres de don Alvaro han logrado el perdón y que se les ha devuelto su rango, su dignidad y sus riquezas. Si hay algo que llama la atención en esta parte del acto quinto, es precisamente lo que no cuadra con la interpretación de Pattison[6]. Ante el desprecio que le muestra don Alfonso al referirse a su sangre mestiza, don Alvaro no se inmuta. Cuando sí reacciona es cuando don Alfonso le golpea. Aquí de nuevo se enfatiza el aspecto anti-cristiano de la obra. En vez de ofrecer la otra mejilla, como enseña la doctrina cristiana, don Alvaro, a pesar de sus votos, acepta el desafío. Así otra víctima se coloca entre él y Leonor. Muere, por fin, ella, a manos de su hermano; don Alvaro renuncia a la lucha desigual contra el destino adverso y se suicida.

Para concluir: esperemos haber mostrado que la crítica que se viene haciendo de la técnica de *Don Alvaro* como obra dramática no está bien fundamentada. No hay ningún desequilibrio serio entre sentido y forma en la obra maestra de Rivas. Al contrario, las dificultades que nos ofrece el drama resultan de la insistencia con que el dramaturgo va creando, de acto en acto, una concatenación de circunstancias aparentemente casuales tal que al fin la única conclusión que se nos impone es que hemos presenciado diversas manifestaciones de una maligna anti-Providencia, un sino cruel e incomprensible. Para lograr este objeto Rivas acumula ironía tras ironía; incluso, en el quinto acto, hace que don Alvaro evite la muerte por cuarta vez (si contamos su persecución por parte de los criados enfurecidos del marqués de Calatrava al final del primer acto) cuando, dejado por muerto por los bandidos, es llevado al monasterio de Hornachuelos (donde le espera el suicidio). ¿Cómo se explican estas ironías si no se acepta la interpretación simbólica del drama? En

realidad el defecto principal de *Don Alvaro* estriba en que el tema de la obra resulta excesivamente explícito. Y aquí Rivas mismo ha sido víctima de una singular ironía. Precisamente el factor que le indujo a enfatizar tan sistemáticamente el tema del drama (es decir, el conflicto entre el destino y la Providencia divina) — nos referimos, claro está, a los prejuicios religiosos del auditorio — ha resistido hasta hace muy poco[7] a toda tentativa de interpretar rectamente la obra más importante del teatro romántico español.

DONALD L. SHAW
Universidad de Edimburgo

NOTE

[1] R. CARDWELL, *"Don Alvaro" or the Force of Cosmic Injustice*, "Studies in Romanticism" (Boston) 12, 1973, 559-79.

[2] G. LOVETT, *The Duke of Rivas*, Boston 1977, capítulo 4, esp. págs. 81-82.

[3] E. A. PEERS, *op. cit.* p. 418.

[4] J. HERRERO, *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid 1971, p. 250.

[5] Por eso hay que prestar particular atención a los comentos de Preciosilla con respecto a don Alvaro:
"no es buena la [suerte] que le espera"
"negra suerte le espera".

[6] W. T. Pattison, *The Secret of "Don Alvaro"*, "Symposium" (Syracuse, USA) 21, 1967, 67-81.

[7] Véase, por ej. VICENTE LLORENS, *El romanticismo español*, Madrid 1979, p. 156: "... el antirreligioso final de don Alvaro no obedece a ninguna convicción del personaje acerca de la vida humana".

EL TEATRO ROMANTICO QUE YO VI

En España la cultura procede del Norte. Los movimientos culturales y artísticos llegan a través de los Pirineos. La historia es la que acostumbra a llegar por el Sur, a través del Estrecho de Gibraltar. La historia que es lo que realmente forma el ser de una nación. Como todos los países de cruce, esta puerta trasera de Occidente se ha encontrado siempre entre dos vientos contrarios. De esa disparidad nacen las esencias características de su cultura.

Los movimientos culturales casi siempre procedentes de Europa han alcanzado a veces un fuerte arraigo, amalgamándose al ser histórico español hasta transformar su naturaleza. Por ejemplo, ya en el siglo XI el movimiento clerical de la Orden de Cluny, que abriría al culto a Santiago Apóstol, romanizaría totalmente España frente al influjo semítico del Sur. Desde ese momento España quedaría enrolada al destino religioso y cultural de la Europa Borgoñona, de la Europa del Sacro Romano Imperio. Que la simiente cluniacense alcanzara cierta disparidad con respecto de Europa al unirse al influjo arábigo es la eterna cuestión de la "diferencialidad" de España, eso que se ha impuesto como lema turístico.

Valga esta breve nota como prólogo al tema de esta ponencia que se refiere al movimiento romántico en España.

El llamado movimiento romántico, el romanticismo, vino también a través de los Pirineos. Al igual que más tarde vendría el naturalismo, el modernismo y el existencialismo. España nunca ha estado — como se pretende — aislada del influjo Europeo, que por el contrario — España es Europa, naturalmente — ha tenido una honda repercusión no sólo en la cultura, sino tam-

bién en el ser español. Si estos tres últimos movimientos (naturalismo, modernismo, existencialismo) dejaron huellas en la literatura española más o menos pasajeras y no demasiado sustanciales, el romanticismo sí que arraigó y fuertemente en España. Mucho más que cualquiera de los otros movimientos posteriores ya citados y que incluso los movimientos racionalistas del siglo anterior. Hoy, al reflexionar un instante, sobre los efectos del romanticismo en España nos damos cuenta de inmediato que no fue un movimiento pasajero, sino que echó fuertes raíces, que perduró hasta incluso después de la última guerra civil y que todavía-en esta era tecnológica en que nos ha tocado vivir ha ido pagando algún que otro coletazo. De cualquier modo, hay que reconocer que el romanticismo procedente de Francia ha dado a la literatura española importantes autores, importantes textos, importantes figuras de las letras. ¿Acaso uno de los mejores poetas españoles de todos los tiempos no es plenamente romántico? Tras el árido y racionalista siglo XVIII, yermo cultural para España, tenemos que esperar la aparición de Gustavo Adolfo Bécquer para que el panteón de hombres ilustres de la literatura española se enriquezca con uno de los más grandes poetas universales. La aparición de Bécquer significa el arraigo y la importancia que en España alcanzó el movimiento romántico. España era un país, por su cultura, por su tradición, por su orientalismo, por su situación extremadamente apropiado para que el movimiento romántico alcanzara un fuerte arraigo. Del mismo modo que el Modernismo, por ejemplo, favoreció sustancialmente a los países iberoamericanos — que tuvieron el gran sacerdote del movimiento en el nicaragüense Darío —, el romanticismo estaba llamado a enriquecerse en España. Cada movimiento cultural parece escoger un país en que asentarse, en que poder desplegar la gama de sus influjos e imágenes. Si el modernismo voló hacia la América Hispana, si el renacentismo anidó en las repúblicas cisalpinas italianas, el romanticismo, aunque nacido en Alemania, crecido en Francia, alcanzó una gran coherencia en España. España fue denominada romántica. Aún hoy los turistas encuentran a España romántica. El moviemiento romántico no podía encontrar mejor ejemplo para sus imperativos que este viejo paías anárquico, religioso, misterioso, cargado de historia y de pasión, ancestral, lleno de castillos, de sombríos cementerios, de iglesias abandonadas, con ese paisaje castellano mortecino, pobre, envuelto por el inefable cielo de la mística. ¿Dónde encontrar un paisaje más romántico? ¿Dónde mejor invocar a la muerte que en este país yerto que parecía ya en el siglo XIX haber abandonado los derroteros del mundo? Verdi en su *Trovatore* y en *La forza del destino* se encargaría muy bien de exportar la imágen del romanticismo español, a través de su maravillosa música, por todos los países.

Quiere decirse que el estreno de *Hernani* de Victor Hugo fue como un relámpago que llegó a España para abrir una verdadera tempestad romántica. Al relámpago de Hugo seguiría un cortejo interminable de cementerios, cipreses, ruinas, lances de espada, coros fúnebres, aventuras de ultratumba y toda esa fenomenología que caracteriza al romanticismo. Y fue en el teatro, donde encontraría un espacio para desarrollarse. El romanticismo teatral español producirá una larga lista de nombres y textos importantes. Desde Angel de Saavedra, Duque de Rivas, hasta el último Zorrilla, desde *Don Alvaro o la fuerza del sino* hasta el *Don Juan Tenorio*, los escenarios españoles hicieron vibrar a su público, lo romantizaron, por decirlo así, a través de tantos dramas y comedias, en donde no pocas veces la desmesura hizo de algunos dramas algo más romántico que el propio romanticismo, como por ejemplo esa obra, tan conocida aquí en Italia, *El trovador*, ejemplo característico del más recalcitrante romanticismo y que valió a su autor, un humilde soldado, el soldado García Gutiérrez, la honra de ser el primero que saldría a saludar ante el público tras la primera y comprometida representación de su obra. No he de extenderme demasiado en explicar las características peculiares del teatro romántico español, pues especialistas ilustres del tema hay en este congreso que ahora celebramos; pero sí será necesario decir que lo español, la peculiaridad nacional, hizo que el teatro romántico de mi país alcanzara una sustancialidad muy específica. Así el teatro romántico español pronto adquiere unas características especiales que le hacen diferente del teatro romántico europeo. Es un teatro que no por ser fundamentalmente romántico, es decir no por acomodarse — incluso hasta la desmesura — al patrón romántico europeo en todas sus notas, deja de tener una esencia españolísima. Y no porque los temas — el tema de Don Juan, por ejemplo — sean exclusivamente españoles, sino porque hay algo en los principales dramas románticos de España que les hace inconfudiblemente españoles. Es indudable que dramas como *Don Alvaro*, o *Don Juan Tenorio*, no pueden ser más románticos y a la vez más españoles. Y habré que decir que esta sustancialidad española del teatro romántico se produce por la influencia inevitable que ejerce en los autores románticos el gran teatro clásico del Siglo de Oro. El *Don Alvaro* será un drama romántico, según patrón europeo, estamos de acuerdo, pero a la vez se advierte en él, los rasgos de las grandes obras picarescas, de capa y espada de Lope o de Calderón. Y en el *Don Juan Tenorio* ¿no hemos de ver — como lo ha visto muy acertadamente el profesor Torrente Ballester — la incrustación, por decirlo así, de un viejo auto sacramental calderoniano? ¿Podemos dejar de ver, a una primera lectura simplemente, la influencia que *El condenado por desconfiado* por ejemplo (para no citar más a

Calderón) ejerce sobre Don Juan, que acabará redimiendo su vida malvada por la gracia santificante, como un nuevo Enrico?

Pero, en fin, he venido a hablar del teatro romántico que yo llegué a ver en los escenarios españoles, pues otros temas más difíciles, otros aspectos meramente investigativos van a elucidarse en este congreso de especialistas. No debo invadir otros terrenos y, por otra parte, confieso que no estoy preparado para ello.

Vengo aquí como autor teatral español y, fundamentalmente, como espectador y espectador apasionado del teatro. Espectador, además tradicional, que busca en el teatro tanto el pasado, como el presente y el futuro sin dejarse condicionar por los ismos y las evoluciones. Y el título de mi ponencia resulta suficientemente claro: "El teatro romántico que yo vi".

Vamos a hablar, pues, de lo que yo he visto. Y debo decir que aunque tengo bastantes años, entiendo que no son demasiados a la hora de comprobar que alcancé a ver en los escenarios españoles algunas obras románticas y además representadas al estilo romántico. Ello dará idea del fuerte arraigo que el teatro romántico ha tenido en España. Por ejemplo, hay que decir que el famoso *Don Juan Tenorio* de Zorrilla se ha venido representado anualmente en España, por la fecha tradicional de los difuntos, a primeros de noviembre, hasta hace poco menos de un quinquenio. Y aún hoy, este mismo año de 1981, los medios de comunicación españoles, incluida la televisión, no han dejado de recordar al "desaparecido" Don Juan, personaje que por el mes de noviembre, como digo, aparecía en los escenarios españoles, junto con los primeros fríos, las primeras castañas asadas y las primeras capas y abrigos. Ni los movimientos naturalistas, realistas, existencialistas y vanguardistas, pudieron con la sombra tradicional del Tenorio y lo único que podría con ella fue la tecnología industrial del automóvil y el éxodo a la carretera. Esto, hizo desaparecer a Don Juan Tenorio, como está haciendo desaparecer el teatro en general y no — como se ha dicho últimamente — la ley de divorcio recientemente aprobada en España y la transformación del seductor en simple "voyeur" como afirmaban los avispados periodistas, ni tampoco la democracia como han dicho otros, pues épocas democráticas hubo en que Don Juan Tenorio siguió apareciendo anualmente y con toda su majestad.

Quiere decirse que el teatro romántico en España ha tenido vigencia hasta muy mediado el siglo XX y cuando digo teatro romántico, me refiero al teatro del siglo XIX y no a los derivados neorrómanticos solamente.

Me van a permitir que me extienda un poco sobre esta obra zorrillesca, que considero un arquetipo del teatro popular romántico de España: El *Don*

Juan Tenorio fue quizá la primera obra teatral que yo conocí, casi al adquirir el uso de la razón, como vinieron a conocerla casi todos los que pertenecen a mi generación y no digamos los de generaciones anteriores. El Tenorio de Zorrilla resultó, prácticamente hasta hoy, un personaje doméstico. El Tenorio (como se conocía familiarmente) era casi sinónimo de teatro. La palabra "tenorio" y no Don Juan sirvió y sirve aún para definir al seductor más o menos populachero. "Fulano de tal es un tenorio", afirmaban, y no "es un Don Juan". Quiere decirse, por consiguiente, que el apellido Tenorio del personaje zorrillesco vino a eclipsar un poco al nombre de pila, a ese Don Juan, de Tirso de Molina, de Zamora y de la ópera mozartiana. El notorio apellido de Tenorio vino a dar a Don Juan un casticismo familiar, como de amigo de casa, despojándole de cierta universalidad, de cierta abstracción intelectual. Vino a ser una reencarnación nueva, cercana al espectador popular, del Don Juan de Tirso y sus seguidores. Este Don Juan Tenorio, ya concretizado (podría apellidarse también Pérez, o Rodríguez, o Gómez) se mueve en un paisaje, en un área más doméstica, más cerrada que su ilustre precedente clásico. Se hace más comprensible, más cálido, más propenso a la crítica humorística (ya sabemos que se hicieron innumerables caricaturas cómicas y cómico-musicales del *Tenorio*). En suma a este Don Juan ya se le puede quitar un poco el "don", ese "don" que en España, hasta hace poco significaba aristocracia, y puede llamársele, como se le ha llamado, por el simple apellido de Tenorio. Y despojado de hidalguía este personaje viene a ser lo que en el siglo XIX se denominaba un "silbante", un seductor de clase media. No por ello dejará de ser un personaje heroico y romántico hasta las cachas. Por el contrario, al reducir su ámbito y su acción, viene a humanizarse, a hacerce más comprensible y por consiguiente más familiar al público de los anfiteatros españoles. Nuestro Tenorio, en la obra zorrillesca, solo se enfrenta a una mujer, Doña Inés, aunque se hable de otras seducidas ("desde la princesa altiva/a la que pesca en ruin barca"). Y esta Doña Inés, si bien es noble, e hija de un Comendador, resulta también un personaje próximo, familiar, que no se tiene que llamar Tisbea, ni Amarilis, sino Inés simplemente. Nuestro Don Juan aparece moviéndose solamente en España, concretamente en Sevilla. Ya ha desaparecido de los escenarios italianos, aunque se hable de pasadas andanzas por Roma y por Flandes. Este Don Juan ya no pertenece al Imperio, sino a la España décimonona que ha establecido su nueva división territorial administrativa. Pero por eso mismo, por moverse en un ámbito digamos provinciano, se hace más simpático, incluso. Transcurre la acción en la Sevilla del siglo XVI, pero lo cierto es que apenas se entrevé Sevilla en la obra. Creo que el espectador está pensando en Madrid. Y Tenorio es un ma-

drileño aventurero de amores por las callejas de la Villa del Oso y el Madroño. Las concreciones geográficas no fueron más que concesiones hechas por Zorrilla al personaje legendario.

Pero tal vez lo que singulariza verdaderamente al Tenorio de Zorrilla frente a su modelo, el *Burlador de Sevilla* de Tirso, sea el haber dado al personaje una dimensión religiosa que, es curioso, el padre de la primera criatura no le dio, con haber sido el autor de *El condenado por desconfiado*. Parece ser que Don José Zorrilla bebió tanto en las fuentes de Tirso y conocía tan a fondo la obra de Tirso que añadió esa nota de salvación y religiosidad recóndita del *Tenorio*, que aleteaba en la obra de Tirso. Creo que — como señalaba al principio — Gonzalo Torrente Ballester afina muy bien al decir que el *Tenorio* de Zorrilla es un "auto sacramental". ¿Cómo no haberlo advertido antes? ¿Qué otra cosa es — digo yo — ese apoteosis ingenuo y candoroso en que Don Juan, sube a la gloria de la mano de Doña Inés, rodeado por angelitos con sus flores y bengalas? Doña Inés es la Virgen, la Gracia Santificante, y Don Juan el pecador arrepentido. El drama culmina en una exaltación eucarística. En una exposición del sacramento del amor espiritual, fuente de salvación y justificación.

Pero dejando aparte este final de auto sacramental, observamos que don Juan Tenorio es un personaje religioso a través de toda la obra. Un personaje religioso, aunque no creyente. Don Juan alardea, como cualquier españolito de su descreencia, sin detenerse en la blasfemia ("llamé al cielo y no me oyó"), pero lo cierto es que hay un fondo religioso latiendo en su alma constantemente. Esta religión latente, en un incrédulo de apariencia, es algo muy español y uno de los motivos — creo yo — del éxito que tuvo el personaje en el pueblo. Don Juan Tenorio, como cualquier español que hace gala de ateísmo, vive impresionado por la religión, por lo sacro. Profanar un convento de monjas resulta una aventura maravillosa, porque tiene un profundo respeto, un sacro respeto al recinto conventual; arrancar del claustro a "una novicia" no puede compararse al placer de sacar de su palacio a una Doña Ana de Pantoja cualquiera. "Entrar a saco en Gante, en el palacio episcopal, cuando Su Eminencia estaba presidiendo el Coro", era demostrar el colmo, el summum de la hombría y de la descreencia.

El miedo, la superstición, el culto a la muerte son sentimientos tan españoles... Don Juan Tenorio deambulará por los cementerios, hablando con sus propias víctimas ("Si buena vida os quité / buena sepultura os dí") para romper el sortilegio de la ultratumba y sentirse así fuerte y viril, pues nada habrá más machista que desafiar a la Muerte. Y al fin, después de la depravada vida, la salvación, la gloria y la paz eterna, por haber amado mucho.

Mezcla de escarnio y sacramento, juego de escarnio medieval y auto sacramental en una refundición popular con ramalazos sainetescos, melodramáticos y hasta zarzueleros. He aquí el mérito de esta obra en la que Zorrilla supo condensar tantos imperativos del hombre español que le hicieron vibrar y sentirse cercano, en carne y hueso, de este héroe plenamente romántico.

Y aún habría que hablar de la forma en que está escrito este drama, de la versificación tan popular con sus sonoras redondillas — el metro romántico por excelencia — sus romances, sus letrillas, sus ovillejos... Verso fluido, que mana como un borbotón de agua por un caño grueso de fuente popular. Versos los del *Tenorio*, plagados de hermosos ripios, despreocupados de estética consciente y por eso llenos de un ritmo simpático, versos que se aprendieron de memoria tantos y tantos. ¿Quién durante los larguísimos años de vigencia del *Tenorio* no se sabía de memoria y recitaba ante los amigos la famosa "escena del sofá", que quedó como un arquetipo, como una costumbre, como un modelo de la declaración amorosa, porque el sofá en que Doña Inés escucha la apasionada declaración de Don Juan se convirtió también en sinónimo de engaño? "Me hizo la escena del sofá" decían las gentes para describir la engañosa declaración del pretendiente arrepentido de sus malas hazañas.

He visto, como es natural, muchas veces representar esta obra zorrillesca. Tal vez fue esta una de las primeras obras que vi de niño y me animó hacia la vida del teatro. Representar el *Tenorio* era algo obligado para cualquier actor y actriz. Puede decirse que un actor no se consagraba definitivamente si no alcanzaba a representar con éxito a Don Juan Tenorio. Lo mismo puede decirse de una actriz que no hubiera representado a la heroína Doña Inés. El público, que se sabía de memoria muchos pasajes de la afortunada obra, esperaba severo a juzgar al actor de turno en las escenas culminantes — la del sofá, por supuesto, los ovillejos de la segunda estampa, etc. — para premiarlo con grandes ovaciones o reprenderlo con un silencio severo. Creo que durante muchos años no hubo primer actor en España que no hubiera interpretado el *Tenorio* por la fecha tradicional de los Difuntos. En Madrid, en Barcelona y en las importantes ciudades españolas, llegaban a reunirse dos o tres y aún más *Tenorios* distintos en distintas salas, interpretados por los divos del momento. El público escogía gozoso a su intérprete favorito y decía: "vamos a ver el *Tenorio* de Emilio Thuiller, o el de Ricardo Calvo, o el de Enrique Borrás". Y con cada galán se escogía a la dama: "vamos a ver a la Guerrero en Doña Inés". "Veamos como interpreta a la Inés Margarita Xirgu". Y las representaciones se ajustaban perfectamente al patrón romántico. Aunque por entonces no existía la dirección escénica el caso

es que cada compañía intentaba reflejar con mayor fidelidad el mundo del *Tenorio*. Rivalizaban las compañías en presentar un cementerio bien lúgubre, con sus nubes aborrascadas y su mortecina luz lunar, su coro de esqueletos brillantes de fósforo con las apariciones de los difuntos — Doña Inés, el Comendador, llenas de cándida fantasmagoría, para culminar en el apoteosis celeste con gran gasto de bengalas y ruedas luminosas, coros de querubines y música celestial.

Y aún se realizaban experiencias escénicas sobre el texto tenoriesco, experiencias arriesgadas. ¿Cómo no recordar las representaciones de *Don Juan Tenorio* llevadas a cabo por un actor como Enrique Rambal, valenciano funambulesco, que hacía bajas desde lo alto del escenario a las sombras mortuorias y sembraba de fuegos fatuos el cementerio? ¿Cómo no recordar, allá por los finales de la década de los cuarenta — ayer mismo — la versión que Salvador Dalí hizo del *Tenorio*, vistiendo a Don Juan de mariposa, con alas coloradas y a Doña Inés de flor, de lirio invertido, a los comparsas les convirtió en hidras de varias cabezas, sin que la esencia del drama perdiera?

Una obra, el *Tenorio*, en que se han podido interpretar mitos freudianos, teorías marañonescas, hipótesis simplemente teatrales, caricaturas, conatos de revista musical, sin que el personaje, el chisgarabís seductor, llegara nunca a borrarse. He aquí la fuerza de un personaje cuando está concebido con la tremenda totalidad con que lo concibió Don José Zorrilla.

El protagonista de *Don Alvaro o la fuerza del sino* fue otro personaje vigente en la escena española hasta no hace muchos años. Otro personaje que un actor tenía que interpretar, para consagrarse como actor. Arquetipo de la virilidad, la ternura y la pasión, este personaje aventurero, perdido entre los laberintos de la milicia, la picaresca y los claustros, era presa codiciada de los grandes actores españoles. Suficientemente conocido el drama aquí en Italia, aunque sólo sea a través de esa ópera bellísima insustituibile en los más habituales repertorios del teatro musical italiano, no voy a entrar en su análisis — el profesor Caldera nos va a hablar de ella — sólo diré que por la rotundidad de su expresión, por su sonoro verso que consagró a su autor Angel de Saavedra, como uno de los puntales del romanticismo español, hizo vibrar siempre a los públicos españoles y satisfizo con creces las ansias de gloria de los muchos actores españoles que interpretaron a su héroe.

He visto más de una representación — ya mediado el siglo XX — de esta hermosa obra romántica (y por supuesto he escuchado la ópera). Actores españoles que se preciaban de galanes, aunque alcanzaran ya el medio siglo de edad, que al igual que en el *Tenorio*, demostraban su capacidad de primeros actores. Siempre vi el *Don Alvaro* escenificado con aquellas decoraciones

pintadas que — a pesar de los avances de la escenotecnia — nunca han superado las nuevas escenificaciones: esos lienzos pintados, donde se reproducía el aguaducho, la venta andaluza, el monasterio entre cipreses, los riscos eremitas y ¿qué decir de la batalla con sus bombardas de fósforo y sus estampidos de guardarropía? Ese Don Alvaro interpretado unas veces por Fernando Díaz de Mendoza, por Thuiller, por Vico, por Ricardo Calvo, y más recientemente por Alfonso Muñoz o Enrique Guitart...

No puedo hablar de haber visto representaciones de dramas como *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa, ínclito político y plumífero romántico, ni de *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch, ni tampoco — y esto sí que lo lamento — del gran éxito romántico español, *El Trovador* (aunque he paladeado muchas veces la gran ópera de Verdi). Tal vez esta obra, *El Trovador*, por su desmesura, por su tempestuosa concepción romántica, donde no falta nada, absolutamente nada, ha resultado más difícil de transvasarse a través de los años. No hubo probablemente empresario con la suficiente valentía para acometer la aventura de reponer en los escenarios españoles de la segunda mitad del siglo XX un drama tan arriesgado. Y mucho menos, por supuesto, otras obras del mismo autor, que yacen ya casi sepultadas en el olvido y que — opino yo — aún habrían de rescatarse para emprender ese retorno a las fuentes que está exigiendo el teatro de hoy.

Sin embargo pude ver también otras obras zorrillescas, menos conocidas que *El Tenorio* y que, curiosamente, estaban aún vigentes a mediados de este siglo. Extrañamente, tal vez por el imperio de actores maduros, como Ricardo Calvo o Enrique Borrás, por ejemplo, en la época de mi juventud, se representaban obras como *El zapatero y el rey*, que el público aplaudía con el mismo entusiasmo que aplaudía cualquier obra de Jacinto Benavente. Yo recuerdo una interpretación de esta obra por el ya añoso, cargado de espaldas, ronco y casi hemipléijco actor Ricardo Calvo. Aquel actor en plena ancianidad manejaba la espada con gran entusiasmo, dando mandobles en el aire, mientras soltaba con voz ronca, a través de sus dientes postizos el torrente de versos con voz enardecida.

El mismo actor, Don Ricardo Calvo, era el intérprete de otra obra zorrillesca, *Traidor, inconfeso y mártir*, que el Teatro Nacional María Guerrero de Madrid representó con gran éxito a finales de la década de los cuarenta. Ricardo Calvo interpretaba, con gran sobriedad y mayestática postura, el misterioso personaje de Gabriel de Espinosa, el famoso pastelero de Madrigal de las Altas Torres que pretendía ser el Rey de Portugal. En esta ocasión la labor del actor se vio circundada por una gran escenografía y una experta dirección por parte — creo, aunque no estoy seguro — del director español

Luis Escobar. Esta curiosa obra de intriga y ficción a la vez, parecía estar más acorde con el tiempo en que se representaba, tal vez porque aquí Zorrilla adopta, consciente o inconscientemente, algunos rasgos del teatro psicológico, ciertos retazos naturalistas anunciadores ya del final del romanticismo. Parece adivinarse ya el naturalismo de Ibsen en los sombríos cuadros de *Traidor, inconfeso y mártir.*

Todas estas obras, plenamente románticas, alternaban con esos otros productos de lo que podríamos llamar "neorromanticismo", como son las obras de Eduardo Marquina, de Villaespesa, de Ardavín e incluso de José María Pemán. El romanticismo, como todos los movimientos que han zarandeado a las almas populares, se resistió a morir durante mucho tiempo y aún arrastró su cola de cenizas y pequeños resplandores hasta no hace muchos años.

Y llegados al momento presente, tal vez sea ocasión ahora con motivo de este II Congreso de Teatro Español Romántico, preguntarse si el movimiento romántico está totalmente muerto, suponiendo que los movimientos artísticos creadores, que tuvieron una vigencia profunda en el ánimo de las gentes, mueren totalmente y no resucitan, transformados, en otros movimientos posteriores. Por muy aventurada que resulte la hipótesis cabe conjeturar que los "ismos" posteriores fueron condicionados por el romanticismo, bien por contraste y oposición, o bien por transformación. ¿No cabe suponer en el largo, variado y caótico movimiento de los "ismos" europeos en que vendría a desintegrarse el primer modernismo, una serie de imperativos románticos? Recordemos el surrealismo, por ejemplo y su ansia de expresar lo oscuro, lo misterioso y lo inefable. ¿Acaso no hay una carga romántica en los surrealismos europeos de los años 20?

De cualquier manera habría que resucitar el romanticismo y exponerlo, o contrastarlo de nuevo al público. Las obras españolas que aquí se han estudiado y a las que puede atribuirse un rango "clásico", es decir un carácter de modelo, de arquetipo de lo que fue el movimiento romántico en el teatro, no debieran yacer en el olvido.

La situación teatral por la que atraviesa España en estos momentos es, como en casi todos los países de Occidente, bastante precaria. El teatro parece que no es el espectáculo adecuado a esta era tecnológica. El espectáculo de esta hora, no nos engañemos, es el deporte masivo, la música electrónica, la televisión, los espectáculos dirigidos a las masas. La tecnología del automóvil ha alejado a las gentes de los teatros. Y el teatro, a su vez, en una desesperada lucha por sobrevivir se ha ido complicando, se ha tecnificado al máximo, haciéndose difícil, esotérico, con lo cual el público se ha ido desentendiendo

de este arte. Sigo creyendo yo que en estos momentos queda poco por descrubrir en el teatro. Hemos llegado ya hasta el absurdo de crear una forma llamada "anti-teatro". Por eso estimo que hay que volver a las fuentes primitivas del teatro, hay que investigar en los orígenes y tratar de hallar esa motivación que hoy se nos aparece tan oscura, que hacía a las gentes llenar los anfiteatros para escuchar las palabras de Eurípides, de Shakespeare, de Pirandello. Volver a las fuentes, esta es la cuestión. Algunos ensayos se han hecho ya. En esta vuelta a los orígenes del teatro, no cabe la menor duda de que el movimiento romántico ofrece una sugestiva gama de gratificaciones que deberían volverse a poner de manifiesto. Ofrecer de nuevo al público un *Don Alvaro*, un *Trovador*, un *Tenorio* y tantas otras obras que hicieron vibrar a nuestros antecesores sería volver a reencontrarnos con los viejos dioses de Talía que, aún muertos, siguen impresionando nuestras almas.

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

ANTI-ROMANTICISMO EN GARCÍA GUTIÉRREZ

No voy a negar que con el título de la presente comunicación no haya pretendido provocar cierto efecto de sorpresa: ¿García Gutiérrez, el autor del *Trovador*, escritor anti-romántico? Digamos de entrada, para disipar el efectismo del título, que, realmente, mi propósito es mostrar el anti-romanticismo de *Juan Lorenzo*, uno de los últimos dramas de Antonio García Gutiérrez, estrenado a finales de diciembre de 1865, treinta años, por lo tanto, después del *Trovador*.

En vísperas de la revolución del 68, *Juan Lorenzo* trata de la sublevación de los agermanados de Valencia, en 1519, contra el poder opresor de los nobles. El tema de la revolución ya había sido tratado en otros dramas del mismo autor, especialmente en *El encubierto de Valencia* (1840), también sobre las Germanías, y *Simón Bocanegra* (1843), situado en la Génova del siglo XIV[1]. En todos los casos, el conflicto dramático se configura como una lucha revolucionaria entre la burguesía y la nobleza desde una perspectiva ideológica propia del siglo XIX. Sobre todo en *Simón Bocanegra* y en *Juan Lorenzo* se manifiesta una ideología conciliadora, característica del modelo de sociedad liberal de la España decimonónica, constituido por una burguesía terrateniente, cuyas fracciones hegemónicas de origen precapitalista son la antigua aristocracia y la antigua burguesía comercial monopolista.

La configuración ideológica de esta realidad social constituye el contenido de *Juan Lorenzo*, con una forma que modifica el paradigma genérico del drama histórico romántico. Como en todo texto literario, no es la vida real lo que se refleja directamente en el drama de García Gutiérrez, sino la valora-

ción ideológica de dicha realidad, es decir, la existencia real refractada a través del prisma de la ideología. El conflicto dramático de *Juan Lorenzo* es un conflicto ideológico: el enfrentamiento de fuerzas materiales que han sido refractadas ideológicamente[2]. El ámbito de *Juan Lorenzo* ya no es el romanticismo liberal, el "mal del siglo burgués"[3], del *Trovador*, con su desequilibrada valoración de la realidad, ni el nacional-romanticismo consolador de los dramas de Zorrilla, que incorporan la realidad ideologizada del moderantismo, sino el "armonismo", concepto con que Donald L. Shaw, basándose en la historia de las ideas, caracteriza la ideología del período que precede inmediatamente la revolución de 1868[4].

Si el romanticismo, como indica J. L. Alborg[5], quedó sólidamente afirmado con el estreno del *Trovador*, esta afirmación sería la afirmación de una incertidumbre; el desasosiego esencialmente romántico de la transición del sistema feudal al sistema burgués, que en España se manifiesta con el dramatismo de la guerra civil. *El Trovador* apareció en medio de la incertidumbre de una revolución burguesa todavía no consolidada, acosada por la rebelión absolutista del Carlismo. *Juan Lorenzo*, en cambio, aparece cuando el nuevo régimen es una realidad social y consolidada, cuya inestabilidad política proviene de las contradicciones internas del mismo sistema. Shaw mantiene que tras la reacción ultraconservadora, a comienzos de la década de 1840, representada en literatura por el romanticismo histórico de Zorrilla y en el campo de las ideas por el neocatolicismo de Donoso Cortés, se abre un período de armonización ideológica, formulada ya por Juan Valera en 1846, cuando refiriéndose a Nicomedes Pastor Díaz dice que este escritor romántico "nunca incurrió en el error endiablado que llaman neocatolicismo, antes trató siempre de conciliar con nuestra santa religión el espíritu del siglo, el espíritu de libertad y de progreso"[6].

El ultraconservadurismo de los moderados había llevado a la nueva clase burguesa a un callejón sin salida en el camino de la modernización del país que esta clase necesitaba. Para salir del atolladero se busca una conciliación, un consenso, diríamos hoy, cuya expresión política iba a ser la coalición de Espartero y O'Donnell en 1854, resultado de la alianza entre la burguesía liberal y la antigua aristocracia. El enemigo perturbador de esta alianza, de esta armonía, sería el pueblo che luchaba en las barricadas. Una de las mayores preocupaciones de Prim, cuando preparaba la sublevación que iba a derrocar el trono de Isabel II, era controlar la necesaria partipación popular: "no quería — según sus proprias palabras — que el pueblo tirase el trono por el balcón"[7].

El drama de García Gutiérrez hay que situarlo en el período que va de

1863 a 1868 en que el régimen de la monarquía isabelina se desintegra definitivamente y los progresistas, dirigidos por Prim, preparan la sublevación. Unos meses antes del estreno de *Juan Lorenzo*, la Guardia Civil, a las órdenes de González Bravo, carga contra los estudiantes en la famosa noche de San Daniel. Hay muertos en la calle y un colega de González Bravo, el anciano Antonio Alcalá Galiano, muere en su casa de una apoplejía. Para García Gutiérrez la muerte de Alcalá Galiano no podía dejar de tener un sentido simbólico: el prologuista de *El moro expósito*, ministro del gobierno derribado por la sublevación de la Granja en 1836, el mismo año del estreno del *Trovador*, muere de una apoplejía, ahora, cuando era ministro del gobierno ultrarreaccionario de Narváez. Su muerte simboliza el final de una época y de una literatura ya periclitada mucho antes. En el drama que estaba a punto de estrenar, el protagonista, desilusionado con la revolución que él mismo ha provocado, también muere de una apoplejía cuando los artesanos sublevades escapan de su control y se entregan al pillaje y a la persecución de los nobles[8]. Recordemos que *Juan Lorenzo* se estrena pocos días antes del fracasado pronunciamiento de Prim en Villarejo de Salvanés, el 3 de enero de 1866. En junio del mismo año se sublevan los sargentos del cuartel de San Gil, lo cual provoca la reacción popular en una lucha que se extiende a los barrios bajos de Madrid: "La parte más combativa del pueblo de Madrid no sólo se batía en las barricadas, sino que hacía fuego sobre las fuerzas del Gobierno desde balcones y ventanas"[9]. El estreno de *Juan Lorenzo*, situado en el conjunto de prácticas sociales de un momento histórico dado, forma parte de esta serie de acontecimientos reveladores de un ambiente político que afectó la recepción del drama por la censura gubernamental, el público y la crítica[10]. En aquellos años, los géneros literarios románticos perviven todavía, desprovistos de rebelión, como elemento compensador de una realidad prosaica y moderada; pero en un ambiente político prerrevolucionario, el público del estreno esperaba que el nuevo drama de García Gutiérrez hiciera revivir la rebelión romántica. Las esperanzas, sin embargo, quedaron defraudadas.

En *Juan Lorenzo* pervive el modelo genérico del drama histórico romántico que según Larra era "la única tragedia moderna posible"[11]. El personaje central se sitúa intertextualmente en la serie de personajes históricos que desde el siglo XVIII se constituyen en protagonistas de tantas tragedias neoclásicas, primero, y dramas románticos, después. Son, según Ermanno Caldera, "personajes semi-históricos o legendarios fácilmente susceptibles de una transfiguración mítica que se suceden en una serie ininterrumpida: Guzmán el Bueno, Munuza, Pelayo, Sancho García, Mudarra, a los que se unen los romántico Macías, Marsilla, Fernando IV, *el Emplazado*, Carlos II, *el He-*

chizado... Don Julián"[12]. Más específicamente, el drama de García Gutiérrez hay que situarlo al final de una trayectoria de lo que se ha llamado "drama histórico político" que según Ricardo Navas Ruiz, "enlaza con las tragedias liberales de comienzo de siglo, con *La viuda de Padilla* o *Lanuza*"[13]. *Juan Lorenzo*, en 1865, es una contribución más a la mitificación liberal de las Comunidades y Germanías.

Cuando al espectador madrileño de mediados de la década de 1860 se le anuncia un drama en cuatro actos titulado *Juan Lorenzo*, de Antonio García Gutiérrez, consciente o inconscientemente lo refiere significativamente a otras obras teatrales del mismo género, del mismo autor o de otros autores, representadas anteriormente y cuyo título era el nombre del protagonista y con frecuencia el nombre de un personaje histórico. Pero si nos fijamos en la lista compuesta por Caldera, antes mencionada, y a la que hemos añadido el nombre de Juan Lorenzo, este último destaca entre tanto nombre rimbombante como un pelagatos: Juan Lorenzo no es más que Joan Llorenc, como quien dice un plebeyo. No suena a héroe romántico. No es ni trovador, ni paje, ni bastardo, ni rey monje, ni encubierto de Valencia, ni se llama Simón Bocanegra. Es un modesto pelaire de Valencia. Las crónicas de las Germanías ya habían conferido a su nombre histórico un significado de moderación[14].

Al levantarse el telón, el espectador se encuentra ante un espacio muy diferente al de los dramas románticos. La significación del espacio en todo texto literario está configurada como valoración ideológica. En el teatro, el espacio se constituye visualmente mediante el conjunto de elementos que componen el decorado con el fin de organizar el lugar de la ficción. Las acotaciones escénicas verbalizan dicha visión espacial. Al decorado hay que añadir la información que los personajes suministran mediante el diálogo. Este recurso permite al drama romántico acentuar la dimensión subjetiva del espacio escénico como "estado de ánimo". En los dramas de García Gutiérrez, las acotaciones que indican los elementos espaciales que han de componer el decorado — el lugar de la ficción — suelen ser muy parcas. Sin embargo, tienen toda la sugerencia simbólica, evocadora de castillos góticos, cabañas, conventos, calabozos, etc. Si el drama romántico, según Caldera, se caracteriza por un "sentimiento agnóstico del tiempo", añade que las mismas consideraciones "valen también para el espacio en que se mueve el drama romántico: también vago, indeciso, opresivo..."[15], como refracción ideológica de una representación valorativa de la realidad, propia del romanticismo.

Por el contrario, el decorado que enmarca la acción dramática en tres de los cuatro actos de *Juan Lorenzo*[16], la sala hogareña de la casa del protagonis-

ta, es un espacio escénico objetivado con detalle: medio ambiente que determina las circunstancias domésticas en que se desarrolla la vida en el hogar de un honrado artesano. Mientras que en los dramas románticos hay un marcado desequilibrio espacial entre la realidad fingida en el escenario y la realidad cotidiana del espectador, en *Juan Lorenzo* las distancias se acortan. Todo resulta familiar, reconocible en la normalidad transparente y en la seguridad de un microcosmos pequeño-burgués. La información que este decorado suministra al espectador es la moderación de una "aurea mediocritas", signo de una actitud vital, de una ideología conciliadora que trata de justificar una adecuación armónica y realista con el mundo en torno. Es un lugar conocido en un mundo ordenado y sin misterio.

La acotación concluye concentrando la atención en un rincón iluminado, en que un personaje — un hombre solo — está leyendo en el silencio del amanecer. La entrada de un personaje femenino — Bernarda — pone en movimiento la maquinaria teatral interpelando al inmóvil personaje del cuadro escénico e identificándolo con el nombre que sirve de título al drama: "¿Qué haces, Lorenzo?" (I, i, 1).

Esta interpelación provoca la identificación autobiográfica del protagonista. "La identidad del héroe románico — dice J. Casalduero — no se suele declarar hasta avanzada la obra o al final. Es un recurso dramático, pero lo es porque uno de los elementos del conflicto del hombre romántico es su identidad"[17]. Por el contrario, aquí no existen problemas de identidad, ni la realidad queda ofuscada por el misterio. Si la escena introductoria del *Trovador* nos informaba sobre un misterio y nos dejaba en la duda, en *Juan Lorenzo* todo son certidumbres. El protagonista se identifica mediante una serie de predicados de significación ideológica (ideologemas)[18] que lo constituyen como personaje en una contraposición de clase social. Juan Lorenzo se afirma como plebeyo frente a los nobles (I, i, 13-30). El trabajo, el estudio y la modestia son virtudes del plebeyo que se oponen al ocio, la vanidad y al escudo del hidalgo. El estudio, a su vez, lo distingue entre los de su clase: "Y ¿necesita / de ciencias un artesano?" (I, i, 11-12). Es un plebeyo distinguido y feliz: Frente a Manrique, el protagonista del *Trovador*, que como héroe romántico es ambicioso y reniega de su oscuro origen, Juan Lorenzo se halla conforme con su estado social, satisfecho en el mundo en que vive: "lo cierto es que alegre vivo / con mi oficio de pelaire" (I, 1, 59-60). Esta afirmación como plebeyo, en contraposición con respecto a la nobleza, no conduce a una lucha de clases, sino a una conciliación con la realidad, configurada en una ideología conformista[19].

Todo queda claro desde el primer momento. La única ambiguedad en la

situación inicial del drama sería la relación entre Lorenzo y Bernarda — la pareja protagonista —, capaz de sugerir en el espectador una sospecha de incesto en el mutuo e inconfesado amor de los que parecen hermanos. Pero la ambigüedad queda en seguida disipada en la segunda escena mediante otro esclarecedor relato autobiográfico: la muerte de la madre de Juan Lorenzo origina una relación vital entre éste y Bernarda, extraños hasta entonces (I, ii, 156-180). Este pacto vital, sellado con la muerte de la madre, establece relaciones adoptivas de parentesco mediante la convivencia hogareña y fraternal. Juan basa estas relaciones en dos principios fundamentales que constituyen dos unidades de significación ideológica, expresadas por la oposición de contrarios: libertad frente a servidumbre y honra interior frente a opinión exterior (I, ii, 125126, 184-85, 197-97, 208-209).

El espectador percibe ya en estas dos escena iniciales que Juan Lorenzo es todo lo contrario de un héroe romántico. Sus relaciones intertextuales con respecto al protagonista del *Trovador* serían de completa oposición. Comparemos la serena actitud de Juan Lorenzo y su timidez amorosa con la irrupción de Manrique en la cámara de Leonor, "profiriendo contra ella acusaciones de infidelidad, jurando matar a su rival para pasar rápidamente a las más tiernas expresiones de amor"[20]. Frente a ello, la relación establecida en las primeras escenas entre Juan Lorenzo y Bernarda sienta las bases previas para una acción dramática posterior, basada en una valoración anti-romántica de la realidad: identificación autobiográfica, amor al trabajo, modestia, convivencia regulada según el modelo familiar, amor recatado y virtuoso, libertad dentro del orden, honra interior. Juan Lorenzo carece del atractivo sentimental del héroe romántico que Norman J. Lamb atribuye al *Trovador*, según el modelo byroniano de "protagonista de origen aristocrático que encarna el espíritu de la democracia"[21].

En la segunda de las dos escenas introductorias, ha aparecido un tercer personaje: Guillén Sorolla. Al igual que Juan Lorenzo, Sorolla es un personaje histórico cuya configuración ideológica se construye mediante una serie de unidades predicativas opuestas a las del protagonista, con un enfrentamiento del bien y del mal de carácter melodramático, que confieren a Sorolla el papel de malvado. Este papel de antagonista ya quedaba anunciado por la versión que los cronistas de las Germanías habían ofrecido de los hechos[22]. Con esta significación intertextual externa, en la fábula dramática la oposición de papeles se manifiesta como una confrontación maniquea, a la vez personal y política, dentro del drama. Este maniqueísmo constituye otra alusión intertextual, en el ámbito literario, a la forma genérica del melodrama y lleva consigo una significación ideológica[23]. El melodrama, presente en el drama his-

tórico desde el romanticismo (según Charles Nodier, "el drama romántico no es más que melodrama ataviado con la pompa artificial del lirismo")[24] adquiere por medio de la novela folletinesca, especialmente en el modelo representado por *Los misterios de París*, de Eugène Sue, una función simbólica diferente de la del drama romántico, al incorporar en la narración a las clases inferiores de la sociedad. El paradigma melodramático se convierte así en una visión moralizante de la clase obrera vista desde la perspectiva de la burguesía, en que las tensiones sociales se resuelven por la bondad y la virtud[25]. Por otro lado, el melodrama, según Peter Brooks, "es una forma popular de lo trágico que explota emociones similares dentro del contexto de lo ordinario"[26]. Recordemos que Larra había dicho que el drama histórico era "la única tragedia moderna posible". Pero en el romanticismo esa modernidad todavía se expresaba en un contexto extraordinario, grandilocuente, por encima del nivel en que se hallaba el espectador virtual. La función formal e ideológica del melodrama en *Juan Lorenzo* es distinta. Aquí el melodrama, con toda su carga sentimental y moralizante, nos lleva al plano cotidiano, al mundo de la prosa del espectador virtual. El maniqueísmo constituye el drama cotidiano del hombre. Es un melodrama con sordina.

Un motivo fundamental en el esquema melodramático de *Juan Lorenzo* es la oposición amistad-traición. En un principio, aparentemente, se establece un pacto de amistad entre Sorolla y Lorenzo (I, ii, 104-114). Sin embargo, esta amistad queda puesta en entredicho por Sorolla mediante los apartes en el diálogo que revelan, melodramáticamente, sus celos y sospechas con respecto a Lorenzo, su supuesto amigo, en cuanto que Sorolla también ama a Bernarda y es rechazado por ella. La oposición engendrada en el plano individual y melodramático por la rivalidad amorosa motiva la confrontación política, revelando explícitamente la inautenticidad de las relaciones personales y, por lo tanto, la valoración ideológica de dicha inautenticidad que transforma a Sorolla de aparente aliado en auténtico antagonista y traidor.

El conflicto social de los plebeyos con respecto a la nobleza también se configura con simbolismo melodramático por medio de la rivalidad amorosa, en cuanto que es un noble el tercero en discordia en esta rivalidad, cuyo objeto es Bernarda, definida por Sorolla como "hija del pueblo" (I, iii, 241). Pero las reivindicaciones sociales configuradas en esta rivalidad melodramática dejan de ser reivindicaciones revolucionarias. Por el contrario, aparecen como aspiraciones a una armonía social basada en el derecho, concebido según principios ideológicos burgueses. La igualdad ante la ley aparece en el drama de García Gutiérrez como justificación ideológica de la conciliación de la clases sociales dentro del orden jerárquico en una concepción anti-

romántica del universo, entendido como mecanismo armónico creado por Dios y mantenido por su justa Providencia en funcionamiento constante e invariable (I, iii, 276-315). Es precisamente el rechazo de esta concepción mecanicista lo que, según Morse Peckham, caracteriza al romanticismo, entendido como una reorientación del pensamiento, que pasa de concebir el cosmos como mecanismo estático a entenderlo como organismo dinámico. Según esta concepción mecanicista, "todo lo que el cambio produce tiene que ser concebido como una pieza que ha de ajustar en la máquina que ya funciona perfectamente, en cuanto que todas las cosas se conforman con los arquetipos ideales en la mente de Dios o en el fundamento no material de los fenómenos"[27]. Esta es la concepción antihistórica del universo a la que, según Juan Lorenzo, hay que ajustar las realidades sociales producidas por el cambio de los tiempos, pero que implícitamente ya estaban desde el principio, como arquetipos ideales, en el mundo ordenado jerárquicamente por Dios.

En esta visión del universo, concebida por Juan Lorenzo como "admirable variedad", sabiamente ordenada por Dios desde la eternidad en un plan perfecto, no cabe la angustía metafísica, la duda existencial, la desesperación romántica, ni el mal del siglo. Consiste en una explicación justificadora de las jerarquías sociales en un orden natural análogo al de las jerarquías angélicas del orden celestial (I, ii, 276-79). "Claro está que esta visión del cielo — como dice Pierre Vilar — es originariamente a su vez, una representación de la tierra; es una realidad política convertida en representación y, posteriormente, en mito"[28]. Es decir, la realidad política del sistema feudal.

Lo que es significativo para el análisis de Juan Lorenzo como personaje dramático es que se configura artísticamente mediante la armonización antidialéctica de esta visión feudal del universo con principios ideológicos burgueses. En este plan armónico del universo cabe perfectamente la justa división de clases, cuyo enfrentamiento no será necesario con tal de que cada uno ocupe el lugar que le corresponde en el plan idealmente establecido de antemano, respetando los derechos mutuos ordenados por la ley y la justicia, reivindicados por Juan Lorenzo en nombre de la burguesía y expresados según el concepto burgués de "igualdad ante la ley" y de "propiedad privada". En el plan divino quedan, ahora, ajustados armónicamente no sólo la jerarquía feudal, como ocurría en el antiguo régimen, sino también el derecho burgués del nuevo régimen, convertido en justicia eterna.

La injusticia social ya no es, como en el romanticismo, una expresión de la injusticia cósmica[29], sino un mero abuso del poder por parte de los nobles, una infracción del derecho en que se materializa el plan divino; por lo tanto, un desajuste circunstancial, en este mundo, del mecanismo puesto en funcio-

namiento originariamente por Dios. Esta infracción del derecho está simbolizada en el drama por el recurso melodramático del rapto, intentado por el Conde al verse rechazado por Bernarda, "hija del pueblo", e impedido por los de su misma clase, que acuden colectivamente en su defensa. El restablecimiento del orden debe de correr a cargo de la justicia y sólo la prevaricación justifica la rebelión armada (I, x, 702-713). La aparente injusticia social que constituye el conflicto dramático resulta ser, en realidad, un problema legal.

La solución imaginaria con que se trata de resolver formalmente este conflicto dramático está representada por el papel de mediación desempeñado por el protagonista y los dos personajes femeninos del drama, Bernarda y la Marquesa, hermana de sangre del Conde — del raptor aristócrata — y hermana de leche de Juan Lorenzo — un honrado plebeyo. Las relaciones vitales que unen al protagonista con las dos mujeres son lazos fraternales que simbolizan ideológicamente la confraternización de las clases sociales. El papel de mediador, por lo tanto, está constituido por una unidad triangular cuyo vértice superior está representado por el protagonista, por lo que dicho papel aparece como papel principal del drama.

Esta mediación se inscribe dentro del paradigma melodramático cuya significación ideológica ya hemos visto que consistía en una visión moralizante por medio de la cual se intentaba resolver los conflictos sociales por la bondad, encarnada en este caso en los tres personajes referidos, especialmente en Bernarda, el protagonista femenino, que concede el perdón, como "hija del pueblo", al raptor aristócrata. Si como arguye Sorolla, el agravio de Bernarda es el agravio de todo el pueblo (II, xiii, 822-24), el perdón de Bernarda también ha de significar el perdón del pueblo entero a la nobleza. Lo que, por su parte, arguye Juan Lorenzo, en contra de Sorolla, cuando insta a Bernarda a que conceda el perdón, es que la piedad ha de ser el fundamento de la libertad (II, xiii, 830-837). Se trata, por otro lado, de una piedad solicitada por la Marquesa en nombre de su hermano de sangre (II, viii, 450, 466-68), y por éste en nombre de toda la nobleza (I, x, 744-50; III, vi, 605-15). El perdón de la "hija del pueblo" produce en el personaje de su ofensor aristócrata un cambio de mejoramiento que lo acerca, arrepentido, al triángulo mediador. El Conde es un delincuente, pero no un malvado (IV, vi, 458-61).

En el esquema melodramático, el papel de malvado corresponde a Sorolla, caracterizado como tal por Bernarda (IV, iv, 253). Con ello, el paradigma del melodrama desempeña una significación plenamente ideológica: el malvado surge de la chusma y en su encarnación del mal simboliza el miedo al populacho desmandado que sienten los respetables burgueses. La alusión

al melodrama, más o menos implícita a lo largo de la fábula dramática, se hace explícita, casi como una cita, en la escena final del primer acto entre Bernarda y Sorolla (I, xvi, 942-71): Como "soldado del pueblo", Sorolla se enfrenta con dos opciones diámetralmente opuestas, dos caminos divergentes: la senda del bien que lleva a la armonía, a la conciliación, y la senda del mal que lleva a la venganza y al rencor destructores. La autodestrucción no es, como en el romanticismo, una sublimación del héroe, sino, por el contrario, una degradación del anti-héroe. Frente al Conde raptor que experimenta un cambio de mejoramiento el caudillo de la chusma se despeña cada vez más en el abismo de la maldad (IV, i, 103-104). Con el maniqueísmo se le niega la palabra al rebelde y queda excluido. En el corazón de Sorolla se libra, según Juan Lorenzo, la espantosa lucha del "despecho con la envidia; / la rabia con la ambición" (IV, i, 121-24): el rebelde no es más que un resentido. Y así, mediante el resentimiento, queda explicada la rebelión del pueblo contra el orden divino. Como indica Fredric Jameson, esta "teoría" del resentimiento es de una "estructura inevitablemente autorreferencial"[30]: Juan Lorenzo está resentido del propio resentimiento de Sorolla que él mismo ha despertado como quien despierta a una hiena (III, v, 439-508). Esta es la desilusión del protagonista que lleva al desenlace dramático de su muerte antiheroica, víctima de una apoplejía. No es la desilusión metafísica del rebelde romántico, sin el fracaso del mediador. La conclusión es bien sencilla: el pueblo no merece la libertad concebida como uno de "los arquetipos ideales en la mente de Dios" a que se refiere M. Peckham. A punto de morir, exclama, desilusionado, Juan Lorenzo: "¡Noble y santa libertad, / mi consoladora idea!... / vuelve a Dios; no te desea / la frívola humanidad" (IV, xii, 87679).

En 1865, el estreno de *Juan Lorenzo* no podía sonar más que una advertencia al buen sentido. No es, por lo tanto, de extrañar que el P. Blanco García que condenó *El Trovador* como "manifestación del romanticismo fisiológico"[31], elogiara *Juan Lorenzo* y se identificara con su ideología: el resentimiento contra el pueblo que podía poner en peligro el orden establecido. Un orden, que en definitiva, los revolucionarios del 68 no querían echar por el balcón.

José Escobar
Universidad de Toronto

NOTE

[1] Véase RICARDO NAVAS-RUIZ, *El romanticismo español*, Salamanca, Anaya, 1970, págs. 222-225.

[2] Véase P. N. MEDVEDEV - M. M. BAKHTIN, *The Formal Method in Literary Scholarship*, trad. Albert J. Wehrle, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978, págs. 16 sigs.

[3] Véase PIERRE BARBÉRIS, *Balzac et le mal du siècle*, Paris, Gallimard, vol. I.

[4] DONALD L. SHAW, *Armonismo: The Failure of an Illusion*, en CLARA E. LIDA Y IRIS M. ZAVALA (eds.), *La revolución de 1868. Historia, pensamiento, literatura*, Nueva York, Las Américas, 1970, págs. 351-361.

[5] Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, t. IV. *El romanticismo*, Madrid, Gredos, 1980, pág. 517.

[6] *Apud* D. L. SHAW, *Armonismo...*, pág. 354.

[7] *Apud* JOSEP FONTANA, *Cambio económico y actitudes políticas en la España del siglo XIX, Barcelona, Ariel, 1975*[2], pág. 123.

[8] No sé, ni me importa, si García Gutiérrez "se inspiró" en la muerte real de Alcalá Galiano. No trato en absoluto de investigar las causas del drama, sino de presentar el ambiente histórico en que fue escrito y, sobre todo, estrenado.

[9] MANUEL TUÑON DE LARA, *La España del siglo XIX, Barcelona, Laia, 1974*[5], pág. 190.

[10] A. SÁNCHEZ PÉREZ, *Dos fracasos (Recuerdos de 1865)*, "La España moderna", CLVII (1902), págs. 119-136.

[11] *Obras*, II, ed. de C. Seco Serrano (Madrid: Atlas), BAE CXXVIII, pág. 225 a.

[12] *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, Università di Pisa, 1974, pág. 59.

[13] *El romanticismo español*, pág. 82.

[14] Véase RICARDO GARCÍA CÁRCEL, *Las Germanías de Valencia*, Barcelona, Ediciones Península, 1975.

[15] *Il dramma romantico in Spagna*, pág. 158.

[16] La falta de espacio nos impide encluir en el texto las citas correspondientes. Remitimos a la edición de José R. Lomba en *Clásicos Castellanos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, La descripción del decorado, pág. 139. En adelante indicamos, entre paréntesis, el acto con números romanos en mayúscula, la escena con números romanos en minúscula y los versos con cifras árabes.

[17] A. GARCÍA GUTIÉRREZ, *El Trovador*, ed. L. A. Blecua, prólogo y notas de J. Casalduero, Barcelona, Labor, 1972, pág. 37, n. 16. Sobre el misterio de los personajes, véase E. CALDERA, *Il dramma romantico in Spagna*, págs. 163-167 y R. NAVAS RUIZ, *El romanticismo español*, pág. 85.

[18] P. N. MEDVEDEV - M. M. BAKHIN, *The Formal Method*, págs. 21-25 y FREDRIC JAMESON, *The Political Unconscious*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, pág. 76 y passim.

[19] Esta ideología puede relacionarse con "la filosofía de la conformidad" que RENÉ ANDIOC percibe en la comedia moratiniana: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Juan March y Ed. Castalia, 1976, págs. 183-258. Ermanno Caldera me hizo una valiosa sugerencia en la discusión de esta comunicación, en el congreso de Génova, en el sentido de que, con relación a *Juan Lorenzo*, además del paradigma melodramático, a que luego me refiero, también habría que tener en cuenta el modelo genérico de la comedia.

[20] NORMAN J. LAMB, *Characterization in Some Early Romantic Dramas of García Gutiérrez*, en "Liverpool Studies", II (1940), pág. 130.

[21] IBID., pág. 130, n. 1.

[22] R. GARCÍA CÁRCEL, *Las Germanías de Valencia*.

[23] Véase FREDRIC JAMESON, *The Political Unconscious*, págs. 186-188.

[24] *Apud* FRANK RAHILL, *The World of Melodrama*, University Park and London, The Pennsylvania State University Press, 1967, pág. 69.

[25] Véase KARL MARX, *La Sagrada Familia*.

[26] PETER BROOKS, *The Melodramatic Imagination: The Example of Balzac and James*, en D. THORBURN AND G. HARTMAN (eds.), *Romanticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1973, pág. 211.

[27] MORSE PECKHAM, *Toward a Theory of Romanticism*, en *The Triumph of Romanticism*, Columbia: University of South Carolina Press, 1970, pág. 9. Este artículo apareció originariamente en PMLA, LXVI (1951), págs. 5-23. Véase también, HANS EICHNER, *The rise of Modern Science and the Genesis of Romanticism*, PMLA, XCVII (1982), págs. 8-30.

[28] *Iniciación al vocabulario del análisis histórico*, trad. M. Dolors Folch, Barcelona, Ed. Crítica, 1980, pág. 111.

[29] Sobre la equivalencia de la injusticia social y la injusticia cósmica en *Don Alvaro*, véase RICHARD A. CARDWELL, *"Don Alvaro" or the force of Cosmic Injustice*, SIR, XII (1973), págs. 559-579. Según Cardwell, Don Alvaro "se considera a sí mismo víctima de la injusticia divina; es decir, ha perdido la fe en un modelo benevolente de la existencia", pág. 562.

[30] *The Political Unconscious*, pág. 202.

[31] P. FRANCISCO BLANCO GARCÍA, *La literatura española en el siglo XIX, Madrid, Sáenz de Jubera, 1899*², págs. 230-231.

HACIA *EL TROVADOR*

Esta relación no tiene pretensiones de originalidad o de haber obtenido resultados completamente inéditos. Los objetivos que se propone son fundamentalmente tres. En primer lugar poner en evidencia de manera sistemática que el drama histórico español presenta una clara línea de desarrollo, sin solución de continuidad, a partir de *La conjuración de Venecia* — intento demasiado tímido y determinado por instancias extra-literarias para ser definido romántico *tout-court*. En segundo lugar, demostrar que *El trovador* representa una especie de compendio de *todas* las experiencias realizadas en los dramas originales (o no), precedentemente escritos y representados, que cubren el espacio de tiempo que va de 1830 a 1836. Por último, utilizar un criterio de análisis que no sea meramente descriptivo, sino dirigido a la individuación de componentes dramáticos y no sólo temáticos.

El esquema operativo que hemos utilizado para nuestro análisis sólo pretende organizar una serie de datos, comunes a todos los textos examinados, para evidenciar la trayectoria de un código dramático en formación al que se irán adecuando con el tiempo cada vez más público y autores. En este sentido, los diversos elementos que hemos extraído en base a amplias series de los que componen cada drama, han sido elegidos por su funcionalidad dramática, es decir por su capacidad de determinar el drama mismo. Se trata, en otras palabras, de constantes extrictamente dependientes entre sí, que intervienen dentro de cada texto construyendo un determinado equilibrio.

I - 1 Los personajes: tipología social de los protagonistas
I - 2 Los personajes: los opositores
II - La Historia: el lugar y el tiempo
III - Las revelaciones
IV - El desenlace
V - Motivos del antagonismo y/o causas del desenlace

I - 1 Los Personajes: tipología social de los protagonistas.

Como escribe Casalduero: "La identidad del héroe romántico no se suele declarar hasta avanzada la obra o al final. Es un recurso dramático, pero lo es porque uno de los elementos del conflicto del hombre romántico es su identidad"[1]. Y así es en efecto. Pero ya que el drama nace y se desarrolla con una lógica de pareja, no nos parece suficiente examinar sólo el status del *héroe romántico* sin ponerlo en relación con el de la heroína.

A excepción del *Macías*, todos los protagonistas de los dramas examinados son depositarios de un secreto y/o misterio en relación a su origen. Este expediente es importante porque en él se basa la historia dramática de la pareja, claro está que con distintas variantes. Rugiero no conoce a sus propios padres; Alvaro, sí los conoce, pero no puede revelarlos antes de haber cumplido su propria misión; Manrique cree saber quien es su propia madre, pero no tiene ningún interés en declararlo en cuanto confirmaría "biológicamente" su origen plebeyo. La real o supuesta falta de nobleza en el héroe condena pues preliminarmente la relación de la pareja.

Sin embargo, todos tienen en común el respeto y la consideración que su comportamiento y acciones exigen, incluso por parte de sus adversarios. De este modo son presentados nuestros héroes. Rugiero: "en Venecia [...] se le considera con razón como uno de sus mejores hijos" (I, 2); "Es pobre, desvalido: ¡pero tiene un alma tan noble!" (III, 2); Macías: "Sus virtudes, / su ingenio, su valor, sus altos hechos / no despreciéis, señor: ¿dónde están muchos / que a Macías se igualen, o parezcan? [...] Si eso no es ser cumplido caballero, / y si eso es ser villano, yo villano / a los nobles más nobles le prefiero" (I, 4); Manrique: "es un caballero valiente y galán" (I, 1).

Las heroínas, sin embargo, son todas muy bellas y nobles, a excepción de Elvira (*Macías*) que en su defecto es rica y de cualquier modo vive en la corte de don Enrique de Villena. El dato es importante en cuanto de él deriva que por amor al héroe están dispuestas a renunciar, mediante fuga boda o convento, a ese bien precisamente, la nobleza, que el héroe trata de conquistar a

costa de la propia vida. La heroína es por consiguiente parte indispensable de la trama dramática (a excepción de *La conjuración de Venecia* en la que el héroe trata principalmente de liberarse de la tiranía): pero lo es en cuanto destinataria del amor del héroe; es decir, permite a éste expresar sus más altos sentimientos y vive en función de su placer. Por eso precisamente la imagen predilecta de su representación es la del ángel consolador, criatura enviada por Dios a la tierra para aliviar al héroe. *Conjuración*: "Tú no eres una mujer, eres un ángel: el cielo te ha enviado para hacerme sobrellevar la vida" (II, 3); *Macías*: "tu voz [...]. Un bálsamo divino / es para el corazón" (IV, 3); *Don Alvaro*: "Angel consolador de mi alma" (I, 7); *Trovador*: "Sí, tú sola mi delirio / puedes, hermosa, calmar; / ven, Leonor, a consolar / amorosa mi martirio" (v, 7).

Para ella el ámbito del dolor es el del lirismo, el de las penas de los problemas familiares. Para él, es el drama de quien se sabe poseedor de cualidades y derechos que el mundo (tiranos y/o destino) le impide expresar y ejercer. Todos fomentan una esperanza y un plan de revancha del que dependerá no sólo su imagen social, sino también su relación sentimental y por consiguiente la suerte de la mujer amada. Rugiero confía en que el éxito de la sublevación abata la tiranía en Venecia y también las reticencias por parte del padre de Laura (II, 3). Macías confía en que la derrota a duelo de Fernán Pérez afirme su propia superioridad sobre el adversario, lo que anularía en la Corte la diferencia de clase y potencia (II, 9). La fatal muerte del Marqués de Calatrava impide a don Alvaro realizar el proyecto que le habría permitido proclamar públicamente la dignidad de su amor por Leonor; irónicamente, la nobleza de su ánimo y el valor le son reconocidos por el antagonista en el momento en que él mismo y bajo falso nombre busca la muerte. Como los héroes que le han precedido, Manrique también sufre por la falta de nobleza de su supuesto origen: "Mil veces — dice a Azucena — [...] he deseado que no fueseis mi madre [...] porque ambiciono un nombre, un nombre que me falta" (III, 2). Sin embargo en la altanería y arrogancia para con sus adversarios demuestra haber superado las vacilaciones y rémoras de sus predecesores. En varias ocasiones se burlará del Conde de Luna y sin ocultar la seguridad acerca de sus derechos *malgré tout*, desafiará a duelo al noble adversario de igual a igual: "Al campo, don Nuño, voy / donde probaros espero / que si vos sois caballero... / caballero también soy" (I, 5).

La esperanza de Rugiero se basa en un cambio concreto de la situación política: también Manrique está combatiendo contra un tirano, pero su lucha es individual. La arrogancia de Macías al declararse no inferior a Enrique de Villena (III, 6) era locura, desesperación ciega, pérdida de autocon-

trol: Manrique es todavía más arrogante, manteniéndose, sin embargo, siempre dueño de sí mismo. Las dudas de Alvaro sobre el por qué de la propia existencia, que acaban siendo meditaciones sobre la identidad del hombre, son también de Manrique, incluso en sueños, pero éste las supera mediante acciones únicas y decididas (desafío a duelo al adversario en su mismo palacio, rapto de Leonor en el convento, huida de Zaragoza y asedio a la misma a continuación). También Leonor difiere de las otras heroínas; en ella se preconizan ya las mujeres de Gutiérrez, protagonistas a la altura del héroe e incluso por encima (véase *Simón Bocanegra*). Como la Leonor del *Don Alvaro* también ella busca el convento que no representa sin embargo un refugio inevitabile, sino su propia elección entre dos males (alternativa hubiera sido casarse con don Nuño); y una vez que se encuentra en el convento consciente de su propia situación, no cede al morboso y delirante mecanismo de autoconvicción que había estigmatizado a su omónima. De la heroína del *Macías* no tomará las debilidades iniciales, sino la fuerza final de intentar la salvación de su amado encarcelado; pero en lugar de recurrir a la corrupción de los carceleros (Elvira era rica), se sacrificará ella misma. Laura es pasiva; Elvira es pasiva-activa; Leonor (*Don Alvaro*) es pasiva en cuanto sólo puede padecer; Leonor (*Trovador*) es siempre activa, siempre sujeto.

Pero la innovación del *Trovador* no se limita a este ámbito casuístico que sustancialmente sólo ofrece variaciones sobre un mismo tema o al máximo motivos para una tipología descriptiva. En realidad Gutiérrez adopta la experiencia de sus predecesores mediante una técnica narrativo-teatral completamente distinta, como se puede ver con detalles en la sección III, ya que los datos que proporciona para la caracterización de la pareja o mejor para su identificación, no son nunca unívocos o unidimensionales sino equilibradamente contradictorios y destinados bien al público o a los personajes exclusivamente, o a ambos a la vez. Gutiérrez, en definitiva, juega una carta difícil, la de la complicidad y participación del expectador para hacerle a su vez depositario, como a los protagonistas, de secretos de los que intuitivamente se sabe que intervendrán inexorablemente, una vez revelados, en el desenlace de la acción dramática.

I, 2 Los Personajes: los opositores.

El primer opositor de la pareja, en todos los dramas, es el padre de la heroína: este papel puede ser asumido por otras figuras familiares masculinas, como el hermano o los hermanos (*Don Alvaro* y *Trovador*), sin que cambie

el tipo de oposición. Las variantes son numerosas. En la *Conjuración* Laura y Rugiero se casan en secreto ya que Morosini, el padre, "anhela como él que más al lustre de su familia" (II, 3); se trata sin embargo de una oposición momentánea, pues apenas sabrá la verdad, de opositor pasará a ayudante para defender a quien la hija ama de la crueldad de su propio hermano, presidente del Tribunal de los Diez. El verdadero y único antagonista, que interviene posteriormente, es efectivamente éste, tirano y adversario político del protagonista.

También en el *Macías* el padre es involuntariamente el primer opositor: se compromete a dar a la hija en casamiento con Fernán Pérez sólo porque ésta no había tenido el valor, un año antes, de decirle la verdad. Cuando Elvira, una vez próximo el plazo del compromiso, le explica todo, ya es demasiado tarde (I, 4). Por consiguiente, también en este caso el verdadero antagonista es el noble y poderoso Fernán cuya oposición adquiere connotaciones de rivalidad sentimental y también política (de Corte). Junto a éste encontramos el antagonismo de Villena que es también deseo de venganza contra la insubordinación de Macías.

En el *Don Alvaro* el padre es firme opositor, causa de todo lo que sucederá. A su muerte sus dos hijos, hermanos de Leonor, serán los depositarios del honor de la familia y de la venganza. La oposición política, decisiva en la *Conjuración* e influyente en el *Macías* aquí no aparece.

En el *Trovador* Leonor es huérfana de padre y madre, por lo que el hermano es el primer opositor al que ya desde un principio la independiente heroína califica como "tirano" (I, 2) y asocia de este modo al conde de Luna, auténtico antagonista de la pareja: como Justicia de Aragón es adversario político de Manrique y en cuanto enamorado de Leonor, rival en amor. Hay que añadir además que Azucena, supuesta madre de Manrique, no representa ciertamente la imagen de la protección y dulzura que según las heroínas ablandaría la intransigencia paterna[2]. Su obsesión de venganza contra el conde le hace unirse a Manrique, pero no como ayudante — es decir, para que la pareja realice su dichosa aspiración —, sino al contrario como incremento del odio hacia el adversario, y por lo tanto de la oposición. Indudablemente se trata de una figura inédita e irrepetible que Gutiérrez coloca junto a las codificadas en las experiencias precedentes.

II - La Historia: el lugar y el tiempo

Por las indicaciones puestas por los autores al margen del reparto y por

otros detalles esparcidos a lo largo de la acciones, es posible colocar los cuatro dramas en tiempos y lugares bastante concretos. *La conjuración de Venecia, año de 1310* contiene ya en el título mismo todos los datos necesarios. Jacobo Querini nos indica incluso el mes y el día: "por último día de Carnaval" (I, 3). No cabe duda de que Martínez de la Rosa ha querido escenificar la conjuración de Venecia — con obvias referencias a una sublevación contra la tiranía — y no una historia de amor en un determinado marco histórico. La precisión es pues esencial como lo prueba además la *Advertencia*. Pero es también evidente que nos hace gracia de una fidedigna y pesada reconstrucción del lugar y del momento, recurriendo a estampas evocadoras — que hoy diríamos de consumo — adecuadas para suscitar la fantasía del expectador a través del color local[3]: *Gran Consejo, las Mil bocas de bronce*, la góndola y el canto del gondolero, la Plaza de San Marcos, *el Puente de los Suspiros*, el Puente de Rialto, etc.[4].

También Larra nos proporciona preliminarmente los datos del lugar y de la época de la acción del *Macías*: "Primeros días del mes de Enero de 1406. La escena es en Andújar". Como la acción se desarrolla en un único lugar y en un único día, todas las referencias necesarias para la ubicación histórica se limitan a una larga y forzada relación de la situación contingente, que Fernán Pérez hace a don Nuño (I, 1). Resulta un cuadro detallado, pero aproximativo e inadecuado para aclarar los hechos. El objetivo evidente de Larra era no dejar la situación demasiado vaga, pero al mismo tiempo no vincular de ningún modo la acción dramática que le interesa — la de la pareja — para la que la precisión histórica es completamente inesencial. Que Macías sea un personaje de la historia de España es un hecho que interesa a la cultura teatral de la época, pero no es pertinente a la organización dramática de la obra.

Más articulada y determinada es la trayectoria espacio-temopral del *Don Alvaro* en la que el Duque de Rivas cambia continuamente el lugar de la acción estando siempre atento a dejar pistas para poder calcular el trancurrir paralelo del tiempo. Jornada I: "Sevilla y sus alrededores"; estamos en 1742. Jornada II: "Hornachuelos y sus alrededores"; ha pasada un año, nos encontramos en 1743. Jornadas III y IV: "Veletri y sus alrededores"; 1744 es el año de la batalla en la que cae herido Alvaro, y también el de la ley contra el duelo a la que se hace referencia explícita. Jornada V: "Convento de los Angeles [Hornachuelos] y sus alrededores". Han pasado cuatro años y nos encontramos pues en 1748. Rivas es quien por primera vez dramatiza la angustia romántica del tiempo y del espacio, trasladando a sus personajes de un lugar a otro para demostrar que ningún lugar y tiempo podrán aliviar jamás la inquietud en el héroe y en la heroína su atormentado remordimiento. Contra

los 4-5 días y el lugar único de la *Conjuración*; contra el único día y lugar del *Macías*, Rivas dilata con precisión matemática su drama en un espacio de tiempo de 6 años y lo extiende a varios lugares de dos países distintos.

El trovador: "Aragón. Siglo XV". Rápidamente nos perdemos en la noche de los tiempos donde un combatiente de la libertad hace frente a un tirano poderoso, es más a varias tiranías, y a varios "tiranos" que circundan y acosan a los dos jóvenes que ven como su amor se disgrega en cada lugar. Las noticias históricas que el autor de vez en cuando pone en boca de sus personajes (sobre todo en II, 1) son vagas, inexactas, muy sugestivas y por tanto inesenciales al drama. Sin embargo nos permiten establecer que la acción se desarrolla entre 1410 y 1412. Como en la *Conjuración* los tiranos apagan la rebelión. Como en el *Macías* el final del tiempo, es decir la muerte, corresponde a victoria de los dos amantes, invencibles finalmente y unidos por primera vez en un destino que es exclusivamente suyo. Como en el *Don Alvaro* tiempos y espacios dilatados multiplican cruelmente los sufrimientos de los protagonistas hasta convertirse en sinónimos de "siempre" y "en todas partes". Pero notamos de nuevo que García Gutiérrez no se limita a recoger las experiencias dramáticas que lo han precedido sino que las amplía con algunas variantes que dan al sentido de la angustia vital, a la predeterminación, a la venganza como instrumento de un destino adverso un ritmo obsesivo, potenciado al máximo.

La época, como hemos dicho, comprende de 1410 a 1412: pero se trata de una periodización exclusivamente histórica que no se corrisponde con el tiempo dramático. En efecto éste inicia "por los años de 1390", como narra Jimeno en la apertura del drama (I, 1). Lo que cuenta no es una historia fantástica de espectros y brujas al anochecer, sino un hecho acaecido 20 años antes. Poco después sabremos que constriñe y lleva a la recíproca destrucción de la pareja protagonista, de la co-protagonista y del antagonista, ligándolos mediante un vínculo que supera y precede a la propia rivalidad política y sentimental. Sin que ninguno lo sepa, a excepción de Azucena, el drama ha comenzado dos decenios antes y sólo concluirá cuando la gitana consume su venganza. Gutiérrez pues, mediante la narración de un hecho precedente, supera el límite temporal e histórico del que parte el drama, transformando el presente en un engranaje intermedio puesto en acción por el pasado y que a su vez pone en movimiento el futuro. El personaje de Azucena, que vive en el pasado, y el del conde de Luna, que actúa inconsciamente para la realización de éste en el futuro, nos muestran constantemente la compleijdad del mecanismo en el que el presente atenaza de modo irremediable la historia de amor de la pareja.

III - Las Revelaciones

Procedimiento peculiar del teatro romántico en cuanto va ligado a la identidad del protagonista, la revelación se identifica en ocasiones con el llamado "golpe teatral". Lo que a nuestro entender cuenta no es el análisis del tipo de revelación sino el destinatario (personajes del drama mismo o público). Además hay que señalar que frecuentemente el mecanismo de la revelación romántica funciona en dos tiempos, el primero de los cuales se manifiesta como premonición, o anticipación, que no hay que confundir con el presentimiento.

En la *Conjuración* a la revelación en base a la cual se descubre la identidad del protagonista (V, 9) precede una premonición bastante inquietante (III, 3), pero no lo suficientemente explícita como para anular el efecto del golpe teatral. La revelación hace que el protagonista se convierta de repente en hijo del antagonista (que es también su juez), primo de la protagonista (que es también su mujer) y además noble, como en el fondo se podía intuir. Naturalmente es ya demasiado tarde para que el resultado de esta múltiple revelación modifique, además de las relaciones entre los personajes, el desarrollo del drama. En este caso la información se presenta al mismo tiempo a los interesados y al público.

Larra en el *Macías* no recurre a este procedimiento, excluyendo el inesperado retorno del protagonista. Pero desde el momento en que precisamente en aquel día se cumple el año que se le había concedido para volver a reclamar la mano de Elvira, se trata de un procedimiento distinto, el del plazo, que nada tiene que ver con el examinado[5].

En el *Don Alvaro* el Duque de Rivas recurre a la anticipación (III, 3) y a la revelación (V, 9). La primera representa un acertijo en el auténtico sentido de la palabra, que el autor dirige al público durante un monólogo de Alvaro y que sólo se resolverá al final. Evidentemente el objetivo es incrementar el misterio que rodea el origen del protagonista, uniéndolo a sugestivas parejas lexicales como "tiranos" y "cadalso". La revelación que nos proporciona todos los datos necesarios para la reconstrucción de la auténtica identidad de Alvaro llega sólo cuando faltan dos escenas para la conclusión del drama. La información está destinada únicamente al público ya que la proporciona el antagonista que se encuentra solo con Alvaro. Leonor morirá sin saber nada.

Variantes de revelaciones se suceden en el drama (por ejemplo, don Fadrique = don Alvaro (III, 4); Leonor viva (IV, 1), etc.), pero se trata en la mayor parte de los casos de simples reconocimientos que, aunque comportan cambios en el itinerario de la trama, no modifican las relaciones entre los per-

sonajes. Quizá únicamente la manifestación de don Félix como don Carlos, hermano de Leonor (III, 8), constituye revelación y golpe teatral, ya que invierte su relación con el protagonista y coge por sorpresa al público. Pero este expediente es limitadamente funcional a la Jornada III y actúa a nivel de trama sin añadir nada a la estrategia del drama.

En el *Trovador* las cosas se complican, en cuanto las revelaciones, como veremos, suceden en serie: todas se refieren al protagonista, a la coprotagonista y al antagonista; a su vez todas son también contemporáneamente golpes teatrales; muchas, por último, son falsas. Al comienzo de la Jornada III tenemos la primera revelación: Manrique es hijo de Azucena, gitana pobre y repudiada. Golpe teatral: ¿Manrique, que se ufanaba de no ser menos que el noble adversario don Nuño, es pues, a los ojos del público, solamente un valentón? Minutos más tarde Azucena, deshecha por el recuerdo de un horrible crimen, se deja escapar la verdad. Segunda revelación y nuevo golpe de teatro: Azucena es una asesina y Manrique no es hijo suyo sino del conde de Artal y por consiguiente hermano del antagonista y también noble. Esta información es recogida a la vez por el protagonista y el público, pero en realidad sólo éste último es el destinatario, ya que Manrique se convence inmediatamente de que se ha tratado de un *lapsus* de la que considera su verdadera madre. A continuación Azucena repetirá la información al público sólo (III, 3), con lo que el espectador se convierte en cómplice de un infame secreto y de un esquizofrénico proyecto de venganza. Tercera revelación: Azucena, capturada mientras marodeaba por el acampamento de don Nuño, es reconocida por el mismo conde como la asesina de su hermano (IV, 3). Información que sabemos que es falsa y que va destinada al antagonista. Poco después, la cuarta revelación: la gitana invoca "Manrique, hijo / ven a librarme". Otra información falsa destinada a los adversarios (pero con ella Gutiérrez nos da la medida del proceso de identificación de Azucena en el papel de madre: la mentira es tal sólo desde el punto de vista puramente biológico). Cuarta revelación: Manrique confiesa a Leonor que Azucena es su madre (III, 8). La información que tiene como destinataria a la protagonista, no modifica la relación de la pareja ya que como se ha dicho, la heroína romántica renuncia siempre por amor a los privilegios de su estado, los que por el contrario constituyen la aspiración más profunda del héroe. Quinta y última revelación: una vez muertos Manrique y Leonor, Azucena anula definitivamente el ya amargo triunfo del conde de Luna diciéndole que con Manrique ha matado a su propio hermano. De este modo ha cumplido su venganza contra los Artal.

Ahora pues resulta ya fácil observar como García Gutiérrez utiliza la re-

velación final de la *Conjuración* (estableciendo una unión de parentela entre el verdugo y su víctima, es decir entre antagonista y protagonista), y el entero procedimiento del *Don Alvaro*, amplificando sin embargo sus efectos mediante el uso alternado de afirmados y negados, y secretos desvelados y retractados, pero sobre todo gracias al dificilísimo juego de encaje a que dan lugar estas revelaciones / golpes de teatro. La verdad, que únicamente el público conoce y sólo a partir de cierto momento, se presenta en el *Trovador* como en dos espejos puestos de frente: sólo que lo que se encuentra en medio se refleja de modo distinto según quien sea el destinatario de la imagen.

IV - El Desenlace

Aunque la conclusión de los dramas románticos no sea muy distinta de la de cierto teatro neoclásico — a no ser por la abundancia de suicidios en escena —, es interesante comprobar las variantes en estas primeras producciones ya que de ellas dependerá el repertorio de las elecciones futuras.

En la *Conjuración* fracasa la conspiración y todos los participantes son condenados a muerte, incluido obviamente el protagonista. Rugiero muere ajusticiado y Laura enloquece. Pero si los adversarios políticos triunfan no es igualmente neto el triunfo del Mal sobre el Bien. No pudiendo falsear la verdad histórica modificando los hechos, Martínez de la Rosa se resarce apartando de la victoria al antagonista. Este, al reconocer al hijo que creía muerto, en la persona de quien ha perseguido y va a condenar, pierde los sentidos y podemos suponer que también la razón. El sufrimiento que le espera supone una pena mayor incluso que la muerte.

En el *Macías* el protagonista es asesinado en la cárcel por el antagonista y sus ayudantes; Elvira se da muerte junto a Macías. A pesar de eso la muerte representa la victoria de la pareja sobre el antagonista, extrema revancha frente a la cual el opositor queda impotente y su plan deshecho. En efecto, con la muerte los amantes se hallan unidos finalmente y lejos del alcance de tiránicas tramas: "Es mía / para siempre... sí... arráncamela ahora, / tirano" (IV, 4). Como en la *Conjuración*, la supresión del protagonista no corresponde al triunfo del antagonista.

En el *Don Alvaro* las partes se invierten: ella muerta, él suicidado. En el suelo se halla también el cadáver del último antagonista — o mejor de la tercera representación de la oposición. A pesar de que la hecatombe haya afectado a todos y parezca de este modo saldar las cuentas sin vencedores ni vencidos, la victoria es en realidad de los opositores, quienes desde el comienzo

del drama no han sido sino humanos instrumentos en manos del destino ensañado con la pareja. Además, la venganza se lleva a cabo en el momento mismo en que Alvaro y Leonor vuelven a encontrarse.

En el *Trovador* intervienen variantes que recogen y enriquecen con implicaciones dramáticas inéditas las precedentes conclusiones. Leonor se suicida, pero según un plan que tiene que proporcionar la libertad al trovador preso. Manrique es decapitado en el patíbulo. Azucena muere consumida por las emociones. También aquí el antagonista, aunque sobreviva, resulta el mayor derrotado: creía poder poseer finalmente a Leonor y la encuentra muerta a los pies del adversario; cree poder vengarse de Manrique y en el momento en que lo hace matar se entera de que es su hermano; solamente le queda Azucena para desahogarse, pero ésta muere de infarto. Aparentemente pues todos salen derrotados del desenlace a excepción de Azucena que — a pesar de haber deseado evitarlo por amor a Manrique — ve de este modo realizada la misión de venganza contra los Artal, heredada de la madre. Pero ya que el drama comenzaba con la narración de los hechos que motivaron este sentimiento de venganza, y concluye con la enfurecida y triunfante declaración de Azucena: " ¡Ya estás vengada!", la muerte de Manrique se convierte involuntariamente en vehículo de una victoria, si bien amarga y a él ajena: la de la madre de Azucena.

V - Motivos del antagonismo y/o causas del desenlace

Queda un último punto en nuestro esquema comparativo, que hubiera podido ser analizado antes pero que ahora resultará más claro. Se trata de los motivos que dan lugar a la relación de oposición *pareja* vs *antagonista* y que al mismo tiempo hipotecan el desenlace.

En la *Conjuración* hay sustancialmente un único tipo de antagonismo, el político. El hecho de que junto a esta línea dramática, que es la fundamental, se coloque otra sentimental asume, a fin de cuentas, connotaciones de marginal e inesencial, ya que no altera el mensaje ni la intención política, sino que tiende a aumentar el grado emocional de la normal simpatía exigida al públicio hacia el protagonista y sus ideas anti-tiránicas. El antagonista no actúa contra la pareja sino contra el componente masculino de la misma. El signo de oposición no es doble — como en otros casos, en los que coexisten erotismo y rivalidad política —, sino único: aquí el adversario, o los adversarios, quieren imponer simplemente a quien se rebela, su imagen de la justicia.

En el *Macías* Larra desdobla en política y amor la motivación del antago-

nismo e instaura la oposición *pareja* vs *antagonista*. Fernán Pérez de Vadillo representa el adversario sentimental, mientras don Enrique de Villena el político (pero por orgullo personal). La primera oposición es contra la pareja, la segunda va dirigida sólo contra Macías. El motivo de la venganza (política) no interviene todavía como elemento dramático, a no ser parcialmente, como en el personaje del Maestre de Calatrava; pero en éste como en el rival en amor actúa de móvil sicológico.

En el *Don Alvaro* el Duque de Rivas abandona por completo cualquier motivación política y establece una oposición *pareja* vs *antagonista* que se mueve exclusivamente bajo la enseña de la venganza por honor. Pero se trata de una oposición polivalente, la cual si bien tiene como fin lavar una vergüenza, goza sádicamente en su función de impedir la unión de la pareja (IV, 1), que es además el único fin que consigue. Sin embargo, no siendo los vengadores sino el brazo secular del destino, la relación opositiva ve el amor como el único móvil del drama y la venganza como la realización de un pérfido proyecto a cuya concepción no han participado ni protagonistas ni antagonistas. La oposición tiene pues su eje en el plano sentimental.

En el *Trovador* García Gutiérrez suma y modifica todo. La oposición *Manrique* vs *don Nuño* ya preliminarmente, en el relato de Fernando, se presenta doble: sentimental por una parte (ambos aman a Leonor) y política por otra (son fautores de diversos pretendientes al trono de Aragón). Sobre estos dos cauces se procede durante todas las jornadas, alternándose momentos de rivalidad sentimental con otros que tendrían que ser de rivalidad exclusivamente política (pero lo es sólo en primera instancia ya que don Nuño no puede separar estos dos aspectos que componen la imagen única y unitaria que tiene del rival). En este sentido García Gutiérrez adopta de la *Conjuración* la motivación política como oposición "histórica" entre protagonista y antagonista, dando a ambos connotaciones semejantes: libertario el primero y tirano el segundo. Pero al mismo tiempo toma del *Macías* la relación *pareja* vs *antagonista*, con la variante de condensar en un único personaje los dos planos opositivos (sentimental y político) que Larra había asignado a dos vehículo distintos.

Pero la variante innovadora más consistente es la llevada a cabo en relación al *Don Alvaro*, ya que, como se ha visto, también aquí el tema de la venganza tiene un papel dramático determinante. El antagonista, después de los dos desaires que recibe del protagonista (I, 1 y 5), vive para vengar su propio honor, además de para satisfacer sus deseos eróticos. (Observamos, sin embargo, que la posesión de Leonor y desquite de Manrique se funden en un único condicionamiento a la venganza). Hasta aquí ninguna novedad, ya que

como en el Macías y en el *Don Alvaro*, la venganza es prerrogativa de los antagonistas. Sin embargo Gutiérrez, al introducir el personaje de Azucena, lleva la venganza también a la esfera de los protagonistas. La variante es sustancial y consiste en el hecho de que una de las motivaciones del antagonismo en el *Trovador* se sitúa no sólo en el antagonista y por tanto con connotaciones negativas, sino también en la co-protagonista y, a nivel inconsciente, en el protagonista (véase la escena del sueño de Manrique). Los mismos Manrique y Azucena, en otras palabras, contribuyen a "producir" el obstáculo y la anulación de sus propios deseos, convirtiéndose, en cierto modo, en antagonistas de sí mismos.

Como hemos dicho al comienzo de esta relación el objetivo no ha sido trazar una historia del drama romántico español, sino llegar a delinear el recorrido del género histórico desde la *Conjuración* al *Trovador* y comprobar en qué medida las producciones más significativas de este género, representadas en aquellos años cruciales, fueran cada una en cierto modo — positivo o negativo — modelo de la siguiente. Pero sobre todo hemos intentado demostrar cómo *El trovador*, cuyo estreno hay que considerar como decisivo en la afirmación del romanticismo español, no representa un milagro, ni un hábil, impersonal y pícaro hurto de los logros de los demás. Por el contrario, el drama de Gutiérrez se nos revela con un profundo conocimiento crítico de las obras precedentes, junto a una sabia y poco común capacidad de captar de ellas lo esencial, sin excluir nada sino elaborando y renovándolo todo a través de la elaboración misma, en una obra que desde un punto de vista concretamente teatral, más que estrictamente literario, se encuentra entre las mejor articuladas y originales de la época.

PIERO MENARINI
UNIVERSIDAD DE BOLONIA

NOTE

[1] A. GARCÍA GUTIÉRREZ, *El Trovador*, prólogo y notas de J. Casalduero, Barcelona, Labor, 1972, p. 37.

[2] *Conjuración*: Laura: — ¡ Mi madre!... ¡ Mi pobre madre!... ¡ Qué diría la infeliz si viviere! Rugiero: — Tendría lástima de nosotros y nos perdonaría... (II, 3).

Don Alvaro: Leonor — ¿ por qué un amoroso padre, /.../ se ha de oponer tenazmente /.../ a que yo

dichosa sea /...?/ Más dulce mi suerte fuera / si aún viviera mi madre. (I, 6).

De las palabras de Leonor se desprende bien como el Duque de Rivas tiene muy clara la función de *padre* igual *opositor* y *madre* igual *ayudante*.

[3] Véase el prólogo de F. Martínez de la Rosa a su drama *Aben-Humeya*. No nos ha parecido oportuno incluir esta obra en nuestro análisis no sólo porque el estreno madrileño tuvo lugar poco después del *Trovador*, sino también porque es evidente que no tuvo influencia alguna sobre Gutiérrez por relacionarse más a la tradición de la tragedia neoclásica que a la del insurgente drama histórico. De todos modos, no cabe duda de que dicho prólogo hay que considerarlo como uno de los primeros manifiestos del teatro romántico español, si bien *sui generis*.

[4] La cursivas son del autor.

[5] Cf. E. CALDERA, *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, 1974, pp. 150-157.

DE *ALIATAR* A *DON ALVARO*
SOBRE EL APRENDIZAJE CLASICISTA DEL DUQUE DE RIVAS*

La oposición "clásico-romántico", que tanta fortuna conoció en el pasado, ha ido perdiendo gradualmente su originaria rigidez y hoy se prefiere, sobre todo en lo referente a la literatura española, hablar de un paulatino desarrollo que, a través de una labor de decenios, lleva, desde el primer cerrado clasicismo del siglo XVIII a la plenitud del romanticismo de los años Treinta y Cuarenta.

Lo que vale para la historia de la literatura en general encuentra una interesante confirmación — naturalmente en términos cronológicos más estrechos — en el interior de la obra misma de Rivas (y, por supuesto, de otros escritores románticos), cuya producción teatral clasicista puede leerse en la clave de una constante aproximación, sobre todo formal, a la plena realización romántica del *Don Alvaro*.

Huelga decir que su primera obra, *Aliatar*, es un dechado casi completo de sensibilidad neoclásica. Y no sólo por su asunto tan característico (el poderoso que intenta inútilmente rendir a la esclava; la venganza del ser abyecto; la catástrofe final con una serie de asesinatos), sino también por una relevante cantidad de recursos estilísticos igualmente inspirados en el gusto neoclásico: uso de vocablos y expresiones rebuscadas con sabor arcaizante (*las esforzadas huestes; la sien orlada en victorioso lauro; su ceño altivo* etc.), de interjecciones de gusto algo rancio (*¡Oh fementido! ¡Oh mengua!* etc.); hipérbaton (no muy frecuente, pero en algunos casos bastante extenso: *mis ojos... / girar dos veces de la tierra en torno / la blanca luna sin consuelo vie-*

ran, 10 b)[1]; triplicaciones (*corazones / más sensibles, más dulces y más blandos*, 4 b; *¿Pero tú triste y pensativo y mudo?* 9 b)[2]; exclamaciones e interrogaciones retóricas (léase, por ejemplo, el monólogo de Elvira en V, 1, p. 23 b: 15 versos y medio contienen 11 exclamaciones y 4 interrogaciones); y, sobre todo, una evidente inclinación hacia la metonimia[3].

Este es quizás el fenómeno más interesante que se va desarrollando a lo largo de la producción de Rivas y por lo tanto merece que nos detengamos en ello algún instante. El uso metonímico concierne preferentemente partes del cuerpo que se emplean en sustitución, en la mayoría de los casos, de pronombres personales. En lugar de *yo* o *tú* (más raramente de otras personas), el autor a menudo prefiere usar *mi pecho* (en el solo 1er acto, 4 veces) o *tu pecho* (id., 2 veces); análogamente, *su pecho* y otras variantes: *mi amante pecho*, 10 b; *mi triste pecho*, 15 b; *tu esquivo pecho*, 16 b; o *mi corazón* (5 veces en el 1er acto), también solo o acompañado por adjetivos (*mi triste corazón*, 8 a). Esto se verifica cuando se trata de sentimientos, en cuyo caso no faltan tampoco ciertos abstractos, como *mi afecto, mi gratitud, mi cariño, mi esperanza* etc. En cambio, cuando se trata de palabras, el hablante es sustituido por *labio* (alguna vez con una superposición de la metonimia al pronombre personal tan evidente, como: *al escuchar de tu confuso labio*, 3 a; o *Tus labios me hunden... en hondo infierno*, 15 a); cuando el personaje está en el acto de mirar, se le identifica con sus *ojos* (*mis ojos vuelven a verte*, 11 b); siguiendo, encontramos *frente, ceño, sangre, cuello* (donde también el adjetivo revela la intención metonímica: *tu infame cuello*, 16 a), y otros vocablos parecidos. Análogamente, la prisión se identifica con las *cadenas* o los *eslabones*, la ciudad con sus *almenas*, el reino con el *diadema* o el *cetro*.

Es tan connatural, en este momento, el uso de la metonimia en el futuro Duque de Rivas que éste parece no darse cuenta de ciertos estridores que chirrian en algunos versos que tal vez valga la pena citar:

ansiosa vengo a que tu amigo labio
mi pecho tranquilice 5 b

sólo
cobrar la libertad está anhelando
mi triste corazón 8 a

¡Cuán impaciente
verse en sus brazos mi cariño espera! 9 b

Y puede tranquilamente ensartar tres (quizá cuatro) metonimias sin ad-

vertir el curioso efecto de tal amontonamiento:

pues *mi cariño*
no consigue ablandar *tu esquivo pecho*,
ya ofende a *mi poder* tanta esquiveza
16 b.[4]

El *Duque de Aquitania* parece una repetición de *Aliatar* con algunos cambios de elementos circunstanciales: otra vez llena la escena la pasión irrefrenable de un poderoso cruel que en vano choca contra la firmeza de una inocente doncella, hasta que el tirano sufre el justo castigo a manos de un guerrero noble y puro.

También se repite la figura del traidor junto con las ingenuas circunstancias de la traición: en ambos casos, se trata de un individuo despreciable que, al ser rechazado por la joven que no quiere corresponder a su amor, aprovecha el descubrimiento casual de ciertas manifestaciones de cariño (incomprensiblemente imprudentes y públicas) de parte de la niña hacia un varón, para delatarla al celoso tirano.

No podía faltar, por consiguiente, una afinidad también estilística. Abundan, en efecto, en el *Duque de Aquitania*, todos los recursos retóricos que se han señalado en *Aliatar* (y que, por lo tanto, no vamos a reseñar otra vez), en algún caso quizás aún más insistentes. Sobre todo, las metonimias menudenan con despilfarro de *pecho* (igualmente *sañudo, insano, indignado, inocente y virtuoso*), *corazón, alma, seno, mente, cariño, labio, cuello*, que por lo común se emplean para indicar personas. Algunas veces, el abuso de este recurso le brinda involuntariamente al discurso de los personajes un curioso tono de abstracción. Véase, por ejemplo:

¿Se ha convencido ya tu alma sencilla
de que rehusar no debe mi cariño? 49 b

o la siguiente verdadera cadena metonímica:

Mi edad, ya sosegada y aun marchita,
se aleja de tus años juveniles
y a tu tierna beldad fuego no inspira. 50 a[5]

Hay que decir, sin embargo, que el autor reduce un poco ciertas repeticiones tan insistentes: *pecho*, por ejemplo, comparece 5 veces en el 1er acto; *corazón*, 3, *labio*, 1 sola etc. En cambio, se hacen frecuentes los abstractos:

tu lozana juventud, tu amarga pena, mi usurpación, mi dominio.

Además, parece que ahora Rivas va ensayando alguna rara y tímida cala en el área de la similaridad, donde, aunque no logre éxitos de relieve, realiza de vez en cuando algunas imágenes entre las cuales merece una cita la solemne metáfora con vagos atisbos románticos:

en cuanto tienda
la ansiada noche el tenebroso manto 43 a

Este último ejemplo nos conduce al tema de ciertas elecciones léxicas donde apunta por primera vez el amor a los vocablos que moran en los campos semánticos de lo horrendo y sepulcral y que, bien conocidos por los neoclásicos, serán los predilectos por los románticos. Aunque no sean muy frecuentes, sin embargo nos es dado encontrar:

el retiro lóbrego y oculto
de un claustro 30 a

horrísonas prisiones 45 a

hundió inclemente en el sepulcro helado 45 a

horrísonas y bárbaras blasfemias 45 b[6]

Estos pocos relieves no indican ninguna conversión estética, sino que muy sencillamente dejan entrever al joven Angel Saavedra ampliando sus experiencias y tentando alguna cuerda nueva, pero dentro de un riguroso marco clasicista. Basta, por otro ladro, echar una ojeada a la estructura del período para darse cuenta de que éste procede solemne y complejo — a la vez campanudamente retórico y llanamente prosástico — según una fórmula asentada desde hacía decenios.

De *Malek-Adhel* se han puesto en relieve las deudas con la novela *Mathilde* de M.me Cottin; y, según han demostrado tanto Peers como Boussagol[7], el contenido de la tragedia y su estilo brotan muchas veces directamente del texto francés. De todas maneras, lo que aquí interesa anotar son ciertos aspectos estilísticos e ideológicos de la obra de Rivas, independientemente de la fuente de la que se hayan sacado.

Lo que notamos en seguida es la repetición, por tercera vez, aunque con alguna variante, del esquema narrativo de *Aliatar*: a una joven pura y since-

ramente enamorada se le quiere imponer la renuncia al ser querido y las bodas con un individuo despreciable y cruel. Sin embargo, lo que sí se puede observar es cierta suavización de las relaciones humanas y sociales, y cierta reducción en la rigidez de los caracteres; ya no se traba la lucha entre buenos y malos sino entre personas, en su mayoría, de buena fe y arraigados sentimientos.

No podemos afirmar que, por eso, Rivas ha absorbido la sensibilidad romántica, pero sí que se está moviendo rumbo al romanticismo. Lo atestigua, entre otros elementos, la presencia de la figura del héroe enamorado e infeliz, perseguido por un destino adverso: Malek-Adhel, en nuestro caso. Figura que, es verdad, apuntaba en las dos primeras tragedias (en Don García y Reynal, respectivamente) pero de manera todavía muy incompleta y muy embrional. En esta tragedia no sólo adquiere los rasgos típicos de Werther o de Ortis o de todos los enamorados de amores imposibles que se agolpan en tanta novela patética de finales del siglo XVIII y principios del XIX, sino que posee también y expresa la conciencia de su dolorosa condición.

Malek-Adhel siente la "fuerza del sino" sobre sí:

> Jamás, Matilde, encuentra
> consuelo alguno el que infelice nace. 72 b

Al ver al mensajero que trae las decisiones del concilio, ya está convencido del éxito desfavorable y comenta:

> Mi muerte es fija 73 b

Le hace eco Matilde, heroína igualmente predestinada:

> Y mi eterno Destino. 73 b

Además, como todo héroe romántico, forcejea dentro de una agobiante dimensión temporal. La causa momentánea que le hace expresar a Malek-Adhel esa persuasión de haber nacido infeliz estriba justamente en la vana búsqueda de Guillelmo, en pos del cual corre "por toda la ciudad", mientras "la suerte adversa le alejaba" continuamene, concediéndole sólo pisar sus huellas; y cuando al fin le alcanza, "ya no era tiempo" (72 b).

Poco después, aprende que le otorgan un plazo (ese plazo que va a incumbir sobre tantos dramas románticos) de tres días para que abjure su religión. El se rebela contra esa imposición, protestando:

¿Necesita ese tiempo, por ventura,
para no cometer una vileza? 74 a

Y, al final de la obra, cuando en un ambiente tan romántico (rezan las acotaciones: *El teatro representa una magnífica capilla sepulcral, adornada de despojos militares y alumbrada con una lámpara, y en medio del foro debe levantarse un magnífico sepulcro lleno de trofeos*[8]), se siente acosado por sus enemigos y advierte el peligro de la indecisión de Matilde (precursora de la de Leonor en la 1ª jornada del *Don Alvaro*) la insta:

No perdamos el tiempo. Sí, Matilde:
sígueme, ven. 84 a[9]

En realidad, el tiempo pasa, llegan los perseguidores y Malek-Adhel acaba víctima de sus espadas y del tiempo que otra vez le ha sobrepasado.

Estas tonalidades nuevas, o parcialmente nuevas, se reflejan también sobre el nivel del lenguaje. Dicho sea en seguida que en su conjunto el lenguaje de *Malek-Adhel* se ajusta todavía a los cánones del neoclasicismo, pero también con suavizaciones y, por decirlo así, aberturas posibilistas que contribuyen a moderarlo.

Naturalmente, no falta ninguno de los recursos tan característicos que ya hemos destacado en las tragedias anteriores. Sigue el autor complaciéndose con ciertos vocablos solemnemente anticuados (a *las católicas huestes* contrapone *las musulmanas haces*, mientras se ven *tremolar nuestros pendones*, 79 b), así como no renuncia al *filo horrendo* o *atroz cuchillo* de la Parca (cfr. 62 b y 75 b) a las *plantas* (*vengo / a vuestras bellas plantas*, 60 a) ni, por supuesto, a las consabidas metonimias: *pecho* (hasta encontramos dos veces el chocante sintagma (*alumbrar el pecho*: cfr. 59 b y 62 b), *corazón, labio, seno, alma, hierros*. Aunque, hay que añadir, comparecen con menor frecuencia (por ej., *pecho* y *corazón*, en el 1er acto, sólo 2 veces) y en algún caso pueden casi pasar inadvertidas por tratarse de figuras muy usuales y lexicalizadas (es el caso de *mano: si la decisión se hubiese puesto / en vuestra mano*, 60 a; o *tu mano anhela* = quiere casarse contigo, 63 b, etc.).

Tampoco faltan los irrenunciables recursos de las exclamaciones e interrogaciones retóricas a veces amontonadas en breve espacio (cfr., por ej., V, 3, p. 86 b (MATILDE:*¡Oh verdugo!...*) y IV, 6, p. 80 b (GUILLELMO: *¿Y no lo advierte...?*): en el primer caso, 7 exclamaciones en 4 versos y medio; en el segundo, 9 interrogaciones seguidas en 16 versos) o las triplicaciones (*Confusión, amargura, hórrido espanto*, 76 a; *mustio, pálido, marchito*, 76 b). En cambio, se ha reducido mucho el uso del hipérbaton que subsiste pero de

una manera tan corriente en el verso, que acaba por pasar inobservado.

Pero, al lado de tanto verso clasicista, Rivas ya parece que va dando muchos pasos hacia el lenguaje romántico.

Antes de nada, hay que anotar cómo, paralelamente al disminuir del área de la contigüidad, adquiere más espacio la de la similaridad: metáforas y símiles alumbran acá y allá las páginas de *Malek-Adhel.*

La comparación siempre parte de una imagen natural: ahora es el mar que, *ronco*, es *imagen espantosa / de mi confuso y agitado seno* (59 a), o que, al azotar, *horrendo*, la playa, se parece al ánimo de Matilde combatido por muchos sentimientos (61 b), o que, en fin, es contemplado en una imaginaria, imposible inundación de las *áridas arenas* del desierto (75 a); ahora es el *rayo* comparado tanto a la espada como al amor (69 a); ahora es la muerte de un ser amado que sugiere la imagen de una *tierna flor* cortada (62 b).

Ninguna imagen muy original ni muy atractiva, claro está; y sin embargo es interesante ese asomarse con mayor frecuencia y participación al mundo de los símiles.

También bastante frecuentes se hacen esas incursiones en el campo semántico de lo horroroso que ya aparecían en *El Duque de Aquitania.* Hay casos de verdaderas acumulaciones como, por ej., hacia el final, donde, a renglón seguido, encontramos *himeneo, horrible, horrendo despecho, hondo abismo de tormentos, enlace atroz* (83 a)[10].

No podían, obviamente, faltar las alusiones a temas sepulcrales que, por otro lado, aparecen abiertamente evocados — como hemos visto — en la misma escenografía. Y es realmente a ese ambiente al que alude Malek-Adhel al principio del acto V:

> La paz habita en los sepulcros;
> el silencio, el pavor tienen su asilo
> en estas altas bóvedas escuras,
> do lúgubres resuenan mis suspiros. 81 b

y que evoca otra vez hacia el final:

> ese sepulcro lóbrego y sombrío 85 b

Asimismo, asoma el tema tan explotado de la cupa prisión:

> Fui sumido en un hondo calabozo,
> de horrísonas cadenas abrumado 69 b

Además de todo esto, destacan algunas expresiones que parecen un preludio más inmediato de otras muy parecidas del *Don Alvaro*. Así cuando se alude a

de la humana sangre los torrentes 84 a

no podemos no pensar en esos *mares* y *ríos* de sangre que enrojecen el fondo de la obra cumbre de Rivas.

Lo mismo ocurre frente a ciertas violentas imprecaciones indudablemente inspiradas en el más acusado manierismo romántico:

Abrete, ¡oh tierra!
¿Qué rayo el alto Cielo me fulmina? 74 b
¿Y no se abre la tierra y me confunde?
82 b

o, en fin,

Húndete para siempre en el abismo 86 b

La novedad de *Lanuza* es la de ser una "tragedia española", como la define Alborg, quien pone además de relieve la perfecta construcción de la obra y su "ejemplar sobriedad de medios y situaciones muy bien seleccionadas"[11].

En comparación con este juicio tan elogioso podría parecer demasiado severo el análisis de Peers para el cual hay mucho convencionalismo, sobre todo en los caracteres[12]. Pero tal vez no exista tanto contraste entre las dos afirmaciones: lo convencional de esta pieza no perjudica, como reconoce el mismo Peers, la habilidad de la construcción. En 1822, cuando compuso *Lanuza*, después de tres ensayos teatrales, Rivas ya poseía el oficio, aunque se tratara de un momento de escasa inspiración; o, por decirlo mejor, de un momento en que el entusiasmo político borraba parcialmente su sensibilidad artística[13].

Lo cierto es, por lo que a nuestro asunto se refiere, que *Lanuza* no sabe progresar en el camino abierto por *Malek-Adhel* y sigue, un poco cansadamente, en el álveo de un clasicismo manierista. Lo que sobre todo le quita vivacidad a esta pieza es la carencia de acción y la superabundancia de alocuciones políticas, por otro lado muy bien explicables en la particular circunstancia de su composición.

La intención parenética les resta también un poco de maleabilidad a los caracteres que tienden a estancarse en posturas emblemáticas, aunque no se

vuelva íntegramente a las contraposiciones tan netas que destacaban en *Aliatar* y *El Duque de Aquitania*.

El lenguaje no varía mucho respecto a las experiencias anteriores: las mismas elecciones léxicas[14], los mismos recursos que ya se han analizado. Puede sin embargo notarse una tendencia hacia un estilo generalmente llano, el cual más que solemnidad parece buscar conmoción. Numerosos pasajes podrían ser prosa — y hasta prosa corriente — a no ser por la presencia de algunas leves trasposiciones sintácticas.

Emerge también, en esta tragedia, el gusto hacia lo hórrido, pero de una manera más tímida y limitada que en *Malek-Adhel*. Podemos, a este respecto, destacar un pasaje — de éstos que serían tan caros a los dramaturgos de los años Treinta — que dimana claramente del clima político del momento:

> de la Inquisición en un horrendo
> calabozo le ocultan, y defienden
> el lóbrego recinto, y combatiendo
> salen a completar su negra trama
> y a dar cima a sus pérfidos intentos. 92 a

Pero, como decíamos, se trata de pasajes cortos y ocasionales, así que, en conclusión, podemos afirmar que *Lanuza* se encuentra algo fuera de la trayectoria que debía llevar a Rivas a la genialidad del *Don Alvaro*.

El verdadero precorrimiento del drama romántico algunos críticos lo divisan en *Arias Gonzalo*[15]. Y con mucha razón, por supuesto, como había que esperar de una obra que fue compuesta durante la estancia en Malta, donde los contactos con el romanticismo europeo ya eran un hecho y donde Rivas escribió *El Moro expósito*, uno de los monumentos emblemáticos del romanticismo español.

Peers señala el gran número de peripecias que animan la acción, el lenguaje "exagerado" y las violentas antítesis de los caracteres como los rasgos fundamentales que proyectan esta tragedia clásica hacia el movimiento romántico. Y añade que en Gonzalo son visibles los tratos del héroe romántico, subrayados por una serie de expresiones, algunas de las cuales parecen efectivamente anticipar al *Don Alvaro*[16].

La "pasión imposible" de Gonzalo, "enamorado sentimental, soñador y desesperado" es también para Alborg un aspecto fundamental de la obra, que no duda en definir "ya casi un drama romántico, preludio inmediato del *Don Alvaro*"[17].

En efecto, *Arias Gonzalo* reanuda ese camino hacia lo romántico que, empezado por *Malek-Adhel*, había sido temporáneamente interrumpido por *Lanuza*. Y justamente Gonzalo repite en sí ciertos rasgos que ya caracterizaban al protagonista de la tragedia anterior. Son aspectos tan típicos, según notó Peers, su persuasión de una infelicidad predestinada (*Pero... nací infeliz*, 132 b; *Huir de lo que adoro es mi destino*, 128 a), su deseo de morir (*Dejadme ir a buscar la ansiada muerte*, 134 a) y su tormento por el *desigual amor* (128 a)[18].

La novedad de Gonzalo, si la hay, es que su dolor no conoce sólo las expresiones inspiradas en el horror (*En el silencio del sepulcro / se guardará conmigo este secreto*, 133 a), sino que en algún caso sabe también tocar la cuerda patética, ora para una declaración de amor:

> Vos quien inflama el desastroso fuego
> que el alma me consume; vos, señora,
> la causa celestial de mis tormentos 134 a

ora para una descripción idílica en alabanza del "buen salvaje":

> Afortunados
> los que en el bosque, en ignorada cuna
> nacen y crecen, y tranquilos años
> pasan felices en oscura suerte
> del poder los desastres ignorando! 148 a

o, en fin, para alcanzar una sintética pero lograda similitud:

> ¡En qué mar de dolor mi alma se anega!
> 148 a.

Con todo esto, no hay que pensar que la obra sea escrita en un lenguaje prevalentemente romántico; al contrario, se debe anotar que, fuera de las expresiones citadas, es bastante raro encontrar alguna otra de la misma clase, a no ser la muy significativa

> ¡Abrete, oh tierra;
> confúndeme en tu seno! 152 a.

en la cual Peers divisa acertadamente el preludio a la imprecación final del *Don Alvaro*[19].

En cambio, si bien Rivas no vuelve al martilleo retórico de las primeras piezas, demuestra visiblemente la preocupación de un contexto literariamente esmerado que le induce, entre otras cosas, a una adjetivación mucho más intensa que en las obras anteriores. A menudo se tiene la impresión de que el autor no quiera dejar al sustantivo privado de su atributo correspondiente: *fiero brío, agudo venablo, cubierta traición, vil traición, noble caballero, pérfido enemigo, pérfido asesino, crimen horrendo, inmundo lodo, lloro amargo* etc.

Como fácilmente se desprende, se trata de las yuxtaposiciones más obvias y vulgares (por supuesto, las más carentes de información) que ciertamente eran las que mejor podían responder a la espera de un posible público medio. Pero quizá haya influido en estas elecciones también esa tendencia a lo patético que hemos visto apuntar en algún momento. Parece atestiguarlo la constante unión del campo semántico de la vejez con el de la infelicidad, como demuestran los ejemplos siguientes:
triste anciano (145 a), *anciano infeliz* (144 a), *viejo infeliz* (145 a), *infelice viejo* (149 b), *mísero viejo* (149 b)

Por otro lado, tampoco renuncia aquí Rivas a ciertos recursos clasicistas. El hipérbaton reaparece en algún caso (no muy frecuente, es verdad) con atrevimiento inusitado[20]; la metonimia — con su cortejo de *pechos, corazones, almas* etc. — sigue, aunque moderadamente, ennobleciendo el discurso; ni faltan redundancias.

En cambio, el mundo de las imágenes se ha reducido otra vez: quizás el dinamismo de la obra las haya sofocado.

La "conversión" del Duque de Rivas no fue, pues, sino el último acto de un proceso evolutivo (constante, a pesar de algunos altibajos) que indujo al autor — a un momento dado y en circunstancias bien conocidas — a coordenar y sistematizar las experiencias anteriores en el marco de una perspectiva existencial y una concepción estética renovadas.

En primer lugar, advirtió la exigencia de salir de la visión demasiado particular del caso histórico o seudo-histórico que propusiera en sus tragedias neoclásicas. Así que por un lado se preocupó de quitarle a su *Don Alvaro* toda referencia útil a una definida colocación cronólogica (tanto que todavía se discute acerca de la época en que pasa la acción) y de sumirlo en cierta atmósfera de vaguedad misteriosa; por otro, quiso imprimir en la vicisitud de un amor desgraciado el sello del destino.

Don Alvaro era la reencarnación de todos los amantes infelices de sus tragedias, en las cuales se desencadenaba la lucha entre un sueño de amor y

una realidad incoerciblemente adversa; y era también la manifestación de un problema racial tan típicamente español que, por tercera vez — después de Ismán, el judío, y Malek-Adhel, el árabe — atormentaba sobre el tablado a un personaje ilustre de la última de las tres razas con las cuales España había venido en contacto.

Pero, a diferencia de los demás, la causa de su infelicidad, más que del "desigual amor" que levanta la barrera racial, depende de esa fuerza arrolladora del sino que es lógico enmarcar dentro de la universal angustia existencial[21]. No acaso el célebre monólogo de Don Alvaro oscila entre particular y universal, a diferencia, por ejemplo, del de Elvira en *Aliatar*, V, 2 (p. 24 b), que de aquél parece una primera embrional redacción y que se limita a debatir la situación del momento.

Además, Rivas ha evolucionado en lo que se refiere a la interpretación de la obra literaria, cuya función ya no concibe como la de hermosear conceptos, sino como la que, exigiendo una comprensión mutua entre escritor y público, aspira a hablar llanamente y a conmover (también a horrorizar, puesto que el horror es una forma del pathos).

Por eso introduce una prosa que intenta ser lo más cotidiana posible (con búsqueda de expresiones idiomáticas) y, muy a menudo, aquel verso octosílabo que una larga tradición juzgaba el más cercano a la lengua coloquial.

En la perspectiva de la funcionalidad del lenguaje, suprime tanto los términos arcaizantes (ya no aparecen ni *huestes,* ni *pendones*, aunque se sigue hablando de *plantas*) como ciertas relaciones sintagmáticas que tenían el fin de ennoblecer el discurso: por ejemplo, ya no se habla del *filo* o del *cuchillo* (*agudo* o *atroz*) de la Parca, sino, con una imagen mucho más corriente, de *la guadaña feroz* de la muerte (331 b).

Al mismo tiempo las metonimias se reducen a casos contados. Sobre todo desaparecen las más tópicas: entre ellas, sólo nos es dado encontrar *labios* y *corazón*: dos veces el primer vocablo (357 b) y una el segundo (356 b).

En cambio, un par de veces se logra una expresión eficaz con la sustitución del sentimiento a la persona: esta parece casi retroceder para que aquél domine con más intensidad. Esto ocurre en primer lugar cuando Don Alvaro medita sobre el duelo con Don Carlos:

> Mi ciega
> furia ha dado muerte a un hombre 348 a

y luego, cuando se dirige humildemente a Don Alfonso:

si escucha
mi arrepentimiento humilde
sin caridad vuestra furia... 358 b

En otros casos, vocablos de uso metonímico tan corriente en las tragedias resbalan más bien hacia lo metafórico:

no mi pecho despedaces 300 a

¡Ah, cuál me aprieta
el corazón una mano
de hierro ardiente! 348 a

Lo que entra, en fin, dentro de una general tendencia del *Don Alvaro* a abandonar el campo de la contigüidad para introducirse en el de la similaridad.

Sería equivocado afirmar que el *Don Alvaro* está escrito en estilo metafórico: contrastaría con los ideales de comunicación y sencillez que presiden a la obra. Sin embargo, la metáfora y la comparación ocupan un lugar de relieve: almenos unas treinta metáforas se distribuyen a lo largo del drama. Algunas tópicas y lexicalizadas (*helarse la sangre, apurar el cáliz hasta las heces* etc.); otras dentro de ese gusto de lo hórrido que ya hemos destacado en la producción clasicista:

aborto de los abismos 325 a

de uno de los dos la tumba
se está abriendo en este instante 360 b

Hachas de muerte las nupciales teas
fueran 312 b

a las cuales habrá que añadir los ya aludidos *río* y *mar de sangre* (349 b) y un par de comparaciones:

Frío está tu semblante
como la losa de un sepulcro frío 312 a

Así, en la cárcel sombría
mete una luz el sayón 332 a

omitiendo ulteriores citas por tratarse de expresiones muy notas.

Hay casos, sin embargo, en que lo sereno de la imagen borra a atenúa lo trágico de la circunstancia:

> Sí, he cegado en el punto
> en que alboraba el más risueño día 312 a

> un sol hermoso y radiante
> te he descubierto, y de un soplo
> luego he sabido apagarlo 361 b-362 a

Como se ve, en armonía con el tono dominante de desengaño, la imagen amena se cita para aludir a una felicidad perdida.

Pero se desdibujan también, aunque más raras, imágenes inspiradas en la esperanza:

> ¿Van ya los santos cielos
> a dar corona eterna a mis desvelos? 310 b

> [¿Será verdad que venga]
> otra mujer penitente
> a ser luz de estas montañas? 327 a

o a un sentido — fugaz, claro está — de serena tranquilidad:

> [El canto del coro y el sonido del órgano]
> que cual de incenso vaporosa nube
> al Trono santo del Eterno sube,
> difunden en mi alma
> bálsamo dulce de consuelo y calma 321 b

No hacen falta más citas, puesto que ya parece bastante evidente que el área de la similaridad se ha ampliado envolviendo diversos campos semánticos. Y si esto ocurre es porque Rivas ha atribuido a la imagen la función de apoyar, subrayándola, la particular situación emotiva en que se encuentra el personaje; por la misma razón — o sea por su ausencia de funcionalidad en este sentido — ha descuidado notablemente la metonimia.

Movido por el mismo deseo de funcionalidad, Rivas reduce intensamente la adjetivación superflua o le quita, en muchos casos, el carácter ornamental. Entendámonos: se encuentran todavía casos de adjetivación trivial y casi de-

semantizada: *órgano sonoro, rígida aspereza, hondo precipicio, arroyo cristalino* etc. Pero, al lado de estos sintagmas tan conformes a la espera maś vulgar, se dan algunas *callidae iuncturae* ricas de información.

Veamos algunos ejemplos. En el célebre monólogo de la jornada III, se subsiguen *mezquino mortal, sino terrible, eternidad tan horrible, ceño furibundo, cáliz sabroso*; no se trata, en su mayoría, de adjetivos en sí muy nuevos ni muy cargados de significación; pero allí, en aquel trozo, cada uno de ellos es la real expresión de los estados de ánimo y perspectivas existenciales de Don Alvaro.

Lo mismo podemos advertir en

¿Y mi anciano y tierno padre? 309 b

que — en las huellas de *Arias Gonzalo* — nace de la efectiva compasión de Leonor hacia el Marqués; y en el noto

el alazán gallardo y fiero 311 a

con que Don Alvaro describe el airoso caballo al cual confía su ufana esperanza de felicidad.

En el otro monólogo de la jornada IV, esc. 5, no sólo descubrimos también la respondencia entre adjetivo y situación psicológica del personaje en *mar inmenso* (de sangre), en *porvenir dichoso* (el soñado por Don Alvaro) y en *repentino viento* (el que determina el inesperado cambio de suerte), sino que apuntan acercamientos tan poco usuales como *montes argentinos* y *fúlgidos follajes* que nos aparecen impregnados de intensos valores evocativos.

Conexionado, en cierto modo, con el uso nuevo del adjetivo está el del hipérbaton. El cual reaparece en el drama en las forma más moderadas que ya eran las predominantes también en las tragedias, hasta el punto que a menudo podría pasar desapercibido; no se olvide que muchas veces se trata de esas inversiones que son muy comunes en todas las versificaciones de todas las épocas. Sin embargo, sobre todo en la inversión de verbo y nombre podemos fácilmente percibir cómo éste adquiere un particular relieve, llamando sobre sí la atención del oyente.

Véanse, por ejemplo, algunas frases de los discursos que los personajes pronuncian al abrirse el telón:

ricos presentes te harán

algo que no haya en Sevilla
pídeles
Sabes que el ídolo eres
piensa que tu padre soy 307 b

En la 2ª escena:

Fuerza
me falta 308 b

El alma me partes 309 a

la desgracia grande
tuvo el infeliz 309 a

Esto pasa en decenas de otros versos que no es el caso de citar y que cualquier lector encontrará fácilmente por su cuenta.

Tal vez sobre advertir que no he tocado, a sabiendas, el aspecto más sugerente del *Don Alvaro*: es decir, esa chispa de genio y ese momento particular de gracia inventiva y lucidez ordenadora que presidieron al nacimiento de la obra; en comparación con el *Don Alvaro* las tragedias parecen ejercicios escolares. Esto, claro está, no se desarrolla, sino que llega a un momento dado. Naturalmente, en esta perspectiva, ya no se puede hablar de pasaje gradual, sino más bien de tránsito repentino desde una elegancia incolora a los matices más violentos de una fervorosa genialidad.

ERMANNO CALDERA
Universidad de Génova

NOTE

* Este artículo, en una redacción algo más extensa, se publica también en los *Cuadernos de Filología de la Universidad de Valencia*.

[1] Las citas se refieren a la edición de la BAE tomo CI: se indican la página y la columna, omitiéndose, comúnmente, toda referencia al acto y a la escena.

[2] La triplicación como uso corriente en Rivas en analizada por G. BOUSSAGOL, *Angel de Saavedra, duc de Rivas*, Toulouse, Privat, 1926, p. 429. Sin embargo, se trata de uno de los muchos recursos estilísticos que, como veremos, se van reduciendo a lo largo de la producción de Rivas. En *Don Alvaro*, por ejemplo, encontramos tan sólo un *mi bien, mi gloria, mi consuelo* (311 a) que ha perdido todo arrebato retórico.

[3] Incluyo dentro del término *metonimia* también la sinécdoque: aquí más que una exacta definición de las figuras, nos interesa poner de relieve la presencia de vocablos o sintagmas que se mueven en el campo de la contigüidad.

[4] Hay que decir que en el 2° verso podría divisarse el asomo de una metáfora. Sobre el lenguaje de *Aliatar*, v. también BOUSSAGOL, op. cit., p. 165.

[5] Parafraseando en lenguaje denotativo, sonaría: "Yo, viejo, me alejo de ti, que eres joven y no puedo inspirarte, siendo tú tan bella, algún sentimiento de amor". La presencia de la metáfora lexicalizada *fuego* contribuye a un más intenso resbalón hacia lo abstracto.

[6] Cfr. BOUSSAGOL, op. cit., pp. 419-20, donde se examina la presencia de esta clase de vocablos a lo largo de toda la producción de Rivas.

[7] Cfr. E. A. PEERS, *Angel de Saavedra, Duque de Rivas. A critical Study*, en *Revue Hisp.*, LVIII, 1923, pp. 168 y sigs.; BOUSSAGOL, op. cit., pp. 171 y sigs.

[8] Sobre este particular escenográfico, v. J. L. ALBORG, *Historia de la lit. esp.*, IV, Madrid, Gredos, 1980, p. 478.

[9] También en esta preocupación por el tiempo, Malek-Adhel se anticipa a Don Alvaro. Cfr. *Don Alvaro*, 311 a: *El tiempo no perdamos; ¿Por qué tiempo perder?* y 311 b: *¿qué te detiene?*

[10] Alguna vez parece que se yuxtaponen esa tendencia y el amor a ciertas expresiones de gusto arcaizante. Véase, por ejemplo, 77 b: *Abismos espantosos / doquier circundan mi dudosa planta.* Se podrían casi definir un verso romántico y uno clásico.

[11] Op. cit., p. 479.

[12] Op. cit., p. 201.

[13] Sobre el programa liberal de *Lanuza* y su relación con los problemas políticos del momento (fue compuesta durante el trienio liberal), v. N. GONZÁLEZ RUIZ, *El Duque de Rivas o La fuerza del sino*, Madrid, Aspas, 1944, p. 139.

[14] Cfr., al respecto, BOUSSAGOL, op. cit., p. 182.

[15] Así Peers y Alborg, que se citan a continuación. Al contrario, González Ruiz la juzga "de corte clásico" y "de escaso valor" y afirma que "no hace presumir la existencia del autor de *Don Alvaro*" (op. cit., p. 182). Asimismo, Boussagol, op. cit., p. 210, afirma que Rivas habría podido hacer un drama romántico, aprovechando el material que poseía: en cambio, se limitó a componer una tragedia regular, sosa por el "pálido sentimentalismo amoroso" que la permea.

[16] Op. cit., pp. 203 y sigs.

[17] Op. cit., p. 481.

[18] Op. cit., p. 206.

[19] Ibidem

[20] Véase, como caso límite, p. 139 b:

Pero de un rey excelso de Castilla
el vil engaño y la alevosa muerte,
y el responder a generosa guerra
con doble trato y con traición aleve,
mal tan sólo con lágrimas y lutos
satisfecho quedar, señora, puede.

[21] No vamos ahora a discutir si se trata realmente de destino, o de la "injusticia cósmica" de que discurre tan profundamente Cardwell, o de lo absurdo de la vida, según la interpretación de Alborg o de las varias explicaciones que la crítica ha intentado. Lo que aquí interesa, en la perspectiva de esta investigación, es la existencia de una fuerza superior que arrastra a Don Alvaro y que llamamos "sino" (o, sinonímicamente, destino) según la definición que le dio Rivas.

APPENDICE

LA CRITICA DEL ROMANTICISMO SPAGNOLO E LA SUA EVOLUZIONE

Un modo di guardare allo sviluppo della critica del romanticismo spagnolo potrebbe essere semplicemente quella di dividerla in due periodi: la critica prima di Allison Peers, includendo lui che vent'anni fa era il critico più autorevole in questo campo, e la critica dopo Peers. Se adottiamo questo criterio la fase attuale della critica del romanticismo spagnolo è contraddistinta da una forte reazione contro l'interpretazione del movimento da parte di Peers. Ma l'interpretazione di Peers era essa stessa il frutto di un sistema della critica precedente che ci riporta alle origini del movimento stesso in Spagna e all'atteggiamento dei critici dell'epoca di Ferdinando VII. Non si può sottolineare abbastanza il fatto che gli abbagli e le contraddizioni (come le vediamo ora) nell'atteggiamento di Peers derivino direttamente dalla prima fase della critica romantica in Spagna che coincise con gli anni 1814-1834.

Prima del 1814 la parola usata generalmente non era "romantico" bensí *romancesco*, che tendeva a significare qualcosa come bizzarro o esagerato. Non fu che con la ben nota controversia su Calderón tra Böhl von Faber e José Joaquín de Mora, la quale si sviluppò nel 1814, che la parola cominciò ad acquistare una connotazione definitiva. Montesinos, nella sua recensione di *Liberales y románticos* di Llorens nel 1955 sottolineò l'importanza del conflitto ideologico che era alla base della polemica tra Böhl e Mora. Böhl si era convertito molto di recente al cattolicesimo ed era un monarchico ultraconservatore per quanto riguarda la politica. Con la sua difesa di Calderón, Böhl in effetti intendeva difendere la tradizione spagnola cattolica e monar-

chica che il ritorno di Ferdinando "el deseado" aveva appena restaurato in Spagna. Il suo attacco al classicismo e al neoclassicismo francese era diretto in realtà a ciò che egli stimava come il razionalismo semi-pagano dei suddetti movimenti da lui riguardato come *disolvente*. Di qui il tono specifico delle sue critiche a Mora e ai *Mirtilos*.

No es Calderón a quien odian los Mirtilos; es el sistema espiritual que está unido y enlazado al entusiasmo poético, la importancia que da a la fé, los límites que pone al raciocinio[1].

Ne consegue pertanto che, volendo interpretare il romanticismo in termini tradizionalisti, Böhl incorse in due errori fondamentali che avrebbero fatalmente confuso l'interpretazione del movimento fino ad Allison Peers e oltre negli anni Quaranta.

Il primo di tali errori fu quello di associare il romanticismo con lo spirito cristiano per distinguerlo dal razionalismo pagano che Böhl riguardava come l'essenza del classicismo. Il romanticismo, Böhl dichiarava:

encierra siempre con más o menos claridad las ideas sublimes de eternidad, inmensidad, amor, desprendimiento, unión: todas, hijas del cristianismo[2].

In secondo luogo, e di conseguenza, Böhl, seguendo Augusto Wilhelm von Schlegel e Mme de Staël, fece l'errore di associare il romanticismo con l'intera letteratura in volgare che si era sviluppata in Europa dopo il Medioevo sotto l'influsso dello spirito cristiano e cavalleresco e che nelle varie lingue europee rifletteva il carattere nazionale dei paesi di cui era il prodotto. Per Böhl i movimenti neoclassici nel *gran siècle* francese e nel settecento che si proponevano di esprimere concetti universali ed eterni e non quelli puramente nazionali erano una deplorevole parentesi nella lunga linea di evoluzione di una serie di letterature nazionali essenzialmente cristiane e romantiche. L'atteggiamento degli altri critici di maggiore importanza dell'epoca fernandina, López Soler, Monteggia e soprattutto Durán, sviluppa le idee di Böhl esattamente come quest'ultimo aveva fatto con quelle di Schlegel e Mme de Staël. López Soler in particolar modo riasseriva la teoria di un legame assolutamente necessario tra romanticismo e cristianità:

¿Quién ignora la notable mudanza que ocasionó la aparición del cristianismo en la sociedad humana?... Hé aquí el origen del romanticismo.[3]

Ma mancava ancora il contributo di un critico che fosse in grado di evolvere il tema fortemente nazionalista e *casticista* latente nelle opere di Böhl. Il critico in questione doveva essere Durán nel suo famoso *Discurso* del 1828. Dato che la sua discussione s'imperniava sul dramma dell'Etá d'Oro, non c'era assolutamente alcuna necessità di introdurre la questione del romanticismo. Che egli l'abbia fatto è rivelatore del suo debito verso Böhl, Schlegel e Mme de Staël. Ma ciò che veramente è rilevante è il desiderio di Durán di nazionalizzare il romanticismo per così dire, cioè di presentare la Spagna come il paese romantico per eccellenza e di asserire che il dramma dell'Età d'Oro per il fatto stesso di riflettere direttamente il *Volksgeist* spagnolo e di trasmettere gli ideali nazionali e cristiani fu essenzialmente romantico. Ecco l'origine dell'assurda distinzione da parte di Peers tra il "rinnovamento romantico" in Spagna che quest'ultimo fa risalire all'Età d'Oro e la "rivolta romantica" del 1834.

A questo punto è essenziale prendere in considerazione che a quel tempo nella Spagna di Ferdinando VII non esisteva in verità un'autentica letteratura romantica di cui si potesse discutere. L'atteggiamento di Böhl, Monteggia, López Soler e Durán non era basata sulla presenza di alcuna opera letteraria. La discussione perciò era puramente teorica. Soprattutto non era in grado di mettere in relazione il romanticismo con una *Weltanschauung* specificamente contemporanea. Tutto ciò mutò tuttavia dopo il 1834 quando si cominciarono a produrre opere romantiche. Naturalmente esse diedero l'avvio a una massa di reazioni critiche confuse in se stesse e che creavano confusione. Ma possiamo classificare tali reazioni in tre categorie principali. Prima di tutto c'erano critici che continuavano a interpretare il romanticismo nei termini che Böhl e Durán avevano presi a loro volta da Schlegel e da Mme de Staël. L'esempio a questo proposito è Ochoa: *Un Romántico* nell'"Artista"[4] 1835. In secondo luogo c'erano altri critici che riguardavano il romanticismo in gran parte dal punto di vista della tecnica e consideravano che consistesse essenzialmente nel rifiuto delle "regole" e dei canoni di gusto neoclassico. In questo caso l'esempio potrebbe essere Mesonero Romanos nel suo famoso articolo *El romanticismo y los románticos* del 1837. Ma in terzo luogo c'erano critici, in special modo Alcalá Galiano, Pastor Díaz e soprattutto Larra stesso, che riconoscevano chiaramente quanto fosse impossibile descrivere il nuovo movimento sia in termini di "el modo de existir y pensar político y religioso de la media edad o siglos caballerescos"[5] che in termini di semplici mutamenti nella tecnica letteraria. Questi ultimi percepivano lucidamente che il romanticismo *non* era una caratteristica permanente della letteratura europea in volgare, ma un riflesso di una nuova visione della condizione

umana. Così Alcalá Galiano nella celebre prefazione a *El moro expósito* di Rivas (1834) si riferisce al "romanticismo actual" e lo collega proprio con quello spirito di analisi razionalista che Böhl aveva attaccato con tanta aggressività. Non c'è da sorprendersi che egli faccia riferimento all'importanza di Byron e alla "poesía metafísica" in termini entusiastici. L'atteggiamento di Larra verso "una literatura nueva, expresión de la sociedad nueva que componemos" (*Literatura*, 1836) è fin troppo noto per meritare più di un rapido accenno, mentre il prologo di Pastor Díaz ad alcune poesie di Zorrilla nel 1837 insiste sul crollo del vecchio sistema di credenze religiose e razionaliste e sul rapporto del romanticismo con una cosmovisione "en que el mundo de la inteligencia es el caos, el del sentimiento es el vacío"[6]. Ora l'importanza di questo terzo gruppo di critici risiede nel fatto che essi sono i predecessori dei critici attuali che rifiutano l'interpretazione di Peers basata com'è in ultima analisi sulle precedenti teorie messe in circolazione da Böhl e Durán.

Tuttavia, appena i critici cominciarono a formulare l'interpretazione del romanticismo come la troviamo nella prefazione di Pastor Díaz del 1837, e più ancora quando opere genuinamente romantiche derivate non da Chateabriand e Scott, ma da Byron e Dumas, cominciarono ad apparire, il mondo della critica tradizionale si trovò in stato di allarme. Alberto Lista più di tutti, ma anche Mesonero Romanos, Enrique Gil, Ventura de la Vega, Mora e Jacinto Salas y Quiroga, tutti tra il 1837 e il '42 si scagliarono contro il *romanticismo actual*, che Lista chiamava "el romanticismo malo", accusandolo di produrre immoralità e empietà. L'esempio tipico è senza dubbio Enrique Gil, che si lamentava di:

> Este género desconsolado y amargo, que despoja al alma hasta del placer de la melancolía y anubla a nuestros ojos el porvenir más dulce, el porvenir de la religión[7].

Ne consegue che non c'è da sorprendersi se troviamo che nel 1841 il Balmes, nel primo capitolo delle sue *Cartas a un escéptico en materia de religión*, si avventava contro "una literatura loca" le cui caratteristiche più deplorevoli erano "el vacío del alma" e lo scetticismo. In *El criterio* (1845) attaccava i romantici definendoli:

> hombres que se quejan de todo, blasfeman de Dios, calumnian a la humanidad entera, y cuando se elevan a consideraciones filosóficas llevan el alma por una región de tinieblas donde no encuentran más que un caos desesperante[8]

proprio esattamente ciò che Pastor Díaz aveva asserito, ma da un punto di vista diametralmente opposto.

Durante gli anni Cinquanta, come Sherman Eoff ha indicato nel suo ben noto articolo sulla critica del romanzo in Spagna alla metà dell'ottocento (*PMLA*, *55*, 1940), nel circolo dei critici regnava uno spirito reazionario e tradizionalista. I suoi rappresentanti, per quel che riguarda il romanticismo, erano il romanziere e critico Juan Valera e il critico Borao. L'aspetto interessante dell'atteggiamento di Valera in *Del romanticismo en España y de Espronceda* (1854) è che egli non fece alcun tentativo atto a negare il significato del *romanticismo actual*, ma al contrario sostenne che:

> Es extravío abominable decirnos siempre cosas que aunque fuesen ciertas nos habrían de amargar y atosigar. ¿Qué provecho nos trae retratar la verdad si la verdad es siempre inmunda? ¿No sería mejor mentir para consuelo?[9]

Borao, scrivendo nella "Revista Española de Ambos Mundos" nello stesso anno, ancora una volta sottolineò chiaramente l'importanza del contenuto delle opere romantiche. Sfortunatamente il suo modo di vedere il movimento era completamente agli antipodi di quello di Valera dato che di nuovo fa ritorno alla antica triade di cristianesimo, nazionalismo e libertà.

Toccò naturalmente a Menéndez Pelayo nella sua *Historia de las ideas estéticas en España* stabilire in chiari termini per la prima volta la duplice natura del romanticismo; ma è più che ovvio il fatto che non riuscì a capire il significato della distinzione da lui fatta tra quello che chiamava *el romanticismo histórico-nacional* e la più *disolvente* e byroniana corrente del romanticismo. Menéndez Pelayo associò il primo con un movimento di sensibilità che mirava a ridare un senso di spiritualità alla fede cristiana per costituire una barriera allo scetticismo che emergeva dagli scrittori enciclopedici francesi e dalla filosofia critica del settecento. L'altro genere del romanticismo tuttavia egli tendeva a considerarlo come una semplice posa. Lo vediamo chiaramente dal suo commento che lo scetticismo di Espronceda mancava di una base filosofica, affermazione che è tutt'al più soltanto in parte vera.

Gli articoli di Valera e Borao e il punto di vista di Menéndez Pelayo sono rappresentativi di un'epoca di transizione in cui l'interesse per il soggetto era in declino. Fu soltanto alla fine del 1877 che l'articolo di Tubino *Introducción al romanticismo en España* nella "Revista Contemporánea" iniziò ciò che per noi è veramente la critica moderna del romanticismo spagnolo. In contrasto con Borao e Menéndez Pelayo, Tubino associava il romanticismo con quello che egli chiamava "la reforma filosófica, más trascendental que la

literaria"[10] in cui anticipa il punto di vista dei critici del secolo attuale quali Morse Peckham e Lovejoy. Similmente riconosceva in Espronceda "una personificación de una época y testimonio del romanticismo filosófico"[11], affermazione che risale alla identificazione del *romanticismo actual* con la poesia metafisica originalmente promulgata da Alcalá Galiano e riasserita recentemente da Cardwell nella sua nuova edizione delle liriche di Espronceda.

Con la pubblicazione dell'articolo di Tubino possiamo dire che la scissione dei critici del romanticismo spagnolo in due gruppi separati sia un dato di fatto. Da allora l'atteggiamento di Durán e Borao è sopravvissuto nell'opera di Enrique Piñeyro, *El romanticismo en España* (Paris, s. d.) che Peers ha tradotto in inglese nel 1934 e più ancora nell'interpretazione di Peers stesso del movimento romantico nella sua *History...*, capitolo VII. Tralasciamo di far menzione dei suoi tanti altri articoli precedenti, alcuni dei quali risalgono agli anni Venti. D'altra parte l'atteggiamento di Tubino, che si può riportare ad Alcalá Galiano, Pastor Díaz e Larra, fu raccolto da Adolfo Bonilla nel suo famoso articolo su Espronceda in "La España Moderna" CCXXXIV, 1908, da Ospina nel suo *El romanticismo* (Madrid 1927) e più recentemente da Del Río, Julián Marías, Casalduero e Juretschke. Questi ultimi collegano la nascita del movimento romantico alla crisi di ideali e credenze del nostro tempo.

Prima di passare alla fase finale della critica del romanticismo, però, è essenziale fare un accenno alla Generazione del 98, molti membri della quale si dichiararono esplicitamente eredi del movimento romantico. Si deve sostenere categoricamente che qualsiasi prova esplicita e implicita suggerisce che per gli scrittori del 98 il romanticismo si identificava chiaramente con le prime avvisaglie della loro *angustia metafísica*, per usare l'espressione di Azorín. Il primo scrittore della Generazione suddetta ad accettare l'eredità ideologica del romanticismo fu ovviamente Ganivet in *España filosófica contemporánea* (1889). In esso sottolineava l'idea di un "estado patológico intelectual" del paese. Secondo la sua opinione si propagava progressivamente tra la minoranza intellettuale e andava via via distruggendo la loro fede nelle "ideas madres", cioè in qualsiasi accordo di opinioni sul significato dell'esistenza sia a livello nazionale che individuale. La cosa fondamentale per quello che ci riguarda è il fatto che Ganivet riportò l'origine di tale *estado patológico intelectual* proprio al movimento romantico.

Assai più diffuso e significativo è certamente il gesto di Azorín e di alcuni suoi amici quando si recarono in pellegrinaggio alla tomba di Larra nel 1901 e il discorso di Azorín in cui Larra veniva descritto come "maestro de la presente juventud".

La vida es dolorosa y triste — dice Azorín nel suo discorso —. El desolador pesimismo del pueblo griego, el pueblo que creara la tragedia, resurge en nuestros diás. "¡Quién sabe si la vida no es para nosotros una muerte y la muerte no es una vida! exclama Eurípides. Y Larra, indeciso, irresoluto, escéptico, es la primera víctima de estas redivivas y angustiosas perplejidades.

Tale discorso è riprodotto in *La voluntad*, Parte II, capitolo 9.

Dimostra al di là di ogni dubbio che quelli del 98 vedevano nei romantici la prima generazione a scoprire ciò che Unamuno avrebbe chiamato "la terrible conciencia de la conciencia" e Pérez de Ayala "la enfermedad de lo incognoscible". Non c'è da sorprendersi pertanto che Bonilla nel 1908 fosse in grado già di rivoluzionare la critica su Espronceda demolendo l'atteggiamento di Valera e presentado l'autore di *El diablo mundo* come uno dei progenitori della nostra angosciata sensibilità moderna.

Tutto questo è molto lontano dal pensiero di Piñeyro e Peers. Ma bisogna ricordare che fu soltanto nell'anno 1928, quando Merimée pubblicò *L'influence française en Espagne au dix-huitième siècle* e Luigi Sorrentino *Francia e Spagna nel settecento,* che fu possibile documentare con precisione l'inizio dell'influsso delle idee enciclopediche e scettiche nei circoli intellettuali spagnoli durante l'epoca formativa della generazione romantica. Secondo noi tuttavia, il vero momento cruciale coincise con l'apporto di critici francesi del romanticismo in Francia, come Seillière e Bray, il cui pensiero derivava in ultima analisi dall'indimenticabile *La crise de conscience européenne au dix-huitième siècle* di Paul Hazard. A fianco dei critici suddetti non dobbiamo dimenticare i frutti della formazione nell'America del Nord nel 1923 del *Group for the Critical Study of Romanticism.*

In tale guisa, anche prima che Peers formulasse la sua dichiarazione finale al riguardo, nel 1940, la sua interpretazione del movimento romantico spagnolo, come essenzialmente letterario, prettamente spagnolo e caratterizzato dall'enfasi su libertà, passione, patriottismo, cristianità e medievalismo, era già sul punto di soccombere. Questo non soltanto a causa della distinzione insostenibile che Peers faceva tra il rinnovamento romantico e la rivolta romantica, ma più specificamente a causa del fatto che la sua interpretazione era già irrimediabilmente sorpassata.

Prima che Morse Peckham (*Beyond the Tragic Vision,* New York, 1962) emergesse come il massimo critico contemporaneo del romanticismo e spalleggiasse con il suo immenso patrimonio di erudizione e il suo nuovo sistema metodologico un'interpretazione del romanticismo del tutto opposta a quella

di Peers, Arthur Lovejoy aveva pubblicato il suo articolo d'importanza fondamentale *The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas*[12] (1941) e più specificamente ancora per quello che ci riguarda, Del Río aveva pubblicato il suo articolo *Present Trends in the Conception and Criticism of Spanish Romanticism* nella "Romanic Review" del 1948. Julián Marías, scrivendo nella "Revista de la Universidad de Buenos Aires" (1949), Casalduero nel suo *Forma y visión del Diablo mundo* (Madrid, 1951) e soprattutto Hans Juretschke nel suo monumentale *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, (Madrid 1951) seguito dal suo *Origen doctrinal y génesis del romanticismo español* (Madrid, 1954) contribuirono tutti con elementi di massima importanza alla revisione dell'interpretazione di Peers già implicata nell'articolo di Del Río.

Verso la metà degli anni cinquanta, pertanto, il punto di vista di Peers, benché costituisse l'insegnamento di base adottato nei Dipartimenti di Spagnolo in Gran Bretagna e nell'America del Nord (e forse altrove) venne a trovarsi attaccato ferocemente da un gruppo di critici molto meno disarmati in quanto alla metodologia. Ad essi, ci avventuriamo a dire, dobbiamo collegare l'opera di Caldera, di Cattaneo e non ultimo di Froldi nel suo lavoro su Meléndez Valdés la cui interpretazione Cardwell e io stesso abbiamo accolto con tanto interesse e compiacimento in quanto chiariva per quel che ci riguarda la fase anteriore dello sviluppo delle idee attinenti al romanticismo. È fuor di dubbio anche che l'opera di Sebold nell'America tragga origine dalle stesse fonti. L'unico critico di indiscussa importanza il cui atteggiamento non può esser posto direttamente in relazione con le due tendenze critiche che abbiamo tentato di descrivere è, ovviamente, Vicente Llorens. Ma anch'egli nel suo *El romanticismo español* (Madrid, 1979) uscito postumo, accetta la distinzione tra "el llamado romanticismo histórico"ed "el romanticismo propiamente dicho, o sea, el contemporáneo" (p. 220). Purtroppo nella stessa pagina Llorens rivela che non ha compreso chiaramente sia le origini che il vero significato del "*romanticismo contemporáneo*". Una lettura attenta di quest'ultimo suo libro conferma l'impressione lasciata dai suoi lavori precedenti che per lui il romanticismo in Spagna non fu altro se non la manifestazione letteraria del Liberalismo. Le sue origini, egli sembra argomentare, risalgono alla Rivoluzione Francese, "origen de una nueva sociedad y de nuevas ideas" (p. 546). Lo spirito contraddittorio e la varietà di forme che caratterizzano la letteratura romantica, egli sembra suggerire, riflettono in primo luogo le lotte politico-sociali che fecero seguito agli avvenimenti del 1789. Allo stesso modo la reazione anti-romantica fu stimolata dalla ribellione de La Granja nel 1836 e raggiunse la sua forma più consistente dopo le rivolu-

zioni europee del 1848. Con il massimo rispetto per l'esteso contributo di Llorens alla critica del romanticismo spagnolo, ci sembra che una simile interpretazione sia ai nostri giorni del tutto inadeguata.

A questo punto esiteremmo a fare qualsiasi commento sulla critica contemporanea del romanticismo spagnolo in Francia e in Spagna, benché i lavori di Marrast su Espronceda e di Iris Zavala su *Románticos y socialistas* (Madrid, 1972) ci portino a credere che sta guadagnando terreno un'interpretazione sociologica del romanticismo. Ma non possiamo concludere senza far menzione del fatto che le recensioni della più recente ed importante opera sul romanticismo europeo *Romantic and its Cognates* (Toronto, 1972) curata da Hans Eichner, provano inconfutabilmente che gli atteggiamenti nuovi e sorpassati verso il romanticismo, non soltanto in Spagna ma anche altrove, continuano a coesistere e a suscitare polemiche quanto mai acute e svariate. È evidente che la recente interpretazione sociologica di cui abbiamo già parlato a proposito dell'opera di Iris Zavala ed altri non farà che aumentare l'elemento polemico nel campo di cui stiamo trattando.

DONALD L. SHAW
Università di Edimburgo

NOTE

[1] N. BÖHL VON FABER, *Vindicaciones de Calderón*, Cadice, 1820, cit. J. HERRERO, *Fernán Caballero*, Madrid 1963, p. 79.

[2] *Ibid.*, cit. Herrero, *op. cit.*, p. 112.

[3] R, LOPÉZ SOLER, *Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas*, riprodotto in "Bulletin of Spanish Studies", VIII, 1931, p. 198.

[4] Cit. E. ALLISON PEERS, *History of the Romantic Movement in Spain*, Cambridge 1940, I, p. 331.

[5] *El Consabido* nelle "Cartas Españolas", 1832, cit. Peers, *op. cit.*, II, p. 40.

[6] Si veda D. L. SHAW, *Historia de la literatura española: el siglo XIX*, 4a ed., Barcelona 1978, pp. 72-3.

[7] E. GIL, recensione di "A Jarifa" di Espronceda, nelle sue *Obras completas*, Madrid, 1954, p. 484.

[8] J. BALMES, *El criterio*, capitolo 19, sezione iii.

[9] J. VALERA, *Obras completas*, II, Madrid, 1949, pp. 652 e 657.

[10] F. TUBINO, *Introducción al romanticismo en España*, "Revista contemporánea", VII, 1877, p. 185.

[11] *Ibid.*, p. 189.

[12] "Journal of the History of Ideas", II, no. 3, 1941, pp. 257-78.

El presente facsímil se acabó de imprimir en Bologna, en Enero de 2006, a cargo de Il Capitello del Sole. Consta la edición de 50 ejemplares numerados y no venales, y coincide con el 9° Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico, que tuvo lugar en Saluzzo, 17-19 de Febrero de 2005.

N° 12

1. Piero Menarini, *Narrare la Conquista. L'"Historia General de las Indias" di Francisco López de Gómara*

2. Silvia Adani, *La presenza di Sha-kespeare nell'opera di Federico García Lorca*

3. L. Elena Finardi, *I santi di Federico. Agiografia romano-andalusa di García Lorca*

4. *Romanticismo 7. La poesía román-tica (Actas del VII Congreso (Nápoles, 23-25 de Marzo de 1999)*

5. Cristina Fiallega, *El teatro colonial. De la evangelización a la propaganda independentista*

6. Paola Colacicchi, *Presenza del fantastico nella narrativa spagnola dell'età romantica*

7. Vittorio Caratozzolo, *Il teatro di Gertrudis Gómez de Avellaneda*

8. *Romanticismo 8. Los románticos teorizan sobre sí mismos*

9. Antonio de Zamora, *No hay deuda que no se pague y Convidado de piedra*. La versione per Isidoro Máiquez.

10. Dionisio Viscarri, *Nacionalismo autoritario y orientalismo. La narrativa prefascista de la guerra de Marruecos (1921-1927).*

11. Joaquín Dicenta *Juan José,* a cura di Piero Menarini

12. *Romanticismo 9. El eros romántico.* Actas del IX Congreso (Saluzzo, 17-19 de Febrero de 2005)

Edición no venal.
Volume non in vendita.
Omaggio ai Partecipanti al IX Congreso (Saluzzo, 17-19 de Febrero de 2005)

Centro Internacional de Estudios
sobre Romanticismo Hispánico "Ermanno Caldera"