

Arquetipos sociales del teatro romántico

Son numerosos los aspectos que se han resaltado sobre las innovaciones que el teatro romántico aporta a la escena española del siglo XIX. De entre ellos, la ruptura de la regla de las tres unidades y las aportaciones temáticas y léxicas se llevan la palma. Pero quizás esta visión estilística y de carpintería teatral ha mediatizado excesivamente la lectura de obras muy complejas, haciéndonos derivar la mirada hacia cuestiones como la mezcla de lo cómico y lo trágico, la fusión del verso en la prosa o la espectacularidad escenográfica del hilo narrativo, sin permitirnos derivar nuestra atención hacia los aspectos eminentemente sociales que se ocultan, simbólicamente, tras los dramas del Romanticismo.

En el drama romántico existen casi siempre unos planteamientos sociales explícitos, y otros coincidentes o no con los primeros, que se conjugan implícitamente, como manifestación subconsciente de una actitud que busca la identificación del público, el sentimiento del espectador, a la propuesta planteada.

Los factores del nacionalismo, el ideal del éxito burgués o la recuperación emotiva del pasado histórico no son, en absoluto, elementos ajenos a este segundo mensaje implícito, que tiene la voluntad de convencernos de la cordura, legitimidad y superación de la injusticia propios del esquema ideológico del Romanticismo.

El autor romántico lanza un mensaje de identificación y captación del público que debe alinearse con los personajes del drama y que son, en gran medida, prototipos de la nueva sociedad. Y, para ello, recurre a unas caracterizaciones simbólicas, sistemáticamente sostenidas en todos los textos importantes del teatro romántico, que conviertan en efectiva, a niveles sociales, esa identificación entre el drama histórico de la revolución burguesa.

Elementos comunes en el sistema actancial del teatro romántico

Cuando Luchino Visconti abre el telón de su película *Seso* la inicia, no en vano, con la representación de una ópera basada en un drama romántico español: *Il Trovatore*. En efecto, en el drama de don Antonio García Gutiérrez el enfrentamiento entre don Nuño y Manrique es algo más que una disputa amorosa por doña Leonor de Sese. Los rivales lo son, ante todo, de casta social. Y don Nuño, conde de Luna e hijo del ilustre don Lope de Artal, de ningún modo puede ver con ojos indiferentes que el hijo de una gitana y partidario, para mayor enemistad social, de los de Urgel, sea pretendiente de dama de noble cuna, apta para señores de su clase y nunca para vasallos de dudoso origen.

Ese conflicto del origen está presente también en las reivindicaciones que contra su destino lanza el trovador Manrique a su supuesta madre, Azucena. Manrique dice:

—¡Si yo fuese un Lanuza, un Urrea, un...!

Y Azucena le termina la frase, designándolo con su verdadero apellido:

—Un Artal.

El drama que se sigue luego, con el envenenamiento de Leonor y la ejecución de Manrique, está planteado ahí mismo: en el deseo y aspiración del Trovador de poseer un apellido rimbombante, de ser uno más entre los integrados al esquema social de la nobleza y bajo los legítimos supuestos de que su valor, su gallardía y su capacidad de lucha le hacen acreedor muy merecido a la correspondencia de su pasión por doña Leonor de Sese.

El conflicto no es demasiado distinto al que plantea Juan Eugenio de Hartzenbusch en *Los amantes de Teruel*. Aquí, pese a sus acreditados apellidos de Martínez Garcés de Marsilla, se da una condición similar de origen: Diego Marsilla no tiene un real. En cambio, don Rodrigo de Azagra pertenece a la muy noble familia de los señores de Albarracín. La disputa por doña Isabel de Segura pasa por unas horcas caudinas previas: Marsilla ha de conseguir dinero en el plazo máximo de seis años. Las vicisitudes no son, por lo tanto, hijas tan sólo del amor, sino de la fortuna.

¿Y qué decir de *La conjuración de Venecia*, el primero de todos estos dramas, cronológica y estilísticamente considerado? El capitán Rugiero desconoce quién es, quiénes fueron sus padres ni familiares y, sumido en la desesperación de su dudosa sangre, ama a una Laura Morosini, hija del senador Juan Morosini, desconociendo amar a su propia prima.

La situación aquí es, si cabe, más visiblemente ingrata, puesto que, al haberse conjurado, los Querini, Thiépole, Rugiero, etc., están sosteniendo una actitud levantisca de lo que llama Martínez de la Rosa «nobles menores» contra los nobles mayores que rigen, Tribunal de los Diez incluido, los destinos de Venecia.

Rugiero es así un hombre de partido que toma una causa social pretendidamente justa para combatir a la injusticia de su propio origen, pues él es miembro, sin saberlo, de la casta dominante de los Morosini, al ser el hijo perdido de Pedro Morosini, presidente del Tribunal de los Diez.

Y, sin duda, no faltarán razones similares para incluir a don Álvaro en esta serie de desdichados hijos de un destino cruel, pues no sólo pretende a la hija del Marqués de Calatrava, doña Leonor, sino que, aparte de desconocer su origen, don Álvaro es nada menos que un inca. Añade a lo dudoso de su sangre lo evidente de su piel. El drama social se convierte en él, por el sobreañadido de sus rasgos físicos, en un drama racial que le hacen lanzar, en la jornada tercera, escena III, exclamaciones propias de un Segismundo en *La vida es sueño*. Y así el inca don Álvaro gime contra el Destino:

¡Qué carga tan insufrible
es el ambiente vital
para el mezquino mortal
que nace en signo terrible!

Ese «signo terrible» del nacimiento identifica, a decir verdad, a todos nuestros protagonistas, que buscan de manera unánime una legitimidad de cuna.

Y es el caso que la buscan hasta cuando conscientemente la poseen. Porque ese problema de la identidad —que es el problema de la legitimidad de las aspiraciones burguesas de los poderes de este mundo— se presenta oculto en algunos personajes como Rugiero, el capitán veneciano, o Manrique, el trovador, pero no ocurre así en *Traidor, inconfeso y mártir*, donde Gabriel Espinosa, el supuesto pastelero de Madrigal, sabe quién es, pero escucha inmutable la sentencia del juez don Rodrigo de Santillana:

Si el rey no manda otra cosa
morís hoy por Espinosa
o por rey don Sebastián.
Basta ya de dilaciones,
harto estoy de toleraros;
y me es ya en mengua trataros
con tales contemplaciones.
Vos sois un villano artero,
un taimado embaucador
que esperáis suerte mejor
dándoos por un caballero.

En el drama de Zorrilla, quizás el mejor construido de los suyos, vienen a mezclarse la larga sombra del rey don Sebastián con la humilde del pastelero, no sin antes pasar por la fingida del marqués de Mari-Alba, corsario veneciano. ¿Hay un drama más exacto en cuanto a la relatividad del nacimiento para la nobleza del porte, de los sentimientos y de la actitud ante la vida?

Varias obras más podrían añadirse con planteamientos similares y caracterizaciones parejas en los personajes. Pero creemos suficiente esta muestra, de algunas de

las más famosas, para proponer una primera formulación de las identidades actanciales en el drama romántico.

1.º Los protagonistas masculinos del drama son siempre de origen misterioso. En general son personas con aspiraciones, pero sin cuna. Sus virtudes los hacen estimables como seres humanos, y tanto Manrique como don Álvaro, Marsilla, Gabriel o Rugiero tienen el porte y la actitud del héroe. El destino, sin embargo, les ha marcado con una supuesta ilegitimidad de nacimiento. Sus pretensiones los convierten así poco menos que en intrusos en un mundo que no les pertenece. Y toda su lucha consiste en la reivindicación de la legitimidad intrínseca de sus sueños.

2.º Las protagonistas femeninas son siempre de noble cuna, reconocida por el ambiente que las rodea. Así es doña Leonor de Vargas, hija del marqués de Calatrava en *Don Álvaro o la fuerza del sino* o Laura Morosini, hija del senador Juan Morosini, en *La conjuración de Venecia*, o Isabel de Segura, que es hija de don Pedro de Segura, noble caballero, cuya palabra a don Martín Garcés de Marsilla, el hidalgo pobre padre de Juan Diego de Marsilla, hace guardar los plazos convenidos en *Los amantes de Teruel*, o doña Leonor de Sese, hermana de don Guillem, caballero de don Nuño Artal, conde de Luna, en *El trovador*, o doña Aurora que resulta ser, en el cuadro final de *Traidor, inconfeso y mártir*, hija del juez don Rodrigo de Santillana y de doña Inés Aldino, noble dama portuguesa.

3.º El personaje del antagonista puede cumplir dos papeles diferentes: el de padre o el de pretendiente de la protagonista femenina. Es, no obstante esta duplicidad, caracterizado siempre de un mismo modo: poderoso, orgulloso de su sangre, firme e inapelable en su actitud frente al advenedizo y víctima final de su soberbia e incomprensión. A este esquema pertenecen por igual el don Nuño Artal de *El trovador*, el Pedro Morosini de *La conjuración de Venecia*, el Rodrigo de Azagra de *Los amantes de Teruel*, el adusto Marqués de Calatrava de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, o el don Rodrigo de Santillana de *Traidor, inconfeso y mártir*.

Siendo éstas las circunstancias, no es de extrañar que el conflicto más habitual se presente como el de la obtención de fortuna —verdadero acicate del exilio de Diego Marsilla, que llega a exclamar, en la escena I, de la segunda parte del acto IV: «Quitadme la vida si me quitáis las riquezas. Mi vida son ellas.»— O, cuando la fortuna no falta, como es el caso de don Álvaro, la obtención del honor, del apellido, problema que es presentado con la mayor crudeza en la escena II del primer acto, en el diálogo entre el Canónigo y el Oficial:

«Canónigo.—Paso, paso, señor militar. Los padres tienen derecho de casar a sus hijas con quien les convenga.

Oficial.—¿Y qué? ¿No le ha de convenir don Álvaro, porque no ha nacido en Sevilla?... Fuera de Sevilla nacen también caballeros.

Canónigo.—Fuera de Sevilla nacen también caballeros, sí, señor; pero ¿lo es don Álvaro? Sólo sabemos que ha venido de las Indias hace dos meses y que ha traído dos negros y mucho dinero... Pero ¿quién es?»