

Las motivaciones de estos distintos afectos y desafectos son muy nítidas a niveles de interpretación del drama privado. La pasión de dos amantes como A y B tiene toda la lógica de todas las pasiones: derribar las barreras que se interponen entre ellos. Igualmente, el antagonismo entre A y C se explica como una incompatibilidad de intereses. Y, aunque más compleja en sus alternativas (Laura Morosini no se enfrenta abiertamente a su padre Juan; Leonor de Vargas quiere redimir la culpa que tiene en la muerte de su padre, el marqués de Calatrava, etc.), la relación entre B y C es de un semiantagonismo motivado por el conflicto entre los intereses y los sentimientos.

Si sucede así en la relación privada, ¿qué ocurre en el contexto público que se simboliza a través de ella? La búsqueda de legitimidad de una burguesía dotada de buenas cualidades apenas encuentra eco en sectores minoritarios de las antiguas clases nobiliarias. Y ello conduce inevitablemente a pugnas y enfrentamientos sangrientos entre los burgueses y los sectores poderosos que se niegan al reparto de las funciones políticas y administrativas. De ese enfrentamiento nada bueno puede seguirse, excepto la división de la misma nobleza, escindida en su capacidad de apostar o no por el futuro. Y la aniquilación y muerte de los personajes incapaces de entenderse y de complementarse.

Esta lectura sociopolítica del drama romántico posee, además, claves de una indudable pretensión moral. Por ejemplo, en cuanto a la escisión en el seno de la misma familia nobiliaria, es de resaltar que el marqués de Calatrava arroja a su propia hija de la familia al decirle:

«Marqués.—No soy tu padre... aparta... Y tú, vil advenedizo...»

Y, al final de la escena (la VIII de la Jornada I) prosigue:

«—Aparta; sacadme de aquí... donde muera sin que esta vil me contamine con tal nombre.

Leonor.—¡Padre!

Marqués.—Yo te maldigo.»

La escena es exactamente la inversa de la que se produce en la última escena del acto III de *Traidor, inconfeso y mártir*, donde es la hija quien reniega del padre:

Aurora: Si eres mi padre tú
¿por qué te extrañas
del infernal rencor que arde en mis venas?
La que tiene su sangre en sus entrañas
sólo puede tener sangre de hienas.
Suéltame, pues, de tu sangrienta mano.
Mi padre era Gabriel y su asesino
y el de mi madre, tú.

Rodrigo: Pero el destino
te une hoy a mí.

Aurora: Lo intentarás en vano:
(desprendiéndose de él)
muerta mejor que a tu existencia unida.
Reniego, huyo de ti: mi ser olvida
y el nombre de hija que tan mal empleas.

Aparte de las ricas claves psicoanalíticas que la posterior escuela freudiana pueda encontrar en esta rebelión de las hijas contra los padres, lo que en el drama romántico interesa desde la perspectiva que lo abordamos es, ante todo, su lenguaje de advertencia de calamidades sin cuento si la oposición nobiliaria al pacto con los burgueses llega hasta la obcecación.

Y, en ese sentido, tiene especial valor moral el infeliz término de cada una de las obras. Porque al autor romántico no le interesa tanto mostrar la posibilidad de triunfo de sus héroes sin fortuna (todos ellos fracasan en su empresa) cuanto las razones de conveniencia de que ese éxito se produzca. La identificación del deseo burgués con la rebelión romántica se produce así por vía de catarsis funesta.

En efecto, el desenlace de las obras es trágico. Rugiero, Manrique, Gabriel, Álvaro y Diego fracasan en su empeño. Pierden el amor y la vida. Es más, pierden la una a causa de lo otro. Ni sus sentimientos de innegables capacidades pueden defenderlos con plena satisfacción por el concurso de su mala estrella unido a la fuerte oposición social que ejercen en su contra los poderosos. Pero el sentido de su lucha es claro dentro de esa adversidad. Porque su muerte, que podría haber tenido las características de un castigo individual, arrastra siempre, de manera implacable, a los actantes de la trama, implicándolos en la desgracia colectiva.

Así, don Nuño tiene que escuchar de Azucena, en el acto final de *El Trovador*, la frase fatídica, ya ajusticiado Manrique: «Sí, sí, imbécil, ¿no ves que era tu hermano?» Y Pedro Morosini, en la escena IX del acto V de *La Conjuración de Venecia*, se perca-ta de su condición de padre de Rugiero:

«Rugiero (levantándose).—Que vais a firmar mi sentencia.

Morosini.—No, hijo, no ¡...Ten piedad de tu padre!»

Igualmente, Alfonso de Vargas, al dar bárbara muerte a su hermana Leonor en la escena X de la Jornada V de *Don Alvaro*, o Margarita al sacrificar a su propia hija Isabel en *Los amantes de Teruel* para que el adulterio no sea descubierto, encuentran en su pecado su penitencia, y algo muy querido de sí mismos desaparece con el infortunio de sus allegados.

Este final funesto implica, en el plano del contexto público, una moraleja política evidente: si las clases nobiliarias no pactan con las fuerzas burguesas representadas en los héroes románticos *sine nobilitas* reconocida, éstos perecerán en su lucha, pero arrastrarán a la aristocracia a una desdicha superior a la suya: el tormento de su conciencia al haber disgregado, por intereses de corto alcance, el disfrute de una mayor felicidad a largo plazo.

Táctica y estratégicamente el teatro romántico expone, en clave explícitas y en otras más opacas, los intereses de la revolución burguesa, las limitaciones de sus objetivos, las conveniencias para todos de aceptar ese proceso histórico y las desgracias que se sobrevienen de una resistencia numantina ante lo inevitable.

Posición ideológica de la rebeldía romántica

El desenlace funesto conlleva, en su moraleja, una absolución personal —a título de culpa purgada— de los mismos a quienes socialmente se condena. Esto se produce porque los personajes que hacen su papel de antagonistas del héroe manifiestan, a su vez, sentimientos positivos hacia la heroína. Ese amor les salva moralmente, a la vez que sirve de escarmiento y condena.

Porque ni Pedro Morosini, ni Rodrigo de Azagra, ni Nuño de Artal, ni Rodrigo de Santillana, ni el padre o los dos hijos de la familia Vargas, desean el daño de sus respectivos deudos. Su antagonismo está limitado al personaje de origen oscuro en cuanto a tal, pero —una vez probada su nobleza— ese antagonismo no existiría. Es sólo la fatalidad —el sino sobrenatural— quien hace que sus barreras sociales se conviertan, malhadadamente, en causa de crimen.

Tanto más en el caso de las heroínas. Ni los Morosini quieren la locura de Laura, ni Rodrigo de Azagra la muerte de Isabel de Segura, ni Nuño de Artal la de Leonor de Sese, ni Rodrigo de Santillana la maldición de Aurora, ni el marqués de Calatrava la muerte de su hija, Leonor de Vargas:

En esta carencia de deseo de dolor (donde sólo indirectamente su obstinación en los privilegios sociales ha extendido la mancha de la desdicha hasta sus propios hogares) se basa una importante parte de la catarsis teatral.

Porque si en su mutuo amor, el héroe y la heroína románticos no han logrado superar la condición trágica de sus diferencias sociales, los antagonistas, en su ignorancia de la situación de fondo, tampoco han logrado detener el daño o los efectos del daño producido en los límites deseables. Y se ven, finalmente, implicados, con impotencia culpable, en una trágica bola de nieve que se les cae encima.

Abierto el abismo de la penitencia, el autor romántico parece decir: Mal avenidas y peor libradas saldrán las clases nobles del empeño de preservar sus intereses si no atienden a las reivindicaciones justas que están propugnando quienes, poseyendo otras virtudes, no se les reconoce la nobleza de la sangre.

Evidentemente, esa posición está matizada en cada autor. No es igual la visión de una monarquía popular y carismática, como la que Zorrilla nos propone con el rey don Sebastián en *Traidor, infanado y mártir*, que el drama, casi exclusivamente dinerario, de *Los amantes de Teruel*, sancionado en las frases de don Martín Garcés de Marsilla, padre de Diego, en la escena VII del acto IV:

«Martín.—... ¡Hijo de mi dolor! Mi pobreza te robó tu dicha, te desterró de tu patria, te ha hecho morir en tierra ajena. Desde ayer a hoy mi frente anciana se ha vuelto decrepita. Pronto me reuniré con mi hijo.»

Incluso el orgullo de los Vargas, aunque calderonianamente llevado a sus extremos de honor causante de muertes, es visto con indulgencia por una figura hasta cierto punto participe de idénticos intereses estamentarios, como el Duque de Rivas. Pero la identificación emocional, que el autor pretende, entre el público y el protagonista,

en su papel de héroe desafortunado, no deja lugar a dudas sobre cuáles son los valores ideológicos predominantes en la simbología social del teatro romántico.

La opción liberal, fuese moderada o radical, de los distintos autores en el momento de escribir sus obras, es ya en sí misma una propuesta de pacto de intereses con las clases tradicionalistas más conservadoras del espectro sociológico español del siglo XIX. Y puede decirse que el teatro romántico deja una mano extendida y abierta para que el sentido común —y la consiguiente evitación de la tragedia— se imponga en los estamentos de mayor predominio institucional y económico.

Esa mano, que se extiende hacia arriba, no se extiende, sin embargo, hacia abajo. Las clases populares quedan relegadas al olvido, cuando no se las vitupera directamente, en la proposición sociopolítica del teatro romántico.

De ello nos ilustra muy oportunamente Martínez de la Rosa, el más comprometido ideológicamente de los autores abarcados, en el acto I de *La conjuración de Venecia*. En la escena III, Marcos Querini diagnostica con suprema lucidez las limitaciones de la rebelión propuesta:

«Marcos Querini.—... Quisiera yo también, y daría mi vida por lograrlo, que se tomasen todas las precauciones para que el pueblo no sacuda su freno, y no empañe nuestra victoria con desórdenes y demasías. Ha nacido para obedecer, no para mandar; y al mismo tiempo que vea desmoronarse la obra inicua de la usurpación, debe admirar más firme y sólido el antiguo edificio de nuestras leyes. Rescatemos, sí, rescatemos de manos infieles la herencia de nuestros mayores; más no expongamos el bajel del Estado a las tormentas populares.»

Sin duda, Martínez de la Rosa, buen lector de Burke y Bentham, y amigo personal de Guizot, tenía muy claras las ideas respecto a lo que debía significar una revolución burguesa, todo lo ajena y distante que fuera posible de las peligrosas revueltas populares de la Francia pre y postnapoleónica.

El moderantismo político, aunque se presente con los grandes aspavientos de una teatralidad romántica, hace guiños ocultos al espectador. Y, en la simbología mencionada del contexto público, puede verse el intento de plasmar, culturalmente, los mismos principios políticos que se plasmaron, como carta constitucional del liberalismo, con el Estatuto Real, que es de 1834, precisamente el año en que se estrenó *La conjuración de Venecia*.

Como se ve, el teatro romántico no propone, ni directa ni indirectamente, una subversión de los valores sociales. No propugna una revolución en el sentido popular de este término, sino —mucho más adecuadamente con los intereses burgueses— una conjuración. Y, en su lectura más íntima, un pacto.

Un deseo, en suma, de que los advenedizos sin título ni cuna sean aceptados por la totalidad de las fuerzas nobiliarias en atención a la conveniencia de que esto suceda, tanto para no dividir los intereses paralelos de las clases dominantes, cuanto por no enfrentar a sectores de influencia en una lucha fratricida, de resultado incierto y en la que todos, de una manera u otra, pudieran salir como perdedores.

Por eso, el conjunto de los valores que interesan a las dos clases sociales en juego, no se vulneran en ninguna de las obras. Los conceptos de religión, sociedad o familia no se cuestionan en cuanto a tales en el teatro romántico y aún podría decirse que salen muy fortalecidos del embate que, como conflicto coyuntural, da vida a cada una de las obras.



Prudent Louis Leray:
Teodora Lamadrid (1856)

Equilibrio ideológico, pues, de notable habilidad, para defender —alardeando de rebeldía— una postura social de un significativo convencionalismo. Y habilidad, igualmente, para transmitirlo no mediante invocaciones directas al espectador, sino mediante los tejidos emocionales de una situación doméstica aparentemente personal y reducida en sí misma, pero que conlleva una simbolización interna que la trasciende a su contexto público.

Pedro J. de la Peña

