

Marsilla, que al menos es hidalgo, carece de fortuna. Don Álvaro, que posee fortuna, carece de hidalguía. Rugiero y Manrique, que creen carecer de ambas cosas, descubren demasiado tarde poseerlas ambas y Gabriel Espinosa, que es rico y rey de Portugal, ha de fingirse pastelero de Madrigal por una promesa que le ata y una trama política que le amenaza. No es extraño, por eso, que el conflicto social constituya la clave más útil para la comprensión de todas las vicisitudes escénicas y que los personajes intenten enfrentar su mísera situación personal contra el destino adverso.

## El eje dramático y su transcripción simbólica

Llegados a este punto quizá convenga una interpretación preliminar de la acción en la obra dramática del romanticismo. Porque el encadenamiento de las situaciones no se produce nunca en el plano íntimo o de las relaciones personales, sino convenientemente engarzado a la situación social y contextual de los personajes.

El drama romántico puede, así, definirse como una anécdota privada en un contexto público. Y es la situación general, de «status», la que determina los comportamientos esenciales, más que el nivel psicológico de los personajes.

Por eso el eje dramático de todas las obras mencionadas es la fatalidad. El destino entendido en su aspecto más sombrío, como *fatum* invencible, que impone sus condiciones negativas a las buenas cualidades de los protagonistas.

Ese elemento estructurante determina la serie de casualidades e incluso despropósitos (Azucena equivocándose de niño en su venganza contra los Artal en *El trovador*; Gabriel Espinosa siendo juzgado por el mismo hombre al que, yendo enmascarado, obligó a casarse con una dama de su corte y rescatando, luego, a la hija de ambos de los piratas, etc.) que se compendian en un broche final: el desenlace trágico que corren la totalidad de los protagonistas de las obras reseñadas.

Pero la acción de este eje dramático se canaliza a través de la rebelión del personaje principal en su lucha contra el destino. Todos ellos, Manrique, Marsilla, don Álvaro, Rugiero o Gabriel son conscientes de la injusticia de su situación y pelean como pueden, con mayor o menor fatalismo, contra las limitaciones impuestas a sus sueños de felicidad, amor y poder.

Esa lucha contra el destino tiene, en realidad, dos vertientes:

1.º La lucha contra lo sobrenatural, en cuanto que los azares de la vida (y el origen oscuro es un azar funesto, el primero y más grave, que condiciona todos los demás) los sitúan en condiciones de inferioridad respecto a la consecución de sus deseos.

2.º La lucha contra la misma estructura social, que hace del azar del nacimiento —la nobleza de la cuna— depender los méritos individuales, haciendo caso omiso de los valores personales o los comportamientos idóneos.

Esta segunda lucha la expresa con total naturalidad el Canónigo en la escena II de la Jornada I de *Don Álvaro*:

«Canónigo.—Señor militar, el señor marqués hace muy bien. El caso es sencillísimo. Don Álvaro llegó hace dos meses, y nadie sabe quién es. Ha pedido en casamiento a doña Leonor y el marqués, no juzgándolo buen partido para su hija, se la ha negado. Parece que la señorita estaba encaprichadilla, fascinada, y el padre la ha llevado al campo, a la hacienda que tiene en el Aljarafe, para distraerla. En todo lo cual el señor marqués se ha comportado como una persona prudente.»

E idéntica situación de intereses sociales y conveniencias de imagen nobiliaria afectan al desdichado Rugiero de *La conjuración de Venecia*, como puede observarse en la escena III del acto II:

«Laura.—Cuando estemos así delante de mi padre... y nos llame a los dos hijos míos... y nos contemple enternecido con lágrimas en los ojos... ¿crees tú que llegará el momento?

Rugiero.—Sí, Laura, y antes que imaginas.

Laura.—Yo conozco su mucha bondad y el cariño que me tiene; hasta su vida daría por mí...; pero me temo que nos engañemos, Rugiero; vivimos en Venecia, y mi padre anhela como el que más el lustre de su familia... Quizá por sí propio haría en favor nuestro el mayor sacrificio; pero temerá el desaire de los otros nobles, el menoscabo de su influjo, las reconvenciones de su hermano... Tú no conoces a éste, y yo sí: justo y virtuoso, pero mirando hasta la piedad como una flaqueza, trata a los demás hombres con la misma severidad que a sí propio... No amó nunca, Rugiero; ¿cómo quieres que nos mire con indulgencia y lástima?»

A la vista de estos y otros varios ejemplos similares que pueden aducirse, en cada una de las obras, parece claro que el drama romántico es la expresión voluntaria de un conflicto social y que debe ser leído, desde esta perspectiva, a niveles de propuesta ideológica respecto a la virtud o negatividad del conflicto social planteado.

La frase de don Álvaro «¡Terrible cosa es nacer!» (escena III, jornada III) mueve a cada uno de los personajes hacia su finalidad última: la reivindicación de su nobleza, si no de cuna, al menos de ejecutoria.

Y la transcripción simbólica de este eje dramático se advierte siempre, en cada uno de los dramas, en las últimas escenas. Pues, en efecto, no es hasta el último momento cuando nos informamos, en el acto final de la venganza de Azucena, que Manrique no es otro que Juan de Artal, el hermano mayor del conde de Luna, su acérrimo rival hasta ese instante y que lo ha conducido hasta el suplicio. Y esto mismo sucede con Rugiero, hijo de Pedro Morosini, cuando el Tribunal de los Diez, presidido por su padre, ha sancionado ya su sentencia inapelable. E igualmente por Alfonso de Vargas sabemos que el misterioso don Álvaro es hijo de un virrey español en el Perú y de la última heredera de los incas. O se nos revela que Diego de Marsilla ha llegado por fin rico al Teruel de donde salió pobre. O se declara, tras una serie de ambiguos indicios, que Gabriel de Espinosa es, en efecto, el rey don Sebastián. Pero sólo en ese instante final la dignidad anhelada por los protagonistas adquiere carta de naturaleza para el público y vuelve del revés en luminoso y espléndido, el origen oscuro, y hasta infamante, que parecía perseguirles.

Parece evidente, entonces, que en la intención de los autores románticos hay una doble lectura del significado de la nobleza de la sangre: sus protagonistas, aparentemente *no nobles*, lo son por sus acciones, por su valentía y generosidad, por su talante y por su esfuerzo. La legitimidad de los protagonistas llega de la mano de sus aspiraciones y cualidades. La nobleza de la sangre puede, en cambio, comportarse de una manera vil, como don Nuño de Artal o don Rodrigo de Azagra. Pero no es, en absoluto, desestimada. Y no lo es en tanto que se rescata a los héroes de su oscura apariencia para dotarlos de linajes similares, e incluso superiores, a los de sus antagonistas en la escena.

Las frases de don Carlos de Vargas, dichas irónicamente en la escena I de la jornada IV de don Álvaro, se vuelven así contra él:

Don Carlos:    ¡Nobleza un aventurero!  
                  ¡Honor un desconocido,  
                  sin padre, sin apellido,  
                  advenedizo, altanero!

Por el contrario, el héroe es noble por dos vías distintas: porque lo son sus sentimientos y porque lo es su sangre que, aunque ignorada u obligatoriamente ocultada, reclama para ellos una aceptación social en el nivel más alto de las jerarquías consagradas por una sociedad conservadora.

## El deseo burgués y el sentido de la rebelión romántica

Difícil será no ver, a la luz de esta información de último instante acerca de la nobleza de los personajes, una aspiración entredicha por los autores: la de la burguesía por instalarse y desplazar del centro social a las clases del antiguo régimen, cuya única fuente de poder procedía no de sus obras, sino de su nacimiento.

Este supuesto nos permite analizar a los personajes no sólo en cuanto tales, sino en cuanto prototipos y encarnaciones individualizadas de un estamento social, de una clase específica en el orden jerárquico.

Y de ese modo los prototipos representados básicamente en el teatro romántico se manifestarán, simbólicamente, así:

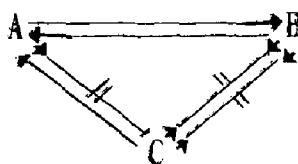
1.º El héroe, que es la expresión de las virtudes o de las cualidades individuales de la clase burguesa. Su actitud emprendedora, su voluntad de lucha, su rebelión frente a la injusticia, su deseo de éxito y la moral positiva que lo caracterizan, salvan cualquier otra deficiencia, incluida la posibilidad de su origen humilde. Porque el teatro romántico es, además, voluntariamente emotivo e identificativo con esta figura heroica del perdedor *malgré lui*, que lucha contra todo tipo de adversidades y deja, en su desgracia, un cúmulo de adhesiones claras hacia su desdichada rebelión, incluidas las del espectador. Por ello, Rugiero, Manrique, Diego, Álvaro o Gabriel —nobles

que lo ignoran o que lo ocultan— hacen acopio de otros valores de dignidad y valor: los de su propio talante ante la vida.

2.º La protagonista femenina es, en el cuadro de las funciones teatrales, el objeto del deseo del héroe. Pero, si nos atenemos a su caracterización, enseguida observamos que no lo es sólo en cuanto a mujer, sino en cuanto a dignidad. Es decir que Laura, Isabel, Leonor, etc... al ser ricas nobles propician, en cuanto tales, la posibilidad inmediata del ascenso y de la reivindicación burguesa de su origen *sine nobilitas*. Su papel no es sólo el de mostrar la abnegación y entrega de la mujer al hombre que ama —entrega que ha de ser ilimitada, incluyendo la rebelión contra su propia casta— sino que conlleva la aceptación, desde su *status* nobiliario, del origen oscuro del protagonista. La mancha de ese origen queda así lavada, no sólo por las virtudes del héroe, sino por la aceptación que de ellas hace la heroína desde el plano superior de sus apellidos nobiliarios. La mujer del drama romántico es, pues, una clara simbolización de la nobleza que pacta con la burguesía.

3.º El personaje del antagonista se caracteriza, como ya dijimos, por su inflexibilidad y su dureza. En efecto, la profesión de juez que realizan don Rodrigo de Santillana o Pedro Morosini apunta hacia esa posición legalista de la defensa de los privilegios. Y la soberbia de los Vargas o de los Artal o los Azagra, que no atienden a más razones que su orgullo aristocrático, abonan aún más esta inflexibilidad ante cualquier pacto o admisión de los advenedizos que, mediante matrimonio con sus hijas, hermanas o prometidas, intenten legitimarse ante la casta de los nobles. El antagonista es, pues, a niveles simbólicos, la representación prototípica de la nobleza no pactista, que no acepta las aspiraciones burguesas y no desea declinar en modo alguno los privilegios, innerecidos e injustos, que les otorga su cuna en la escala de valores del antiguo régimen.

Dado este paso de explicación social de los personajes, como arquetipos simbólicos de una actitud ideológica y de un comportamiento coherente con la misma, si los denominamos, correlativamente, A), B) y C), tendremos el siguiente triángulo de relaciones de interdependencia:



De lo que se sigue que A quiere a B, que le corresponde recíprocamente. A su vez C quiere a B (que es su hija o su amada), pero B se rebela contra el amor de C, a causa de A. Por su lado, entre A y C existe un antagonismo insuperable en la totalidad de las obras reseñadas.