

EL AMOR COMO DESTINO EN EL TEATRO ROMANTICO ESPAÑOL

Eduardo Godoy Gallardo

A don Antonio, con profundo afecto.

El siglo XIX ve en sus comienzos la plasmación de un nuevo estilo de vida que reconoce sus antecedentes en la última mitad del siglo anterior. Es el *romanticismo* y el *prerromanticismo*, respectivamente. Mucho se ha elucubrado en torno a considerar lo romántico como una actitud vital encontrable en toda época. Sin embargo, todo indica la necesidad de circunscribir el estilo romántico a un período perfectamente delimitable en el tiempo. Se trata de una actitud vital que tiñe todas las actividades del hombre y que abarca los cincuenta primeros años del siglo XIX. Es un momento único e irrepetible, sin antes ni después. Podrá encontrarse rasgos románticos en cualquier momento histórico, es cierto, pero el calificativo de romántico con todo lo que él implica, debe aplicarse sólo a una actitud decimonónica. Por otra parte, lo romántico llega tan a la esencia del hombre que su impronta se encuentra en todo lo que resta del siglo. Y así, movimientos como el realista y el naturalista se explican, en gran medida, por el fondo romántico que subyace en su temática.

¿Por qué se caracteriza el hombre romántico? ¿Qué lo hace diferente? El temple de ánimo romántico representa un nuevo estado espiritual que aparece definido, en primer lugar, por una inquietud y una tristeza sin motivo, a la vez que por una profunda insatisfacción frente a su mundo. Este estado de alma es producto del desequilibrio entre sentimiento y razón, en favor del primero. El verdadero guía del actuar humano no es ya la razón, sino el sentimiento y la imaginación. El romántico se considera el centro del universo y todo lo reduce a su manera de sentir. De ahí nace una de sus características fundamentales, el

egocentrismo o *yoísmo* que lo lleva a trasladar todo su interior a su quehacer artístico en donde abundarán las memorias, las cartas, las confesiones íntimas que se prestan para el desglose de ese mundo.

La mayoría de ellos mueren jóvenes. De temperamento nervioso, son proclives al dolor, al pesimismo, a la melancolía y hacen del amor el centro de sus vidas. Buscan la originalidad en todo, incluso en el aspecto exterior. Miran con desprecio a sus contemporáneos. Buscan, premeditadamente, lo enorme y exagerado; muchos de sus personajes sobresalen por lo excéntricos y monstruosos. El mundo artístico se puebla de ángeles caídos y rebeldes, de bandidos generosos, de héroes de misterioso origen, de mujeres de esplendente y fatal belleza. La convención religiosa se transgrede continuamente. La huella satánica se halla en el origen mismo del héroe, y el amor se contamina de terror y muerte. La heroína se convierte en la doncella virtuosa que peregrina en un mundo doloroso en que sólo le espera la destrucción final. La tipología de lo heroica debe, entonces, adaptarse a esta nueva situación.

Frente a la Naturaleza tienen una posición muy clara. Se identifican con ella y proyectan todo su desencanto en el medio ambiente. Buscan los paisajes sepulcrales y ruinosos, aman la noche y la tarde, prefieren el otoño. Adoran lo solitario y melancólico. La Naturaleza es su confidente. Lo dice Michelet con propiedad: "Nada de la Naturaleza me es extraño; la odio y la adoro, como lo haría con una mujer".

Se evaden hacia tierras extrañas y otros tiempos. Lo medieval y lo morisco se convierten en elementos exóticos fundamentales. Costumbres, indumentarias, todo aquello que parezca extraño, es digno de su interés.

Diversos sentimientos estructuran su alma atormentada. Postulan *la libertad* en todas sus formas (literaria, religiosa, política, moral...), *el ensueño* y *la nostalgia*, *el amor* como principio divino más allá de la vida y de la muerte, *el dolor*, *la desgracia*, *la melancolía* y *la angustia* como condiciones congénitas, *el tedio*, *el aburrimiento*, *el hastío*... Todo esto hace que su alma sea dolorosa, en extremo. No hay en ella alegría, fe, optimismo. Una quejumbre permanente y un interés casi patológico por analizar sus estados es lo habitual. Espronceda, en *A Jarifa en una orgía*, concentra en un par de versos lo que la vida era para el romántico y cuál fue su máxima aspiración:

"Palpé la realidad y odié la vida:
¡Sólo en la paz de los sepulcros creol".

Ser romántico es vivir desgarrado de Dios, es un amar que choca siempre con las circunstancias que hacen imposible integrarse en una vida feliz, es un odio implacable a lo social que destruye y aniquila¹.

Como se comprenderá, el repertorio de motivos románticos es amplio y variado. Resulta difícil analizarlos aisladamente. En esta oportunidad me circunscribiré al que es el motivo central, el amor, y a uno de sus rasgos fundamentales, la concepción de destino que hay en él. Los personajes románticos están destinados a amarse. Basta una mirada para que sus almas se encuentren y jamás ya se separen. En el principio de este sentimiento es necesario recalcar que no hay razones que lo expliquen. Es la pasión que reconoce sus derechos por sobre toda otra causa. Y por ello mismo aquí no hay estudio o análisis psicológico que indiquen los pasos del proceso amoroso. Porque, simplemente, no hay proceso. De comienzo a fin, desde el ángulo del sentimiento, el héroe y la heroína romántica no reconocen cambios. Si alguna variación se puede observar en ellos, se debe a circunstancias ajenas al sentimiento en su acepción pura².

Este es el punto de partida del presente ensayo. Y lo analizaremos tomando como centro a cinco dramas románticos españoles que señalan el triunfo de la rebelión romántica en España: *La conjuración de Venecia*, de F. Martínez de la Rosa; *Don Alvaro o La fuerza del sino*, de Angel de Saavedra; *El trovador*, de A. García Gutiérrez; *Los amantes de Teruel*, de J. E. Hartzenbusch y *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla³. Se deja de lado todo aquello que no sea pertinente al motivo en el rasgo que se examina, como es natural. Y el análisis se hará centrado en la pareja que en cada drama soporta el peso de la acción dramática.

Laura y Rugiero encarnan la pareja de amantes en *La conju-*

¹Para una revisión global, consúltese a P. Van Tieghem: *El romanticismo en la literatura europea*. (Traducción de J. Almoina, UTEHA, México, 1954). Para una revisión parcial, véase a M. Praz: *The romantic agony* (Meridian Books, New York, 1960); a A. Beguin: *El alma romántica y el sueño*. (Traducción de M. Monteforte, FCE, México, 1954); a M. Bowra: *The romantic imagination* (Oxford Paperbacks, London 1969), entre otros.

²Sobre la intensidad del sentimiento, véase R. P. Sebold: *Una lágrima, pero una lágrima sola: sobre el llanto romántico*. (Insula, n. 380-381, julio-agosto 1978, pp. 8-9).

³Para una visión general del romanticismo en España, véase: Peers, E. Allison: *Historia del movimiento romántico español*. (Biblioteca Románico Hispánica, Tratados y Monografía n. 4, Editorial Gredos. Traducción de José Gimeno, Madrid 1954), R. Navas-Ruiz: *El romanticismo español: historia y crítica*. (Anaya, Salamanca 1973) y N. Alonso Cortés: *El teatro español en el siglo XIX*, en G. Díaz Plaja editor: *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. (Editorial Vergara, Tomo IV-Segunda Parte, Barcelona 1968, pp. 259-337).

*ración de Venecia*⁴, que se considera unánimemente como el drama que inicia la revolución romántica en el teatro español. Ambos encarnan la tipología clásica del héroe y la heroína románticos. Son jóvenes, están casados ocultamente, ella pertenece a la nobleza y él es de origen desconocido. Sus vidas —el trozo que se muestra al espectador— están incrustadas en medio de una rebelión libertaria en contra del Dux veneciano. Rugiero es, precisamente, uno de los revolucionarios que enfrenta el poder del Dux y, por lo tanto, a la familia de su amada, los Morosini.

La relación de la pareja romántica es desgraciada y fatal. Sólo la muerte es la puerta de salida siempre encontrable. En este sentido es decidor que la primera mención que se hace del héroe apunte precisamente en esa dirección. Lo dice uno de los conjurados al darse cuenta de su ausencia: “Sólo tendría alguna disculpa su tardanza si fuese cierto, como dicen, que está perdido de amores, y lo que es peor, sin esperanza de lograr su dicha... Debemos ser indulgentes con los desgraciados”⁵.

La primera vez que se tiene a Rugiero y a Laura frente a frente sucede en un escenario característico de los románticos: en el panteón de la familia Morosini. La imposibilidad de verse libremente a la luz del día les hace recurrir a la noche y a un espacio preñado por símbolos que aluden a la muerte. Recuérdese el sentido que *la noche y los espacios* tienen para el hombre romántico y se apreciará el valor funcional que juegan en este momento. Un tono lúgubre y sombrío rodea toda la entrevista. Ella prelude el destino fatal de los amantes. El sepulcro ante el cual se sientan funciona como correlato poético de sus destinos y es Laura la que aclara este sentido: “¡Los que yacen en ese sepulcro fueron muy desgraciados; y nosotros lo somos también...! ¡Si supieras la historia de esos esposos...! Se amaron muchos años llenos de desdichas; el mismo día de sus bodas los separó la suerte, y sólo lograron reunirse en ese sepulcro...” (p. 274).

La conversación, apresurada y repleta de interrupciones como es habitual en el diálogo romántico, lleva a Laura a confesar su frenesí amoroso y su condición de mujer destinada a amarlo: “...Yo no vivo sino por ti; yo no pienso sino en ti; yo no pudiese existir ni un solo día si llegara a perderte...” (p. 273), y a explicitar las razones —si acaso las hay— que la han conducido a sus brazos: “Más quiero contigo todas las desdichas juntas, que lejos de ti todos los bienes de la tierra... Mira, Rugiero, con

⁴Representada por primera vez en Madrid el 23 de abril de 1834.

⁵Martínez de la Rosa, F.: *La conjuración de Venecia*. (Clásicos Castellanos, n. 107, p. 273). Edición y notas de Jean Sarrailh, Espasa Calpe, Madrid, 1947). Todas las citas refieren a esta edición.

toda mi alma te lo digo: quizá no te amaría tanto si fueras feliz... Pero cuando oía referir tus desgracias y escuchaba los elogios que de ti hacían, tu valor en los combates y tu clemencia con los vencidos... yo no sé lo que sentía; pero antes de conocerte ya te amaba. Yo nací para ti, Rugiero; para consolarte en tus penas, para hacerte olvidar tu orfandad y llenar el vacío de tu corazón... ¿Qué te falta dí adorándote yo?" (p. 277).

En este párrafo existen varios aspectos que son determinantes en la caracterización de Laura como *mujer ángel* y en las notas con que el amor romántico se da: lo ama antes de conocerlo, le atrae su generosidad y su condición desgraciada, considera que su función es consolarlo y que su amor debe ser capaz de colmar toda la existencia del amado. Rugiero capta el sentido profundo de las palabras de Laura, olvida lo que ha dicho recién: "Basta que seas mía para que seas desgraciada" (p. 277) y concretiza su rol angelical: "Tú no eres una mujer; eres un ángel; el cielo te ha enviado para hacerme sobrellevar la vida" (p. 277).

Esta es la dimensión que la heroína adquiere en el teatro romántico español. Es difícil encontrar la otra cara que la mujer romántica tiene, la de *mujer fatal*⁶, en la década que centra el momento que se examina. Laura sólo concibe vivir atada al hombre que ama: "El día que te suceda alguna desgracia será el último de mi vida" (p. 281), lo que será reafirmado más adelante al desaparecer su amado: "¡Mi vida...! ¿Y qué me importa si he perdido cuanto amaba en el mundo?" (p. 284).

La entrevista termina abruptamente y tiene como resultado inmediato la prisión de Rugiero, el aborto del movimiento libertario y la entrada de Laura en la locura.

La segunda vez que aparece Laura lo hace para ser interrogada en el Tribunal. Acotacionalmente se describe el estado en que llega a dicho interrogatorio: "... aparece demudada y atónita, como si su razón se hubiese perturbado..." (p. 324). No puede ser interrogada, ya que sólo atina a preguntar por su amado y a quejarse amorosamente. Dentro de su delirio, proclama los derechos del corazón: "... ¿Quién tiene en la tierra el derecho de separarnos?" (p. 324), y expresa su deseo de entregar a su amado desaparecido un retrato: "... Ni aún tuve tiempo de darle mi retrato, con que iba a sorprenderle al despedirnos... Pero aquí lo traigo, aquí, sin que lo sepa nadie, y voy a dárselo en cuanto lo vea... ¡El me jurará llevarle siempre en el pecho, aunque viva mil años, y después de su muerte se lo hallarán sobre el corazón...!" (p. 325).

⁶En los dramas que se examinan sólo encontramos el caso de Zulima, en *Los amantes de Teruel*.

La tercera aparición de Laura y la segunda vez que está frente a Rugiero, revela el destino trágico de los amantes. Rugiero acaba de desentrañar el misterio de su nacimiento, pero ya es demasiado tarde y es condenado a ser ajusticiado. Laura, enloquecida ya, sólo tiene tiempo de colocarle su retrato en el pecho y de verlo entrar a la sala de ajusticiamiento.

Laura y Rugiero, entonces, concretizan el destino fatal de los amantes románticos: sólo se encontrarán en la muerte. Rugiero encuentra la muerte real, en tanto que ella entra en estado de locura, que es otra forma de morir, pues se deja de sufrir racionalmente y se vive en inocencia.

Leonor y Don Alvaro conforman la pareja amante en *Don Alvaro o La fuerza del sino*⁷. Ellos también aparecen caracterizados por todos los elementos que concretizan a la mujer ángel y al héroe fatal, pero, por sobre todo, hay un motivo que se les impone y que marca todo su transcurrir poético: es la fuerza del destino o sino trágico, que aparece planteado por primera vez en las palabras de Preciosilla, dichas en el aguaducho sevillano que abre el mundo dramático. Respecto a don Alvaro, dice la gitana que "... hace pocos días que le dije la buenaventura y, por cierto, no es buena la que le espera si las rayas de la mano no mienten..."⁸ y de Leonor: "... ¡Pobre niña!... ¡Qué linda que es y qué salada!... Negra suerte la espera... Mi madre le dijo la buenaventura, recién nacida, y siempre que la nombra se le saltan las lágrimas..." (p. 65).

Lo que viene después clarifica lo anticipado por Preciosilla. La vida de don Alvaro irá de desgracia en desgracia. El sino trágico define su personalidad. Circunstancias fortuitas lo convierten en el asesino del marqués de Calatrava, padre de Leonor. Y luego lo llevan a batirse con dos posibles cuñados, don Carlos y don Alfonso de Vargas. El azar también conduce a Leonor a vivir cerca de su amado y a respirar su mismo aire, sin saberlo, lo que desencadena el trágico final. En la carrera de sangre de don Alvaro, está, pues, presente la fatalidad trágica y a ella es también arrastrada la heroína.

Un obstáculo de corte social se opone a que los amores de don Alvaro y Leonor lleguen a feliz término. El marqués de Calatrava no puede permitir que su hija se case con quien él considera un advenedizo y un desconocido. *Amor y muerte* se dan es-

⁷Representado, por primera vez, en Madrid el 22 de marzo de 1835.

⁸Rivas, Duque de: *Don Alvaro o La fuerza del sino*. (Textos Hispánicos Modernos n. 30. Prólogo y notas de Joaquín Casaldueiro. Edición de Alberto Blecuá. Editorial Labor. Barcelona, 1974, p. 63). Todas las citas se refieren a esta edición.

trictamente unidos. El hombre romántico es uno de aquellos seres a quien se le ha negado la posibilidad de alcanzar la felicidad en este mundo. Basta conocer a la pareja para que, de inmediato, surja la visión de la desgracia y la creación de un mundo aparte en donde se dé la posibilidad que le es negada: tal lugar está más allá de la tierra y de la vida, en la muerte. Don Alvaro lo dice claramente:

“¡Qué carga tan insufrible
 es el ambiente vital
 para el mezquino mortal
 que nace en signo terrible!
 ¡Qué eternidad tan horrible
 la breve vida! Este mundo,
 ¡qué calabozo profundo
 para el hombre desdichado
 a quien mira el cielo airado
 con su ceño furibundo!
 Parece, sí, que a medida
 que es más dura y más amarga,
 más extiende, más alarga
 el destino nuestra vida.
 sólo para padecer,
 Si nos está **concedida**
 y debe muy breve ser
 la del feliz, como en pena
 de que su objeto no llena,
 ¡terrible cosa es nacer!
” (pp. 113-14).

En medio de esta concepción negra y lúgubre de la vida⁹, el hombre romántico encuentra a la amada y al amor. Ella le transforma su perspectiva vital. Con palabras de don Alvaro:

“Entonces, risueño un día,
 uno solo, nada más,
 me dio el destino, quizás
 con intención más impía.
 Así en la cárcel sombría
 mete una luz el sayón,
 con la tirana intención
 de que un punto el preso vea
 el horror que le rodea
 en su espantosa mansión” (pp. 115).

⁹El monólogo, del cual forman parte los versos citados, se estructura en torno a la que de “no haber nacido” de claro origen calderoniano. La tradición castellana es riquísima en el uso del motivo y es ya encontrable en una fecha tan temprana como 1215 en Santa María Egipciaca. El lector interesado en rastrear el motivo, puede consultar a A. Porqueras Mayo: *La queja “no haber nacido” en Calderón y en las letras castellanas*, en *Temas y*

Su sino trágico transforma el instante de plenitud amorosa en permanente dolor. El ángel de amor repentinamente encontrado lo sume en este nuevo infierno:

“¡Hora de maldición, aciaga hora
fue aquella en que te vi la vez primera
en el soberbio templo de Sevilla,
como un ángel bajado de la esfera
en donde el trono del Eterno brilla!”. (p. 150).

El carácter fundamental del hombre romántico, encarnado aquí por don Alvaro, aparece aludido ya en la primera mención que de él se hace en el drama. Al lamentar su ausencia de la corrida del día anterior, uno de los contertulios del aguaducho sevillano da como explicación que: “Harto tenía que hacer con estarse llorando el mal fin de sus amores” (p. 62).

Se sabe, entonces, desde su primer planteamiento que se trata de *amores desgraciados*.

Leonor, por su parte, es una clara representación de la figura celestial, de la mujer ángel. Es una víctima de las circunstancias, ya que debe luchar entre el amor paternal —indicado por la sociedad— y el amor por su amante —señalado por la pasión. El primer encuentro que ella tiene con don Alvaro es un riquísimo retrato de su condición femenina. La entrevista se estructura en torno a las polaridades *decisión-indecisión*. Se siente palpitar a la joven ingenua e inocente que vacila hasta que el dominio de la pasión le indica que debe estar al lado de don Alvaro. Esta situación es útil para clarificar la posición de la mujer romántica. Don Alvaro la tiene en sus brazos y dice:

“¡Ángel consolador del alma mía!...
¿Van ya los santos cielos
a dar corona eterna a mis desvelos?...
Me ahoga la alegría...
¿Estamos abrazados
para no vernos nunca separados?...
Antes, antes la muerte
que de ti separarme y que perderte” (p. 75).

Leonor consume su amor en dolor. La soledad rodea su vida y encerrada en la ermita “...no conservará del mundo otro recuerdo que la maldición del padre, la venganza de los hermanos

y el egoísmo e ingratitud del amante: la nueva tortura de este nuevo infierno"¹⁰.

Hay un momento de esencial significación en el sentido que estamos planteando la caracterización de Leonor. Acaba de huir de la posada de Hornachuelos ante el temor de ser descubierta y asciende, lenta y trabajosamente, la ladera de la áspera montaña que conduce al convento. Casaldüero acierta al destacar la significación que adquiere el paisaje agreste y primitivo del romanticismo:

Hay una comunión entre hombre y paisaje. Si al salir Leonor a escena "como subiendo" apreciamos sólo lo pintoresco y melodramático, captaremos nada más que unas gotas innegables, pero secundarias del romanticismo. El sentimiento esencial en ese lento y fatigoso ascender de Leonor reside en la compenetración entre el alma y naturaleza. La lentitud y fatiga de Leonor son espirituales, morales, tanto o más que físicas. Es el terrible cansancio del alma y del cuerpo, el terrible cansancio del hombre romántico. La noche de luna, las cumbres, los abismos, las peñas, el desierto, son el dolor de Leonor, y la desdicha de la amante da al paisaje su verdadera dimensión, su tono y su calidad. A medida que va subiendo Leonor, se desarrolla ante nuestros ojos lo inaccesible bajo el claro de luna, bajo su frente pálida¹¹.

El sino trágico hace que ambos compartan, sin saberlo, el mismo lugar. Es decir, ambos llevan una vida de austeridades y penitencias que prácticamente las conviven en la celda conventual y en la ermita.

El desenlace nos lleva a un momento de desgracia suma y de frenesí amoroso. Don Alvaro y Leonor al reconocerse mutuamente en medio de la tormenta y ante el moribundo don Alfonso, sienten palpitar su esencia pasional y olvidan los hábitos que llevan. La transgresión llega aquí a su máxima intensidad. La muerte de Leonor a manos de su hermano y el suicidio de don Alvaro son un marco consecuente al estilo romántico y a la manera cómo el destino truncó sus vidas:

Si el destino es una fuerza cuyo sentido se nos escapa, el amor llega hasta la muerte. El amor romántico no florece en el jardín; su pasión, su ardor agosta todo lo que toca, convierte el edén en un desierto —ese yermo en el cual han convivido atormentados e ignorándose Doña Leonor y Don Alvaro—. Es la voz del amante quien llama a la amada a la muerte¹².

¹⁰Casaldüero, J.: *Don Alvaro o el destino como fuerza*, en *Estudios sobre el teatro español*. (Biblioteca Románico Hispánica, Estudios y Ensayos n. 54, Tercera edición. Editorial Gredos, Madrid 1972, p. 255).

¹¹Idem, p. 242.

¹²Idem, p. 272.

Leonor y Manrique integran en *El trovador*¹³ la pareja amante. Es éste el drama que significó la victoria popular del romanticismo¹⁴. Una de sus dos líneas centrales es el motivo amoroso encarnado, tal como en los dramas anteriores, en dos seres de extracción social aparentemente distinta: Leonor pertenece a la nobleza aragonesa, en tanto que Manrique es un trovador de origen gitano. El obstáculo social, sólo al final se verá que no es tal y ambos mueren sin saberlo, está dentro del sino trágico que los personajes románticos llevan en sí.

La primera jornada informa sobre el equívoco de Leonor que acude a la cita pensando y creyendo ser el trovador el que está en el jardín y se encuentra con don Nuño, lo que provoca el duelo entre los rivales y la furia de Manrique al sentirse traicionado, además la decisión de Leonor de recluirse en un convento antes de consentir, por razones sociales, en casarse con don Nuño. Manrique se presenta ante ella y le enrostra pasionalmente su engaño. Palabras como *perjura, pérfida, traición*... caracterizan el lenguaje empleado en esta escena iv que muestra, por primera vez, juntos a los amantes. Es una escena de gran valor en el sentido que estamos desentrañando, pues muestra la presencia de sentimientos contrarios que suceden rápidamente; de la ira de la reconvención se pasa a un estado de éxtasis amoroso y se vuelve a la expresión de celos profundos.

Leonor saca de su confusión al trovador y aclara lo sucedido en el jardín y da a conocer el estado de convulsión que sacude su alma al tan sólo oír su canto:

“Turbada perdí mi calma,
se estremeció el corazón,
y una celeste ilusión
me abrasó de amor el alma”¹⁵.

Manrique se estremece al escuchar esta confesión de amor y pasionalmente expresa:

“Si fuera verdad, mi vida
y mil vidas que tuviera,
ángel hermoso, te diera” (p. 45).

Lo que no es obstáculo para que pierda el dominio sobre sí

¹³Representado, por primera vez, en Madrid el 1º de marzo de 1836.

¹⁴Véase lo escrito por Larra en artículo sobre el estreno (*Artículos Completos*, Aguilar. Madrid 1961, pp. 550-574).

¹⁵García Gutiérrez, A.: *El trovador*. (Textos Hispánicos Modernos n. 16. Prólogo y notas de J. Casaldueiro. Edición de A. Bleuca. Editorial Labor, Barcelona 1972, pp. 44-45). Todas las citas refieren a esta edición.

mismo y entre, de nuevo, a sentir celos que lo abrasan al saber que viene Nuño de Artal al aposento de Leonor.

La jornada segunda acaece un año después e informa sobre el resultado del duelo anterior, la negación de Leonor de casarse con el conde, la creencia en la muerte de Manrique y la intención del conde de impedir la entrada definitiva de Leonor en el convento.

Leonor va a tomar los hábitos sagrados. El año de ausencia y los rumores de la muerte de Manrique no han conseguido que ella lo olvide. Leonor tiene conciencia de lo que significa el paso que va a dar: se entra de lleno en el motivo de *la transgresión* romántica. La heroína lo expresa con claridad:

“¡Ay!, todavía
delante de mí le tengo,
y Dios, y el altar, y el mundo
olvido cuando le veo.
Y siempre viéndole estoy
amante, dichoso y tierno...
Mas no existe: es ilusión
que imagina mi deseo” (p. 60).

Lo dicho por Leonor justifica que ella piense que ofenderá a Dios con un juramento que califica de *pérfido*. Téngase presente, además, el espacio en que todo lo descrito sucede, ya que tanto la iglesia como el convento es utilizado por el romanticismo: “...no para tejer la intriga, sino para abrir una dimensión trascendente”¹⁶. Y a este momento sublime convergen las dos dimensiones que tiene el amor terrenal en este momento: la gente del conde de Artal, que huye ante la presencia del trovador y la de éste, que muestra su lucha interior y su turbación ante lo sagrado. El desmayo de Leonor al ver a Manrique, reafirma la transgresión.

La jornada tercera aclara el origen, sin él saberlo, y, de nuevo, se tiene a los dos amantes frente a frente. En un largo monólogo, Leonor da a conocer el estado de su alma¹⁷. Está en el convento, en su celda, y ahí, en esa soledad física y espiritual, no puede apartar de sí la imagen de su amante y reconoce que su amor por él no tiene límites:

“... no puedo en mi inquietud
arrancar del corazón
esta violenta pasión,
que es mayor que mi virtud” (pp. 70-71).

¹⁶Casalduero, J.: Prólogo citado, p. 16.

¹⁷Téngase presente lo dicho ya sobre el monólogo romántico: son centros de problemática emocional y afectiva.

La llegada del trovador interrumpe el soliloquio. Manrique viene a recuperar lo que es suyo. Los dos muestran aquí la manera cómo han sido concebidos: Manrique, todo quejas y celos; Leonor, todo rendimiento. La escena se llena de un alto contenido lírico en que hay promesas, entregas y reconvenciones. Leonor, desmayada, es conducida fuera del convento por su amado.

Las dos últimas jornadas conducen rápidamente al desenlace trágico, reforzado por el sueño premonitorio de Manrique. La otra línea dramática se estructura en torno a la suerte de Azucena, a la confesión final en cuanto aclara el parentesco de Manrique con su rival, el apresamiento del trovador y la realización de la venganza.

Leonor vive con Manrique, situación inencontrable en los dramas que se examinan. Leonor reafirma lo pecaminoso de su vivir y el carácter excluyente y fatal de su pasión:

“¿Esposa yo de Dios? No puedo serlo.
¡Jamás! Nunca lo fui... Tengo un amante
que me adora sin fin, y yo le adoro,
que no puedo olvidar sólo un instante.
Ya con eternos vínculos el crimen
a su suerte me unió..., nudo funesto,
nudo de maldición que allá en su trono
enojado maldice un Dios terrible” (p. 87).

Desde aquí Leonor emprende el camino definitivo hacia la muerte. Ofrenda su vida por su amado. Sabe que para lograr su libertad debe casarse con el conde de Artal. Antes se envenena y con la muerte ya en el cuerpo se entrevista por última vez con Manrique. Escucha las amargas y duras quejas que se transforman luego en delirio amoroso al darse cuenta que ella prefiere morir antes que separarse de él. No hay arrepentimiento en ella ni se duele por abandonar la vida. Al contrario, sólo quiere en ese momento final —lleno de tinieblas por la muerte que la destruye— la mano y el amor del hombre que ha amado siempre. Manrique, a su vez, contempla, por última vez, su rostro y comienza a entrar en el mundo de la muerte.

*Los amantes de Teruel*¹⁸ recoge una historia tradicional: la de los trágicos amores de Isabel de Segura y Diego Marsilla. De nuevo, el obstáculo es de índole social, pues el dinero de un rival deslumbra al padre de Isabel, el que deshace el compromiso natural que había entre ambos jóvenes. Sin embargo, le otorga

¹⁸Representado, por primera vez, en Madrid el 19 de enero de 1837.

un plazo de seis años y una semana para que reúna un caudal suficiente.

He dicho recién *compromiso natural*, y con ello he querido mencionar el destino que, aún antes de nacer al decir de Marsilla, unió sus vidas. Así lo expresa el héroe al relatar parte de su vida a Zulima:

Yo creo que al darme ser,
quiso formar el Señor,
modelos de puro amor,
un hombre y una mujer;
y para hacer la igualdad
de sus afectos cumplida,
les dio un alma en dos partida,
y dijo: vivid y amad.
Al son de la voz creadora
Isabel y yo existimos,
y ambos los ojos abrimos
en un día y una hora.
Desde los años más tiernos
fuimos ya finos amantes,
desde que nos vimos, antes
nos amábamos de vernos;
porque el amor empezó
a enardecer nuestras almas
al contacto de las palmas
de Dios cuando las crió;
y así fue nuestro querer,
prodigioso en niña y niño,
encarnación del cariño
adelantado el nacer;
seguir Isabel y yo
al triste mundo arribando,
como el espíritu amó"¹⁰.

El extenso párrafo citado clarifica, una vez más, lo que es el centro de nuestro estudio. El personaje romántico está predestinado a amar, sabe que no tiene escapatoria, se entrega a vivir ese amor pasionalmente, sabe que no será feliz y sabe que su amor tiene un origen divino. La despedida de los amantes revela el carácter excluyente que la pasión conlleva en sí: "Hasta la dicha o hasta la tumba", dice Marsilla; "Tuya o muerta", Isabel (p. 56).

El sino trágico que cerca a Isabel hace que acepte la mano de Rodrigo de Azagra. La honorabilidad de su madre y la noticia de la muerte de Marsilla son los factores determinantes. El plazo que se cumple y la nueva de la llegada de Marsilla propor-

¹⁰Hartzenbusch, J. E.: *Los amantes de Teruel*. (Clásicos Castellanos n. 113. Introducción y notas de Alvaro Gil Albacete, Espasa Calpe. Madrid 1947, p. 12). Todas las citas refieren a esta edición.

cionan un clima de alta tensión dramática. En tanto, Isabel es vestida para la ceremonia matrimonial como "... amortajar un difunto" (p. 54). Marsilla sólo llega para saber que ella se ha casado en el mismo instante que se ha cumplido el plazo otorgado por su padre. En encendidas palabras establece que para él sin Isabel no hay nada en el mundo. Se rebela contra el destino y contra las normas de todo tipo que rigen la sociedad. Así, califica al vínculo matrimonial como *sacrilego e injusto* y establece, románticamente, que: "Con mi presencia queda destruido" (p. 73).

La transgresión llega en este punto a su clímax. Se bate con Azagra y se entrevista con Isabel. Ella no puede convencerlo de la situación en que ahora se encuentra y, en un supremo esfuerzo para disuadirlo, le dice que lo aborrece. Marsilla, entonces, muere de dolor:

"No le mató la vengativa mora.
Dónde estuviera yo, ¿quién le tocara?
Mi desgraciado amor, que fue su vida,
su desgraciado amor es quien le mata;
delirante le dije: "Te aborrezco";
él creyó la sacrilega palabra
y expiró de dolor" (p. 95).

Isabel, a su vez, muestra el carácter eterno de su sentimiento y cae muerta "... con los brazos tendidos hacia su amante" (p. 96).

Con *Don Juan Tenorio*²⁰, de José Zorrilla, ambos tipos de personajes llegan a su culminación. Don Juan es el más demoníaco, por lo menos al comienzo, de los personajes que se han revisado y doña Inés es, por definición, la mujer ángel romántica. Ambos están en polos opuestos y parece imposible que alguna vez puedan encontrarse. Es el amor el que hará posible tal encuentro.

El primer acto de la primera parte, *Libertinaje y escándalo*, muestra a un don Juan inscrito dentro de la línea tradicional del personaje: altanero, atrevido, orgulloso, desenfadado, reñidor. El momento en que da cuenta de sus hazañas realizadas durante el año que compite con Luis Mejía es buen ejemplo de lo afirmado: treinta y dos asesinatos y setenta y dos mujeres burladas, constituyen su recuento.

Todo ha sido hollado por sus pies:

"Por donde quiera que fui
la razón atropellé,
la virtud escarneí,

²⁰Representado, por primera vez, en Madrid el 15 de abril de 1844.

a la justicia burlé
y a las mujeres vendí"²¹.

Sus fechorías no reconocen freno:

"Yo a las cabañas bajé,
yo a los palacios subí,
yo los claustros escalé,
y en todas partes dejé
memoria amarga de mí" (p. 86).

Pero es su condición de *conquistador* su característica más preciada. Y es aquí en donde muestra, con mayor claridad, lo que constituye su naturaleza donjuanesca. Su código amoroso y conquistador lo resume cínicamente en apenas cinco versos: al preguntársele los días que gasta en cada mujer que ama, contesta:

"Uno para enamorarlas,
otro para conseguirlas,
dos para sustituirlas
y una hora para olvidarlas" (p. 92).

Su imagen satánica se completa con la promesa hecha a los contertulios: conquistará a una novicia, doña Inés, y a la prometida de Mejía, doña Ana de Pantoja. El desenfreno y el cinismo de don Juan provocan el violento rechazo de don Gonzalo de Ulloa, padre de Inés, y de don Diego, su propio padre. La escena es violenta y termina con la aseveración de don Juan en cuanto a proseguir su vida de escándalo y libertinaje.

El segundo acto, *Destreza*, describe los preparativos para dar cumplimiento a las dos promesas de don Juan: engañar a doña Ana y raptar a doña Inés. Pero, aquí comienza a generarse un cambio en el personaje. Brígida, el ama de doña Inés, la describe y destaca en ella su belleza, inocencia y pureza virginal. Al oír tal descripción, don Juan se siente cogido por lo que él califica de "insensata pasión" (p. 121), lo que produce en su alma una fuerza para él desconocida. Y en cuatro versos concentra lo que será su vida incrustada, desde ahora, entre lo mortal y lo eterno:

"Empezó por una apuesta,
siguió por un devaneo,
engendró luego un deseo,
y hoy que quema el corazón" (p. 121).

²¹Zorrilla, J.: *Don Juan Tenorio*. (Textos Hispánicos Modernos n. 33, Edición de Salvador García Castañeda. Editorial Labor, Barcelona 1975, p. 86). Todas las citas refieren a esta edición.

Esta manera de expresarse de don Juan es muy distinta de todas aquellas generadas por sus conquistas efímeras. Se adivina un ramalazo pasional que conducirá al personaje a su depuración sentimental.

El acto tercero, *Profanación*, ofrece, por primera vez, la presencia de doña Inés. Don Juan hace sentir su impacto mediante la carta que lee la heroína y que manifiesta a Brígida el estado de deslumbramiento amoroso en que se encuentra:

“No sé; desde que le vi,
Brígida mía, y su nombre
me dijiste, tengo a ese hombre
siempre delante de mí.
Por doquiera me distraigo
con su agradable recuerdo,
y si un instante le pierdo,
con su recuerdo recaigo.
No sé qué fascinación
en mis sentidos ejerce,
que siempre hacia él se me tuerce
la mente y el corazón...” (pp. 134-135).

Emplea doña Inés el término *fascinación* para aludir a la perturbación que siente, lo que unido a la *insensata pasión* mencionada por don Juan, da la clave del destino amoroso que une a ambos personajes.

La carta es leída entrecortadamente por doña Inés y revela el profundo cambio que se ha operado en don Juan, ante quien se desmaya doña Inés y cae en sus brazos.

El acto cuarto, *El diablo a las puertas del cielo*, de nuevo presenta a doña Inés en escena. Primero, para hacer ver la honda pasión que la embarga, se recurre al símbolo del fuego y, luego, se la pone en presencia de don Juan, ante cuya declaración amorosa da rienda suelta a su pasión:

“...en poder mío
resistirte no está ya;
yo voy a ti, como va,
sorbido al mar ese río.
Tu presencia me enajena,
tus palabras me alucinan,
y tus ojos me fascinan,
y tu aliento me envenena.
¡Don Juan! ¡Don Juan! Yo lo imploro
de tu hidalga compasión:
o arráncame el corazón,
o ámame, porque te adoro” (p. 162).

Nótese la serie de verbos empleados, pues todos ellos están en

relación estricta con su pasión: *resistir, sorber, enajenar, alucinar, envenenar, fascinar, arrancar, amar, adorar.*

Es la atmósfera creada por esta confesión amorosa la que lleva a don Juan a arrodillarse ante don Gonzalo de Ulloa, a pedirle perdón y a revelar el amor que siente por doña Inés. Don Juan muestra aquí el verdadero sentido que para él tiene doña Inés:

“No amé la hermosura en ella,
ni sus gracias adoré;
lo que adoro es la virtud,
don Gonzalo, en doña Inés.
Lo que justicias ni obispos
no pudieron de mí hacer
con cárceles y sermones,
lo pudo su candidez.
Su amor me torna en otro hombre,
regenerado mi ser,
y ella puede hacer un ángel
de quien un demonio fue” (p. 173).

Hoy que don Juan dice la verdad de lo que siente, es víctima de sus acciones pasadas y don Gonzalo sólo ve hipocresía en sus palabras y don Luis, cobardía. Don Juan asesina a ambos y escapa ante la llegada de los representantes de la ley. Todos claman justicia en nombre de doña Inés, pero ésta clarifica su condición de enamorada y de mujer ángel al establecer que: “Pero no contra don Juan” (p. 178).

Cinco años han pasado para volver a encontrar a don Juan en el panteón que mandó construir su padre²². Es de noche y el escultor acaba de dar término a su obra. Don Juan se entera de los últimos deseos de su padre y sabe, de labios del escultor, que doña Inés ha muerto. Ante su estatua revela don Juan que su recuerdo siempre ha ido con él:

“De azares mil a través
conservé tu imagen pura;
y pues la mala ventura
te asesinó de Don Juan,
contempla con cuánto afán
vendrá hoy a tu sepultura.
En ti nada más pensó
desde que se fue de ti;
y desde que huyó de aquí,
sólo en volver meditó” (p. 194).

²²Valbuena Prat *Historia del teatro español*. Editorial Noguer. Barcelona, 1956, p. 501) distingue dos fracciones centrales en las dos partes en que se divide el drama: la primera corresponde a *la vida real* del protagonista y la

Aparece la sombra de doña Inés y le comunica a don Juan que su destino final —la salvación o la condenación— está atada a su suerte²³, pues Dios, compadecido de su dolor amoroso, le ha dado esa posibilidad y le ruega en este momento que:

“...medita con cordura
que es esta noche, Don Juan,
el espacio que nos dan
para buscar sepultura” (p. 197).

Viene la invitación a cenar, la asistencia de don Gonzalo, la muerte de don Juan a manos del capitán y el banquete fúnebre. El monólogo que don Juan mantiene en el panteón es de gran belleza lírica y aquí manifiesta vivir en medio de un vértigo. Enfrentado a don Gonzalo es cogido por éste para conducirlo a las profundidades del infierno. Al darse cuenta don Juan de la existencia de otra vida, se arrepiente:

“yo, santo Dios, creo en ti;
si es mi maldad inaudita,
tu piedad es infinita...
¡Señor, ten piedad de mí!” (p. 232).

Se abre la tumba de doña Inés, toma la mano que levanta al cielo y se dirige a las estatuas y sombras del panteón:

“Fantasmas, desvaneceos:
su fe nos salva... volveos
a vuestros sepulcros, pues.
La voluntad de Dios es;
de mi alma con la amargura
purifiqué su alma impura,
y Dios concedió a mi afán
la salvación de Don Juan
al pie de la sepultura” (p. 233).

segunda a la historia de su muerte o, dicho de otra manera, *la etapa realista y la fantástico-simbólica*.

²³Es pertinente destacar la faceta *romántico sentimental* que el Don Juan de Zorrilla tiene y que ha destacado certeramente Casaldueiro: “El Don Juan romántico sentimental, no es el mal, la materia en radical oposición al Espíritu y lo Eterno; Don Juan Tenorio es el hombre anegado en el pecado y el dolor, ser impuro y temporal que ansía lo puro y lo infinito. Don Juan a través de crímenes y pecados va hacia Doña Inés. La mujer ideal es su norte y su guía, y la pureza de la mujer se siente vehementemente atraída por el pecador, ansiando redimirle y salvarle con su propio sacrificio, ofreciéndose como víctima propiciatoria”. (*Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*. Smith College Studies in Modern Languages, Northampton, Mass. 1938, p. 105).

Don Juan y doña Inés mueren juntos en medio de ángeles, perfumes, flores y música. Dos llamas —que representan sus almas— salen de sus bocas en dirección a lo eterno.

Se ha cumplido, una vez más, el destino común de los personajes románticos, generado en la pasión amorosa.

Las cinco parejas que se han examinado —Rugiero y Laura, Leonor y don Alvaro, Leonor y Manrique, Isabel y Marsilla, Inés y don Juan— ilustran la concepción de destino que el amor romántico tiene. No cabe hablar, como dijimos al comienzo, de un proceso. El amor que une a los amantes románticos es un deslumbramiento que consiste en reconocer al otro. Es un principio divino que ninguna norma o ley puede coartar. Es una vía mediante la que quiere escapar de la soledad, del vacío, de la degradación de un mundo sin valores acordes con su interioridad; pero en esa búsqueda fracasa y no logra una integración real que lo conduzca a la plenitud: sólo la muerte.

BIBLIOGRAFIA

Sólo se indican aquellos estudios que estrictamente han sido utilizados en relación con el trabajo.

I. *Textos*

García Gutiérrez, A.: *El trovador*. (Textos Hispánicos Modernos n. 16, Prólogo y notas de J. Casaldueiro. Edición de Alberto Blecua. Editorial Labor, Barcelona 1972).

Hartzenbusch, J. E.: *Los amantes de Teruel*. (Clásicos Castellanos n. 113. Edición de Alvaro Gil Albacete, Espasa Calpe, Madrid 1947).

Martínez de la Rosa, F.: *La conjuración de Venecia*. (Clásicos Castellanos n. 107. Edición de Jean Sarrailh. Espasa Calpe, Madrid 1947).

Rivas, Duque de: *Don Alvaro o La fuerza del sino*. (Textos Hispánicos Modernos n. 30. Prólogo y notas de J. Casaldueiro. Edición de Alberto Blecua. Editorial Labor, Barcelona, 1974).

Zorrilla, J.: *Don Juan Tenorio*. (Textos Hispánicos Modernos n. 33. Edición de Salvador García Castañeda. Editorial Labor, Barcelona 1975).

II. *Estudios*

Alonso Cortés, N.: *El teatro español en el siglo XIX*, en Gmo. Díaz Plaja, editor: *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. (Tomo IV, Segunda Parte. Editorial Vergara, Barcelona 1968, pp. 259-337).

Ayuso, J.: *El concepto de la muerte en la poesía romántica española*. (Fundación Universitaria Española, Madrid 1959).

- Beguín, A.: *El alma romántica y el sueño*. (Traducción de M. Monteforte, FCE, México, 1954).
- Bowra, M.: *The romantic imagination*. (Oxford Paperbacks, London 1969).
- Casalduero, J.: *Don Alvaro o el destino como fuerza*, en *Estudios sobre el teatro español*. (Biblioteca Románico Hispánica, Estudios y Ensayos n. 54. Editorial Gredos, Madrid 1972. Segunda edición.
- Casalduero, J.: *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*. (Smith College Studies in Modern Languages, Northampton, Mass. 1938).
- Díaz Plaja, G.: *Introducción al estudio del romanticismo español*. (Austral 1147, Buenos Aires 1954).
- Godoy, Eduardo: *Don Alvaro, drama romántico español*. (Estudio preliminar a la edición del drama. Nascimento, Santiago 1975).
- Larra, M. J. de: *El trovador*, en *Artículos Completos*. Aguilar, Madrid 1961. pp. 550-574).
- Navas-Ruiz, R.: *El romanticismo español. Historia y Crítica*. (Anaya, Salamanca 1973).
- Peers, E. Allison: *Historia del movimiento romántico español*. (Biblioteca Románico Hispánica, Tratados y Monografías n. 4. Traducción de José Gimeno. Editorial Gredos, Madrid 1954).
- Praz, Mario: *The romantic agony*. (Meridian Books, New York 1960).
- Sebold, R.: *Una lágrima, pero una lágrima sola: sobre el llanto romántico*. (Insula n. 380-381, julio-agosto 1978, pp. 8-9).
- Valbuena Prat, A.: *El romanticismo: Don Alvaro o la problemática sin solución*, en *Historia del teatro español*. (Editorial Noguer, Barcelona 1956, pp. 479-497).
- Valbuena Prat, A.: *El Don Juan español del romanticismo poético*, en *Idem*, pp. 499-526.
- Van Tieghem, P.: *El romanticismo en la literatura europea*. (Traducción de José Almoína, UTEHA, México, 1954).