

EL TEATRO ROMANTICO

Por M. CARDENAL DE IRACHETA

NOTEMOS en primer lugar que lo que llamamos Historia de la Literatura es una complejísima construcción mental que tiene su justificación desde muy diversos puntos de vista. Es, pues, difícil hablar del teatro romántico en España con pocas palabras, sin que éstas resulten arbitrarias las más de las veces. Sin embargo, hecha la anterior salvedad, si el lector va aceptando algunos supuestos cuyas pruebas no es posible acompañar, podremos establecer algunas directrices de aquel movimiento literario, que, expuestas brevemente, serán la materia de este artículo.

LA TRAGEDIA NEOCLASICA Y EL ROMANTICISMO

El romanticismo fué, por lo pronto, una liberación del patrón neoclásico. Este carácter, aunque negativo, es, sin duda, uno de los más claros. Encerrada la tragedia neoclásica en las famosas reglas pseudoaristotélicas de Boileau, alimentándose de la fábula antigua y expresándose en la lengua convencional de las ya vetustas imágenes profanas las más de las veces, parecía un marco estrecho y entorpecedor de la inspiración del poeta. Esta liberación de la preceptiva neoclásica no es, evidentemente, todo el romanticismo; pero es, sin duda, un carácter importante del mismo. Conviene, sin embargo,

decir que tal patrón retórico no era, en definitiva, obstáculo insuperable a la revelación del genio. Dentro de sus normas pudo escribir Moratín una comedia perfecta—*El Sí de las Niñas*—, y Racine tragedias admirables, como la *Fedra*. Pero no estaba evidentemente justificado sojuzgar tan definitivamente la capacidad poética del hombre. Toda la literatura romántica es una prueba a posteriori de que fuera de las leyes de las preceptivas neoclásicas podía vivir la belleza. Por otra parte, y por lo que se refiere al teatro, ¿a qué reglas aristotélicas se habían sometido Shakespeare y Calderón? Y así fué que la revuelta romántica contra las reglas del arte se justificó a sí misma creando mundos de belleza. Por otra parte, y por lo que se refiere a España, la tragedia neoclásica—de Huerta, de Quintana y de Martínez de la Rosa—nunca fué un género que lograra frutos perfectos. Fué más que expresión de una verdadera necesidad poética, hija de un convencimiento teórico o de una moda importada e impuesta. El genio dramático español—como el inglés—había producido un teatro en el siglo xvi y xvii que era expresión auténtica del alma nacional. A fines del xviii y principios del xix, seguían en las tablas nuestro Lope, Tirso y Calderón. Sólo el talento declamador de un Máiquez mantenía junto a nuestros dramas nacionales las frías producciones de la tragedia neoclásica, cuando surgió la revolución romántica. El romanticismo, pues, por lo que se refiere a su aspecto liberador de la estrechez preceptiva del neoclasicismo, tenía en España andado todo el camino. Los escasos y medianos productos de la tragedia neoclásica no podían ser obstáculo serio a un teatro nuevo y capaz de recibir las creaciones del genio. Al mismo tiempo, como acabamos de indicar, la auténtica tradición española, jamás ahogada por la férula clasiquina, la tradición de Lope y Calderón, estaba viva aún en la escena. Pero, fuerza es confesarlo, faltó en España el genio capaz de llevar a cabo la revolución romántica. No hubo en España ni un Schiller ni un Hugo. Es

más, nuestros más esclarecidos románticos son en el teatro figuras dudosas, vacilantes y miméticas. Larra mismo—*Macias*, 1834—no se atreve a declararse romántico ni su drama lo es plenamente. Gil y Zárate, que conocía bien el movimiento europeo, tampoco rompió con los moldes ni dió con los nuevos derroteros en su *Blanca*. Espronceda cuando ya había escrito el *Himno al Sol* aún escribía comedias moratinianas, y en su *Blanca de Borbón*, a juicio de Escosura, dejó una tragedia a caballo entre las dos escuelas. El impulso tuvo que venir de fuera. Fueron los emigrados quienes importaron el nuevo estilo. Pero fueron precisamente escritores procedentes del campo dieciochesco, Martínez de la Rosa y el Duque de Rivas, quienes ensayaron el nuevo estilo. *La Conjuración de Venecia*, 1834, y *Don Alvaro*, 1835, son ya plenamente dramas románticos. Ambos autores habían pertenecido a la escuela neoclásica (*Lanusa*, del Duque de Rivas y *Edipo*, de Martínez de la Rosa, son ciertamente, *Specimina* excelentes de aquélla) y ahora se mostraron lo suficientemente dúctiles para bogar con el nuevo viento literario.

LA PASION ROMANTICA Y LA PASION POLITICA

El romanticismo no fué sólo liberación de las reglas del arte neoclásico. No respondía solamente a necesidades estéticas, sino que nacía de un extracto más profundo: fué una auténtica rebelión, la rebelión titánica, la afirmación titánica del yo, *el mal del siglo*. Por eso fué, ante todo, pasión. Y esta pasión se manifestó, asimismo, en la política y en la acción social. Aunque parezca paradójico, no hay oposición entre el individualismo y el socialismo. Como no la hay tampoco entre el egoísmo y el altruísmo. El altruísmo y el socialismo no son más que garantías para el individuo. El arte dramático también se sintió arrastrado por esta gran pasión por el individuo, que aflorando de la metafísica rebeldía titánica, se manifestaba

en la vida pública. Conviene anotar, además, que la función directora de la sociedad, que por siglos estuvo encomendada a la nobleza y a la Iglesia, a los teólogos, vino desde mediados del siglo XVIII a quedar abandonada en manos de ese enorme monstruo que se llama la opinión pública. Este fué el gran momento del intelectual laico. El intelectual vino a ser el gran inspirador y el gran consejero de la opinión pública, y a su vez, quedó preso de ella. El teatro se hizo tribuna, y, aun dentro del molde neoclásico, Alfieri fué un gran portavoz de su tiempo, un portavoz de la pasión política. Su gran tema fué la *tiranía*. Venimos, pues, a parar en que con ropaje neoclásico ya se presentó el tema central del romanticismo. Y esto ocurrió también en España. Permítasenos subrayar una inconsecuencia estética. Nuestros dramáticos, aun al escribir dramas neoclásicos, como Gil y Zárate, por ejemplo, en cuanto servían la corriente política de su época, servían con armas del antiguo régimen a los más legítimos intereses del romanticismo. La tragedia neoclásica *Blanca*, de Gil y Zárate, prohibida por la censura durante el decenio de 1823-33, es un mitin contra la tiranía.

OTROS ASPECTOS

Para muchos consistió el romanticismo en un nuevo interés por la Edad Media, por el Cristianismo y por lo caballeresco. Esto es cierto, pero no lo es que el romanticismo fuera, en su esencia, cristiano ni caballeresco. El cristianismo y la caballería no fueron para el romanticismo más que temas artísticos. También para Chateaubriand. En España, Lope y Calderón habían puesto en pie, en el siglo XVII, toda la leyenda medieval en sus dramas, tanto profanos como religiosos. Se les tuvo ahora por grandes románticos, pero esto es un error. Lope y Calderón no añoraban el pasado medieval. Lo llevaban entrañado y al par se sentían muy de su tiempo y muy a gusto en él. Para ellos, en lo social de la Edad Media, no había habido

solución de continuidad. Aceptaban el Renacimiento como algo que sólo afectaba a la forma. Por el contrario, los románticos miraban al pasado con los ojos melancólicos con que se contemplan las ruinas. Vivían, además insatisfechos. El pasado medieval fué para ellos sólo una rica temática con que expresar sus sentimientos de insatisfacción. Así, lo caballeresco y lo cristiano vinieron a ser pábulo de la imaginación romántica, pero el sentimiento no era ni caballeresco ni cristiano. Vino a sumarse en España a todo esto otro elemento. Me refiero al sentimiento nacional. La guerra de la Independencia lo exacerbó, como las guerras de la Revolución habían exacerbado el patriotismo francés. Y así el sentimiento nacional llevó de nuevo a la escena las figuras de nuestra gran epopeya nacional. Hay que reconocer que hubo una oleada de sincero amor a las cosas patrias entre nuestros románticos. Nuestra Historia, fiel o equivocadamente interpretada, fué apasionadamente amada. García Gutiérrez que, aunque precoz literariamente, se incorporó ya tarde al movimiento romántico—nació en 1817 cuando Lamartine tenía casi treinta años y Chateaubriand y Byron eran ya famosos—resume, en cierto modo, y es lástima que su talento fuera mediocre, todos estos aspectos del romanticismo. Su *Venganza Catalana* es, en efecto, una exaltación de las virtudes caballerescas, de la pasión política contra la tiranía y del patriotismo nacionalista.

Entre 1834 en que se estrenó *La Conjuración de Venecia* y 1844, fecha de la aparición de *Don Juan Tenorio*, discurre la gran década de nuestro teatro romántico. De todo él sólo dos dramas han resistido el paso del tiempo: *Don Alvaro* y *Don Juan Tenorio*. La implacable depuración estética que los años traen consigo, ha hundido en el olvido la casi totalidad de nuestro teatro romántico. Sólo el gran talento literario del Duque de Rivas, que en el *Don Alvaro* se superó a sí mismo tocando casi los linderos del genio, nos hace aún asistir con gusto a una representación del teatro romántico. Tal vez escribiera el Duque de Rivas aquella obra como una concesión

a los tiempos, como un ensayo de sus fuerzas expresivas o como un juego literario en fin, pues es producción sin antecedentes ni consecuentes en el resto de su teatro. Pero es el caso que ha quedado como el máximo hito de lo romántico español en el teatro. Hay en el *Don Alvaro* aquella mezcla de lo sublime y lo grotesco que pedía Hugo en su prólogo del *Cromwell*, pero realizado, a nuestro juicio, con más acierto y dirlamos que con más naturalidad que en el propio drama de Hugo. Hay, además, una muda protesta contra la sociedad, y hay, y es esto lo esencial, una lucha titánica del individuo contra el destino, contra la fuerza del sino. Se ha dicho, repetidamente, que el estilo es descuidado; pero, aunque esto es cierto, también lo es que tiene a veces inspiración y siempre soltura y gracia. Si sus versos no recordaran, en algún momento, a los de *La vida es sueño*, si fueran tan hermosos como los de Calderón, si junto al sino de Don Alvaro no hubiera tantas casualidades, sería tal vez el drama del Duque de Rivas una producción genial.

El Tenorio es el otro drama romántico que aún perdura en nuestra escena. Como el *Don Alvaro* está también plenamente dentro de la estética romántica del género. Don Juan, como Don Alvaro, es personaje a quien el destino avasalla y subyuga. A Don Juan como a Don Alvaro, de nada le sirve cuando llega la ocasión alzarse contra su sino. Pero hay una diferencia esencial entre *Don Alvaro* y *Don Juan*: *Don Juan* se salva. He aquí algo desconcertante que convierte, en definitiva, al drama de Zorrilla en un melodrama. Zorrilla, católico y romántico a la vez, nos desconcierta; ¿fue acaso Zorrilla auténticamente romántico? ¿basta acaso para hacer un drama romántico con romper las unidades, mezclar lo sublime y lo trágico y evocar el pasado? El tema de Don Juan es romántico en sí mismo; pero un Don Juan salvado por los rezos de una niña es demasiado edificante y demasiado consolador. Ese Don Juan contrito no puede vivir entre Rolla, Manfredo, René y el Estudiante de Salamanca. Es verdad que

Doña Inés es hermana gemela de Doña Elvira, *amor del Estudiante un día*. Pero tiene un poder con el que no contaban los románticos: el de la gracia. Tal vez, en definitiva, no haya habido en España auténticos poetas románticos. Por lo menos, salvo Espronceda, el romanticismo no ha tenido en España expresión notable. En el teatro ya hemos visto entre qué límites se movió el romanticismo español y cómo de entre sus producciones únicamente dos o tres resisten el paso de las generaciones.