

## PRÓLOGO

Las diversas manifestaciones de la creación romántica española no parecen haber gozado de gran prestigio en la historia de la crítica literaria. Al menos, no comparable al alcanzado por la poesía y el pensamiento poético transmitido en lengua inglesa, revitalizado desde finales de los años cincuenta gracias a numerosos especialistas de la cultura anglosajona, algunos de gran renombre como Frye, Bloom o de Man. En el caso de la literatura francesa, figuras con la talla de Victor Hugo, por ejemplo, han disparado también un desarrollo crítico y teórico. Sin duda, este último, en mayor medida que otros, ha beneficiado a las obras más reconocidas del Romanticismo español, pues con frecuencia han logrado acogerse a su sombra gracias a las múltiples conexiones posibles entre los autores de naciones tan vecinas.

En el marco de la teoría literaria no faltan trabajos, aspirantes a cubrir las expectativas y condiciones requeridas para servir de falsilla más o menos sistemática al análisis crítico de los textos literarios, que han partido de estudios inductivos sobre autores románticos: uno de los casos más claros y en la mente de todos es el de Bloom (García Berrio, 1994: 184). Si otros se han quedado en ejercicios de crítica literaria al amparo de teorías abonadas por otros campos del saber, sobre todo algunas corrientes filosóficas y psicológicas, como los de Durand (1979), Brombert (1978), Abrams (1971), Beguin (1978) Richard (1975) o Poulet (1966), no por eso han dejado de mantener una actitud globalizadora en sus conclusiones ni de servir como aplicaciones modélicas de aquellas teorías. Véase, en cambio, el detalle de que en España, aunque ya Marañón señalara el psicoanálisis como el mejor camino para el conocimiento del espíritu romántico (Conde Gargollo, 1983: 70) sólo circunstancialmente algún drama se ha estudiado desde esta perspectiva, mientras que el listado de las obras europeas y americanas resulta difícilmente manejable.

En términos generales, aun teniendo en cuenta su contenido crítico, la inmensa mayoría de los estudios publicados sobre el teatro romántico español se puede adscribir, en última instancia, a la historiografía literaria. Sin embargo, este campo elemental y necesario, sobre el que debe apoyarse toda investigación, guarda aún sorpresas a poco que se profundiza en él. Esto motiva también el que, entre los investigadores, falten acuerdos en aspectos clave, lo que exige a cada crítico ejercitarse primero en una tarea de historia literaria y de ajuste de posturas. La laboriosa minuciosidad en la recogida de materiales a que obliga la desbordante cantidad de datos ya exhumados e interpretados y sin exhumar; la generosidad de tiempo que precisan muchas tareas, imprescindibles pero mecánicas, en la investigación del historiador de la literatura; la «oscu-

ridad» en que corre el riesgo de quedar el estudioso, por realizar un trabajo para el que no se necesita sino esfuerzo, paciencia y unas técnicas al alcance cualquier profesional; y todas estas cosas, unidas al hecho de enfrentarse con unas obras que no han podido aún resarcirse del estigma de «carácter menor» atribuido respecto a las de otros momentos cumbre de la literatura española, quizás hayan frenado tentativas similares a las protagonizadas entre los críticos anglosajones, franceses o alemanes, pues éstos cifran, en el Romanticismo de sus respectivas historias, épocas de la más depurada calidad artística.

En cambio, los acercamientos sociológicos no pueden sino admitir la importancia del drama romántico –de ciertos dramas románticos– en cuanto a su aceptación popular, y basta remitirse al ejemplo por antonomasia, *Don Juan Tenorio*. En muchos casos, el entusiasmo y la conmoción provocados por estos dramas entre los espectadores que acudieron a sus estrenos no han ido acompañados de una valoración positiva por parte de la crítica, entonces y a lo largo de su historia. Este contraste evidencia una percepción distinta por parte de unos y otros. El problema es que, salvo en casos contados, con el transcurso de los años, de pertenecer al ámbito popular, las obras pasan a pertenecer al cultural y, así, el aprecio de la posterioridad suele depender de la valoración otorgada por los críticos literarios, como mediadores que son. Es bien sabido que eso motiva olvidos injustos y por eso en la presente monografía se tienen muy en cuenta las opiniones despertadas en la época respecto a cada uno de los dramas analizados, como testimonios de su aceptación o rechazo pero, sobre todo, para examinar si los aspectos aceptados son valorables o no literaria y teatralmente.

A diferencia de lo que puede ocurrir en otros géneros, se tendrá ocasión de probar que en el caso del drama romántico nos enfrentamos con hechos claros de respuesta receptora y con hechos claros en torno a la estrecha vinculación autor-obra-receptor, de modo que el primero no creaba sin la presencia del último y modificaba su obra conforme se verificaba la respuesta del público. Sin duda alguna este teatro cumplió bien la función apelativa que se le atribuye al género (Villegas, 1982: 17), lo que implica la realización de una «retórica» –que no se quiere aquí restringir a la verbal– capaz de conseguir la adhesión de un público.

No se pretenden anular las conclusiones a las que se ha llegado mediante la aplicación a estas obras de metodologías descriptivas de los componentes formales inmanentes a los textos. Está claro que, desde esa perspectiva, los dramas románticos españoles adolecen, en general, de todos los defectos censurados. La pretensión de este trabajo, por el contrario, ha consistido en indagar si la razón del aplauso popular se debía no a esos elementos defectuosos, sino a otros, también inmanentes, pero pasados por alto o no analizados bastante, quizás insinuados en aquellos testimonios.

El género por excelencia del Romanticismo en Alemania fue la poesía, así como en Gran Bretaña, país éste donde el teatro no descolló precisamente (McFarland, 1990: 342), mientras que en Francia tanto la lírica como la novela llegaron a cotas de estima y de calidad comparables a las del teatro. El hecho de que ningún otro género relacionado con la literatura lograra en la España del siglo XIX un éxito parangonable con el del teatro invita a plantear la hipótesis de que la razón podría residir en algo que no compartía con los otros géneros, en algo que diera la clave de su valor estético, si no literario.

Así mismo, en el presente estudio, se considera un factor responsable de ciertas apreciaciones negativas respecto a los dramas románticos el entendimiento de que la

obra literaria se diferencia de otras entidades artísticas por sustentarse exclusivamente en el lenguaje verbal. En efecto, la «obra dramática» es una obra literaria y, por tanto, sólo fundamentada en tal lenguaje (Villegas, 1982: 10) pero el concepto de «drama» en el período romántico corría parejo con la teoría recogida, sistematizada y aplicada por Wagner, teoría que convertía al texto literario en sólo uno de los varios elementos configuradores del «drama total» (Whittall, 1990: 257-266). Por este motivo, el drama romántico, punto de intersección de una variada gama de géneros artísticos, ha sufrido en España el menoscabo de pertenecer a todos pero de perder en la comparación con otras obras dramáticas cuando se ha analizado solamente su componente textual y, sobre todo, cuando se ha estudiado como si éste fuera el único que conformara las obras. Si este estudio del teatro como género estrictamente literario en el caso de otras épocas no ha supuesto, necesariamente, una subvaloración del mismo, quizás se deba a que los autores apoyaban en el lenguaje todo el peso de su arte, ya fuera por carencia de medios escenográficos, ya fuera por una normativa que despreciaba el despliegue de los mismos, ya fuera, incluso, porque «el aparato», aun ideado por los autores, se concebía como adorno, simplemente. Pero los autores románticos sabían que contaban con muchos más recursos que con los meramente verbales para la expresión de su mensaje artístico y, así, aquellas consideraciones que han atendido sólo al texto verbal han obstaculizado la percepción de lo que representa el componente literario en la unidad, en la totalidad, en la fusión con los otros componentes, pertenecientes a otras modalidades de expresión y materialización artística. Sin duda por todo esto, como ya denunciaba Alborg (1982: 12), las investigaciones más notables han alcanzado no más que a un puñado de autores de cierta resonancia, denuncia de la que su propio manual, naturalmente, no termina de escapar, como recopilación que supone en sí mismo.

Esto no significa olvidar que, también, desde aquellas fechas, se han estudiado los otros componentes del teatro romántico, si bien estimándolos, de algún modo, «adornos» y «parerga», de un modo que guarda cierto paralelismo con lo que en narratología se ha venido a llamar «paratexto» (Villanueva, 1989), es decir, como algo no constitutivo del drama en sí (v. gr. Arias de Cosío, 1991). Con todo, en algunos investigadores ha empezado a vislumbrarse la comprensión de una cierta unidad de aquellos componentes en algunos dramas concretos a través de su estudio simbólico (Casaldueiro, 1967; Caldera, 1974, 1986, 1994; Calderone, 1988; Paulino, 1988, Mansour, 1990, Alonso Seoane 1993, etc). A nadie escapa que haya influido, en esta cada vez más generalizada visión, el desarrollo de las teorías y las prácticas teatrales del siglo XX, la experimentalidad, la creciente importancia concedida a los elementos visuales y auditivos que el drama comparte con otros espectáculos y que han sido explotados por los más estimados dramaturgos del siglo XX como señales indisolubles con respecto al lenguaje verbal. Igualmente, por supuesto, ha influido el desarrollo de teorías de análisis como la semiología aplicada al teatro, igualmente consciente de la pluralidad de códigos que operan en la representación y que guardan relación con el lenguaje de tres posibles maneras: como realidades objetivas que se muestran directamente y sólo precisan la percepción del espectador; como realidades objetivas que al mismo tiempo representan por el lenguaje y como realidades objetivas que acceden a la representación sólo por intervención del lenguaje (Tordera, 1988: 173).

Pero se hace necesario el análisis de un nutrido número de obras para poder discernir si, en efecto, aquellos elementos no literarios pueden estimarse «parerga» y

«ornamentos» o ver si la totalidad que conforman junto al texto literario sirve para dar cuenta de una cosmovisión unitaria de época (Bousoño, 1981a) y si la simbolización de sus componentes era la que provocaba la conmoción del público en el siglo XIX.

Por otro lado, en la presente monografía se ha partido de la premisa de que sólo un concienzudo estudio histórico y crítico de la literatura permite la inducción generalizadora, sin que ello signifique desestimar las teorías ya sistematizadas orientadas a la práctica y al análisis teatral pues, antes bien, se verá que gracias a determinados puntos de ellas quedan iluminados diferentes aspectos de las obras y, sobre todo, proporcionan cómodos marcos donde encajar y coordinar los variados y múltiples elementos. Pero ha sido precisamente aquella inducción la que ha movido a perfilar un enfoque concreto en el que quede amalgamado el todo de la investigación, un enfoque que, al mismo tiempo, procura conferir una cierta novedad a la visión de aquellos datos.