

TRES DAMAS SUICIDAS EN LA ESCENA DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL

Eva María FLORES RUIZ
(Universidad de Sevilla)

Aceptado: 21-XII-2006.

e.eva.flores@gmail.com

RESUMEN: *El desencanto social, económico, político y religioso que acompañó al cambio del Antiguo Régimen en la nueva sociedad burguesa, cristalizó en una nueva mitología: el amor romántico. La consiguiente aparición de héroes vencidos por la irracionalidad de la pasión, que no encontraba acomodo en los habituales perfiles de la masculinidad, se dio en conocer como proceso de feminización del suicidio. Teóricamente, pues, amor y muerte se replegaban al ámbito de la feminidad. Las imágenes de mujer perfiladas por el Romanticismo literario se veían, así, abocadas al estereotipo, al convertirse en valedoras de uno de los más bellos sueños de la cultura occidental. No obstante, en los estrechos márgenes de individualidad que las heroínas románticas escamotean al estereotipo que las conforma, se puede presfigurar la quiebra de la ilusión. Para abordar esta cuestión, se propone aquí un estudio comparativo de tres suicidios femeninos cometidos sobre las tablas del teatro romántico español, los de Elvira (Macías), Leonor (El trovador) y Clara (Amor venga sus agravios). Palabras clave: Suicidio, teatro romántico español, proceso de feminización del suicidio, heroínas románticas, amor y literatura, Macías, El trovador, Amor venga sus agravios.*

ABSTRACT: *The social, economic, political and religious disappointment brought about by the change from the Ancien Régime to the new bourgeois society was crystallized in a new mythology: romantic love. The appearance of heroes vanquished by the irrationality of their passion, which found no place in the usual profiles of masculinity, became known as the feminization of suicide. Thus, theoretically, love and death retreated to the realm of femininity. The images of women profiled by literary romanticism became stereotyped as they began to deserve one of the most beautiful dreams of Western culture. However, within the narrow margins of individuality that romantic heroines appropriate from the stereotype that conforms them, the collapse of the illusion may already be discerned. To address this question, a comparative study of three feminine suicides on the Spanish romantic theater stage are proposed here: Elvira's (Macías), Leonor's (El trovador) and Clara's (Amor venga sus agravios). Keywords: Suicide, Spanish romantic theater, feminization of suicide, romantic heroines, love and literature, Macías, El trovador, Amor venga sus agravios.*

La sangre, entre ecos de venganzas y el despiadado tic tac de relojes, inexorablemente concluía por teñir las tablas del teatro romántico. Sangre inocente y culpable, vertida en alardes de arrebatos y deseos, de impotencias y rencores. Pero, sin duda, la sangre más inquietante es aquella que la mano de la víctima voluntariamente derrama. Alrededor del suicida romántico, aletea la grandeza del supremo gesto de alto desprecio y soberbia con que rinde la vida. Frente a ese esplendoroso salto al vacío de don Álvaro —plante de la indomable virilidad—, el Romanticismo también imagina a Alfredo, arrastrado al abismo de la nada por la exasperación de un amor imposible que lo hace empuñar la daga contra sí mismo. Este culto romántico al amor que Alfredo encarna, amenazaba con alterar los tradicionales márgenes de una masculinidad que, desechando antiguas heroicidades y rebeldías, venía a claudicar ante la debilidad de la pasión. Del soberbio desafío de don Álvaro a la pasiva rendición de Alfredo se abre un desconcierto que, para exorcizar, se nombró y dio en conocer como proceso de feminización del suicidio. Teóricamente, pues, la voluntad de vivir se constituía en patrimonio de la masculinidad, mientras que amor y muerte se repliegaban al ámbito de la feminidad.

Las imágenes de mujer perfiladas por el romanticismo literario, acordes, como era de esperar, con esta rígida estructuración emocional, encontraban poco espacio para desarrollarse y se veían abocadas al estereotipo. Pero precisamente por ello, estas féminas —muertas literalmente de amor— representan un titánico esfuerzo literario por inmortalizar ese sentimiento que un día naciera, también en literatura, en la Provenza. Titánico e improbable, como quizás muestran sus herederas realistas, a quienes la complejidad psicológica conducirá a sordidas muertes tras el inevitable desencanto amoroso. Para sobrevivir, para inmortalizarse, el amor se suicida en el Romanticismo y son las heroínas de ficción las que, en mayor medida, cargan el peso de tan hermosa tarea. Para abordar esta cuestión se propone aquí un estudio comparativo de tres suicidios femeninos cometidos sobre las tablas del teatro romántico español, los de Elvira (*Macías*), Leonor (*El trovador*) y Clara (*Amor venga sus agravios*).

Nacidas al amparo de la intensa y fugaz fiebre romántica española, Elvira, Leonor y Clara destilan el vértigo de su tiempo. Si en 1833 Larra había visto su *Macías* rechazado por la censura, en 1834 —una vez muerto Fernando VII— logra llevarlo a los escenarios. Es la obra de Larra, pues, uno de los primeros frutos de esa nueva inspiración que desciende hasta las tablas desde la «región aérea» en la que se «forman las románticas tormentas» (Mesonero Romanos 65). Y es que el teatro, género de mayor éxito en estos turbulentos años, se convierte para el Romanticismo en caldo de cultivo de libertades y, entre candilejas, se enredan subversivos afanes políticos, sociales y literarios. No cabe duda, «quien niegue o dude que estamos en revolución, que vaya al teatro» (*Revista Española*, 1835. Citado por Zavala 183).

En 1836, cuando se estrena *El trovador* de García Gutiérrez, la vorágine romántica se encuentra en la plenitud de su efervescencia y el asombro que un año antes había acogido al *Don Álvaro* se convierte en delirante entusiasmo. En 1838, Espronceda, en colaboración con Eugenio Moreno López,¹ presenta *Amor venga sus agravios*. Pero el romanticismo teatral español convive, casi desde su nacimiento, con el inicio de su agonía y sólo faltan dos años para que, en 1840, desde las páginas de *El Semanario Pintoresco Español*, se comience a considerar el Romanticismo teatral un ciclo ya cerrado (Caldera 2002).² No obstante, continuaría representándose y, en los carteles, los dramas románticos convivirían con obras de muy diversa filiación literaria, pertenecientes a movimientos que nacían, revivían o agonizaban.³ Hacia mediados de siglo, ese Romanticismo que, en palabras de Galdós, había estremecido «las podridas tablas de los antiguos corrales» (citado por Zavala 185), sucumbe ante el positivismo que abandera la nueva clase media y los desvaríos de la cultura romántica se diluyen en el sobrio realismo burgués.

Pero ese proceso de transformación, esta «crisis de *desajuste* y consiguiente pero penoso *reajuste* a un mundo bruscamente nuevo: el mundo de la revolución política y de la renovación industrial» (López Aranguren 54), dejó un reguero de cadáveres y, tanto los reales —Larra—, como los soñados —don Félix de Montemar—, pasaron a formar parte de la leyenda. Los creadores de estas tres heroínas de ficción representan lo más granado de aquella vorágine vital, y ninguno de ellos salió indemne. Larra, García Gutiérrez y Espronceda, que compartieron fiebre e ideas en el Parnasillo Literario,⁴ conocieron la gloria de los afanes románticos y la desesperanza de su puesta en escena. Larra y Espronceda —los más sólidos baluartes del romanticismo subversivo—,

¹ Íntimo amigo suyo que en 1838, cuando se estrena *Amor venga sus agravios*, forma parte de la Junta Directiva de la Sección de literatura del Liceo artístico y literario de Madrid.

² Ya de 1836 a 1838 se produce la primera crisis en su repertorio dramático, pues a excepción de *El trovador* y *Los amantes de Teruel* «los demás dramas de autores españoles tienen por lo general una carrera corta y reciben una fría acogida» (Marrast 574). Más tarde, «en las décadas centrales del siglo [...] y todavía bien entrada la década de los sesenta, se escribieron tragedias en número suficientemente significativo» pero «cuando conseguían subir a un escenario, duraban en él tiempo muy reducido» (Romero Tobar 280), lo cual haría a Valera afirmar que, en 1854, el Romanticismo debía considerarse ya «como cosa pasada de moda y perteneciente a la Historia» (Valera 9). De hecho, ya en la década de 1860 se produce la consolidación de la alta comedia.

³ Todo ello se tradujo en la desconcertante realidad teatral decimonónica, cuyo telón de fondo fueron las acuciantes llamadas de alerta ante la inminente «muerte» del arte escénico. Grandes esfuerzos se realizaron a lo largo del siglo para que pudiera sobrevivir a la precariedad, los cambios y las sucesivas reformas legales, pues «a medida que España se hundía [...] el teatro se iba convirtiendo en reflejo, no sólo de los problemas del país, sino también de la esperanza de recuperación» (Gies 55).

⁴ Tertulia madrileña donde se concitaban los principales románticos. Además de estos encuentros literarios, los tres autores compartirían amistad. Numerosos son los escritos de Larra y Espronceda que muestran su admiración y respeto mutuo. García Gutiérrez, llegado más tarde al grupo, pudo estrenar *El trovador* gracias a la intervención de Espronceda y Larra publicaría, a raíz de dicho estreno, un elogioso artículo en el que saludaba a este «hijo del genio» perteneciente a «la aristocracia del talento» (Larra 1960, 168).

desencantados ante el imparable aburguesamiento del romanticismo nacional, toman sendas distintas —la amargura frente al grito rebelde— y cuando «Larra sueña “la noche de difuntos”, Espronceda busca el sueño romántico que apoyado en la imaginación impulsa al poeta a la “loca fantasía”» (Blanco Aguinaga 106). Larra, descorazonado, se quita la vida; una muerte temprana viene a consolidar el halo romántico de Espronceda.⁵ Mucho más reconfortante, García Gutiérrez optó por rebajar los aires a su vuelo y, diez años más tarde de estrenar *El trovador*, lleva a escena *Los hijos del tío Tronera* (1846), inclemente parodia de los extravíos románticos.⁶

Lo intuyeron; aún jóvenes y embriagados de sueños, ellos mismos habían escrito el final. Ese inevitable desencuentro que haría a García Gutiérrez claudicar, y condujo a Larra y Espronceda a la desolación, ya estaba prefigurado en las creaciones románticas y, antes de que Larra renunciara a una vida cuyas «contradicciones [...] no pudo ni soportar ni resolver» (Kirkpatrick 1982, 124), don Álvaro ya había saltado al vacío maldiciendo a la raza humana. Su suicidio, como el desafinante avance de don Félix de Montemar hacia la nada, constituye «la muerte del romántico en plena rebeldía, en desesperación, la terrible muerte sin futuro» (Salinas 151).

No obstante, otros cadáveres románticos resultaron más fecundos, y es que el Romanticismo, también fraguó hermosas muertes cargadas, paradójicamente, de inmortalidad. A la vez que el desencanto económico, social y político quebraba la entereza de un hombre sin Dios, la literatura hizo que otra fuerza vital se revivificara y, esplendorosa, ocupara el vacío de la existencia: el amor. El amor se convertía, así, en sinónimo de vida y no muy alejado, por tanto, de la muerte. De hecho, la conjunción *Eros-Tánatos* fue uno de los más fructíferos y revisitados ingenios de la época, porque las imposibles pasiones románticas engendraban, indefectiblemente, anhelos de disolución. Los suicidios de Alfredo (*Alfredo*), doña Mencía (*Doña Mencía*), Luisa (*Incertidumbre y amor*) o Ferrando (*El paje*) lo atestiguan desde los escenarios decimonónicos españoles. Convertir el amor en eje de la existencia, renunciar a la vida en el momento en que la pasión más resulge, es preservar su incandescencia, es hurtarle al destino la sordidez de su degradación, es, a fin de cuentas, inmortalizarlo.

En la época más audaz del Romanticismo teatral español, Elvira, Leonor y Clara salen a escena resueltas a demostrar la solidez del etéreo amor. Para resolver tan improbable tarea, las tres ceden la vida y —al menos sobre las tablas— sus amores —el

⁵ Muertes que sirvieron para reconciliar el desafío que sus vidas representaron. «A la muerte de Larra, se había achacado a la extravagancia del “genio festivo” sus escritos más corrosivos; poco después de la muerte de Espronceda, Ferrer del Río se complace en enumerar con detalle los supuestos vicios del poeta, a fin de dar una explicación aceptable de su inconformismo» (Marrast 633).

⁶ No era la primera. La parodia de textos románticos había ido en constante aumento desde los años cuarenta y, conforme avanzaba el siglo, incluso las grandes obras del Romanticismo verían su esplendor ridiculizado por lo grotesco (Romero Tobar 295).

amor—, destellan con todo el poderío de la eternidad. Antes de iniciar el recorrido por los laberintos que conducen a Elvira a una daga, y provocan en Leonor y Clara la sed de veneno, resultaría conveniente señalar que, junto al suicidio, existen otros medios igualmente efectivos de los que las heroínas románticas se sirven para renunciar al mundo y a la vida una vez que el amor se ha revelado inalcanzable, bien sea por abandono, separación o muerte de sus amados. En este sentido, tanto la huida física —reclusión conventual— de Berta (*Alfredo*) o Leonor (*Don Álvaro*) como la huida mental —locura— de Laura (*La conjuración de Venecia*) podrían entenderse como suicidios simbólicos.⁷ Otra variante, que viene a reforzar la vocación irrenunciable de estos amores femeninos, es la anulación de la voluntad, el abandono al proceso de desintegración que lleva a Zora (*El desengaño es un sueño*) o doña Inés (*Don Juan Tenorio*) a la muerte. Si suficientemente misteriosas resultan ya estas muertes de «amor» y «pena»,⁸ aún el Romanticismo se atrevía a crecerse más. Porque mientras Zora y doña Inés expiran entre bastidores y tras supuestos procesos consuntivos, en escena y de manera fulminante fallece Isabel (*Los amantes de Teruel*) al ver morir a su amado. Parece, pues, que si don Félix de Montemar hubiera frecuentado los teatros de su época, difícilmente habría podido afirmar «que no se mueren de amor / las mujeres hoy en día» (Espronceda 1974, 86).

El regusto a vaga disolución de ese «morir de amor» es en el caso de estas tres damas, como ya se adelantó, activa resolución, voluntad de muerte. En cualquier caso, lánguidas o resueltas, tanto unas como otras encuentran el mismo fin. No podía ser de otra manera, los cimientos que sustentan las imágenes literarias de la feminidad romántica son tan sólidos que parecieran negar, en principio, la posibilidad de resquicios a la individualidad, pues «la psique de la mujer definida como ángel, tiene intensidad, pero poca variedad: consiste sólo en amor» (Kirkpatrick 1991, 63). Y para reducir el laberinto de la subjetividad a la simpleza del estereotipo, debilidad y candor, bondad y espiritualidad se funden, perfilando almas extenuadas y dependientes que han de morir, o buscar la muerte, cuando el único impulso vital que albergan —el amor— se apaga. Y es que, precisamente en la época en que la mujer real comienza a vislumbrar independencias, la literatura se afanaba en reducirla a mera depositaria y valedora de uno de los más bellos sueños de la cultura occidental.

Pero, incluso en las más fieras estructuraciones ideológicas existen leves resquicios

⁷ Pues si «those who annihilate themselves in God rest in peace, for they are dead for themselves and have nothing more to fear» (Minois 166), también la locura representa una forma de autoeliminación del yo. La pérdida de la noción de la realidad permite a estas mujeres, mediante la evasión, crearse y habitar otro escenario, es decir, renunciar al mundo tras la pérdida del amor.

⁸ «¡Quizá alguna calentura!» como sugiere don Félix de Montemar al recibir la noticia de la muerte de Elvira (Espronceda 1974, 82).

a través de los cuales se abren paso las individualidades que acabarán por socavar sus cimientos. De Isabel (*Los amantes de Teruel*) a Ana Ozores (*La Regenta*) se extiende un largo camino, al término del cual, el sueño habría de llegar roto. Al principio de ese camino se sitúan Elvira, Leonor y Clara y, aunque las tres respondan al prototipo de heroína romántica y sus caracterizaciones se resientan, por tanto, del peso que soportan, no sería desacertado escudriñar en ellas el futuro, atender a las diferencias entre sus modos de sentir y sufrir, intuir en ellas el inicio del fin.

Lo que hermana a Elvira, Leonor y Clara es previsible; lo que las diferencia, esencial. Como todas las heroínas románticas, las tres viven la confrontación entre sus mundos privados de amor y el universo masculino —entretejido de intereses varios— que las envuelve. Así, mientras sus amados —además de amar— luchan contra tiranías políticas (*Macías*),⁹ sueñan más altas cunas (*El trovador*)¹⁰ o guerrean (*Amor venga sus agravios*), ellas tan sólo aman.¹¹ De igual forma, los lazos que estrechan las relaciones que acabarán por ahogarlas, los mueven figuras paternas¹² y pretendientes más afanados en títulos y riquezas que en amorosos. Perdidas, pues, en laberintos que les son ajenos, lidian con su sufrimiento mientras intentan reconciliar el desequilibrio de sus situaciones. Cuando la derrota es evidente, las tres renuncian a la vida. Sin embargo, antes de abrazar un mismo fin, cada una despliega sus propias maneras. Y tan distintas resultan, que cabe preguntarse si alguna de ellas no viene a ser, más que mártir de su propia pasión, chivo expiatorio de ese tenaz empeño de la ficción, el amor. No debe extrañar tamaña osadía literaria, a fin de cuentas, «hermos dejado en manos de los poetas pintarnos las “condiciones de amor” [...] y el modo en que ellos [los seres humanos] concilian los requerimientos de su fantasía con la realidad» (Freud 1988a, 159). Estas tres damas finalmente «concilian» en la muerte, pero tan sólo Leonor tiene fuerza y solidez para protagonizar su tragedia; ni Elvira ni Clara pueden sostener ese gran peso.

Cuando sube el telón, ya se ha cumplido el plazo de la esperanza para Elvira, que ese mismo día ha de renunciar a Macías y contraer matrimonio con Fernán. Leonor, enredada en los celos de Manrique, ha de enfrentarse a su hermano, que planea casarla con Nuño. Clara apenas tiene un acto para vivir su amor con Figueroa, antes de que su

⁹ Y ello, a pesar de que Macías es, según la tradición, prototipo del amante modelo y, en palabras de su creador, «un hombre que ama, y nada más» (Larra 1990, 70).

¹⁰ Como indica Picoche, mientras Leonor «rechaza toda una serie de valores representados por los personajes nobles en la obra, esencialmente el honor y la pureza de sangre» (Picoche 227), Manrique sí aspira a formar parte de la nobleza, y no sólo por amor pues, como él mismo afirma: «ambiciono un nombre, un nombre que me falta» (García Gutiérrez 1979, 127).

¹¹ En la heroína romántica, «el ámbito del dolor es el del lirismo, el de las penas de los problemas familiares», el del héroe «el drama de quien se sabe poseedor de cualidades y derechos que el mundo [...] le impide expresar y ejercer» (Menarin 161).

¹² Como le recuerda a Isabel su madre (*Los amantes de Teruel*): «Prendarse de quien le cuadre / no es lícito a una doncella, / pues entonces atropella / los derechos de su padre. / A él le toca la elección / de esposo para su hijas» (Hartzenbusch 1992, 73).

padre le anuncie su compromiso con Mendoza. Ante este primer envite, Elvira, extenuada, finge, llora y se derrumba sobre cada diván del decorado. Leonor, firme y sin concesiones, reclama su independencia a voz en grito. Clara, por su parte, finge sumisión mientras trama rebeldías. Sus formas de reaccionar revelan pues, desde el principio, la distinta textura de sus almas.

De debilidad parece forjada la de Elvira. Su desgarramiento y su amor parecen, de hecho, puro tributo a los inevitables cánones románticos, ya que Larra no concede a su heroína ni la intensidad dramática ni la grandeza que su tragedia requiere. Porque la fatalidad de su «suerte fiera», queda atenuada por la sinrazón de haber sido ella misma la que estableciera el plazo que sobre su amor se cierre. Y es que Elvira pretende, en principio, vencer sin combatir, sin arriesgar posición ni honor. Sorprendente resulta, pues, que finalmente rinda su vida. Convenientemente situada en territorio masculino, la joven espera que los hombres resuelvan y, por ello, y sin desafiar abiertamente las normas, Elvira finge ante Fernán mientras cede a Macías la responsabilidad de sus destinos. Cuando finalmente se ve atrapada, se revuelve contra su amado: «¡Que esto me suceda! ¡Ingratol!» (Larra 1990, 93).¹³ Indigna recriminación en labios de quien protagoniza una tragedia, inquietante en los de quien ama.

De hecho —y a pesar de servirse de toda la batería romántica de imprecaciones, encendidas defensas, quejas y desmayos—, el amor de Elvira aparece, frente a la solidez del de Macías, desdibujado. Así es, que la llama de su «inextinguible pasión», se debilita, con sorprendente rapidez, al primer golpe de aire. Por ello, tras una imperceptible vacilación, no duda en creer a Macías casado y se apropiá, entonces, del discurso del resentimiento más feroz, llorando honras agravadas —en lugar de parafsos perdidos— e invocando venganzas¹⁴ —en lugar, o antes, de la propia muerte—. Quizás no ande muy descaminada, a donde esta senda la conduce es a un adecuado matrimonio con Fernán. Elvira es pues, responsable en parte, de los desencuentros que marcarán su destino. Tiene su defensa preparada desde el primer acto: «Soy mujer, y soy débil» (97).¹⁵

¹³ A partir de ahora, las citas de *Macías* aparecerán sólo con el número de página al que correspondan. A esta injusta acusación hará eco, en claro contraste, la respuesta de Macías al amigo que lo incita a dudar de la fidelidad de Elvira: «¡Elvira ingrata? / No es posible» (136).

¹⁴ No es el de la venganza el lenguaje del amor, no cuando va dirigida contra el ser amado. En *Los amantes de Teruel*, por ejemplo, dicha furia vengativa claramente marca las distancias entre el amor que por Maisilla sienten Zulima e Isabel. También a una doña Mencía exaltada (*Doña Mencía*) se lo advertirá su hermana: «Ó lí delirando estás, / ó no es tu lenguaje fiel, / ó negarme no podrás / que tu alma henchida de hiel / no supo querer jamás. / De haber sentido el amor / tener, por llanto que cueste, / ni desecho ni rencor! / ¿Qué extraño lenguaje es este / con más ira que dolor?» (Hartzenbusch 1838, 90).

¹⁵ Curiosamente, otra ilustre suicida romántica blandiría el mismo argumento con una intención completamente distinta. Mientras Elvira se esconde tras él, la viuda de Padilla (*La viuda de Padilla*), consciente de su valor y de la supuesta debilidad que a su sexo se atribuye, lo utilizará para poner en evidencia a unos hombres incapaces de seguir su ejemplo: «Que una débil mujer hoy con su ejemplo / vuestra flaqueza insulta y su venganza» (Martínez de la Rosa 1954, 82).

Leonor, en cambio, hace desde el principio un despliegue tal de fortaleza, que empequeñece a todos cuantos la rodean y se erige en auténtica portadora de la intensidad dramática de su tragedia. «La más hermosa dama al servicio de la reina» (García Gutiérrez 1979, 89),¹⁶ no está dispuesta a sucumbir ante su «negra fortuna» sin luchar. Su brío es digno de admiración, su amor, abrumador. Porque, al contrario que Elvira, Leonor es firme en la adversidad y —porque ama—, condescendiente en el amor. Por eso, si frente a su hermano la joven se crece y ejercita todas las firmezas que conforman su solidez, frente a Manrique se pliega y reposa todas las bondades que suma el femenino «ángel consolador» soñado por el Romanticismo. Así, en el enfrentamiento con el hermano Leonor emplea todo su valor (para llamarlo «tirano»), su energía, sus aires de independencia, su tenacidad y una clarividente inteligencia¹⁷ en la que, incluso, tiene cabida el sentido del humor (impagables sus respuestas a las alabanzas del hermano a Nuño). Junto a Manrique —frente al amor—, entrega absoluta que desprecia las convenciones sociales («tuyo es mi amor, mi virtud... / ¿Me quieres más humillada?» 96), indiferencia hacia el resto del mundo (riqueza y gloria) e infinita paciencia ante masculinos anhelos y desatinos (aspiraciones sociales y celos de su trovador).

Cuando cree a su amado muerto, decide profesar. Y lo hace sin salvadoras astucias, Leonor es plenamente consciente de que va a «ofender a Dios» con un juramento falso.¹⁸ Cuando en el resto de escenarios románticos resuenan, en boca de los amantes, sorprendentes solicitudes de amparo a un Dios a quien con sus actos ofenden,¹⁹ Leonor entiende, acepta y, aún así, actúa. Pero más allá de la grandeza con que este arrojo —tan genuinamente romántico— la reviste, aún guarda esta dama otra extrañeza. Porque curioso resulta que una de las más arquetípicas creaciones femeninas del Romanticismo, una de las más conseguidas encarnaciones de mujer nacida para amar, parezca consciente de los riesgos, y el precio, de su apuesta. Ante los sensatos intentos de su criada por disuadirla del monjío («El mal, como la ventura, / todo, pasa con el tiempo» 117), Leonor hace la que se puede entender como toda una declaración de principios que pone en tela de juicio y, paradójicamente, refuerza la solidez del amor que encarna: «Estoy resuelta; ya no hay / felicidad, ni la quiero» (117). Ni la quiere, ¿intuye Leonor que existe el «después» del amor? Si es así, ni sus sacrílegos votos ni su posterior suicidio serían, pues, resultado de esa literal incapacidad de vivir sin amor hecha dogma por los

¹⁶ A partir de ahora, las citas de *El trovador* aparecerán sólo con el número de página al que correspondan.

¹⁷ Leonor es consciente de que su pretendiente, Nuño, se acerca a ella, «cegudo por la ambición». También en esto se aparta de Elvira, quien ingenuamente culpa a su «maldita belleza» de los avances de Fernán.

¹⁸ Larra, a propósito de *Los amantes de Ternel*, afirmaría que «para la pasión no hay obstáculo, no hay mundo, no hay hombres, no hay más Dios, en fin, que ella misma. Sacrifilio sublime como el de Ayax en Homero» (Larra 1960, 297). Como «sacrificio sublime», pues, se podría entender esta actitud de Leonor.

¹⁹ Y no muy lejos hay que buscar, la misma Clara, como se verá más adelante, tras asesinar a Mendoza y beber el veneno de su muerte, invocará con su último aliento al cielo.

románticos, sino de la voluntaria negación a sobrevivir a su desvanecimiento, a sobrevivirse a sí misma —pues de amor la hizo el Romanticismo—. No tiene otra salida y lo intuye desde el principio: «yo para llorar nací» (95).

Entre la debilidad de Elvira y la fortaleza de Leonor, Clara encuentra su propio medio; lo que le falla es el entorno. Porque *Amor venga sus agravios*, que comienza con tono y ritmo de comedia de enredo deriva, inesperadamente, en intempestiva tragedia.²⁰ Como heroína de comedia, Clara es soberbia. Ni dispuesta —como Elvira— a dejar en manos ajenas su suerte, ni —como Leonor— a conquistarla en abierta lucha, esta joven se las arregla para sortear, con astucia y tino, los imperativos de la jurisdicción masculina que habita. De hecho, antes de hacer su entrada en escena ya es evidente que Clara, versátil y escurridiza, sabe aplacar autoridades. Porque si su padre se declara totalmente confiado en la inocencia de una hija que «no tiene más voluntad que la mía» (Espronceda 1954, 206),²¹ a su confesor —que afirma conocerla como nadie—, no le cabe la más mínima duda de su vocación religiosa. A ambos tiene engañados la dama. Ni en la autoridad paterna ni en Dios, es en Figueroa en quien la voluntad de Clara se obstina.

Así, agazapada tras las múltiples imágenes que de sí misma crea, Clara vive su secreta historia de amor entre lances de farsa y, frente a su amado, despliega toda la fortaleza que encierra. Porque su pasión, aún siendo «inextinguible» como corresponde, presenta matices que claramente la apartan tanto del cauto amor de Elvira como de la rendida entrega de Leonor. Y es que, en esta pareja, corresponde a la fémina marcar el ritmo del baile. Mucho más juguetona y mucho menos condescendiente que Leonor —y seguimos en la comedia—, Clara enfrenta los celos de Figueroa²² con argucias de coqueta («¿No te parezco hermosa como otras veces?» 210), pero ante su insistencia termina por plantarse («aprende a estimar en más a la que se juzga digna de tu pasión» 211) y reafirmarse en su «resolución» de pertenecerle y en su «libertad» de ser dichosa. Sorprendente desparpajo el de este ángel consolador. Cuando se ve cercada por su compromiso con Mendoza, mucho más resuelta y mucho menos temerosa que Elvira, comienza a tomar decisiones prácticas sobre su futuro y, aunque conciliadoramente cita a Figueroa para decidir juntos el rumbo de sus amores, no parece esta dama necesitar ayuda para tal tarea.

²⁰ De ahí, la crítica que al día siguiente de su estreno recibe desde *El Eco del Comercio*: «no se ha podido vencer la gran dificultad que consiste en formar un todo proporcionado, verosímil, interesante y que no choque abiertamente con las costumbres de la escena para donde se escribe» (citado por Labandeira 49).

²¹ A partir de ahora, las citas de *Amor venga sus agravios* aparecerán sólo con el número de página al que correspondan.

²² Aparte de esta escena de celos, tan de esperar entre amantes que se citan de noche en un jardín, la pareja formada por Clara y Figueroa es la que más estable parece al respecto. Si ya en sus primeras intervenciones él había afirmado tajante que «una mujer es capaz de tanta voluntad como no podemos ninguno de nosotros imaginarnos» (205), más tarde, ante los intentos de Mendoza de sembrar la sospecha en sus amores, ninguno de ellos dudará, ni por un segundo, de la firmeza del otro.

No merece Clara, pues, el sesgo que, a partir de aquí, toma la obra. Cuando un malentendido la lleva a creer a su amado muerto a manos de Mendoza, Clara ha de transformar la ligereza de su picardía en la gravedad de una heroína trágica. Así, no duda en pedir justicia al Rey²³ y, al no obtenerla, jura una venganza. Al igual que hace Elvira —aunque eligiendo mucho mejor el objeto de su ira—, se apropió del discurso de la ferocidad sangrienta y como Leonor —aunque sin responsabilizarse de su blasfemia—, se retira a un convento a «adorar» en paz a su amado. En este sinuoso drama, por tanto, el personaje de Clara se resiente del abrupto cambio de densidad del aire que respira. Quizás sea el precio que ha de pagar por encontrar en su camino, y vencer, al don Juan que en Mendoza alienta pues, como afirma la propia Clara: «¡Dios mío! Este hombre es una maldición que ha caído sobre mí» (219).²⁴

Pues bien, teniendo a Elvira casada, y a Leonor y Clara en un convento, desoladas las tres por la supuesta traición (Macías) o muerte (Manrique y Figueroa) de sus amantes, es de rigor esperar —pues rígidos son los moldes de las libertades románticas— tremebundas escenas de reencuentros en las que los amantes, desgarrados, se enfrenten a la magnitud de su desventura. Y aunque, a fin de cuentas, poco podrán contra el destino, muy reveladores resultan estos momentos para la caracterización de sus protagonistas.

En el caso de *Macías*, de hecho, es precisamente aquí donde se marca el punto de inflexión en la caracterización de Elvira, necesario para hacer verosímil su suicidio en el desenlace de la tragedia. Lo que resulta poco creíble, no obstante, es la inflexión en sí. Porque cuando Macías y Elvira se reencuentran, mientras él hace un despliegue de todos los anticonvencionalismos románticos, ella, temerosa, se sigue manteniendo del lado del «orden» y su previsible desgarramiento, roza en ocasiones el despropósito. Frente a la grandeza del lenguaje del amor de Macías,²⁵ Elvira sólo atinará a emplear el de la justificación —penoso dialecto—, descargándose airosamente de culpas que no le son tan ajenes. De igual forma, se aferra con pasmosa naturalidad a la pequeñez de «honras» y «recatos» llegando a plantear, sin ningún rubor, si acaso «¿está la dicha / donde el honor no está?» (164). Pero no sólo tendrá Macías que ver rebajada, en labios de su amada, la esplendidez de la pasión que comparten. Cuando Fernán irrumpie en la escena, Elvira, que vacila entre dejarse o no «arrastrar», acaba por entregar a su marido

²³ Equiparándose, así, al arrojo de otras ilustres damas de la tradición literaria como la Jimena de *Las mocedades del Cid*. Según Samuels, tal escena muestra la clara influencia de Guillén de Castro en la obra de Espronceda (Samuels 159).

²⁴ Y no parece engañarse, pues Mendoza pertenece a la casta de aquellos héroes fatales que «siembran a su alrededor la maldición que pesa sobre su destino, arrastran [...] a quién tiene la desgracia de encontrarse con ellos [...] se destruyen a sí mismos y destruyen a las infelices mujeres que caen en su órbita» (Praz 160).

²⁵ Apunta Medina cómo los dramaturgos románticos hacen del nivel lingüístico de los personajes el bastión de la realidad romántica, pues «se construye la realidad poética del amor romántico en el lenguaje mismo» (Medina 1126).

la espada de su amante. En esos momentos a Macías, que nunca había abandonado el lenguaje altisonante, se le escapa un «¡sólo esto me faltaba!» (170) que, aparte de comprensible, pareciera encerrar tintes de parodia.

Y sin embargo, en el momento en que detienen a Macías para llevarlo preso, Elvira parece desprenderse repentinamente de temores y pide a Fernán —ella también, aunque a destiempo— ingresar en un convento. Ya aquí, ante la negativa que recibe, comienza a prefigurar su final, proclamando a voz en grito que está «dispuesta a morir». Más bajo hubiera debido decirlo; al primer conato de violencia de Fernán, llorosa, se queja: «¡Por piedad! / Me lastimáis. ¡Ah, señor!» (187).

Leonor, sin embargo, no pierde en su celda, ni por un instante, la grandeza trágica que la reviste porque, en la «lucha horrenda» que su pecho «abriga», no ha empeñado ni calibrado —como Elvira— su presente sino su eternidad. Y es que, aun creyendo a Manrique muerto, y aun en presencia de Dios —a solas y de rodillas ante un crucifijo—, vencida admite no poder «arrancar del corazón / esta violenta pasión / que es mayor que mi virtud» (130). Y tan nítidamente perfilado está su desamparo, que la súplica de comprensión a Manrique («mira el abismo / bajo mis pies abierto» 136) pareciera innecesaria: el abismo del pecho de Leonor es parte integrante del decorado.

Por ello, cuando huya con el trovador, sus remordimientos y su conciencia dominarán en todo momento el escenario. Y es en estos momentos cuando se pone de manifiesto la distancia entre sus almas porque, al contrario de lo que ocurría en *Macías*, es aquí la dama la que habla el lenguaje del amor más absoluto. Mientras él sueña temores, se enmaraña en prejuicios sociales (a vueltas con sus orígenes) y osa dudar de ella, Leonor —aun hundida en su propio infierno—, inventa fuerzas para apaciguarlo. Ni Dios ni pequeñeces humanas han bastado para apartarla de su cuidado y, por fin, al despedirse del que será su último encuentro en libertad, Manrique parece verlo: «Ahora te conozco, ahora / te quiero más» (157). Demasiado ha tardado en apreciar y reconocer la talla del alma de Leonor,²⁶ sus agridulces palabras dejan un leve regusto a destiempo y decepción. Y ese amor, que en el vacilante Manrique ha bordeado siempre el precipicio, en la solidez de Leonor es zahorí, y por ello al separarse ella presiente y, decidida, vaticina: «la muerte / a tu lado ha de encontrarme» (157).

Mientras tanto, Clara en su claustro no parece ser capaz de reconciliar comedia y tragedia. No es así que esta joven se debata —como Elvira— entre su amor y las convenciones de su sociedad, ni que —como a Leonor— la desgarre renunciar a su fe. Clara sencillamente pretende sortear ambos obstáculos haciendo gala de una inconsciencia que, ya a estas alturas de la obra, no cuadra. Y es que entre la risa y el llanto se

²⁶ Se echa de menos aquí la agudeza y frescura de Clara, su «aprende a estirnar más» no estaría fuera de lugar en labios —aunque sí en el alma— de Leonor.

desorientó, pues ya instalada en el drama no consigue desprenderse de la ligereza de la farsa. Por ello, al saber a su amado vivo, aunque la duda empaña su alma, lo cita en su celda para, sin dudarlo ya, arrojarse en sus brazos y reconciliar, sin el menor dolor, el desatino de la situación. Para Clara, el placer de estar con Figueroa es una «sensación celestial» —*bien lejos queda a esta dama la conciencia de Leonor*—. Advertida por Figueroa del lugar en que se encuentran, la joven, que no parece decidida a desafiar abiertamente ni a su sociedad ni a su fe, propone a Figueroa clandestinas citas nocturnas en su celda. Así, con inaudita desenvoltura, Clara planea contrabandear, no sólo ya con sus iguales, sino con el propio Dios. Sigue, pues, confiada en su habilidad —aprendida en la comedia— para manejarse en terrenos resbaladizos porque, a pesar de la suerte de sacrilegio que propone, no duda que «el cielo piadoso se aplacará con mis súplicas» (242).

En cualquier caso, y como ya se indicó, a pesar de desmayos, plantes o regateos, poco podrán estas mujeres contra el inexorable sino romántico. Y así, tras estos intensos reencuentros con sus amantes, sólo a una cita les falta ya acudir, la que tienen fijada con la muerte. El escenario de la apoteosis final será, como es de rigor en la ingenua imaginería romántica, algún tenebroso paraje.²⁷

A una cárcel, efectivamente, es a donde Elvira —armada de daga y crucifijo— se dirige dispuesta a salvar a Macías o a morir con él.²⁸ A pesar de tan noble intención, y a pesar de que cumplirá su palabra, su actitud durante esta escena no siempre parece avalar tal determinación. En su línea habitual, el personaje de Elvira se resiente, casi hasta el último momento, del desequilibrio de la oscilación.²⁹ Es por ello que cuando afronta el peligro, sus pregonadas fuerzas se diluyen en temblores y lastimosas quejas, hasta extremo tal que —yendo a morir de amor—, paralizada, no es capaz de responder a la súplica de Macías («dime que me amas») sino con un tajante y aterrado «calla: la muerte ya tiende sus sombras / sobre nosotros» (210). Muy desconcertante resulta, asimismo, que tras la gran puesta en escena realizada para arrancar a Macías la promesa (frente a su crucifijo) de darle muerte antes de dejarla en brazos de Fernán; y tras acordar morir junto a él cuando ya el final se precipita, a la hora de la verdad, le inquieta el escenario de su muerte: «¿Y aquí me hallan?» (209). ¿Aún después de muerta

²⁷ Escenarios que simbolizan soledad e incomunicación (ermitas, celdas, conventos, cárceles) y que, en el teatro romántico, comparten su protagonismo con los que tienden a subrayar la agresividad y la violencia mortal (sangre, veneno) (Calderá 1982, 213). Entre los primeros, la cárcel funcionaría específicamente como «símbolo de la derrotada condición humana [...] los claustros y celdas conventuales como esfímeros refugios contra el fatal acáecer de la existencia» (Romero Tobar 326).

²⁸ Ilustres precedentes románticos encuentran esta escena en *El corsario* (Byron, 1814) y en *Mario Delorme* (Víctor Hugo, 1831), obras en que también las heroínas acuden a la cárcel dispuestas a rescatar a su amado (Ruiz Siva 64).

²⁹ Aunque, en general, la crítica haya sido amable con Elvira, tal inestabilidad no ha pasado desapercibida y ha llevado a Menarini a calificarla como figura «activa-pasiva» (Menarini 162) o a Serrano a considerarla siguiendo la tradición aristotélica, un «carácter mixto» (Serrano 345).

pretende Elvira intentar reconciliar pasión y honra? Es Macías, que no vacila, el único que parece entender la grandeza de su gesto y, mientras encara su propia muerte, se la ha de recordar a su amada: «*¿Qué, a ese mundo, / que murmura de aquellos que no logra / ni comprender siquiera, qué debemos?*» (209).

Aún así, tras morir Macías en sus brazos Elvira recobra la postura trágica por lo que, dejando atrás titubeos, no duda en enfrentarse a Fernán. Y tan cómoda en su papel se halla ahora, que ni parece recordar quién fue, pues, ante el amenazador «*Infiel tembla...»* de su esposo, Elvira «con ironía amarga», desafía: «*¿Yo?*» (214). Conociendo a la temblorosa dama, un tanto fuera de lugar le queda esta ironía. En cualquier caso, Elvira está ya resuelta a concluir en dignidad su tragedia. Y así, hundiéndose la daga en el pecho, sella su entrada en el limbo que habitan los fiadores de la leyenda del amor. *Eros y Tánatos* enlazados, por tanto, resuenan en sus últimas palabras: «*que estas bodas / alumbren... vuestras... teas... funerales*» (215).

También hacia una prisión dirige Leonor sus pasos. Va, como Elvira, armada —de «veneno abrasador»— y dispuesta a rescatar a su amor. Aquí concluye la afinidad de gestos y almas. Porque frente a las joyas que empeñara Elvira para sobornar a los carceleros de Macías, Leonor, subiendo la apuesta, se empeña a sí misma. Y es que no es su intención —como la de Elvira— morir junto su amado si no logra salvarlo. Para lograrlo, Leonor está resuelta a morir por él.

Y no vacila en ningún momento. Por ello, mientras oye cómo el trovador canta su dolor en verso —sin olvidar rimar los pareados del estribillo—, ella, en prosa y sin lamentos, apura el veneno de su sacrificio. Tras ello, desecharndo dignidades, se ofrecerá a Nuño en pago por la vida de Manrique. A Leonor no le espanta —como a Elvira—, mirar su osadía desde ojos ajenos. No obstante, incluso rebajándose le sobra dignidad a esta dama. Dignidad e inteligencia. Porque decidida a que Nuño confíe en su ofrecimiento, tantea primero la coquetería pero, reconociendo que está ante un digno contendiente,³⁰ rápidamente cambia de tono y adopta el que mejor le cuadra, el de la determinación. El vendaval de obstinación en que se convierte entonces Leonor, que jura un «amor impío» mientras hiere y se hiere («*digno de vos y de mí*»), y dolorida ampara su juramento en sus propias llagas («*¿no fui / mil y mil veces perjura?*» 172), aturde y convence a Nuño. Se equivocan ambos, ella resintiéndose de su fortaleza y él creyendo

³⁰ De hecho, y a pesar del papel que le cae en suerte en el reparto, Nuño es el más amablemente dibujado de los tres rivales. Aunque como corresponde, la ambición lo ciega, también parecen desvelarlo los deseares de Leonor, pues, como afirma un criado refiriéndose a él: «*los enumorados... dicen que no duermen*» (92). De hecho, lo que hace soberbia a la escena del ofrecimiento, es que no son sólo el dolor y el infierno de Leonor los que ocupan el escenario. También duda este caballero en el momento de condenar a Manrique a muerte, vacilación impensable en el despiadado Fernán o en el frívolo Mendoza. Parecen, así, las grandes heroínas merecer dignos pretendientes, pues personaje de singular solidez es también Azagra, rival de Marsilla en el amor de Isabel (*Los amantes de Teruel*).

que dicha fortaleza no tiene trasfondo. Perdidos en sus dolores, ninguno de los dos entiende que Leonor no traiciona, pues aunque ha dado la espalda a sus iguales y a su fe, nunca a su único Dios: el amor. Por ello, sus glorias y sus tinieblas tienen márgenes singulares: «(Ya no me aterra el infierno, / pues que su vida salvé)» (173).³¹

Ya junto a Manrique en la mazmorra —y al igual que hiciera Macías—, Leonor se muestra capaz, mientras agoniza, de calmar a su amante. Y es que, incluso en el trance final, la profundidad de Leonor oscurece cuanto la rodea: su sobrio «adiós» frente a la endecha con que Manrique, trovador al fin, la despidió.³²

Clara, por último, cita a la muerte en su celda. Porque —a diferencia de Elvira y de Leonor—, Clara decide morir matando. La suerte de tragicomedia que protagoniza, ha condenado a Figueroa a morir asfixiado, cual personaje de comedia, en un arcón del claustro. A Clara resta, pues, culminar en tragedia el despropósito. Culpándose a sí misma (pues Figueroa se ahogó mientras ella yacía inconsciente) y culpando a Mendoza (que interceptó sus amores) decide saldar, de un revés, cuentas con el destino.

Y en sus reflexiones previas, Clara vuelve a mostrar que halló un medio entre Elvira y Leonor, pues ni la debilidad de la primera ni la omnipresente conciencia de la segunda le valdrían, aquí, para convertir en odio de venganza su dolor. Así, para no enmarañarse en los abismos de su propia culpa, Clara se libera invocando la «maldita debilidad» de mujer, argumento que Elvira agotara y Leonor ni se dignó contemplar. En lo que a Mendoza respecta, Clara adquiere la dimensión de mujer-muerte («mujer enamorada que te espera para estrecharte para siempre entre sus brazos» 253), en pos de la cual la tradición arrastra al infierno a sus más impenitentes don juanes.³³ Sin embargo, algo de la ligereza de la comedia sigue resonando en las palabras de Clara que, frívola y no muy clarividente, se asombra: «¿Y yo, yo voy a cometer un crimen? [...] ¡Yo, en otro tiempo

³¹ Grandiosa paradoja, «el personaje más religioso del drama viene a ser, al mismo tiempo, el más desesperado, el que no crec ni un momento en la misericordia divina» (Picoche 229).

³² Inevitable recordar, aquí llegados, cómo precisamente mediante las sorprendentes ansias de versificar ante la amada muerta, es como Shakespeare sentencia en *Romeo y Julieta* la insalvable diferencia entre los amores de Paris y Romeo. La muerte de Julieta provoca en Paris, que más tarde compondrá un soneto, una explosión de esperables imprecaciones; Romeo tan sólo musitará: «Is it e'en so? then I defy you, stars!» (Shakespeare 191). El reconvertido García Gutiérrez que escribiría diez años más tarde *Los hijos del tío Tronero*, no pasaría por alto este desencuentro y, ante el cadáver de Inésilla, hace a su amado exclamar: «Ganas me dan / de cantarle unas playeras. / La ocasión es la mejor...» (García Gutiérrez 1979, 315).

³³ A excepción, claro está, del don Juan de Zorrilla. Lo rocambolesco y confuso de la salvación de este galán no se escapaba a su autor que, por boca de doña Inés, lo reconocía: «y Dios te otorga por mí / tu dudosa salvación. / Misterio es que en comprensión / no cabe de criatura» (Zorrilla 223). Aunque, sin duda, mucho más firme sería hablando con su propia voz: «mi Don Juan es el mayor disparate que se ha escrito [...] no tiene sentido común ni literaria, ni moral ni religiosamente considerado» (citado por Peña 25). A propósito de estas sorprendentes salvaciones a través de intercesiones femeninas (Fausto, Dante, Petrarca y el propio don Juan) Valera, con mucho tino, comentaría: «ello es que esto de convertir a una bonita y nada desdeñosa muchacha en escala de Jacob para subir al cielo, ha de parecer, por fuerza, mucho más agradable que los medios que antiguarmente nos daban de mortificar la carne con ayunos y penitencias» (Valera 18).

tan tímida!» (253). ¿Considera Clara el asesinato una habilidad social? En cualquier caso, ya decidida, llora como Elvira y, como Leonor, no vacilará.

Cuando Mendoza llega al convento, convencido de acudir a una cita galante —infalible celada para un don Juan—, sigue la levedad contaminando el aire de la desdicha. Porque en algo rebajan la grandeza trágica del momento los dos intentos infructuosos de Clara de clavarle una daga por la espalda. Y algo de su grandeza estética el que le muestre a Mendoza el cadáver de Figueroa. Finalmente, Clara disuelve en agua el veneno de su venganza y, apabullada por el simbolismo que su personaje ha adquirido, no acierta a discernir si es al cielo o al infierno a donde debe encomendarse. Sus márgenes no están —como los de Leonor— trastocados, sino ensartados en un mástil de desequilibrio. Así, a la vez que afirma que «iremos todos juntos al infierno», considera que aún «es hora de encomendarse a Dios». Y aún antes de expirar, no puede Clara enderezarse, pues habiendo afirmado —como Leonor—, que no teme al infierno, sus últimas palabras son una súplica de clemencia al cielo: «¡Sí, Dios mío...! ¡Misericordia de mí!» (256).

Así pues, cuando el telón cae sobre estos tres escenarios, a pesar de oscilaciones, firmezas y confusiones, la fuerza del amor resplandece sobre la sangre de sus tablas. Era creencia de los pueblos antiguos que la sangre suicida esterilizaba la tierra sobre la que caía (Andrés 74). El Romanticismo, sin embargo, juega a invertir esta certidumbre y, con la sangre voluntariamente derramada por sus amantes, siembra de inmortalidad el sueño de la pasión.

Aunque no corresponde a los románticos ni la creación ni la exclusividad de tan bella paradoja, sí el tesón con que la llevaron a enseñorearse definitivamente del alma occidental. Fueron los trovadores provenzales los que inauguraron los desvelos y encrucijadas de ese amor-pasión literario que, con el tiempo, se erigiría en anhelo irrenunciable de la vitalidad del hombre —y molde de su desventura—, esa terrible «nostalgia de la pasión» congénita a la estructuración emocional de Occidente (Rougemont 1997, 296). El amor cortés, del cual ha derivado casi toda la literatura amorosa europea, condenó al hombre a desear arder en el nombre de una ilusión, de una «llamarada que no puede sobrevivir al resplandor de su consumación» (Rougemont 1997, 46).³⁴

Dotando al amor-pasión de discurso y expresión,³⁵ la literatura provenzal del siglo

³⁴ Según Rougemont, la atracción hacia un «amor cuyo florecimiento no puede ser más que su suicidio», nace del profundo vínculo que el hombre occidental establece entre sufrimiento y saber —secreto del mito de Tristán—. El dolor amoroso representaría, desde esta perspectiva, un «medio privilegiado de conocimiento» (Rougemont 1997, 52-53).

³⁵ «Los sentimientos [...] son creaciones literarias en el sentido de que cierta retórica es la condición suficiente de su confesión, es decir de su toma de conciencia. A falta de esa retórica esos sentimientos sin duda existirían, pero de una manera accidental, no reconocida, a título de extrañezas inconfesables, de contrabando» (Rougemont 1997, 178).

XII creó su ideología y estableció su indisoluble asociación con lo trágico. Forma trágica de amar cuya vitalidad, a su vez, la propia literatura se encargaría de custodiar. Y es que el amor, «más que un poder elemental, parece un género literario [...] más que un instinto, es una creación» (Ortega y Gasset 19-20). Sentir, pucs, entrelazado de grañas, capaz de trascenderlas e instalarse en la vida y, cómo no, en la muerte: «No, no era vino: era pasión, era áspero goce y angustia infinita, y muerte... [...] Isolda bebió largamente, luego pasó el vaso a Tristán, que lo vació» (Bédier 51).

Esta proximidad entre amor y muerte —que tan fructífera resultaría al Romanticismo—, posee hondas raíces en el pensamiento occidental, pues mucho antes de que Provenza extendiera su mandato, *Eros y Tánatos* ya habían sellado una unión que, según Freud, se remonta a la primitiva identificación de la diosa del amor con la diosa de la muerte (citado por Materna 23). Ya Ovidio en *Remedia amoris* advertía que los que aman se suicidan a menudo (citado por Andrés 33), y, efectivamente, incontables son los nombres de amantes literarios cuyas muertes, a lo largo de los siglos, fueron perfilando los recovecos del intrincado laberinto que Occidente urdió para el amor. Hero y Leandro, Dido y Eneas, Tristán e Isolda, Píramo y Tisbe, Romeo y Julieta, Calisto y Melibea y un largo etcétera de célebres parejas de amantes, dan fe de la recurrencia y fuerza del vínculo amor-muerte como motivo literario.

Muerte que puede ser buscada voluntariamente o sobrevinida. En el primer caso, curioso resulta que, incluso en las épocas menos benevolentes hacia el suicidio, los de los amantes parezcan mantener su prestigio, como si de un grupo aparte —de latido inexorable y, por tanto, perdonable—, se tratara. Por su parte, el tema de los enamorados que «ante la imposibilidad de su unión, mueren por efectos de su propia pasión era un modelo literario conocido en la literatura europea desde Boccaccio y que en su variante hispánica se documenta desde el siglo XV» (Romero Tobar 308).³⁶ En unos y otros, alcanza su más esplendorosa plenitud la paradoja del amor: la muerte, el mayor de sus obstáculos, se convierte en su salvoconducto a la eternidad.³⁷ Así, sobre la tumba

³⁶ Sorprendentes fallecimientos que despiertan amplios debates críticos sobre su verosimilitud. Aunque es opinión generalizada su función simbólica, algunas voces han ido más lejos. Así, Larra, refiriéndose a las muertes de Marsilia e Isabel (*Los amantes de Teruel*) afirmaría que «el amor mata [...] como matan la ambición y la envidia; [...] el que no lleve en su corazón la respuesta no comprenderá ninguna» (Larra 1960, 298-299). Más prosaico, Alborg puntualizaba que «es bien sabido que bastantes espectadores [...] han fallecido de repente al producirse un gol ¿Es más apasionante un gol que la fulminante comprobación de haber perdido irremediablemente momentos antes un amor que es la razón de ser de nuestra vida?» (Alborg 54).

³⁷ Porque obstáculos pide el amor para crecerse y «dónde las resistencias naturales a la satisfacción no bastaron, los hombres de todos los tiempos interpusieron unas resistencias convencionales al goce del amor, ya que «el valor psíquico de la necesidad de amor se hunde tan pronto como se le vuelve holgado satisfacerse» (Freud 1988b, 181). Aún en el XIX, Kierkegaard intentaría, en una suerte de malabarismo retórico, hallarle salida a esta irremisible condena a la estabilidad amorosa: si el amor necesita obstáculos, el matrimonio tiene futuro pues «its enemies are not ogres and monsters and hard-hearted fathers [...] but something far more dangerous: time» (citado por Hoffman 107). Mala solución tiene un dilema cuando los grandes pensadores deben recurrir a las chisteras.

de Tristán e Isolda, las flores entrelazadas confirman que su amor ha cruzado, inalterable, las fronteras de la muerte; singularidades de la pasión, incapaz de transitar los senderos de la vida.³⁸ Porque si amor y muerte, coinciden en que «ambos, en su abrazo, superan lo individual y diverso para reintegrarlo en la unidad» (Ruiz Capellán 20), mientras la del amor no puede sobrevivirse a sí misma, la unidad que proporciona la muerte es eterna. Por ello, este amor literario, obstinado en vencer una batalla de antemano perdida, reivindica lo absoluto de su naturaleza mediante el sacrificio de sus más fervientes devotos.³⁹

La tradición literaria, pues, desde la antigüedad había enlazado el amor a la muerte y, en el siglo XII —inclemente legado de Provenza—, la pasión se mitificó y cifró en desventura. Siglos más tarde, en el umbral de la modernidad, algunos románticos hallarían en la conjunción de ambas paradojas la plenitud que su desconcierto andaba buscando. Ningún lugar les podía ser más grato que ese reino de la contradicción y la nostalgia: en él se habían fraguado sus almas. Y, por ello, tampoco es de extrañar que la literatura romántica recogiera el testigo de la provenzal pues, como ella, supondría la ruptura del sistema de creencias occidental (Paz 95). Porque la razón, que en el siglo XVIII había alumbrado la entusiasta fe del hombre en sí mismo, no acertó a modular su arrogancia ante las embestidas de la realidad y, revolviéndose y negándose, dio en convertirse en la más exasperada decepción.⁴⁰ Esta crisis de la conciencia europea —provocada por el desvanecimiento del sueño capitalista—, fue el signo, concentrado y sofocante, bajo el cual nacería el yo romántico. Acorralado por su asfixiante soledad —creación de la individualidad burguesa— devendrá en una subjetividad desbordada y transgresora, dispuesta a arrasar los cimientos de esa sociedad que le estafó la esperanza.⁴¹

Durkheim afirma que cada sociedad tiene un carácter colectivo y, «à chaque moment de son histoire, une aptitude définie pour le suicide» (Durkheim 10). La sociedad romántica, erigida sobre las movedizas arenas del desmoronamiento de un régimen, cristaliza la acritud de su carácter en voluntad de desintegración, pues «toute rupture

³⁸ Si la pasión no conduce a la muerte está condenada, como «todos los sentimientos grandiosos», a «su devaluación, a la mediocridad. O al ridículo» (Diego 125). Nietzsche, con mucha gracia, resaltaba esta fatalidad: «no hay nada aún eficaz contra el amor salvo ese viejo remedio radical: ¡el amor recíproco!» (citado por Rougemont 1999, 111).

³⁹ En *Muérete ¡y verás!* (1837) —una de las más conocidas parodias románticas—, Isabel, sin ningún pudor, verbaliza este implícito lugar común de la literatura amorosa occidental: «sagrada es ya mi pasión. / ¡La divinizó la muerte!» (Bretón de los Herreros 201).

⁴⁰ Larra, que comenzó su carrera literaria con la ingenuidad de una «Oda a la exposición de la industria española», poco antes de suicidarse, vencido, escribiría que el hombre «variará de necesidades [...] en cuanto a su felicidad nada habrá adelantado [...] La civilización le hará variar [...] de ocupaciones y de palabras; de suerte es imposible» (Larra 1960, 38).

⁴¹ Y «en ningún momento de transformación [...] ha desempeñado la actividad literaria una función tan claramente implicada en la formación de la subjetividad», (Kirkpatrick 1991, 19-20).

d'équilibre [...] pousse à la mort volontaire» (Durkheim 271). Y puesto que en épocas de desequilibrio se hacen fuertes ambiciones desbordadas y pasiones sin disciplinar (Durkheim 281), del Romanticismo nacería tanto la indisciplinada ambición de don Álvaro, como la desbordada pasión de Alfredo. Y, efectivamente, ambas hallarían un único e inevitable fin, pues, a la deriva en mares de deseos insaciables, el talante romántico era suicida.

Don Álvaro, incansable, busca alguna certeza (amor, amistad, fe) a la que asir su altivo desamparo y, tras comprobar que todas le son negadas, renuncia voluntariamente —como más tarde hará Lisardo (*El desengaño es un sueño*)—, al mundo.⁴² Frente a él, Alfredo es de aquellos románticos que, como se adelantó, cifran la plenitud en el amor y, atrapados en sus paradojas, se sacrifican en su altar para preservar la llama de su eternidad. Este resurgir del fatal amor, entendido como único argumento existencial, adquirió nuevas dimensiones en el Romanticismo, pues «aunque tan funesta visión del amor no era totalmente nueva», es en esta época cuando «se hace posible dar expresión a toda la trágica grandeza de la fatalidad amorosa» (Sebold 1998, 388).⁴³ Porque, a fin de cuentas, la grandeza de esta tragedia se halla en el prometeico esfuerzo de la recién nacida individualidad por hallar una nueva divinidad que la trascienda y afirme.⁴⁴ Flamante revelación, subversiva mitología que no conocerá normas ni convenciones, pues, con ella, el hombre aspira a destruir, «en el nombre de la más antisocial de las pasiones, el Amor, las bases del orden tradicional europeo» (Herrero 50).

Y así sobre las tablas, en nombre de la pasión se desafían y resquebrajan los más sólidos baluartes de la moral tradicional. Adulterios, incestos y suicidios se instalan en escena con un desparpajo sin precedentes y el teatro, antigua escuela de costumbres, se erige —liberado ya de tributos morales— en revuelta zona franca.⁴⁵

Más que nunca, pues, se estrechan los lazos entre amor, sufrimiento y muerte.⁴⁶ De

⁴² Pero mientras la renuncia de don Álvaro se materializa en el desafío de su suicidio, Lisardo desechará dos veces tal tentación y acabará reconociendo la locura de su empeño. En su caso, la renuncia se materializa en la decisión final de permanecer en la isla junto a su padre, alejado del «engañoso mundo». Por ello, Ruiz Ramón considera que, para Martínez de la Rosa, «el sueño romántico del mundo que comenzó en *Don Álvaro* termina en *El desengaño es un sueño*» (Ruiz Ramón 428).

⁴³ Pues «lo dramatizado es [...] la escencia misma del amor humano en su pretensión de hacer verdad lo que no puede ser vivido más que como conato y aspiración» (Ruiz Ramón 413).

⁴⁴ Como afirma Rougemont, no es casual que «el regreso de la pasión mortal coincida con «el florecimiento de la pasión nacionalista» que es su «trasposición en el nivel político» (Rougemont 1999, 118) y nueva manifestación y exigencia, por tanto, de esa recién nacida conciencia de la individualidad.

⁴⁵ Que la ideología conservadora de mitad de siglo apaciguaría. En los últimos estertores románticos, ya Zorrilla se manejó para situar en su *Don Juan* «el amor romántico [...] en confortable armonía con las creencias tradicionales» (Shaw 1983, 71).

⁴⁶ No de otra forma se podrían entender las palabras de Laura a Rugiero (*La conjuración de Venecia*): «quizá no te amaría tanto si fueras feliz» (Martínez de la Rosa 1993, 213). Y ninguna necesidad de interpretación plantean las de Susana (*Simón Bocanegra*): «¿Qué otra cosa es sino amor / el perdurable tormento / que dentro del alma siento, / ya horrible, ya encantador?» (García Gutiérrez 1866, 232).

hecho, en el teatro español de la época, se puede apreciar la evolución del proceso, mediante el cual, la conjunción amor-muerte extiende su imperio. En *La conjuración de Venecia* (1834) —obra de transición entre Ilustración y Romanticismo—, aunque el amor se muestra ya una quimera, son razones de Estado las que conducen a Rugiero a su muerte. *Macías* (1834) —drama que proporciona su tono al teatro romántico español—, avanza un paso más. Larra, eligiendo como protagonista a una figura que tenía «at least subconsciously, an accumulation of centuries-old associations with the mythology of love» (Sánchez 37), amplía el mito de Tristán y lleva el amor cortés «defiantly to its ultimate exaltation», pues la muerte de los amantes «is no longer a punishment but implies a wondrous reward» (Sánchez 32). Más tarde, *El trovador* (1836) —primer gran éxito sobre las tablas del Romanticismo español— volvería a repetir este esquema que, ya a la altura de 1836, es recibido con un entusiasmo tal que revela su plena acomodación en la geografía sentimental de sus espectadores. Por último, en *Los amantes de Teruel* (1837) —«quizás el más alto exponente de un posible mito romántico español sobre el amor» (La Rubia 87)— no son ya necesarios traidores, venenos ni dagas para que el amor se resuelva, directamente, en muerte.

Esta pasión avasalladora, y altamente suicida, que se había extendido por la ficción de toda Europa, se complacía en mostrarse con un impudor desconocido hasta la fecha, pues los sentimientos —que la razón dieciochesca había confinado en nombre del buen gusto—, se habían desencadenado y afianzado plenamente en su soberanía. Esta sacudida a la tradicional jerarquía de valores, no tardaría en despertar la alerta ya que, la existencia de héroes rendidos ante la irracionalidad del *mal d'amour*, no encontraba acomodo en los habituales perfiles de la masculinidad. Sacrificar voluntariamente la vida en aras del honor, la patria, la libertad o, incluso, la soberbia de la individualidad —don Álvaro—, se entendía como una manifestación de indomable virilidad. Sin embargo, claudicar ante el sentimiento había sido, hasta entonces, patrimonio de la domesticada feminidad: «en esto tenés ventaja las hembras a los varones, que puede un gran dolor sacaros del mundo sin lo sentir, o a lo menos perdéys el sentido, que es parte de descanso» (Rojas 596).

Así es, que la forma de amar internacionalizada en 1774⁴⁷ por Werther —«abandonado del absolutismo sentimental» (Andrés 325)— y su voluntario abrazo a la muerte, atentaban contra la tradicional arquitectura sentimental de Occidente. Y, puesto que la mecha había prendido con tan sorprendente fuerza,⁴⁸ las reacciones no se harían esperar.

⁴⁷ Mismo año de la publicación de *Noches lángubres* de Cadalso, obra en la que «no sólo llegó a tratarse por primera vez [el tema del suicidio] de manera romántica en la literatura española, sino que [...] Cadalso venía a sugerir también el tema típicamente romántico del doble suicidio» (Sebold 1974, 153).

⁴⁸ El suicidio literario de Werther provocó una oleada de muertes voluntarias en toda Europa. De hecho, en la edición de 1775, Goethe abrumado por la repercusión de su obra, añadió: «Be a man, he said; do not

Se comenzó por indagar las causas de tan inquietante fenómeno y, con ello, «literary scholars such as Vicesimus Knox and Charles Moore began attempts to establish the masculinity of staying alive, and the femininity of death and suicide» (Brown 134). Ya en la década de 1790, Charles Moore —considerado el primer suicidólogo— articula una diatriba contra la nueva hipersensibilidad masculina, contra esos hombres que, arrastrados y desbordados por los sentimientos, protagonizan actos suicidas que no pueden derivar más que de una feminidad contaminada (Brown 94). Porque si bien sabido es, desde antaño, que «al fuerte varón no se consiente / no resistir los casos de fortuna / con firme rostro y corazón valiente» (Garcilaso de la Vega 105), esta nueva desesperanza ante la que cae rendido, no puede sino llevar impreso el signo de la feminidad.⁴⁹ Y con él, por tanto, se nombraría —y exorcizaría— la nueva inquietud: proceso de feminización del suicidio.

También contribuiría a esta idea el giro que se produce en los debates sobre la muerte voluntaria. La visión moralista, filosófica y religiosa de siglos anteriores había ido cediendo paso a la científica y, ya a finales del siglo XVIII, el suicidio se «medicaliza» y trasvasa al campo de la Medicina.⁵⁰ Y, como apunta Higonnet:

to medicalize suicide is to feminize it. Since much of the scientific literature perceived woman as an abnormal man, the link between her genetic defect and suicide illness was really made. Furthermore the traditional perception of women's weak character [...] helped assimilate them to the image of suicide as a phenomenon of breakdown (Higonnet 105).

A consecuencia de todo ello, mientras los suicidios masculinos por amor eran, cuando menos, sospechosos de una virilidad degradada y peligrosa socialmente, los femeninos se comprendían y aceptaban. Porque los desvaríos del amor siempre habían sido patrimonio de las mujeres que, apartadas de cualquier otra aspiración, hallaban en él «the chief agent of their development of self» (Hoffman 1).⁵¹ Y una vez que se establece —y vocea— la íntima conexión entre feminidad y amor, sobre las creaciones literarias femeninas recae el peso de reflejarlo tal como su sociedad lo siente —o, más bien, sueña sentirlo— y sobre las mujeres reales, el de adaptarse a la ficción, pues «literature by men [...] lays bare the male fantasies about love that affect women's lives

follow my example» (citado por Minois 268).

⁴⁹ De ahí la ironización que Alfredo (*Alfredo*), vencido por la pasión, recibe de su amigo Rujero: «¡Lejos de nosotros esa femenil debilidad! [...] El hombre combate cuerpo a cuerpo las pasiones, y no se deja rendir por ellas» (Pacheco, Acto II, esc. iv).

⁵⁰ Para un estudio detallado de este proceso de conversión científica del suicidio, véase el artículo de Francisco Cuevas Cervera («Una revisión de las ideas en torno al suicidio en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo») en este mismo monográfico.

⁵¹ De ahí, que para un amplio sector de la crítica feminista, el amor sea «a myth propagated by men for the control of women, that, in effect, what it has done is to perpetuate the hierarchy of the sexes» (Hoffman 6).

and their portion of public and private power as much as laws and institutions» (Hoffman 11). Es decir, a resultas de su asociación con el amor, la mujer que habita la literatura ve limitada su caracterización; la real, su vida. Ambas están al servicio de proteger y reafirmar convicciones sociales y, de ahí, el riesgo que asumen al desafiarlas, pues «la mujer que es superior a la definición social de su sexo, está condenada a la desdicha en el amor» (Kirpatrick 1991, 136).

Reflexionaba Ortega y Gasset en cómo «cada generación revela en la elección de sus amores las corrientes subterráneas que la informan» y que, por tanto, podría estudiarse la evolución humana a través de una «historia de los tipos femeninos que sucesivamente han sido preferidos» (Ortega y Gasset 104). Como ya se ha indicado, ningún lugar más adecuado para encontrar esos tipos que la literatura, espejo de sueños y temores masculinos. El teatro romántico se colma de mujeres que —a semejanza de Elvira, Leonor y Clara—, respiran tan sólo amor y que, sea cual sea la forma elegida —convento, locura, consumación o suicido—, renuncian al mundo cuando lo pierden. Incluso la viuda de Padilla (*La viuda de Padilla*), protagonista en los albores del Romanticismo de un suicidio a la usanza heroica, actúa únicamente como depositaria y transmisora del valor de su difunto marido, a resultas de lo cual, ni nombre propio recibe en la obra. Por ello es que, aun haciendo gala de una férrea bravura —a fin de cuentas, legado masculino—,⁵² su voluntad de muerte es claramente femenina: tras la pérdida del amor, su único propósito de vida lo constituye salvaguardar la memoria de su esposo y vengar su muerte. Así pues, todos estos suicidios femeninos románticos vienen a confirmar antiguas certidumbres: la mujer sólo vive para el amor⁵³ y su individualidad, por tanto, no es sino reverberación de la masculina.⁵⁴ Por ello es que «the play of signification in women's suicide is a manifest sign of patriarchy, where woman becomes myth» (Brown 182).

La aparición, en esta época, de las nuevas ciencias también contribuiría a perpetuar mitologías, pues se elaboran teorías que confirman las diferencias esenciales entre ambos性es y proporcionan, así, supuesta validez científica a los antiguos tópicos. En esta línea, Albert Rhodes afirma, en 1876, que «women appear to be more subject to moral influences, such as disappointed love, betrayal, desertion, jealousy, domestic trouble, and sentimental exaltation of every description» (citado por Kushner 541). En el siglo XIX, por tanto, será la imagen de Ofelia la que prevalezca como emblema de la feminidad. Imagen de la desintegración del yo, de la invalidez de un ser incapaz de resistir, atrapado por la corriente, sin voluntad (Brown 181-182).

⁵² Pues «todos la acataban, no como a mujer, más como a varón heroico» (Martínez de la Rosa 1954, 39).

⁵³ Como atestiguan la dulce Elvira (*El estudiante de Salamanca*): «Alma celeste para amar nacida, / era el amor de su vivir la fuente» (Espronceda 1974, 67).

⁵⁴ Y las heroínas desde las tablas lo confirman, como hace María (*Venganza catalana*) al declarar complacida que «nosotras somos reflejos / del hombre a quien adoramos» (García Gutiérrez 1925, 36).

Y, sin embargo, a pesar de mitos y literaturas, el suicidio no parece haber sido nunca, ni siquiera durante el Romanticismo, un problema femenino sino más bien «une manifestation essentiellement masculine» (Durkheim 39)⁵⁵ pues, a fin de cuentas, la historia del suicidio no parece ser sino una «historia del poder, en cualesquiera de sus vertientes» (Andrés 143). Y así, mientras por la ficción deambulaban acongojadas Ofelias, perdidas en los laberintos del amor, la mujer real comenzaba a vislumbrar gérmenes de independencia.

En la transformación del Antiguo Régimen a la nueva sociedad burguesa, el hombre había hallado la orfandad existencial; la mujer —privada de poder— sufrió doblemente las consecuencias de la reestructuración social. Pues aunque obligada a asumir nuevos papeles en la escena industrial que el capitalismo imponía —incorporación al mercado laboral—, seguía encorsetada por la imagen doméstica y angelical que el Romanticismo heredara de la Ilustración. Es decir, seguía siendo parte del decorado, ya que precisamente «el espacio de las mujeres marca la frontera en la que la libertad individual, que hasta ese punto ha sido positiva, se convierte en una fuerza que trastorna la sociedad» (Kirkpatrick 1991, 61). Así, nunca el Romanticismo, ni siquiera el más liberal, se preocupó de los derechos femeninos. Y si al hombre, ante el desconcierto social, quedaba el consuelo de la pose rebelde y transgresora, a la mujer le era negado, pues el paradigma romántico de la identidad se identifica «casi exclusivamente con figuras masculinas» y clasifica «como femeninas aquellas identidades que no representaban sujetos plenos, conscientes, independientes» (Kirkpatrick 1991, 33). Ante esta desamparada realidad social de la mujer, fragmentada entre realidades y quimeras, nuevas voces —socialistas, anarquistas y feministas— irrumpen en escena y comienzan a cuestionar las certezas.⁵⁶

En cualquier caso, en esta época, a pesar de los estremecimientos sociales y las nuevas corrientes de pensamiento, desde los escenarios las heroínas se empeñaban en demostrar que el amor existía y era eterno. Eterno y letal, divino y encarnado en feminidad. Pero si para establecer el poderío del amor, sus sacerdotisas —abanderadas de la pasividad y sumisión femenina— no dudan en traicionar convenciones ni en sacrificarse, una inesperada variable se ha colado a hurtadillas en la ecuación. Imponentes.

⁵⁵ Howard I. Kushner sostiene que tal afirmación, ampliamente aceptada, es producto de una visión distorsionada de los hechos y de una investigación dirigida, por lo que «the portrayal of suicide as a male behavior tells us more about the assumptions that inform the collection of official statistics than it does about the conduct of women» (Kushner 537-538).

⁵⁶ Es precisamente durante el Romanticismo, y coincidiendo con la primera oleada de reforma liberal —en torno a 1841— cuando aparece la primera generación de escritoras españolas con conciencia de sí mismas (Kirkpatrick 1991, 11-12). Acogida con reservas, se toleró su intrusión en la poesía, no así en el teatro o la novela, porque las mujeres «son accesibles... a las pasiones dulces» pero no son capaces de reproducir «las emociones letales de un corazón entregado al desenfreno y a excesos tumultuosos» (Deville citado por Kirkpatrick 1991, 97).

Desde su sumisión plena al amor que la ficción dictaminaba, también aprendería la mujer a soñar independencias. Pues quien para inmortalizar el amor osa retar a dioses, padres, esposos o a la propia vida, inevitablemente interioriza el gesto del desafío. Y la mujer que desde las butacas del teatro asistía al sacrificio de sus hermanas de ficción, asimilaba de ellas tanto el inexorable poder del amor, como el pálpitó creciente de sus individualidades.

Porque algún leve atisbo de soberanía —si bien escamoteada al estereotipo— comienza a prefigurar la heroína romántica. Y es, precisamente el suicidio, uno de sus primeros planteos, un gesto simbólico que «is doubly so for women who inscribe on their own bodies cultural reflections and projections, affirmation and negation» (Higonnet 103). Acosadas por la negación social de su individualidad, las heroínas románticas se afirman renunciando a la vida en el que es, probablemente, el único papel subversivo que —aunque tangencialmente y sirviendo a otro propósito— no les es vedado aspirar a representar. El único que les concede un momento pleno de poder que hace que «woman's self-disintegration also becomes an act of self-construction», pues «it involves self-reflexivity in so far as death is chosen and performed by the woman herself, in an act that makes her both object and subject of dying and of representation» (Bronfen 141-142). Suicidándose, pues, la mujer asume el doble papel de «deluded victim and consciously responsible actress» (Bronfen 361).

Como bien apuntan Armstrong y Tennenhouse, la literatura no es nunca inocente ni políticamente neutra. Las representaciones de la familia y de la subjetividad femenina son potentes vehículos ideológicos porque las redefiniciones del deseo, a menudo implican una revisión del poder político, y en último extremo, de la propia naturaleza humana (Armstrong y Tennenhouse 2). ¿Intuyeron los escritores románticos que entrebrián la caja de Pandora? Porque a resultas de intenciones y descuidos la mujer se había convertido, al cabo, en una de las muchas paradojas que poblaban el borrasco cielo romántico amenazando con estallar. Mientras se ignoraban sus derechos y se la excluía del acceso a las libertades que el Romanticismo reclamaba, en la ficción se utilizaba el tradicional simbolismo del binomio feminidad-amor para sacralizar la pasión, esa nueva divinidad. Y si para que resultara efectivo, como se adelantaba, el sacrificio debía ser voluntario y, por tanto, debía concedérsele a las féminas literarias la prerrogativa y la capacidad de rebelarse, se corría el riesgo de que la mujer real quisiera interpretar tan lucido papel en su vida. Y, aún peor, que osara imaginar otras indocilidades aún sin fiscalizar ni acotar por la autoridad social, es decir, masculina.

Sí lo presintieron. De hecho, prefiguraron la tormenta en su ficción. Sebold apunta tres Madame Bovary españolas *avant la lettre*: Elena («El casarse pronto y mal») y Adela («El duelo») de Larra y la condesita del Tremedal («Una noche en vela») de Mesonero Romanos. Tres ávidas lectoras que mantienen conductas imitadas de las

novelas del tiempo (Sebold 1998, 390-391), lo que las conducirá —vuelta al redil— a sus respectivas catástrofes vitales.

Así es que, más allá de presentirlo, a menudo también lo temieron y, por ello, se enredaron en la contradicción. Larra, que ridiculizaba «la aplicación de las ideas revolucionarias a la relación entre los sexos» (Kirkpatrick 1991, 61) y no mostraba ninguna fe en la capacidad de amar del sexo femenino,⁵⁷ crea a Elvira (*Macías*), protagonista de un suicidio por amor —y en rebeldía—, que commueve los cimientos sociales. Independientemente del acierto de su caracterización, Elvira, al hundirse la daga en el pecho, salva e inmortaliza el amor. En el proceso ha desafiado a la autoridad paterna y al sagrado vínculo matrimonial, pilares clave de la estabilidad social. La posibilidad de que esta dama de ficción cobre vida, hace estremecerse a su creador.

En su crítica al *Antony* (historia de la adúltera Adela) de Alejandro Dumas, Larra denuncia que «la institución del matrimonio es absurda según la literatura moderna», y aunque admite —muy excepcionalmente— la posibilidad de una pasión sublime en el corazón femenino, concluye que presentar en el teatro «a una mujer faltando plausiblemente a su deber» es exponerse a que cualquier mujer se crea Adela «y entonces adiós últimas ilusiones que nos quedan [...] Y, lo que es peor, adiós sociedad» (Larra 1960, 253). Aspiraba Fígaro, pues, a mantener apartadas vida y literatura; a separar, en fin, las aguas. Quizás por ello, Elvira se resiente en demasía de una debilidad fuera de lugar en su tragedia que, no obstante, no le impide cumplir la misión para la que fue creada.

García Gutiérrez, sin embargo, al bordear estereotipos y conceder a sus mujeres de ficción la gracia de la fortaleza, a la vez que sacraliza en ellas el amor, comienza a prefigurar lo inevitable. Y es que este autor se muestra mucho más consciente de la fragmentación de esa individualidad femenina que, magistralmente, refleja en sus obras. Son las suyas por lo general, mujeres desgarradas por la duda, pero siempre superiores a sus compañeros de reparto. De hecho, Leonor (*El trovador*) está unánimemente reconocida por la crítica —junto a Isabel (*Los amantes de Teruel*)— como la gran heroína romántica española pues, «más que ninguna otra, desafió el papel convencional de la mujer en el teatro romántico español» (Shaw 1997, 340).

Mientras a Manrique «le falta la necesaria dimensión de reflexión e introspección», Leonor «es el personaje depositario de los rasgos clave» (Shaw 1983, 55), la única de la obra que «se afirma a sí misma sin resentimiento» (La Rubia 119).⁵⁸ Sin resentimiento

⁵⁷ En «La nochebuena de 1836» afirma que «la mayor desgracia que a un hombre le puede suceder es que una mujer le diga que le quiere. Si no la cree es un tormento, y si la cree... ¡Bienaventurado aquel a quien la mujer dice *no quiero*, porque ése a lo menos oye la verdad!» (Larra 1960, 313).

⁵⁸ Más allá de esto, el alma que alienta en *El trovador* es femenina, pues se ha entendido esta pieza como el desarrollo de dos acciones engarzadas: el amor de Leonor y la venganza de Azucena, es decir, un engranaje

y sin femeniles argucias, Leonor hace alarde de un arrojo subversivo —que no pide perdón—, y de una personalidad arrasadora —al servicio del amor— que presagian la tempestad. Y es que, en esta incomparable sacerdotisa del amor, paradójicamente, comienza a latir el germen de la individualidad femenina que conducirá, con el tiempo, al descalabro del sueño de la pasión.

Espronceda, por último, parece ensayar en Clara y en el decorado que la rodea, las que serían posteriores glorias literarias. Pues *Amor venga sus agravios* no resulta más que un esbozo, sin perfilar, de *El estudiante de Salamanca*. Aún el insurrecto Mendoza no se ha revestido, pues, de la fuerza satánica de don Félix; aún Clara de la indolencia y etereidad de doña Elvira. Por ello, al territorio de nadie —entre tragedia y comedia— que habita, escamotea Clara espacio para una individualidad que, lógicamente, se resiente del desequilibrio.

El Espronceda plenamente instalado en su reino de desazón, aparece «preocupado fundamentalmente por la expresión poética de la desilusión erótica personal» (Kirkpatrick 1991, 130) y, quizás por ello, hay en él «una terrible idea angustiosa de que el amor degrada. Lo que más alto hace subir el espíritu del hombre [...] lleva en sí, inevitable, el germen de la corrupción» (García Lorca, citado por Marrast 625). Pero en *Amor venga sus agravios*, como su nombre desvela, aún palpita la esperanza. Y es Clara la que la personifica, la encargada de resarcir esos ultrajes que al amor infringe el don Juan —antítesis mítico de Tristán—⁵⁹ que Mendoza representa.

Así pues, tanto la debilidad de Elvira como la fortaleza de Leonor y la confusión de Clara servirían, a fin de cuentas, a un mismo propósito, pues «la pura, angelical heroína romántica existe para representar la posibilidad de alcanzar un amor ideal puramente humano» (Shaw 1997, 326). Y dicha posibilidad, en Occidente, tiene corta esperanza de vida. Sus suicidios no hacen, pues, sino proyectar hacia la eternidad esa quimera que el Romanticismo se obstinó en amparar. Dónde hallarle mejor refugio que en el ámbito literario en que nació, pues «if love has been condemned by the scientists, feminist theorists, satirical poets, and sometimes the culture at large, literature has been the one place where it has dared to expose itself without fear of mockery and betrayal» (Hoffman 10). Y dónde encontrarle mejor valedora que en la mujer, eximida —y apartada— de combatir en otras guerras.

El amor, ese espejismo, se convierte a través de estas damas en certidumbre vital que sus sangres suicidas sacratizan. Ante un suicidio por amor, según afirmaba Rousseau,⁶⁰

movido por resortes femeninos.

⁵⁹ Tristán y don Juan representan «los dos mitos más prestigiosos del amor que se sueña en Occidente» (Rougemont 1999, 131). Si Macías engarza con la tradición del amor cortés, don Juan personifica al «amor profanación» y, por ello es que, según Sánchez, el «romanticismo de revolución», que comenzaría en la figura de Macías, concluye en la de don Juan (Sánchez 37).

⁶⁰ Considerado por algunos críticos padre del suicidio romántico por su obra *La Nouvelle Héloïse* (1761).

«la simple piété n'y trouve qu'un forfait, / Le sentiment admire, et la raison se tait» (citado por Minois 265). Admiración y silencio que redundan en la glorificación del mito. Sin embargo, si la razón toma la palabra, nuevas perspectivas se abren. Porque a pesar de servir a un mismo fin, cada una de estas sangres tiene su propia historia, cada pulsión de muerte, su latido. Si, como afirma Ellman, «each stereotype has a limit; swelled to it, the stereotype explodes» (Ellman 131), esa tendencia explosiva comienza ya a prefigurarse en los estrechos márgenes de individualidad que Elvira, Leonor y Clara pueden hurtarle al rígido estereotipo que las conforma.

Angosto es, sin duda, el de Elvira, pues adolece esta dama de la intensidad dramática necesaria para protagonizar su tragedia. Su gesto final es aprendido, un suicidio de la escuela romántica de su creador, y no lógica consecuencia de su configuración psicológica ni vital. Clara, entre dos aguas, ya comienza a apuntar maneras de individualidad transgresora, aunque aún sometida a estrategias de adecuación, es decir, contenida en los convencionales márgenes femeniles del fingimiento y el contrabando. Es en Leonor, en su inteligencia, en su complejidad psicológica y en su fortaleza vital —aún rendidas al amor—, en la que se presagian los reveses que el sueño de la pasión sufrirá, cuando esta avasalladora individualidad femenina decida afanarse en otras causas.

En cualquier caso, si en cada suicidio —plante y rendición de la individualidad, abatida afirmación de soberanía—, anida una «propia lógica interna» y una «desesperación única» (Álvarez 244), el consternado desequilibrio del Romanticismo se aprecia en sus damas de ficción. Porque sospechosas resultan, en muchos casos, las lógicas internas que conducen a las heroínas románticas a renunciar voluntariamente a la vida. No así la desesperación irrepetible que las alicita. Pues es la suya la desesperanza de una época que antes de enfrentar la sordidez —«último momento de la nostalgia en la cultura europea» (Argullol 56)—, intenta aferrarse a un sueño. Titánico esfuerzo literario —y vital— inexorablemente condenado al fracaso. Y puesto que es el amor patrimonio de la feminidad y de las letras, serán también mujeres las que, desde las páginas de la ficción realista, vengan a anunciar al mundo la quiebra de la ilusión.

Hermosa quimera, sin embargo, la romántica. Noble afán que sembró la ficción europea de cadáveres del amor —despojos de vida con latido de inmortalidad—. Digno legado de una época que, acorralada por la realidad, conoció la audacia de los sueños y la grandeza frente a la muerte, porque el Romanticismo, más que un movimiento literario, fue «una manera de vivir y una manera de morir» (Paz 89).

BIBLIOGRAFÍA

- LBORG, J. L., *Historia de la literatura española IV: el romanticismo*, Gredos, Madrid, 1992.
- LVAREZ, A., *El dios salvaje*, Novaro, México DF, 1973.
- NDRÉS, Ramón, *Historia del suicidio en Occidente*, Península, Barcelona, 2003.
- RGULLOL, Rafael, «El Romanticismo hoy», *Historia y crítica de la literatura española VII: romanticismo y realismo*, ed. Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1982.
- RMSTRONG, Nancy y Leonard TENNENHOUSE (editores), *The ideology of conduct. Essays on Literature and the History of Sexuality*, Methuen, New York-London, 1987.
- ÉDIER, Joseph, *Tristán e Isolda*, Ed. del Nuevo Extremo, Santiago de Chile, 1958.
- LANCO AGUINAGA, Carlos, Julio RODRÍGUEZ PUÉRTolas e Iris ZAVALA, *Historia social de la literatura española (en lengua castellana) II*, Castalia, Madrid, 1984.
- RETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *Muérete ¡y verás!*, *El teatro español. Historia y Antología (desde sus orígenes hasta el siglo XIX). Tomo VII (el teatro español del siglo XIX: ciclo realista. La zarzuela y el «género chico»)*, Aguilar, Madrid, 1943.
- RONFEN, Elizabeth, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester University Press, Manchester, 1992.
- ROWN, Ron M, *The Art of Suicide*, Reaktion Books, London, 2001.
- ALDERA, Ermanno, «Los temas del teatro romántico», *Historia y crítica de la literatura española V: romanticismo y realismo*, ed. Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1982.
- , «El teatro romántico juzgado por los románticos. (Itinerario del canon en el Semanario Pintoresco Español)», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2002, <http://www.cervantesvirtual.com> (consultado el 15 de julio de 2006).
- IEGO, Rosa de y Lydia VÁZQUEZ, *Figuras de mujer*, Alianza, Madrid, 2002.
- URKHEIM, Emile, *Le suicide: Étude de sociologie*, Quadrige / Presses Universitaires de France, Paris, 1983.
- ULMAN, Mary, *Thinking about Women*, Harcourt Brace Jovanovich Inc., New York, 1968.
- SPRONCEDA, José de, *Amor venga sus agravios, Obras completas de D. José de Espronceda. BAE LXXII*, Atlas, Madrid, 1954.
- , *El estudiante de Salamanca*, ed. Benito Varela Jácome, Cátedra, Madrid, 1974.
- REUD, Sigmund, «Contribuciones a la psicología del amor: Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre», *Obras Completas XI*, Amorrortu, Buenos Aires,

1988a.

- , «Contribuciones a la psicología del amor: Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa», *Obras Completas XI*, Amorrortu, Buenos Aires, 1988b.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio, *Simón Bocanegra, Obras escogidas de Don Antonio García Gutiérrez*, Rivadeneyra, Madrid, 1866.
- , *Venganza catalana. Juan Lorenzo*, La Lectura, Madrid, 1925.
- , *El trovador. Los hijos del tío Tronera*, ed. Jean Louis Picoche, Alhambra, Madrid, 1979.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, ed. Elías L. River, Castalia, Madrid, 1969.
- GIÉS, David T., *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, *Doña Mencía*, Imprenta de D. José María Repullés, Madrid, 1838.
- , *Los amantes de Teruel*, ed. Ricardo Navas Ruiz, Espasa, Madrid, 1992.
- HERRERO, Javier, «La teología romántica: el amor, la muerte y el más Allá», *Historia y crítica de la literatura española VI/1: romanticismo y realismo*, ed. Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1982.
- HIGONNET, Margaret, «Suicide: Representations of the Feminine in the Nineteenth Century», *Poetics Today*, vol. 6, nº 1/2, The Female Body in Western Culture: Semiotic Perspectives (1985), pp. 103-118.
- HOFFMAN BARUCH, Elaine, *Women, Love and Power. Literary and Psychoanalytic Perspectives*, New York University Press, New York, 1991.
- KIRKPATRICK, Susan, «La evolución de Larra», *Historia y crítica de la literatura española V: romanticismo y realismo*, ed. Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1982.
- , *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Cátedra, Madrid, 1991.
- KUSHNER, Howard I., «Women and Suicide in Historical Perspective». *Signs*, vol. 10, nº 3 (Spring, 1985), pp. 537-552.
- LA RUBIA PRADO, Francisco, *Retorno al futuro: amor, muerte y desencanto en el Romanticismo español*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.
- LABANDEIRA FERNÁNDEZ, A. (editor), *José de Espronceda. Teatro completo*, Nacional, Madrid, 1982.
- LARRA, Mariano José de, *Obras de D. Mariano José de Larra (Fígaro) II*, BAE CXXVIII, Atlas, Madrid, 1960.
- , *Macías*, eds. Luis Lorenzo-Rivero y George P. Mansour, Espasa, Madrid, 1990.
- LÓPEZ ARANGUREN, José Luis, «La crisis de reajuste de la antigua a la nueva forma de existencia», *Historia y crítica de la literatura española V: romanticismo y realismo*,

- ed. Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1982.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco, *La viuda de Padilla, Martínez de la Rosa. Obras dramáticas*, ed. Jean Sarailh, Espasa, Madrid, 1954.
- , *La conjuración de Venecia, año de 1310*, cd. María José Alonso Seoane, Cátedra, Madrid, 1993.
- MARRAST, Robert, *José de Espronceda y su tiempo*, Crítica, Barcelona, 1989.
- MATERNA, Linda, «*ldeología y la representación de lo femenino en Don Álvaro o la fuerza del sino*», *Modern Language Studies*, vol. 24, nº 3 (Summer, 1994), pp. 14-27.
- MEDINA, Raquel, «*Muérete ¡y verás!* Propuesta para una comedia romántica», *Hispania*, vol. 75, nº 5 (Dec., 1992), pp. 1122-1129.
- MENARINI, Piero, «Hacia *El trovador*», *Historia y crítica de la literatura española V/I: romanticismo y realismo*, ed. Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1982.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, «*El romanticismo y los románticos*», *Obras de Don Mesonero Romanos III*, BAE CC, Atlas, Madrid, 1967.
- MINOIS, Georges, *History of Suicide. Voluntary Death in Western Culture*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1999.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Estudios sobre el amor*, Salvat, Estella (Navarra), 1971.
- PACHECO, Joaquín Francisco, *Alfredo: drama trágico en cinco actos*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com> (consultado el 30 de noviembre de 2006).
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- PEÑA, Aniano (editor), *Don Juan Tenorio*, José Zorrilla, Cátedra, Madrid, 2000.
- PICOCHÉ, Jean-Louis, «*El trovador y Los amantes de Teruel*», *Historia y crítica de la literatura española V: romanticismo y realismo*, ed. Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1982.
- PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, El Acantilado, Barcelona, 1999.
- ROJAS, Fernando de, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Castalia, Madrid, 1991.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, *Panorama crítico del romanticismo español*, Castalia, Madrid, 1994.
- ROUGEMONT, Denis de, *El amor y Occidente*, Kairós, Barcelona, 1997.
- , *Los mitos del amor*, Kairós, Barcelona, 1999.
- RUIZ CAPELLÁN, Roberto (editor), *Tristán e Iseo*, Béroul, Cátedra, Madrid, 1999.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español I (desde sus orígenes hasta 1900)*, Alianza, Madrid, 1967.
- RUIZ SILVA, Carlos (editor), *El trovador*, Antonio García Gutiérrez, Cátedra, Madrid, 1985.

- SALINAS, Pedro, «Espronceda: la rebelión contra la realidad», *Historia y crítica de la literatura española: romanticismo y realismo V*, ed. Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1982.
- SAMUELS, Daniel G., «Some Romantic Debts of Espronceda», *Hispanic Review*, vol. 16, nº 2 (Apr., 1948), pp. 157-162.
- SÁNCHEZ, Roberto G., «Between Macías and Don Juan: Spanish Romantic Drama and the Mythology of Love», *Hispanic Review*, vol. 44, nº 1 (Autumn, 1976), pp. 27-44.
- SEBOLD, Russell P., *Cadalso: el primer romántico «europeo» de España*, Gredos, Madrid, 1974.
- , «Amor sublime, precursor de la muerte: sobre la novela de Larra», *Hispanic Review*, vol. 66, nº 4 (1998), pp. 387-414.
- SERRANO ASENJO, Enrique, «La encrucijada del *Macías* de Larra, entre plazos verosímiles y tiranas pasiones», *MLN*, vol. 115, nº 2 Hispanic Issue (Mar., 2000), pp. 340-354.
- SHAKESPEARE, William, *Romeo and Juliet*, ed. G. Blakemore Evans, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- SHAW, Donald L., *Historia de la literatura española. El siglo XIX*, Ariel, Barcelona, 1983.
- , «El drama romántico como modelo literario e ideológico», *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, vol. 8, dir. Víctor García de la Concha, Espasa, Madrid, 1997.
- VALERA, Juan, «Del Romanticismo en España y de Espronceda», *Juan Valera, Obras completas II*, Aguilar, Madrid, 1961.
- ZAVALA, Iris M., «La fortuna del teatro romántico», *Historia y crítica de la literatura española V: romanticismo y realismo*, ed. Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1982.
- ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*, ed. Luis Fernández Cifuentes, Crítica, Barcelona, 1993.