

ANTI-ROMANTICISMO EN GARCÍA GUTIÉRREZ

No voy a negar que con el título de la presente comunicación no haya pretendido provocar cierto efecto de sorpresa: ¿García Gutiérrez, el autor del *Trovador*, escritor anti-romántico? Digamos de entrada, para disipar el efectismo del título, que, realmente, mi propósito es mostrar el antiromanticismo de *Juan Lorenzo*, uno de los últimos dramas de Antonio García Gutiérrez, estrenado a finales de diciembre de 1865, treinta años, por lo tanto, después del *Trovador*.

En vísperas de la revolución del 68, *Juan Lorenzo* trata de la sublevación de los agermanados de Valencia, en 1519, contra el poder opresor de los nobles. El tema de la revolución ya había sido tratado en otros dramas del mismo autor, especialmente en *El encubierto de Valencia* (1840), también sobre las Germanías, y *Simón Bocanegra* (1843), situado en la Génova del siglo XIV¹. En todos los casos, el conflicto dramático se configura como una lucha revolucionaria entre la burguesía y la nobleza desde una perspectiva ideológica propia del siglo XIX. Sobre todo en *Simón Bocanegra* y en *Juan Lorenzo* se manifiesta una ideología conciliadora, característica del modelo de sociedad liberal de la España decimonónica, constituido por una burguesía terrateniente, cuyas fracciones hegemónicas de origen precapitalista son la antigua aristocracia y la antigua burguesía comercial monopolista.

La configuración ideológica de esta realidad social constituye el contenido de *Juan Lorenzo*, con una forma que modifica el paradigma genérico del drama histórico romántico. Como en todo texto literario, no es la vida real lo que se refleja directamente en el drama de García Gutiérrez, sino la valoración ideológica de dicha realidad, es decir, la existencia real refractada a través del prisma de la ideología.

El conflicto dramático de *Juan Lorenzo* es un conflicto ideológico: el enfrentamiento de fuerzas materiales que han sido refractadas ideológicamente². El ámbito de *Juan Lorenzo* ya no es el romanticismo liberal, el "mal del siglo burgués"³, del *Trovador*, con su desequilibrada valoración de la realidad, ni el nacional-romanticismo consolador de los dramas de Zorrilla, que incorporan la realidad ideologizada del moderantismo, sino el "armonismo", concepto con que Donald L. Shaw, basándose en la historia de las ideas, caracteriza la ideología del período que precede inmediatamente la revolución de 1868⁴.

Si el romanticismo, como indica J. L. Alborg⁵, quedó sólidamente afirmado con el estreno del *Trovador*, esta afirmación sería la afirmación de una incertidumbre; el desasosiego esencialmente romántico de la transición del sistema feudal al sistema burgués, que en España se manifiesta con el dramatismo de la guerra civil. *El Trovador* apareció en medio de la incertidumbre de una revolución burguesa todavía no consolidada, acosada por la rebelión absolutista del Carlismo. *Juan Lorenzo*, en cambio, aparece cuando el nuevo régimen es una realidad social y consolidada, cuya inestabilidad política proviene de las contradicciones internas del mismo sistema. Shaw mantiene que tras la reacción ultraconservadora, a comienzos de la década de 1840, representada en literatura por el romanticismo histórico de Zorrilla y en el campo de las ideas por el neocatolicismo de Donoso Cortés, se abre un período de armonización ideológica, formulada ya por Juan Valera en 1846, cuando refiriéndose a Nicomedes Pastor Díaz dice que este escritor romántico "nunca incurrió en el error endiablado que llaman neocatolicismo, antes trató siempre de conciliar con nuestra santa religión el espíritu del siglo, el espíritu de libertad y de progreso"⁶.

El ultraconservadurismo de los moderados había llevado a la nueva clase burguesa a un callejón sin salida en el camino de la modernización del país que esta clase necesitaba. Para salir del atolladero se busca una conciliación, un consenso, diríamos hoy, cuya expresión política iba a ser la coalición de Espartero y O'Donnell en 1854, resultado de la alianza entre la burguesía liberal y la antigua aristocracia. El enemigo perturbador de esta alianza, de esta armonía, sería el pueblo que luchaba en las barricadas. Una de las mayores preocupaciones de Prim, cuando preparaba la sublevación que iba a derrocar el trono de Isabel II, era controlar la necesaria participación popular: "no quería — según sus propias palabras — que el pueblo tirase el trono por el balcón"⁷.

El drama de García Gutiérrez hay que situarlo en el período que va de 1863 a 1868 en que el régimen de la monarquía isabelina se desintegra definitivamente y los progresistas, dirigidos por Prim, preparan la sublevación. Unos meses antes del estreno de *Juan Lorenzo*, la Guardia Civil, a las órdenes de González Bravo, carga contra los estudiantes en la famosa noche de San Daniel. Hay muertos en la calle y un colega de González Bravo, el anciano Antonio Alcalá Galiano, muere en su casa de una apoplejía. Para García Gutiérrez la muerte de Alcalá Galiano no podía dejar de tener un sentido simbólico: el prologuista de *El moro expósito*, ministro del gobierno derribado por la sublevación de la Granja en 1836, el mismo año del estreno del *Trovador*, muere de una apoplejía, ahora, cuando era ministro del gobierno ultrarreaccionario de Narváez. Su muerte simboliza el final de una época y de una literatura ya periclitada mucho antes. En el drama que estaba a punto de estrenar, el protagonista, desilusionado con la revolución que él mismo ha provocado, también muere de una apoplejía cuando los artesanos sublevados escapan de su control y se entregan al pillaje y a la persecución de los nobles⁸. Recordemos que *Juan Lorenzo* se estrena pocos días antes del fracasado pronunciamiento de Prim en Villarejo de Salvanés, el 3 de enero de 1866. En junio del mismo año se sublevaron los sargentos del cuartel de San Gil, lo cual provoca la reacción popular en una lucha que se extiende a los barrios bajos de Madrid: "La parte más combativa del pueblo de Madrid no sólo se batía en las barricadas, sino que hacía fuego sobre las fuerzas del Gobierno desde balcones y ventanas"⁹. El estreno de *Juan Lorenzo*, situado en el conjunto de prácticas sociales de un momento histórico dado, forma parte de esta serie de acontecimientos reveladores de un ambiente político que afectó la recepción del drama por la censura gubernamental, el público y la crítica¹⁰. En aquellos años, los géneros literarios románticos perviven todavía, desprovistos de rebelión, como elemento compensador de una realidad prosaica y moderada; pero en un ambiente político prerrevolucionario, el público del estreno esperaba que el nuevo drama de García Gutiérrez hiciera revivir la rebelión romántica. Las esperanzas, sin embargo, quedaron defraudadas.

En *Juan Lorenzo* pervive el modelo genérico del drama histórico romántico que según Larra era "la única tragedia moderna posible"¹¹. El personaje central se sitúa intertextualmente en la serie de personajes históricos que desde el siglo XVIII se constituyen en protagonistas de tantas tragedias neoclásicas, primero, y dramas románticos, después. Son, según Ermanno Caldera, "personajes semi-históricos o legendarios fácilmente susceptibles de una transfiguración mítica que se suceden en una serie ininterrumpida: Guzmán el Bueno, Munuza, Pelayo, Sancho García, Mudarra, a los que se unen los románticos Macías, Marsilla, Fernando IV, *el Emplazado*, Carlos II, *el Hechizado*... Don Julián"¹².

Más específicamente, el drama de García Gutiérrez hay que situarlo al final de una trayectoria de lo que se ha llamado "drama histórico político" que según Ricardo Navas Ruiz, "enlaza con las tragedias liberales de comienzo de siglo, con *La viuda de Padilla o Lanuza*"¹³. *Juan Lorenzo*, en 1865, es una contribución más a la mitificación liberal de las Comunidades y Gernianías.

Cuando al espectador madrileño de mediados de la década de 1860 se le anuncia un drama en cuatro actos titulado *Juan Lorenzo*, de Antonio García Gutiérrez, consciente o inconscientemente lo refiere significativamente a otras obras teatrales del mismo género, del mismo autor o de otros autores, representadas anteriormente y cuyo título era el nombre del protagonista y con frecuencia el nombre de un personaje histórico. Pero si nos fijamos en la lista compuesta por Caldera, antes mencionada, y a la que hemos añadido el nombre de Juan Lorenzo, este último destaca entre tanto nombre rimbombante como un pelagatos: Juan Lorenzo no es más que Joan Llorenc, como quien dice un plebeyo. No suena a héroe romántico. No es ni trovador, ni paje, ni bastardo, ni rey monje, ni encubierto de Valencia, ni se llama Simón Bocanegra. Es un modesto pelaire de Valencia. Las crónicas de las Gernianías ya habían conferido a su nombre histórico un significado de moderación¹⁴.

Al levantarse el telón, el espectador se encuentra ante un espacio muy diferente al de los dramas románticos. La significación del espacio en todo texto literario está configurada como valoración ideológica. En el teatro, el espacio se constituye visualmente mediante el conjunto de elementos que componen el decorado con el fin de organizar el lugar de la ficción. Las acotaciones escénicas verbalizan dicha visión espacial. Al decorado hay que añadir la información que los personajes suministran mediante el diálogo. Este recurso permite al drama romántico acentuar la dimensión subjetiva del espacio escénico como "estado de ánimo". En los dramas de García Gutiérrez, las acotaciones que indican los elementos espaciales que han de componer el decorado — el lugar de la ficción — suelen ser muy pocas. Sin embargo, tienen toda la sugerencia simbólica, evocadora de castillos góticos, cabanas, conventos, calabozos, etc. Si el drama romántico, según Caldera, se caracteriza por un "sentimiento agnóstico del tiempo", añade que las mismas consideraciones "valen también para el espacio en que se mueve el drama romántico: también vago, indeciso, opresivo..."¹⁵, como refracción ideológica de una representación valorativa de la realidad, propia del romanticismo.

Por el contrario, el decorado que enmarca la acción dramática en tres de los cuatro actos de *Juan Lorenzo*¹⁶, la sala hogareña de la casa del protagonista, es un espacio escénico objetivado con detalle: medio ambiente que determina las circunstancias domésticas en que se desarrolla la vida en el hogar de un honrado artesano. Mientras que en los dramas románticos hay un marcado desequilibrio espacial entre la realidad fingida en el escenario y la realidad cotidiana del espectador, en *Juan Lorenzo* las distancias se acortan. Todo resulta familiar, reconocible en la normalidad transparente y en la seguridad de un microcosmos pequeño-burgués. La información que este decorado suministra al espectador es la moderación de una "aurea mediocritas", signo de una actitud vital, de una ideología conciliadora que trata de justificar una adecuación armónica y realista con el mundo en torno. Es un lugar conocido en un mundo ordenado y sin misterio.

La acotación concluye concentrando la atención en un rincón iluminado, en que un personaje — un hombre solo — está leyendo en el silencio del amanecer. La entrada de un personaje femenino — Bernarda — pone en movimiento la maquinaria teatral interpelando al inmóvil personaje del cuadro escénico e identificándolo con el nombre que sirve de título al drama: "¿Qué haces, Lorenzo?" (I, i, 1).

Esta interpelación provoca la identificación autobiográfica del protagonista. "La identidad del héroe romántico — dice J. Casaldueiro — no se suele declarar hasta avanzada la obra o al final. Es un recurso dramático, pero lo es porque uno de los elementos del conflicto del hombre romántico es su identidad"¹⁷. Por el contrario, aquí no existen problemas de identidad, ni la realidad queda ofuscada por el misterio. Si la escena introductoria del *Trovador* nos informaba sobre un misterio y nos dejaba en la duda, en *Juan Lorenzo* todo son certidumbres. El protagonista se identifica mediante una serie de predicados de significación ideológica (ideologemas)¹⁸ que lo constituyen como personaje en una contraposición de clase social. Juan Lorenzo se afirma como plebeyo frente a los nobles (I, i, 13-30). El trabajo, el estudio y la modestia son virtudes del plebeyo que se oponen al ocio, la vanidad y al escudo del hidalgo. El estudio, a su vez, lo distingue entre los de su clase: "Y ¿necesita / de ciencias un artesano?" (I, i, 11-12). Es un plebeyo distinguido y feliz: Frente a Manrique, el protagonista del *Trovador*, que como héroe romántico es ambicioso y reniega de su oscuro origen, Juan Lorenzo se halla conforme con su estado social, satisfecho en el mundo en que vive: "lo cierto es que alegre vivo / con mi oficio de pelaire" (I, 1, 59-60). Esta afirmación como plebeyo, en contraposición con respecto a la nobleza, no conduce a una lucha de clases, sino a una conciliación con la realidad, configurada en una ideología conformista¹⁹.

Todo queda claro desde el primer momento. La única ambigüedad en la situación inicial del drama sería la relación entre Lorenzo y Bernarda — la pareja protagonista —, capaz de sugerir en el espectador una sospecha de incesto en el mutuo e inconfesado amor de los que parecen hermanos. Pero la ambigüedad queda en seguida disipada en la segunda escena mediante otro esclarecedor relato autobiográfico: la muerte de la madre de Juan Lorenzo origina una relación vital entre éste y Bernarda, extraños hasta entonces (I, ii, 156-180). Este pacto vital, sellado con la muerte de la madre, establece relaciones adoptivas de parentesco mediante la convivencia hogareña y fraternal. Juan basa estas relaciones en dos principios fundamentales que constituyen dos unidades de significación ideológica, expresadas por la oposición de contrarios: libertad frente a servidumbre y honra interior frente a opinión exterior (I, ii, 125-126, 184-85, 197-97, 208-209).

El espectador percibe ya en estas dos escenas iniciales que Juan Lorenzo es todo lo contrario de un héroe romántico. Sus relaciones intertextuales con respecto al protagonista del *Trovador* serían de completa oposición. Comparemos la serena actitud de Juan Lorenzo y su timidez amorosa con la irrupción de Manrique en la cámara de Leonor, "profiriendo contra ella acusaciones de infidelidad, jurando matar a su rival para pasar rápidamente a las más tiernas expresiones de amor"²⁰. Frente a ello, la relación establecida en las primeras escenas entre Juan Lorenzo y Bernarda sienta las bases previas para una acción dramática posterior, basada en una valoración anti-romántica de la realidad: identificación autobiográfica, amor al trabajo, modestia, convivencia regulada según el modelo familiar, amor recatado y virtuoso, libertad dentro del orden, honra interior. Juan Lorenzo carece del atractivo sentimental del héroe romántico que Norman J. Lamb atribuye al *Trovador*, según el modelo byroniano de "protagonista de origen aristocrático que encarna el espíritu de la democracia"²¹.

En la segunda de las dos escenas introductorias, ha aparecido un tercer personaje: Guillén Sorolla. Al igual que Juan Lorenzo, Sorolla es un personaje histórico cuya configuración ideológica se construye mediante una serie de unidades predicativas opuestas a las del protagonista, con un enfrentamiento del bien y del mal de carácter melodramático, que confieren a Sorolla el papel de malvado. Este papel de antagonista ya quedaba anunciado por la versión que los cronistas de las Gemianías habían ofrecido de los hechos²². Con esta significación intertextual externa, en la fábula dramática la oposición de papeles se manifiesta como una confrontación maniquea, a la vez personal y política, dentro del drama. Este maniqueísmo constituye otra alusión intertextual, en el ámbito literario, a la forma genérica del melodrama y lleva consigo una significación ideológica²³.

El melodrama, presente en el drama histórico desde el romanticismo (según Charles Nodier, "el drama romántico no es más que melodrama ataviado con la pompa artificial del lirismo")²⁴ adquiere por medio de la novela folletinesca, especialmente en el modelo representado por *Los misterios de París*, de Eugène Sue, una función simbólica diferente de la del drama romántico, al incorporar en la narración a las clases inferiores de la sociedad. El paradigma melodramático se convierte así en una visión moralizante de la clase obrera vista desde la perspectiva de la burguesía, en que las tensiones sociales se resuelven por la bondad y la virtud²⁵. Por otro lado, el melodrama, según Peter Brooks, "es una forma popular de lo trágico que explota emociones similares dentro del contexto de lo ordinario"²⁶. Recordemos que Larra había dicho que el drama histórico era "la única tragedia moderna posible". Pero en el romanticismo esa modernidad todavía se expresaba en un contexto extraordinario, grandilocuente, por encima del nivel en que se hallaba el espectador virtual. La función formal e ideológica del melodrama en *Juan Lorenzo* es distinta. Aquí el melodrama, con toda su carga sentimental y moralizante, nos lleva al plano cotidiano, al mundo de la prosa del espectador virtual. El maniqueísmo constituye el drama cotidiano del hombre. Es un melodrama con sordina.

Un motivo fundamental en el esquema melodramático de *Juan Lorenzo* es la oposición amistad-traición. En un principio, aparentemente, se establece un pacto de amistad entre Sorolla y Lorenzo (I, ii, 104-114). Sin embargo, esta amistad queda puesta en entredicho por Sorolla mediante los apartes en el diálogo que revelan, melodramáticamente, sus celos y sospechas con respecto a Lorenzo, su supuesto amigo, en cuanto que Sorolla también ama a Bernarda y es rechazado por ella. La oposición engendrada en el plano individual y melodramático por la rivalidad amorosa motiva la confrontación política, revelando explícitamente la inautenticidad de las relaciones personales y, por lo tanto, la valoración ideológica de dicha inautenticidad que transforma a Sorolla de aparente aliado en auténtico antagonista y traidor.

El conflicto social de los plebeyos con respecto a la nobleza también se configura con simbolismo melodramático por medio de la rivalidad amorosa, en cuanto que es un noble el tercero en discordia en esta rivalidad, cuyo objeto es Bernarda, definida por Sorolla como "hija del pueblo" (I, iii, 241). Pero las reivindicaciones sociales configuradas en esta rivalidad melodramática dejan de ser reivindicaciones revolucionarias. Por el contrario, aparecen como aspiraciones a una armonía social basada en el derecho, concebido según principios ideológicos burgueses. La igualdad ante la ley aparece en el drama de García Gutiérrez como justificación ideológica de la conciliación de las clases sociales dentro del

orden jerárquico en una concepción antiomántica del universo, entendido como mecanismo armónico creado por Dios y mantenido por su justa Providencia en funcionamiento constante e invariable (I, iii, 276-315). Es precisamente el rechazo de esta concepción mecanicista lo que, según Morse Peckham, caracteriza al romanticismo, entendido como una reorientación del pensamiento, que pasa de concebir el cosmos como mecanismo estático a entenderlo como organismo dinámico. Según esta concepción mecanicista, "todo lo que el cambio produce tiene que ser concebido como una pieza que ha de ajustar en la máquina que ya funciona perfectamente, en cuanto que todas las cosas se conforman con los arquetipos ideales en la mente de Dios o en el fundamento no material de los fenómenos"²⁷. Esta es la concepción antihistórica del universo a la que, según Juan Lorenzo, hay que ajustar las realidades sociales producidas por el cambio de los tiempos, pero que implícitamente ya estaban desde el principio, como arquetipos ideales, en el mundo ordenado jerárquicamente por Dios.

En esta visión del universo, concebida por Juan Lorenzo como "admirable variedad", sabiamente ordenada por Dios desde la eternidad en un plan perfecto, no cabe la angustia metafísica, la duda existencial, la desesperación romántica, ni el mal del siglo. Consiste en una explicación justificadora de las jerarquías sociales en un orden natural análogo al de las jerarquías angélicas del orden celestial (I, ii, 276-79). "Claro está que esta visión del cielo — como dice Pierre Vilar — es originariamente a su vez, una representación de la tierra; es una realidad política convertida en representación y, posteriormente, en mito"²⁸. Es decir, la realidad política del sistema feudal.

Lo que es significativo para el análisis de Juan Lorenzo como personaje dramático es que se configura artísticamente mediante la armonización antidialéctica de esta visión feudal del universo con principios ideológicos burgueses. En este plan armónico del universo cabe perfectamente la justa división de clases, cuyo enfrentamiento no será necesario con tal de que cada uno ocupe el lugar que le corresponde en el plan idealmente establecido de antemano, respetando los derechos mutuos ordenados por la ley y la justicia, reivindicados por Juan Lorenzo en nombre de la burguesía y expresados según el concepto burgués de "igualdad ante la ley" y de "propiedad privada". En el plan divino quedan, ahora, ajustados armónicamente no sólo la jerarquía feudal, como ocurría en el antiguo régimen, sino también el derecho burgués del nuevo régimen, convertido en justicia eterna.

La injusticia social ya no es, como en el romanticismo, una expresión de la injusticia cósmica²⁹, sino un mero abuso del poder por parte de los nobles, una infracción del derecho en que se materializa el plan divino; por lo tanto, un desajuste circunstancial, en este mundo, del mecanismo puesto en funcionamiento originariamente por Dios.

Esta infracción del derecho está simbolizada en el drama por el recurso melodramático del rapto, intentado por el Conde al verse rechazado por Bernarda, "hija del pueblo", e impedido por los de su misma clase, que acuden colectivamente en su defensa. El restablecimiento del orden debe de correr a cargo de la justicia y sólo la prevaricación justifica la rebelión armada (I, x, 702-713). La aparente injusticia social que constituye el conflicto dramático resulta ser, en realidad, un problema legal.

La solución imaginaria con que se trata de resolver formalmente este conflicto dramático está representada por el papel de mediación desempeñado por el protagonista y los dos personajes femeninos del drama, Bernarda y la Marquesa, hermana de sangre del Conde — del raptor aristócrata — y hermana de leche de Juan Lorenzo — un honrado plebeyo. Las relaciones vitales que unen al protagonista con las dos mujeres son lazos fraternales que simbolizan ideológicamente la confraternización de las clases sociales. El papel de mediador, por lo tanto, está constituido por una unidad triangular cuyo vértice superior está representado por el protagonista, por lo que dicho papel aparece como papel principal del drama.

Esta mediación se inscribe dentro del paradigma melodramático cuya significación ideológica ya hemos visto que consistía en una visión moralizante por medio de la cual se intentaba resolver los conflictos sociales por la bondad, encarnada en este caso en los tres personajes referidos, especialmente en Bernarda, el protagonista femenino, que concede el perdón, como "hija del pueblo", al raptor aristócrata. Si como arguye Sorolla, el agravio de Bernarda es el agravio de todo el pueblo (II, xiii, 822-24), el perdón de Bernarda también ha de significar el perdón del pueblo entero a la nobleza. Lo que, por su parte, arguye Juan Lorenzo, en contra de Sorolla, cuando insta a Bernarda a que conceda el perdón, es que la piedad ha de ser el fundamento de la libertad (II, xiii, 830-837). Se trata, por otro lado, de una piedad solicitada por la Marquesa en nombre de su hermano de sangre (II, viii, 450, 466-68), y por éste en nombre de toda la nobleza (I, x, 744-50; III, vi, 605-15). El perdón de la "hija del pueblo" produce en el personaje de su ofensor aristócrata un cambio de mejoramiento que lo acerca, arrepentido, al triángulo mediador. El Conde es un delincuente, pero no un malvado (IV, vi, 458-61).

En el esquema melodramático, el papel de malvado corresponde a Sorolla, caracterizado como tal por Bernarda (IV, iv, 253). Con ello, el paradigma del melodrama desempeña una significación plenamente ideológica: el malvado surge de la chusma y en su encarnación del mal simboliza el miedo al populacho desmandado que sienten los respetables burgueses.

La alusión al melodrama, más o menos implícita a lo largo de la fábula dramática, se hace explícita, casi como una cita, en la escena final del primer acto entre Bernarda y Sorolla (I, xvi, 942-71): Como "soldado del pueblo", Sorolla se enfrenta con dos opciones diametralmente opuestas, dos caminos divergentes: la senda del bien que lleva a la armonía, a la conciliación, y la senda del mal que lleva a la venganza y al rencor destructores. La autodestrucción no es, como en el romanticismo, una sublimación del héroe, sino, por el contrario, una degradación del anti-héroe. Frente al Conde raptor que experimenta un cambio de mejoramiento el caudillo de la chusma se despeña cada vez más en el abismo de la maldad (IV, i, 103-104). Con el maniqueísmo se le niega la palabra al rebelde y queda excluido. En el corazón de Sorolla se libra, según Juan Lorenzo, la espantosa lucha del "despecho con la envidia; / la rabia con la ambición" (IV, i, 121-24): el rebelde no es más que un resentido. Y así, mediante el resentimiento, queda explicada la rebelión del pueblo contra el orden divino. Como indica Fredric Jameson, esta "teoría" del resentimiento es de una "estructura inevitablemente autorreferencial"³⁰: Juan Lorenzo está resentido del propio resentimiento de Sorolla que él mismo ha despertado como quien despierta a una hiena (III, v, 439-508). Esta es la desilusión del protagonista que lleva al desenlace dramático de su muerte antiheroica, víctima de una apoplejía. No es la desilusión metafísica del rebelde romántico, sin el fracaso del mediador. La conclusión es bien sencilla: el pueblo no merece la libertad concebida como uno de "los arquetipos ideales en la mente de Dios" a que se refiere M. Peckham. A punto de morir, exclama, desilusionado, Juan Lorenzo: "¡Noble y santa libertad, / mi consoladora idea!... / vuelve a Dios; no te desea / la frívola humanidad" (IV, xii, 87679).

En 1865, el estreno de *Juan Lorenzo* no podía sonar más que una advertencia al buen sentido. No es, por lo tanto, de extrañar que el P. Blanco García que condenó *El Trovador* como "manifestación del romanticismo fisiológico"³¹, elogiara *Juan Lorenzo* y se identificara con su ideología: el resentimiento contra el pueblo que podía poner en peligro el orden establecido. Un orden, que en definitiva, los revolucionarios del 68 no querían echar por el balcón.

JOSÉ ESCOBAR
Universidad de Toronto

NOTE

- ¹ Véase RICARDO NAVAS-RUIZ, *El romanticismo español*, Salamanca, Anaya, 1970, págs. 222-225.
- ² Véase P. N. MEDVEDEV - M. M. BAKHTIN, *The Formal Method in Literary Scholarship*, trad. Albert J. Wehrle, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978, págs. 16 sigs.
- ³ Véase PIERRE BARBÉRIS, *Balzac et le mal du siècle*, Paris, Gallimard, vol. I.
- ⁴ DONALD L. SHAW, *Armonismo: The Failure of an Illusion*, en CLARA E. LIDA Y IRIS M. ZAVALA (eds.), *La revolución de 1868, Historia, pensamiento, literatura*, Nueva York, Las Américas, 1970, págs. 351-361.
- ⁵ Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, t. IV. *El romanticismo*, Madrid, Credos, 1980, pag. 517.
- ⁶ Apud D. L. SHAW, *Armonismo...*, pag. 354.
- ⁷ Apud JOSEP FONTANA, *Cambio económico y actitudes políticas en la España del siglo XIX*, Barcelona, Ariel, 1975², pág. 123.
- ⁸ No sé ni me importa, si García Gutiérrez "se inspiró" en la muerte real de Alcalá Galiano. No trato en absoluto de investigar las causas del drama, sino de presentar el ambiente histórico en que fue escrito y, sobre todo, estrenado.
- ⁹ MANUEL TUÑÓN DE LARA, *La España del siglo XIX, Barcelona, Laia, 1974^o*, pag. 190. ¹⁰ A. SÁNCHEZ PÉREZ, *Dos fracasos (Recuerdos de 1865)*, "La España moderna", CLVII (1902), págs. 119-136.
- ¹¹ *Obras*, II, ed. de C. Seco Serrano (Madrid: Atlas), BAE CXXVIII, pág. 225 a.
- ¹² *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, Università di Pisa, 1974, pag. 59.
- ¹³ *El romanticismo esparto!*, pag. 82.
- ¹⁴ Véase RICARDO GARCÍA CÁRCEL, *Las Germanías de Valencia*, Barcelona, Ediciones Península, 1975.
- ¹⁵ *Il dramma romantico in Spagna*, pág. 158.
- ¹⁶ La falta de espacio nos impide encluir en el texto las citas correspondientes. Remitimos a la edición de José R. Lomba en *Clásicos Castellanos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, La descripción del decorado, pag. 139. En adelante indicamos, entre paréntesis, el acto con números romanos en mayúscula, la escena con números romanos en minúscula y los versos con cifras árabes.
- ¹⁷ A. GARCÍA GUTIÉRREZ, *El Trovador*, ed. L. A. Blecua, prólogo y notas de J. Casaldueiro, Barcelona, Labor, 1972, pag. 37, n. 16. Sobre el misterio de los personajes, véase E. CALDERA, *Il dramma romantico in Spagna*, págs. 163-167 y R. NAVAS RUIZ, *El romanticismo español*, pág. 85.
- ¹⁸ P. N. MEDVEDEV - M. M. BAKHTIN, *The Formal Method*, págs. 21-25 y FREDRIC JAMESON, *The Political Unconscious*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, pag. 76 y passim.
- ¹⁹ Esta ideología puede relacionarse con "la filosofía de la conformidad" que RENE ANDIOC percibe en la comedia moratiniana: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Juan March y Ed. Castalia, 1976, págs. 183-258. Ermanno Caldera me hizo una valiosa sugerencia en la discusión de esta comunicación, en el congreso de Génova, en el sentido de que, con relación a *Juan Lorenzo*, además del paradigma melodramático, a que luego me refiero, también habría que tener en cuenta el modelo genérico de la comedia.
- ²⁰ NORMAN J. LAMB, *Characterization in Some Early Romantic Dramas of Garcia Gutierrez*, en "Liverpool Studies", II (1940), pág. 130.
- ²¹ IBID., pag. 130, n. 1.
- ²² R. GARCÍA CÁRCEL, *Las Germanías de Valencia*.
- ²³ Véase FREDRIC JAMESON, *The Political Unconscious*, págs. 186-188.

²⁴ Apud FRANK RAHILL, *The World of Melodrama*, University Park and London, The Pennsylvania State University Press, 1967, pág. 69.

²⁵ Véase KARL MARX, *La Sagrada Familia*.

²⁶ PETER BROOKS, *The Melodramatic Imagination: The Example of Balzac and James*, en D. THOR-BURN AND G. HARTMAN (eds.), *Romanticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1973, pág. 211.

²⁷ MORSE PECKHAM, *Toward a Theory of Romanticism* en *The Triumph of Romanticism*, Columbia: University of South Carolina Press, 1970, pág. 9. Este artículo apareció originariamente en PMLA, LXVI (1951), págs. 5-23. Véase también, HANS EICHNER, *The rise of Modern Science and the Genesis of Romanticism*, PMLA, XCVII (1982), págs. 8-30.

²⁸ *Iniciación al vocabulario del análisis histórico*, trad. M. Dolors Folch, Barcelona, Ed. Crítica, 1980, pág. 111.

²⁹ Sobre la equivalencia de la injusticia social y la injusticia cósmica en *Don Alvaro*, véase RICHARD A. CARDWELL, "Don Alvaro" or the force of Cosmic Injustice, SIR, XII (1973), págs. 559-579. Según Cardwell, Don Alvaro "se considera a sí mismo víctima de la injusticia divina; es decir, ha perdido la fe en un modelo benevolente de la existencia", pág. 562.

³⁰ *The Political Unconscious*, pág. 202.

³¹ P. FRANCISCO BLANCO GARCÍA, *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera, 1899², págs. 230-231.