

De *eros* a *thánatos*: La muerte por amor en el teatro de José María Díaz

Es difícil hablar del amor, en el universo romántico, sin ligar este nombre a otros conceptos como el del dolor, la angustia, los celos, la fatalidad o la muerte. El sino trágico que acompaña a los grandes héroes del Romanticismo suele ser resultado de una pasión desbordada, llevada a sus últimas consecuencias. La razón, como es bien sabido, cede paso al sentimiento. Las emociones y los instintos más primarios afloran, en oposición a un mundo regido por unas normas y unas convenciones sociales claramente delimitadas o en inevitable enfrentamiento con otras pasiones igualmente sublimadas y viscerales. ¿Y qué pasión o sentimiento más primario e instintivo que el del amor? No es extraño que sea éste el impulso que mueve los resortes dramáticos de las principales obras de la literatura romántica.

Pero el *eros* romántico no se presenta sólo como el fruto de una pulsión natural de carácter fisiológico o psíquico, sino que encierra con frecuencia un elevado componente trascendental al convertirse en el único medio por el cual el hombre cree encontrar solución al hastío, a la angustia vital y a la radical soledad que lo consume. El amor adquiere de este modo una dimensión heroica, desesperada y agónica a un tiempo: en él reside la salvación; sin él, el tedio, el vacío y, en definitiva, la muerte.

Y he aquí la trágica paradoja: el amor se convierte, a los ojos del ser romántico, en el único camino posible a la felicidad; felicidad que siente negada para sí, víctima de una condena que su atormentado espíritu no acierta a comprender. Por eso los amores románticos son imposibles; la posibilidad de su consecución es incompatible con el esencial componente trágico que sustenta la visión apocalíptica romántica de la vida.

El amor imposible ocupará así un lugar privilegiado en la temática literaria del Romanticismo y, por supuesto, de su teatro. Las causas de que los amores llevados a la escena no puedan llegar a ver satisfechas felizmente sus

expectativas podrán adoptar diferentes formas, pero, como veremos, el motivo preferido por los dramaturgos es el de la ilicitud de éstos y su enfrentamiento a las normas morales imperantes en la sociedad. De este modo, serán siempre castigados; y sus protagonistas, víctimas de una pasión que conducirá, trágica e inevitablemente, a la muerte.

En el teatro de José María Díaz de la Torre (1813-1888), célebre y polémico dramaturgo cuya abundante producción constituye un magnífico ejemplo de lo que fue el más genuino y acendrado romanticismo teatral en España, podemos encontrar numerosos casos en los que el tema del amor imposible o prohibido culmina en tragedia luctuosa. Aunque a lo largo de su dilatada carrera literaria, que se extiende durante cuarenta años, el escritor no abandonó nunca su inclinación por los conflictos pasionales con finales trágicos, revisaremos exclusivamente algunas de sus piezas, pertenecientes la mayoría a su primera etapa, en la que cultivó el género teatral romántico por excelencia: el drama histórico.

En su primera obra, *Elvira de Albornoz* (1836), Díaz recurre a un argumento que a los ojos del crítico del *Semanario Pintoresco* se resumía en estas palabras:

una mujer casada con un hombre a quien no ama y enamorada de otro; un amante que se va y vuelve cuando menos se espera; un marido celoso que acaba por darse de cuchilladas con un galán, son cosas ya triviales de puro repetidas¹.

Y, efectivamente, no le faltaba razón al buen crítico, que no alcanzaba a ver novedad alguna en el asunto planteado por el novel dramaturgo. En cualquier caso, el amor imposible conducía ya, en esta primeriza obra del escritor, a la muerte del marido a manos del joven amante y al posterior suicidio de la esposa, avergonzada de su deshonor y sintiéndose culpable del mal causado.

La muerte es igualmente el resultado final a que conduce el amor que se profesan el príncipe don Carlos y la esposa de su padre, Isabel de Valois, en *Felipe II* (1836). La sublimación del sentimiento amoroso le lleva al joven príncipe a identificar, en un heterodoxo rasgo humanista, a la amada con Dios: "Ella es un Dios para mí" (escena 7ª, cuadro II). Y nos deja constancia en otros versos de la dimensión trascendente y espiritual que el amor tiene a los ojos del hombre romántico:

Vivir la vida de amor
es vivir en otra esfera,
en otro mundo habitar...
en la mansión hechicera
de Dios eterno morar. (VII,5)

El amor conduce al hombre a una auténtica vida, a una existencia más alta de carácter divino. Pero éste corre el peligro de sublimar hasta tal punto el medio que le conduce al más elevado fin, que termine por confundir el fin con el medio y anteponga éste a aquél: "Ella es un Dios para mí"... Divino amor, en principio, pero amor desmedido que excede sus límites y será castigado, como el ángel caído que quiso igualarse a Dios, con la muerte.

Por muy acostumbrado que estuviera el público decimonónico de los años treinta a contemplar en escena historias de amores imposibles, éstos no solían exceder los límites del decoro social de la época; y, cuando lo hacían, sus protagonistas acababan sucumbiendo sin gozar, en muchos casos, los frutos de su pasión. Esta temática tenía sus reglas, y cualquier obra teatral que las sobrepasara corría el peligro de ser previamente censurada y prohibida su representación, o de sufrir los ataques de un público y una crítica que no estaban dispuestos a permitir que la "inmoralidad" se paseara libremente sobre las tablas de los escenarios.

El drama que José María Díaz publicó en Madrid, a comienzos de mayo de 1839, con el título de *Laura o la venganza de un esclavo*, hubo de sufrir tales censuras y críticas. No llegó a ser puesto nunca en escena en la capital, y en la representación que se llevó a cabo en Murcia, en 1841,

fue recibido con una repugnancia tal, que se vio la autoridad precisada a suspender su ejecución: achacábale el público el defecto de la inmoralidad.²

No difiere este drama, en su concepción, de los anteriores estrenados por el dramaturgo. De nuevo se plantea una historia de amor imposible o prohibido entre dos jóvenes. Ella, hermosa y núbil huérfana casada con un conde para asegurar su futuro, y él un doncel servidor de éste. La naturaleza obra su curso y *eros* se alza con todo su esplendor entre ambos personajes. La diferencia con respecto a sus dramas anteriores estriba en que, en esta ocasión, los amantes sí harán realidad su pasión y de ésta nacerá un retoño. El marido engañado y deshonrado se vengará de su esposa haciéndole elegir entre la vida del pequeño y la de su amante. El amor de madre le impedirá a Laura, la mujer adúltera, entregar su hijo al verdugo, y deberá no sólo asistir impotente a la muerte de su amado, sino soportar la separación de su vástago y permanecer encerrada en una sala del castillo en que habitan, donde acabará enloqueciendo. Diez años después, morirá en los brazos de su hijo, tras haber obtenido de él el perdón.

De nuevo nos encontramos en esta obra con expresiones que aluden a la dimensión espiritual de la mujer, "ángel de Dios en la tierra" (I,3), y a la pureza del sentimiento amoroso, nacido y emanado del propio Dios:

El amor es el aliento de un Dios de
mucho pasión, y es puro este
sentimiento pues nace del corazón.
(I,3)

Pero esta afirmación encierra una actitud heterodoxa y rebelde frente a las leyes humanas y divinas imperantes en la sociedad, que se pone de manifiesto cuando Ramiro, el joven doncel, antepone el amor al sacramento matrimonial:

Amor es sólo el altar donde la mujer
y el hombre se debieran consagrar:
bendito sea su nombre!...
[...]
Dios que pide un juramento lo pide
del corazón. (I,3)

La supuesta pureza de estos sentimientos, no olvidemos que ilícitos, será castigada de nuevo, por Dios o por el hombre, con la muerte.

Pero si el *eros* que impulsaba a los enamorados protagonistas de este drama suscitó las iras del público y de la crítica, tanta o más repulsa provocó el asunto de la nueva pieza teatral que, con el título de *Baltasar Cozza* (1839), dio a conocer el dramaturgo por las mismas fechas en que se estaba imprimiendo su anterior producción. *Baltasar Cozza*, que no llegó a escenificarse —por lo que sabemos— tampoco en Madrid, sufrió igualmente los efectos de la censura de la época; en algún caso fue prohibida su representación fuera de la capital³, y el calificativo más común que se suele aplicar a esta composición "altamente inmoral" es el de "indecente"⁴.

En esta ocasión, la indignación moralista de los críticos no se debió exclusivamente a razones de tipo erótico-amoroso, aunque este componente se halla presente también en la pieza. Más bien hubo de influir el hecho de que el hombre amado en este caso, que no amante, pues renuncia al amor por su ambición, no sólo era objeto del deseo amoroso de dos mujeres -con la morbosidad añadida de su condición de hermanas, que se hacen monjas además para estar más cerca del ser amado; odiado, por rencor, en el caso de una de ellas-, sino que éste había pasado de ser pirata en el primer acto de la obra a convertirse en todo un Papa, Juan XXIII, en el siguiente acto de la misma. Amor, por tanto, doblemente ilícito, que deberá ser castigado y resolverse necesariamente de manera trágica. *Thánatos* vuelve a presentarse en escena, en el último acto, para arrebatar la vida al ambicioso pirata que renunció al amor para elevarse a la más alta dignidad religiosa, ansioso de poder. Aunque en esta pieza no es directamente el amor la causa de la desgracia del protagonista, sino su ambición, hallamos un personaje que ha transformado su *eros* en un odio furioso hacia el ser antes amado, tras haber sido abandonado por éste. Movidado por la venganza, su principal deseo es ver muerto al antiguo pirata convertido ahora en Papa.

Este nuevo sentimiento, nacido de un erotismo frustrado, es más fuerte incluso que el amor que lo engendró, y conduce en ocasiones directamente a la destrucción del ser amado-odiado. En este caso, la víctima no perece a causa del amor que siente hacia otro, sino de un *eros* ajeno, despechado e iracundo,

que ha trocado su máscara por la de *thánatos*. Así ocurre, por ejemplo, en *Catilina* (1844), tragedia de José María Díaz en la que una mujer, Sempronia, es rechazada por su amante, Catilina, y arrojada a los brazos de otro hombre por éste. De nuevo es la ambición la que ha empujado al amante a obrar de este modo, anteponiendo su codicia al sentimiento amoroso; y *eros*, transformado en un demonio vengativo y destructor, persigue ahora su muerte. Sempronia informará a Cicerón de los planes ocultos de Catilina para hacerse con el poder, y éste sucumbirá ante los ojos atónitos y aterrados del pueblo de Roma, en una escena dramática, impactante, rasgándose él mismo la herida que ha recibido en la lucha y vaticinando funestos presagios, mientras al fondo se elevan las llamas del palacio de Sempronia.

Más de veinte años debieron transcurrir para que el autor volviera a componer y, en este caso, estrenar un drama histórico de contenido trágico en el que la muerte de los protagonistas es fruto del amor imposible y prohibido que se profesan. Así, en *Gabriela de Vergy* (1862), tras haber escrito ya para entonces la mayor parte de su producción teatral, Díaz retoma el conflicto dramático que sustentó sus primeras obras apropiándose de un asunto que había sido tratado ya, antes que él, por diversos poetas⁵ y que, según el padre Blanco García, se trataba de una "reproducción, con variantes, de una conocida leyenda provenzal"⁶.

La acción de la pieza, situada en Borgoña, en plena Edad Media, nos presenta a un conde tiránico que sospecha de la fidelidad de su esposa, Gabriela, la cual se había visto obligada a casarse con él por temor a las represalias que el poderoso señor feudal pudiera tomar contra su padre, siervo suyo. Las sospechas del conde son fundadas, pues su esposa ama en secreto a un joven, Raoul, que marchó a Palestina como cruzado para olvidar el dolor que le produjo el enlace nupcial de su amada. Una noche, el cruzado llega al castillo del conde pidiendo asilo, con la intención de ver una vez más a su enamorada. El desenlace, inevitable, no se hace esperar: los jóvenes serán sorprendidos juntos, en amorosa conversación, por el celoso esposo. Un duelo, al día siguiente, concluirá con la muerte a traición de Raoul; y el conde, para culminar su venganza, le envía a su esposa el corazón de aquél dentro de una redoma. Gabriela, al recibir tan macabro presente, muere horrorizada.

Pero no acaba aquí el cúmulo de muertes, pues un fiel servidor de la condesa, indignado por la crueldad del esposo y las continuas humillaciones recibidas, se venga asimismo de éste quitándole la vida con un puñal⁷.

A comienzos de la década de los sesenta, Díaz ha escrito una tragedia al más puro estilo y gusto románticos, en la que el amor vuelve a conducir a la muerte irremisiblemente.

La huella del amor cortés se halla muy presente en el tratamiento de los protagonistas. Raoul, aparte de ser un noble y apuesto caballero, representa al perfecto y fiel amador de la lírica trovadoresca; y Gabriela, la joven dama casada con el conde, es un cúmulo de virtudes y belleza. Sabedores de la imposibilidad de su amor, ambos asumen su dolor con resignación y nobleza; han decidido renunciar a su pasión y entregar sus vidas al servicio de Dios. En el caso de la joven, pretendiendo retirarse a vivir en un convento, y Raoul derramando su sangre en las cruzadas. Su amor, aunque imposible, nace de un sentimiento puro y elevado. No es la pulsión erótica quien habla por sus bocas, sino un *eros* dulce y apacible, ideal; con lo que la irrupción de *thánatos* nos resulta ahora más cruel e injusta que en anteriores ocasiones. La conclusión es simple: no importa lo nobles y castos que puedan ser los sentimientos amorosos; si éstos se producen fuera de los cauces legales y sagrados del orden social, deberán ser castigados. *Thánatos* actúa como verdugo que reprime mortalmente la osadía de pretender vivir con libertad los sentimientos individuales, al margen de la moralidad imperante.

El poeta romántico canta a la libertad en todos los órdenes de la vida, pero lo hace sabiendo o sintiendo que su reivindicación es imposible; de ahí su tono luctuoso y su enraizado pesimismo. No conozco una sola pieza teatral romántica en la que una relación amorosa, fuera del matrimonio, concluya felizmente. Es cierto que la literatura del Romanticismo está plagada de adulterios y amoríos poco ortodoxos o estrictamente canónicos, pero, ¿cuántos de éstos han triunfado -*omnia vincit amor*-, pasando a convertirse en un símbolo de la libertad amorosa vencedora? Las obras de José María Díaz, un claro exponente de la más característica dramaturgia romántica española, fueron en numerosas ocasiones censuradas y criticadas por su inmoralidad; pero incluso éstas dejaron siempre un mensaje final muy claro, de tono conservador: el amor no tiene cabida fuera del matrimonio, y si éste se produce, condenará a quien lo padezca a su destrucción.

¿Y qué mayor profanación de las leyes humanas y divinas que el arrancarse la vida uno mismo a causa de un desengaño amoroso? Es éste un caso extremo de muerte por amor, producida no por una mano externa o de manera instantánea y natural -aunque poco verosímil- ante el dolor provocado por la pérdida fatal del ser querido, sino fruto de una desesperación pasional, no correspondida, en la que *eros* ha perdido su amable rostro para convertirse en un ente desesperado, rencoroso y autodestructivo. Aunque podemos encontrar obras en las que un personaje, por amor, recurre al suicidio ante la muerte del ser amado -como ocurre, por ejemplo, en *La muerte de César* (1865), donde Porcia se quita la vida al saber que su esposo, Bruto, se ha suicidado-, en *Un poeta y una mujer* (1838), el suicidio del protagonista no responde a la idea de acompañar al ser amado más allá de esta existencia o a la imposibilidad de vivir sin él tras su muerte. En esta curiosa pieza, José María Díaz recrea ficticiamente el truculento amor que condujo a su amigo Mariano José de Larra a acabar con su vida un 13 de febrero de 1837. El trágico desenlace en este caso no nace de un amor imposible, pero compartido, sino de una pasión enfermiza y unidireccional que no es correspondida por el ser en quien ésta se ha depositado; la tragedia es fruto del desengaño amoroso. Toda la obra se convierte en una admonición para el hombre, a quien se le advierte en todo instante de los peligros que conlleva entregar el alma a la caprichosa e inconstante veleidad amorosa de la mujer:

quiere Arturo con prudencia
y no con mucho cariño.
Que no hay mujer en el mundo
que merezca por mujer
ese constante querer
tan agitado y profundo... (II,1)

le aconseja la madre a su apasionado hijo. Consejo que se repite en boca de un amigo del joven poeta enamorado:

[...] serena
ese delirio de amor
y nunca olvides que yerra
el que fía en las palabras
de una mujer. (V,4)

Estas afirmaciones, que sólo pueden ser nacidas del dolor provocado por un desengaño amoroso, poco tienen que ver con la visión angelical de la mujer presentada por el dramaturgo en otras obras coetáneas que hemos tenido ocasión de repasar aquí. Responden más bien a las desengañadas ideas que el propio Larra incluyó en su premonitorio artículo "La Nochebuena de 1836", muy presentes en estos versos, al igual que en el resto de la obra, en cuyas páginas preliminares se recogen estas palabras del malogrado escritor:

Ni enamoro mujer porque no me diga que sí, pues en punto a amores, tengo otra superstición: imagino que la mayor desgracia que a un hombre 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 le dice no quiero, porque ese al menos oye la verdad!

Pero no podemos achacar la culpa de la desesperación y el suicidio del poeta Arturo de Carbajal *-alter ego* de Larra- a la mujer que lo desdeña después de haberle dado esperanzas. Este lleva escrito su sino trágico en el corazón; su alma romántica no puede aspirar a alcanzar los dones de una vida apacible y hogareña. En opinión de uno de los personajes,

él quiere amores románticos, de esos
amores que matan con el aliento;
que ofrecen un sepulcro y una palma
con su cruz correspondiente.... a la
belleza que aman... (IV,2)

Y es que quizá el hombre romántico no pueda amar de otra forma, más que trágica y desesperadamente, de manera atormentada, como se encuentra su espíritu. Por eso la temática del amor está ligada siempre a la imposibilidad de verse o bien correspondido o bien cultivado sin impedimentos. El poeta romántico busca y canta amores imposibles porque sólo de este modo es capaz de presentar literariamente la dolo-rosa pasión vital que lo consume. Incapaz de otorgar la felicidad, nacido para engendrar el sufrimiento y la tragedia, el *eros* romántico, tanto en su vertiente más pura y sublime como en su versión más concupiscente, no puede ser más que la antesala de *thánatos*. El amor y la muerte caminan juntos en el universo romántico; y ésta sonríe con displicencia, observando, con sus cuencas vacías, los ridículos sueños y desvelos pasionales del hombre.

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS
Doctor en Filología Hispánica
LES. Enrique Tierno Galván (Parla, Madrid)

¹ *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 29-V-1836.

² Según se informa desde la *Revista de Teatros*, Madrid, 16-V-1841.

³ Así ocurrió, por ejemplo, en el verano de 1853, en Cádiz, según consta en el expediente conservado en el Archivo Histórico Nacional sobre la comunicación que el gobernador de esta ciudad elevó al ministro de gobernación (Consejos, 11.417, n.º 85).

⁴ Ésa es la opinión que le merece al crítico de *El Entreacto* que asistió a la única representación del drama de que tenemos constancia, en el Teatro del Balón, en Cádiz, el 9 de diciembre de 1839 (*El Entreacto*, Madrid, 26-XII-1839).

⁵ Así se afirma en la crítica que *La Iberia* dedica a la obra (7-III-1862). El francés Du Belloy, por ejemplo, escribió una tragedia del mismo título que fue estrenada en Madrid, en agosto de 1828.

⁶ Francisco Blanco García: *La literatura española en el siglo XIX*. Madrid: Sáenz de Jubera Hnos., 1892, p.260.

⁷ Ciertamente, no resulta extraño que en la referencia al autor realizada por Manuel del Palacio y Luis Rivera, en su obra *Cabezas y calabazas. Retratos al vuelo de las notabilidades en política, en armas, en literatura, en artes, en toreo y en las demás ramas del saber y de la brutalidad humana* (Madrid, 1864), lo recuerden del siguiente modo:

Siempre que anuncia un teatro una obra suya reciente, sabe de fijo la gente que morirán tres o cuatro.