

## HACIA *EL TROVADOR*

Esta relación no tiene pretensiones de originalidad o de haber obtenido resultados completamente inéditos. Los objetivos que se propone son fundamentalmente tres. En primer lugar poner en evidencia de manera sistemática que el drama histórico español presenta una clara línea de desarrollo, sin solución de continuidad, a partir de *La conjuración de Venecia* — intento demasiado tímido y determinado por instancias extra-literarias para ser definido romántico *tout-court*. En segundo lugar, demostrar que *El trovador* representa una especie de compendio de *todas* las experiencias realizadas en los dramas originales (o no), precedentemente escritos y representados, que cubren el espacio de tiempo que va de 1830 a 1836. Por último, utilizar un criterio de análisis que no sea meramente descriptivo, sino dirigido a la individuación de componentes dramáticos y no sólo temáticos.

El esquema operativo que hemos utilizado para nuestro análisis sólo pretende organizar una serie de datos, comunes a todos los textos examinados, para evidenciar la trayectoria de un código dramático en formación al que se irán adecuando con el tiempo cada vez más público y autores. En este sentido, los diversos elementos que hemos extraído en base a amplias series de los que componen cada drama, han sido elegidos por su funcionalidad dramática, es decir por su capacidad de determinar el drama mismo. Se trata, en otras palabras, de constantes estrictamente dependientes entre sí, que intervienen dentro de cada texto construyendo un determinado equilibrio.

- I. 1 Los personajes: tipología social de los protagonistas
- I. 2 Los personajes: los opositores
- II. La Historia: el lugar y el tiempo
- III. Las revelaciones
- IV. El desenlace
- V. Motivos del antagonismo y/o causas del desenlace

#### I - 1 Los Personajes: tipología social de los protagonistas.

Como escribe Casaldueiro: "La identidad del héroe romántico 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"<sup>1</sup>. Y así es en efecto. Pero ya que el drama nace y se desarrolla con una lógica de pareja, no nos parece suficiente examinar sólo el status del *héroe romántico* sin ponerlo en relación con el de la heroína.

A excepción del *Macías*, todos los protagonistas de los dramas examinados son depositarios de un secreto y/o misterio en relación a su origen. Este expediente es importante porque en él se basa la historia dramática de la pareja, claro está que con distintas variantes. Rugiero no conoce a sus propios padres; Alvaro, sí los conoce, pero no puede revelarlos antes de haber cumplido su propia misión; Manrique cree saber quien es su propia madre, pero no tiene ningún interés en declararlo en cuanto confirmaría "biológicamente" su origen plebeyo. La real o supuesta falta de nobleza en el héroe condena pues preliminarmente la relación de la pareja.

Sin embargo, todos tienen en común el respeto y la consideración que su comportamiento y acciones exigen, incluso por parte de sus adversarios. De este modo son presentados nuestros héroes. Rugiero: "en Venecia [...] se le considera con razón como uno de sus mejores hijos" (1,2); "Es pobre, desvalido: ¿pero tiene un alma tan noble!" (III, 2); Macías: "Sus virtudes, / su ingenio, su valor, sus altos hechos / no despreciéis, señor: ¿dónde están muchos / que a Macías se igualen, o parezcan? [...] Si eso no es ser cumplido caballero, / y si eso es ser villano, yo villano / a los nobles más nobles le prefiero" (I, 4); Manrique: "es un caballero valiente y galán" (I, 1).

Las heroínas, sin embargo, son todas muy bellas y nobles, a excepción de Elvira (*Macías*) que en su defecto es rica y de cualquier modo vive en la corte de don Enrique de Villena. El dato es importante en cuanto de él deriva que por amor al héroe están dispuestas a renunciar, mediante fuga boda o convento, a ese bien precisamente, la nobleza, que el héroe trata de conquistar a costa de la propia vida.

La heroína es por consiguiente parte indispensable de la trama dramática (a excepción de *La conjuración de Venecia* en la que el héroe trata principalmente de liberarse de la tiranía): pero lo es en cuanto destinataria del amor del héroe; es decir, permite a éste expresar sus más altos sentimientos y vive en función de su placer. Por eso precisamente la imagen predilecta de su representación es la del ángel consolador, criatura enviada por Dios a la tierra para aliviar al héroe. *Conjuración*: "Tú no eres una mujer, eres un ángel: el cielo te ha enviado para hacerme sobrellevar la vida" (II, 3); *Macías*: "tu voz [...]. Un bálsamo divino / es para el corazón" (IV, 3); *Don Alvaro*: "Angel consolador de mi alma" (I, 7); *Trovador*: "Sí, tú sola mi delirio / puedes, hermosa, calmar; / ven, Leonor, a consolar / amorosa mi martirio" (v, 7).

Para ella el ámbito del dolor es el del lirismo, el de las penas de los problemas familiares. Para él, es el drama de quien se sabe poseedor de cualidades y derechos que el mundo (tiranos y/o destino) le impide expresar y ejercer. Todos fomentan una esperanza y un plan de revancha del que dependerá no sólo su imagen social, sino también su relación sentimental y por consiguiente la suerte de la mujer amada. Rugiero confía en que el éxito de la sublevación abata la tiranía en Venecia y también las reticencias por parte del padre de Laura (II, 3). Macías confía en que la derrota a duelo de Fernán Pérez afirme su propia superioridad sobre el adversario, lo que anularía en la Corte la diferencia de clase y potencia (II, 9). La fatal muerte del Marqués de Calatrava impide a don Alvaro realizar el proyecto que le habría permitido proclamar públicamente la dignidad de su amor por Leonor; irónicamente, la nobleza de su ánimo y el valor le son reconocidos por el antagonista en el momento en que él mismo y bajo falso nombre busca la muerte. Como los héroes que le han precedido, Manrique también sufre por la falta de nobleza de su supuesto origen: "Mil veces — dice a Azucena — [...] he deseado que no fueseis mi madre [...] porque ambiciono un nombre, un nombre que me falta" (III, 2). Sin embargo en la altanería y arrogancia para con sus adversarios demuestra haber superado las vacilaciones y rémoras de sus predecesores. En varias ocasiones se burlará del Conde de Luna y sin ocultar la seguridad acerca de sus derechos *malgré tout*, desafiará a duelo al noble adversario de igual a igual: "Al campo, don Nuño, voy / donde probaros espero / que si vos sois caballero... / caballero también soy" (I, 5).

La esperanza de Rugiero se basa en un cambio concreto de la situación política: también Manrique está combatiendo contra un tirano, pero su lucha es individual. La arrogancia de Macías al declararse no inferior a Enrique de Villena (III, 6) era locura, desesperación ciega, pérdida de autocontrol: Manrique es todavía más arrogante, manteniéndose, sin embargo, siempre dueño de sí mismo.

Las dudas de Alvaro sobre el por qué de la propia existencia, que acaban siendo meditaciones sobre la identidad del hombre, son también de Manrique, incluso en sueños, pero éste las supera mediante acciones únicas y decididas (desafío a duelo al adversario en su mismo palacio, rapto de Leonor en el convento, huida de Zaragoza y asedio a la misma a continuación). También Leonor difiere de las otras heroínas; en ella se preconizan ya las mujeres de Gutiérrez, protagonistas a la altura del héroe e incluso por encima (véase *Simón Bocanegra*). Como la Leonor del *Don Alvaro* también ella busca el convento que no representa sin embargo un refugio inevitable, sino su propia elección entre dos males (alternativa hubiera sido casarse con don Nuño); y una vez que se encuentra en el convento consciente de su propia situación, no cede al morboso y delirante mecanismo de auto-convicción que había estigmatizado a su omónima. De la heroína del *Maclas* no tomará las debilidades iniciales, sino la fuerza final de intentar la salvación de su amado encarcelado; pero en lugar de recurrir a la corrupción de los carceleros (Elvira era rica), se sacrificará ella misma. Laura es pasiva; Elvira es pasiva-activa; Leonor (*Don Alvaro*) es pasiva en cuanto sólo puede padecer; Leonor (*Trovador*) es siempre activa, siempre sujeto.

Pero la innovación del *Trovador* no se limita a este ámbito casuístico que sustancialmente sólo ofrece variaciones sobre un mismo tema o al máximo motivos para una tipología descriptiva. En realidad Gutiérrez adopta la experiencia de sus predecesores mediante una técnica narrativo-teatral completamente distinta, como se puede ver con detalles en la sección III, ya que los datos que proporciona para la caracterización de la pareja o mejor para su identificación, no son nunca unívocos o unidimensionales sino equilibradamente contradictorios y destinados bien al público o a los personajes exclusivamente, o a ambos a la vez. Gutiérrez, en definitiva, juega una carta difícil, la de la complicidad y participación del espectador para hacerle a su vez depositario, como a los protagonistas, de secretos de los que intuitivamente se sabe que intervendrán inexorablemente, una vez revelados, en el desenlace de la acción dramática.

## I. 2 Los Personajes: los opositores.

El primer opositor de la pareja, en todos los dramas, es el padre de la heroína: este papel puede ser asumido por otras figuras familiares masculinas, como el hermano o los hermanos (*Don Alvaro* y *Trovador*), sin que cambie el tipo de oposición.

Las variantes son numerosas. En la *Conjuración* Laura y Rugiero se casan en secreto ya que Morosini, el padre, "anhela como él que más al lustre de su familia" (II, 3); se trata sin embargo de una oposición momentánea, pues apenas sabrá la verdad, de opositor pasará a ayudante para defender a quien la hija ama de la crueldad de su propio hermano, presidente del Tribunal de los Diez. El verdadero y único antagonista, que interviene posteriormente, es efectivamente éste, tirano y adversario político del protagonista.

También en el *Macías* el padre es involuntariamente el primer opositor: se compromete a dar a la hija en casamiento con Fernán Pérez sólo porque ésta no había tenido el valor, un año antes, de decirle la verdad. Cuando Elvira, una vez próximo el plazo del compromiso, le explica todo, ya es demasiado tarde (I, 4). Por consiguiente, también en este caso el verdadero antagonista es el noble y poderoso Fernán cuya oposición adquiere connotaciones de rivalidad sentimental y también política (de Corte). Junto a éste encontramos el antagonismo de Villena que es también deseo de venganza contra la insubordinación de Macías.

En el *Don Alvaro* el padre es firme opositor, causa de todo lo que sucederá. A su muerte sus dos hijos, hermanos de Leonor, serán los depositarios del honor de la familia y de la venganza. La oposición política, decisiva en la *Conjuración* e influyente en el *Macías* aquí no aparece.

En el *Trovador* Leonor es huérfana de padre y madre, por lo que el hermano es el primer opositor al que ya desde un principio la independiente heroína califica como "tirano" (I, 2) y asocia de este modo al conde de Luna, auténtico antagonista de la pareja: como Justicia de Aragón es adversario político de Manrique y en cuanto enamorado de Leonor, rival en amor. Hay que añadir además que Azucena, supuesta madre de Manrique, no representa ciertamente la imagen de la protección y dulzura que según las heroínas ablandaría la intransigencia paterna<sup>2</sup>. Su obsesión de venganza contra el conde le hace unirse a Manrique, pero no como ayudante — es decir, para que la pareja realice su dichosa aspiración —, sino al contrario como incremento del odio hacia el adversario, y por lo tanto de la oposición. Indudablemente se trata de una figura inédita e irrepetible que Gutiérrez coloca junto a las codificadas en las experiencias precedentes.

## II - La Historia: el lugar y el tiempo

Por las indicaciones puestas por los autores al margen del reparto y por otros detalles esparcidos a lo largo de la acciones, es posible colocar los cuatro dramas en tiempos y lugares bastante concretos.

*La conjuración de Venecia, año de 1310* contiene ya en el título mismo todos los datos necesarios. Jacobo Querini nos indica incluso el mes y el día: "por último día de Carnaval" (I, 3). No cabe duda de que Martínez de la Rosa ha querido escenificar la conjuración de Venecia — con obvias referencias a una sublevación contra la tiranía — y no una historia de amor en un determinado marco histórico. La precisión es pues esencial como lo prueba además la *Advertencia*. Pero es también evidente que nos hace gracia de una fidedigna y pesada reconstrucción del lugar y del momento, recurriendo a estampas evocadoras — que hoy diríamos de consumo — adecuadas para suscitar la fantasía del espectador a través del color local<sup>3</sup>: *Gran Consejo, las Mil bocas de bronce*, la góndola y el canto del gondolero, la Plaza de San Marcos, *el Puente de los Suspiros*, el Puente de Rialto, etc.<sup>4</sup>.

También Larra nos proporciona preliminarmente los datos del lugar y de la época de la acción del *Macías*: "Primeros días del mes de Enero de 1406. La escena es en Andújar". Como la acción se desarrolla en un único lugar y en un único día, todas las referencias necesarias para la ubicación histórica se limitan a una larga y forzada relación de la situación contingente, que Fernán Pérez hace a don Nuño (I,1). Resulta un cuadro detallado, pero aproximativo e inadecuado para aclarar los hechos. El objetivo evidente de Larra era no dejar la situación demasiado vaga, pero al mismo tiempo no vincular de ningún modo la acción dramática que le interesa — la de la pareja — para la que la precisión histórica es completamente inesencial. Que Macías sea un personaje de la historia de España es un hecho que interesa a la cultura teatral de la época, pero no es pertinente a la organización dramática de la obra.

Más articulada y determinada es la trayectoria espaciotemporal del *Don Alvaro* en la que el Duque de Rivas cambia continuamente el lugar de la acción estando siempre atento a dejar pistas para poder calcular el transcurrir paralelo del tiempo. Jornada I: "Sevilla y sus alrededores"; estamos en 1742. Jornada II: "Hornachuelos y sus alrededores"; ha pasado un año, nos encontramos en 1743. Jornadas III y IV: "Veletri y sus alrededores"; 1744 es el año de la batalla en la que cae herido Alvaro, y también el de la ley contra el duelo a la que se hace referencia explícita. Jornada V: "Convento de los Angeles [Hornachuelos] y sus alrededores". Han pasado cuatro años y nos encontramos pues en 1748. Rivas es quien por primera vez dramatiza la angustia romántica del tiempo y del espacio, trasladando a sus personajes de un lugar a otro para demostrar que ningún lugar y tiempo podrán aliviar jamás la inquietud en el héroe y en la heroína su atormentado remordimiento.

Contra los 4-5 días y el lugar único de la *Conjuración*; contra el único día y lugar del *Macías*, Rivas dilata con precisión matemática su drama en un espacio de tiempo de 6 años y lo extiende a varios lugares de dos países distintos.

*El trovador*: "Aragón. Siglo XV". Rápidamente nos perdemos en la noche de los tiempos donde un combatiente de la libertad hace frente a un tirano poderoso, es más a varias tiranías, y a varios "tiranos" que circundan y acosan a los dos jóvenes que ven como su amor se disgrega en cada lugar. Las noticias históricas que el autor de vez en cuando pone en boca de sus personajes (sobre todo en II, 1) son vagas, inexactas, muy sugestivas y por tanto inesenciales al drama. Sin embargo nos permiten establecer que la acción se desarrolla entre 1410 y 1412. Como en la *Conjuración* los tiranos apagan la rebelión. Como en el *Macías* el final del tiempo, es decir la muerte, corresponde a victoria de los dos amantes, invencibles finalmente y unidos por primera vez en un destino que es exclusivamente suyo. Como en el *Don Alvaro* tiempos y espacios dilatados multiplican cruelmente los sufrimientos de los protagonistas hasta convertirse en sinónimos de "siempre" y "en todas partes". Pero notamos de nuevo que García Gutiérrez no se limita a recoger las experiencias dramáticas que lo han precedido sino que las amplía con algunas variantes que dan al sentido de la angustia vital, a la predeterminación, a la venganza como instrumento de un destino adverso un ritmo obsesivo, potenciado al máximo.

La época, como hemos dicho, comprende de 1410 a 1412: pero se trata de una periodización exclusivamente histórica que no se corresponde con el tiempo dramático. En efecto éste inicia "por los años de 1390", como narra Jimeno en la apertura del drama (I,1). Lo que cuenta no es una historia fantástica de espectros y brujas al anochecer, sino un hecho acaecido 20 años antes. Poco después sabremos que constriñe y lleva a la recíproca destrucción de la pareja protagonista, de la co-protagonista y del antagonista, ligándolos mediante un vínculo que supera y precede a la propia rivalidad política y sentimental. Sin que ninguno lo sepa, a excepción de Azucena, el drama ha comenzado dos decenios antes y sólo concluirá cuando la gitana consume su venganza. Gutiérrez pues, mediante la narración de un hecho precedente, supera el límite temporal e histórico del que parte el drama, transformando el presente en un engranaje intermedio puesto en acción por el pasado y que a su vez pone en movimiento el futuro. El personaje de Azucena, que vive en el pasado, y el del conde de Luna, que actúa inconscientemente para la realización de éste en el futuro, nos muestran constantemente la complejidad del mecanismo en el que el presente atenaza de modo irremediable la historia de amor de la pareja.

### III - Las Revelaciones

Procedimiento peculiar del teatro romántico en cuanto va ligado a la identidad del protagonista, la revelación se identifica en ocasiones con el llamado "golpe teatral". Lo que a nuestro entender cuenta no es el análisis del tipo de revelación sino el destinatario (personajes del drama mismo o público). Además hay que señalar que frecuentemente el mecanismo de la revelación romántica funciona en dos tiempos, el primero de los cuales se manifiesta como premonición, o anticipación, que no hay que confundir con el presentimiento.

En la *Conjuración* a la revelación en base a la cual se descubre la identidad del protagonista (V, 9) precede una premonición bastante inquietante (III, 3), pero no lo suficientemente explícita como para anular el efecto del golpe teatral. La revelación hace que el protagonista se convierta de repente en hijo del antagonista (que es también su juez), primo de la protagonista (que es también su mujer) y además noble, como en el fondo se podía intuir. Naturalmente es ya demasiado tarde para que el resultado de esta múltiple revelación modifique, además de las relaciones entre los personajes, el desarrollo del drama. En este caso la información se presenta al mismo tiempo a los interesados y al público.

Larra en el *Macías* no recurre a este procedimiento, excluyendo el inesperado retorno del protagonista. Pero desde el momento en que precisamente en aquel día se cumple el año que se le había concedido para volver a reclamar la mano de Elvira, se trata de un procedimiento distinto, el del plazo, que nada tiene que ver con el examinado<sup>5</sup>.

En el *Don Alvaro* el Duque de Rivas recurre a la anticipación (III, 3) y a la revelación (V, 9). La primera representa un acertijo en el auténtico sentido de la palabra, que el autor dirige al público durante un monólogo de Alvaro y que sólo se resolverá al final. Evidentemente el objetivo es incrementar el misterio que rodea el origen del protagonista, uniéndolo a sugestivas parejas lexicales como "tiranos" y "cadalso". La revelación que nos proporciona todos los datos necesarios para la reconstrucción de la auténtica identidad de Alvaro llega sólo cuando faltan dos escenas para la conclusión del drama. La información está destinada únicamente al público ya que la proporciona el antagonista que se encuentra solo con Alvaro. Leonor morirá sin saber nada.

Variantes de revelaciones se suceden en el drama (por ejemplo, don Fadrique = don Alvaro (III, 4); Leonor viva (IV, 1), etc.), pero se trata en la mayor parte de los casos de simples reconocimientos que, aunque comportan cambios en el itinerario de la trama, no modifican las relaciones entre los personajes.



Quizá únicamente la manifestación de don Félix como don Carlos, hermano de Leonor (III, 8), constituye revelación y golpe teatral, ya que invierte su relación con el protagonista y coge por sorpresa al público. Pero este expediente es limitadamente funcional a la Jornada III y actúa a nivel de trama sin añadir nada a la estrategia del drama.

En el *Trovador* las cosas se complican, en cuanto las revelaciones, como veremos, suceden en serie: todas se refieren al protagonista, a la co-protagonista y al antagonista; a su vez todas son también contemporáneamente golpes teatrales; muchas, por último, son falsas. Al comienzo de la Jornada III tenemos la primera revelación: Manrique es hijo de Azucena, gitana pobre y repudiada. Golpe teatral: ¿Manrique, que se ufana de no ser menos que el noble adversario don Nuño, es pues, a los ojos del público, solamente un valentón? Minutos más tarde Azucena, deshecha por el recuerdo de un horrible crimen, se deja escapar la verdad. Segunda revelación y nuevo golpe de teatro: Azucena es una asesina y Manrique no es hijo suyo sino del conde de Artal y por consiguiente hermano del antagonista y también noble. Esta información es recogida a la vez por el protagonista y el público, pero en realidad sólo éste último es el destinatario, ya que Manrique se convence inmediatamente de que se ha tratado de un *lapsus* de la que considera su verdadera madre. A continuación Azucena repetirá la información al público sólo (III, 3), con lo que el espectador se convierte en cómplice de un infame secreto y de un esquizofrénico proyecto de venganza. Tercera revelación: Azucena, capturada mientras marodeaba por el acampamento de don Nuño, es reconocida por el mismo conde como la asesina de su hermano (IV, 3). Información que sabemos que es falsa y que va destinada al antagonista. Poco después, la cuarta revelación: la gitana invoca "Manrique, hijo / ven a librarne". Otra información falsa destinada a los adversarios (pero con ella Gutiérrez nos da la medida del proceso de identificación de Azucena en el papel de madre: la mentira es tal sólo desde el punto de vista puramente biológico). Cuarta revelación: Manrique confiesa a Leonor que Azucena es su madre (III, 8). La información que tiene como destinataria a la protagonista, no modifica la relación de la pareja ya que como se ha dicho, la heroína romántica renuncia siempre por amor a los privilegios de su estado, los que por el contrario constituyen la aspiración más profunda del héroe. Quinta y última revelación: una vez muertos Manrique y Leonor, Azucena anula definitivamente el ya amargo triunfo del conde de Luna diciéndole que con Manrique ha matado a su propio hermano. De este modo ha cumplido su venganza contra los Artal.

Ahora pues resulta ya fácil observar como García Gutiérrez utiliza la revelación final de la *Conjuración* (estableciendo una unión de parentela entre el verdugo y su víctima, es decir entre antagonista y protagonista), y el entero procedimiento del *Don Alvaro*, amplificando sin embargo sus efectos mediante el uso alternado de afirmados y negados, y secretos desvelados y retractados, pero sobre todo gracias al difícilísimo juego de encaje a que dan lugar estas revelaciones / golpes de teatro. La verdad, que únicamente el público conoce y sólo a partir de cierto momento, se presenta en el *Trovador* como en dos espejos puestos de frente: sólo que lo que se encuentra en medio se refleja de modo distinto según quien sea el destinatario de la imagen.

#### IV - El Desenlace

Aunque la conclusión de los dramas románticos no sea muy distinta de la de cierto teatro neoclásico — ano ser por la abundancia de suicidios en escena —, es interesante comprobar las variantes en estas primeras producciones ya que de ellas dependerá el repertorio de las elecciones futuras.

En la *Conjuración* fracasa la conspiración y todos los participantes son condenados a muerte, incluido obviamente el protagonista. Rugiero muere ajusticiado y Laura enloquece. Pero si los adversarios políticos triunfan no es igualmente neto el triunfo del Mal sobre el Bien. No pudiendo falsear la verdad histórica modificando los hechos, Martínez de la Rosa se resarce apartando de la victoria al antagonista. Este, al reconocer al hijo que creía muerto, en la persona de quien ha perseguido y va a condenar, pierde los sentidos y podemos suponer que también la razón. El sufrimiento que le espera supone una pena mayor incluso que la muerte.

En el *Macías* el protagonista es asesinado en la cárcel por el antagonista y sus ayudantes; Elvira se da muerte junto a Macías. A pesar de eso la muerte representa la victoria de la pareja sobre el antagonista, extrema revancha frente a la cual el opositor queda impotente y su plan deshecho. En efecto, con la muerte los amantes se hallan unidos finalmente y lejos del alcance de tiránicas tramas: "Es mía / para siempre... sí... arráncamela ahora, / tirano" (IV, 4). Como en la *Conjuración*, la supresión del protagonista no corresponde al triunfo del antagonista.

En el *Don Alvaro* las partes se invierten: ella muerta, él suicidado. En el suelo se halla también el cadáver del último antagonista — o mejor de la tercera representación de la oposición. A pesar de que la hecatombe haya afectado a todos y parezca de este modo saldar las cuentas sin vencedores ni vencidos, la victoria es en realidad de los opositores, quienes desde el comienzo del drama no han sido sino humanos instrumentos en manos del destino ensañado con la pareja.

Además, la venganza se lleva a cabo en el momento mismo en que Alvaro y Leonor vuelven a encontrarse.

En el *Trovador* intervienen variantes que recogen y enriquecen con implicaciones dramáticas inéditas las precedentes conclusiones. Leonor se suicida, pero según un plan que tiene que proporcionar la libertad al trovador preso. Manrique es decapitado en el patíbulo. Azucena muere consumida por las emociones. También aquí el antagonista, aunque sobreviva, resulta el mayor derrotado: creía poder poseer finalmente a Leonor y la encuentra muerta a los pies del adversario; cree poder vengarse de Manrique y en el momento en que lo hace matar se entera de que es su hermano; solamente le queda Azucena para desahogarse, pero ésta muere de infarto. Aparentemente pues todos salen derrotados del desenlace a excepción de Azucena que — a pesar de haber deseado evitarlo por amor a Manrique — ve de este modo realizada la misión de venganza contra los Artal, heredada de la madre. Pero ya que el drama comenzaba con la narración de los hechos que motivaron este sentimiento de venganza, y concluye con la enfurecida y triunfante declaración de Azucena: " ¡Ya estás vengada!", la muerte de Manrique se convierte involuntariamente en vehículo de una victoria, si bien amarga y a él ajena: la de la madre de Azucena.

#### V - Motivos del antagonismo y/o causas del desenlace

Queda un último punto en nuestro esquema comparativo, que hubiera podido ser analizado antes pero que ahora resultará más claro. Se trata de los motivos que dan lugar a la relación de oposición *pareja vs antagonista* y que al mismo tiempo hipotecan el desenlace.

En la *Conjuración* hay sustancialmente un único tipo de antagonismo, el político. El hecho de que junto a esta línea dramática, que es la fundamental, se coloque otra sentimental asume, a fin de cuentas, connotaciones de marginal e inesencial, ya que no altera el mensaje ni la intención política, sino que tiende a aumentar el grado emocional de la normal simpatía exigida al público hacia el protagonista y sus ideas anti-tiránicas. El antagonista no actúa contra la pareja sino contra el componente masculino de la misma. El signo de oposición no es doble — como en otros casos, en los que coexisten erotismo y rivalidad política —, sino único: aquí el adversario, o los adversarios, quieren imponer simplemente a quien se rebela, su imagen de la justicia.

En el *Macías* Larra desdobra en política y amor la motivación del antagonismo e instaura la oposición *pareja vs antagonista*. Fernán Pérez de Vadillo representa el adversario sentimental, mientras don Enrique de Villena el político (pero por orgullo personal). La primera oposición es contra la pareja, la segunda va dirigida sólo contra Macías. El motivo de la venganza (política) no interviene todavía como elemento dramático, a no ser parcialmente, como en el personaje del Maestre de Calatrava; pero en éste como en el rival en amor actúa de móvil psicológico.

En el *Don Alvaro* el Duque de Rivas abandona por completo cualquier motivación política y establece una oposición *pareja vs antagonista* que se mueve exclusivamente bajo la enseña de la venganza por honor. Pero se trata de una oposición polivalente, la cual si bien tiene como fin lavar una vergüenza, goza sádicamente en su función de impedir la unión de la pareja (IV, 1), que es además el único fin que consigue. Sin embargo, no siendo los vengadores sino el brazo secular del destino, la relación opositiva ve el amor como el único móvil del drama y la venganza como la realización de un pérfido proyecto a cuya concepción no han participado ni protagonistas ni antagonistas. La oposición tiene pues su eje en el plano sentimental.

En el *Trovador* García Gutiérrez suma y modifica todo. La oposición *Manrique vs don Nuño* ya preliminarmente, en el relato de Fernando, se presenta doble: sentimental por una parte (ambos aman a Leonor) y política por otra (son fautores de diversos pretendientes al trono de Aragón). Sobre estos dos cauces se procede durante todas las jornadas, alternándose momentos de rivalidad sentimental con otros que tendrían que ser de rivalidad exclusivamente política (pero lo es sólo en primera instancia ya que don Nuño no puede separar estos dos aspectos que componen la imagen única y unitaria que tiene del rival). En este sentido García Gutiérrez adopta de la *Conjuración* la motivación política como oposición "histórica" entre protagonista y antagonista, dando a ambos connotaciones semejantes: libertario el primero y tirano el segundo. Pero al mismo tiempo toma del *Macías* la relación *pareja vs antagonista*, con la variante de condensar en un único personaje los dos planos opositivos (sentimental y político) que Larra había asignado a dos vehículos distintos.

Pero la variante innovadora más consistente es la llevada a cabo en relación al *Don Alvaro*, ya que, como se ha visto, también aquí el tema de la venganza tiene un papel dramático determinante. El antagonista, después de los dos desaires que recibe del protagonista (I,1 y 5), vive para vengar su propio honor, además de para satisfacer sus deseos eróticos. (Observamos, sin embargo, que la posesión de Leonor y desquite de Manrique se funden en un único condicionamiento a la venganza).

Hasta aquí ninguna novedad, ya que como en el Macías y en el *Don Alvaro*, la venganza es prerrogativa de los antagonistas. Sin embargo Gutiérrez, al introducir el personaje de Azucena, lleva la venganza también a la esfera de los protagonistas. La variante es sustancial y consiste en el hecho de que una de las motivaciones del antagonismo en el *Trovador* se sitúa no sólo en el antagonista y por tanto con connotaciones negativas, sino también en la co-protagonista y, a nivel inconsciente, en el protagonista (véase la escena del sueño de Manrique). Los mismos Manrique y Azucena, en otras palabras, contribuyen a "producir" el obstáculo y la anulación de sus propios deseos, convirtiéndose, en cierto modo, en antagonistas de sí mismos.

Como hemos dicho al comienzo de esta relación el objetivo no ha sido trazar una historia del drama romántico español, sino llegar a delinear el recorrido del género histórico desde la *Conjuración al Trovador* y comprobar en qué medida las producciones más significativas de este género, representadas en aquellos años cruciales, fueran cada una en cierto modo — positivo o negativo — modelo de la siguiente. Pero sobre todo hemos intentado demostrar cómo *El trovador*, cuyo estreno hay que considerar como decisivo en la afirmación del romanticismo español, no representa un milagro, ni un hábil, impersonal y pícaro hurto de los logros de los demás. Por el contrario, el drama de Gutiérrez se nos revela con un profundo conocimiento crítico de las obras precedentes, junto a una sabia y poco común capacidad de captar de ellas lo esencial, sin excluir nada sino elaborando y renovándolo todo a través de la elaboración misma, en una obra que desde un punto de vista concretamente teatral, más que estrictamente literario, se encuentra entre las mejor articuladas y originales de la época.

PIERO MENARINI  
UNIVERSIDAD DE BOLONIA

## NOTE

<sup>1</sup> A. GARCÍA GUTIÉRREZ, *El Trovador*, prólogo y notas de J. Casalducro, Barcelona, Labor, 1972, p.37.

<sup>2</sup> *Conjuración*: Laura: — ¡ Mi madre!... ¡ Mi pobre madre!...¡Qué diría la infeliz si viviere! Rugiero: — Tendría lástima de nosotros y nos perdonaría... (II, 3).

*Don Alvaro*: Leonor — ¿ por qué un amoroso padre, /.../ se ha de oponer tenazmente /.../a que yo dichosa sea /...?! Más dulce mi suerte fuera / si aún viviera mi madre. (I, 6).

De las palabras de Leonor se desprende bien como el Duque de Rivas tiene muy clara la función de *padre* igual *opositor* y *madre* igual *ayudante*.

<sup>3</sup> Véase el prólogo de F. Martínez de la Rosa a su drama *Aben-Humeya*. No nos ha parecido oportuno incluir esta obra en nuestro análisis no sólo porque el estreno madrileño tuvo lugar poco después del *Trovador*, sino también porque es evidente que no tuvo influencia alguna sobre Gutiérrez por relacionarse más a la tradición de la tragedia neoclásica que a la del insurgente drama histórico. De todos modos, no cabe duda de que dicho prólogo hay que considerarlo como uno de los primeros manifiestos del teatro romántico español, si bien *sui generis*.

<sup>4</sup> La cursivas son del autor.

<sup>5</sup> Cf. E. CALDERA, *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, 1974, pp. 150-157.