

La escalera soñada por el Jacob que debe morir para dar vida a Israel es ante todo el anuncio de su alto y sobrenatural destino; las pisadas por Jacob de la Vallée son vías abiertas al ideal de conciliación. De ahí que la escala de Jacob esté asociada, en la Biblia, a la estela solitaria y pétreo con que éste consagra a Dios el punto exacto del viraje que imprime un rumbo ascensional a su caminar, mientras que el punto de inflexión del deambular urbano de Jacob, aquél en el que se produce el encuentro fortuito con la burguesa que le proporcionará los medios de medrar en París, se sitúa en el espacio de un puente —que es, significativamente, el llamado *Pont Neuf*, «puente nuevo»—, imagen inconfundible de la conquista de una unión entre elementos condenados a la separación.

## SÍMBOLOS ESPACIALES DEL DRAMA ROMÁNTICO: SOBRE LO PRIVADO Y LO PÚBLICO EN *DON ÁLVARO O LA FUERZA DEL SINO*.

MERCEDES COMELLAS AGUIRREZÁBAL

«¡Os odio, familias! ¡Contraventanas cerradas, puertas trancadas, posesiones celosas de la dicha!»

ANDRÉ GIDE

En 1835 escribía Blanco-White contra la doctrina de las unidades dramáticas a propósito de la *Poética* de Martínez de la Rosa:

«Todas las Bellas Artes, y sobre todo las artes de las palabras (Bellas Letras), son simbólicas, es decir, que producen sus intuiciones no empleando el mismo material de la cosa imitada, sino a manera de símbolos que suscitan en el entendimiento ideas con las que no tienen semejanza»<sup>1</sup>.

Si desde la epistemología es válida su afirmación para toda la historia de las artes, desde la teoría literaria lo es especialmente para el momento en el que se escribe: el del Romanticismo. Desde el Romanticismo la literatura requiere la alianza con los componentes irracionales del símbolo para formular ese nuevo mensaje que ha perdido las apoyaturas de la razón. El arte romántico se hace simbólico en un sentido absoluto, como mensajero privilegiado de significados secretos y misteriosos, de la emoción inefable y los contenidos irracionales que sólo por el símbolo serán susceptibles de ser comunicados<sup>2</sup>.

Esta carga de energía simbólica tendrá en el género de la dramaturgia una presencia más evidente y significativa, pues aquí afectará además de a la palabra

1. Llorens, V.: *El Romanticismo español*. Fundación Juan March-Editorial Castalia, 1979, p. 95.  
2. Bousoño, C.: *Épocas literarias y evolución*. Madrid: Gredos, 1981, vol. II, p. 29.

literaria, al espacio dramático mismo, tanto el de la ficción literaria, como el que disfrutaba el público en el texto espectacular. Si antes del Romanticismo la escena se presentaba como signo, esquemático y estilizado<sup>3</sup>, el drama romántico acabará de convertirla en símbolo, potenciando así todas sus posibilidades de significación y remitiendo a través de ella no ya sólo a conceptos, sino a realidades emotivas, sentimentales, con las que contribuir a la ficción dramática.

No se trata ya de aquellos usos de la alegoría que se habían hecho en la comedia de magia, a la *manera* de Tiépolo o Mengs<sup>4</sup>, sino de incorporar a los valores estéticos, literarios y escenográficos, el prisma de significaciones emocionales que prestaban los ingredientes simbólicos y que debían funcionar apoyando la búsqueda de la nueva verdad artística y dramática: frente a la verosimilitud de larga estirpe aristotélica, la verdad de la de la connotación y el perspectivismo<sup>5</sup>. Consistía, desde que así comenzara a proponerle la *Hamburgische Dramaturgie* de Lessing (núm. 38, 291), en acabar con los reduccionistas esquematismos ofreciendo una imagen de héroe que supiera aprovechar toda la intensa eficacia de la ambigüedad: frente a la intelectualización clásica, los caracteres no se podrán reducir a su definición, encarnados ahora en esa contradicción patética de los nuevos héroes<sup>6</sup>.

Nuevos héroes a los que acompaña una nueva representación escenográfica absolutamente novedosa que se ha ido gestando a lo largo del siglo XVIII y que es uno de los ingredientes más significativos de la nueva teatralidad, hasta el punto que, de ser mero espacio de la conversación dramática, pasa a rivalizar en importancia con los personajes<sup>7</sup>. El teatro clásico había usado un escenario poco realista, casi sin decorados, «bastando para su comprensión el diálogo, el tablado vacío, las puertas y cortinas y la vestimenta teatral»; tal simplicidad debía permitir al

3. Aubrun, Ch. V.: *La comedia española: (1600-1680)*. Madrid: Taurus, 1981, p. 204.

4. Caldera, E.: «Entre cuadro y tramoya», *Dieciocho* 9 (1986), pp. 51-57.

5. E. Caldera señala cómo el Romanticismo persigue la verdad «come un assoluto, fondamento di ogni attività letteraria e istanza imprescindibile dell'esistenza umana»; pero no es una verdad única y moral a la manera de la ilustrada: los muchos adjetivos con que se califica señalan su nueva multiplicidad. «Vero e verosimile dal teatro neoclassico al teatro romantico», *La festa teatrale ispanica*, Atti del Convegno di Studi, Napoli 1-3 dicembre 1994. Ed. de Giovanni Battista De Cesare, Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Occidente. Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 345-353. Han sido ya muy citadas las palabras de Antonietta Calderone que sirven de referencia a esta afirmación: «La escenografía romántica puede considerarse como la realización plástica del concepto polivalente de verdad, amoldado a su específico contexto, es decir, bien como descripción pseudohistoricista y naturalista del espacio real, bien como proyección de la interioridad humana en dicho espacio externo. Se trata de una verdad que, presentando una variedad de aspectos cambiantes, encuentra su manifestación más típica en la connotación y el perspectivismo». Caldera, E., y A. Calderone: «El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)», en J. M. Díez Borque (ed.): *Historia del teatro en España*. Madrid: Taurus, vol. II, 1988, pp. 400-546, cit. la p. 589.

6. Explica Rita Gnutzmann, (*Teoría de la literatura alemana*. Madrid: Síntesis, 1994, pp. 51-2), que Lessing aquí «se refiere al carácter mixto del que habla Aristóteles en el capítulo XIII, donde rechaza a los varones virtuosos y a los malvados y exige el personaje que no descuella ni en virtud ni en perversión»; además de la apuesta por la mediocridad burguesa de los caracteres que esto significaba, el hibridismo que prefiere Lessing está en estrecha relación con la consecución de «die Leiden», el *pathos*. Vid. también Duvignaud, J.: *Sociología del teatro*. México: FCE, 1980, pp. 337-8.

7. En palabras de Margaret A. Rees, («The Spanish Romantics and Theatre as a Visual Art», *Staging in the Spanish Theatre*, Leeds, Trinity and All Saint's College, 1983, pp. 27-8): «There is one development in the theatre, though, for which later generations are indebted to the Romantics- the transformation of stage productions».

público aceptar los cambios de localización de la acción sin pérdida de la credibilidad: los espacios interior o exterior se marcan muchas veces por la indumentaria o el diálogo, «si se trataba de un campo, los personajes aparecían 'de camino'; si estaban en la ciudad llevarían ropa de ciudad; si en el interior de la casa, la indumentaria apropiada»<sup>8</sup>. Cuando Aaron Hill sugiere en 1723 que los actores que van a representar un drama sobre Enrique V, deberían vestir ropajes similares a los que se usaron en tiempos de aquel rey, se está iniciando la andadura de la nueva orientación escenográfica. Si poco éxito tuvieron los intentos alemanes de Gottsched y sus actores ataviados a la manera de la Antigüedad para *Der sterbende Caton*, en Inglaterra triunfa pronto la tendencia, desde donde se traslada a Francia. Tras los ropajes, el paso siguiente «consiste nel tentativo di creare un ambiente che riproduca gli edifici di quell'epoca passata. E questo passo fu effettivamente fatto da William Capon proprio sul finire del secolo». Asociado a las investigaciones historicistas de los escenógrafos, nace y crece el teatro del *pathos* y del horror, al que tanto contribuyeron las investigaciones de Philippe Jacques de Louterbourg (1740-1812) en sus intentos de simular los efectos atmosféricos<sup>9</sup>. En 1823 J. R. Planché monta el *King John* de Shakespeare con un grupo de expertos historiadores, y marca definitivamente el triunfo de la escenografía historicista<sup>10</sup>, en la que los decorados que construyen los espacios de la ficción constituyen uno de los aspectos que más preocupan e interesan a los autores y empresarios del Romanticismo<sup>11</sup>. En palabras conocidas de Jean-Louis Picoche:

«Un drame romantique, simplement lu, sans le jeu des acteurs, la musique, les costumes, les accessoires et le décor n'est qu'un squelette, bien plus que toute autre pièce. Il faut se mettre dans l'idée que le drame doit être un spectacle complet, à la limite, un opéra parlé. Le décor y est donc d'une importance extrême»<sup>12</sup>.

8. Vary, J. E.: «Espacio escénico», en *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1987, p. 219. Ruano de la Haza, J. M. y John J. Allen: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1944 p. 326, 361 y 383: característica general de los decorados es que «poseían una función sinecdótica, en el sentido de que designaban un todo (un jardín, un aposento) con una de sus partes (unas ramas o macetas, un estrado o un bufete)».

9. Nicoll, A.: *Lo spazio scenico. Storia dell'Arte Teatrale*. Roma: Bulzoni, 1971, p. 146.

10. Entre cuyos mejores escenógrafos románticos están los ingleses Griere, Telbin, Emden y Fenton. Franco Mancini: *L'evoluzione dello spazio scenico: dal naturalismo al teatro epico*. Bari: Dedalo, 1986, p. 20.

11. De la enorme importancia que tuvo la espectacularidad de los espacios representados en escena da razón el que los anuncios teatrales se construyeran haciendo mención de todos aquellos mismos espacios representados. Véase si no el magnífico ejemplo que da Nicoll (*Lo spazio scenico*, op. cit., p. 154) del cartel anunciador que publicó el Covent Garden para *The Sleeping Beauty in the Wood*, en 1840 (obra que se califica de «original, grandiosa, cómica, romántica, lírica, melodramática, extravagancia feérica»), y que podría tomarse por una mueca descarada a las unidades de tiempo y lugar y fantástica alegoría de los espacios interiores y exteriores: *Primera Parte. Año de 1583*. Saloncito del hada venenosa. Sala del Banquetes en el Castillo del rey de Noland. *Segunda Parte. Año de 1601*. Vestíbulo del Castillo Real. Apartamento de la Princesa en la Torre Octogonal. Corredor y reposito en la cima del Castillo. Alcoba de la princesa. *Tercera parte. Año 1701*. El bosque encantado. Cancelas del castillo. Fosos y puente levadizo, patio del palacio viejo, [...] un cercado y un bosque alegre en primavera. La alcoba de la princesa. Palacio del hada Antidota iluminados. Fiesta al aire libre, ... etc.

12. Picoche, J.-L.: «Les décors du drame romantique espagnol», *L'Homme et l'Espace dans la littérature, les arts et l'histoire en Espagne et en Amérique Latine au XIXème siècle*. Études réunies para Claude Dumas.

Pero recordemos que esos decorados no tienen otra función y valor que la de brindarse como visualización especular de los espacios dramáticos. De un espacio neutro y estilizado hemos pasado a un espacio concretado<sup>13</sup>, que se articula como elemento fundamental del texto e incluso lo define y lo marca históricamente frente a otras tipologías dramáticas, según explica Kayser<sup>14</sup>. A través de todas estas innovaciones, el teatro se incorporaba al empeño por articular la *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total que los precursores de Wagner —recuérdense los ensayos del pintor Philipp Otto Runge, en su serie «Las horas del día» con textos de Tieck y música de Berger—<sup>15</sup> habían comenzado a explorar y que encontrará sobre el escenario la mejor de sus síntesis.

Ahora el texto dramático cobra conciencia de sus posibilidades plásticas, de la capacidad de sugerencia de los signos acústicos, de cómo el espectáculo puede convertirse en un texto tan significativo como el lingüístico<sup>16</sup>. Así, la caracterización en perspectiva de los personajes a que antes nos referíamos, se acompañará con una intensa exploración de técnicas que pretenden crear ilusiones de profundidad en la caja cerrada de la escena: dividiendo el punto de vista, multiplicando los puntos de fuga o fijándolo fuera de la escena, se podían conseguir sensaciones de infinito o «que la mirada del espectador se perdiese en una horizontalidad problemática que lo quiere abarcar todo al mismo tiempo»<sup>17</sup>. El texto literario encuentra en el texto espectacular una proyección que duplica sus posibilidades de lectura.

No es necesario insistir en la importancia que la reconstrucción naturalista y el aprovechamiento simbólico de los espacios puede tener en un género que vive precisamente en la dimensión espacial su más definitivo carácter y el factor que lo define, según lo han subrayado autores como Ubersfeld o Breyer<sup>18</sup>. De hecho,

Lille: Université de Lille III, 1985, p. 105. Según concluye Leonardo Romero Tobar en su *Panorama crítico del Romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1994, p. 321, «La poética del drama romántico se cifra, en suma, en una potenciación del efecto natural producido directamente en el escenario». Sainz de Robles, F.: *El teatro español. Historia y antología*. Madrid: Aguilar, 1943, vol. VI, 36-38 explica incomprensiblemente este cambio como resultado de la pasividad del hombre romántico: «El hombre romántico, pasivo por excelencia, da siempre una extraordinaria importancia al ámbito y al ambiente. La pasividad necesita los estimulantes de la escenografía.»

13. Es la denominación que usa Kurt Spang («Espacio y ambiente», en su *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Eunsal, 1991, pp. 206-8) para el de mayor poder ilusionista, que emplea mucho decorado y accesorios, atiende a la verosimilitud y fidelidad al texto en su imitación de la realidad extraliteraria y encuentra su tiempo histórico en el siglo XIX.

14. En su *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1981, p. 492, Wolfgang Kayser señala tres tipos de drama: de personaje, de espacio, de acción. Drama de espacio es principalmente el de los dramas históricos y suele ser género preferido del Romanticismo, cuando la obra pretende presentar un mundo más vasto que el de los meros acontecimientos descritos y la distancia entre el espectador y la obra permite la ironía romántica.

15. Vid. Leinkauf, Th.: *Kunst und Reflexion. Untersuchungen zum Verhältnis Philipp Otto Runge zur philosophische Tradition*. Munich, 1987.

16. Leonardo Romero, *Panorama*, op. cit., pp. 265 ss.

17. Caldera y Calderone: «El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)», op. cit., p. 597; L. Romero, *Panorama*, op. cit., p. 270.

18. Ubersfeld, A.: *Leonor'ecole du spectateur*. París: Ed. Sociales, 1981, p. 53; Breyer, G. A.: *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: CEAL, 1968, p. 12. De hecho, «el espacio impone, tanto al Texto Literario como al Texto Espectacular, unos condicionamientos que afectan a todas sus unidades: a las funciones

es importante resaltar que escenografía o decorados no son sino lecturas simbólicas de los espacios que intentan crear, no valen por sí sino por lo que representan en definitiva: la gran novedad no está en la escenografía romántica, sino en la nueva reorganización de los espacios que la edad contemporánea impuso.

Efectivamente, las confrontaciones entre los caracteres y la agonía del héroe pueden interpretarse desde las tensiones que la nueva organización del espacio fue creando. Al fin y al cabo, es en el espacio donde se organizan los contenidos de la conciencia, y de las relaciones que en él se establezcan depende nuestra interpretación de la realidad<sup>19</sup>.

«Los conceptos *alto-bajo, derecho-izquierdo, próximo-lejano, abierto-cerrado, delimitado-ilimitado, discreto-continuo* se revelan como material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial y adquieren significado: *válido-no válido, bueno-malo, propio-ajeno, accesible-inaccesible, mortal-inmortal*, etcétera. Los modelos más generales sociales, religiosos, políticos, morales del mundo, mediante los cuales el hombre interpreta en diversas etapas de su historia espiritual la vida circundante, se revelan dotados invariablemente de características espaciales»<sup>20</sup>.

El teatro cuando produce en su finitud un objeto infinito —el mundo exterior respecto a la obra—, convierte la estructura del espacio textual en modelo de la estructura del espacio del universo<sup>21</sup>. Es inevitable, por tanto, que el *Don Álvaro* haya quedado como documento dramático de la transformación que se estaba operando en la distribución espacial y en la *Weltanschauung* del Romanticismo; las figuras de su espacio deben revelar la maquinaria de una revolución que, junto a

(situaciones), a los actuantes (personajes), al tiempo y sus manifestaciones, y a toda relación que pueda establecerse entre esas unidades»; frente a la duplicidad que el narrador proporciona al relato, en el teatro el espacio se reduce necesariamente a un solo plano en el que todos los elementos sgnicos se hacen significativos. Bobes Naves, M. C.: «El espacio escénico». *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 1991, p. 237. Al tratar de *espacio* nos referimos en este trabajo al *espacio dramático o representado*, que Patrice Pavis (*Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1980) hace coincidir con el *espacio de la ficción* y que se debe construir a partir del texto literario, gracias a las *acotaciones escénicas* del autor y de las indicaciones de los diálogos acerca del espacio (*decorado verbal*). Por su parte Ubersfeld (*El espacio teatral*, 1979) lo define «como el espacio representado en el texto, o sea como la espacialización de las situaciones dramáticas, tal como se construyen en el texto si se lee como un relato con sus acotaciones y con los indicios que actúan como connotadores de mimesis espacial».

19. Véase al respecto Cassirer, E.: *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971, 3 vols., en concreto el capítulo «La expresión del espacio y de las relaciones espaciales».

20. Lotman, Y.: «El problema del espacio artístico». *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982, pp. 270-282: «la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo, y la sintagmática de los elementos en el interior del texto, en el lenguaje de modelización espacial.»

21. Gutiérrez Fiorez, F.: *Teoría y praxis de semiótica teatral*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1993, p. 115. Para Kurt Spang («Espacio y ambiente», op. cit., pp. 201-222), «Es obvio que la función del espacio dramático no se agota en el hecho de proporcionar un lugar y una superficie para el juego teatral de los actores; siempre será también, en mayor o menor medida, un reflejo de la cosmovisión del autor o director o también de las convicciones generales de la época». Como escribió Valeriano Bozal, «Representar quiere decir, pues, organizar el mundo fáctico en figuras. El nivel más elemental de esta organización es el espacio temporal, condición y supuesto de cualquier otro más complejo. Ello quiere decir que también espacio y tiempo, lejos de ser datos, se organizan como figuras». Bozal, V.: *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor, 1987, p. 22.

la antigua dialéctica *alto-bajo* de tan fértil representación en la dramaturgia clásica<sup>22</sup>, incorpora como núcleo principal de tensión el hasta entonces menos significativo de *cerrado-abierto*; de ahí la necesidad de marcar sobre el tablado las diferencias entre los espacios interiores-cerrados frente a los exteriores-abiertos con una escenografía naturalista que revistiera los esquemáticos signos, convirtiéndolos en símbolos e iconos.

La dialéctica entre lo interior y lo exterior -entre lo cerrado y lo abierto-, se articula en torno al concepto de *límite*.

«El límite divide todo el espacio del texto en dos subespacios que no se intersecan recíprocamente. Su propiedad fundamental es la impenetrabilidad. La forma en que el límite divide el texto constituye una de sus características esenciales»<sup>23</sup>.

A ambos lados de ese límite, las realidades de los ámbitos privado y público habían sufrido cambios radicales. La moralidad burguesa fue construyendo lentamente una línea de separación que a partir del último tercio del siglo XVIII y a lo largo de todo el siglo XIX, se hizo mucho más rígida<sup>24</sup>. «Lo público se había desprivatizado hasta cierto punto [...]. Lo privado, en otros tiempos insignificante y negativo, se había revalorizado hasta convertirse en sinónimo de felicidad. Había adquirido ya un sentido familiar y espacial». El hogar y la familia se imponen como «lugar seguro donde refugiarse de las presiones del mundo exterior»<sup>25</sup> y el espacio cerrado puede interpretarse en los textos «a través de diversas imágenes espaciales cotidianas como casas, ciudades, patrias, y al dotarse de determinados atributos, como *natal, cálido, seguro*, se opone al espacio *exterior* abierto y a sus rasgos: *ajeno, hostil, frío*»<sup>26</sup>.

El conflicto dramático no puede restringirse al lugar único que quería imponerle la poética clasicista y su lectura restrictiva del texto aristotélico: el conflicto está en los límites entre los espacios, en los contrastes de espacios, en el doloroso choque físico que sufre el Yo enfrentándose al exterior, en la dualidad de ser sociales e individuales. La *nitidez tonal* y los *límites pulcros* de Moratín -son palabras de Casaldueiro<sup>27</sup>- se truecan en contrastes, en agitado dinamismo.

«Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos. Tiene la claridad afilada de la dialéctica del *sí* y del *no* que lo decide todo. Se hace de ella, sin que nos demos cuenta, una base de imágenes que dominan todos los pensamientos de lo positivo y de lo negativo. [...] La metafísica más profunda se ha enraizado así en una geometría implícita, en una geometría que -se quiera o no- espacializa el pensamiento»<sup>28</sup>.

Pero esta dialéctica de lo cerrado y lo abierto, del interior y del exterior, implica también la participación de unos mecanismos sociales de transformación que durante el nacimiento de la Edad Contemporánea están en pleno funcionamiento. A ellos se refiere Jürgen Habermas en su *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. A lo largo de su extensa trayectoria, el feudalismo había impedido cualquier forma de existencia de lo privado; con la formación del estado moderno y los avances de la sociedad burguesa, la antigua oposición entre lo privado y lo público se recupera y se renueva a través de las tensiones entre aristocracia y burguesía<sup>29</sup>. Los burgueses estaban privados de personalidad, esto es, de capacidad de representación, de figurar como personas públicas, que sólo caracteriza a los nobles. El noble es aquello que representa, por eso para él aparentar es fundamental; su mundo es el exterior. Por el contrario, el burgués no puede ni debe aparentar, sólo ser. Su único espacio es el de la familia, el hogar, el de los afectos íntimos. En el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) Goethe presenta la mejor proyección literaria de las implicaciones de esa oposición entre lo burgués y lo aristocrático en aquel conflictivo cambio de siglo<sup>30</sup>. Wilhelm Meister desea salir de los límites burgueses, límites de lo cerrado mezquino, quiere un Yo representativo, y para no hacer el ridículo con pretensiones que superan las posibilidades a que le capacita su nacimiento, elige el escenario teatral, única posibilidad que tiene el burgués de ser algo más, de representar ante la sociedad<sup>31</sup>. El burgués Meister sufre en el confinamiento de su estrecha privacidad y siente cómo las puertas se le cierran («*weder Tür noch Tor verschlossen ist*»), mientras que el noble no conoce fronteras a sus ansias de espacio:

«*Wenn der Edelmann im gemeinen Leben gar keine Grenzen kennt, wenn man aus ihm Könige oder königähnliche Figuren erschaffen kann, so darf er überall mit einem stillen Bewußtsein vor seinesgleichen treten; er darf überall vorwärts dringen, anstatt daß dem Bürger nichts besser ansteht, als das reine, stille Gefühl der Grenzlinie, die ihm gezogen ist*»<sup>32</sup>.

22. Véanse los magníficos trabajos de Charles Vincent Aubrun (*La comedia española*, op. cit.), J. M. Ruano de la Haza y John J. Allen (*Los teatros comerciales del siglo XVII*, op. cit.) o J. E. Varey (*Cosmovisión y escenografía*, op. cit.)

23. Y. Lotman, «El problema del espacio artístico», op. cit., p. 281.

24. Hunt, L.: «La vida privada durante la Revolución Francesa», en *Historia de la vida privada. La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*, dir. por P. Ariès y G. Duby. Madrid: Taurus, 1987, vol. 7, p. 51.

25. Hall, C.: «Sweet Home», en *Historia de la vida privada. La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*, op. cit., p. 58. Vid. también Michelle Perrot, «Antes y en otros sitios», en *ibid.*, p. 17.

26. Y. Lotman, «El problema del espacio artístico», op. cit., p. 281.

27. Casaldueiro, J.: «Don Álvaro o el destino como fuerza», *Estudios sobre el teatro español*. Madrid: Gredos, 1972, p. 237.

28. Bachelard, G.: «La dialéctica de lo de dentro y lo de fuera», *La poética del espacio*. México: FCE, 1965, p. 268.

29. Habermas, J.: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Neuwied-Berlin: Hermann Luchterhand Verlag, 1962, pp. 58-66.

30. Wittich, W.: «Der soziale Gehalt von Goethes Roman *Wilhelm Meister*», en *Erinnerungsgabe für Max Weber II*. Munich-Leipzig, 1923, pp. 249 ss.

31. «*Wäre ich ein Edelmann, so wäre unser Streit bald abgetan; da ich aber nur ein Bürger bin, so muß ich einen eigenen Weg nehmen*», Goethe, J. W.: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, ed. de Erich Trunz en *Werke*, Hamburger Ausgabe. München, dtv, 1998, vol. 7, p. 290.

32. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, op. cit., p. 291. Deben ponerse en relación estos razonamientos

En el *Wilhelm Meister* el motivo de la acción es la búsqueda de un espacio propio, y el teatro sirve como espacio simbólico sustitutivo de aquel espacio exterior vedado. A su vez en el interior de la escena, si atendemos al teatro contemporáneo, el conflicto espacial se hará sentir con extraordinaria fuerza a través de los símbolos. Si el teatro anterior al Romanticismo sentía el espacio como continuación del personaje, ahora el personaje surge como habitante del espacio elegido. Cuando el duque de Rivas en carta a Luis María Ramírez de las Casas Deza del 2 de enero de 1843, le pide le transmita las tradiciones populares que sus investigaciones le hayan hecho conocer, explicando que de ese «raro castillo antiguo y abandonada ermita, y hundido convento y enmarañado bosque, y olvidada cueva [...] suelen sacarse muy buenos argumentos de dramas y de romances»<sup>33</sup>, significa que está buscando, antes que un argumento, un escenario para hacerla surgir y crecer. El espacio parece gestar la ficción literaria en su seno y a su imagen construir los personajes<sup>34</sup>. Díaz Plaja afirmó ya que el teatro romántico «se define por un triunfo de la escenografía sobre la acción [...], la Voz no crea una atmósfera dramática, sino que, por el contrario, el personaje es una consecuencia de esta atmósfera [...] hasta el extremo de no concebir ni un sólo personaje que no esté envuelto, bañado por decirlo así, en una atmósfera que, a la vez, lo justifique y lo defina.» Acaba concluyendo que «los personajes son, en cierto modo, una consecuencia de la decoración que les envuelve»<sup>35</sup>. Diríamos mejor, más que de la decoración, de los espacios en que habitan, con los que se corresponden íntimamente, y que muestran en un caudaloso simbolismo icónico propiciado por el naturalismo del decorado, todo el extraordinario mundo sentimental de aquellos.

Puede observarse cómo esta separación de espacios y su red de implicaciones sociales y culturales encontró albergue privilegiado en el arte, y expresión pictórica, por ejemplo, en las muchas ventanas a las que se asoman los personajes, instalados en el interior de la casa y la conciencia, desde donde observan un mundo exterior que siempre queda más allá. Si se pudiera hacer una demarcación por géneros, diríamos que en lo literario la lírica acogió sobre todo las nuevas dimensiones del espacio interior, la narrativa la compleja trama social de los exteriores —aunque cada vez más interesada en acceder al interior de las conciencias—, y en la dramaturgia se encontró el género más adecuado para dar rienda suelta a la tensión entre ambos. No sólo el teatro, sino todos los géneros serán palestra de esta problemática, y especialmente los géneros nuevos, los surgidos simultáneamente

del personaje goethiano con los argumentos de su contemporáneo el filósofo Breslau Christian Garve (1742-1798), que estudia precisamente toda esta crisis social en su trabajo «Über die Maxime Rochefoucaults: das bürgerliche Air verlierte sich zuweilen bei der Armee, niemals bei Hofe», del libro *Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Literatur und dem gesellschaftlichen Leben*, I, Breslau, 1792, pp. 295-452; allí expone que al hijo de familia burguesa le corresponde un espacio mucho más reducido que al noble; su interés «mehr auf partikuläre und geringfügige Gegenstände als auf jene allgemeine und große gerichtet ist».

33. Cit. por M. A. Lama en prólogo a su ed. del *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Barcelona: Crítica, 1994, p. 14. Es la edición de la obra que seguimos en las citas.

34. En la novela ocurre a veces también que el proceso de gestación seguía esta trayectoria. Así lo demuestra el prólogo de Horacio Walpole a su *El castillo de Otranto*, donde reconoce que la verdad en la que se basa la historia es el espacio del castillo, y no los personajes ni el argumento. La dimensión terrorífica del género gótico nace asociada al concepto de espacio. Recuérdense las *Carcere d'invenzione* de Piranesi.

35. Díaz Plaja, G.: «Acción y escenografía», en *La voz iluminada*, B., 1952, pp. 78-87, p. 77 y 84.

a la nueva realidad. Recuérdese el sufrimiento desolador de Melmoth en la novela gótica *Melmoth the Wanderer* (1820) de Charles R. Maturin, que más que del encarcelamiento y el aislamiento físico, más que de las cadenas, procede de haber sido confinado en un limbo, desarraigado y exiliado en un mundo que vive al margen del espacio y el tiempo. No contar con un espacio entre los hombres —y carecer por tanto de un tiempo con ellos— es el máximo dolor a que se puede ser condenado<sup>36</sup>.

El melodrama del prerromanticismo, de la misma manera que el drama gótico, funciona como representación del conflicto de espacios. Entre otras coincidencias ya largamente señaladas por la crítica<sup>37</sup>, en estos géneros ya aparecen los espacios interiores simbólicos, construyendo un lenguaje con el que según David Gies la literatura gótica prepara la romántica<sup>38</sup>, un lenguaje que resuelve en imágenes simbólicas los contenidos emocionales de las profundidades del Yo, como también las realidades políticas y sociales<sup>39</sup>. Por otra parte, puede observarse cómo diversos géneros dramáticos que cierran el ciclo ilustrado encontraron en la intersección del dominio social con el privado el núcleo de los conflictos argumentales<sup>40</sup>. En el escenario como en la vida, todos tenían el sentimiento de pertenecer a dos mundos: el *exterior*, el visible; y el *interior*, el del alma y el sueño<sup>41</sup>.

Así al menos lo cuenta un protagonista de la edad, Pedro de Madrazo, en el periódico que fue estandarte del Romanticismo español, el famoso *No me olvidas*:

«En la actualidad, la vida del hombre es doble: separada en dos partes del todo distintas, que ni se comunican la una con la otra ni se rigen por una mis-

36. Brown, M.: «A Philosophical View of the Gothic Novel», *Studies in Romanticism*, XXVI, 1987, 275-301, ver especialmente p. 285. También M. Hennelly, «Melmoth and Gothic Existentialism», *SEL* 21 (1981), pp. 665-680.

37. Véase especialmente E. Caldera: «Il teatro del pathos e dell'orrore al principio dell'ottocento: fedeltà ai canoni del Classicismo e presentimenti romantici», *Entresiglos*, a cura di E. Caldera e R. Froidi. Roma: Bulzoni, 1991, 57-74: los autores de obras sentimentales y patéticas, de horror, de comienzos del siglo, «privi di quel sentimento del tempo che sarà peculiare dei dramaturghi romantici, sanno invece sfruttare gli effetti semiologici dello spazio, oltre a quelli che forniscono il vestiario e il gesto.» (cit. de la p. 66). También Real Ramos, C.: «De los 'desarreglados monstruos' a la estética del fracaso (Prehistoria del drama romántico)», *Anales de Literatura Española*, 2 (1983) 419-445.

38. Gies, D. T.: «Larra, La galería fúnebre y el gusto por lo gótico», *Romanticismo* 3-4, 60-8. Vid. también Macandrew, E.: *The Gothic Tradition in Fiction*. New York: Columbia Univ. Press, 1979, pp. 119ss.: en la literatura gótica «there are worlds within worlds, a strange inner world contained within a familiar outer world».

39. Entre aquellos símbolos, los más propicios resultaron ser, claro está, los espaciales, como el de las celdas y calabozos que «è il luogo in cui si realizza una crudele, e intenzionale, privazione della libertà. [...] è un motivo scenografico quasi esclusivo di questa epoca.» y se convirtió rápidamente en un tópico, que inmediatamente remitía al público a la idea de falta de libertad-tiranía (Caldera, «Il teatro del pathos e dell'orrore...», op. cit., p. 66). Como también explica Eve Kosofsky Sedwick: «The Character in the Veil; Imagery of the Surface in the Gothic Novel», *PMLA* 96 (1981), 255-270, la literatura gótica funcionó como «the mirror stage of aristocratic tyranny».

40. C. Real Ramos, «De los 'desarreglados monstruos' a la estética del fracaso...», op. cit., pp. 419-445. Remite a Szondi, P.: «Tableau et coup de théâtre», *Poétique* 9, 1972, p. 10 sobre la aplicación de esta temática al teatro francés, por ejemplo de Diderot, a quien interesaban especialmente las relaciones familiares y encontraba en la familia burguesa patriarcal «una garantía de felicidad como marca de lo privado frente a lo público; y aun diríamos natural frente a social».

41. A. De Paz: «El sueño y los demonios» en *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos, 1986, p. 195.

ma ley —en una palabra, son dos existencias independientes en un solo ser: la una, exterior y pública; la otra, interior y privada. La vida exterior pertenece a todos; la entrega el hombre a todas las miradas, a todos los juicios; la interior está encerrada y oculta; la preserva de toda intervención extraña, la protege con sanciones penales y la abandona al misterio. Ni aun el mismo dogma moral es aplicable a estas dos tan diversas existencias; una es la moralidad del hombre público, y la otra, la del hombre privado. [...] Así, pues, la individualización humana de nuestra época tiene dos fases. En este hombre que vegeta ahora hay dos hombres»<sup>42</sup>.

Por la tensión entre espacio público-social y espacio privado-doméstico, el Romanticismo entendió el yo como desdoblamiento en yo social y yo profundo<sup>43</sup>, con la convicción de que las emociones y fantasías que se escondían en la intimidad del laberinto de los afectos, no podían encontrar lugar en el mundo exterior:

«El yo [romántico] se define en los términos de su diferencia de la realidad externa: su profunda sensibilidad contra la insensibilidad del mundo (...), su conciencia de sí contra la existencia sencilla de las cosas o de los otros, sus aspiraciones ansiosas contra la presencia bruta de la realidad»<sup>44</sup>.

## II

No era fortuita la referencia que hacíamos antes al duque de Rivas ni azarosa la elección de su obra para tratar aquí los valores simbólicos que el Romanticismo incorporó con dichosa fortuna al género dramático. Su *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), que tantas veces ha servido para dar fecha al triunfo del drama romántico, como la reacción que suscitó en el público para explicar las novedades que el género aportaba<sup>45</sup>, se articula sobre dieciséis espacios diferentes, toda una provocación a la unidad de lugar que exigía el apoyo de los mejores recursos de la escenografía<sup>46</sup>. Margaret Rees no ha dudado en considerarla la única obra

42. Pedro de Madrazo: «Bellas Artes. Filosofía de la creación», *No me olvides* 13, pp. 1-3 y 14, pp. 1-3. Cit. por Henares, I.: *Romanticismo y Teoría del Arte en España*. Madrid: Cátedra, 1982, pp. 82-86. Su padre, José de Madrazo, había influido en el Rivas pintor. Vid. Zuera Torrens, F.: «La trayectoria pictórica del duque de Rivas», en *Presencias de lo literario en la pintura del siglo XIX*. Consejería de Cultura y Medio Ambiente-Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1991, p. 82.

43. Morse, D.: «From Protestantism to Romanticism», en *Perspectives on Romanticism*. Londres: Macmillan, 1981, p. 173.

44. Kirkpatrick, S.: *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Cátedra, Universitat de València, Instituto de la mujer, 1991, p. 14 y 27.

45. Caldera, en el «Estudio preliminar» a su ed. del *Don Álvaro*, Madrid, Taurus, 1986, p. 27, confirma como novedades fundamentales y ejes de la obra la connotación y el perspectivismo, «nuevo camino de un movimiento que justamente aspira a recoger todo lo polifacético de la esfera sentimental del hombre y a transmitir mensajes que, lejos de agotarse en una predicación unidireccional, posean toda la carga de información necesaria para establecer una comunicación verdadera».

46. Según anota E. Caldera, «Nunca se había dado (excepto en las comedias de magia) tanta profusión de decorados, tanto cambio escenográfico; por fuerza tenía que resultar una nueva fuente de desorientación y extrañeza». Estudio preliminar a la ed. de M. A. Lama, op. cit., p. XVII.

española que se hace fiel eco de las instrucciones de Victor Hugo en su poética dramática en el prólogo a *Cromwell*: las lecciones del maestro francés impugnando la unidad de lugar justificaban aquella revolucionaria liberalidad de localizaciones, convirtiendo el espacio de la ficción —y en correspondencia el escenográfico en el texto espectacular— en testigo terrible de los hechos y emociones, participe del destino y atmósfera que vivificaba las pasiones de los héroes:

«Comienza a comprenderse hoy que la localización exacta es uno de los primeros elementos de la realidad. Los personajes que hablan o actúan no son los únicos que graban en el espíritu del espectador la huella exacta de los hechos. El lugar donde se ha producido una catástrofe se convierte en uno de sus terribles e inseparables testimonios; [es una] especie de personaje mudo»<sup>47</sup>.

Sus propias obras aplicaban estas doctrinas incorporando largas acotaciones e instrucciones muy detalladas para la puesta en escena, sobre la que Hugo se expresa con habilidad de pintor. El duque de Rivas, aplicando también su otro oficio de pintor, o tal vez porque su aprendizaje literario en el exilio le dio esta ventaja sobre sus contemporáneos, es el que mejor responde a aquellas novedades directrices, y su *Don Álvaro* la respuesta española al prefacio del *Cromwell*<sup>48</sup>. El texto incluye acotaciones tan ricas como las que eran habituales en Hugo, hasta el punto de alcanzarse una perfecta adecuación entre texto y representación<sup>49</sup>: todos los críticos coinciden en señalar cómo el manuscrito que sirviera para la primera representación madrileña (1-25-2 de la Biblioteca Municipal de Madrid) sólo puede reiterar en notas del director de escena lo que ya Rivas había especificado tan detenidamente en sus propias acotaciones. Por estas razones Roberto G. Sánchez ve la pieza como un anticipo de la *Gesamtkunstwerk*, en la que el decorado «actúa» junto al actor, que en vez de destacarse debe incorporarse a él<sup>50</sup>.

Pero más allá de la riqueza plástica, la obra española posee una capacidad simbólica que la hace portavoz de una forma romántica de entender el arte en general y el arte dramático en particular. De hecho, toda la plasticidad que Rivas muestra en las acotaciones sirve de apoyo a los componentes simbólicos de la escena, si no se reviste ella misma como símbolo. Los trabajos de Richard Cardwell y Donald L. Shaw han probado suficientemente que el *Don Álvaro* exige una lectura simbólica: el criterio realista sólo puede convertir en inverosímiles situaciones cargadas de

47. V. Hugo: «Prólogo a Cromwell», en *Manifiesto romántico*. Barcelona: Ediciones Península, 1989, p. 43.

48. M. A. Rees, «The Spanish Romantics and Theatre as a Visual Art», op. cit., pp. 30, 42 y 47. A pesar de todos estos méritos, la literatura crítica sobre el *Don Álvaro* era escasa hasta hace diez años, como señalaba Antonio Rey Hazas («La insólita estructura de *Don Álvaro o la fuerza del sino*», *Anuario de Estudios Filológicos*, IX, (1986), 249-261), y si bien desde entonces se han publicado algunos estudios recientes —sobre todo la edición de M. A. Lama con el magnífico estudio preliminar de Caldera arriba citados— aún su extraordinaria riqueza puede dar mucho juego a otros análisis.

49. Lama, M. A.: «Escribir un cuadro y pintar un poema: del arte de Rivas» en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Glosa 3, (1992), 206.

50. Sánchez, R. G.: «Cara y cruz de la teatralidad romántica (*Don Álvaro* y *Don Juan Tenorio*)», *Ínsula* 336, (1974), pp. 21-23.

sentido; «en cambio, una vez que apreciamos [...] el simbolismo básico de la obra, nos encontramos con que 'tout se tient', todo encaja»<sup>51</sup>. Un simbolismo que emplea todos los sistemas de signos susceptibles de tomar parte en el texto dramático —los trece que puede anotar Tadeusz Kowzan, según Lama<sup>52</sup>—, y que encuentra su eje, según intentaremos probar aquí, en torno a la dialéctica de los espacios exteriores e interiores, abiertos y cerrados, referentes del mundo social e individual respectivamente.

Precisamente, de las varias tentativas de encontrar coherencia a la compleja estructura de *Don Álvaro*, las que con mayor éxito han hecho ver su ajustada y singular construcción lo han logrado atendiendo a los cambios de escenario: cada una de las cinco jornadas de la obra se inicia con un cuadro entre costumbrista y pintoresco, donde varios personajes que después apenas si participarán ocasionalmente en la trama, tratan de los héroes y sus conflictos: así ocurre entre los parroquianos del aguadicho de la jornada primera, en el mesón de la segunda, en la plaza de Veletri, donde los soldados comentan la desventura de Don Álvaro, o finalmente en el interior del claustro, con el reparto de la *sopa boba* de la jornada V. Dichas escenas, que constituyen uno de los ingredientes más innovadores y comentados de la obra<sup>53</sup>, han sido comparadas en su función con la del *coro* en la tragedia griega, puesto que actúan «comentando, juzgando, interpretando o vaticinando los hechos, interesándose por ellos como una parte del pueblo que los sigue de cerca, en función del espectador ideal de los mismos..., acentuando, en definitiva, de esta inteligente manera, la calidad trágica de la obra»<sup>54</sup>. Estaríamos así encontrando un eco español de las consideraciones que «Sobre el uso del coro en la tragedia» (*Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*) escribiera Schiller al frente de su *Die Braut von Mesina* (1803), y abriendo una vía de comunicación entre el perspectivismo romántico y las tesis schillerianas de recuperación de la tragedia. Con el coro Schiller pretende luchar contra el naturalismo en el arte y contra el pseudoidealismo, ambos extremos rechazados por él como por Goethe. En palabras de Nietzsche, con las que da la razón a Schiller:

«El coro es un muro viejo erigido contra la realidad asaltante, porque él refleja la existencia de una manera más veraz, más real, más compleja que el hombre civilizado, que comúnmente se considera a sí mismo como única realidad. La esfera de la poesía no se encuentra fuera del mundo, cual fantasmagórica imposibilidad propia de un cerebro de poeta: ella quiere ser cabalmente lo

51. Shaw, D. L.; «Sobre la interpretación simbólica del teatro romántico», en *Spanien in der Romantik*, ed. de Wentzlaff-Eggebert. Colonia-Viena: Böhlau, 1993, 1994, p. 303.

52. Esto es: palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, traje, accesorios, decorado, iluminación, música y sonido. Cfr. Miguel Ángel Lama, «Escribir un cuadro y pintar un poema...», op. cit., p. 204-5, nota.

53. Caldera, Estudio preliminar a su ed. del *Don Álvaro*. Taurus, 1986, pp. 57-8 señala la enorme novedad estructural e importante función unificadora por anafórica de los cuadros costumbristas en I, II, III y V y el desplazado a la segunda escena de IV. Observa también una gradación o 'degradación' de los tonos, «que acompaña el paralelo degradarse de la fábula hacia la catástrofe»: pasamos de los parroquianos burgueses al «bullicio plebeyo de los huéspedes» y al picaresco militar, para acabar con los mendigos.

54. Rey Hazas, «La insólita estructura de *Don Álvaro o la fuerza del sino*», op. cit., p. 256.

contrario, la no aderezada expresión de la verdad, y justo por ello tiene que arrojar lejos de sí el mendaz atavío de aquella presunta realidad del hombre civilizado»<sup>55</sup>.

Frente a la realidad unívoca y artificialmente estilizada de la razón ilustrada y en última instancia del Clasicismo, el Romanticismo se abre buscando para el arte una verdad con todos los matices de la cambiante naturaleza. El yo encuentra su verdad por oposición a los otros, el individuo en su tensión con el medio social.

No se ha considerado el extraordinario alcance significativo que una lectura simbólica de la oposición dialéctica entre tales espacios colectivos y los espacios de los héroes, puede proporcionar<sup>56</sup>. Especialmente para el caso de nuestro *Don Álvaro*, la oposición que se establece entre estos dos ámbitos reúne los tres caracteres que primero Kant y más tarde la poética romántica de los Schlegel exigían a la experiencia estética: el simbólico, el dialéctico y el revolucionario. Simbólico por la forma, dialéctico por la tensión y revolucionario porque la oposición entre espacios exterior e interior tiene, precisamente en la época de la que tratamos, aquel papel histórico del que se trató arriba.

En principio, es fácil advertir que en el *Don Álvaro* están presentes y se construyen como partes del conflicto los cuatro tipos de espacio que la antropología distingue: la casa (lugar privado por excelencia y que en *Don Álvaro* se confunde con la caja misteriosa, según veremos), la casa de los otros («estoy aquí necesariamente bajo el imperio de otro u otros, predominio que reconozco implícitamente»), los lugares públicos («emanación de lo social»), y el espacio ilimitado (el lugar donde no hay nadie y ni siquiera el Estado o el poder social se sienten, la «selva» del *Don Álvaro*, el yermo y los abismos)<sup>57</sup>. En estos escenarios espaciales tiene lugar la *figuración*, que Norbert Elias define como la «formación donde los individuos están relacionados unos con otros por un modo específico de dependencias recíprocas y cuya reproducción supone un equilibrio móvil de tensiones». La libertad de cada individuo, la persona absoluta, limitaría con esta fuerza en tensión y sería parte de esta red de dependencias recíprocas por las que cada acción individual pone en juego toda una serie de otras acciones<sup>58</sup>. Por otra parte, estos espacios se presentan cargados de significación connotativa y a través de formas simbólicas que pertenecen del todo a la época, que son públicas. Los símbolos que usa el arte son personales, individuales, creados en la imaginación única del artista; pero si tal simbolismo permanece puramente privado e irreconocible, la obra de arte se pierde para la comunidad; debe existir la suficiente comunicación entre artista y sociedad como para que ésta reconozca y entienda los símbolos de

55. Cit. por J. M. Navarro Cordón, «Estudio preliminar» a Schiller, F.: *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos, 1991, p. XIX-XX.

56. Aunque en lo que se refiere al teatro la distinción —no como oposición— entre espacios exteriores e interiores fue presentada primero por Caldera y luego la continuó Antonietta Calderone, «El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)», op. cit.

57. Moles, A. A. y E. Rohmer: *Sicología del espacio*. Madrid: Ricardo Aguilera, 1972, p. 30.

58. Elias, N.: *Die Höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag, 1969.

aqué<sup>59</sup>. El *Don Álvaro* fue recibido como la apoteosis de su tiempo, de su momento histórico. Rivas supo organizar los espacios como símbolos, de forma que pudieran ser aceptados e interpretados perfectamente por sus contemporáneos.

El héroe, Don Álvaro, como Melmoth, es un extraño, «un advenedizo», como varias veces se le califica. Esa es la primera conclusión que se deduce de la conversación del aguadocho en las primeras escenas. Un forastero que no pertenece a la sociedad sevillana, ni tiene lugar propio en ella, sino como objeto de especulaciones que lo problematizan alejándolo de la *normalidad*, de la norma social. De hecho, su origen misterioso completa las otras características habituales en los héroes del género<sup>60</sup>. No posee casa ni familia conocida, con todo lo que eso implica de riesgo social, según lo explicara Kant en versión de Edelman:

«La casa, el domicilio, es el único bastión frente al horror de la nada, la noche y los oscuros orígenes; [...] se opone a la evasión, a la pérdida, a la ausencia, ya que organiza su propio orden interno [...] Su libertad se despliega en lo estable, lo cerrado, y no en lo abierto ni lo indefinido. [...] La identidad del hombre es por tanto domiciliaria, y ésa es la razón de que el revolucionario, el que carece de hogar y de morada, y que tampoco tiene, por tanto, ni fe ni ley, condense en sí mismo toda la angustia de la errabundez [...] El hombre de ninguna parte es un criminal en potencia»<sup>61</sup>.

La casa, como realidad moral y política, conjura el peligro de las revoluciones, en ella —«microcosmos atravesado por las sinuosidades de las fronteras donde se afrontan lo público y lo privado»— se materializa el poder, y tienen lugar las relaciones interpersonales y la búsqueda de sí mismo. Es también especialmente el lugar de la memoria, una memoria que nos habita para siempre<sup>62</sup>; la casa nos proporciona finalmente «un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad [y...] Nos llama a una conciencia de centralidad».

El héroe de Rivas no tiene casa, no tiene memoria del pasado, no tiene apellido<sup>63</sup> —el que toma para hacerse soldado es pura ficción—<sup>64</sup>; no tiene espacio fijo, ni centro visible, incluso varía de identidad, lo que le hace una vez más hijo de sus

59. Firth, R.: «Private symbols and public reactions», en *Symbols: public and private*. London: George Allen & Unwin, 1973, 207-240; véase p. 215: «Private symbolism must be able to be communicated to become public symbolism».

60. Caldera y Calderone, «El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)», op. cit., p. 466, señalan entre las constantes generales del drama romántico: secreto o misterio que circunda al protagonista, un protagonista superior moralmente, pero al que la sociedad le niega todo derecho; un antagonista en padre o similar; sentido histórico, valor del tiempo; final en la victoria de los amantes con la muerte, invencibles y unidos en el destino de la muerte.

61. Edelman, B.: *La Maison de Kant*. París: Payot, 1984, 25-6 (cit. por Michelle Perrot: «Formas de habitación» en *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, dir. por P. Ariès y G. Duby. Madrid: Taurus, 1987, vol. 8, pp. 9-12)

62. Perrot, «Formas de habitación», op. cit., p. 10. Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, op. cit., p. 51.

63. Don Carlos: ¡Nobleza un aventurero!/ ¡Honor un desconocido!/ ¡Sin padre, sin apellido,/ advenedizo, altanero! (IV, 1, 1484-1487)

64. Sobre la importancia del apellido véase E. Cassirer: *Filosofía de las formas simbólicas*, op. cit., vol. II, 255.

obras (I, 2: «para mí, cada uno es hijo de sus obras»), y reduce su espacio al de sus acciones. En clara oposición, la identidad del marqués —la de su apellido—, es representativa, su título es su origen, su espacio limitado por la tierra, la marca del poder nobiliario. La osadía de Don Álvaro transgrede aquellos límites, asalta el territorio del otro; entrando de noche por sus balcones holla la memoria de aquella casa, la del señor que vela por su nombre y su casta, que adorna la memoria del pasado con retratos antiguos en las paredes y que sobrevivirá como memoria en forma de venganza persiguiendo a través de sus hijos al transgresor.

Frente a él, el único dominio del asaltante Don Álvaro, su único espacio, es bien breve, tanto que queda reducido a lo que llaman los antropólogos *territorio de posesión*<sup>65</sup>: hay territorios *fixos*, como los del marqués; otros son *egocéntricos*, de posesión, que se desplazan con el reivindicante, como la capa, el sombrero y la maleta de Don Álvaro. Esta indumentaria simbólica —mera «utilería del personaje» en lenguaje teatral— conforma todo el espacio del héroe, espacio imaginario, que en Don Álvaro se convierte, por aquellos atuendos que más que vestirlo lo ocultan, en espacio del misterio. Por su parte la maleta esconde el «misterio impenetrable» (III, 8, v. 1199-1200) de los legajos; y en su metafórico centro (III-8, v. 1191) la única posesión de Don Álvaro, aquella «caja misteriosa, del destino urna fatal» (III, 8, v. 1252-1253) que simbólicamente alberga el núcleo vital del personaje («que en tu centro voy hallar» III-8, v. ), su memoria, que no está hecha de blasones, como aquella quinta del marqués en el Aljarafe, sino de amor. En la caja-corazón de Don Álvaro encontramos el retrato de doña Leonor —es inevitable recordar la tradición del «escrito está en mi alma vuestro gesto» garcilasiano—. Esta es la memoria del héroe, espacio íntimo y reducidísimo misteriosamente oculto y cerrado bajo llave en el que escondía el eje de su existencia, y que a su vez será asaltado en correspondencia alevosa y vengativa por Don Carlos, mayorazgo de los Calatrava.

A través de esta oposición Don Álvaro / Calatravas, el duque de Rivas simboliza las dos formas bajo las que los hombres pueden experimentar la realidad:

«... como un mundo que puede representarse con la máxima claridad por medio de símbolos de regularidades invariables y como un mundo que representa la estructura de un cambio sucesivo incesante en una o dos direcciones complementarias»<sup>66</sup>.

La tragedia del *Sturm und Drang* había ya antes reconocido «la distancia que separa al hombre moderno en su estado de vida media, de los valores nobles que inmovilizan a los aristócratas en un mundo 'aparte', el mundo de la cultura respetable y lejana»<sup>67</sup>, contra el que también se expresan en la obra oficiales, majos o

65. Que consiste en «todo conjunto de objetos que se pueda identificar con el yo y organizar en torno al cuerpo dondequiera que se halle éste». Goffman, E.: *Relaciones en público: microestudios del orden público*. Alianza: Madrid, 1979, p. 47.

66. Elias, N.: *Teoría del símbolo: un ensayo de antropología cultural*. Península: Barcelona, 1994, p. 44.

67. Duvignaud: *Sociología del teatro*, op. cit., pp. 401.

criada, defensores de las obras de Don Álvaro. Se trata de dos universos y dos formas de ordenar la experiencia que la modernidad había ido distinguiendo como modelos antagónicos: historia o cultura frente a naturaleza; permanencia de la casa y las férreas estructuras de la memoria, frente a las agitadas transformaciones que el arrebató de la pasión exige a sus devotos. Posesiones inamovibles de «los señores de esta tierra» (I, 6, v. 107) frente a las «tierras muy distantes» (I, 6, v. 174), que imagina el corazón.

Don Álvaro, que pasa al lado de los parroquianos del aguaduco sin detenerse, embozado en su misterio mientras «todos le observan en gran silencio» (I, 3), que fuera soldado solitario, al que su misantropía aleja incluso de sus hermanos en el convento, da la imagen del ser humano aislado como una 'personalidad cerrada', que depende de sí mismo en su *interior* y que está separado de los demás individuos; responde con estos rasgos a una imagen de larga tradición, la del *homo philosophicus* u *homo clausus*. A este individuo los demás también se le presentan como otros seres independientes y únicos, cuyo núcleo y esencia «se manifiesta, en todo caso, como algo que está encerrado en su interior, aislado del mundo exterior y de los demás seres humanos por medio de un muro invisible»<sup>68</sup>. Esta barrera que separa el mundo exterior de lo interior y verdaderamente íntimo la construyen los autocontroles civilizatorios que se generan en la vida en común, como son el pensamiento racional o la conciencia moral, y que se ocupan en la contención de los afectos<sup>69</sup>. La soledad es por tanto producto de esa misma civilización que somete al Yo a aparatos de control que le obligan en contra de su deseo y reducen su capacidad de acción. De ahí la tensión que se genera entre exterior represivo y el 'yo mismo', entendido como un interior en expansión.

Don Álvaro es como Segismundo un *homo clausus*, como a él su origen le aparta del mundo y le obliga a la soledad de la torre<sup>70</sup>, al exilio social, a la no existencia salvo en la intimidad afectiva. Pero el romántico indiano, como su desdichado precedente, necesita cobrar conciencia de su Yo en los espacios comunes, en la oposición de su ser íntimo y su ser social, pues nuestra representación del Yo empírico y la conciencia de sí descansa en la contraposición de lo externo y lo interno, en la experiencia del espacio, base de todas las percepciones y emociones<sup>71</sup>. Cuando Don Álvaro reduzca la represión al enamorarse, deseará salir de su clausura; de entonces la urgencia de su reivindicación, concepto que para Erving Goffman está en el centro de la organización social y que es desde luego nuclear en la estructura de la obra, pues a partir de él bien se podría explicar la trama:

68. Elias, N.: *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 35.

69. Elias, *El proceso de la civilización*, op. cit., p. 41.

70. Pero, como ya señalara Joaquín Casaldueiro, Rivas se aproximó a Calderón «para que Segismundo, conocido de todo el público español, sirviera de contraste a Don Álvaro»: mientras Segismundo al compararse con «los demás» —aves, brutos, pez, arroyo— significa el hombre, su «yo» es el del ser humano, Don Álvaro es la individualidad romántica. Joaquín Casaldueiro, «Don Álvaro o el destino como fuerza», op. cit., p. 263.

71. Ernst Cassirer: *Filosofía de las formas simbólicas*, vol. I, pp. 165-6. Vid. también Sami-Alf: *El espacio imaginario*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1976, p. 24 y 223: La toma de conciencia en general depende de la experiencia del espacio. En el espacio imaginario se coordinan y correlacionan las percepciones externas e internas. Incluso el espacio está en el sistema Inconsciente, en el que ni siquiera existe el tiempo.

«Existe el *bien*, el objeto o el estado deseados de que se trate; la *reivindicación*, esto es, el derecho de poseer, controlar, utilizar o transferir el bien; el *reivindicador*, o sea, la parte en cuyo nombre se plantea la reivindicación; el *impedimento*, en el sentido del acto, la sustancia, los medios o la agencia por los que se ponen en peligro la reivindicación; el *autor*, es decir, la parte —...— en cuyo nombre se presenta la amenaza a la reivindicación»<sup>72</sup>.

El reivindicador Don Álvaro se confirma como núcleo del juego de tensiones que en diferentes direcciones intentan reducirle. Podría hablarse de una tensión horizontal —la de las fuerzas sociales y sus límites de propiedad— y una tensión vertical, entre los espacios superior e inferior —la de las fuerzas cósmicas—, ambas represivas y aliadas en la contienda contra el héroe, como suele ser tópico en la literatura romántica<sup>73</sup>. Los Calatrava, representantes de la inhibición social, actúan en coalición con la injusticia cósmica que bajo la condición del sino pretende ahogar todas las ambiciones de Don Álvaro.

La tensión horizontal enfrenta dos espacios divididos por ambigua frontera, que sólo puede ser cruzada en virtud de la transgresión. Transgresión simbolizada en los espacios que Don Álvaro cruza arrogante y osado, comenzando por el mismo puente trianero que une simbólicamente dos orillas, dos mundos que el amor pretende vincular a través de ese puente traspasado diariamente por el amante y su criado negro con los caballos, símbolos también evidentes de la pasión amorosa. Transgresión que se repite al entrar por el balcón en los aposentos de su enamorada<sup>74</sup>, con lo que ello implica de quebrantar planos: desde el suelo (inferior) a la casa (superior). Al cruzar la plaza de Veletri y en la salida del calabozo, Don Álvaro vuelve a atravesar planos, pero sobre todo en la escena final: su suicidio, la caída al abismo, le precipita desde lo alto del precipicio a los infiernos, en lo profundo. (Leonor también cambia de plano, asciende en la noche la ladera de la montaña; pero el suyo es un ascenso en otro sentido simbólico, ascético, hacia los altos del monasterio buscando la protección de las fuerzas celestiales. Su ascenso es un ascenso moral).

El otro antagonista del personaje es el sino omnipresente siempre, de crueldad implacable, cuya fuerza justifica incluso la distribución argumental y la construcción de la trama, según Rey Hazas<sup>75</sup>, y que como «oculto antagonista» tiene «una presencia escénica concreta y agresiva»<sup>76</sup>. Su invisibilidad lo ocupa todo, lo alcanza

72. Erving Goffman: *Relaciones en público*, op. cit. p. 46.

73. Ruiz Ramón, F.: «Imágenes del drama romántico: ideología y símbolo», en *Resonancias románticas: Evocaciones del Romanticismo hispánico*, ed. de J. R. Rosenberg. Madrid: Porrúa Turanzas, 1988, pp. 181-194.

74. Este acceso violento del que se abusara en el drama romántico es motivo de burla en el periódico satírico *El Jorobado*, pertinaz perseguidor de románticos, que en su número del 11 de abril de 1836, en la «Lección VI» de su *Curso de Literatura* aconseja lo siguiente: «Nota bene: Téngase cuidado de que jamás entre el héroe por la puerta, pues debe hacerlo por las ventanas, que por ahora están consagradas a este uso».

75. Antonio Rey Hazas, «La insólita estructura...», op. cit., p. 252.

76. Caldera, Estudio preliminar a su ed. del *Don Álvaro*. Madrid: Taurus, 1986, pp. 38-9. Con las referencias a las estrellas y la «obsesiva repetición de las desventuras que le tocan al protagonista, el dramaturgo logra atribuirle el carácter de una presencia escénica concreta y agresiva. [...] el lector o el

todo, sosteniendo con Don Álvaro otra lucha de espacios. Probablemente la propia «caja cerrada» de la escena, podría estar actuando como símbolo de la opresión del sino, de la tensión vertical que atenaza al héroe. De hecho, Don Álvaro se duele de una vida que siente como «cárcel sombría» (III, 3, 955), y el mundo todo como un calabozo desde el que sintiera la dolorosa opresión de un cielo siniestro:

«... *Este mundo,  
¡qué calabozo profundo  
para el hombre desdichado  
a quien mira el cielo airado  
con su ceño furibundo!*» (III, 3, 896-900).

El Romanticismo sintió la ansiosa necesidad de abrir aquella caja, de cambiar la escena concluida por espacios infinitos —recuérdense los ensayos de perspectivas a que nos referíamos antes— de salvar los límites, al menos imaginariamente, igual que lo intentaba el héroe romántico al que así acompañaba en su porfía<sup>77</sup>.

Las barreras espaciales en la tierra son el reflejo de las que el cielo o el sino ponen a los deseos de amplitud de Don Álvaro, que en su condición de hombre-ángel del Romanticismo —un Faetón español para Knowlton<sup>78</sup>— siente en el infinito su ámbito y se duele de aquellas ataduras dolorosas, que desde su simbólico nacimiento en la cárcel significan su falta de libertad y en definitiva su naturaleza humana<sup>79</sup>. (No puede olvidarse sin embargo la capacidad de esos espacios cerrados para actuar como cobijos, como símbolos del seno amoroso y protector, como la prisión o la celda monacal, en las que nuestro indiano parece haberse sentido momentáneamente a salvo de los golpes del destino o al menos entregado mansamente a sus embates. La imagen del muro es ambivalente en la tradición occidental por la confluencia de celda carcelaria y celda monacal. Las murallas de la celda castigan la culpa y convierten al inocente en una víctima, pero también

espectador son inducidos, por el clima general de la obra, a imaginar esa presencia abrumadora hasta convertirla en una suerte de personaje oculto; o, por decirlo mejor, en el auténtico antagonista». También Caldera y Calderone, «El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)», op. cit., p. 461.

77. Al respecto, véase la magnífica tesis —en curso de publicación— de Ana Isabel Ballesteros Dorado: *Imaginación y percepción sensible del drama romántico español*, leída en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid y dirigida por D. Antonio García Berrio, pp. 162-3. Agradezco aquí a la dra. Ballesteros la gran amabilidad que tuvo al darme a conocer su excelente trabajo.

78. Knowlton, J. F.: «Don Álvaro: A Spanish Phaëton?», *Romance Notes*, XIII (1972), pp. 460-2. Entiende a Don Álvaro como versión romántica del hijo del sol, a cuya relación hace mención el propio personaje, y que además se muestra de forma indirecta otros detalles, como la moneda que da a Preciosilla, «como un sol de mediodía» o en las amenazas de don Carlos en acto IV: «Un sol hermoso y radiante/ te he descubierto, y de un soplo/ luego he sabido apagarle».

79. Brombert, V.: «The Happy Prison: A recurring Romantic Metaphor», en David Thorburn y Geoffrey Hartman, (eds.): *Romanticism: Vistas, Instances, Continuities*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1973, pp. 62-79. La correspondencia metafórica entre prisión y condición humana que usara Pascal tenía larga tradición en el gnosticismo, el cristianismo y la tradición neoplatónica; fue muy usada en el Romanticismo, por ejemplo por Victor Hugo, en cuya obra la imagen del muro es recurrente, como la de la cárcel cuya puerta no puede nunca abrirse.

protegen la meditación poética y el fervor religioso, son garantía de paz y seguridad frente al exterior, territorio de los miedos y la violencia<sup>80</sup>).

A la tensión horizontal y vertical, queda añadir aún la tensión que procede del propio interior de la conciencia: la del espacio imaginario. Como advierte Casaldueiro, en el permanente debate de Don Álvaro no son sólo contrincantes el padre y los dos hermanos: en los intervalos el debate se prolonga consigo mismo<sup>81</sup>. Su propio seno es doliente campo de desasosiego, contienda entre la elevación de su ser original («es más alta mi hidalguía / que el trono del mismo sol», IV, 1, vv. 1594-1595) y la sima profunda e infernal que el alma de Don Álvaro hubo tantas veces de visitar:

«¿De nuevo el triunfo asegura  
el infierno, y se desploma  
mi alma en su sima profunda?» (V, 6, vv. 2051-2053).

En los límites entre espacio interior y exterior, de la representación y la expresión, del afecto y la percepción, el espacio imaginario se construye como región limítrofe «atravesada por luces y sombras, donde los intercambios entre el hombre y el mundo se producen de manera misteriosa»<sup>82</sup>. Es un espacio ambiguo, en parte construido por el propio sujeto y que le representa ante los demás o le distancia de los otros. En él se confeccionan las máscaras o roles de los que tratan Erving Goffman o Robert Ezra Park<sup>83</sup>, y que nos sirven para conocernos mutuamente y a nosotros mismos. En el gran teatro del mundo, todo actor representa desde su máscara, y «en la medida en que esta máscara representa el concepto que nos hemos formado de nosotros mismos (...) es nuestro *sí mismo* más verdadero, el yo que quisiéramos ser. Al fin, nuestra concepción del rol llega a ser una segunda naturaleza y parte integrante de nuestra personalidad». Don Álvaro, que carece de espacio, sólo tiene la máscara del misterio: se ha construido una apariencia, lo decíamos antes, impenetrable, de sombras y ocultamiento<sup>84</sup>; busca espacio y rol en la nobleza, el ejército, la iglesia, es decir, los espacios de la representación institucional, pero su rostro no consigue hacerse con ninguno de estos rasgos.

A Don Álvaro no le queda más que huir: no posee espacio, es arrojado de todos; ni las instituciones —ejército, iglesia—, ni el calabozo del oficial de guardia ni

80. Brombert, V.: «The Happy Prison: A recurring Romantic Metaphor», op. cit., pp. 62-79. Compárese con Maurice Blanchot: *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós, 1969, p. 127: «Se podría decir entonces que lo Abierto es absoluta incertidumbre, y que nunca, sobre ningún rostro y en ninguna mirada, hemos advertido su reflejo, porque todo espejismo es ya el de una realidad figurada. [...] Esta incertidumbre es esencial: aproximarnos a lo Abierto como a algo seguro sería estar seguro de no hallarlo».

81. J. Casaldueiro: «Don Álvaro o el destino como fuerza», op. cit., p. 258.

82. Sami-Alf: *El espacio imaginario*, op. cit., p. 17. El espacio imaginario es concepto muy cercano a lo que Moles y Rohmer prefieren denominar *Umwelt*, «mundo circundante inmediato, esfera imaginaria que me separa y me cierra el campo del *Aussenwelt*, el mundo exterior».

83. Goffman, E.: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1997, p. 46. R. Ezra Park: *Race and Culture*. Glencoe: The Free Press, 1950, p. 249.

84. «...es un ser nocturno que no podía sino aparecer por primera vez al anochecer», Caldera, Estudio preliminar a su ed. del *Don Álvaro*, op. cit., p. 63.

la celda monacal —las dos reclusiones góticas, las dos cárceles del Yo—, pueden siquiera cobijarlo. Va renunciando y aceptando la merma de territorio, hasta confinarse en esa sociedad de la renuncia que es el convento. Con esto llegamos a la dimensión religiosa del drama, estudiada por Shaw, para quien el convento de Nuestra Señora de los Ángeles, como los demás conventos románticos, viene a significar siempre la insuficiencia de la religión para proteger a los héroes del destino trágico de su existencia<sup>85</sup>.

Cuando también de allí viene a desenterrarlo Don Alfonso, sólo queda una dirección: hacia lo profundo. Su huida final al abismo puede interpretarse como afirmación de un espacio propio en el equivalente al laberinto de sus simas interiores: el espacio definitivo del misterio, de lo oculto. Es indudable lo que este final le acerca al mito de Lucifer<sup>86</sup>: la *imitatio Luciferi* de arrojarlo al precipicio pone fin a una reivindicación que, como la de Lucifer, acaba en fracaso.

Junto a Don Álvaro, el personaje femenino de Leonor vive una angustia paralela en la falta de espacio propio. En la repartición de espacios público y privado, a la mujer le había sido asignado, siguiendo el criterio de Rousseau, el interior y doméstico, protegido de los vaivenes de la vida pública<sup>87</sup>, porque según explicaba Novalis:

«La mujer no sabe nada de la situación de la comunidad. Sólo a través de su marido está relacionada con el Estado, la Iglesia, el público, etc. Vive en el estado verdaderamente natural»<sup>88</sup>.

En principio, Leonor pertenece a un espacio, el del aposento, con el que parece podría identificarse, pero que no le corresponde íntimamente ni es imagen de su Yo, sino memoria de su padre; sin embargo a aquel ámbito y aquella memoria

85. Shaw, D.: «El drama romántico como modelo literario e ideológico», *Historia de la literatura española XIX/1*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997, p. 327. También trata del asunto en «Sobre la interpretación simbólica del teatro romántico», op. cit., pp. 301-308.

86. Caldera, Estudio preliminar a su ed. del *Don Álvaro*. Madrid: Taurus, 1986, p. 48; Rey Hazas, «La insólita estructura...», op. cit., pp. 259-260. Pero sobre todo ha estudiado el asunto Gray, E.: «Satanism in *Don Álvaro*», *Romanische Forschungen*, LXXX (1968) pp. 292-302; Gray intenta demostrar que el tema de la caída funciona no argumentalmente, sino como un *leitmotiv*, una 'melodía' que caracteriza al personaje y por la que se explican muchas otras referencias de la obra. Es interesante la mención que hace a un cuadro del propio duque de Rivas con el mismo motivo de la caída de Lucifer, pintura que no aparece sin embargo en el catálogo de Francisco Zuera Torrens, «La trayectoria pictórica del duque de Rivas», op. cit.

87. La mujer, en íntima relación con la naturaleza en el concepto rousseauiano, era primitiva por ser no-profanada. Con la convicción de que así se protegía su natural nobleza de cualquier posible corrupción, queda recluida en el refugio espiritual de lo doméstico. Lo que no era sino lamentable confinamiento, se quiso hacer pasar por protección generosa: «Vosotros los que queréis asimilar la mujer al hombre, los que queréis llenar su corazón de sus pasiones con mil ensueños de hierro y oro, no sabéis que si desnaturalizáis los únicos seres en que se hallan algunos rastros de la gracia primitiva, nos vamos a encontrar perdidos en el mundo, sin nada que nos ate a lo pasado y nada que nos encamine al porvenir». Latorres, R. De: «Estudios filosóficos sobre la mujer», *El Pensil del Bello Sexo*, 18-1-46. Ver nuestro trabajo «El exilio lírico de la poetisa romántica: Annette von Droste-Hülshoff y Rosalía de Castro», en *Women's Exiles / Exilios femeninos*. International Interdisciplinary Conference. Universidad de Huelva, 6-8 de mayo de 1998.

88. Novalis: «Sobre la mujer y la feminidad», en Schlegel, F.: *Theorie der Weiblichkeit*. Francfort, 1983, pp. 159-172. Todavía a fines de siglo, John Ruskin, en *Of Queen's Gardens*, considera que la mujer pertenece a un nivel superior al hombre, al mismo tiempo que cree en su necesaria subordinación social.

pertenece, son su lugar social, del que saldrá para vagar y esconderse en otra casa, la de Dios. Como otras heroínas románticas, su mundo es el de los espacios interiores y la intimidad de los afectos. Allí debate con el héroe masculino, deseoso de romper muros y huir de habitaciones. Cuántas veces se repite en la literatura romántica esta tortura en los aposentos de la dama: de entre los más cercanos al *Don Álvaro*, recuérdese el caso de *Macías*, o *El Trovador*. Pareciera que las estancias femeninas sirvieron al Romanticismo para los tormentosos debates entre su lado activo-masculino, y el pasivo ideal femenino.

El segundo espacio de clausura femenina, el monástico, que le pertenece por la mayor cercanía a lo religioso de su naturaleza<sup>89</sup>, también es conflictivo en el caso de doña Leonor. Como a Don Álvaro, ni siquiera le vale la reclusión religiosa en la sociedad conventual: cuando se avergüenza de la luz que al abrirse la mirilla la sorprende y oculta el rostro<sup>90</sup> es porque sólo espera ya la oscuridad de la cueva, del desierto yermo donde esconderse del mundo. Lleva así al extremo su rasgo más significativo —según lo apreció Caldera<sup>91</sup>— el de su incomunicabilidad, aquella incapacidad para comunicarse con los que ama de la que es muestra su lenguaje, plagado de todos los recursos románticos para conjurar la infabilidad: exclamaciones, interrogaciones retóricas,... También la deshonrada Isabel de *El Alcalde Zalamea* inicia llorosa la Jornada III, rogando que «Nunca amanezca a mis ojos / la luz hermosa del día». En su deshonra se siente amparada por la oscuridad de la noche y la selva. Ni Leonor ni Isabel pueden volver al seno protector de la familia, y sólo la sombra de la religión podrá prestarles en el confinamiento religioso algo de la antigua seguridad.

Pero más que el cobijo religioso, es en la vuelta a la naturaleza donde Leonor halla el refugio temporal. La imagen simbólica de la ermita está vinculada «al sentido roussonian de la naturaleza solitaria y salvaje, además, naturalmente, de la idea de sublimación del espíritu a través del silencio, la negación del tiempo, la soledad absoluta»<sup>92</sup>. La naturaleza acaba siendo en la obra el único espacio del Yo, sin marcas sociales ni fronteras, sin construcciones odiosas del territorio: allí el individuo puede ser el buen salvaje y vivir en la armonía, aunque eso significa que renuncia definitiva al ser social:

«...no puedo, tiemblo al decirlo,  
Vivir sino donde nadie  
Viva y converse conmigo [...]  
Piedad pediré a las fieras  
Que habitan en estos riscos,  
Alimento a estas montañas,  
Vivienda a estos precipicios» (II-7, vv. 707ss.)

89. Hall, C.: «Sweet Home», op. cit., p. 61.

90. Escena sobre la que tanto Roberto G. Sánchez como Lama (en su ed. cit., p. 50) llaman la atención.

91. Caldera, Estudio preliminar a ed. del *Don Álvaro*, op. cit., p. 65.

92. Caldera y Calderone: «El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)», op. cit., p. 591.

En un extremado radicalismo, para Leonor incluso esta naturaleza significa confinamiento y reclusión, frontera de espacio: nadie podrá acercarse al cercado invisible de la cueva que Dios protegerá (II, 7, v. 764), como ella lo misma desea:

«... Y nadie  
.....  
osará aproximarse de cien pasos,  
ni menos penetrar la humilde cerca  
que a gran distancia la circunda en torno» (II-7, 762-766).

Es la soledad definitiva el único lugar donde cobijarse del terror, de la sima interior que en vestido de fantasma sangriento persigue su imaginación atormentada. Como a Don Álvaro, a Doña Leonor ese espacio espectral, «aborto de los abismos» (II, 7, 579), le mortifica desde el interior, a la par que el exterior les niega el amparo.

Ambos protagonistas viven una individualidad doliente sin lugar social. Don Álvaro desde su origen, pues al más puro estilo gótico, nació en la cárcel, espacio de la marginación social:

«...una cárcel fue mi cuna  
y fue mi escuela el desierto» (III, 3, vv. 939-940)

Se convierte en transgresor e invasor al entrar en el aposento de la hacienda, y por segunda vez al hollar el recinto sagrado de la ermita; con ambas intrusiones ha causado terrible perjuicio a su amada. Su único espacio es el confinamiento momentáneo o el definitivo abismo interior, nunca el exterior en contacto con los otros. Por eso no puede poseer imagen social, pues de principio a fin está preso y solo en su clausurada individualidad.

Leonor, aunque pertenece a un espacio de origen, por el amor que siente por Don Álvaro pierde la garantía de aquel refugio. Pierde el centro sentimental que era la casa y comienza su tensión con los espacios de otros: no puede salir del aposento, y rechaza entrar en el convento, se esconde y huye de la posada. Los dos espacios que asignaba Rousseau a lo femenino, el doméstico y el religioso, han sido invadidos por Don Álvaro. No queda lugar para ella más que en el aislamiento. Quizá porque, como piensa Shaw, es ángel que procede de espacios celestes («ángel bajado de la esfera / en donde el trono del Eterno brilla», IV-5) y, al igual que su enamorado, pertenece a mundos superiores que no encuentran habitación en éste.

Es en los monólogos que sendos personajes respectivamente sostienen solitarios en escena, donde más significativamente expresan «la angustia de los límites impuestos por la vida social»<sup>93</sup> y por ende el desasosiego de su individualidad

93. L. Romero Tobar: *Panorama*, op. cit., p. 326.

solitaria. Paralelamente ambos monólogos (el de Leonor en II-3-5, el de Don Álvaro en III-3) tienen lugar en la oscuridad de la noche, «momento de la terminación», asociado al morir y al trascenderse más allá del ser<sup>94</sup>. También tienen en común que suceden en el espacio infinito del desierto (II, 7, 591 y 722) y de la selva, en el encuentro con la naturaleza salvaje que según la teoría schilleriana de lo sublime, ponía en contacto al hombre con la verdad de su existencia consciente<sup>95</sup>. «Selva en noche muy oscura» la de Don Álvaro; «ladera de áspera montaña», entre «precipicios y derrumbaderos» el de Leonor, asociado también al paisaje de las ruinas, —a través de la cruz «corroída por el tiempo» ante el monasterio— ámbito de la magia que servía, tanto como el sublime espectáculo naturaleza, para reunir la conciencia con sus orígenes sobrenaturales.

Desde antiguo el paisaje de la montaña había funcionado como alegoría de las pasiones y los instintos: frente al jardín cerrado, de cultivadas flores, símbolo de lo consciente, subyugada y dominada naturaleza, los montes y rocas presentan una naturaleza libre, inquietante, terrible, donde no cabe el rigor de cortapisas o represiones<sup>96</sup>. Según Bachelard, uno de los elementos que mejor provoca la sensación de inmensidad es el bosque, por la «inmensidad inmóvil de su profundidad». El bosque es un estado de alma, un «trascendente psicológico», es un lugar sagrado relacionado con el silencio, que es el síntoma más significativo de la inmensidad.

«En los ensueños que se apoderan del hombre que medita, los detalles se borran, lo pintoresco se decolora, la hora no suena ya y el espacio se extiende sin límites. [...] Con las imágenes del bosque *profundo* acabamos de dar un esquema de este poder de inmensidad que se revela en un valor»<sup>97</sup>.

Cuando vuelvan a encontrarse los dos personajes, será de nuevo ante el paisaje sublime del abismo en la última jornada (V-9-11), para enfrentarse con la verdad definitiva de la muerte. Si no habían encontrado lugar en el ámbito social, si

94. M. Blanchot: *El espacio literario*, op. cit., p. 154.

95. En *Über das Pathetische* (1793), *Vom Erhabenen* (1793) y *Über das Erhabene* (1801) Schiller explica que lo sublime «nos proporciona una salida del mundo sensible, dentro del que lo bello querría mantenernos siempre prisioneros. No es poco a poco (...), sino de repente y mediante una sacudida, como lo sublime arranca al espíritu autónomo de la red en la que le enredó la sensibilidad refinada, y que ata tanto más fuerte cuanto más transparente es su trama. [...] Suele bastar, empero, una única emoción sublime para desgarrar esta trama de engaño, para devolver de una vez al espíritu encadenado toda su agilidad, para revelarle su verdadera determinación y para hacerle sentir, al menos por un momento, su dignidad». F. Schiller: «Sobre lo sublime», en *Escritos sobre estética*, op. cit., p. 226.

96. Aubrun, *La comedia*, op. cit., p. 258. J. E. Varey: «El campo en el teatro español del siglo XVII». En *Cosmovisión y escenografía*, op. cit., pp. 37-70. J. M. Ruano de la Haza, y John J. Allen: *Los teatros comerciales del siglo XVII*, op. cit., p. 408.

97. G. Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit., p. 237; y en p. 236: «la inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil». La explicación de Bachelard no deja de tener una razón psicológica, pues según Jung analizó, la pérdida de sentido espacial provoca proyecciones «extra-terrestrial» y sueños cósmicos, está asociada a una extraña atemporalidad. Victor Brombert: «The Happy Prison...», op. cit., p. 66.

en los espacios sociales se ocultaban con embozos, capas, amparándose en la oscuridad, ahora descubren el alma en la soledad de la naturaleza, convertida por la ausencia de límites humanos en símbolo del propio Yo, hermana de los abismos interiores y ámbito natural de la conciencia, tal como desde Rousseau la literatura había mostrado.

Miguel Ángel Lama recuerda que la relación entre Don Álvaro con el buen salvaje de Rousseau, como hombre nuevo, víctima de la sociedad vieja, había sido ya vista por su contemporáneo A. Galiano en la *Revista Española* de 1835:

«A mis ojos don Álvaro es una explicación de la lucha entre un hombre, que entre bárbaros creció como él propio dice, cuyos afectos, hijos de una educación salvaje, son todos violentos, todos extremos, cuyas pasiones se han afilado, y aún no gastado por un ligero roce con la sociedad; y esta misma sociedad con sus preocupaciones y sus pasiones frías y racionadas e inmutables».

Después Sebold y Busquets relacionaron a Don Álvaro con el hombre natural<sup>98</sup>, y más recientemente Lama ofrece una explicación de la controvertida obra a partir del «planteamiento dual que el Duque establece entre naturaleza y sociedad o historia [...] La tesis final es la imposibilidad de fusión de ambas». El suicidio «ratifica el carácter salvaje, natural, bárbaro del protagonista. Visto así el desarrollo de la obra, la sociedad condena al héroe que trata de incorporarse a ella, pero la naturaleza lo honra como triunfador íntegro, inasequible a la maldad que genera esa misma sociedad»<sup>99</sup>.

Esta oposición entre naturaleza y sociedad vuelve a plantearse simbólicamente en la tensión espacial de lo abierto y lo cerrado, desde la escena de encuentro de los amantes en la hacienda del marqués, cuya acotación marca con énfasis el deterioro de los aposentos nobiliarios frente a un «cielo puro, iluminado por la luna», que representa el magno espacio exterior de la libertad y de Don Álvaro. A lo largo de la obra, en muchos otros lugares se enfrentarán los espacios arquitectónicos interiores como espacios sociales (mesón, convento, garito), frente a los espacios físicos exteriores (el olivar, la selva, el abismo), símbolos del hombre que desea romper las antiguas fronteras, los viejos preceptos, y siente la llamada honda de los irracionales y lo maravilloso. El hombre natural y su espacio selvático pertenecen al universo ego-céntrico, inmediato, profundo, irracional, tiene que ver con la propia infancia y es fundamento del comportamiento animal, del substrato biológico del pensamiento humano espontáneo<sup>100</sup>. Para el egocéntrico natural, el descubrimiento del Otro, que se presenta como una mera apariencia, se plantea siempre como problema, pues significa cuestionar su ser como centro del mundo, como «verdadero» centro de referencia con el que debe conformarse como fuente

98. Sebold, R. P.: «Jovellanos, dramaturgo romántico», *Anales de Literatura Española*, 4 (1985) pp. 415-437; Busquets, L.: *Rivas y Verdi*. Roma: Bulzoni Editore, 1988, pp. 20-26. Cfr., M. A. Lama, introducción a su ed. del *Don Álvaro*, op. cit., p. 52.

99. Lama, prólogo a su ed. del *Don Álvaro*, op. cit., p. 62.

100. Moles y Rohmer, *Sicología del espacio*, op. cit., p. 15.

de organización del mundo. «La Filosofía del Espacio centralizado es una Filosofía del conflicto, del combate entre la preeminencia del Yo y la preeminencia del Otro». Así puede decir Don Álvaro tras dar muerte a Don Carlos en duelo:

«O él o yo en el mundo,  
Pero imposible en él ambos». (IV, 3, 1703-1704)

Incluso la soledad de Don Álvaro no existiría sin su opuesto en los grupos sociales, con cuya presencia pintoresca y verismo hiperrealista contrasta una y otra vez la suya huidiza y enigmática.

«Sólo cuando el hombre es esencialmente sujeto existe la posibilidad de deslizar hacia el abuso del subjetivismo en el sentido del individualismo. Mas también sólo allí donde el hombre sigue siendo sujeto, tiene sentido la lucha expresa contra el individualismo y en favor de la comunidad como campo final de todo rendimiento y provecho».

Escribe Martin Heidegger<sup>101</sup> que las escenas de grupos sociales son las que dan toda su profundidad significativa a la individualidad de los agónicos héroes; lo confirma el hecho de que, como ha estudiado Jean-Louis Picoche, la mayoría de los decorados románticos representan, no las ruinas y cementerios que cabría esperar, sino en considerable abundancia calles y plazas públicas para permitir la evolución de las masas. Las vistas urbanas exteriores son tan frecuentes o más que los castillos, prisiones y conventos, y destacan en relación a la débil proporción de escenas campestres y el aún menor número de decorados que sugieren la naturaleza plena<sup>102</sup>.

Individuo y comunidad, conciencia y mundo, son para la modernidad extremos de un mismo eje<sup>103</sup>, y en la obra de Rivas el contraste entre la realidad de la vida personal y el curso del mundo social vuelve a plantearse en los términos de dilema con que lo observara Kant. La modernidad ha entendido que la interacción entre procesos sociales e individuales es imposible, que sólo cabe la escisión roussoniana del hombre y el ciudadano en dialéctica oposición: mientras se niegan, se impli-

101. Heidegger, M.: «La época de la imagen del mundo», en *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Losada, 1960, p. 95. Cit. por Innerarity, D.: *Dialéctica de la modernidad*. Madrid: Rialp, 1990, p. 37-8. Más adelante escribe el propio Innerarity (p. 137): «Ciertamente, la modernidad no puede ser entendida sin la idea de autonomía individual. Sin embargo, el triunfo de lo colectivo parece haberse servido de esta aspiración. La primacía de la subjetividad es el peor enemigo del sujeto; la obsesión de certeza acaba en la perplejidad; la afirmación de autonomía se enreda en el nudo de condicionamientos sociales [...] La modernidad ha sido caracterizada como un proceso de conversión de la subjetividad en intimidad, lo que W. Schulz ha denominado interiorización (*Verinnerlichung*). Esta reclusión del sentido en la esfera interior ha facilitado (...) la aparición de formas sociales en las que una totalidad se impone sobre lo particular».

102. Jean-Louis Picoche: «Les décors du drame romantique espagnol», op. cit., pp. 95-109.

103. La modernidad, «cuya introspección descubrió la conciencia como la única garantía de la realidad», no busca las verdades eternas, sino que se adentra en la conciencia como opuesta al mundo: «Conciencia y mundo son los dos ejes fundamentales sobre los que gravita un nuevo modo de pensar. La representación es el enlace de ambos momentos que define el estatuto epistemológico de la modernidad: la realidad es un orden lógico desde el hombre». Daniel Innerarity, *Dialéctica de la modernidad*, op. cit., pp. 16-7.

can mutuamente. ¿Qué más significativo que en la obra sólo los individuos tengan nombre propio, frente a los personajes corales, cuyo nombre es el papel por el que en las sociedades se les reconoce —Oficial, Mesonero, Habitante, Arriero, Estudiante?<sup>104</sup>.

Por ello, más que decir con Casaldueiro que «La masa social sirve de fondo a los individuos»<sup>105</sup>, en mi opinión el grupo social sirve de iluminación cruzada para crear esa dialéctica entre el yo como conciencia de absoluto, frente al perspectivismo cambiante de lo social. Así el paso melancólico y silencioso del embozado Don Álvaro por el puente, cobra todo su significado en oposición con la amena charla de parroquianos en el aguaducho. La misteriosa Leonor escondida —sin verla la adivinamos— en el cuarto contiguo del mesón, se hace más notable en su deseo de ocultamiento porque los comensales al lado especulan en torno a su persona, como los del aguaducho habían hecho con Don Álvaro en la jornada primera. Y si seguimos a la dama en su ascenso simbólico hasta las puertas del convento, la veremos en la misma oposición solitaria frente a la comunidad, solo que ahora la perspectiva es la contraria a la de la escena anterior: la escena representa al Yo que se cobija en el oscuro, y al otro lado de los muros —oculta al público— la sociedad moral iluminada —llega la luz a través de la mirilla— (II, 3). Cuando en la plaza de Veletri los oficiales comentan y ven llegar a Don Álvaro preso, lo miran y hablan sobre él como lo hiciera el grupo del aguaducho. El héroe cruza la escena, en silencio y misterioso, inalcanzable, en otra dimensión de la realidad.

El valor simbólico de estas escenas costumbristas en la oposición que sostienen con las de los protagonistas puede observarse particularmente en el uso de las mesas que en ambos tipos de escenario se disponen. En el aguaducho, un mostrador con avíos de beber; una mesa larga en el mesón, bien servida; la mesa de juego en la tercera jornada, y sobre ella las cartas; sopa y caldero para los mendigos, —que prescinden de mesa pero no de viandas. Todos significativos actos sociales de comida y reunión, puesta en común simbolizada por lo que se comparte. Frente a esas mesas comunes, recuérdense las de Leonor y Don Álvaro: sobre la de la dama, los símbolos del amor: guitarra, flores y dos únicas velas, las llamas solitarias en el corazón de ambos amantes. Las mesas de Don Álvaro concuerdan con sendos encierros y con su ausencia de espacio social: solitaria y vacía la del prisionero y la de la celda sirve de trono a una calavera.

Confirma Duvignaud que «Richard Alewyn tiene razón al decir que la escena ilusionista es *el perfecto símbolo del mundo*»<sup>106</sup>, como tantas veces la propia ficción dramática se encargó de proclamar, todos somos actores de la gran escena y

104. No quiere decir esto que carezcan de personalidad y rasgos propios, pero su corporeidad se limita a servir de prisma desde el que observar las acciones de los protagonistas, verdaderos individuos. Al fin y al cabo, como explicó Norbert Elias (*El proceso de la civilización*, op. cit., p. 35), el individuo siempre se presenta como lo real, «sigue entendiéndose como algo que existe 'fuera' de la sociedad». Y la sociedad se considera una abstracción, «como lo que no existe auténticamente», como un sistema más allá de los individuos.

105. Joaquín Casaldueiro: «Don Álvaro o el destino como fuerza», op. cit., p. 238.

106. Duvignaud, *Sociología del teatro*, op. cit., p. 279.

sobre ella debemos compartir espacio y actuación. Así lo vuelve a ratificar incluso la moderna antropología de Goffman que a partir de la imagen de la vida como teatro define la relación entre hombre y espacio: el espacio es el escenario sobre el que cada individuo participa en una serie de representaciones ritualizadas. Las sociedades transmiten patrones ideológicos con los que crear aquellos escenarios, que luego serán utilizados por la comunidad con intención de representar simbólicamente al grupo que lo utiliza. Ese universo simbólico corresponde a una unidad estética de la comunidad<sup>107</sup>. Trasladando estas reflexiones a la dramaturgia, se desprende que los autores necesitaron educar a la comunidad de espectadores a cada nuevo lenguaje estético para asegurarse la decodificación y la asimilación ideológica de los nuevos símbolos.

El género dramático ha vivido siempre las coordenadas del espacio y tiempo en tensión altamente significativa; así lo observa Aubrun, comparando la obra de teatro con

«...una especie de tablero de ajedrez en el que no se puede mover un peón más que teniendo en cuenta la posición de los otros peones y según las reglas que fijan su desplazamiento. Es un campo de fuerzas en el que las tensiones se equilibran siempre, pero en cada escena de manera diferente»<sup>108</sup>.

En justo paralelo a lo que ocurría al otro lado de la escena, la tensión que las obras teatrales del Siglo de Oro extremaron a través de diversos signos fue la que oponía los espacios superior e inferior, en clara referencia a su doctrina moral, empeñada en demostrar el triunfo de Dios y de su orden. De hecho, la propia consecución de la empresa amorosa es una de los resortes que daban fe de esta victoria<sup>109</sup>. Con el Romanticismo el fracaso amoroso será reflejo de que el enfrentamiento entre el individuo y la sociedad no tiene solución de compromiso. A la antigua tensión vertical se le añade y superpone la que sostienen los espacios cerrados y abiertos, interiores y exteriores, construyendo un eje dialéctico horizontal de territorialidad.

Para construir la nueva estructura significativa, los escritores románticos recurrieron a la plasticidad de lo pictórico y a la gran capacidad de sugerencia de lo simbólico, y en concreto Rivas aplicó muy conscientemente ambos, conocedor como era tanto de los recursos escenográficos que más allá de los Pirineos se habían ido fraguando, como del nuevo lenguaje simbólico de la pintura europea. El *Don Álvaro o la fuerza del sino* emplea como eje de su estructura la tensión entre los espacios interiores y exteriores, abiertos y cerrados, representantes a su vez de una tensión social de repercusiones políticas que en gran parte se resuelve en la frase de Victor Hugo: «Todo hombre debe ser su propietario, ninguno dueño

107. Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, op. cit.. Del mismo: *Relaciones en público*. Madrid: Alianza, 1979.

108. Aubrun, *La comedia española*, op. cit., p. 202. Ana Isabel Ballesteros, en su tesis antes citada (p. 453), concluye que el espacio-tiempo funciona «como eje desde el que estructurar todos los códigos del espectáculo».

109. Aubrun, *La comedia española*, op. cit., p. 203.

y señor de los demás»<sup>110</sup>, refiriéndose a que cuando todos los hombres posean un territorio propio desaparecen las razones que pueden hacer que un hombre domine a otro.

Los valores simbólicos, tanto como los sígnicos, son también estructurales, varían históricamente. Como reveló el Romanticismo, el símbolo es la herramienta más perfecta para favorecer el nuevo perspectivismo, funciona presentando la realidad al través de un prisma de colores. Si la teoría clásica quiso privilegiar la univocidad de los significados, la ambigüedad del Romanticismo preferiría ver el mundo a través de la polivalencia del prisma. Aquello que Mesonero Romanos criticó como defecto desde la moralidad de su *veraz* observatorio<sup>111</sup>, es ahora para nosotros, ajenos al moralismo realista burgués, una magnífica lección estética: la del Romanticismo que investigando las capacidades artísticas de ese instrumento que es el símbolo, hizo de él su herramienta de expresión más valiosa.

110. Cit. por Sommer, R.: *Espacio y comportamiento individual*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración social, 1974, p. 36.

111. R. de Mesonero: «El romanticismo y los románticos», *Escenas matritenses*, en sus *Obras*, ed. de C. Seco Serrano, vol. II, BAE CC, 1967, p. 62: para el costumbrista, los escritores románticos miran la realidad a través de un «prisma seductor», una especie de ojo de la fantasía que distorsiona los claros contornos de las cosas.

## NAVEGACIONES Y PÁGINAS EN BLANCO EN LA OBRA DE SOPHIA DE MELLO ANDERSEN

MARÍA GRANADO BELVÍS

### 1. EL ARTE POÉTICO

En su recuerdo más antiguo: una habitación frente al mar en la que había una manzana enorme y roja sobre una mesa, el brillo del mar y la manzana, nos dice desprendían una felicidad total, desnuda. La poesía se le revela como persecución de lo real, un poema es como un círculo trazado alrededor de una cosa. Su poesía, que parte del aire, del mar y de la luz, fue siempre una búsqueda atenta. Como afirma Alberto de Lacerda:

«Su poesía es de raíz trágica pues tiene la lucidez constante y agudísima de las antinomias»<sup>1</sup>.

Y nos dice Sophia que de la búsqueda de la relación justa con la naturaleza se pasa a buscar la relación justa con el hombre, que del esplendor del mundo se llega al sufrimiento del mundo, quien ve el fenómeno quiere ver todo el fenómeno. Por eso entiende la poesía como moral. La búsqueda de la justicia es desde siempre una coordenada fundamental de toda la obra poética:

«*O primeiro tema da reflexão é a justiça  
(...) E a busca da justiça continua*»<sup>2</sup>.

(«El primer tema de la reflexión griega es la justicia  
(...) Y la búsqueda de la justicia continúa»)

Y alude Sophia al coro de Esquilo que afirma:

«Ninguna muralla defenderá a aquel que embriagado en su riqueza, derrumbe el altar sagrado de la justicia».

1. Lacerda, A. de: *Távola Redonda*. Fascículo 7.

2. *Obra Poética III*, en Dual VI, Em Memória, Catarina Eufemia.