

**THE CONSTRUCT OF MASCULINITY IN SPANISH ROMANTIC
THEATRE: A PSYCHOANALYTIC ANALYSIS**

by

José Antonio Franquelo Rodríguez

A thesis submitted to the Faculty of the University of Delaware in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Foreign Languages and Literatures

Spring 2016

© 2016 José Antonio Franquelo Rodríguez
All Rights Reserved

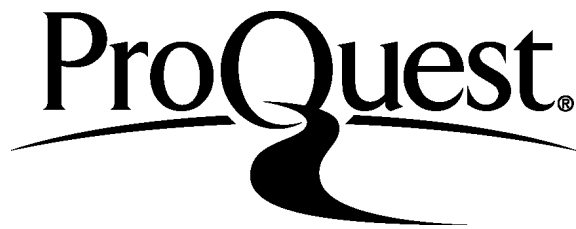
ProQuest Number: 10156582

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



ProQuest 10156582

Published by ProQuest LLC (2016). Copyright of the Dissertation is held by the Author.

All rights reserved.

This work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code
Microform Edition © ProQuest LLC.

ProQuest LLC.
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106 - 1346

**LA CONSTRUCCIÓN DE LA MASCULINIDAD EN EL TEATRO
ROMÁNTICO ESPAÑOL: UN ANÁLISIS PSICOANALÍTICO**

by

José Antonio Franquelo Rodríguez

Approved: _____
Alexander Selimov, Ph.D.
Professor in charge of thesis on behalf of the Advisory Committee

Approved: _____
Annette Giesecke, Ph.D.
Interim Chair of the Department of Languages, Literatures and Cultures

Approved: _____
George H. Watson, Ph.D.
Dean of the College of Arts and Sciences

Approved: _____
Ann L. Ardis, Ph.D.
Senior Vice Provost for Graduate and Professional Education

ACKNOWLEDGEMENT

Dedico de manera especial esta tesis de maestría a mi madre Ángeles y mi tía Carmen Lourdes por haberme apoyado en todo momento y darme ánimos en las buenas y malas circunstancias.

A mi director de tesis, Alexander Selimov, por haberme apoyado desde primer momento en defender mis ideas y por su dedicación a este trabajo realizado durante un año.

A mi segunda lectora, Gladys Ilarregui, por transmitirme su pasión cada día y hacerme ver la vida con otros ojos.

A Benjamín Romero Salado, por ser mi apoyo constante y haber marcado mi estancia en la Universidad de Delaware.

ÍNDICE

ABSTRACT.....	vi
PROPÓSITO DE LA TESIS	vii
MARCO TEÓRICO.....	ix

Capítulo

1	EL PASO DESDE EL TEATRO NEOCLÁSICO HASTA EL TEATRO ROMÁNTICO	1
	1.1. El modelo de masculinidad ilustrado: <i>El sí de las niñas</i>	1
	1.2. El cambio al modelo romántico	7
2	EL NACIMIENTO DEL ROMANTICISMO. LA CONJURACIÓN DE VENECIA Y EL INICIO DE LOS MODELOS MASCULINOS ROMÁNTICOS. RUGIERO Y LA MELANCOLÍA.....	11
	2.1. El Romanticismo: disputas entre críticos y amor romántico	11
	2.2. <i>La conjuración de Venecia</i> como obra política y privada: los conjurados vs Rugiero	21
	2.3. Rugiero, la masculinidad y la melancolía	30
3	LA CONSOLIDACIÓN DEL TEATRO ROMÁNTICO: <i>MACÍAS Y EL TROVADOR</i> COMO MODELO NUEVOS MODELOS ROMÁNTICOS EN LA ESCENOGRAFÍA ESPAÑOLA.....	40
	3.1. El canon romántico: <i>Macías</i> como primera obra de corte romántico-sentimental	40
	3.2. La metáfora paterna en <i>Macías</i>	43
	3.3. Los polos enfrentados: <i>Macías</i> vs Fernán Pérez	47
	3.4. La ley del padre y <i>Macías</i> : una nueva visión desde la perspectiva de Lacan.....	53
	3.5. La prolongación de la actitud romántica: <i>El trovador</i> de García Gutiérrez	62

4	EL PERFIL DONJUANIANO: LA MASCULINIDAD TRANSGRESORA Y SU CONFIRMACIÓN PSICOANALÍTICA COMO MODELO DE TRANSICIÓN	73
4.1.	Un perfil incoherente: Pi y Margall y Gregorio Marañón	73
4.2.	El modelo de don Juan y su rechazo a nivel literario	77
4.3.	La sublimación de la masculinidad. Reacciones en la producción literaria posterior al Don Juan.....	83
	BIBLIOGRAFÍA	86

ABSTRACT

Este estudio es un acercamiento a la masculinidad de los personajes románticos españoles partiendo del modelo de hombre del siglo XVIII. Se propone que la construcción de la identidad masculina en el Romanticismo en tanto que progresión hasta desembocar en la figura de Don Juan como sublimación del hombre. De la mano de Freud y Lacan, se han realizado análisis de los modelos de masculinidad románticos con el fin de categorizar a los modelos románticos.

PROPÓSITO DE LA TESIS

La obra *Don Juan Tenorio* es una obra dramática influyente que modifica la visión de la masculinidad romántica establecida en *La conjuración de Venecia*, *Macías* y *El trovador*, creando un modelo distinto, cuya trascendencia persistirá no sólo a lo largo del siglo XIX, sino que también en el XX y XXI. La representación de la masculinidad en el teatro romántico es culminada por Don Juan y a la vez supera a la que aparece representada en el teatro neoclásico.

Se parte de la base de que el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, debido a su fama y continua representación, influyó de manera notable a dicho modelo, así como a su forma de amar y de comportarse, esto es, a nivel literario, el *Don Juan* de Zorrilla es la formación del personaje masculino en el teatro romántico. A partir de esto, la investigación se centrará en la definición de dos modelos de masculinidad: aquél que se construye en las obras *La conjuración*, *Macías*, *El trovador* y el de *Don Juan Tenorio*.

De este modo, se analizarán dos campos específicos: uno de nivel literario y otro de nivel psicológico. Los modelos arquetípicos representados en los escenarios decimonónicos hubieron de cumplir su función, ya fuese como ideal a seguir o como modelo a rechazar. El teatro en el siglo XIX se nutre, en gran medida, de los modelos del teatro neoclásico en tanto que escuela de costumbres, donde el didactismo estaba siempre presente.

El capítulo uno parte de la obra de Moratín, *El sí de las niñas*, tomando como base los modelos de masculinidad de don Félix y don Carlos explicando el modelo de masculinidad que se construye en la obra, así como la importancia de la armonía familiar, la obediencia y los rasgos propios de este modelo en el siglo XVIII.

El capítulo dos se centra en el tratamiento del héroe romántico y el tema del amor partiendo de una definición del Romanticismo y usando *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa como ejemplo. Rugiero es un personaje que, en comparación con el resto de hombres que se encuentran en la obra, tiene unas características masculinas específicas que serán analizadas detalladamente desde el psicoanálisis.

El capítulo tres trata de *Macías* y *El trovador*. El modelo de masculinidad que se construye en ambas obras tiene ciertas similitudes, en especial el papel de la confrontación con los hombres y el tipo de lenguaje que ambos personajes utilizan, así como la importancia de Azucena en Manrique, haciéndolo, en cierta medida, especial a nivel psicoanalítico respecto a *Macías*.

El capítulo cuatro cierra esta tesis con un análisis de don Juan Tenorio y la masculinidad transgresora, suponiendo la conformación definitiva del modelo de masculinidad romántico en relación a los anteriores, así como se demuestra que hay un intento por cambiarlo en la producción cultural del siglo XX.

MARCO TEÓRICO

El estudio del hombre en tanto que ser racional ha sido la base de la psicología y la psiquiatría desde el inicio de estos estudios, ya en el siglo XVII y XIX, respectivamente. A ello hay que sumarle la cuestión de que, dentro de las distintas sociedades, existen unos parámetros comunes que, comúnmente, son denominados como *normales*. Consecuentemente, todo aquello que se desvíe de ese modelo cuyas bases son los factores sociales y religiosos ha sido considerado como *anormal*.

En el ámbito literario, el nacimiento del psicoanálisis de la mano de Freud nos ha ofrecido una nueva vertiente sobre el tratamiento de los textos literarios en aras a descifrar el porqué un texto contiene una información determinada y no otra, así como por qué este personaje toma este camino y no otro.

A pesar de los múltiples intentos realizados para descifrar qué representa o, mejor expresado, qué implica los valores y actitudes de don Juan en la sociedad del momento, algunos han estado impregnados excesivamente de carácter ideológico, acorde al pensamiento de la época. El enfoque que se adoptará en las páginas siguientes será de carácter cognitivo, perteneciente a los estudios psicológicos desarrollados durante finales del siglo XX pero partiendo de los preceptos psiquiátricos que se desarrollaron sobre el individuo masculino en la España de finales del siglo XIX y principios del XX.

El comportamiento del individuo, en tanto que ser integrado en un sistema social determinado reglado a partir de un conjunto de convenciones histórico-sociales, es considerado como un concepto de carácter histórico, esto es, las bases del subconsciente, así como ideológicas, que recoge un grupo social, van determinadas por su clase social así como el ambiente que lo rodea. Por otra parte, dicho modelo viene a partir de una serie de factores cognitivos que determinan qué modelo se ha de seguir a partir de una serie de convenciones determinadas.

En el siglo XIX, uno de los medios de comunicación principal era el teatro. La puesta en escena de problemas del momento y unos personajes modélicos construía un modelo de conducta determinado que, en este caso, se enfocará en el prototipo de hombre que se podía tomar como modelo a partir de un personaje en escena. Este aprendizaje observacional a partir del carácter didáctico del teatro había de tener un impacto social en el público a nivel cognitivo.

El aprendizaje a partir de la observación ya era algo que los dramaturgos del siglo XVIII se habían percatado y teorizado, y que tiene su continuidad en el Romanticismo español. Por ello teatro juega un papel crucial en tanto que se hallaba presente en la vida de todo español del siglo XIX. Los numerosos éxitos de la obra, su asentamiento en el canon, así como su continua representación, daban lugar a la configuración de unos modelos específicos, que se encontraban en el inconsciente de sus autores. Se plantea, por tanto, el teatro como un espacio creador de caracteres. Y será en éste donde se planteen distintos modelos de

comportamiento a partir del símbolo del hombre ideal/no ideal, así como los respectivos comportamientos de cada uno y a qué responden tanto sus palabras como sus comportamientos.

El teatro español conforma un modelador de comportamiento ante la sociedad del momento. Se plantean problemas y casos que se llevan a escenas, por lo que el impacto hacia el espectador y su correspondiente reacción era de esperar de forma consecuente. Si se plantea la pregunta de si el teatro ejercía de modulador de comportamiento así como ideológico, la respuesta es que conforma un medio de comunicación y de ejemplificación, más aún que la prensa periódica debido a la no alfabetización general de la sociedad. El escenario, el actor, y el texto dramático, sirven como vehículos modeladores en una sociedad española de primera mitad del siglo XIX, independientemente de su distinción social. La puesta en duda de los valores del Antiguo Régimen que, como se observa, es una constante en el teatro decimonónico, además de los actores, que encarnan a los grandes héroes románticos y sus antagonistas emprenden esta batalla para la consolidación de un nuevo modelo. El Romanticismo, por tanto, se convierte en un vehículo que fomenta el comportamiento transgresivo que, al mismo tiempo, tiene una aceptación a partir de la exaltación de los sentimientos y la individualidad.

Los mecanismos de modulación van variando en función de las condiciones ambientales que se desarrollen a partir de la acción a nivel social pero, el resultado

final, viene a ser una adquisición de conocimiento a partir de un modelo abstracto y su actuación a partir de la modificación de comportamientos específicos.

No obstante, esto no es totalmente demostrable puesto que en esta tesis no se está llevando un estudio sociológico sobre la sociedad del siglo XIX. Se parte de la premisa de que pudo ser posible una modificación de la conducta a partir de las representaciones teatrales, aunque el fin de esta tesis es la definición de qué modelos de masculinidad, a nivel psicoanalítico, eran configurados y representados.

La construcción del género, entendida occidentalmente, diferencia entre hombre y mujer por sus comportamientos y por el papel social que le corresponde. Rousseau ya plantea la idea de la separación entre hombre y mujer, pero relaciona lo biológico con lo psicológico en relación a las funciones de cada uno. Para el autor, hay una clara diferencia entre sexo masculino y sexo femenino:

Il n'y a nulle parité entre les deux sexes quant à la conséquence du sexe. Le mâle n'est mâle qu'en certains instants, la femelle est femelle toute sa vie ou du moins toute sa jeunesse (12)

Básicamente, los estudios sobre masculinidad se han centrado en la caracterización del hombre de manera sincrónica, intentando configurar y analizar qué perfil de hombre se ha formado en función a su época histórica, siguiendo planteamientos a nivel social o psicológico. La academia americana ha estudiado con profundidad el concepto de masculinidad y la relación con lo racial. ¿Qué es ser un hombre en Estados Unidos en los años 60? es una pregunta que se plantean un

gran número de estudios, como es el caso de *The Changing Definition of Masculinity*, o bien se abarca un punto de vista psicoanalítico, como en el caso de *Absent Father, Lost Sons* de Cournea.

La idea de Rousseau ha tenido gran influencia en la sociedad occidental por el hecho de que se sigue teniendo la concepción de la masculinidad como algo de lo que hay que probar constantemente, convirtiéndose en una necesidad para el individuo:

El propio hombre y los que le rodean están tan poco seguros de su identidad sexual que exigen pruebas de su virilidad. Al ser masculino se le desafía permanentemente con un «Demuestra que eres un hombre» ... La virilidad no se otorga, se construye, digamos que se «se fabrica». Así pues, el hombre es una suerte de *artefacto* y, como tal, corre el riesgo de ser defectuoso. (Badinter 18)

Elisabeth Badinter publica en 1992 *XY. On Masculinity Identity*, donde refleja una idea asentada en los *men studies* previamente, la masculinidad como construcción social y el enfrentamiento que tiene el hombre por probar que es realmente masculino hacia el entorno que lo rodea. Sin embargo, tomando como base la posición constructivista de la masculinidad, donde «la masculinidad no constituye una esencia, sino una ideología que tiende a justificar la dominación masculina» (43), se deduce que los cambios ideológicos provocan un cambio en la concepción de masculinidad, esto es, los problemas que afronta el hombre del siglo XXI para demostrar su masculinidad no son los que había en el siglo XIX. Asimismo, Tolson sostiene que la sexualidad es puramente cultural:

the major part of sexuality is *cultural* (encompassing personality, social behaviour, and involving symbolic meanings transmitted in linguistic communication) (12)

Por otra parte, una de las preguntas que no puede hacerse actualmente es: ¿qué factores son aquéllos que dotan al hombre de masculinidad? Entendida como construcción social, esos factores se han ido modificando a lo largo de la historia, hasta llegar a la actualidad. Sterling recoge una reflexión interesante sobre los valores generales que se han relacionado con la masculinidad a nivel literario:

How does one become a man? Although poets, novelists, and playwrights long past answered with discussions of morality and honor, these days scholars deliberate the same questions using a metaphor –that of social construction. In the current intellectual fashion, men are made, not born. We construct masculinity through social discourse, that array of happenings that covers everything from music, videos, poetry, and rap lyrics to sports, beer commercials, and psychotherapy. (127)

Partiendo de la idea de Badinter sobre la deconstrucción de la masculinidad, que consiste en la idea de que

Si la masculinidad se aprende o se construye, no cabe duda de que también puede cambiar. En el siglo XVIII, un hombre digno de ese epíteto podía llorar en público y desmayarse; a finales del siglo XIX, ya no puede hacerlo, so pena de dejar en ello su dignidad masculina. Lo que se construye es pues susceptible de ser derruido, para reedificarse más adelante (45)

se pretende demostrar que, realmente, lo que se produce es una deconstrucción de la masculinidad dieciochesca sensible, esto es, una puesta en crisis de los valores de masculinidad, y cuyo mayor reflejo es el don Juan de Zorrilla. Dicha transformación se produce de forma progresiva, y es esa progresión lo que conforma una construcción de los modelos si se hace un análisis exhaustivo de los valores masculinos decimonónicos. Los personajes masculinos de las obras románticas que se han sometido a estudio entran en conflicto con los valores masculinos del siglo XXI.

Capítulo 1

EL PASO DESDE EL TEATRO NEOCLÁSICO HASTA EL TEATRO ROMÁNTICO

1.1. El modelo de masculinidad ilustrado: *El sí de las niñas*

Los modelos de masculinidad como construcción social en los teatros neoclásico y romántico, son extremadamente diferentes debido a los comportamientos que se desarrollan en los protagonistas principales. La reproducción de sujetos ideales en las piezas dieciochescas conforman una serie de perfiles cuya reproducción conforma un modelo a seguir por parte de sus espectadores. Para Busquets (2014), la figura del ciudadano es aquélla que se resalta en toda obra ilustrada. El cambio que se produce, respecto al barroco, viene a ser que

el protagonismo de la historia pasa de las manos de Dios (o del Monarca que ejecuta un supuesto designio divino) a los del ser humano. Es uno de los síntomas más significativos del proceso de descristianización que caracteriza la mentalidad y la cultura revolucionarias (155)

En dichos argumentos, la revolución sentimental produce el nacimiento del concepto de familia, tal y como se entiende actualmente, esto es, la presencia de los sentimientos alrededor de las relaciones conyugales, razón por la que

los matrimonios concertados por intereses familiares les habrían sustituido así, tanto en los discursos como, al menos en alguna medida, en las prácticas, casamientos por amor, inicio de una convivencia en la que la autoridad conyugal se vería atemperada por el afecto y la consideración. (Bolufer 10)

Planteados ambos cambios de perspectiva, esto es, la introducción del racionalismo y la priorización de las relaciones de pareja sin intereses de por medio, se deduce que hubo un surgimiento de nuevos modelos en la literatura y sociedad del siglo XVIIIⁱ.

Un buen ejemplo se halla en *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín. El personaje de don Diego, desde la primera escena, ya anuncia al lector cuáles son sus intenciones al intentar contraer matrimonio con doña Francisca:

¿Y sabes tú lo que es una mujer aprovechada, hacendosa, que sepa cuidar de la casa, economizar, estar en todo?... Siempre lidiando con amas, que si una es mala, otra es peor, regalonas, entremetidas, habladoras, llenas de histérico, viejas, feas como demonios... No señor, vida nueva. Tendré quien me asista con amor y fidelidad, y viviremos como unos santos... Y deja que hablen y murmuren y... (170)

La pronta actitud del personaje en desvelar qué visión tiene sobre la vida tiene un sentido específico: la labor de enseñanza. La pedagogía era la piedra angular en un gran número de dramas dieciochescos, y ello implicaba que los modelos que encierran los personajes debían estar encuadrados con unos fines didácticos. Concretamente,

Moratín demuestra cómo los sentimientos de los personajes tienen un componente virtuoso que obra en bien no solo de ellos mismos, sino también de la sociedad [...]

El camino de la época, era el matrimonio por interés, por dinero; los sentimientos, en cambio apoyados en la búsqueda de la felicidad, dictan otro camino. (Deacon 94)

La cuestión del deseo y la individualidad se recoge ya en las obras de Moratín, así como dos modelos de masculinidad que están divididos por un parámetro específico, la generación a la que pertenecen:

En este caso, pertenecía al registro de la comedia, pero igualmente, al adentrarse en los rasgos de los personajes con dos jóvenes enamorados, se evidencia la cercanía de sus reacciones en cuanto a la obediencia debida a sus mayores. Si en Doña Francisca se dibuja la mentalidad claudicante y resignada de una mujer, obligada por las convenciones a someterse a los despóticos designios de su madre, no mostraba Moratín de manera menos resignada y claudicante la actitud de Don Carlos, -a pesar de ser ya un hombre, y oficial militar ante su tío. (González Troyano 210)

Los conceptos de pasión e individualidad ya se recogen en las obras de Moratín, así como unos modelos de masculinidad que se dividen a partir de un parámetro específico, la generación a la que pertenecen. Ambas corrientes de pensamiento (siglo XVIII y XIX) se configuran por concepciones psicológicas que responden a la realidad histórica. Otro de los ejemplos de obras que recogen este modelo de masculinidad es *El viejo y la niña*, que pertenece al mismo autor. Entre ambas, Albiac Moreno (2007) recoge los modelos comunes y diferenciales que encuadran las dos principales obras de Moratín, pues se aprecia la repetición de el dato de que esa boda, forzada mediante coacción moral, la decisión de la autoridad familiar (tutor y madre, respectivamente), para resolver un problema económico de quien ostenta el poder, es decir, que las casan *por interés*. (39)

Algunos teóricos como Sebold han defendido que el Romanticismo es una evolución del propio neoclasicismo (92), lo cual implica que en la Ilustración ya se

comenzó a predefinir algunos rasgos propiamente románticos. Sin embargo, no ocurre ello en los modelos de masculinidad ilustrados, como bien se demostrará en páginas posteriores. El Romanticismo supone una fractura en la concepción del sujeto masculino, resultando de una inversión del modelo construido durante la Ilustración.

Ejemplo de esa inversión es la cuestión de la obediencia, y es en el teatro neoclásico donde emprende la ruptura de los cánones tradicionales familiares y de ostento de poder en aras a una renovación donde los matrimonios se conciben únicamente por amor, sin mediar el dinero y el interés de ascenso social como base de éste. En *El sí de las niñas*, si uno se detiene en los personajes que componen la obra, se observa que

al adentrarse en los rasgos de los personajes con dos jóvenes enamorados, se evidencia la cercanía de sus reacciones en cuanto a la obediencia debida a sus mayores. Si en Doña Francisca se dibuja la mentalidad claudicante y resignada de una mujer, obligada por las convenciones a someterse a los despóticos designios de su madre, no mostraba Moratín de manera menos resignada y claudicante la actitud de Don Carlos, -a pesar de ser ya un hombre, y oficial militar ante su tío. (González Troyano 210)

Las descripciones que recoge González respecto a Doña Francisca y Don Carlos son, realmente, el inicio de un modelo que consumará posteriormente en el Romanticismo. La armonía prima como elemento unificador en la obra, y ésta es la que se impone por parte de la generación anterior. El protagonista masculino de corte romántica que se recoge en la dramaturgia decimonónica se aleja en gran medida de buscar la estabilidad y el calor hogareño, sino que es el conflicto, la

pasión y la lucha por sus ideales lo que provoca, en gran medida, los diferentes conflictos de la trama; unos valores inamovibles e inquebrantables, esto es

No buscan una vida cómoda y regalada ni manifiestan interés alguno en frivolidades mundanas. Enteramente entregados a su amor, viven en una vida intensa, dispuesto a desdeñarla, si no se les permite compartirla con la persona amada. Raros son los protagonistas románticos que no busquen la muerte ante la perspectiva de una vida sin el amante. (Mazzeo 419)

Realmente, el conflicto se resuelve a partir de que Don Félix renuncia al compromiso con Doña Francisca al conocer el amor que siente su sobrino hacia ella. La vía de solución es absolutamente diferente al teatro romántico pero, se ha tener en cuenta que el personaje, por un lado, sigue representando a esos valores tradicionales puesto que en un primer momento ha llegado a tener la intención de concertar matrimonio con una joven, un matrimonio autorizado por la figura materna. Por otra parte, la solución que toma da pie al desenlace, esto es, lo autoriza, por lo que la escala de valores sigue en pie. Ello es que la generación de los personajes a nivel teatral implica

La gran polarización que separa, escinde, y subordina, se establece entre mayores y jóvenes, entre padres e hijos. Los mandatos y las obediencias impuestas, los dos jóvenes las sufren por igual, simétricamente. Masculinidad y feminidad sí están encarnadas por jóvenes, apenas difieren ante el criterio de autoridad imperante, [...] al mismo tiempo que el tipo de edad aleja y subordina, los dos sexos se aproximan e igualan (González Troyano 210)

Los modelos de masculinidad y feminidad aquí se encuentran caracterizados por unas circunstancias específicas: el rango de edad, las condiciones sociales y, en última instancia, la obediencia a la autoridad. De hecho,

los valores viriles se esfuman, o por lo menos dejan de manifestarse... Por otra parte, los valores femeninos se imponen en el mundo de la aristocracia y de la alta burguesía. La delicadeza de las palabras y las actitudes vence al carácter tradicional de la virilidad. Puede afirmarse que entre las clases dominantes el unisexismo gana la batalla al dualismo oposicional que caracteriza al patriarcado (211)

Dentro del gran número de obras de teatro que registra el período romántico, éstas no incluyan un personaje con características comunes, esto es, un un modelo que sirve de piedra angular para el desarrollo del drama romántico.

El modelo de masculinidad dentro del período romántico ha de ser concebido como un continuum, un modelo de masculinidad que se desarrolla desde el siglo XVIII hasta mediados del XIX, cuya construcción culmina en el Don Juan Tenorio. Por otra parte, los valores que se resaltan dentro de los sujetos masculinos (honor, amor, valentía, capacidad de luchar) sufren una ligera modificación conforme las ideas políticas decimonónicas van siendo modificadas y, en última instancia, la fama del personaje de don Juan implica un cambio de ruptura a nivel social de ese modelo de masculinidad que se encierra en los textos de la primera parte del siglo XIX. El antihéroe desafiante que personifica don Juan Tenorio es completamente quebrado a partir de la figura de doña Inés en un momento determinado y, posteriormente, salvado del Infierno por el amor que ésta le profesaba al personaje. No es posible afirmar que don Juan representa, al final de la obra, un modelo de rudeza ni de

virilidad absoluta, así como ello no implica que su soberbia sea una constante hasta que se percata que ha perdido en el último duelo y se encuentra presenciando su propio óbito.

La sociedad configurada en la época romántica sí respondía a una serie de demandas e impulsos debido a la época histórica del momento. Respecto a las temáticasⁱⁱ, la vuelta al pasado como escenario donde se desarrolla la tragedia es una de las puestas en común que se observan en los diferentes autores. *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa se ambienta en el año 1310, mientras que *El Trovador* de García Gutiérrez también regresa a la época medieval, pero esta vez la escena se desarrolla dentro de la Península Ibérica, concretamente en Zaragoza.

1.2. El cambio al modelo romántico

Una idea que tuvo aceptación en su momento fue el hecho de que la época romántica fuese infravalorada por parte de la crítica tradicional por considerarse una copia mal realizada de los diferentes tipos de Romanticismos desarrollados en Europa así como la infravaloración correspondiente de éste en el ámbito literario español. La cuestión de lo extranjero es algo que recoge Díez Borque al señalar que

No debe, pues, extrañar que, al lado de las obras de Martínez de la Rosa o el Duque de Rivas, salgan enseguida a la escena madrileña, en algún caso precediéndolas, las de Bretón, Larra, Ochoa, Pachecho, que habían conocido directamente todas las etapas del reinado fernandino. Lo que prueba que el Romanticismo no fue para España una verdadera inyección de motivos extranjeros: o, por mejor decirlo, eso motivos no fueron más que el elemento catalizador que favoreció la conclusión de un proceso iniciado hace tiempo (450)

Se quiere insistir, por tanto, en la consideración del Romanticismo español como un movimiento literario compuesto por un conjunto de obras, cada una con elementos comunes y, al mismo tiempo, con unas características específicas, situadas entre el período de años 1832 y 1839, y cuyos modelos responden a unos parámetros de carácter específico.

Este tipo de piezas no pueden ser tratadas, entre otras, como un conjunto de obras de carácter inferior, ya sea por la complejidad que encierran a nivel psicológico, por los diferentes mensajes que transmiten en aras a la rebeliónⁱⁱⁱ, un tema que ya se había configurado en el siglo XVIII.

El modelo de masculinidad que se encierra en estas piezas ha sido clasificado, en algunas ocasiones, sin mirar detenidamente las acciones de los personajes de un modo introspectivo. De hecho, la crítica, en algunas ocasiones, desprende ciertos tintes románticos en el tono en el que se describen las características de los personajes masculinos del período decimonónico:

Al acudir a dramas como Don Álvaro, del Duque de Rivas, El Trovador, de García Gutiérrez, o el Don Juan Tenorio, de Zorrilla, los más aplaudidos del repertorio romántico, (todos titulados ya –es un síntoma, con el nombre del protagonista masculino), y al analizar los atributos de los que estos hacen gala, es evidente que vuelven a aflorar en ellos los valores de lo que en literatura se ha considerado como la manifestación de la más contundente masculinidad. Independientemente del campo moral en que unos y otros se sitúen, de la bondad o malicia que se predique de sus actos, tanto Don Álvaro, como Manrique, con Don Juan, se dan a conocer teatralmente por su arrojo, valentía, audacia, atrevimiento, rebeldía seguridad en sí mismos, talante seductor, vidas libres y aventureras. Es decir responden con

plenitud al código que la tradición del héroe masculino había sedimentado
(González Troyano 211)

El problema, como ya se señaló, de definir los modelos de masculinidad con maniqueísmo provoca que estos se agrupen en torno a un mismo patrón, y eso es precisamente lo que no ocurre en ninguna de las obras que se han tomado para realizar este estudio. Todos ellos recogen una singularidad si se analizan desde una visión psicoanalítica.

El estudio de la masculinidad en el Romanticismo requiere acotar diversos parámetros en aras a obtener un modelo acorde con los objetos de estudios. El modelo que se quiere obtener procede de una tragedia con configuraciones especiales, el drama romántico, no siendo posible considerar como antecedente la tragedia dieciochesca y de inicios del siglo XIX, pues la temática sufre una variación considerable así como el comportamiento de los personajes no están sometidos a la tensión que requiere este tipo de obras.

Ello implica que los modelos que se encuentran en las obras románticas responden a una serie de mecanismos y preconcepciones que una sociedad posee. Éste mismo, por tanto, se ve sujeto a condiciones de espacio, tiempo, ideología y construcciones sociales, como es el caso del amor. Tanto su toma de decisiones y sus hazañas, así como el concepto de lo moral, que dista mucho de nuestra sociedad actual, dan pie a una representación escénica representada en escena, obteniendo un arquetipo concreto que sirve como modelo hacia un público consumidor que, indudablemente, acaba influenciándolo, bien para mantener una serie de

preconcepciones ya establecidas, bien para fracturar y dar inicio a una nueva forma de masculinidad modificada a partir de las condiciones históricas. En relación a esto, los sucesivos modelos que se han ido conformando a lo largo de la historia vienen determinado a ese cambio de condiciones históricas que desembocan en una nueva mentalidad, cuestión que ocurre en el período romántico. El surgimiento del nuevo modelo, el hombre puramente romántico, esto es, el hombre sensible por definición, implica un cambio en la construcción cultural sobre el modelo de masculinidad. El teatro romántico, por tanto, implica una quiebra de los modelos de la sociedad tradicional en aras al establecimiento de otro en el que el hombre sí tiene la posibilidad de llorar, sí tiene la posibilidad de amar y sí tiene la posibilidad de defender sus actos y su individualidad a pesar de que vaya contracorriente en una sociedad. Nace por tanto, un nuevo concepto de género masculino que se plasma de forma inmediata en los textos literarios.

A modo de conclusión, desde el siglo XVIII se experimenta una apelación a la razón masculina, siendo la construcción del hombre una respuesta directa a las directrices del patriarcado. El teatro romántico, por el contrario, quiebra estos moldes a modo de espejo de una sociedad donde dicha razón se ha perdido; una puesta en crisis de los valores ilustrados y la construcción de un nuevo modelo hasta ahora nunca dado: el hombre sensible, configurando una nueva visión plasmada en la literatura dramática.

Capítulo 2

EL NACIMIENTO DEL ROMANTICISMO. *LA CONJURACIÓN DE VENECIA* Y EL INICIO DE LOS MODELOS MASCULINOS ROMÁNTICOS. RUGIERO Y LA MELANCOLÍA

2.1. El Romanticismo: disputas entre críticos y el amor romántico

El Romanticismo español, en el ámbito del teatro, implicó un cambio absoluto de perspectiva en lo que se refiere a la composición de las obras tanto a nivel formal como de contenido. Atendiendo a las distintas concepciones existentes sobre el período literario, un gran número de estudiosos coinciden en que durante la época de esplendor del movimiento romántico se publicó un número respetable de obras dramáticas que pasaron a formar parte del canon literario español, y se estudian comúnmente en las instituciones académicas dentro y fuera de España.

Algunos críticos literarios han planteado un supuesto problema de originalidad en la consideración del Romanticismo español, sugiriendo que en España el movimiento artístico no era sino una imitación o reflejo pálido de los movimientos europeos, que supuestamente se habían desarrollado en una época cronológicamente anterior. Por tanto se procedió a la denigración del romanticismo español en aras a señalar que su producción cultural consistía de reproducciones y calcos de ideas copiados del extranjero y adaptados a la sociedad española del momento. Otro problema muy discutido desde principios del siglo XIX es la periodización del romanticismo, necesaria a la hora de definir las fronteras del

movimiento romántico, y responder a la pregunta siguiente: ¿cuál la obra inaugural y cuál es aquélla que da cierre al movimiento? Según Navas Ruiz, por ejemplo:

El romanticismo, como movimiento de amplitud revolucionaria, como gran corriente histórica, no puede ni debe ser restringido a una o dos de sus cristalizaciones literarias. El romanticismo es toda una actitud ante los problemas del hombre, de la sociedad, de la cultura (38)

En el contexto de la presente tesis se acepta la visión del romanticismo como un movimiento que «evolucionando desde sus raíces ilustradas encuentra su momento más intenso o paradigmático a partir de 1833» se manifiesta “una verdadera revolución cultural,” y social dando “abrigo al proceso constituyente de la sociedad burguesa» (Monleón y Zavala 30). Es decir, el romanticismo abarca todas las esferas de la vida cultural y no escapa en ningún momento del gran cambio de estructura de clases del siglo XIX y de la evolución que sufre la sociedad española del momento. Se trata de un movimiento que se caracteriza por “paradojas o contradicciones” pero a pesar de ello encuentra «su justo paralelo en la coyuntura ideológica que lo sustenta: afirmar la idea de progreso, exigir el relevo político y construir las condiciones para el desarrollo capitalista, cuidándose de que todo ello no generase una situación revolucionaria» (Monlean y Zavala 31)

Díaz Plaja (1936) es uno de los críticos que asume el supuesto origen extranjero del movimiento romántico español en su capítulo «Las vías de penetración», de su libro *Introducción al estudio del romanticismo español*. El autor sitúa en el Levante, Andalucía y Madrid los focos de penetración y cultivación, no haciendo mención alguna de lo que intrínsecamente se desarrolla en España a nivel

literario como parte de la ya referida transición, desde la Ilustración al Romanticismo. De hecho, Alborg en 1980 ya anunció el hecho de la poca bibliografía que se había producido sobre este período literario en comparación con otros y cómo las obras románticas despertaban un mayor interés en el extranjero que en la propia crítica española, puesto que

Al romanticismo español se le acusa en particular de ser un producto de imitación foránea, falto, por tanto, de autenticidad y sinceridad, retórico y convencional, condición debida principalmente al hecho de su tardía aparición, cuando ya casi declinaba en otros países; y más se le reprocha su actitud predominantemente conservadora, vuelta al pasado y ajena casi por entero a las grandes conmociones espirituales, a las dramáticas inquietudes que el romanticismo europeo había despertado en el hombre contemporáneo (13)

Un buen ejemplo de dicho aserto es Ángel del Río (1948) que, aludiendo a la cuestión de las temáticas, no duda en afirmar que «coincide la literatura romántica española en la mayoría de sus tendencias distintivas con las del movimiento general en otros países» (55). De esta forma, viene a simplificar todo el movimiento a nivel europeo en tres aspectos: espiritual, formal y temático. Posteriormente, realiza la comparación entre «lo europeo» y lo español, degradando al movimiento con la siguiente afirmación:

Aparentemente el romanticismo español es, pues, una variedad del europeo. En el fondo es bastante más diferente porque en España el verdadero espíritu romántico en lo que tenía de más revolucionario –la nueva concepción naturalista y panteísta de la vida, el lirismo sentimental profundo y la rebeldía del individuo frente a toda la

realidad externa; la subjetividad de raíces metafísicas con el imperio lírico del “yo” y el entronizamiento de la sensación pura como materia de arte– aparece sólo como un eco débil (57, el subrayado es mío).

Concretamente, esta afirmación de «eco débil» fue utilizada posteriormente por Polt y Demerson casi veinte años después en defensa de Meléndez Valdés tomando como ejemplo una de sus elegías y la figura del melancólico, argumentando que «el yo se identifica, pues, con el *todo* rechazando o transformando cuanto no sea reflejo de su dolor» (49). Se produce, por tanto, una vuelta a la discusión sobre el Romanticismo español que parte de la crítica anterior, rechazando la comparación de éste con el resto de manifestaciones románticas en Europa y la idea de que en España se produce un reflejo leve de estas ideas.

Ángel Valbuena en el año 1953 también acepta el origen extranjero del romanticismo español, señalando que tanto la literatura francesa como la inglesa influyen en la española. No obstante, sí reconoce al mismo tiempo los tintes románticos de las *Noches lúgubres*, aunque no llega al punto de establecer, como lo hace Russel P. Sebold, que «las *Noches lúgubres* son la primera obra romántica europea, y su autor tenía plena consciencia de lo que había creado» (*Concurso y consorcio* 45). Sebold lamenta la actitud anti-romántica de los críticos al señalar que «la triste suerte del romanticismo español en nuestro siglo es que la mayor parte de los estudios que se le han dedicado han sido escritos por señores que no parecen haber sentido una sola emoción en toda su vida» (*Trayectoria* 16)

Una de las causas de esa animadversión hacía el período romántico es el hecho de que comparta algo con el resto de Europa. La ideología española, así como la de alguno de sus críticos, se ha dedicado, en buena parte, a criticar *todo aquello que no fuese propiamente español*, y el hecho de que posea el mismo nombre, así como se haya intentado realizar analogías con el alemán o el francés, implica para el inconsciente español una pérdida de orgullo patriótico hacia sus productos culturales.

La periodización del Romanticismo ha recibido múltiples propuestas a lo largo de la historia literaria, así como se han planteado diferentes perspectivas en función de criterios temáticos y cronológicos. El modelo que se propone para esta tesis es el de Navas Ruiz, que

propone reservar el uso del término romanticismo a un período muy definido del siglo XIX en España, el que va de 1830 a 1850 aproximadamente ... Este criterio permitiría dividir la historia literaria española del siglo XIX en cuatro épocas bien delimitadas: el fin del neoclasicismo hasta 1830, el romanticismo entre 1830 y 1850, el posromanticismo entre 1850 y 1875; el realismo entre 1875 y 1898. (39)

Esta propuesta permite delimitar el Romanticismo para el interés de este estudio. La delimitación del Romanticismo a partir de los años 30 permite incluir las piezas estudiadas dentro de un período de tiempo. La conducta de don Juan Tenorio con los hombres y las mujeres es una sublimación de la conducta masculina que se desarrolla en el Romanticismo. Partiendo de la idea de que *La conjuración* es la primera obra considerada por la crítica como propiamente romántica, el comportamiento y el modelo de masculinidad que se desarrolla en estos veinte años

en la literatura española se va construyendo progresivamente, hasta llegar a la obra de Zorrilla . Hay, por tanto, un cambio de modelos de masculinidad y comportamiento en comparación con el siglo XVIII, donde se buscaba la armonía familiar y la felicidad. En este período de veinte años, ahora se desarrollan otro tipo de comportamientos masculinos.

En la concepción del amor romántico se puede apreciar cómo el individuo lucha contra las trabas sociales que le impiden la consumación del deseo amoroso en una sociedad que, en mayor medida, sigue condicionada por los parámetros tradicionales de pensamiento. La literatura, en especial el teatro, refleja dicho cambio de mentalidad, en tanto que las estructuras socio-políticas y familiares son puestas en duda ante un público específico en una representación concreta. El cambio de escenario, por otra parte, una vuelta al pasado histórico de la España medieval, sirve como contraste entre esos nuevos valores y coadyuva a vislumbrar cómo el hombre decimonónico los ha asumido en función de sus actos y de las circunstancias que lo rodean. Dentro de esos cambios, como bien ya se señaló antes, se construyen unos nuevos modelos masculinos muy diferentes a los prevalentes en la Ilustración debido por una parte a comportamientos distintos, y por debido a una concepción distinta de la relación amorosa en el Romanticismo.

Monica Bolufer, en relación al amor romántico, señala lo siguiente:

Es una interesante paradoja, ese amor tan poco frecuente en los testimonios personales inunda, sin embargo, el registro literario, constituyendo el tema de innumerables obras de creación en el campo de la poesía, la novela o el teatro,

donde se tiende a adoptar, por la propia naturaleza de la ficción, un perfil idealizado o dramático. En buena medida por ello, en los estudios históricos se ha tendido a identificar el amor con un tipo particular de afecto: el amor romántico, pasional, nutrido en la espera, la distancia, o la adversidad, con final unas veces feliz y en muchas ocasiones trágico (9)

Bolufer señala también que desde la revolución sentimental del siglo XVIII se produce un cambio de modelo en la concepción del matrimonio y las relaciones amorosas en tanto que en el Antiguo Régimen las relaciones eran concertadas a nivel familiar^{iv} por razones puramente de interés económico o personal, ya fuese por la adquisición de bienes o bien por mantener un estatus específico a nivel de sangre, esto es, la idea de que la clase dominante española tenía que concertar matrimonios con un perfil concreto, ya fuese hombre o mujer, y que cumpliese con las condiciones adecuadas a nivel económico y sanguíneo, tal y como se observa en conflictos como el que se desarrollan en el drama de *Macías*

Los modelos de personalidad masculina han sido definidos por la crítica del siglo XIX hasta la actualidad, pero con una serie de rasgos superficiales donde el individuo se enfrenta a la sociedad y a las trabas que ésta le pone para el cumplimiento de sus propósitos, pero no se produce un estudio en el que se justifique qué constructo social de masculinidad surge a partir de situar al hombre enfrentado a la sociedad. En otras palabras, el ideal masculino, en relación al amor y a las condiciones socio-políticas decimonónicas, se analiza desde la visión de la fatalidad. En el siglo XX, el doctor Gregorio Marañón ofrece una interpretación original e innovadora de la masculinidad del personaje de Don Juan desde una

perspectiva médica. En su estudio del personaje, el endocrinólogo español sugiere la posibilidad de una homosexualidad latente en Don Juan que provoca un conflicto subconsciente y se traduce en una conducta exageradamente masculina, o considerada como tal por la sociedad patriarcal. Basándose en la teoría psicoanalítica de Freud, Marañón cuestiona la virilidad del personaje mítico, descubriendo rasgos afeminados escondidos detrás de la fachada de burlador y seductor prolífico de mujeres.

La propuesta de Marañón subvierte la definición tradicional del héroe romántico, que Kalenic Ramsak resume de la siguiente forma:

El héroe romántico aparece como un ser misterioso, un rebelde, un seductor, un amante, cuyo amor puede ser no correspondido; es perseguido por el destino. Las pasiones, que en la época del neoclasicismo están comprimidas en el interior del alma, ahora brotan a la superficie del hombre romántico y frecuentemente emprenden su vida independiente. La mujer idealizada simboliza el sentimiento amoroso más puro, el fin inalcanzable, en su trayectoria vital el hombre romántico frecuentemente se ve amenazado por la muerte que forma parte del destino trágico y determinado (204)

Pero la perspectiva ofrecida por Marañón, no era completamente sin antecedentes, ya que en el siglo el siglo XIX Altamira apunta lo que podría considerarse como rasgos femeninos en los personajes masculinos románticos:

La desesperación exagerada, lacrimosa, la heredaron los románticos de los sentimentales del siglo XVIII, y es la parte más conocida, más popular de su psicología. Aquellos disgustos tan sin motivo, aquellas heridas del amor propio

elevadas á la condición de grandes problemas, aquella manera trágica é infundada de considerar la vida, amargándola, enturbiando todos sus placeres, trayendo sobre sí y sobre los demás la infelicidad menos merecida y lógica, se ha perpetuado tanto en la literatura de nuestro siglo, que está todavía latente en gran parte de los héroes de la novela moderna, y sobre todo del teatro, donde aún la aplauden los mismos que en la conversación diaria abominan de ella. Tiene, no obstante, una base psicológica que supone cierta superioridad en la aptitud para sentir, para recoger impresiones y responder á ellas con un vigor y un acutismo que, á veces, descubre sentimientos muy delicados (232-3, el subrayado es mío)

Estos modelos de personajes masculinos de corte romántico no prosperaron en la literatura posterior. Altamira analiza al héroe romántico exaltándolo en comparación con los personajes masculinos del Naturalismo. La pregunta podía plantearse en el hecho del porqué se crea este perfil de héroe masculino romántico y de dónde crece la amargura de vida y las heridas del amor propio. Los hombres románticos resultan especiales respecto a los otros, puesto que este tipo de modelos no se habían desarrollado hasta el siglo XIX. Además de ello, Altamira advierte que no triunfa el hombre romántico, sino que, refiriéndose al naturalismo, éste critica que los de éste último período literario sean «fríos, cobardes, cortesanos del éxito, que ni se rebelan, ni siquiera dudan; ó débiles, impotentes» (230)

Las obras románticas parten de la base de que la correspondencia del amor entre ambos sujetos se da por sentada desde un primer momento. No hay, por tanto, proceso alguno de cortejo ni enamoramiento progresivo, sino que la unión sentimental está establecida desde el inicio de la obra. Un personaje romántico

sufre el amor como un «vivir desgarrado de Dios, es un amar que choca siempre con las circunstancias que hacen imposible integrarse en una vida feliz, es un odio implacable a lo social que destruye y aniquila» (Godoy 117)

Se trata de una forma de amor peculiar, si se tiene en cuenta los antecedentes de la literatura española. Para Godoy, no hay un proceso de enamoramiento entre los amantes de las obras del Romanticismo, pues ya viene predefinido en la mayor parte de los casos, y no hay modificación de conducta en cuanto al deseo:

Los personajes románticos están destinados a amarse. Basta una mirada para que sus almas se encuentren y jamás ya se separen. En el principio de este sentimiento es necesario recalcar que no hay razones que lo expliquen. Es la pasión que reconoce sus derechos por sobre toda otra causa. Y por ello mismo aquí no hay estudio o análisis psicológico que indiquen los pasos del proceso amoroso. Porque, simplemente, no hay proceso. De comienzo a fin, desde el ángulo del sentimiento, el héroe y la heroína romántica no reconocen cambios. (117)

El amor romántico se conjuga, por tanto, como expresión del sentimiento por parte de los individuos habiendo una inexistencia de conflictos de intereses entre los amantes. Hay, por tanto dos elementos que conforman la relación amorosa entre los amantes en las obras románticas: la expresión sincera y la idealización del objeto amado. En palabras de Selimov,

El tema del amor tiene una identidad romántica en tanto que identifica la fuente primaria del sentimiento con el proceso de ideación neoplásica en el contexto de una realidad ilusionada. Se trata del producto de las ilusiones y deseos de la primera juventud, el que se proyecta sobre un ser ideal imaginado... la visión romántica

desvincula el sentimiento amoroso de la experiencia empírica, asociándolo con la necesidad natural de exteriorizar una subjetividad sensible: el amor no llega por contagio, hechizo o embrujo, sino que nace en el corazón del individuo. (Selimov *El amor*)

En este sentido, se produce un cambio en la representación de los códigos amorosos y en la forma de expresión de éste en la literatura respecto al período dieciochesco. El Romanticismo, y las obras que son sometidas a estudio, se caracterizan principalmente por la expresión del concepto de amor referido y de sus consecuentes conflictos. Al mismo tiempo, el análisis de la masculinidad de los protagonistas de los dramas románticos sugiere la posibilidad de una interpretación distinta. La aplicación del psicoanálisis a estos hombres demuestra que su masculinidad presenta una serie de problemas que se expondrán más adelante.

2.2. *La conjuración de Venecia* como obra política y privada: los conjurados vs Rugiero

Planteada la cuestión, el segundo tema al que va unido el amor es el de la muerte, en cuyos protagonistas tiene una amplia presencia. Atendiendo a dos de los principales dramas románticos, *La conjuración de Venecia* y *El Trovador*, de Martínez de la Rosa y García Gutiérrez, respectivamente, tanto Manrique en *El Trovador* como Rugiero en *La conjuración de Venecia*, la muerte se impone en sus vidas a partir de condenas a muerte, esto es, los correspondientes gobiernos, en tanto que representantes del poder, condenan a muerte a los protagonistas, sabiendo en último momento que el ejecutado es miembro de su familia.

En los argumentos de ambas obras se aprecia una marca de similitud. Los protagonistas *La conjuración de Venecia* y *El trovador* destacan por ser hombres muy respetados, amantes de mujeres que les corresponden a pesar de que dicho amor se vea cuestionado por su entorno y desemboque en tragedia, esto es, encuentran la muerte de manos del Estado, y no se encuentran integrados en una familia típica tradicional española puesto que, en el caso de Rugiero, su madre murió y su padre es realmente el antagonista hasta el final de la obra; mientras que Manrique no sabe nada de su pasado: su madre no es Azucena y él sí es un hijo y miembro de la familia Artal.

La cuestión de la originalidad en *La conjuración de Venecia* ya ha sido tratada por algunos críticos, como es el caso de McGaha, quien ha estudiado la relación de la obra de Martínez de la Rosa con la de *El delincuente honrado* de Jovellanos, o la postura de Sebold en «Jovellanos, dramaturgo romántico», que incluye la pieza de éste entre los principales dramas románticos.

Michael McGaha realiza un análisis exhaustivo de ambas obras, tanto a nivel de temáticas como a nivel de los personajes, y obtiene la siguiente conclusión:

If, in fact, *La conjuración de Venecia* was chiefly inspired by Jovellanos' play, a number of statements which have traditionally been made about Martinez de la Rosa's work must be re-examined. There can obviously no doubt that Martínez de la Rosa incorporated certain superficially romantic elements into his play, *e.g.* the Venetian setting, the tomb scene, the carnival atmosphere, and the use of crowds. But he did really create the first romantic hero of Spanish drama? It seems to me evident that the Torcuato of *El delincuente honrado* is every bit as much a romantic

hero as the Rugiero of *La conjuración de Vernecia*. In fact, I think one might successfully claim more romantic traits for Torcuato than for Rugiero – certainly a more intense pessimism. ... Francisco Martínez de la Rosa was a timid and unimaginative writer, whose chief virtue was his ability to synthesizer elements taken from a wide variety of sources^v (241-42)

El problema de este tipo de conclusiones consiste en que se toma la imaginación y la innovación como un elemento básico de valoración, a la hora de acercarse a la creatividad en el Romanticismo, sin tomar en consideración que la originalidad del autor reside en el modo de presentación de los conflictos, su desarrollo y el lenguaje. *El delincuente honrado* pertenece a la comedia lagrimosa y posee un fuerte carácter melodramático. En el Romanticismo no se produce una ruptura con lo anterior, sino una recuperación, razón por la cual hay aspectos comunes con el siglo XVIII, pero la conducta es totalmente diferente. Asimismo, los personajes de Torcuato y Rugiero, a pesar de que coincida el episodio de la anagnórisis al final de ambas obras y ambos derramen lágrimas, no se desarrolla de la misma manera, como bien se demostrará posteriormente. Rugiero posee una agencia casi nula mientras que el juicio de Torcuato se produce por la muerte del anterior marido de su esposa. Esta diferencia es fundamental a la hora de acercarse al modelo de masculinidad romántica, pues el modo en que enfrentan los conflictos los protagonistas es una de las bases para determinar su personalidad. Vicente Llorens defiende la idea de la originalidad a través de una recopilación de las ideas literarias de Alcalá Galiano, que sostiene que

El verdadero poeta romántico, esto es, el poeta de inspiración nacional y de expresión natural, no imitada, deja de ser romántico en cuanto se somete a un principio de imitación, cualquiera que sea. (325)

A la hora de tratar a Martínez de la Rosa como un romántico, uno se ha de sumergir en su pensamiento literario así como su concepción entre la disputa existente entre aquéllos que seguían el modelo clásico y los innovadores, que son los románticos. Martínez de la Rosa aboga por un punto medio, también conocido como «justo medio»:

El justo medio es un sistema de transición entre dos sistemas netamente distintos: el absolutista y el nuevo liberalismo, el que tendrá virtualidad histórica, y condicionaría decisivamente toda nuestra trayectoria histórica, hasta 1931 en algunos aspectos (*Orígenes* 18)

Tanto Adame como Comellas ubican dicho período histórico entre 1834 y 1835. No obstante, si aplicamos dicha dicotomía a nivel de pensamiento al ámbito literario, Martínez de la Rosa ya avisa de que él se mantuvo entre dichos polos:

Como todo partido extremo me ha parecido siempre intolerante, poco conforme a la razón y al contrario al bien mismo que se propone, tal vez de esta causa provenga que me siento poco inclinado a alistarme en la bandera de los *clásicos* o de los *románticos*, y que tengo por cosa asentada que unos y otros llevan razón cuando censuras las exorbitancias y demasías del partido contrario (*Obras completas* 4)

La política no deja a Martínez de la Rosa atrás en la composición de *La Conjuración de Venecia*, pues una de las grandes acusaciones que se le ha hecho a la pieza teatral es que se centre más en las cuestiones históricas que en las del

sentimiento. De hecho, la vuelta al pasado conforma una de las claves del Romanticismo, pues

La aparición del tratamiento de la historia en estas épocas [el Romanticismo, en su faceta francesa, española y portuguesa] no es casual ni gratuita, y está directamente relacionada con toda la estética romántica que vuelve hacia el pasado en busca de las características fundamentales de la nación (Ogando 349)

Una de las acusaciones que se vierten hacia *La conjuración* viene de parte de González de Garay y Fernández que, además de sostener que la cuestión histórica predomina sobre la sentimental, no considera la obra propiamente romántica. El problema de este acercamiento se debe al hecho que la centralización de una obra como *propiamente* romántica se vincula con la presencia de una serie de premisas encajadas dentro de un texto literario que, por dejar de tener algunas, no implica que sea *menos* romántico que otro que viene posteriormente. Para la autora,

La Conjuración de Venecia no puede tal vez hoy caracterizarse, desde una perspectiva estilística adecuada, como un *drama romántico* en toda la profundidad y fuerza del término. El héroe sin esculpir, el amor catapultado hacia un sentimentalismo horro de sino trágico, la ponderada utilización de los recursos, suponen un dramaturgo que ha partido de premisas insuficientes, que ya no está en condiciones de arriesgar en la aventura todo su velamen (232)

Navas Ruiz arguye que «por la abundancia de procedimientos efectistas en el estilo y el sentimentalismo de muchas situaciones, *La conjuración de Venecia* enlaza con el melodrama» (160), lo que contradice, por tanto, a McGaha, que, desde su

perspectiva, subraya que la obra de Jovellanos es una pieza meramente romántica mientras que *La conjuración* es una mera copia a nivel temático y estilístico.

Se ha de tener en cuenta que los elementos que encierra *La conjuración*, así como la ideología romántica del *yo* que subyace en la obra, pasando por la cuestión histórica y su revitalización y vuelta al pasado en aras a exaltar la esencia de lo español, junto con la revitalización de los sentimientos, distan de gran manera a lo que sí representa el melodrama de Jovellanos.

Una primera lectura del drama de Martínez de la Rosa ya acerca al lector hacia los modelos que se exponen dentro de la pieza teatral. El protagonismo le pertenece a Rugiero, pero el foco se desplaza en determinados momentos hacia lo político, que lo encarnan los conjuradores. Como ya se dijo anteriormente, el autor conjuga el tema amoroso al mismo tiempo que el político y, a pesar de que ha sido criticado ampliamente por este hecho, al emprender un análisis sobre el carácter masculino de los personajes, se observa que existe más de un modelo de masculinidad dentro de la obra de Martínez de la Rosa.

En primer lugar, Rugiero es presentado tanto al lector como al espectador por parte de los diversos personajes que conforman el drama. En boca de los conjuradores, es un personaje que «ama mucho a su patria adoptiva y no piensa sino en salvarla» (185), además de que «no ha menester ni indulgencia: cuando se trata de cumplir con un deber, nadie en el mundo le lleva ventaja» (184). Justo al momento, ya se ha informado que el personaje, por el momento, no es de Venecia, así como el patriotismo que profesa hacia ésta y lo comprometido que se halla con

los deberes que posee. La gran definición de su carácter la ofrece Marcos Querini, que formula lo siguiente

MARCOS QUERINI

¿y quién pudiera dudarlo? Cabalmente sus buenas prendas le han granjeado el afecto de todos; y lejos de mirársele en Venecia como extranjero, ársele en Venecia como extranjero, sin más recomendación que su espada se le considera con razón como uno de los mejores hijos. Si hoy tarda, por primera vez, debe de motivarlo alguna causa poderosa... (186)

Ésta es la configuración que se tiene del personaje principal a nivel público, pero no hay que olvidar que el encuentro del panteón con Laura Morosini ofrece la otra cara de Rugiero: el personaje sensible en el ámbito privado, aquél amante fiel que profesa, sin cuidado alguno, sus sentimientos hacia su amada alterando algunos momentos de ternura. Sólo en dos momentos Rugiero se autodefine, el primero en este encuentro:

Solo, huérfano, sin amparo ni abrigo...sin saber a quiénes debo el ser, ni siquiera la tierra en que nací... ¿Por qué me amas, Laura, por qué me amas? ¡Basta que seas mía, para que seas desgraciada! (213)

Y, por segunda vez, en el Tribunal de los Diez, durante su comparecencia, donde le relata a Pedro Morosini su origen y éstos descubren su lazo genealógico.

La problemática que existe en torno al modelo de masculinidad que encarna Rugiero es el hecho de que su agencia en la obra, prácticamente, es nula. En la escena II, acto I, donde se planea todo el entramado para asestar la rebelión, Rugiero

solamente se disculpa, pero no hace intervención alguna, quedando apartado de todo el entramado político de los conjuradores en tanto que protagonista, y convirtiéndose en un mero participante. En general, la forma en la que se presenta *La conjuración* hace que Rugiero sólo cobre voz en dos ocasiones: el encuentro con Laura y en el juicio. Ésta es la principal razón por la cual el personaje podría considerarse protagonista, pero solamente en el ámbito privado de la pieza, pues es retirado de escena a causa de la detención.

En referencia a la conjuración, sin duda alguna los grandes protagonistas son Jacobo y Marcos Querini. Además de que el embajador califica sus argumentos de «prudencia consumada» (193) Ambos hermanos profesan la representación de la razón (más vale seguir la luz de la prudencia que los ímpetus del corazón (189)) en la reunión que se celebra para planear la sublevación. A nivel político, resulta interesante cómo ellos afirman las precauciones que se han de tomar:

JACOBO QUERINI

¿No basta tener en favor nuestro la razón y las leyes; siempre es aventurado encomendar su triunfo al incierto trance, y es mala elección para los pueblos enseñarle a reclamar justicia, desplegando la fuerza (188)

En contraste, tenemos el resto de los conjuradores, que tienen ímpetu e iniciativa para emprender las armas y poner fin a la situación de injusticia política que están sufriendo, llegando al punto en que dan por hecho de que «no habrá noble veneciano, digno de su estirpe, que no empuñe la espada en nuestro favor» (190), así como el pueblo va a apoyarlos por los fracasos sufridos en batallas, además de que «el hambre, todas las plagas juntas, han apurado ya la paciencia y el

sufrimiento» (191). He aquí dos modelos diferentes de comportamiento que entroncan con el carácter masculino del hombre romántico del siglo XIX.

El género del teatro el que sí tiene un poder de atracción y que sirve de vehículo de justificación a la hora de transmitir cuestiones políticas, pues

su influencia social se limita a su difusión en el mundo de los lectores, cuya dimensión en la España del xix era aún reducida por el elevado analfabetismo, la escasez de bibliotecas públicas y otras circunstancias. En este sentido, el teatro político impreso no tenía mayor repercusión social que un folleto o un artículo de prensa. En cambio, como espectáculo y literatura oral, la representación teatral era un medio de comunicación directo con el público con gran capacidad para influir en las actitudes y opiniones de los espectadores, incluidos aquellos que carecían de hábitos de lectura (De la Fuente 13)

Atendiendo, por tanto, a la función que tiene el teatro para la modificación de comportamiento, conducta y, consecuentemente, modos de pensamiento, *La conjuración* propone una revolución de vuelta a un pasado mejor. Schurilknight (1998) señala que Martínez de la Rosa no sólo está interesado en el hecho de que solo un grupo de personas realice la conspiración, sino en plasmar un ejemplo del tipo de persona que ha de realizarla, pues «was not advocating freedom except for a small number of people (543). Como plasmación del proyecto político que emprendió Martínez de la Rosa en la España del siglo XIX, para el autor: “with minor exceptions, turning to the past was exactly what Martínez and the Estatuto Real were doing

in the real world” (542).

Para el grupo de los conjurados, la afirmación de que tienen la razón y las leyes a su favor implica que poseen la autorización moral para realizar la conjuración dada la situación dictatorial que sufre Venecia. De hecho, el Tribunal de los Diez, que se menciona al inicio y sale a escena en el acto V, se describe como de aspecto ópaco y lugubre ... Una compuerta en el suelo indica la entrada de las cárceles subterráneas. Es de noche: una lámpara antigua alumbra escasamente la estancia. (265)

Tanto los hermanos Querini como los conjurados son los que evocan este tipo de comportamiento, y consecuentemente, se espera que, de forma vicaria, sea asumida esta premisa como una máxima por el público. Es, de esta manera, como Martínez de la Rosa conjuga todos estos elementos para exponer una solución al conflicto político que se desarrolla en la obra. He aquí, por tanto, dos modelos de masculinidad que se soportan en base a lo moral en el ámbito político, esto es, la masculinidad se define a partir de la voluntad de actuar y cuyo punto de discernimiento se centra en la manera en que a la hora de llevar a cabo la conjuración, la masculinidad se acentúa con una combinación de la mesura y la pasión.

2.3. Rugiero, la masculinidad y la melancolía

Al considerar como Rugiero se integra en *La conjuración* en el ámbito político, notamos como su masculinidad es matizada por la melancolía. Atendiendo

a cómo Martínez de la Rosa estructura el drama, se ha de tener en cuenta que existen dos esferas que se desarrollan de forma paralela, la política y la de relaciones personales. Rugiero se inserta en la última debido a su relación con Laura y al desarrollo que recibe la línea argumental que trata del misterio que rodea su nacimiento y su pasado. En lo que se refiere a la esfera de la política, se trata del personaje que «ama mucho a su patria y no piensa sino en salvarla» (185) pero que, realmente, toda la condena que recibe viene por el hecho de revelar la cuestión del levantamiento.

Sebold (1986) realiza una analogía del personaje con Jesucristo, argumentando que tanto durante su defensa como en el momento de ser ejecutado presenta paralelismos con dicha figura. Ciertamente es, además, que la actitud de redención que toma el personaje en el interrogatorio que realizan los presidentes, una vez fuera de escena Pedro Morosini, así como el hecho de formularles «concededme esa gracia... y os perdono...!» (295), que se cumplen las analogías con Jesucristo. La conformación del héroe como personaje romántico se desarrolla, en toda su plenitud, cuando Laura entra en escena, pues «permite a éste expresar sus más altos sentimientos y vive en función de su placer» (Menarini 3).

Reunidos las características principales de Rugiero a nivel general, podrían resumirse en los siguientes puntos. Su perfil destaca por ser un personaje perdido en cuanto a su patria y su familia, razón por la cual es compadecido por los personajes que lo rodean y, al mismo tiempo, por la cual se compadece él de sí mismo. Su autoestima, además, da cuenta que va decayendo conforme avanza la obra, ya sea en relación a Laura como a nivel de su propia persona. Específicamente,

lo único que no decae es su orgullo ante el tema político, pues bien resalta al Presidente ante la pregunta sobre si ha conspirado contra la república que «Si lo sabéis, ¿a qué lo preguntáis?» (292). En general, es un personaje que destaca por la ausencia de agencia que se aprecia a lo largo de la obra, decantándose por la sumisión.

Rugiero puede ser definido como un ser melancólico en términos freudianos^{vi}, pues a lo largo de la pieza manifiesta un comportamiento que incluye el rechazo a sí mismo, el amor frustrado y la pérdida de la madre, lo cual permite ver hasta que punto él encaja dentro del modelo de masculinidad en la sociedad patriarcal.

El incidente que sufrió con su madre en Alexandria, donde le «hallaron desangrando[se] en el mismo seno de [su] madre» (290) es una de las constantes que se repiten determinadas veces a lo largo del drama. Siendo esta la última, la primera es formulada por el embajador en el acto I, escena II («ama mucho a su patria adoptiva» (185)), seguida de Marcos Querini, con su frase «y lejos de mirársele en Venecia como extranjero» (186) y, la más importante, la imprecación que formula ante Laura de ser un ser infeliz (213).

Freud, en su ensayo *El duelo y la melancolía*, analiza detenidamente los rasgos en común y diferenciales de este tipo de perfil psicosomático. El aspecto común que poseen ambos son las causas por las cuales se desarrollan ambos perfiles psicológicos:

Mourning is regularly the reaction to the loss of a loved person, or to the loss of some abstraction which has taken the place of one, such as one's country, liberty,

and ideal, and so on. In some people the same influences produce melancholia instead of mourning and we consequently suspect them of a pathological disposition (243)

La ausencia de agencia que existe en el personaje respecto al ámbito político se relaciona con su estado de ánimo constante por los factores anteriormente mencionados, como es la cuestión de la orfandad y no saber de su pasado, el fracaso de la conjuración por su estado de embriaguez y el hecho de que su manceba revele los planes de los conjurados, su autoestima respecto a Laura y el planteamiento constante de por qué es él un objeto amado. El interés del personaje, principalmente, se centra en su propia persona y en el dolor constante que expresa a lo largo de la pieza. En ese sentido,

The distinguishing mental features of melancholia are a profound painful dejection, cessatiion of interest in the outside world, loss of the capacity to love, inhibition of all activit, and a lowering of the self-regarding feeling to a degree that finds utterance in self-reproaches and self-revilings, and culminates in a delusional expectation of punishment (244)

La falta de interés, a nivel político se traduce en la poca intervención en la escena III del acto I. La agencia es tomada por los hermanos Querini, pensadores de la trama política, mientras que él únicamente se limita a acatar lo que se ha decidido. El mayor autorreproche, y su deseado castigo, lo expresa en el juicio («¡Por qué no tuve la dicha de morir con ella» (290)), como la vía de escape que ha querido desde que conoce sus antecedentes familiares.

Su condena propia también se manifiesta con el padre de Laura, Juan Morosini, que en boca de ésta, reproduce el parlamento de Rugiero ante el hecho de contraer matrimonio sin la bendición paterna:

No tengo más pesar en el mundo que el haber ofendido a tu padre; y nunca me presento a su vista sin cubrírseme el rostro de rubor... Mas si algún día llega a perdonarme; si logro que me mire, no como a hijo, sino como a un esclavo, no viviremos uno y otro sino para hacerle feliz... ¡y aún quiera Dios que así podamos borrar nuestra falta!» (233)

La relación que tiene el personaje con el objeto amado, Laura, tiene una especial significación. En todos los personajes masculinos románticos no hay un cuestionamiento del sentimiento si no hay una agencia ajena (la mentira, como es en el caso de *Macías*, o la intervención de Zulima en *Los amantes*), pero el comportamiento de Rugiero es distinto por el hecho de que es él quien pone el estado de duda: ¿Por qué me amas, Laura, por qué me amas? Basta que seas mía, para que seas desgraciada» (51). A nivel individual, Rugiero pronuncia una serie de querellas, por lo que, a nivel lingüístico, puede observarse cómo, realmente, está expresando una masculinidad melancólica en términos freudianos, pues

Their complaints are really 'plaints' in the old sense of the word. They are not ashamed and do not hide themselves, since everything derogatory that they say about themselves is at bottom said about someone else. Moreover, they are far from evinving towards those around them the attitude of humility and submissiveness that would alone befit such worthless people. On the contrary, they make the

greatest nuisance of themselves, and always seem as though they felt slighted and had been treated with great injustice (248)

El personaje melancólico posee también un carácter especial en relación a su yo. Freud apunta que hay una diferencia fundamental entre el duelo y la melancolía en cuanto a la personalidad del que lo sufre, y que estriba en el yo y la humillación constante que realiza sobre su persona. *La conjuración* es una obra, cuyo héroe demuestra una falta de masculinidad en tanto que se va desarrollando a través de una pérdida del yo, por las continuas declaraciones que realiza, hasta desembocar en la escena del juicio, además de que

The melancholic displays something else besides which is lacking in mourning –an extraordinary diminution in his self-regards, an impoverishment of his ego on a grand scale. In mourning it is the world which has become poor and empty; in melancholia it is the ego itself. The patient represents his ego to us as worthless, incapable of any achievement and morally despicable; he reproaches himself, vilifies himself and expects to be cast out and punished. He abases himself before everyone and commiserates with his own relatives for being connected with anyone so unworthy (246)

Rugiero, además de todo, tiene una necesidad que contemplamos en los dos momentos en que toma protagonismo, ateniendo a protagonismo al hecho de que realiza parlamentos durante escenas largas, no como en el caso del acto II de la escena I, cuya participación en la trama política es básicamente nula. Su melancolía se refuerza por ser su perfil, en algunas ocasiones, el punto central y, además, lo

curioso es que tanto con Laura como el tribunal es él el que da pie a que salga su pasado a relucir. Es por ello que «one might emphasize the presence in him [the melancholic] of an almost opposite trait of insistent communicativeness [shame] which finds satisfaction in self exposure (247) [En el melancólico podría casi destacarse el rasgo opuesto [la vergüenza], el de una acuciante franqueza que se complace en el desnudamiento de si mismo]

La figura pública de Rugiero bien conocida entre los habitantes de la Venecia que crea Martínez de la Rosa, además de que él expone las condiciones de su vida, se da por hecho de que no ha sido la primera vez. Rugiero no es tanto conocido por sus hechos o por su modelo de conducta, sino por su carácter melancólico, que es lo que lo hace especial dentro de los conjuradores. Ésta es la principal razón por la cual es el personaje más destacable a nivel de representación. Es cierto que el motivo político es importante dentro de *La conjuración* y que le otorga nombre a la pieza teatral, pero, como ya se mencionó, éste es apartado automáticamente a pesar de que ello le implique la condena a muerte, esto es, él no actúa. Rugiero se configura como protagonista por el carácter melancólico que se desprende de él a lo largo de los cinco actos. De hecho, su gran intento durante toda la obra es poder suplir las carencias que sufre, una búsqueda de aquello que le produce todo el malestar, que se resuelve con el final de la obra. La anagnórisis funciona en la pieza de Martínez de la Rosa como la cura para el personaje melancólico, Freud señala que la principal diferencia entre el duelo y la melancolía es la perdurabilidad del objeto perdido y consecuentemente una pérdida del yo. La anagnórisis que surge al final en el Juicio es fundamental para la superación del proceso melancólico, pues el objeto de amor

ha vuelto a Rugiero, su pasado. Freud apunta ante el proceso melancólico que el paciente, por reglas generales,

In yet other cases one feels justified in maintaining the belief that a loss of this kind has occurred, but one cannot see clearly what it is that has been lost, and it is all the more reasonable to suppose that the patient cannot consciously perceive what he has lost either. (245)

La anagnórisis, en el análisis del personaje melancólico, resulta fundamental, pues es donde el perfil maníaco freudiano tiene su punto más álgido, cuando ya ha descubierto sus orígenes. La pérdida del yo y la ambivalencia han sido superadas en estos momentos, puesto que Rugiero ya ha encontrado su pasado, por lo que la libido ha abandonado al objeto amado.

En relación a la masculinidad, Rugiero contrae la melancolía, pues buscar igualar su identidad masculina con el resto de la sociedad y, en esta obra, la representan los conjurados. Si se retorna al principio, puede verse su carácter pasivo y su carácter lacrimoso con Laura, siendo ella quien lo consuela cuando le pide explicaciones sobre el porqué lo ama. Rugiero, en términos freudianos, contrae la melancolía por la pérdida de su identidad, y siente una ansiedad por recuperarla, afectando a su carácter y comportamiento y sintiendo auto-lástima de sí mismo. Rugiero no acepta su pasado a lo largo de su existencia, y no asume la pérdida de éste, y dirige sus reproches hacia el yo que conserva el objeto perdido. Su inconsciente, al no saber qué es específicamente, achaca al pasado y su origen todo el proceso. Su carácter narcisista, propio de la melancolía, se produce por su falta de

masculinidad, que es causada por el no conocimiento del pasado, algo que se aprecia justo al final de la obra. De hecho, una vez que se produce la anagnórisis el personaje cobra un carácter realmente masculino y dominante. Su condena a muerte ha dejado ya de importar («Todo cuanto hayan dicho, todo es cierto: dejadme»(292)) hasta el momento en que suplica a los presidentes ver a Pedro Morosini.

El protagonista de *La conjuración* es un personaje proto-romántico porque no se desarrollan en él los intereses y conflictos que van a verse en los próximos capítulos. Muestra una voluntad por no desarrollar su individualidad. A nivel público, queda oscurecido por los conjuradores, en especial por los hermanos Querini y, a nivel privado, su único interés consiste en reafirmarse como hombre en el sector público a partir de un nombre. Su inconsciente lo reprime a tener una actitud masculina.

Rugiero, por tanto, es un melancólico de agencia prácticamente nula por un objeto perdido: su masculinidad. Se considera, también, inferior por no tener un nombre entre los nobles venecianos, creando un sentimiento de inferioridad. Ese espacio simbólico es su masculinidad, pero para que sea reafirmada, como el resto, necesita de un nombre y una pertenencia a una familia concreta. Es por ello que el motor principal de la obra es la búsqueda del pasado de Rugiero, y por ello, antes de morir, se alza como hombre y muestra valentía ante los jueces. Ha vuelto a ser un hombre, a pesar que posteriormente vaya a ser condenado a muerte. El «infeliz» (108) protagoniza un final dramático, pues ha superado su trauma pero ha sido condenado por el Tribunal de los Diez.

El desarrollo de la masculinidad romántica no se desarrolla hasta que Larra publica su obra *Macías* y, seguidamente, le siguen *Don Álvaro* y *El trovador*. Como bien se demostrará posteriormente, estos tres personajes presentan modelos de masculinidad específicos, sublimándose desde aspectos diferentes en la figura de Don Juan.

Capítulo 3

LA CONSOLIDACIÓN DEL TEATRO ROMÁNTICO: *MACÍAS Y EL TROVADOR* COMO MODELO NUEVOS MODELOS ROMÁNTICOS EN LA ESCENOGRAFÍA ESPAÑOLA

3.1. El canon romántico: *Macías* como primera obra de corte romántico-sentimental

El canon establece la fecha del 23 de abril de 1834 como el inicio del Romanticismo en los teatros de Madrid, a partir de *La conjuración* y el gran elogio de Larra. El autor logró un efecto, en palabras de Larra, por el que logró empatizar con el público por la configuración del drama:

simpatizan con el infeliz, y cualquier respuesta enérgica de un reo inocente á un juez duro será aplaudida en el teatro; no es esta la principal habilidad del señor Martínez; el elogiarle lo que cualquiera puede hacer sería elogiarle torpemente. Su mérito está en ese conocimiento del corazón humano con que prepara los efectos, con que se introduce furtivamente en el pecho del espectador , con que le lleva de sentimiento delicado en sentimiento delicado á enmudecer y llorar. (71)

El estreno de Martínez de la Rosa abre una dimensión paralela en el teatro español. Es el inicio del Romanticismo en tanto que primera obra dramática, pero sobre todo lo que viene a despertar es una serie de temas y conflictos que se enfocan en un personaje principal, así como un valor añadido: la búsqueda de la libertad. Ésta viene a ser la causa común de prácticamente todos los héroes románticos, concretándose en diversas dimensiones en función del argumento del drama.

La censura es un elemento clave en el estudio del teatro romántico al producir el retraso del estreno de las piezas teatrales. La anécdota sobre la historia del texto es que

La obra había sido escrita en 1833, y presentada a censura el 10 de julio de ese año, si bien entonces este aparato de control gubernativo prohibió su estreno entonces, porque la obra se podía entender como una denuncia de los comportamientos tiránicos de la aristocracia próxima al monarca tirano, pues aún Fernando VII estaba vivo. (Introducción 172-173)

Efectivamente, la composición es anterior a su representación, así como *La conjuración* puede ser estrenada en abril de 1834 por el hecho de que Fernando VII ya ha muerto y se produce una serie de cambios políticos en España, siendo una posible imagen el ascenso de Martínez de la Rosa como ministro. No obstante, ya se señaló que la obra de Martínez de la Rosa tiene más carácter político que sentimental, así como, a pesar de que se desarrolla la búsqueda de la identidad de Rugiero.

Macías, la obra justo que sigue a la de Martínez de la Rosa, supone la consolidación del Romanticismo al quedar la visión política relegada y centrarse en el sentimiento. De hecho, la crítica viene a reconocer la importancia de la pieza por la influencia que ejerce en obras posteriores. Shaw apunta al tratar la cuestión que

An interesting feature of the circumstances connected with the play is that as originally composed it was so similar to Larra's *Macías* that Hartzenbusch had to rewrite it extensively. Something of the same is true also of Garcia Gutierrez's *El trovador*. There is, of course, no suggestion of plagiarism. But the identity of

conception cannot be lightly passed over. It implies an identity of outlook and sensibility. When three dramatists write major plays on the same time, it must be concluded that the theme itself has a very special significance for the movement to which they belong (25)

De este modo, puede entenderse que el *Macías* reconfigura un modelo nuevo llevado al teatro donde el amor conforma al personaje, esto es, sienta la base del desarrollo, En palabras del autor^{vii},

¿Qué es, pues, *Macías*? ¿Qué se propuso hacer el autor? Macías es un hombre que ama, y nada más. Su nombre, su lamentable vida pertenecen al historiador; sus pasiones al poeta. Pintar a Macías como imaginé que pudo ser o debió ser, desarrollar los sentimientos que experimentaría en el frenesí de su loca pasión, y retratar a un hombre, ése fue el objeto de mi drama. (480)

Larra adopta, de esta manera, un giro a la cultivación de un personaje romántico prototípico, donde la pasión y el amor tienen que jugar como papeles principales. Se produce una recuperación del perfil histórico del trovador tanto en la pieza de Larra como en la García Gutiérrez. En la obra de Larra, se produce una modificación del argumento y del tiempo en relación a la leyenda histórica, donde Macías ama a una plebeya y no a María de Albornoz.

La masculinidad de ambos es parecida, siendo Manrique un reflejo de Macías, pero su modelo de comportamiento es prácticamente igual desde el punto de vista del psicoanálisis. Ambos enfrentan problemáticas muy similares, que se desarrollarán a lo largo de este capítulo. Sin embargo, la presencia real de la madre es lo que hace la diferencia entre un personaje romántico y el otro.

3.2. La metáfora paterna en *Macías*.

La realidad histórica que retrata Larra tiene especial importancia, pues apunta al inicio que «La época es en uno de los primeros días del mes de enero de 1406» (480), y la obra comienza con una discusión entre Nuño y Fernán^{viii} González sobre la promesa de matrimonio establecida por el primero ante la llegada de Macías. Fernán González es descrito antes que el mismo protagonista por parte de su propia persona, pues apunta que «Yo además soy caballero, | hidalgo de alta nobleza, | y acostamiento su alteza | me da por escudero» (179), así como insiste en el hecho de que, a causa de su linaje, no tiene obligación alguna para casarse con Elvira: «Porque con villana y pobre | por mujer, no he de casarme, | que mujer no ha de faltarme | mientras el poder me sobre» (482).

La figura opositora real es Fernán Pérez por la diferencia social que se establece entre ambos, estableciéndose una jerarquía de poder primera, que luego será encarnada por don Enrique («Y ahora, pues, que convenidos | estamos, y están unidos | nuestros intereses» (483)), teniendo esto relación con el concepto de la honra y el estatus social («al noble hidalgo que os sube | a tanto honor» (486). Esa denominación de *noble hidalgo* será, a partir de este momento, una constante por parte de Nuño para dirigirse hacia Fernán Pérez^{ix} y, terminando la escena IV, es cuando más claramente se configura Nuño como personaje al proclamar su última palabra ante su hija. El carácter autoritario procede del intento de ascender socialmente, esto es, su hija sirve de vehículo. Además de ello, hay un reconocimiento hacia la audiencia sobre el uso de su hija como instrumento. La

sumisión hacia la figura paterna es una constante en casi toda la pieza teatral de Larra, y he ahí donde puede verse los cambios de tono en función del interés, algo que no ocurre por ejemplo, en *La conjuración* cuando Laura le confiesa a su padre que se ha casado en secreto^x. La figura del padre de la amada es, en la obra de Martínez de la Rosa, la única que denota rasgos positivos, específicamente con una sensibilidad hacia su hija ante su sufrimiento:

MOROSINI

Laura... no tiembles así, hija... ven aquí al lado de tu padre... que ya ha olvidado tu falta, y no ve más que tus desdichas!... (*Le echa los brazos con la mayor ternura, y la conduce a un sillón junto al suyo: siéntase ambos –Laura coge las manos de su padre, las lleva a la boca, y levanta los ojos al cielo*). ...Si hija, cuando un padre perdona, el cielo echa su bendición! – Pero tranquilízate un poco, y confíame tus penas.... ¿no soy yo tu mejor amigo? (399)

Menarini^{xi} señala respecto Morosini que, en cuanto al matrimonio entre Laura y Rugiero

se trata sin embargo de una oposición momentánea, pues apenas sabrá la verdad, de opositor pasará a ayudante para defender a quien la hija ama de la crueldad de su propio hermano, presidente del Tribunal de los Diez (5)

No obstante, el crítico señala que «el padre es involuntariamente el primer opositor» (5), refiriéndose al momento en que Nuño le pide explicaciones de que, a pesar de que dejó elegir a su hija a su futuro esposo, no le dijo que jamás habría aceptado a Fernán Pérez (I, IV). La cuestión es que, a pesar de que su hija le revela toda la *verdad*, el insiste en que el compromiso ha de prevalecer, argumentando

cuestiones de linaje y ascenso social que le proveerá el primer matrimonio, por lo que, en parte, sigue siendo uno de los tres opositores hacia la pareja que se desarrolla en la obra (Villena y Fernán). Para Serrano Asenjo,

el poder paterno que permite dicho acto libre se transforma más abajo en tiranía, al impedir a la heroína el posterior y definitivo margen de libertad para la elección de esposo. (345)

Nuño no vuelve a tomar mayor protagonismo en la obra, lo cual implica que no es realmente un personaje que imponga una ley constante, sino que son don Enrique y Fernán quienes ejercen de figura de poder a lo largo del drama. En el *Don Álvaro*, se observa que muere accidentalmente por la pistola, y aquí prácticamente desaparece de escena. En este sentido, la figura opositora del padre, en términos literales^{xii}, es algo puntual y momentáneo tanto en el *Macías* como en la obra de Rivas. Sin embargo, la figura paterna se concibe en los dramas románticos como una fuerza de oposición a las aspiraciones del protagonista.

Dicho esto, es posible trazar una línea desde *La conjuración*, pasando por *Macías* y, finalmente, desembocando en *Don Álvaro*, donde se observa un Morosini compasivo ante la desobediencia de su hija por tal de ayudar a Rugiero para que ésta sea feliz, pasando por un Nuño que, a pesar de que reconoce que es su hija quién debería haberle dicho la verdad desde un primer momento, no renuncia al ascenso social, en tanto que lo ve con buenos ojos por un mero hecho de interés propio, hasta desembocar en el Marqués de Calatrava con su negativa hacia don Álvaro por una cuestión de linaje, convirtiéndose en un representante de las ideas del Antiguo Régimen. Para Torres (94), la reacción de Elvira ante la disyuntiva

entre su padre y la negación a casarse responde a la *auctoritas* paterna, aunque apunta que ello viene causado ante la ausencia de respuesta por parte de Macías.

Menarini acierta en la cuestión de que en estas piezas

El primer opositor de la pareja, en todos los dramas, es el padre de la heroína: este papel puede ser asumido por otras figuras familiares masculinas, como el hermano o los hermanos (*Don Álvaro y Trovador*) sin que cambie el tipo de oposición (4)

Rugiero, en este sentido, no sufre oposición alguna, como ya se ha señalado, por ideas que provengan de cuestiones de linaje ni de honor, sino que el origen de los acontecimientos es de carácter público; su condena por la conjuración y el descubrimiento de que él es primo de Laura. Por otra parte, hay una coincidencia en el número de opositores por parte del *Don Álvaro* y el *Macías*: en ambos dramas son tres, pero cabe destacar que la obra de Rivas los agrupa dentro del ámbito familiar, mientras que Larra toma un miembro de la nobleza, un Marqués (Villena), en tanto que no se doblega ante la autoridad, Nuño por un *error* de su hija y un conflicto de intereses personales, y, Fernán Pérez, que quiere casarse con Elvira por medio de mentiras e intrigas hacia Macías. Larra, por tanto, abre determinados frentes mientras que Rivas lo que hace es un enfrentamiento entre la institución familiar tradicional y la consecuente venganza de los hermanos de doña Leonor y el personaje romántico marginal que encarna don Álvaro.

3.3. Los polos enfrentados: Macías vs Fernán Pérez

La configuración que hace *Fígaro* en cuanto a los dos personajes principales – protagonista vs antagonista– responde a una serie de tópicos en los que ambos se sitúan conforme a su comportamiento en el transcurso de la obra. En primer lugar, es Elvira la que retrata a Macías en la conversación que tiene con su padre (I, IV), donde le pide al último que «sus virtudes, |su ingenio, su valor, sus altos hechos | no despreciéis señor» (489), y donde procede a comentar que no hay nadie quien imite sus hazañas, así como destaca su fuerza. No obstante, cabe destacar una característica que tienen todos los héroes románticos, y que se aprecia de forma indirecta a través de la voz de Elvira, la opinión pública:

¡Cuántas cántigas / de él corren en la corte, que la afrenta / de los ingenios son, y de
las damas / el contento y placer! ¿Y ése es, decidme / ése el mal trovador y
aventurero, / ése el simple soldado? Padre mío, / si eso no es ser cumplido
caballero, / si eso es ser villano, yo villano / a los nobles más nobles le prefiero
(490)

A este perfil heroico, se antepone y, al mismo tiempo lo refuerza, las figuras de Don Enrique y Fernán Pérez. En la conversación que mantienen ambos (II, IV) en cuanto a la conjuración que han hecho para que el plazo sea vencido, se expone la causa por la cual el Marqués ha decidido tomar parte en esta empresa: un mal pago de la amistad a causa de la defensa de Marta Albornoz por parte de Macías.

Una vez que se han establecido los modelos, comienza, en un primer momento, a configurarse ese espíritu de rebeldía que encarna el mito literario que reconfigura Larra

DON ENRIQUE: Es insufrible su orgullo, / y hasta su honradez me enfada, / pues no ha menester mi estirpe / que venga ninguno a honrarla. / Yo también sé ser honrado / cuando conduce a mi fama. / A su impetuoso carácter, / a su indomable pujanza / opondré el poder y, cierto, / no hacen sus servicios falta. / Vos servís mejor (495-496)

Esta visión *negativa* por parte de la clase dominante de la obra es traducida, en palabras de Alborg, como la personificación de «ideas de libertad, de afirmación del individuo frente a convenciones y trabas sociales, de rebeldía y de inconformismo, de exaltación del yo» (274). A partir del reconocimiento de sus enemigos sobre su honradez y su carácter, y su correspondiente odio por ser fiel a la cuestión de la justicia, Macías llega al punto de conformar un gran ideal en la época romántica.

Para que ello tenga efecto, es necesario la conjugación de dos factores: la obediencia al poder y la lucha por sus ideales a través de la expresión de éstos en clave de emociones. A partir de que descubre el entramado que se ha ideado para frustrar sus planes con Elvira, es cuando comienza a ser llamado por parte de Don Enrique *indócil servidor*, y es cuando procede a formular una de sus más famosas frases: «¡O venganza o muerte!» (504). La definición de Macías por parte de don Enrique comienza a marcar el conflicto que desarrolla en el drama de Larra: la violación de la ley del padre por parte del protagonista.

Larra también marca el inicio de un nuevo modelo de masculinidad: el hombre propiamente romántico, en donde se produce un desborde de sentimientos. Para Gies, Macías tiene un fin específico a nivel ideológico:

La intensificación de la expresión dramática como conducto en sí para las emociones personales es un rasgo distintivo del teatro romántico español. Liberados de las reglas del comportamiento decoroso (y con frecuencia reprimido), los héroes románticos desatan un torbellino de sufrimientos, iras, frustración y confusión sobre un público desprevenido. Este era precisamente el público de los hombres burgueses que intentaban ver cuál era su lugar en la nueva sociedad, ansiosos por verse reflejados, y por ver sus problemas resueltos, en el escenario (149-150)

Atendiendo a la clasificación de héroes que realiza Argullol, Macías se encuadraría dentro de lo que viene a denominar «héroe enamorado», que responde al siguiente patrón

La pasión es un acto de suprema reafirmación de la voluntad y la identidad, un puente tendido entre el *Héroe* y el *Único*. Ciertamente que es consustancial con la conciencia romántica el conocimiento de la doble dimensión de la pasión...el enamorado romántico percibe, con estricta simultaneidad la posesión y desposesión que conlleva su acción pasional. De ahí que la posesión amorosa –la estética es su paradigma porque el amor es la principal posibilidad de materialización de la belleza esencial– no solamente no escapa, sino que es el principal reflejo de la dialéctica romántica de los polos opuestos que se nutren y cercenan entre sí: vida-muerte, belleza-muerte, amor-muerte, placer-dolor, creación-destrucción, posesión-desposesión. (281)

Cabe tener en cuenta que, aplicado al ámbito español^{xiii}, Macías es una respuesta en cuanto a la consolidación de los valores románticos –un hombre que ama y nada más–, que, debido a ese amor, se sobrepone como sujeto masculino en cuanto a profesar una ruptura ante los valores tradicionales. En este sentido, Macías deja de un lado toda la concepción de honor y la honra, llevándose por la pasión y el amor. En el acto III, escena IV, se plantea ya la idea de transgresión^{xiv} a partir de la huida por parte de Macías hacia Elvira:

MACÍAS: Ven: a ser dichosa. / ¿En qué parte del mundo ha de faltarnos / un albergue, mi bien? Rompe, aniquila / esos, que contrajiste, horribles lazos. / Los amantes son solo los esposos. / Su lazo es el amor: ¿cuál hay más santo? / Su templo el universo: donde quiera/ el Dios los oye que los ha juntado. / Si en las ciudades no, si entre los hombres, / ni fe, ni abrigo, ni esperanza hallamos, / las fieras en los bosques una cueva / cederán al amor. ¿Ellas acaso / no aman también? Huyamos ¿qué otro asilo / pretendes que aquel que amando vive y muere amado?

ELVIRA: ¿Qué delirio espantoso, qué imposibles / imagináis señor? Doy que encontramos / ese asilo escondido: ¿está la dicha / donde el honor no está? ¿Cuál despoblado / podrá ocultarme de mí propia? (509)

La transgresión se produce a nivel social, en tanto que Macías lo que propone realmente es una huida hacia la naturaleza, realizando realmente una evocación de ésta como lugar idílico donde su amor puede ser aceptado. Por otra parte, realiza una exaltación de la pasión y el sentimiento amoroso, que implica una universalización de los dos conceptos anteriores, donde eleva la cuestión del amor

como el lazo más santo, siendo su templo el universo. Se puede percibir, por tanto, cómo se está creando por parte de la pluma de *Fígaro* una nueva cosmovisión a la hora del comportamiento, esto es, la transgresión funciona en tanto que la ruptura que se produce a partir de la sublimación del sentimiento.

Esta transgresión responde al espíritu romántico con un intento de «modificar y crear una vida abierta a todos, contra la amenaza, y de coacción absoluta de los de arriba y de los de abajo». Este motivo vuelve a repetirse en su novela *El doncel de don Enrique el doliente*^{xv}, y he ahí donde hay una retórica sobre el amor similar a la de su pieza teatral:

¿Pedisme generosidad? ¿La usasteis vos conmigo? ¿Vos me pedís virtudes? Pedid amor, señora. Es lo único que os puedo dar. Amor, y nada más. Si es virtud el amar, ¿quién como yo virtuoso? Si es crimen, soy un monstruo.

— ¡Silencio!

— ¿Porqué? ¿Pensáis que la naturaleza ha podido imprimir con caracteres de fuego en el corazón del hombre un sentimiento sublime, un sentimiento de vida, eterno, inextinguible, para que se avergüence de él? ¡Ah! No la hagáis injuria semejante. Cuando lanzó la mujer al mundo, la amarás, dijo al hombre; inútil es resistirla. Sus leyes son inmutables, su voz más poderosa que la voz reunida de todos los hombres. (251)

— ¿Pero podéis ignorar, Macías, que mi estado?

— ¿Vuestro estado? Preguntadle á mi corazón porqué latió en mi pecho con violencia cuando os vi por la vez primera. Preguntadle por qué no adivinó que lazos indisolubles y horribles os habían enlazado á otro hombre. Nada inquirió. Yo os vi, y él os amó ¿Porqué, cuando dispuso el cielo de vuestra mano, no dispuso también de

vuestra hermosura? Si solo para un hombre habéis nacido, ¿por qué os dio el cielo
belleza para rendir á ciento?

— Vos deliráis, Macías.

— Si es delirio el amaros, deliro, y deliro sin fin. Si en mis acciones,
si en mis palabras echáis de menos por ventura la razón, vos la tenéis
sin duda, que vos me la robasteis. Vuestros son también mi locura y
mi delirio. (251)

Larra vuelve a repetir ambos tópicos donde sublima el amor a una categoría superior, en tanto que elemento de ruptura de la institución matrimonial y el interés económico. Serrano Asenjo señala, al respecto, que «la boda aparece como "contrato," de modo que significa un simple asunto de interés» (348). No obstante, es condición necesaria para que el amor sea sublime en la obra que se dé la circunstancia del impedimento de ambos amantes.

La cuestión del matrimonio en antítesis con Macías cobra vital importancia justo al final de la obra, específicamente cuando Elvira solicita el ingreso en un convento a Fernán González, argumentando que «Yo ser de otro no podré, | pues con vos casada estoy | mas ya que aún vuestra no soy | jamás, señor, lo seré» (515). Es el comportamiento de Fernán en este momento donde se conforma el modelo contrario a Macías, donde une honra y matrimonio en una misma actitud, esto es, al realizar una mofa ante los sentimientos de Elvira, hace intento de imponer su ley en tanto que «Si es vuestro amante Macías | vuestro marido soy yo» (516). Se está produciendo, en definitiva, una renuncia al valor del sentimiento y un forzamiento hacia este («Diréis que me amáis, que a mi | me dio vuestro amor el cielo...» (516)

Macías es rebelde y exalta el amor por el hecho de que ha sido víctima de la injusticia, la venganza de Enrique de Villena, y una conjuración cuyo único fin era el no cumplimiento del plazo establecido por Elvira. Se conforman, a través de los comportamientos de los correspondientes personajes, un espacio donde la rebeldía queda justificada por parte de Macías, donde el único espacio que es posible para la consumación del amor es la muerte, pues «La tumba será el ara donde pronta | la muerte nos despose» (525).

3.4. La ley del padre y Macías: una nueva visión desde la perspectiva de Lacan.

Hasta aquí la caracterización en términos morales sobre cómo se desarrollan las acciones de los personajes masculinos principales. Sin embargo, aplicando una visión psicoanalítica al drama de Larra, *Macías* puede verse desde otra perspectiva bastante diferente.

Conviene subrayar que la diferencia entre *La conjuración* y el resto de obras románticas reside en el hecho de que Rugiero no pone en ningún momento en duda la autoridad paterna, no pudiendo diagnosticarse en su persona ningún complejo de Edipo. Se ha hablado que su falta de masculinidad reside en su falta de agencia y en el perfil del melancólico. Es por ello que ha merecido un tratamiento especial en una sección aparte.

Por el contrario, *Macías* recoge una serie de rasgos de entre los personajes masculinos que culminará con don Juan Tenorio. De este modo, la figura masculina

de Macías es un primer atisbo de la caracterización masculina y sexual que encierran los personajes románticos.

Se ha hablado de la oposición de la figura del padre, representada por Nuño, aunque el personaje manifiesta abiertamente su actuación por mero egoísmo. A nivel superficial, parece que él es el causante de todo el conflicto que se desarrolla en *Macías*.

Es necesario, por tanto, detenerse en esta pronunciación que realiza el Marqués sobre Macías en la escena V del acto II:

DON ENRIQUE: Eso nunca, que aunque un tiempo / le quise bien, mal pagara / mi amistad, pues cuando quise / darle a él la delicada / comisión de mi divorcio, / negándose a mi demanda, / trató de afear mi acción, / como si en vez de mandarla / a un inferior, de sus años / yo loco me aconsejara. / Y queriendo yo obligarle / Por ser doncel de mi casa, / de doña Marta Albornoz, / mi mujer, tomó la causa; / tanto que, a seguir en ella, / perdiera yo mi demanda, / pues supo presto mañoso / del rey cautivar la gracia. / ¡Necio prefirió a mi amparo / el ser campeón de las damas! / Esta ofensa, ¡vive Dios! / que no tengo de olvidarla. / ... A su impetuoso carácter, / a su indomable pujanza / opondré el poder, y cierto, / no hacen sus servicios falta (495-6)

El conflicto se basa en la ruptura de la Ley del Padre por parte de Macías. Don Enrique es la figura de poder y encarna, por tanto, a nivel simbólico, el Padre:

C'est dans le *nom du père* qu'il nous faut reconnaître le support de la fonction symbolique qui, depuis l'orée des temps historiques, identifie une personne à la figure de la loi. Cette conception nous permet de distinguer clairement dans l'analyse d'un

cas les effets inconscients de cette fonction d'avec les relations narcissiques, voire d'avec les relations réelles que le sujet soutient avec l'image et l'action de la personne qui l'incarne, et il en résulte un mode de compréhension qui va à retentir dans la conduite même des interventions. (Lacan *Écrits 1* 157-8)

La ley del padre es impuesta por Don Enrique durante toda la obra y Macías la ha traicionado al apoyar a Marta de Albornoz. Dicha traición se produce en dos ámbitos: la desobediencia de Enrique y la suplantación de la figura del padre ya que, según el parlamento aducido anteriormente, existe un padre superior: el rey, al decirse que éste «supo presto mañoso / cautivar del rey la gracia» (496). Esto provoca que don Enrique quiera castrarlo, pues, como padre

el hace obstáculo entre el niño y la madre, él es el portador de la ley, si puedo decir, de derecho, pero en los hechos, él interviene de otro modo, y diría que es también de otro modo que se manifiestan sus carencias para intervenir, es esto lo que nosotros estrechamos de cerca. (Seminario 5 Clase 10)

Macías ha *sido* el objeto de deseo de Marta de Albornoz en el pasado y éste, en el triángulo entre el padre y la madre, la ley simbólica del padre, perteneciente al segundo estado del complejo de Edipo, se desarrolla precisamente en la intención de castrar a Macías por parte de don Enrique, quien como padre simbólico, es el encargado de realizar la castración: [Enrique] «A su impetuoso carácter, / a su indomable pujanza, opondré el poder» (496) En su relación con el padre, Fernán Pérez habría superado el complejo de Edipo, mientras que Macías se encontraría aún en el segundo estado.

Consecuentemente, debido a la violación de la ley del padre y el intento de suplantarle con la figura del rey, todo esto provoca una serie de reacciones en Don Enrique. Éste no permite el acceso a las mujeres a Macías. De hecho, se conjura un plan entre él y Fernán Pérez para relegar a Macías fuera de la ley del padre y, al mismo tiempo, impedirle que posea a Elvira. La ley del padre es aceptada por todos los personajes, desde Elvira, como mujer, hasta los hombres armados que acorralan a Macías en la escena última de la obra.

Macías, desde la visión lacaniana, tiene una obsesión por el acceso a las mujeres y, debido a la violación primera que se produce, don Enrique inicia el proceso de castrar al personaje. La teórica castración de Elvira se desarrolla en el momento que le dice a Macías

«¿Qué delirio espantoso, qué imposibles / imagináis, señor. Doy que encontramos / ese asilo escondido: ¿está la dicha / donde el honor está? ¿Cuál despoblado / podrá ocultarme de mí propia. Juré ser de otro dueño, y al recato, y a mi nombre también y a Dios le debo sufrir mi suerte con valor (509)

Elvira realiza el intento de castrar a Macías, como hace la madre con el hijo a través del sostenimiento de la ley del padre que castra a ambos sujetos, argumentando de que ya es de otro dueño, es decir, el matrimonio ha sido su castración, y éste ha venido a partir de don Enrique. En su discurso, ella no olvida la ley del padre, y como mujer prohibida, asume la castración simbólica y la intenta transmitir hacia Macías. Anteriormente se ha afirmado que Macías está en el segundo estado de la castración, y esto se demuestra en esta sección de la pieza dramática. Macías acepta la castración y su inconsciente la asume. La ley del padre,

como corresponde en la segunda etapa, castra tanto a madre como al hijo, y su asunción es la consecuencia de la lucha de Macías aunque, como se explicará líneas abajo, no es la ley del padre la que llega a imperar. El Nombre del Padre, prohíbe que el hijo sea el deseo de la madre y éste el deseo del deseo de la madre y, teniendo en cuenta esto, lo que se presenta en la obra de Larra es una revolución contra la castración por parte de ambos sujetos (Elvira y Macías). La rebelión definitiva ante la ley del padre padre se da tras Macías ser descubierto en el acto III, expresando éste los sentimientos de odio, afirmando ante Don Enrique «¿Qué os debo sino mal? Si esto es amparo, sed desde hoy mi enemigo, y ese tono / altanero dejad. ¿Pensáis acaso / que soy menos que vos? No, don Enrique» (512).

Por otra parte, la figura de Fernán Pérez es, en la obra, una proyección de la figura del padre por las razones siguientes: además de tener poder, tiene la autorización de acceder a las mujeres por mandato de don Enrique. A pesar de estar sometido a una ley paterna superior todavía, don Enrique, en la triada Macías-Fernán-Elvira, ejerce de figura de poder, y esto es crucial en el desarrollo de la masculinidad de Macías.

En este punto del análisis psicoanalítico, es cuando cobra mayor importancia la relación que contrae Macías con don Enrique y Fernán y la muerte de este a través de la espada. La espada, a partir de este momento, será una constante entre las relaciones que contraen los tres personajes masculinos y que aparecerá de forma recurrente a partir de Macías ser descubierto.

Lacan explica en el Seminario V que el homosexual se desarrolla a partir de quién ha hecho definitivamente la ley, y precisamente se produce un cambio en cuanto a la configuración de ésta en relación a Macías. El cambio se produce a partir de la escena V del acto III, donde Elvira ordena a Macías lo siguiente: «Dame esa espada» (511). La espada es una metáfora de la toma del falo en términos lacanianos, y es ésta la razón por la que encuentran a Macías sin armas.

La ley del padre es articulada a partir de este momento por Elvira en tanto que figura materna. Hay, por tanto, una inversión de roles en relación al complejo de Edipo, donde el Nombre del Padre, en un momento, determinado, interviene relegando al padre:

Les he dicho que el padre intervenía en esta dialéctica del deseo en el Edipo, por eso es que el padre hace la ley a la madre. Aquí hay algo que puede ser de diversas formas se resume siempre en estos: es la madre quien se encuentra en un momento decisivo habiendo hecho la ley al padre (Seminario V)

Fernán Pérez muestra oposición ante esa suplantación de identidad simbólica y, una vez impuesta la ley a la figura masculina, la respuesta es la posesión ante el rechazo de ésta a entregarse; que es precisamente el conflicto se desarrolla en escena X, donde le declara que no va a la privación a entregarse a él.

ELVIRA: Yo ser de otro no podré, / pues con vos casada estoy / mas ya que aún no vuestra no soy, jamás, señor, lo seré. / Señalad vos un convento / adonde a ocultarme vaya, / y adonde esposo no haya / que redoble mi tormento ... Ni hay mujer que no prefiera / a un indiferente esposo, / queriendo a otro, el reposo / de la regla más austera (516)

...

FERNÁN PÉREZ: Si es vuestro amante Macías / vuestro marido soy yo. Ceded, señora, a la suerte, / sino a fe de caballero.

(Echando la mano al puñal)

La conducta que adopta Elvira le sirve de resistencia para evitar ser poseída por Fernán Pérez, convirtiéndose esto en la obsesión del último, puesto que es la madre quién es la encargada de asumir, por una parte, la ley del padre y, por otra, de rechazar a su hijo.

El padre en esta triada, como ya se dijo, es encarnado por Fernán Pérez, y Macías es quien, simbólicamente, acata la ley de la madre. Su arma de poder ha sido, por una parte arrebatada por la madre y, por otra, ésta no se deja poseer por el padre. Ambos conforman un dúo de resistencia sobre la ley que pretende implantar Fernán Pérez. En relación a la figura del padre, Lacan apunta que

El padre ha sido efectivamente una amenaza para el niño, el niño ha encontrado su solución, pero noten que sobre este esquema, parece ser la misma que consiste en la identificación representada por la homología, la similitud de esos dos triángulos. Él ha considerado que la manera de resistir el golpe porque era buena, porque la madre, por su parte, no se dejaba quebrar, era la de identificarse con la madre (Seminario V)

La amenaza que ha supuesto don Enrique y, consecutivamente, Fernán Pérez en esta parte de la obra, es crucial por lo siguiente. Debido a la imposición de la ley de la madre, Macías no sigue los consejos de Elvira sobre la huida, justificando sus

argumentos en que «No es afrentosa / la fuga ante el puñal del asesino» (522), por una razón crucial: se niega a separarse de la figura materna. La relación que contrae Macías con Elvira es la misma que contrae un homosexual con la figura materna, una característica básica que señala Lacan para que el objeto del deseo sea desplazado hacia el padre. La madre del hombre homosexual, para Lacan, es «alguien que, en la pareja parental, tiene una función directriz eminente, que se ha ocupado del niño más del padre» (Seminario V).

El cuidado de Elvira por la figura de Macías es una de las constantes en toda la pieza. De hecho, su decisión de casarse con Fernán Pérez procede del pensamiento en que Macías le ha teóricamente traicionado, buscando otro hijo que poder tener. Es por ello que, entre la relación que se establece entre ambos personajes, ella es la que tiene un papel predominante, esto es, ella lo castra y, cuando ha sentido que es abandonada, busca otro hijo al que poder castrar. Sin embargo, Fernán Pérez es quien, en su inconsciente, tiene deseo de castrarla y poseerla y ella, como figura de resistencia, no está dispuesta a asumir la ley imperante del padre.

La razón principal de esto se observa en la entrega de la daga por parte de Elvira. Su espíritu de castración se resuelve en este episodio. Literalmente, dice que

/ Sólo una cosa te exijo: has de jurarla. / ... / [si] sorprendidos por Fernán Pérez
somos, oye: ahoga / la piedad en tu pecho, que tu mano / en este corazón la daga
esconda. / [...]. Y si tú no te atreves, en mis manos / pon la daga: la muerte no me
asombra. (523)

Macías, a pesar de que tiene la posibilidad de penetrar con la daga, busca realmente ser penetrado desde un primer momento. En escenas anteriores, ha desafiado a don Enrique e, incluso, al propio Fernán Pérez con el duelo, pero nunca ha ejercido la violencia con ellos, a pesar de que ha tenido la posibilidad, reprimiendo sus instintos. El hijo homosexual ha demostrado que sí posee órgano peniano, pero ha sido penetrado y castrado a nivel simbólico. Al mismo tiempo, la madre se auto-penetra con su propio falo con el fin de evitar que la figura del padre acceda a ella. Es, de este modo, cómo el hijo ha consumado su deseo por ser penetrado, específicamente por el padre y, al mismo tiempo, la madre ha decidido poseerse a sí misma.

El análisis psicoanalítico para determinar la personalidad masculina en Macías es fundamental por la condición de homosexual que presenta. Constantemente, existen referencias a la violencia hacia otros hombres, pero nunca llega a emprenderla como tal. Se conforma, de este modo, un primer modelo que va presentando un carácter agresivo pero no totalmente desarrollado. Su condición de homosexual viene a partir de su fijación en Elvira como figura materna, y el intento porque no le sea arrebatada por la estrecha relación que los une, tomándola a ella como modelo con el fin de evitar la castración por la figura paterna. Su modelo de masculinidad queda definido, por tanto, como un inicio del desarrollo sobre el carácter homosexual edípico que, posteriormente, cobra forma en el *Don Álvaro*, y se sublima en la obra de Zorilla, como se detallará más adelante.

3.5. La prolongación de la actitud romántica: *El trovador* de García Gutiérrez

A pesar de que algunos temas principales que se desarrollan en la obra de Antonio García Gutiérrez distan del resto que se conjugan tanto en *La conjuración* como en *Macías*, la configuración de personaje romántico que realiza el autor tiene algunos aspectos comunes con *Macías*, pues su comportamiento puede incluso verse como el transvase de la identidad que Larra marcó en su obra en el personaje de Manrique. Gies relaciona a la obra de García Gutiérrez con otras dos principales del Romanticismo,

Fue *El trovador*, y no *Don Álvaro*, la obra que llevó la rebelión romántica a su apogeo en aquellos años. La obra contiene resonancias del trovador de Larra, así como de Martínez de la Rosa y aquel descubrimiento de parentescos entre antagonistas en el último momento (163)

Partiendo del aserto del crítico, la pieza de García Gutiérrez tiene relevancia dentro del estudio de la masculinidad por expandir las ideas románticas dentro de los escenarios. Gies se refiere con su afirmación a la cuestión de la anagnórisis respecto a la relación existente con *La conjuración*, pero menciona un aspecto fundamental en relación a la pieza de Larra: el personaje. El drama de García Gutiérrez encarna un modelo de masculinidad cuya base es *Macías* pero desarrollado de forma más perfecta.

En cuanto a la fusión temática y conflictos desarrollados en el período del teatro romántico, Menarini^{xvi} señala que

El trovador representa una especie de compendio de *todas* las experiencias realizadas en los dramas originales (o no), precedentemente escritos y representados, que cubren el espacio de tiempo que va desde 1830 a 1836 (1)

Es cierto que se pueden ver atisbos temáticos, como es el caso de la venganza en relación a *Don Álvaro*, o la cuestión de los parentescos familiares secretos de *La conjuración*, pero realmente, el interés en este punto estriba en la configuración de Manrique como personaje, esto es, como un trovador heredero en gran medida de la pieza de *Fígaro*, que es su más cercana antecesora. El drama resulta especial por la participación del personaje de Azucena, que ha sido tratado de manera extensa por su agencia dentro del drama.

Azucena, desvía la importancia del hecho de la muerte de Manrique en la anagnórisis que se produce al final de la obra, donde Nuño descubre que ha matado a su hermano y, en segundo lugar, con ello acaba de conseguir vengar la muerte de su madre. Todo el entramado de relaciones que se configuran en *El Trovador* hace a la obra una pieza realmente valiosa, pues la construcción psicológica de los personajes resulta ser una de las más completas y complejas del Romanticismo español. No se sabe, hasta el final de la obra, cuáles eran las intenciones reales de Azucena, y de hecho es imposible saberlo. La crítica tradicional ha calificado a Azucena por su deseo de venganza, y se ha utilizado el hecho de que sea de la etnia gitana para realizar descalificaciones, siendo este un ejemplo:

La mirada de Azucena, aquella venganza fría que le sugiere sus últimas palabras: “ya estás vengada”, cuando cae la cuchilla fatal sobre el desdichado trovador, a quién

llamó hijo tantos años; todo su porte, en fin, tan solapado e insidioso, de que es clave aquel grito aterrador, hiel la sangre en las venas (Blanco García 225).

No obstante, el personaje es elevado de manos de Siciliano, pues ofrece una visión positiva del personaje, pues

Creemos, en efecto, que los críticos han sido injutos con ella, quizá por no haber leído con la debida atención, y quizá porque una vez establecido el juicio literario, éste tiende a perpetuarse casi sin cambios (107)

La visión global del personaje induce a que se crea que, prácticamente, sus intenciones son siempre negativas. De hecho, la agencia que toma arrojando a su propio hijo por error, o la actitud de autoridad que ejerce ante Manrique, implica que el lector se encuentra ante una mujer con poder y decisión, esto es, una mujer que no cumple precisamente los parámetros de la feminidad, generándose una inversión en cuanto a los roles de género. La crítica ha calificado a Azucena como un personaje espeluznante y cargado de maldad, a partir de su acto de arrojar a su propio hijo al fuego.

Por otra parte, Francisco Larubia Prado trata la pieza teatral a partir de la noción de resentimiento de Nietzsche y Scheler y los patrones de crisis sacrificial de René Girard, explorando el tema de la venganza que se desarrolla en la pieza. Sobre la gitana, afirma que

No es un personaje simple, sino complejo, dividido entre el amor y la venganza, a pesar de que la emoción dominante en ella sea, en cuanto que carácter intensamente resentido, el ansia de venganza (129)

La relación que contra la gitana con el resto de personajes es de gran significación. Se encuentra unida a la familia Artal en todo momentos por el deseo de venganza hacia la condena injusta de su madre, así como el Manrique la reconoce como figura materna. El protagonista, ante todas las circunstancias que le rodean a su alrededor,

no es un héroe a la manera tradicional. Su papel estructural en la obra sirve, precisamente, para la tensión entre la venganza y el amor. Manrique es central a la venganza que Azucena busca y al amor que Leonor siente ... Con su humana falibilidad –su resentimiento por falta de posición social– Manrique ama a Leonor y a Azucena, y también se afirma como individuo (130-1)

Ese amor a Azucena es una de las constantes de todo el drama. La devoción que siente respecto a su madre resulta ser un síntoma de la inmadurez en el carácter masculino por la forma de expresión que usa ante ésta. El carácter infantil de Manrique se manifiesta justo al final de la primera escena de la jornada tercera. En la confusión que genera Azucena por el relato contado, Manrique declara lo siguiente:

MANRIQUE. Perdonad: merezco vuestras reconvenciones. Mil veces, dentro de mi corazón, os lo confieso, he deseado que no fueseis mi madre, no porque no os quiera con toda mi alma, sino porque ambiciono un nombre, un nombre que me falta. Mil veces digo para mí: «Si yo fuese un Lanuza, un Urrea» (33)

Si dejamos de un lado la idea del ascenso social que gira en torno al personaje, Manrique identifica la figura materna pero desea, al mismo tiempo, haber tenido una ascendencia de otro tipo. Este tipo de complejos se relaciona con el

concepto freudiano «Romances Familiares», donde el niño tiene el deseo de liberarse de sus padres y tomar otros de un rango social más alto. Este tipo de traumas, además de relacionarlo con la sexualidad, se encuadran dentro de un marco ficcional en el inconsciente del niño, que han de ser superados después de un debido tiempo. Como puede apreciarse en su imaginación de hombre adulto aún no ha desaparecido esta idea, sino que incluso ha persistido en su idea hasta hacerla posible. El proceso que sigue esta patología es definido por Freud, que apunta lo siguiente:

The child's imagination becomes engaged in the task of getting free from the parents of whom he now has a low opinion and of replacing them by others, who, as a rule, are of higher social standing. He will make use in this connection of any opportune coincidences from his actual experience, such as his becoming acquainted with the Lord of the Manor or some landed proprietor if he lives in the country or with some member of the aristocracy if he lives in town. (239)

Freud señala que este tipo de comportamiento se halla en el segundo proceso de este proceso psicológico, que entronca con la pubertad y en una etapa del niño donde ya tiene conocimientos sobre la sexualidad. A pesar de que Manrique no sea consciente de su ascendencia familiar, encaja dentro de este segundo proceso al identificar su origen maternal en Azucena.

Manrique supone el primer personaje romántico hasta ahora analizado que tiene una genealogía familiar, y es eso precisamente lo que lo hace destacable por la complejidad que presenta. El modelo de masculinidad romántico que encarna Manrique va unido directamente a la figura de su madre, pero resultando una

estructura especial al no estar presente la figura del padre. Tanto para Freud como para Lacan, con sus diferencias conceptuales precisas, el desarrollo del complejo de Edipo es necesario para el desarrollo de cualquier hombre. Ante la ausencia de figura paterna y, consecuentemente, es Azucena la que impide, fundamentalmente, el desarrollo de Manrique.

Dicho esto, en el inconsciente de Manrique él identifica a Azucena como figura materna, y es ella la que ha configurado un hijo en función de sus deseos. Como bien declara en la escena III

Si yo le dijera: «Tú eres mi hijo, tu familia lleva un nombre esclarecido; no me perteneces...». Me despreciaría, y me dejaría abandonada en la vejez. Estuvo en poco que no se lo descubriera... ¡ Ah, no, no lo sabrá nunca!... ¿Por qué le perdoné la vida sino para que fuera mi hijo (34)

La explicación de esta relación materno-filial la ofreció ya Lacan. Para el autor, el hijo, al ser objeto de deseo simbólico, se encuentra atrapado. Para evitar que este proceso se desarrolle, es la figura del falo del padre lo que evita que ambos hijos consumen el incesto:

Cada vez más los psicoanalistas se embarcan en algo que efectivamente es muy importante, a saber el rol de la madre es el deseo de la madre. Es absolutamente capital porque el deseo de la madre no es algo que uno pueda soportar así nomás, en definitiva, y que eso les sea indiferente: entraña siempre estragos. ¿No es cierto? Un gran cocodrilo en cuya boca ustedes están, es eso la madre, ¿no? No se sabe si de repente se le puede ocurrir cerrar el pico: eso es el deseo de la madre. Lo que traté de explicar es que lo que tenía de tranquilizante es que tenía un hueso(24) así -les

digo cosas simples- había pues algo que era tranquilizante, imprevisto, había un rodillo, así, bien duro, de piedra, que está en potencia a nivel del pico: eso retiene, eso atranca, es lo que se llama el Falo, el rodillo que los protege si de golpe se cierra!.

(Lacan Seminario 17)

En el proceso de desarrollo de Manrique, éste no ha sido capaz en ningún momento de desprenderse del vínculo materno de la primera etapa del complejo de Edipo definido por Lacan. Manrique es aún falo, sin haber llegado ni siquiera a la segunda etapa como se observaba anteriormente en la obra de Larra.

Si en el *Macías* se observaba como el protagonista se encontraba en esta la segunda etapa, identificaba a Elvira con la madre, y era ésta quien imponía la ley al resto de los hombres, en *El trovador* la patología de Manrique es superior a la que padece Macías por el simple hecho de que éste no ha sido todavía castrado. La ausencia de castración procede del silenciamiento de la figura paterna por parte de Azucena. Al inicio de la jornada tercera se nombra el tema de la genealogía de Manrique, afirmando Azucena que «Nada me has preguntado nunca acerca de ella» (31). Dicho silenciamiento produce una ausencia del Nombre del Padre, que viene a desarrollar un afecto entre ambos personajes propios del complejo de Edipo.

Si la función del padre es, fundamentalmente, la separación entre y madre e hijo para evitar el incesto y, consecuentemente, castrar a ambos, a partir de la ausencia de la metáfora paterna, *El trovador* destaca por el hecho de presentar un cuadro de relaciones familiares donde dicha separación no se ha producido a pesar de que Manrique es un personaje que, por su edad, se intuye que pertenece a la etapa adulta.

La sumisión que sufre este ante la figura materna se observa principalmente en tres momentos. El primero de ellos se produce en las montañas, donde tras confesar el deseo de haber pertenecido a otra familia, Manrique exalta el amor de su madre por encima de todo: «Pero a pesar de mi ambición, os amo, madre mía. No..., yo no quiero sino ser vuestro hijo» (33).

Ya se apuntó que Azucena, justo después, reconoce a Manrique como objeto de deseo, siendo la responsable de que éste no haya salido aún del plano de lo imaginario. En el complejo de Edipo, la madre sufre un complejo de narcisismo respecto a su hijo al sentirse completa, y este proceso se desarrolla porque no ha habido un reconocimiento de la ley paterna que permita la separación entre padre e hijo. Por ello, que Manrique no conozca sus orígenes así como el reconocimiento del padre en términos simbólicos, produce que éste se convierta en el objeto del deseo de Azucena como ya se ha dicho, además de que sea ella quien no permita que se produzca la separación entre madre e hijo.

El tercer momento donde la relación madre-hijo se desarrolla en términos edípicos es en la cárcel, cuando ambos han sido apresados. Esta escena es la antesala de la separación entre madre e hijo, y Azucena, explícitamente, ruega a Manrique que éste no permita que le «roben a su madre» (66). El diálogo de ambos vuelve a tener como tema central a la madre de Azucena y su quema en la hoguera. Debido a que se encuentran en un momento donde la separación se ve como posible, Azucena proyecta una imagen idílica donde dicha separación y, consecuentemente, castración de ambos sujetos no se produce, reflejo de los deseos de la madre de que

no le desposean del falo como elemento simbólico: «AZUCENA. Y correremos por la montaña, y tú cantarás; mientras yo estaré durmiendo, sin temor a estos verdugos, ni a este suplico de fuego» (68).

El narcisismo que profesa la madre en relación a su hijo es, fundamentalmente, la causa de que éste se encuentre aún en la etapa simbólica. La psicopatía que posee Azucena es lo que produce que Manrique quiera satisfacer a su madre en todos los aspectos, busque una vida mejor para ella, y sea la figura que tenga como referente principal en función de todos sus actos. Realmente, a pesar de que la venganza sea la temática principal de la pieza de García Gutiérrez, la lucha por que no se proceda la separación madre-hijo a partir del acto tercero va unida a los deseos de venganza de Azucena. El conflicto de los amantes, a partir de este momento, se deja de lado y pasa a ser el centro, reconociéndole a la amada la importancia que tiene la figura materna dentro del sujeto edípico:

MANRIQUE. Por una madre morir, / Leonor, es muerte envidiable. / ¿Quisieras tú que, temblando, / viera derramar su sangre, / o, si salvarla pudiera / por salvarla no lidiase? (54)

Si la figura de la madre era encarnada por Laura en el *Macías* y se producía una lucha en aras a evitar la castración por parte de la figura paterna, en *El trovador* se está desarrollando un conflicto edípico donde dos sujetos, madre e hijo, luchan porque no se produzca su separación. Sin embargo, atendiendo al comportamiento de la madre respecto al hijo, la personalidad de Manrique se ve atrofiada por los deseos la dependencia que Azucena profesa hacia su madre. En este sentido, se

observa una relación materno-filial que afecta a ambos sujetos producida por un estrago que procede de Azucena. El orden simbólico de Azucena condiciona al orden simbólico de Manrique y, a pesar de ser este devorado por la madre, es su abuela quien predomina en el inconsciente de Azucena, y ella es la causa por la cual éste es llevado a la muerte. En la penúltima escena, esta lucha del personaje se observa claramente, donde se debate entre sacrificar su objeto de deseo o satisfacer a su madre: «AZUCENA. ¿Qué dices? ¡Calla! / ¡Morir!, ¡morir!... No, madre, yo no puedo; perdóname, le quiero con el alma. Esperad, esperad...» (73).

La masculinidad de Manrique se ve atrofiada en gran medida por la acción de Azucena por la influencia del complejo de Edipo que padece. La relación que mantiene con Leonor es de carácter frustrante para Manrique, a pesar de las escenas idílicas que se desarrollan a lo largo de la pieza. El suicidio de Leonor marca con profundidad las relaciones entre los personajes, pues es ella quien lo ama a él, pero es él quien pone a su madre por delante de su amada: LEONOR. Por piedad, / ven aquí por compasión / a consolar mi agonía. / ¿No sabes que te quería / con todo mi corazón? (71). La desviación masculina de Macías cobra su punto más álgido en el momento en que Leonor es quién solicita a Nuño su liberación, siendo la agencia de la mujer, unida al complejo de Edipo respecto a la madre, lo que lo convierte en un sujeto puramente feminizado, el cual no es capaz de profesar amor sino es hacia su madre. Su muerte es, realmente, el símbolo de la castración por venir de parte de Nuño que, en última instancia, encarna la Metáfora Paterna, como bien manifiesta ante la sentencia de muerte de Manrique: «Mientras que aquí no esté el rey, / yo soy el rey de Aragón» (60)

La figura de Manrique conforma el modelo de masculinidad que se viene desarrollando en las obras románticas por el hecho de que sufre un complejo de Edipo que se aprecia a partir de la presencia de la figura materna. Si en el *Macías* se inicia el modelo de hombre propiamente romántico, aquí se observa cómo esa proyección de la figura materna es encarnada por la madre real, y cómo los protagonistas masculinos quedan condenados por el intento de acceder a las mujeres en un estado de inmadurez sexual, pero en el caso de *El trovador*, ésta se desarrolla como la de un niño que se siente objeto de deseo por parte de la madre.

Capítulo 4:

EL PERFIL DONJUANIANO: LA MASCULINIDAD TRANSGRESORA Y SU CONFIRMACIÓN PSICOANALÍTICA COMO MODELO DE TRANSICIÓN

La figura del Don Juan en el ámbito hispánico ha sido copiosamente estudiada y modelada por parte del hispanismo, pero prestándose una atención especial al modelo que crea Zorrilla en el Romanticismo. La caracterización psicológica del personaje ha de realizarse acorde un texto, ya que la copiosidad de la reproducción del mito hace imposible hacerlo a nivel general.

Este último capítulo pretende demostrar cómo la masculinidad de Don Juan Tenorio supone la piedra angular de la nueva formación de hombre, así como parte de los modelos ya expuestos anteriormente, suponiendo la creación de este perfil una sublimación de la masculinidad romántica.

4.1. Un perfil incoherente: Pi y Margall y Gregorio Marañón

Cabe tener en cuenta que la producción crítica, tanto del siglo XIX como del siglo XX, respondía a una serie de patrones ideológicos que les impedía analizar la figura de Don Juan de forma objetiva. El inconsciente católico español de aquel momento respondía a las categorías de lo moral o inmoral, acorde con las doctrinas de la Iglesia, así como una distinción muy clara entre el género masculino y el género femenino.

Pi y Margall en sus «Observaciones sobre el carácter de don Juan Tenorio» parte del perfil tirsiano y ensalza al autor añadiendo que «no sólo creaba caracteres; los desenvolvía de suerte que los daba á conocer á las primeras palabras de sus interlocutores» (140), principalmente porque elogia el hecho de que el personaje no sea perdonado. Al mismo tiempo, sí reconoce que el comportamiento de éste

no es moral, es en el fondo verdadera. El amor voluble, es por desgracia, común entre los hombres. La monogamia está en las leyes; la poligamia en las costumbres» (154)

El autor, atendiendo a su criterio respecto a realidad española, toma la obra de Tirso como un modelo perfecto arguyendo que éste es un personaje que cree en Dios, algo no común en el perfil del calavera.. No pasa eso cuando se refiere al de Zorrilla, al que califica de «escéptico ó creyente según lo van exigiendo las peripecias» (180). La gran crítica viene a partir de que lo considera como falso por sus «contradicciones y artificio» (184) y, en especial, alude a la escena con Doña Inés, sorprendido al exclamar «¿Qué extraña conversión es esta? ¿No era ese mismo Don Juan el que horas antes decía que empleaba en cada mujer cinco días (187).»

Su conclusión es que Zorrilla se inclinó más por los gustos y preferencias del público en vez del arte, cuestión que no ocurre en *El burlador* de Tirso y anima al resto de los poetas «á purgar el de Tirso de los vicios que lo afean» (192), es decir, a crear una remodelación del perfil donjuanesco que entroncase con los modelos de moralidad de la época, o un perfil que ya se desarrolló en el Romanticismo español y

que no es precisamente don Juan Tenorio, acontecimiento que ocurre en la producción literaria del siglo XX, como bien se detallará posteriormente.

Esta primera caracterización fue una de las tantas, por poner un ejemplo, que se realizó durante el siglo XIX, centradas sobre todo en el componente ideológico y de comportamiento como inversión del precepto del hombre católico. La segunda caracterización fue realizada por Gregorio Marañón en su ensayo «Notas para la biología de Don Juan», abriendo la puerta a numerosos estudios sobre la condición biológica del personaje y, de nuevo, puesto el foco en el de Zorrilla. Éste es calificado como «de hermosura correcta y afeminada, incapaz para la lucha social» (25), con una actitud pasiva al no tomar el personaje un papel dominante, «uno de los enemigos naturales del trabajo» (31). El autor configura el hombre ideal como una suma de amor y trabajo, además de ser monógamo, pues es «el hombre más viril es el que trabaja más, el que vence mejor a los demás hombres, y no el Don Juan» (33). En relación a la concepción sexual, para Marañón el don Juan de Zorrilla posee rasgos femeninos por el uso de la mentira, relacionada con las mujeres (42), y categorizando tanto a las víctimas como a éste de «anormalidad biológica» (45), y asentando unos cánones totalmente contrarios y que corresponden a su época histórica.

La problemática del texto de Marañón no es por su definición de don Juan como ser afeminado, sino por el hecho de que ofrece una explicación sobre la pervivencia del mito en relación a las mujeres, pues el modelo que él propugna es de la mujer que se siente orgullosa de las hazañas donjuanescas de los hombres, y es

por ello que «Doña Inés es el símbolo de esta incomprensible actitud de complicidad de todo el sexo» (52).

Ambos autores unas ideas que serán la base de la producción bibliográfica de prácticamente todo el siglo XX sobre la morfología de don Juan, ya sea a nivel ideológico como a nivel psicológico. El perfil ha de ser condenado desde el punto de vista moral, pero responde al cumplimiento de una serie de patrones que se desarrollarán durante todo el inicio del siglo XX:

El estereotipo creado por Zorrilla habría triunfado y el público burgués lo adoptó con presteza; así, se transformó su visión y surgió un binomio literario: cada Don Juan posee una Doña Inés que lo protege y le “salva”.» (Ortega 285)

Incluso, se ha llegado a revitalizar el tema en pleno siglo XXI, con adaptaciones de los personajes a los tiempos actuales y tintes irónicos, pero siguiendo la tradición mítica y con fuertes referencias intertextuales (Schmitz 2011)^{xvii}.

No obstante, la necesidad que impera en la reforma y la condena contradictoria al personaje de Zorrilla viene también de la sociedad burguesa. Fueron conscientes de que no era un modelo a seguir a pesar de que gustaba y atraía al público y la idea de su reforma

Se cimienta en la necesidad del burgués por lograr el orden del sistema social en el que se desenvuelve. Se trata de un sistema basado en la idea de la preeminencia de la masculinidad a través de una organización estrictamente patriarcal, en la que el

papel del hombre es constantemente reforzado, tanto desde las instituciones como desde la producción cultural (Fernández 410)

Dentro de este espíritu reformista que se emprende a partir del Tenorio de Zorrilla por las condiciones ideológicas del momento. Luengo López (2008) realiza una muy buena recopilación de las distintas reproducciones que tenían como intención la reformulación del mito, donde un gran número de autores lo sitúan en

Cánones pautados por el organigrama social y religioso al estar inmerso en la institución familiar, su próximo paso será el de convertirse en *pater familias*, arrepintiéndose de su pasado de burlador de mujeres, aunque sin quedar libre de culpas, pues siempre se seguiría especulando acerca de la innumerable cantidad de descendencia, que probablemente, éste tuviera sin reconocer (54)

La problemática viene a partir de la creación de este nuevo modelo de Don Juan, pues se produce una desvirtuación del que se ha tenido originalmente, y de gran importancia: los hijos. El mito se invierte a partir de la integración de éste a nivel estructural en el modelo de la familia, dejando de ser un calavera y de representar los ideales que tiene como bandera en todos sus precedentes.

4.2. El modelo de don Juan y su rechazo a nivel literario

Durante el Romanticismo, son otros los modelos que se configuran como modelos de masculinidad, aunque sin duda es el del *Don Juan* de Zorrilla el que tiene mayor triunfo en la sociedad española. Modelos de masculinidad como Rugiero de *La conjuración* o el del *Don Álvaro* del Duque de Rivas poseen otra serie de

problemáticas, pero sin duda el don Juan resulta de la inversión de las bases que éstos poseen en cuanto a nivel moral y de acción. De entre los modelos que se enfrentan, cada uno con su particularidad. Don Juan es aquél que impera de manera triunfante, y ello es prueba de la acción reaccionaria que produce durante todo el siglo XIX, el hecho de eliminar cualquier síntoma de libre albedrío.

Los héroes anteriores a don Juan tienen diferencias fundamentales y básicas en cuanto al personaje de Zorrilla, y que son de fácil de apreciación. En general, son buenos, y su causa puede empatizar en un determinado momento con el espectador o lector, así como la configuración del personaje y sus acciones tienen una base moral y en pocos aspectos podía ser recriminada. Su lucha, en general, es una lucha justa aunque implique un camino tortuoso. Sin embargo, atendiendo al personaje,

[su] rebelión no es la de un hombre frustrado cuya vida se agita y deforma por el giro gratuito de la rueda de la fortuna. Este don Juan es, pura y simplemente, un hombre malvado. Es el vil seductor de docenas de mujeres; un asesino que mata no por necesidad, ni por casualidad, ni en defensa propia, sino por entretenimiento, por diversión. (Gies 547)

La vuelta de tuerca de Zorrilla que Zorrilla emprende al configurar, en un inicio, un personaje que cumplía estos parámetros y violento («¡Por Satanás viejo insano/ que no sé cómo he tenido calma por haberte oído / sin asentarte la mano» (104)) a aquél que se arrodilla ante Dios clamando al cielo «yo, Santo Dios, creo en Ti; si en mi maldad inaudita, tu piedad es infinita... (222)», da muestras, cómo bien señaló Mazzeo, de la inestabilidad que implicaba el final polémico del ascenso a los cielos.

El autor señala lo siguiente en cuanto al final del drama religioso-fantástico-romántico:

the audience must necessarily modify Zorrilla's poetic finale and realize that although saved through the intercession of Doña Inés, Don Juan must of necessity journey to Purgatory in order to cleanse himself of the sins committed during his lifetime, before he can enjoy the fruits of the heavenly reward (155)

La dualidad que tiene el personaje, a partir del famoso episodio de conversión con Doña Inés, sí resultó extraño debido a los ya modelos establecidos por parte de los románticos. El período literario implicó un cambio en el modelo de pensamiento, así como en la representación de modelos configurados en cuanto a la masculinidad decimonónica. Uno de los ejemplos, entre todos los modelos sobresalientes, son los que sobresalen en *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa.

Martínez de la Rosa plantea un modelo de masculinidad a nivel político con los conjuradores –un perfil público– pues se basan en la razón y en la justicia política por la dictadura que éstos están sufriendo, y que quedan enmarcado por uno de los líderes:

JACOBO QUERINI

¿No basta tener en favor nuestro la razón y las leyes; siempre es aventurado encomendar su triunfo al incierto trance, y es mala elección para los pueblos enseñarle a reclamar justicia, desplegando la fuerza (188)

Rugiero, por el contrario, es definido como un gran modelo que ama a su «patria adoptiva» (185) y modelado desde un enfoque en que sus virtudes a nivel

público son positivas. En el ámbito privado, su relación con Laura destaca por su fidelidad y constancia en cuanto al sentimiento que profesa, hasta el punto en que en el descubrimiento de las genealogías, -párrafo donde no quiere que se entere Laura.

La puesta en escena del don Juan de Zorrilla tuvo como consecuencia una fuerte reacción por parte de la sociedad española, como ya se ha señalado, y he aquí la razón principal: la construcción de un nuevo modelo que triunfó en la España del siglo XIX. Es evidente que Don Juan dista mucho del resto de modelos que se postularon en el Romanticismo, pues representa la inversión de los valores que propugnaban cada uno de ellos. En palabras de Gies,

Don Juan es significativamente distinto de los héroes románticos de Martínez de la Rosa, Rivas, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Gil y Zárate, y otros, y por tanto debe ser estudiado desde fuera del canon romántico más que dentro. Si buscamos en él o en su conducta características similares a los de los héroes románticos anteriores, se ve claramente que en muchos modos él se sitúa al margen de ellos. (*Historia* 188)

Y el hecho de que se le debiese analizar con otros ojos que no fuesen los canónicamente románticos, fue, a mi modo de ver, el porqué

son varios los ensayos, españoles y extranjeros, dentro de la disciplina psiquiátrica, que han desmesurado a Don Juan, cuyo recuento sería prolijo. Con distintos matices y conclusiones, el estruendoso y gallardo burlador pasa a ser un prosaico sujeto clínico, fuera de toda la atmósfera dramática y poética que lo envuelve, dentro de la que ha nacido y en la única en que puede estudiarse, porque fuera de ella no es más que un personaje literario convertido en mito por sucesivas leyendas y apreciaciones (Grau 28)

Grau tenía razón en el hecho de que a Don Juan se le desvirtualiza del contexto literario y de su conformación como personaje ficticio, pero ello no implica que conforma un modelo que, llevado a los teatros públicos del siglo XIX, fuese apreciado como un modelo que cualquier hombre de aquella época hubiera deseado seguir. A pesar de que a Zorrilla se le ha acusado de traicionar el Romanticismo en un gran número de ocasiones, realmente lo que propone es una salida hacia la situación romántica, y es por ello por lo que cala dentro del espectador.

El modelo rebelde que crea Zorrilla en su don Juan se caracteriza, principalmente, por la rebelión hacia toda figura que intente sobreponerse, y ésta es su angustia vital en todo momento, su intento por afirmar su masculinidad cada vez más. El primer desafío que plantea don Juan es hacia Don Luis, pues «vais a casaros, / y mañana pienso quitaros / a Doña Ana de Pantoja» (103) y, justo al momento, se emprende el primer desafío hacia la figura paterna propiamente, don Gonzalo:

Me hacéis reír, don Gonzalo; / pues venirme a provocar / es como ir a amenazar / a un león/ con un mal palo. / Y pues hay tiempo, advertir / os quiero a mi vez a vos / que o me la dais, o por Dios / que a quitáros la he de ir (105)

Descubierto por parte de don Gonzalo y de su propio padre, Don Diego, el protagonista se impone ante ambas figuras paternas, que pueden concentrarse en una solamente, pues ambas dictan que el concierto de doña Inés queda anulado. El desafío real que se produce ante la figura paterna es una de las constantes en la primera parte, pues la lucha se emprende a partir de que don Juan afirma que «como vivió hasta aquí / vivirá siempre don Juan.» (107) El desafío a la ley del padre

es algo que se perfila desde un primer momento, pero se ha de tener en cuenta de que todo el perfil que desarrolla don Juan nunca es confirmado dentro de la acción de la obra, y es uno de los puntos diferenciadores con *El burlador*. El espectador jamás asiste a una burla real de don Juan, esto es, no la presencia y no tiene en ningún momento confirmación de que éste es real. Hay una angustia que no supera don Juan y que materializa en las teóricas burlas hacia las mujeres, y en su continua lucha en contra de la figura paterna. En palabras de Lacan

Don Juan es un sueño femenino. Llegado el caso haría falta un hombre que fuera perfectamente igual a sí mismo, como en cierto modo la mujer puede jactarse de serlo con relación a él; un hombre al que no le faltara nada. Esto es perfectamente sensible en un término sobre el que tendré que volver a propósito de la estructura general del masoquismo -y decirlo casi parece una broma-: la relación de Don Juan con la imagen del padre en tanto que no castrado, es decir, una pura imagen, una imagen femenina. (*Seminario 10* 194).

La falta de castración de don Juan por la autoridad paterna es lo que desemboca a un comportamiento que deriva en una masculinidad hipertrofiada, y en el hecho en que no halle un objeto que satisfaga sus deseos. La mujer, en este sentido, nunca llega a suplir a don Juan su sexualidad y carácter transgresor. En la escena 9 del acto IV, Don Juan, tras sufrir la conversión por parte de doña Inés, le declara a don Gonzalo que idolatra a doña Inés y adora su virtud (172), a lo que éste responde

Don Gonzalo: Basta, don Juan; no sé cómo / me he podido contener, oyendo tan torpes pruebas / de tu infame avilante. / Don Juan, tú eres un cobarde / cuando en la ocasión te ves / y no hay bajeza a que no oses / como te saque con bien (173)

La acusación de cobarde y la negativa a entregarle como esposa a doña Inés es lo que culmina en la última violación de la ley del padre, esto es, don Juan confirma, con la muerte de don Gonzalo y don Luis, que no ha sido castrado y que, al mismo tiempo, él busca su castración en aras a integrarse en la sociedad; un ser que busca integrarse socialmente e dejar los márgenes. Doña Inés, por otra parte, desplaza la figura paterna en la protección hacia don Juan cuando se implora la justifica por haber perdido a su padre.

Se define, por tanto, la ausencia de castración, que en términos lacanianos se puede interpretar como el origen de todo el conflicto de don Juan, entre otros aspectos. Un conflicto que deriva en la no predisposición de saber amar, pero, por otra parte, en una consciencia por parte del mismo don Juan de que su perfil responde ante ello. Doña Inés se convierte en el vehículo catalizador –la figura femenina del padre– que puede reconducirlo.

4.3. La sublimación de la masculinidad. Reacciones en la producción literaria posterior al Don Juan

La problemática de este perfil se conjuga a que la sociedad española se postula de dos formas diferentes: como modelo de masculinidad romántico y, al mismo tiempo, de transición en relación a la literatura que se produce a finales de los siglos XIX Y XX.

En cuanto al modelo de masculinidad romántico, se ha analizado cómo tres obras, *La conjuración*, *Macías* y *El trovador* encarnan distintos perfiles de masculinidad. Si Rugiero encarna un proto-romanticismo, *Macías* y *El trovador*

presentan conflictos donde la ley del padre es violada tanto por la madre como por el hijo, imponiéndose en ambos dramas la ley de la madre y presentándose una masculinidad que no ha llegado a superar el complejo de Edipo en su totalidad. Partiendo de los rasgos de los dos últimos, Don Juan puede verse como una sublimación del modelo de masculinidad que se desarrolló durante el Romanticismo, puesto que, partiendo de que *Macías* supone el primer perfil propiamente romántico, como ya se dijo en el capítulo tres, Don Juan se consolida como perfil propiamente romántico, cuyo perfil especial, el burlar mujeres y matar hombres, se configura hasta tal punto que ha sido admirado por los hombres hasta los días actuales. Ésta es la principal causa por la que supone un modelo de transición justo después de su publicación.

Los modelos de masculinidad posteriores a Zorrilla construyeron una nueva identidad masculina así como realizaron una inversión del mito en aras a paliar la conducta del calavera, esto es, se intenta crear un modelo alternativo cuyos actos de comportamiento sigan la ejemplaridad de los preceptos católicos. Es sintomática la afirmación de Royo Villanova que, siendo posterior a los análisis de Marañón, afirma

La represión brutal de este donjuanismo que todo llevamos dentro, en nuestro propio plasma, que todos sentimos y de alguna manera expresamos al despertar el amor, puede ser factor de serios desequilibrios sexuales (91)

Toda la literatura, tanto ensayística como artística, que se desarrolla pasada el momento de Zorrilla puede verse como un movimiento reaccionario a la posibilidad de concebir a don Juan dentro de un modelo de conducta, que en otras palabras, se

traduce como un miedo por parte de la intelectualidad española hacia lo que significaba, a nivel de conducta, don Juan.

Una de las obras que simbolizan mejor ese contraataque al donjuanismo lo encarnan los hermanos Álvarez Quintero y el *Don Juan, buena persona*, un defensor de mujeres bonitas y nunca feas, cuyo lema es «¡Las defiende a todas!» (69). En palabras del personaje de Elisa, ésta configura el modelo que se desarrolla en toda la obra: «Ha hecho el milagro de ser Don Juan...y buena persona» (15), pues además de describirlo sin falta alguna por parte de los personajes que conforman la obra, sino que él mismo declara:

Don Juan: Yo he tenido siempre gran fortuna al acometer, y una providencia para libertarme... Siempre han sido ellas las que me han abierto la jaula. O una ausencia fatal, o un temor a la sorpresa, o al escándalo... algo, en fin, que ha hecho la separación amistosa... Te digo que hay momentos en que casi se desea una traición (62)

Sin contar, por otra parte, con la metatextualidad que encarna tanto con la obra de Zorrilla como con la de Tirso, donde se ejemplifican escenas y se ponen ejemplos de las bellaquerías que los clientes de don Juan exponen. No obstante, la burla hacia el personaje, que encarna tanto este ejemplo como otros tantos que se reproducen durante el siglo XX, no es más que un propósito por la recreación del mito donjuanesco pero con el fin de crear un modelo de conducta que pudiese equipararse al de Zorrilla, algo que no pudo evitarse ya que el mito siguió sobreviviendo con el paso de los años, y siendo un icono más de la escenografía española.

BIBLIOGRAFÍA

- Adame, de H. W, and Cornellas, José L. *Sobre los orígenes del liberalismo histórico consolidado en España (1835-1840)*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones, 1997. Print.
- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española IV. El Romanticismo*. Madrid: Gredos, 1980. Print.
- Álvarez, Quintero S, and Quintero J. Álvarez. *Don Juan, buena persona: Comedia en tres actos*. Madrid: Imp. clásica española, 1918. Print.
- Badinter, Elisabeth. *XY. On masculinity identity*. Trad. Lydia Davis. New York: Columbia University Press, 1995[1992]. Print.
- Bandura, Albert. «Social Cognitive Theory of Mass Communication.» *MediaPsychology* 3 (2001): 265-299. Print.
- Blanco García, Francisco. *La literatura española en el siglo XIX*. Madrid: Sainz de Jubera, 1899. Print.
- Bolufer Peruga, Mónica. ««Hombres de bien»: Modelos de masculinidad y expectativas femeninas, entre la ficción y la realidad.» *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 15 (2007): 7-31. Print.
- Busquets, Loreto. «Modelos humanos en el teatro español del siglo XVIII.» Busquets, Loreto. *Pensamiento social y político en la literatura española: Desde el Renacimiento hasta el siglo XX*. Madrid: Verbum, 2014. 153-167. Print.

Conde Gargollo, Enrique. *El romanticismo español y sus circunstancias*. Madrid: Benedictinas, 1983. Print.

Deacon, Phillip. «Arte y realidad en «El sí de las niñas» de Leandro Fernández de Moratín.» *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos VI* (2007): 87-97. Print.

Fausto-Sterling, Anne. «How to Build a Man.» Berger, Maurice, Brian Wallis y Simon Watson. *Constructing Masculinity*. New York: Routledge, 1995. 127-134. Print.

Fernández de Moratín, Leandro. *La comedia nueva. El sí de las niñas*. Barcelona: Critica, 1994. Print.

Fernández Urenda, Francisco Javier. «Don Juan ante el teatro costumbrista burgués: la censura del seductor como reinterpretación del ideal de masculinidad.» *RILCE* 28.2 (2012): 406-422. Print.

Freud, Sigmund. «Family Romances.» Freud Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume IX (1906-1908)*. London: The Hogart Press, 1906-1908. 237-241. Print.

Garay Fernández, María Teresa. «De la tragedia al drama histórico: dos textos de Martínez de la Rosa.» *Cuadernos de investigación filológica* X.1-2 (1983): 199-234. Print.

García Gutiérrez, Antonio. *El trovador. Drama caballeresco en cinco jornadas en prosa y verso*. Boston: Ginn and Company, 1926. Print.

- . *El trovador. Drama caballeresco en cinco jornadas, prosa y verso*. Madrid: Real Academia Española, 2013. Print.
- Geraldi, Robert. «Francisco Martínez de la Rosa: Literary Atrophy or Creative Sagacity?» *Hispanófila* 27.1 (1983): 11-19. 1983.
- Gies, David. «Don Juan contra Don Juan: apoteosis del Romanticismo español.» *AIH. Actas VII* (1980): 545-551. Print.
- . *El teatro en la España del siglo XIX*. New York: Cambridge University Press, 1996. Print.
- Kalenić, Ramšak, Branka. «Ejemplos del amor romántico en la literatura del siglo XIX.» *La Penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche* 1 (2002): 199-207. Print.
- Kirkpatrick, Susan. *Larra: el laberinto inextricable de un romántico liberal*. Madrid: Gredos, 1977. Print.
- Lacan, Jacques. *Écrits I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966. Print.
- Lacan, J. *Seminario 10. La angustia*. [<http://www.tuanalista.com/Jacques-Lacan/13970/Seminario-10-La-angustia-pag.194.htm>]
- Larra, Mariano José de. «Macías.» Larra, Mariano José de. *Colección de los mejores autores españoles. Tomo XLVIII. Obras completas de Figaro. Tomo II*. Paris: Baudry, Libreria Europea, 1883. 480-526. Print.
- . *Macías / No más trovador*. Madrid: Cátedra, 2009. Print.

- Larra, Mariano José de. «Representación de La conjuración de Venecia.» Larra, Mariano José de. *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres, publicados en los años 1832, 1833 y 1834 en el Pobrecito Hablador, la Revista Española y el Observador. Tomo Segundo*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1835. 64-73. Print.
- Larubia Prado, Francisco. *Retorno al futuro: amor, muerte y desencanto en el Romanticismo español*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004. Print.
- Luengo López, Jordi. «Tenorios amanerados. Una lectura queer de la desmitificación del donjuanismo.» *Lectures du genre* 5 (2008): 47-76. Print.
- Marañón, Gregorio. «Notas para la biología de Don Juan.» *Revista de Occidente* (1924): 15-53.
- Martínez de la Rosa, Francisco. *La conjuración de Venecia*. México: Colección teatro español, 1955. Print.
- ., Francisco. *La conjuración de Venecia*. Madrid: Cátedra, 1993[1830]. Print.
- Mazzeo, Guido. «"Don Juan Tenorio: salvation or damnation?"» *Romance Notes* (1964): 151-155. Print.
- Mazzeo, Guido E. «Entre el Teatro Neoclásico y Romántico.» *Hispania* 49.3 (1966): 414-420. Print.
- McGaha, Michael. «The "Romanticism" of La conjuración de Venecia.» *Kentucky Romance Quartely* 20.2 (1973): 235-242. Print.

- Menarini, Pietro. «Hacia el trovador.» Zavala, Iris M. *Historia y crítica de la literatura española 5/1. Romanticismo y Realismo. Primer Suplemento*. Barcelona: Crítica, 2001. 161-166. Print.
- Monleón, José B. y Zavala, Iris M. «Románticos y liberales.» Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 2001. 23-40. Print.
- Navas Ruiz, Ricardo. *El romanticismo español*. Madrid: Catedra, 1982. Print.
- Ogando González, Iolanda. «¿Por qué la historia en el teatro?» *Anuario de Estudios Filológicos XXV* (2002): 345-362.
- Ortega Alcántara, Leonor. «La visión de Don Juan: evolución del arquetipo romántico.» *Isla de Arriarán XX* (2002): 283-296. Print.
- Pi y Margall, Francisco. «Observaciones sobre el carácter de Don Juan.» *Trabajos sueltos*. Barcelona: López, 1895. 139-190.
- Río, Angel del. *Historia de la literatura española 2. Desde 1700 hasta nuestros días*. New York: The Dryden Press, 1948. Print.
- Rousseau, Jean-Jacques. «Émile ou de l'education. Livre cinquième.» *Oeuvres complètes de J.J Rousseau avec des éclaircissements et des notes historiques par P.R. Augus. Emilie - Tome III*. Paris: Dalibon, 1824 [1762]. 3-303. Print.
- Royo-Villanova y Morales, Ricardo. *Redescubrimiento de Don Juan (Ensayo)*. Madrid, 1932.

Rubio, Enrique. «Martínez de la Rosa: La conjuración de Venecia, realidad y ficción.»

Teatro politico spagnolo del primo Ottocento (1991): 153-166. Print.

Schmitz, Sabine. «De la (im)potencia de un mito: La cultura española

contemporánea a la búsqueda de Don Juan.» Ehrlicher, Hanno y Stefan

Schreckenberg. *El Siglo de Oro en la España contemporánea*. Madrid:

Iberoamericana, 2011. 297-314.

Schurilknight, Donald E. «La conjuración de Venecia as/in Context.» *Revista de*

estudios hispánicos Alabama then St. Louis 32.3 (1998): 537-556. Print.

Sebold, Russel P. «La poética clásica del teatro romántico.» *ABC* 18 de junio de 1996:

92. Print.

Sebold, Russell. «Nuevos Cristos en el drama romántico español.» *Cuadernos*

hispanoamericanos 431 (1986): 126-132. Print.

Serrano Asenjo, Enrique. «La Encrucijada del "Macías" de Larra, entre plazos

verosímiles y tiranas pasiones.» *MLN* 115.2 (2010): 340-354. Print.

Siciliano, Ernest A. «La verdadera azucena de El trovador.» *Nueva revista de Filología*

Hispanica 20.1 (1971): 107-144. Print.

Tolson, Andrew. *The Limits of Masculinity. Male Identity and the Liberated Woman*.

New York: Harper & Row, 1977. Print.

Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Barcelona: Crítica, 1993.

ⁱ Busquets (2014) configura en su capítulo «Modelos humanos en el teatro español del siglo XVIII» algunos modelos de comportamientos extraídos de obras de Moratín y Jovellanos donde intenta configurarlos partiendo de la influencia de la Revolución Francesa, esto es, a nivel ideológico pero no psicológico.

ⁱⁱ No se puede hablar de diferentes tipos de dramas románticos, tal y como los clasifica Díez Borque (1988), pues las piezas teatrales románticas surgen a partir de una raíz común y tiene una serie de características definidas, teniendo en cuenta que cada una tiene su particularidad específica. Se ha decidido hablar de temáticas, puesto que la configuración de obras en su totalidad tienen como época histórica siglos anteriores. No se trata de un *drama histórico*, sino de un drama romántico,

siendo una de sus características la configuración de la realidad histórica en un pasado anterior al siglo XIX

iii La rebelión no es un tema que se inicie, precisamente en el Romanticismo. Si se vuelve al siglo XVIII, ya Quintana ejerce una crítica voraz a la monarquía hispánica en su *Pelayo*.

vi Se insiste en que el personaje es analizado a partir del texto «Mourning and Melancholy» de Freud. En ningún momento hay una referencia a la enfermedad de la melancolía, que tanto se ha estudiado en los personajes literarios, como es Don Quijote.

vii Las citas del texto proceden de la edición de 1883, habiéndose usado la edición de Catedra únicamente para la consulta del estudio introductorio que contiene.

viii Torres (2009) apunta en su edición que lo que se está desarrollando en este momento es el conflicto existente en el siglo XV entre villanos, nobles y el correspondiente código de la honra, así como apunta que «En ese intento del padre de Elvira, moralmente erróneo por ambicioso, empieza a gestarse el trágico desenlace que también se llevará por delante a su hija» (179). De hecho, coincide el pensamiento del crítico con lo que viene a decir Nuño entre los versos 85 y 89: «Si Elvira ya no olvidó | el amor que en otros días | sintió por aquel Macías, | haré que lo olvide yo. | Ni yo nunca al tal mancebo | quise por yerno.» (482)

ix En la escena IV se vuelve a repetir el epíteto cuando comienza la discusión entre padre e hija sobre la razón por la que hizo una promesa de esperar a Macías un año y las consecuencias que tendría para la familia no cumplirla: «es fuerza o dar tu

mano al noble esposo, |o al rencor exponernos y a la ira, | y a la venganza atroz de un poderoso» (488). Nuño se ve obligado a acatar la promesa que hizo por no ser del grupo de los poderosos, a pesar de que tiene potestad para casar con su hija con quien desee, pero en la ansiedad que se desprende de las palabras de Nuño se ve la cuestión del interés del ascenso social únicamente.

^x Nuño apela al concepto de «eterna maldición» (490) al su hija protestar hacia sus órdenes pero, tras asentar su hija ante la orden, le dice a Elvira «Vuelve a los brazos | de tu padre, que aún te ama y te perdona» (490). Apréciase la configuración de la figura paterna que se produce en comparación con *La conjuración*, *Don Álvaro* y *Los amantes*. Sólo el personaje de Martínez de la Rosa se salva del sentimiento de ambición y corte reaccionario que caracterizan, donde más bien lo que le apena es el hecho de no poder haber escogido el esposo de su hija, no entrando de por medio cuestiones materiales y de intereses.

^{xi} Se toma, en este caso, el texto original del autor, no el incluido en la *Historia y crítica* de Iris M. Zavala, pues éste es un resumen explícito de los principales puntos que trata el autor.

^{xii} Lacan arguye que la figura del padre es simbólica, por lo que no tiene que corresponderse la figura paterna estrictamente con el padre. La ley del padre puede ser impuesta por cualquier personaje siempre y cuando sea un personaje masculino desde el punto de vista del psicoanálisis. La relación de padre literal y ley de padre no se encuentra en el *Macías* al ser Nuño un personaje que cede a la presión de Fernán Nuño por intereses de ascenso social. Además, en *El trovador* no existe la figura a nivel literal, sino que la encarna el hermano de la amada.

^{xiii} Argullol realiza una caracterización de los distintos héroes románticos pero basados en la literatura británica fundamentalmente. No obstante, en el caso del *Macías*, la conjugación de los principios que expone el autor sí pueden apreciarse en tanto que es el reclamo y defensa del sentimiento la razón por la que sucumbe de manos de la clase superior.

^{xiv} Torres apunta en su edición que «Las razones que esgrime Elvira (vv.176-194) en nombre de un arraigado sentido del honor y la honra de la mujer casa y de la institución matrimonial, contrasta con las que expresa inmediatamente antes (vv. 153-170) e inmediatamente después (vv.195-209) el arrebatado Macías» (243). Elvira, dentro del amor que profesa hacia Macías, lo enfoca de una manera diferente, pues su sentimiento en parte es de venganza por los rumores que ha escuchado sobre que se ha casado con otra mujer. No se produce la conversión, formando la pareja Macías-Elvira una unidad hasta que decide dar el paso de vender sus joyas y, finalmente, suicidarse justo al final de la obra. Es, en ese sentido, un personaje similar al de doña Leonor en *Don Álvaro*, la cual se muestra insegura ante la idea de escapar con el indiano y traicionar los conceptos de honor y honra.

^{xv} Obra de *Fígaro* donde vuelve a rescatar el tema de Macías y el amor, pero esta vez a modo de novela. Publicada también en 1834. En ella las circunstancias de conflicto cambian respecto a la pieza teatral, pues hay mención sobre el conflicto que se desató con María de Albornoz, mientras que en el drama se hace solamente mención, esto es, Larra lo que produce es una recreación del tópico pero desde distintas situaciones (alterando el argumento y las circunstancias).
