

# La presencia de la madre muerta en el drama romántico español

María PRADO MAS

## RESUMEN

El asunto de este trabajo es el análisis de la aparición de la madre muerta en el drama romántico español como símbolo de la desprotección y el desamparo del ser humano. Evocada por héroes y heroínas en los momentos más intensos de la acción, esta presencia protectora y amada, termina por significar la visión romántica del ser humano en el mundo como ser arrojado a un espacio hostil a toda ilusión.

## ABSTRACT

The objective of this work is to analyze the appearance of the figure of the dead mother in the Spanish Romantic Drama as a symbol of forsakenness and helplessness of mankind. Evoked by male and female characters in the most intense moments of the action, her presence, protective and beloved, reflects the Romantic perception of mankind in the world: a human being left into a place hostile to all hope.

## PALABRAS CLAVE

Madre  
drama  
romántico  
símbolos del  
drama  
romántico  
desamparo  
madre  
muerta  
visión  
romántica  
del mundo  
mujer  
en el drama  
romántico  
amor en el  
drama-  
romántico

## KEY WORDS

Mother  
Romantic  
Drama  
symbols of  
the Romantic  
Drama  
helplessness  
forsakenness  
dead mother  
romantic  
perception  
of the world  
the role  
of the woman  
in the  
Romantic  
Drama  
the role of  
love in  
Romantic  
Drama

El concepto que el escritor romántico tiene del ser humano como ser desamparado en un mundo hostil a la ilusión, le lleva a buscar algunos símbolos de este estado de desprotección, desamor y angustia, que transmitan a los otros su visión del mundo.

Quizá el más importante de estos símbolos de desamparo sea la presencia de la madre muerta, o la importancia constante que tiene en las vidas de héroes y heroínas este personaje *in absentia*. Ausencia y madre unidas serán invocadas en los momentos trágicos, pero también en aquéllos que dejan creer posible la felicidad. La amputación de la alegría que ello significa, el espacio de vida arrancada que obliga a sentir, aboca al desamparo más inapelable y trágico de la existencia romántica. E interesa este símbolo en un mundo levantado para el encuentro de los amantes, porque, efectivamente, a la vez que es cierto que, en el universo romántico, si este amor se logra héroes y heroínas parecen haber logrado su sentido en el mundo, lo es, igualmente, que en los momentos en que los amantes pueden estar juntos, aparece casi siempre este símbolo de la felicidad imposible que acecha a la frágil, aunque intensa, felicidad romántica, como recordando el sinsentido de todo.

En el drama romántico la madre es invocada como ser poderoso que podría consolar de cualquier pena, ayudar en cualquier conflicto. Su doble naturaleza de muerta viva, fantasma para quienes la quisieron, le confiere su poder. Es muerte porque es ausencia no deseada y para siempre, y es vida porque está intensamente presente en el recuerdo del huérfano. Suele aparecer en momentos de extrema alegría o de extrema tristeza de los amantes, y aflora como pura exaltación del dolor. Si la presencia de su muerte es necesaria a la visión romántica del mundo, fecundándola y explicando el imposible pacto de la felicidad con él, su ausencia es necesaria a la construcción dramática, pues su presencia obligaría a variar el planteamiento del resto de las piezas que constituyen la estructura del universo dramático romántico. De estar ella, todo sería distinto, y esto que se vislumbra en el teatro anterior, lo dicen explícitamente los personajes románticos. Y creo que no sólo por la razón que ellos señalan, a saber, que la madre sería comprensiva para con lo que el resto del mundo no lo es, sino, y esto parece de gran importancia, porque la madre era en la sociedad y en la familia la encargada de la educación sentimental y, existiendo ella, resultaría inverosímil que los amantes se entregaran al amor como al misterio, de manera enfermiza y doliente, ni el amor se sentiría tan desconocido, triste y temible.

Los amantes que han perdido a la madre en su primera niñez, de nadie obtienen consejos en su vivencia amorosa, para la que nadie los ha preparado. Esta carencia educacional y sentimental se suaviza, en algunos casos, con la presencia de ayas, nodrizas o amigas, en el caso de las heroínas, pero no se soluciona, entre otras cosas porque estos personajes complementarios no suelen tener una vida sentimental, y unas veces parece que quieren realizarse a través de sus pupilas —en ocasiones incluso morbosamente— y otras son tan torpes como éstas.

La importancia de quien llevaba a cabo la educación sentimental en un momento en que las funciones sociales estaban aún rígidamente repartidas, y en un movimiento que privilegia el sentimiento, explica lo decisivo de esta ausencia. Falta, nada más y nada menos, la pie-

za encargada de lo que se considera más importante. Esta ausencia provoca un conflicto y un vacío educativos en el pasado de los personajes, y un conflicto sentimental de soledad y desamparo que aparece en escena en forma de presente, ambos confluyen en el gran conflicto dramatizado.

Pero la madre no muere en el Romanticismo. Hay, sí, una diferencia ampliamente significativa entre lo que esta muerte supone en el teatro romántico y lo que aporta o deja de aportar al teatro anterior. En el teatro español de los Siglos de Oro las madres aparecen muy rara vez. Las razones de origen son comunes, pero no significan lo mismo en el siglo XVI que en el XIX. Puede que el Romanticismo herede del teatro anterior esta ausencia, pero lo que importa es que le confiere un carácter significativo que no había tenido, convirtiéndola, además, en un símbolo del desamparo humano. Además de las fáciles de contemplar razones sociales, por las que quien pasaba por no tener un papel activo y en voz alta en la sociedad no podía tenerlo sobre las tablas, dos razones me parecen fundamentales. En primer lugar, el teatro en lengua castellana es por lo general un teatro de acción, no reflexivo, hasta finales del siglo XIX, y por lo tanto, no era fácil asignar en él un lugar a un personaje cuyo universo acallado apenas parecía tener movimiento. (Inexpresión e inmovilidad son difíciles de dramatizar antes del siglo XIX, hasta que la preparación de los intérpretes y directores permita matizar con otros lenguajes lo que calle el verbal). Darle un espacio a la madre en esta estructura dramática hubiera obligado a traicionar la —así considerada— naturaleza femenina, discreta y espiritual, carente de deseos y únicamente capaz en el ámbito doméstico. El teatro español, construido sobre la peripecia y el movimiento, ¿cómo podía contemplar y asumir en su estructura tal existencia?. Sólo la mujer soltera puede incorporarse y lo hace a la acción, y siempre en relación con el conflicto del amor y, sobre todo, del honor.

La segunda razón es que el teatro español, que prefiere por encima de cualquier otro el conflicto sentimental para mover su acción, sólo puede explicar que la madre no tenga papel en este tipo de asuntos, si está muerta. Efectivamente, en un teatro que parece inevitablemente sentimental la madre tenía mucho que expresar y mucho más que hacer de lo que las leyes sociales le hubieran permitido, y más, también, de lo que le hubiera gustado al protagonista masculino y a todo el público que acudiera al teatro a contemplar «errores amorosos». Ése era el ámbito que las madres conocían mejor, pero las circunstancias socio-históricas hacían prácticamente imposible que la mujer fuera la protagonista. Es posible que este carácter sentimental de la cultura y el teatro españoles, unido quizá a la buena relación que la Iglesia mantenía con parte de las cómicas por la importancia de sus logros en los autos sacramentales, se encuentre en el hecho de que España fuera el país pionero en la presencia de las actrices en los escenarios públicos. Pero el teatro es, entre otras cosas, una larga sucesión de deseos: el que lleva a un autor a querer expresar algo a un número grande de receptores a un mismo tiempo, el que lleva a un personaje a querer decir algo a otro, el que lleva a un actor a querer vivir parte de sus horas siendo otro, el que hace que un director decida poner la preciosa caja de música en marcha... El teatro obliga a una consciencia doble de lo que se dice; por

un lado aquella que hace a los personajes pensar o sentir algo susceptible de convertirse en lenguaje, y por otro lado, la expresión en voz alta de eso, que significa un paso o un deseo más sobre el proceso anterior. Demasiado deseo, en cualquier caso, para un personaje femenino cuya discreción consistía básicamente en no expresar. Por todo ello, aunque la madre hubiera tenido mucho que aportar a un teatro sentimental por excelencia, razones sociales e históricas fueron gestando su ausencia durante más de tres siglos, y fue el drama romántico, fiel expresión del pensamiento que abre el siglo XIX, el que elevó su ausencia a la categoría de símbolo.

Interesa de modo especial que la presencia de la madre hubiera hecho peligrar muchos conflictos sentimentales —no sólo amorosos— de nuestro teatro, solucionándolos, aplacándolos o haciéndolos inverosímiles, y los autores del movimiento romántico son muy conscientes de ello. ¿Cómo imaginar una conversación entre don Juan y su madre?, ¿cómo, a un don Juan que, a la luz de esa figura, siguiera siendo don Juan?, ¿con el consentimiento de qué madre imaginar a un Segismundo preso?, ¿una madre que antepusiera los designios del hado al amor universal aprendido y sacralizado en nuestra cultura por el amor de la Virgen y Cristo (que expulsa de esta relación el talante de cualquier Medea, aunque algunas haya)?

Si repasamos rápidamente el teatro castellano profano anterior al Romanticismo, encontramos, casi en su origen escrito, una obra excepcional en todos los aspectos que asumimos ya con el nombre de una de sus protagonistas sin olvidar el que le dio Fernando de Rojas: *La Celestina*. Extraordinaria en todo, lo es muy especialmente por el peso que en su acción tienen los criados y por la presencia y el comportamiento que en ella tienen los padres de Melibea, y esto último nos interesa ahora. Esta heroína inaugural sí tiene madre, Alisa, que no puede impedir en la obra que su hija comience a amar y se suicide. Cuando Celestina entra por primera vez en su casa, ella ha de salir a visitar a una hermana enferma, hecho del que explícitamente se alegra la vieja astuta. En el acto décimo sexto reaparece Alisa, equivocándose al pensar que Melibea vive desconociendo el amor, el sexo y a los hombres. Esto justifica el «aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes» con el que Rojas abre la obra, para que los padres descuidados lo tengan en cuenta. La madre desconoce lo que está viviendo su hija. Me interesa, profundizando en lo que parece excepción con respecto a lo que en estas líneas trato, la última aparición de esta madre, en el acto vigésimo primero, y las palabras que enmarcan esta aparición, las últimas de Melibea antes de su suicidio y algunas de las del monólogo final de Pleberio. Antes de suicidarse, Melibea dice unas palabras a su padre que dejan claro que ni siquiera en una obra tan valiente y excepcional puede la madre estar en primer plano del conflicto si éste ha de seguir siéndolo. Cuando Melibea se despidió de su padre, después de la narración que le ha hecho de lo sucedido, dispuesta a arrojarse al vacío para encontrarse con la muerte de igual modo que Calisto, dice:

Salúdame a mi cara y amada madre, sepa de ti largamente la triste razón por que muero. ¡Gran placer llevo de no la ver presente!

Y poco después:

Gran dolor llevo de mí, mayor de ti, muy mayor de mi vieja madre. Dios quede contigo y con ella.

Ni siquiera una obra tan atrevida enfrenta a la hija con la madre en esta situación límite. ¿Qué hubiera pasado si Alisa, y no Pleberio, hubiera estado junto a Melibea en el momento final?. No podemos ir más allá del texto, pero no debemos perdernos nada de lo que él, a veces escondidamente, nos ofrece, y más teniendo en cuenta que los textos dramáticos son siempre lagunares, y su autor cuenta con un trabajo posterior al suyo (muy débilmente, es cierto, en el caso que tratamos). Aquí, en un momento de extremo dolor, Melibea habla de «gran placer», y lo siente únicamente porque su madre no esté presente en su último acto. ¿Por qué se alegra la hija de la ausencia de su madre?, ¿su presencia interrumpiría la acción de su hija?, ¿cambiaría ella de opinión teniendo a su madre cerca?, ¿por eso la obra no conduce Alisa a ese lugar hasta después de que Melibea se haya arrojado al vacío?. No podemos saberlo, pero las palabras de la heroína alumbran este camino.

Habiéndose suicidado Melibea, entra en escena Alisa, que piensa rápidamente que le ha ocurrido algo a su hija, y antes de que su esposo conteste a sus intuiciones, llora ya: «Si ella pena no quiero yo vivir». No vuelve el autor sus ojos sobre esta declaración, ¿cómo podría hacerlo?. De nuevo mira a Pleberio, cuyo tristísimo dolor sí puede, no obstante su grado, ser expresado. Él nos dice que Alisa yace sobre su hija «fecha pedazos», y se pregunta si vive o ha muerto de pena.

Veintitrés años después de la aparición de la primera versión de *La Celestina* se publicó la *Tragicomedia de don Duardos*, de Gil Vicente, que ya aísla a los amantes de sus madres. Sólo el verso 1991 puede hacer pensar que existe la madre de Flérída, la protagonista del drama. Ella insta al joven jardinero del que se ha enamorado y cuya identidad no le ha sido desvelada a que le diga quién es, e insiste en su difícil posición, recriminándole que lo que solicita de ella le haría perder el amor de su padre y «su señora». Sin embargo, cuando decide seguir al jardinero, que resulta ser don Duardos, recuerda en su despedida a su padre, y no a su madre, lo que hace pensar que la «señora» de la que habla pueda no ser su madre, aun siendo la esposa de su padre. Desde luego, el autor no la considera entre las piezas que en ese momento ha de mover, lo cual también sirve a la idea que perseguimos.

Ni las églogas de Juan del Encina, ni las comedias de Torres Naharro (ni siquiera la *Hymenea*) dejan espacio a la madre. Esta ausencia continúa en el teatro barroco, en el que la aparición de la madre resulta excepcional, pese a que su ausencia no sea significativa como sucederá en el siglo XIX. Sirvan como ejemplos *Fuenteovejuna*, en la que Laurencia menta una única vez a su madre, que no aparece<sup>1</sup>; o *El castigo sin venganza* y *El perro del hortelano*, en las que no aparecen. Tampoco en *El alcalde de Zalamea*, en la que Pedro Crespo recuerda a su esposa

<sup>1</sup> Verso 223.

muerta<sup>2</sup>, ni en *La vida es sueño*, en la que el rey Basilio recuerda la muerte de su esposa al nacer Segismundo<sup>3</sup>. Tampoco tiene madre el burlador de Sevilla, la gran creación de Tirso.

Tampoco es habitual en otros géneros, aunque aparece un poco más. Destacamos el poema que el poeta del siglo XVI Vicente Espinel dedica a la muerte de su madre. Más adelante veremos lo que un poeta romántico, Romero Larrañaga, escribe a partir del mismo hecho. Del poema de Espinel escogemos dos versos: «Andaré en cementerios revolviendo/los blancos huesos de la gente muerta»<sup>4</sup>.

...

Resulta pertinente preguntarse, antes de entrar en los dramas que sostienen la idea de este artículo, por el sentido filosófico que la muerte tiene para el romántico. Juan Ayuso Rivera, en su libro *El concepto de la muerte en la poesía romántica española*, afirma que el Romanticismo es una «corriente de preocupación meditativa ante la muerte», lo cual le hace concluir: «Nada nuevo bajo el sol»<sup>5</sup>. Efectivamente, todas las épocas se han ocupado de la muerte, pero no todas han resuelto del mismo modo la cuestión, ni, por lo tanto, han utilizado los mismos símbolos e imágenes para explicar el sentimiento humano ante la muerte. El final de un mundo levantado unánimemente por la fe, que ya se advierte en el siglo XVI y se acentúa en el siglo XVIII, se hace más general en el siglo XIX, lo cual intensifica el sentimiento de orfandad en un mundo que se siente, más que nunca, despiadado con las ilusiones humanas. Orfandad, soledad, desprotección, angustia y carencia de amor que el romántico encuentra simbolizadas en la madre muerta, la persona a quien la sociedad encargaba no sólo la ternura y las caricias, sino toda la educación sentimental. Por eso es la ausencia de la madre, y no la del padre, la que provoca la orfandad sentimental. Matizando, podemos decir que no será lo mismo la ausencia de la madre para la heroína que para el héroe. El héroe soltero sólo de la madre recibe expresiones de ternura y afectividad física, la ternura y la expresión física del amor entre hombres es algo que empezamos a vivir ahora. Si la heroína romántica encuentra pocas veces el abrazo de un padre, éste es siempre posible. Pero no esperemos nunca escenas tiernas entre hombres, que son extraordinariamente raras. Y lo que vamos a encontrar es, sobre todo, héroes, no heroínas, por lo que la falta de la madre constituye, además, la carencia total de caricias, besos, abrazos y expresiones tiernas. La heroína al perder la madre pierde, sin embargo, la maestra del mundo todo que va a vivir, pues el mundo sentimental y doméstico que ella le enseñaba era todo el espacio vital al que podía aspirar. La felicidad de la mujer dependía de su matrimonio, la del

<sup>2</sup> Versos 2224 y 2225

<sup>3</sup> Verso 704.

<sup>4</sup> Gaspar Gorrote Bernal: *La poesía de Vicente Espinel. Estudio y edición crítica* (Madrid: Universidad Complutense, 1990), p. 236.

<sup>5</sup> Juan Ayuso Rivera: *El concepto de la muerte en la poesía romántica* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1959), p. 38.

hombre podía ensancharse con otros mundos posibles. Cabe, no obstante, apuntar, que el Romanticismo iguala por primera vez los destinos mundanos de él y ella, porque también la felicidad del héroe pasa a depender de su felicidad o infelicidad en el amor. Y para aprender a vivir todo esto era necesario que la madre no hubiera muerto.

El sentimiento elegíaco —en cualquiera de sus dos significados— es tan antiguo como cualquier literatura. Como en otras cuestiones, la novedad que el Romanticismo aporta a ésta es su insistencia, su consagración. El pensamiento romántico hace, además, que la muerte pierda su carácter de tránsito, de comienzo, para convertirse en meta, en final, y esto transforma por completo los sentimientos que concentra en ella el sujeto que la teme o la desea. Así lo advertimos ya en Meléndez Valdés, Cadalso o Cienfuegos, y así lo configuran del todo Hölderlin o el primer Goethe.

El romántico piensa tanto en la muerte que parece nacer de esta referencia constante en su vida la intensidad con que lo vive todo, tal y como afirma Farinelli en su estudio sobre el Romanticismo latino: «en el umbral de la muerte la vida vuelve a tomar su primitivo ardor. Se encienden de nuevo las llamas agonizantes ante el último soplo que pasa y destruye»<sup>6</sup>.

El concepto que cada época o cada ser humano tiene de la muerte determina su concepto de la vida. «Cada uno es su sentimiento de la muerte», como afirma el rumano Cioran<sup>7</sup>. Y la respuesta acerca del significado del último trance que dan Manrique o Calderón —distintas entre sí— los separa radicalmente de un romántico. Y no ha de verse a éste último como un existencialista, porque las posiciones filosóficas de uno y otro tampoco son las mismas; el existencialista vive entre dos nada, la anterior y la posterior al momento en el que piensa, sus límites son dos abismos. El romántico, frente a él, no afirma nada. Si cabe un vacío mayor que la nada segura, es la falta siquiera de esta convicción. Podemos imaginar detenido a un existencialista, nunca a un romántico.

Pedro Caba ha estudiado la psicología del romántico, y afirma que éste liga indisolublemente el de la muerte al tema del amor: «No sólo el que ama sufre, sino que siente la gloria de sufrir por el amado, amando más cuanto más sufre. La tristeza romántica es fanática, es un anhelo oscuro de muerte»<sup>8</sup>. Más allá de la lectura tópica, estas palabras ofrecen un pensamiento hondamente realista y no necesariamente pesimista, porque resulta que es verdad que cuando un ser humano ama a otro, sufre por él, lo cual no quiere decir que sea el amor lo que hace sufrir, sino todo lo que acecha al ser amado cuando es amado (la enfermedad, la tristeza, la desilusión, la muerte) y que duele más cuanto más se ama<sup>9</sup>. No hay duda de que, al cabo, uno de los termómetros del amor es el sufrimiento por el ser amado, tanto, dadas las

<sup>6</sup> Arturo Farinelli: *El romanticismo nel mondo latino* (Turín: Bocca, 1927), t. III, p. 4.

<sup>7</sup> Emile Michelle Cioran: *La tentación de existir* (Madrid: Taurus, 1973), p. 195.

<sup>8</sup> Pedro Caba: *El hombre romántico (Interpretación)* (Madrid: Colenda, 1952), p. 339.

<sup>9</sup> Inevitable el recuerdo de los versos 405-407 de la Égloga I de Garcilaso de la Vega, rescatados con el mismo sentido que hoy queremos darles por Luis Cernuda en *Ocnos*: «donde descanse y siempre pueda verte./ante los ojos míos./sin miedo y sobresalto de perderte».

premisas de la vida, como los hechos hermosos o el placer que provoca. De manera que sentir la «gloria de sufrir por el amado» termina siendo lo mismo que sentir la «gloria de amar». Por otro lado, la unión del amor y la muerte nos conduciría, en último término, a Platón; siendo el amor la forma más perfecta de conocimiento, y la muerte el conocimiento último. Son muchos los poetas que han dado forma lírica a este pensamiento que conduce a preguntarse por la hermandad de amor y muerte. Quizá una de las formas más bellas la encontramos en el último de los *Sonetos a Elena* de Ronsard, que traducimos: «El amor y la muerte son al cabo lo mismo». El Romanticismo, tan atento a este matrimonio, encuentra su voz en un bellissimo verso de Leopardi, el primero de los que forman el poema «Amor y Muerte», que traducimos también: «Hermanos, a un mismo tiempo, Amor y Muerte». Con respecto a la visión del romántico como fanático de la tristeza y de la muerte, la aceptamos —permítaseme el verbo— solamente en el sentido etimológico de la palabra «fanático», (aquél que nace de alguien «perteneciente al templo», «servidor del templo», «inspirado, exaltado, frenético») como explican Joan Corominas y José A. Pascual en su célebre diccionario etimológico, y en este caso, entonces, el romántico como servidor, perteneciente, atento, relacionado inevitablemente con la tristeza y la muerte.

La sensibilidad atenta siempre al amor, característica del Romanticismo, hace posible la profundidad y la matización infinita en el mundo del sentimiento, de manera que la inteligencia romántica es capaz, más que la de otras épocas, de detectar la gloria que supone ese sufrimiento. Cada época artística es especialmente sensible a algo. Así se entiende que el Barroco español, viendo alejarse un pasado glorioso y atrapado en un presente decadente, preocupado por victorias y fracasos militares y humanos, rescatando una y mil veces un profundo sentido del honor, al encontrarse una personalidad crecida en esa gloria que se iba, henchida después de fracasos, libre por deseo y por tanto perdido y hondamente bondadosa, supiera matizar infinitamente victorias y fracasos, honor y libertad, vida y sueños, y apareciera *El Quijote*. Del mismo modo, el Romanticismo, filosóficamente levantado sobre un mundo que se siente más que nunca enfrentado a la ilusión, atrapado entre el materialismo y un concepto de Dios menos poderoso, vuelve sus ojos a épocas, espacios y personas que evocan un estado posible —como imagen— de felicidad y, a partir de esa felicidad imposible evocada una y otra vez, matiza infinitamente sobre los sentimientos que provoca un mundo distinto del que se desea. Y aquí encuentra, como símbolo perfecto para reflejar el desencuentro entre la realidad y el deseo, la madre muerta y recordada.

La ausencia es el sentimiento que queda ante la muerte. Una soledad no vacía, sino suplicante de amor y de consuelo que ayude al cuerpo y al espíritu a resistir en un mundo tantas veces tan duro. La ausencia es un sentimiento intenso y duradero que une testimonios de cualquier tiempo. Las épocas literarias se comunican a veces así. Si Romero Larrañaga, poeta del Romanticismo, dice en su poema «La ausencia»:



Para dos almas amantes  
 di, ¿no es la muerte la ausencia?

Un poeta de voz más honda, Lope de Vega, escribe un precioso soneto sobre lo mismo, algunos de cuyos versos parecen retratar el espíritu romántico, ese común a los apasionados de cualquier época, pero insistido, a gritos y convertido en manifiesto en el XIX. Muchas veces se ha llamado «ángel caído» al héroe y la heroína románticos queriendo indicar el doloroso contraste entre el mundo vislumbrado y así conocido y aquél en el que luego se ha de vivir, el conocimiento del Paraíso y el destierro en el que transcurre la existencia. «Ángel caído» (no sólo ex-ángel, sino ex-feliz), cual Hefestos, el dios cojo arrojado del Olimpo por su cojera, o cojo por la caída desde el Paraíso, pero dios. Lope expresa esta idea con una hondura difícil de comentar: «caer de un cielo y ser demonio en pena/y de serlo jamás arrepentirse». Después hace ante la ausencia lo que vamos a ver que hace el romántico: «hablar entre las mudas soledades,/pedir prestada sobre fe paciencia,/y lo que es temporal llamar eterno», para quedarse al fin con «fuego en el alma y en la vida infierno».

Dice Farinelli que, frente a lo que ocurre en otros países europeos, italianos y españoles tienen la suerte de poder aferrarse a su fe y «ver en los últimos trances tendidos los brazos socorredores de la Providencia divina». Españoles e italianos, continúa, «encontrarán la paz, se encontrarán tímidos en el dominio celeste, en comparación con la oscilante visión de lo terreno. Del mundo de ultratumba Dios tendrá cuidado»<sup>10</sup>. Esto no es así en el teatro, no de este modo armónico y tranquilizador. El consuelo de Dios no es lo que nos queda al leer o ver dramas románticos aunque se le invoque repetidamente. El drama romántico focaliza en el mundo terreno, y al público de comienzos del siglo XIX no le consuela ya que toda la felicidad de los personajes comience después de que baje el telón. Además de que, dentro de la ortodoxia, casi todos los héroes románticos son pecadores y no mueren arrepentidos. Ha de tenerse siempre en cuenta que para un español, creyente y religioso, o no, nombrar a Dios no es siempre hacer una invocación religiosa, sino asumir su contexto. Exclamar, nombrar, a veces incluso rezar a Dios, no significa necesariamente que se tenga una creencia sólida. Para un español el Catolicismo no es sólo una forma de fe, sino parte de su cultura y, por extensión, de su lengua, y esto no puede olvidarse en el estudio de textos españoles.

Aunque el Romanticismo sitúe a menudo la felicidad posible y a los muertos amados en el ancho espacio religioso-cristiano, éste es, para el consuelo, tan sólo el escenario, sólo la cultura asumida por el lugar en el que se ha nacido, no aquello que esperan ver los ojos al cerrarse. Al menos así sucede en el drama romántico que, si no es el más abundante en la primera mitad del siglo XIX en España, sí es la mayor aportación del teatro de la época, de modo parecido a

<sup>10</sup> A. Farinelli, p. 17.

como sucede con la poesía garcilasista en el siglo XVI, que no siendo la más general, es la apuesta vencedora.

Allison Peers afirma que «los románticos restituyen realmente la literatura española a su madrina, la Iglesia Católica, y además de profesar la fe con firmeza inquebrantable, aprovecharon plenamente el ceremonial, la historia y la leyenda para ensalzar las glorias de la Iglesia»<sup>11</sup>. Si esto fuera así, los dramas románticos no invocarían jamás la muerte como símbolo de soledad, de angustia y de desprotección humana. Como la Iglesia, tampoco la Edad Media, las conjuraciones, envenenamientos y relaciones entre sus reyes son la verdad profunda del romántico, sino la ambientación, el fondo escénico sobre el que expresan su visión del mundo. La más clara prueba de que no hay que relacionar de esta manera al romántico español con la fe católica es su constante rebelión ante el dolor.

La fe sirve, además, como contraste con su doloroso concepto de la vida; y ya se sabe que el contraste sirve para aumentar la intensidad de lo que quiera decirse, del mismo modo que

La mayor cuyta que haver  
puede ningun amator,  
es membrarse del plazer  
en el tiempo del dolor.

El dolor es más intenso si en su epicentro uno posee el recuerdo de un tiempo hermoso al que volver las fuerzas. Como el Marqués de Santillana en esta estrofa LXII de «El infierno de los enamorados», cualquier artista, casi cualquier persona, sabe lo que provoca el contraste en el color, en la música, en el lenguaje, en el pensamiento. Para un movimiento que se debate entre la confianza en el mundo y la desesperación, entre el deseo de felicidad y la desesperanza, entre el amor y la muerte, la religión y la fe son referencias fundamentales, y la madre muerta un símbolo capaz de expresar todos estos contrastes. El romántico es un movimiento de encrucijada, se encuentra en el comienzo de la Contemporaneidad, y con respecto a la muerte, la secularización del poder y el resquebrajamiento de la fe lo marcan como momento de inflexión. Pensar que italianos y españoles encuentran consuelo a todo esto en la fe católica de una manera tranquila y segura es, por lo menos, dejar a un lado el teatro. Los desencuentros que vive el romántico con el mundo son infinitos, los símbolos de soledad tan constantes, la muerte tan temida como ausencia, tan deseada como fin de todo, que no nos es posible entender el movimiento romántico español como una época cristiana. «Un niño es un crepúsculo que nace», escribe Romero Larrañaga. Todo lleva el sello de un final. Todo está marcado por la muerte. La muerte como fin, no como principio.

Es difícil, como he dicho, dadas las premisas que suelen aplicársele al Romanticismo español, comprender el significado de esta aparición del amor muerto que significa el recuerdo de la

<sup>11</sup> Edgar Allison Peers: *Historia del movimiento romántico español* (Madrid: Gredos, 1973), t. II, p. 426.

madre ausente en el drama romántico. Y no sólo en el drama. El símbolo aparece también en la lírica y en la narrativa. Destacamos un poema del poeta romántico que venimos citando hasta aquí, escrito en 1841 y titulado «La tumba de mi madre». Son parte de él los siguientes versos.

De aquella infelice, mi madre amorosa,  
 tan solo esa tumba le queda a mi amor  
 (...) Ya no hay quien sostenga mi trémula planta,  
 ya no hay quien caliente mi pálida sien;  
 (...) Tú sola en el mundo, mi madre adorada,  
 pudieras al pecho tornar el calor!  
 Tú sola en el mundo, la rama tronchada,  
 hacer que brotara con nuevo verdor.  
 Un leve suspiro, pacífico, yerto,  
 que mudo lanzase tu fiel corazón (...)  
 bastara, ¡ah! bastara, mil veces lo juro,  
 él solo volverme del cielo la luz;  
 (...) ¡Morir es preciso, vivir no podría un cuerpo  
 a quien falta del alma el calor!  
 O tanta amargura del pecho me arranca,  
 O deja, Dios mío, blasfeme de ti!  
 Mis ojos se hielan, mirando tu blanca  
 Fatal sepultura, ¡mi madre perdí!...

No es nueva la ausencia, ni la ausencia de la madre, sí la presencia de esta ausencia y también su conversión en símbolo de un mundo enemigo.

...

En muy pocos dramas escritos entre 1800 y 1860 en los que podamos destacar caracteres románticos aparece la madre del héroe o de la heroína. El caso más destacable y excepcional, único entre los dramas románticos más conocidos, es el de *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch, al que me referiré después para señalar cómo, si en un principio la presencia de la madre puede parecer enfrentada a la idea de estas líneas (como sucedía con la presencia de Alisa en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*), encontramos en este caso, aunque en forma presente, el mismo papel dramático y el mismo significado que se le concede a la ausencia. Además de la obra de Hartzenbusch, encontramos tres dramas trágico-románticos de Gertrudis Gómez de Avellaneda en los que aparece la madre de alguno de los personajes. Las tres obras son: *Leoncia*, en que aparece la madre de uno de los personajes que forma el triángulo amoroso, aunque nadie sabe que lo es hasta la penúltima escena; *Alfonso Munio*, en la que aparece la madre del héroe; y *Baltasar*, en la que el protagonista cruza con su madre los mejores diálogos de esta obra

excepcional. Finalmente, *Morayma*, obra de Martínez de la Rosa, deja lugar a la presencia Aixa, madre de Boabdil, y de la propia Morayma, madre de un niño que no habla, cuya maternidad resulta absolutamente fundamental para el sufrimiento protagonista de la obra; y *Sancho García*, obra escrita en 1842 por Zorrilla, recoge la leyenda de *El Montero de Espinosa*, en la que aparece una madre que quiere asesinar a su hijo, pero, además de que en la obra finalmente no suceden los hechos como en la leyenda, no podemos considerar que sea un drama romántico.

La lista de héroes y heroínas explícitamente huérfanos de madre es muy extensa. No sólo Rugiero y Laura en *La conjuración de Venecia*, Macías y Elvira en *Macías*, Leonor en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Leonor y Manrique en *El trovador*, Marsilla en *Los amantes de Teruel*, don Juan y doña Inés en *Don Juan Tenorio*, Aurora en *Traidor, inconfeso y mártir*, que son los dramas románticos siempre destacados, sino en toda la serie de obras de estos autores principales del teatro romántico en castellano: María en *La viuda de Padilla*; Elvira y don García en *Aliatar*; Elisa y Reynal en *El Duque de Aquitania*; Malek, Matilde y Ricardo en *Malek Adhel*; Elvira en *Lanuza*; Gonzalo y doña Urraca en *Arias Gonzalo*; Jimena en *La jura de Santa Gadea*; Abén Humeya y Zulema en *Abén Humeya*; María, Irene, Roger y Alejo en *Venganza catalana*; Juan y Bernarda en *Juan Lorenzo*; Rodrigo en *El puñal del godo*; Brenilda en *La copa de marfil*; Blas y Teresa en *El zapatero del rey*; Elvira y Leonor en *Solaces de un prisionero*; María en *La morisca de Alajuar*; Susana-María y Gabriel en *Simón Bocanegra*; Lisardo en *El desengaño en un sueño*. A los que hay que añadir Andrea del Sarto y Elena, los hermanos protagonistas del único drama conservado de la romántica Carolina Coronado: *El cuadro de la esperanza*, y la mayoría de los héroes y heroínas del teatro de Gertrudis Gómez de Avellaneda: Leoncia y Luis en *Leoncia*; Fronilde en *Alfonso Munio*; Carlos e Isabel en *El Príncipe de Viana*; David, Micol y Jonathas en *Saúl*; Bada y Recaredo en *Recaredo*; Leonor, Rodrigo y Gonzalo en *La verdad vence apariencias*; Arnoldo e Ida en *El donativo del diablo*; Yolanda en *La Aventurera*; Elda y Rubén en *Baltasar*<sup>12</sup>...

De estos huérfanos de madre, la mayor parte no lo es de padre. El padre es una figura opuesta a la de la madre. Profundizar en ella daría lugar a una investigación distinta, pero hay que destacar que casi siempre es el principal enemigo de los deseos de héroes y heroínas románticos. Son muy escasos, aunque destacables, los dramas en los que aparece un padre tierno con su hija, y realmente raros los que permiten la ternura de un padre con su hijo. Padres obstáculo al amor de sus hijos los encontramos en *Lanuza*, en el de Elvira; en *La conjuración de Venecia*, en el caso de Rugiero; en *Macías*, en el de Elvira; en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, con Leonor; en *La morisca de Alajuar*, hasta el final, en el caso de los padres de María y Fernando; en *Don Juan Tenorio*, en el caso de don Juan y de doña Inés; en *La copa de marfil*, en el caso de Brenilda; en *Traidor, inconfeso y mártir*, en el caso de Aurora; en *El Príncipe de Viana*, en el caso de Carlos e Isabel; en *Alfonso Munio*, en el caso de Fronilde; en *Saúl*, con Jonathás y Micol; en *El donativo del*

<sup>12</sup> Me limito a los dramaturgos más importantes del panorama romántico español para evitar que este estudio se convierta en una lista interminable de títulos y nombres.

*diablo*, en el caso de Ida y Arnoldo. A veces, son los hermanos de las heroínas o sus tíos los que sostienen esta función opresora del padre cuando falta, así sucede en *El trovador*, con el hermano de Leonor, en *Malek Adhel* con Ricardo, hermano de Matilde, o en *La jura de Santa Gadea* con el tutor de Jimena.

La madre tiene en el teatro español, según vemos, muy raras apariciones, casi todas en la comedia, casi siempre para romper el tópico de la buena madre y provocar con ello la risa, como sucede, por ejemplo, en el teatro de Leandro Fernández de Moratín. Ésta que es una ausencia sin más en el teatro anterior, provocada por su falta de peso social reconocido y por las razones que venimos apuntando, es una presencia destacada por héroes y heroínas románticos. Si antes su ausencia era una sombra, es su presencia lo que ahora es sombra, pero constante sombra en sus vidas. Héroes y heroínas románticos convierten esta ausencia en un espacio altamente significativo. Su falta es el símbolo preferido para indicar la dureza del mundo para con el ser humano. En 1787 Schiller escribe su *Don Carlos*. La obra se abre con el heredero de Felipe II expresando el dolor que le provoca su primera acción, que describe como matricidio, y lo que la ausencia de su madre ha significado en su vida. El Duque de Rivas hará huérfanos de madre en 1816 a Elvira y Don García en *Aliatar*, en 1818 a Malek, Matilde y Ricardo en *Malek Adhel*, y ese mismo año a Reynal y Elisa en *El Duque de Aquitania*, en la que la hija recuerda la muerte de su madre al nacer ella (versos 24-26). Los mismo hará el autor en *Lanuza*, de 1822, obra en la que es continuo y explícito el recuerdo de la madre muerta. Elvira, la heroína de la obra, recuerda varias veces a su madre muerta (versos 507, 596, 650, 1160-1162). En la escena IV del acto quinto revive las palabras de su madre moribunda, recuerdo que se repite en el drama romántico para rogar o suplicar lo que más importa en la situación más límite de la obra. En este caso, Rivas utiliza esta invocación de la madre muerta cuando Elvira suplica a su padre que no deje morir a su amante:

¡Sí! Recordad que mi adorada madre,  
 en el fatal, tristísimo momento  
 en que la muerte atroz nos la robaba,  
 al darme el dulce abrazo postrimero  
 con labio balbuciente: Esposo, os dijo,  
 a la tumba conmigo el placer llevo  
 de saber que mi Elvira y su Lanuza  
 serán de tu vejez dulce consuelo.  
 Padre, padre, cumplid...<sup>13</sup>.

El Romanticismo no encuentra nada más sagrado por lo que rogar, nada más convincente para tratar de salvar lo más amado, que el recuerdo de ese otro ser amado, ya desaparecido, que favorecería a los amantes, frente a las acciones del padre y del resto de las personas que rodea

<sup>13</sup> Versos 1724-1733.

a la pareja. En las explicaciones del teatro romántico, suelen enumerarse los personajes románticos y las funciones que desempeñan en el drama enfrentando a la pareja de amantes y al resto de los personajes como obstáculos a su perseguida felicidad<sup>14</sup>. Esta descripción no contempla este personaje *in absentia* que tiene un peso tan significativo en este teatro.

La invocación de la madre muerta en *Lanuza* es la más importante antes de *La conjuración de Venecia*. En este drama, inaugural del drama romántico para gran parte de la crítica, la madre muerta está presente en el recuerdo de Rugiero y Laura de una manera tan hermosa y tan expresiva, que después ya no es necesaria más que la referencia a esta ausencia para que todos los significados expresos en este drama queden evocados. Después de él las connotaciones ligadas a esta ausencia son infinitas, y sólo hay que sugerir esta orfandad materna para que el público sepa lo que supone en la vida de quienes la dicen. Así se comunican las obras literarias de siglo en siglo, incluso más allá de los movimientos artísticos y de las culturas. No digo que esta ausencia con este peso se comunique a otras literaturas (no hace falta entrar en el plano literario para conocer lo decisivo de esta ausencia) pero sí que en el movimiento romántico español sí queda comunicado, y se comunica fácilmente por la belleza de la expresión alcanzada en *La conjuración* y por la respuesta de público y crítica que obtuvo su estreno en Madrid en 1834. En el Barroco, la deshonra queda comunicada en nuestra literatura, especialmente en nuestro teatro, desde los dramas de honor de Lope y Calderón. Y cuando una dama es deshonrada ya no hace falta explicitar la cadena de acciones que van a sucederse o que merece el burlador, ni quién ha de vengarla. Sucede lo mismo en el Romanticismo, por ejemplo, desde que aparece *Werther*, con las relaciones entre el desamor, la tristeza, la desesperación y el suicidio. No es necesario relacionarlos tan detenidamente como lo hace Goethe en su novela epistolar, porque a partir de su publicación, su contenido entra en la memoria artística colectiva, convertido rápidamente en una especie de tradición, y los otros escritores lo asumen en forma de eco como si ya lo hubieran expresado. Por esta razón, sólo tienen que dar la situación para que todos sepamos lo que sienten los protagonistas y parte de lo que van a provocar. Esto lleva a que en un mismo período, en una misma literatura o en una tradición conocida, no deba explicarse todo.

Entre *Lanuza*, de 1822 y *La conjuración de Venecia*, estrenada en Cádiz en 1832 y en Madrid en 1834, se estrenan *Arias Gonzalo*, de Rivas y *Abén Humeya*, de Martínez de la Rosa. En la obra de Rivas, tanto Urraca como don García son huérfanos de madre, lo cual queda destacado por la heroína desde la primera escena del acto primero (verso 56). En *Abén Humeya* tanto el héroe que da nombre a la obra como Zulema, su esposa, se refieren a la tumba y las cenizas de sus madres, cerca de las cuales viven, hecho que les ayuda a vivir en tierras dominadas por los cristianos. Zulema insiste en su recuerdo: «Ya he llorado a mi madre, a mi pobre madre...», y Abén en que no pasa un solo día sin ir a su tumba (escenas I y VI del acto I).

<sup>14</sup> Así lo hace, por ejemplo, Francisco Ruiz Ramón en su magnífica *Historia del Teatro Español*, (6.ª edición, Madrid: Cátedra, 1986) t. I. p. 315.

*La conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa, es, para la mayor parte de la crítica, el drama inaugural del Romanticismo español. Significa, efectivamente, el comienzo de una conciencia general del drama romántico en los escenarios. Y en ella encontramos el que quizá sea el más hermoso de los testimonios, y el más definitivo, de la presencia de la madre muerta. La obra se había publicado en París en 1830 y estrenado en Cádiz en 1832 con el título de *El carnaval de Venecia del año 1310*, pero su momento llega con el estreno en Madrid en 1834.

Podemos destacar cuatro momentos fundamentales con relación al recuerdo de la madre que hace la pareja de amantes. Son Rugiero y Laura los personajes en los que pesa esta ausencia de manera tan honda y explícita que dejan comunicado lo que significa para todos los héroes y heroínas románticos. El primero de los momentos señalados coincide con la primera aparición de Laura, en la escena II del segundo acto. El espacio en el que van a reunirse los amantes por primera vez ante el espectador es un panteón —entre tumbas el amor, como destacará Larra—. La heroína, mientras espera a Rugiero, expresa su miedo y le pide a la Virgen que la ampare:

Tú eres mi solo consuelo, protectora de los desdichados; tú ves con piedad estas lágrimas que corren de mis ojos, y no me negarás tu amparo... ;no, Virgen Santa, no; yo no tengo más madre que tú!...

Laura vive obsesionada por el desamparo y la desprotección que siente en su vivencia del amor, y estos sentimientos le traen una y otra vez el recuerdo de su madre. Cuando en la escena siguiente Rugiero le cuenta cómo ha pensado en ella al asistir a la boda que le ha hecho llegar tarde, ella, relacionando con todo lo que le obsesiona, le pregunta:

Y su madre la bendijo... ¿no es verdad?... la bendijo mil veces, y ella lloró en sus brazos, y no podían separarlas...

Rugiero intenta calmarla, pero ella continúa:

Mi madre, mi pobre madre... ¡qué diría la infeliz si viviese!

Rugiero no deja transcurrir ni un segundo para dar su segura respuesta:

Tendría lástima de nosotros y nos perdonaría...

Con esta respuesta parece contagiarse del dolor de Laura, y sigue entonces él presa de sus tristes recuerdos:

Tú por lo menos tienes el consuelo de haberla conocido, de haber pasado tu niñez a su sombra; tu recuerdas su rostro, su acento, sus caricias... a la hora de su muerte, te dejó en los brazos de un padre... ¡pero yo, yo, infeliz de mí, desde que abrí los ojos, no he tenido en el mundo a quien volverlos!

En la escena II del acto tercero Laura suplica a su padre que la perdone por haberse casado sin su permiso, e invoca lo más sagrado, lo más convincente, para obtener el perdón que busca:

¡No por mí... yo no soy acreedora sino a vuestro castigo... pero aquella santa que nos está mirando desde el cielo... por mi pobre madre, que os encomendó al morir a esta desventurada... por el cariño que le tuvisteis, y por las lágrimas y afanes que le costó el criarme... ¡Cuántas veces me habéis dicho que me parecía a ella, que cuando oíais mi acento, creíais escucharla!... ¡No, no; ella era virtuosa y yo he faltado a todo!

Y continúa, adentrándose en el sentido profundo de la idea que buscamos:

Ella me perdonaría, sí, me perdonaría... y a estas horas os está pidiendo por su hija desdichada... No le neguéis la gracia que os pide el cielo... ¡allí está delante de Dios, que siempre perdona!

Esta invocación nos acerca al poder *post mortem* de la madre, a la poderosa y activa presencia de esta ausencia, que siempre ayuda a los amantes románticos. En la escena IX del quinto y último acto, cuando Rugiero es interrogado por el tribunal que lo va a condenar, cuenta que desconoce sus orígenes porque lo hallaron en un buque griego siendo muy niño junto al cadáver de su madre:

y a mí me hallaron desangrándome en el mismo seno de mi madre... ¡por qué no tuve la dicha de morir con ella!

*La conjuración de Venecia* hace estallar en los escenarios la presencia asumida del Romanticismo europeo. Con respecto a la idea que buscamos en estas líneas, a la trascendencia que tuvo su estreno con respecto a otros aspectos del movimiento romántico, se suma la belleza con la que expresa la constante remembranza de la madre muerta, y, según hemos dicho, el romanticismo dramático asume esta circunstancia de los enamorados como el misterio del origen, la lucha por la libertad, los enemigos del amor, etc...

Un año después de la tragedia de Martínez de la Rosa se estrenó *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas. Ésta, asumido ya lo que venimos diciendo, se refiere a ello sólo en la aparición de Leonor, en la escena II del acto primero, que deja claras las funciones habituales del padre y de la madre en el drama romántico:

¡Infeliz de mí!... ¡Dios mío!  
 ¿por qué un amoroso padre,  
 que por mí tanto desvelo  
 tiene y cariño tan grande  
 se ha de oponer tenazmente  
 (¡ay, el alma se me parte!...)



a que yo dichosa sea  
 y pueda feliz llamarme?...  
 ¿Cómo quien tanto me quiere  
 puede tan cruel mostrarse? .  
 Más dulce mi suerte fuera  
 Si aún me viviera mi madre.

El mismo Duque de Rivas, en 1841, escribe *La morisca de Alajuar*, en la que el aya Felisa destaca la orfandad materna de María, la protagonista, desde los versos 97-98, primera escena de la jornada primera:

Y tu sangre misma... ¡ay triste!,  
 sin madre desde la cuna!...

En 1836 se estrena *El Trovador*, de García Gutiérrez. Ni Leonor ni Manrique tienen madre, aunque él cree tenerla, y se malogra por Azucena, que en realidad no es su madre y no actúa como tal. Años después el autor volverá a recoger esta orfandad materna en *Juan Lorenzo*, en la que el héroe que da nombre a la obra la abre recordando la muerte de su madre en la escena II del acto primero. En la escena XVI del mismo acto, vuelve a recordar esta muerte, unida al conocimiento de Bernarda, la mujer a la que ama:

Tú has sido mi compañera  
 desde que murió mi madre.

En el segundo acto, en su escena X, los amantes se declaran amor, y en ese momento vuelve a aflorar la muerte de la madre del protagonista, aunque es Bernarda la que la recuerda:

tu madre que está en el cielo,  
 en ti me pintó un modelo  
 de cariño y de virtudes.  
 Yo la oía, y de manera  
 perdí de mi alma el reposo,  
 sin que evitarlo quisiera,  
 que me decía: «¡Quién fuera,  
 la esposa de tal esposo!».

En 1840, cuatro años después del estreno de *El Trovador*, y tres después del de *Los amantes de Teruel* (a la que por sus particulares características con respecto a esta cuestión me referiré después), se estrenó en Sevilla *Leoncía*, el primer drama de Gertrudis Gómez de Avellaneda, que

se encuentra, sin lugar a dudas, entre los mejores dramaturgos del siglo. En esta obra, madre e hija compiten por el amor del mismo hombre sin conocer los lazos sanguíneos que las unen. En la escena IX del segundo acto, Elena, la joven prometida de Carlos, quien ama en realidad a Leoncia, madre de Elena sin saberlo, invoca a su madre, a la que cree muerta, para que la ayude a que Carlos quiera, finalmente, casarse con ella. Elena se dirige a su madre a modo de oración, y le pide también ser virtuosa para merecer al hombre que ama, que llega a tiempo de oír sus palabras, de estremecerse ante su candor y de invocar junto a ella a la desaparecida madre para prometerle que se casará con su hija y le consagrará su vida. El recuerdo que hace Elena de su madre recuerda a anteriores huérfanos:

    Mi dulce madre: ¡vos que me disteis la vida a precio de la vuestra (...) ¡velad sobre vuestra Elena, inspiradle virtudes que la merezcan el cariño de su esposo y haced feliz su destino!

Las palabras que a continuación dice Carlos, que cierran el primer acto, muestran lo sagrado de la presencia que buscamos en estas líneas:

    Elena: ¡yo invoco también como usted, esa santa memoria de los que ya no existen para hacerla testigo de mis juramentos! ¡Respetable madre de mi dulce amiga! Por ti, por tu santa memoria, juro hacerla dichosa y vivir para ella únicamente. ¡Alma bienaventurada! ¡Dígnate acoger desde tu mansión de gloria el voto solemne de mi corazón!

En 1844 Gertrudis Gómez de Avellaneda estrena dos tragedias en Madrid con enorme éxito de crítica y de público: *Alfonso Munio* y *El Príncipe de Viana*. En la primera, una especie de tragedia de honor romantizada, la heroína, Fronilde, es huérfana de madre, y su padre, guerrero heroico, vigila fanáticamente su honor. Sancho, heredero de la corona castellana, está comprometido, por razones políticas, con Blanca de Navarra, aunque ama a Fronilde y es correspondido. La madre del heredero, que sí aparece, doña Berenguela, muy atenta a la felicidad de su hijo, acepta romper el compromiso acordado para darle la felicidad. Cuando Sancho conoce esta ruptura, héroe romántico, sin poder esperar a la mañana siguiente, corre en una noche tormentosa a escalar el balcón de Fronilde para comunicarle la noticia. El héroe le cuenta a su amada cómo su madre ha actuado como madre antes que como reina:

    Me escucha conmovida; luego  
    templa mi afán con su materno halago...

La reina culmina su ayuda:

    Cual soberana, protección te brindo...  
    cual madre tierna, ¡tu elección alabo!...

La heroína teme la reacción del padre de su amante, pero Sancho la tranquiliza explicándole cómo su madre intercederá por él:

Porque mi madre influjo extraordinario  
tiene en su corazón...

Llega entonces el juramento de amor secreto. Él jura ante Dios, ella busca algo sagrado a la altura del juramento de él, y dice:

¡Y yo, por las cenizas de mi madre!

Don Sancho se despide de Fronilde y se descuelga por la ventana. El celoso padre de ella ha oído las últimas palabras que ha cruzado su hija con un hombre entre las sombras desconocido, y sin pensarlo un segundo, creyendo no sé qué, mata a su hija. La obra se cierra con la desesperación del joven amante, a la que intenta ayudar, como único consuelo, el amor de la madre que él sí tiene:

Don Sancho:            Pero a mí, que en mi amor lo pierdo todo,  
                                 ¿qué es lo que en tanta soledad me resta?

Doña Berenguela:    ¡La madre que te adora!

Don Sancho:            ¡Madre mía!

En *El Príncipe de Viana*, Carlos de Viana va a ser asesinado por su madrastra, que quiere el trono para su hijo. La heroína, Isabel de Peralta, tiene, como Carlos, padre, pero no madre. Carlos se encuentra preso y rodeado por una conjuración que quiere matarlo. Llega entonces un nuevo juramento de amantes románticos. En este caso aparece el anillo de la madre muerta, que aparecerá en otros dramas:

De este anillo  
que me entregó mi madre moribunda,  
para que lo llevase la que un día  
como casto amor labrase mi ventura  
legado quiero hacer al ángel bello  
que con santa afección mi muerte endulza...  
¡Tomadlo!...

La misma entrega hará Rubén a Elda en la escena V del primer acto de *Baltasar*, la mejor de las tragedias de la autora, de 1858. En la escena VII del segundo acto de *El Príncipe de Viana*, en

la primera edición, Isabel no sabe cómo conmovier a la reina Juana, madrastra de Carlos de Viana, y buscando de nuevo lo más sagrado y convincente, escoge la imagen de la madre muerta. Esta vez la imagen es más siniestra, porque la joven le dice a su reina que la madre del príncipe asediado debe estar removiéndose en su tumba ante el sufrimiento de su hijo. De nuevo aparece la actuación y el poder *post mortem* de la madre:

¿nunca se ocurre  
a vuestra mente inquieta, que cual ama  
vuestro materno corazón al fruto  
de una dichosa unión, así adoraba  
la infeliz Blanca a su inocente hijo;  
así por él amante y desvelada  
protegiendo su sueño pasaría  
las lentas horas de la noche larga?  
¿Y no sentís terror imaginando  
que desde el seno de la tumba helada  
aquella, como vos, madre amorosa,  
se levanta de súbito, y arranca  
del corazón inmóvil hondo grito,  
pidiendo al cielo contra vos venganza?

En 1850 Gómez de Avellaneda estrena en Madrid *Flavio Recaredo*, que se abre con la invocación que la heroína de la obra, Bada, hace de la muerte de su madre. El recuerdo de la protagonista recuerda al poema «La tumba de mi madre», de Romero Larrañaga, al que nos referimos en la primera parte de este estudio. Bada dice:

¡Oh madre! A tu Bada infelice  
¿qué le resta de ti? ¡nada ya!  
Me arrancan también tus despojos...  
la tierra los va a devorar.  
El mundo contemplo vacío.  
Silencio doquier... soledad.  
La horrible mansión del destierro,  
no ha sido tan muda jamás.  
Estando a tu lado sentía  
un aura de amor circular  
fingiéndole al pecho doliente  
los aires del suelo natal;  
mas hoy a la huérfana triste,  
sin patria, ni arrimo, ni hogar,  
por toda existencia le queda,  
rencor en el alma... ¡y no más!

La tumba de la madre se convierte en un motivo repetido en la obra, explícitamente recordada por la protagonista en cuatro ocasiones más: «He jurado por aquélla/que yace en la tumba fría...» (versos 105 y 106); «Secos mis ojos/tuve, señor, al mirar/a mi madre agonizar.../secos cuando sus despojos/me vinieron a arrancar...» (versos 451- 455); «Pero amo, señor, la tierra/que las cenizas encierra/de una madre idolatrada...» (versos 503-505). La última vez que se habla de esta tumba, en la penúltima escena de la obra, ésta se convierte en la razón final por la que la hija perdona al que ha sido enemigo de los suyos. Recaredo traslada los restos de la madre de Bada a «regia tumba en Toledo», y ella cae de rodillas ante el enemigo al que ama, rendido su rencor ante este hecho.

José Zorrilla, que se incorpora un poco más tarde a la construcción de dramas románticos, también compone héroes y heroínas huérfanos de madre. Así sucede con *El zapatero del rey*, en la que Blas y Teresa son huérfanos de madre desde el comienzo de la obra; en *La copa de marfil*, en la que Brenilda no tiene madre y es presa de los celos de su madrastra y de la maldad de su padre; en *El puñal del godo* y en la más importante de sus obras: *Don Juan Tenorio*. En ella resulta necesaria a la verosimilitud la ausencia de las madres de los protagonistas. Como dijimos al comienzo de estas páginas, no puede imaginarse el carácter de don Juan comportándose así si tuviera madre, imposible una conversación entre su madre y él. También la vida de doña Inés necesita la orfandad materna. En la escena IX del acto segundo de la primera parte, Brígida le dice a don Juan refiriéndose a doña Inés:

Pobre garza enjaulada  
dentro la jaula nacida.

No puede entenderse que Inés se haya criado sola en un convento desde muy pequeña si su madre está viva. Si la madre hubiera sufrido deshonor o vergüenza —y nada hace pensar que esto haya ocurrido— hubiera vivido con ella en el convento, como sucede en *Traidor, inconfeso y mártir*. En esta tragedia de 1849 del mismo autor, Aurora es huérfana de madre. La heroína la recuerda en repetidas ocasiones a lo largo de la obra. La recuerda bella, generosa, luego escarrecida no sabe por qué. Y sabe que junto a ella vivió en un convento hasta que murió, cuando ella tenía tres años. Ella no sabe que quien le pregunta es su padre, que mientras la hija le narra lo que sabe de su vida descubre que lo es. La hija recuerda con dulzura la muerte de su madre en los versos 721-22 del acto tercero, en la escena VI:

Como las hojas del otoño  
desapareció de encima de la tierra...

El recuerdo de la madre conduce la escena desde el verso 670 hasta el 731 del último acto. Aurora le dice a quien es su padre sin saberlo, que no lo tiene, y que si lo tuviera no lo querría, y entre las razones de este desamor, la hija destaca la más importante:



muerdos en Teruel llega al siglo XIX cargada de tradición literaria. Para el teatro, destacamos, en lengua castellana, la versión de Rey de Artieda, obra de 1581; la de Tirso de Molina, de 1635; la de Pérez de Montalbán, publicada también en 1635, pero quizá escrita antes de 1630; la escena trágico-lírica de Comella, obra de 1794; y una tragedia anónima titulada *La Isabel*, que aparece hacia 1800. En la obra de Rey de Artieda Isabel y Marsilla son huérfanos de madre, y el personaje femenino que acompaña a la heroína es una prima, Eufrasia. En el drama de Tirso no hay madres ni primas, sí una criada, Drusila. Pérez de Montalbán vuelve a dejar espacio a una prima de Isabel, esta vez con un nombre más estilizado que en la versión de Rey de Artieda, Elena. Comella conserva esta prima en su escena trágico-lírica. Por lo tanto, la excepcional presencia de la madre en la tragedia romántica es creación de Hartzenbusch. Resulta realmente interesante esta aparición, no sólo por lo rara, sino por la intensidad que le presta a la trama el hecho de que sea la madre la que precipita a los amantes al trágico final. Durante una gran parte de la obra la acción gira en torno a un asunto de honra, pero no de honra a la manera barroca, sino decimonónica: se habla y se asume la situación de adulterio, que además se ha cometido con la voluntad de la dama, y es la hija la que se inmola para salvar la reputación de su madre. Este hecho, lejos de alejar a la madre de las funciones que estamos viendo a lo largo de estas líneas, le sirve a Hartzenbusch para hacer una dura crítica de los matrimonios acordados sin amor —tema que sabemos encanta a los españoles de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, especialmente a Leandro Fernández de Moratín, aunque entonces se persigan otros males al denunciarlo—. El autor romántico dramatiza explícitamente las situaciones que este hecho provoca. Isabel, heroína romántica, se ve finalmente precipitada a un matrimonio que le repugna<sup>15</sup>. Pocas situaciones duelen así a la sensibilidad romántica. Pese a la amenaza que sufre la madre por parte de quien conoce su infidelidad, decide sacrificar su reputación antes que la felicidad de su hija. Así, si al comienzo de la obra parece que la madre significa en ella lo contrario de lo que venimos viendo, al final encontramos que en esta obra la madre también es lo más sagrado, lo único por lo que la heroína acepta un matrimonio no deseado, y esto creyendo que Marsilla, el hombre al que ama, ha muerto. Veamos cómo se producen los hechos en la obra. En la escena VI del segundo acto, la madre responde fría y dolida a los primeros sufrimientos de una hija que le dice que no quiere casarse con nadie si no es con el hombre al que ama. Refiriéndose a su esposo, Margarita, madre de Isabel, responde a la petición de ayuda de ésta:

A él le toca la elección  
del esposo para su hija,

<sup>15</sup> Encontramos un episodio parecido en *El señor de Bembibre*, la mejor de las novelas románticas españolas, escrita en 1844 por Enrique Gil y Carrasco. En esta obra, la tragedia se desencadena cuando Beatriz, heroína de la obra, creyendo muerto a don Álvaro, acepta, ante los ruegos de su madre moribunda, unirse en matrimonio al Conde de Lemus.

y a ella a quien su padre elija (...)  
Hoy día, Isabel así  
se conciertan nuestras bodas;  
así nos casan a todas,  
y así me han casado a mí (...)  
Yo no dispongo de vos;  
¿qué vale mi parecer?  
Yo tengo que obedecer  
a quien manda más que yo.

Sin embargo, ante el dolor que muestra su hija, la madre reacciona, y la escena termina de manera muy distinta a como comienza:

Conóceme y no te ahuyente  
la faz severa que ves;  
ella una máscara es  
que el pesar puso en mi frente;  
pero tras ella te espera,  
para templar tu dolor,  
el tierno, indulgente amor  
de una madre verdadera (...)  
Yo al corazón de mi esposo  
debo arrancar la corteza  
que le puso la dureza  
ese código horroroso(...)  
Hoy madre tuya será  
quien no lo fue tantos años...

En la escena VIII del mismo acto, Margarita rompe el compromiso acordado, y en el acto tercero se ve obligada, tras ser amenazada, a contarle a su hija su adulterio, ante lo cual Isabel, creyendo que Marsilla ha muerto, le promete a su madre casarse con quien puede evitar que se conozca su infidelidad. El acto se cierra con un soliloquio de la madre en el que expresa sus remordimientos por lo que está sucediendo y afirma no hacerlo por ella, sino por evitarle la vergüenza a su marido. En el acto cuarto, en el que Isabel contrae el matrimonio que ha prometido, la madre entra en escena demudada, corriendo, para avisar a su hija de algo de lo que acaba de enterarse: Marsilla vive. Viviendo él, no quiere que su hija cumpla su promesa. Pero llega tarde. La madre actúa como se espera:

Si está de Dios, que mi delito se publique. Vivo Marsilla, ¿cómo había yo de permitir que mi Isabel...? mi pobre Isabel, que se sacrificaba por mí... Jamás.

En el quinto y último acto, la madre se expresa así ante su hija, ya casada:



Quiero que conozcas lo que padece tu madre. ¿Cómo me atrevo a llamarme madre? Soy un verdugo que te ha sacrificado sin piedad. ¡Hija adorada! Créeme; un espíritu maligno me ha cegado.

Esta tragedia inspiró a Larra, tan atento siempre al mundo teatral, uno de sus artículos más valiosos. De ella destacó un «episodio bellísimo en la pasión criminal de la madre de Isabel». Destacable, sin duda, además, por ser la presencia de la madre tan excepcional en el drama romántico. Larra explica por qué el de Margarita es un personaje tan interesante:

como llega a su noticia acompañada del castigo y de las angustias del delito, hace más sublime a esa misma madre, porque la sublimidad, en el teatro sobre todo, no está en la perfección sin tacha, sino en la lucha de la debilidad humana y de la virtud vencedora.

No cabe resistirse a poner aquí el impagable final de este artículo, escrito por Larra muy pocos días antes de su muerte. En él se refiere a la crítica negativa más repetida que despertó el desenlace de la tragedia de Hartzbusch, para defender la verosimilitud y la realidad que encierra. Me parece pertinente porque ayuda a comprender las entrañas de un movimiento tan desprestigiado e incomprensido como el Romanticismo español, y pone en su sitio a quienes tildan de irreal todo lo que ellos no pueden vivir. Esto tiene que ver, también, con la verdad del símbolo que venimos persiguiendo:

si oyese decir que el final de su obra es inverosímil, que el amor no mata a nadie, puede responder que es un hecho consignado en la historia; que los cadáveres se encuentran en Teruel, y la posibilidad en los corazones sensibles (...) que el amor mata (aunque no mate a todo el mundo) (...) y aun será, en nuestro entender, mejor que a ese cargo no responda, porque el que no lleve en su corazón la respuesta, no comprenderá ninguna. Las teorías, las doctrinas, los sistemas se explican: los sentimientos se sienten<sup>16</sup>.

...

La Semántica llama símbolo al signo que mantiene con su significado una relación relativamente arbitraria o convencional, frente al indicio y al icono, que mantienen una relación de continuidad y de semejanza respectivamente. El símbolo en Retórica o Literatura no tiene el mismo significado que en Semántica, pero sí permite la asociación indirecta de un significante con un significado con el que no se establece una relación concreta. La aparición de las madres muertas en el drama romántico no significa sólo la tristeza de un hijo particular por la muerte de su madre, sino el desamparo y la desprotección que cualquier ser humano siente en

<sup>16</sup> Mariano José de Larra, «*Los amantes de Teruel*, drama en cinco actos de Juan Eugenio Hartzbusch», (*El Español* del 22 de enero de 1837).

su existencia, la sensación constante de Paraísos perdidos a que parece obliga la madurez. El Romanticismo se sirve de este símbolo para explicar su visión del ser humano y de la vida; necesidad y falta de amor, desprotección, angustia, felicidad deseada —que encontramos en el recuerdo siempre hermoso de la madre— en un mundo en el que no puede tener lugar —hecho que encontramos simbolizado en la muerte—. En la filosofía romántica es un símbolo de desprotección, en la realidad socio-histórica, la ausencia de la educadora sentimental, en la arquitectura dramática, la ausencia de quien intercedería en cualquier conflicto en favor de héroes y heroínas, suavizando desdichas y aplacando obstáculos.

El movimiento romántico español hereda esta ausencia de la estructura dramática tradicional, ausencia provocada por unas causas a las que me he referido. El siglo XIX mantiene la ausencia pero cambia sus causas, y esto es lo que le concede su capacidad de símbolo, y por ello su presencia o la consciencia explícita que los demás personajes tienen de esa ausencia. Como símbolo, en su propia construcción mantiene y acentúa caracteres románticos al convertir una realidad hermosa —alguien amado que ama y cuida— en una realidad triste a causa del mundo —por no estar, por estar muerta—. Profundizar en este símbolo puede ayudar a comprender algo de lo que todavía tienen que convencerse algunos de los estudios más prestigiosos sobre el Romanticismo, y es que el héroe y el ser humano románticos no son infelices por deseo, sino por una realidad que no pueden controlar («Lo que sé arruina lo que deseo», diría siglo y medio después el filósofo Cioran<sup>17</sup>). Como algunos otros símbolos —más estudiados—, el recuerdo de la madre transporta a un estado que permite concebir una felicidad posible. Unida a ella la muerte, sin embargo, la felicidad es imposible. Y lo que conviene destacar es el talante con el que se recuerda posible la felicidad, porque la tristeza romántica dista mucho de la tristeza detenida del existencialista o del maldito. Nada en el romántico se encuentra detenido. No es detención, sino suavidad, la cualidad de la tristeza que despierta este recuerdo. Suavidad posible porque el dolor aflore de un hecho pasado, no presente. Las fuerzas se emplean en el movimiento con que los ojos giran hasta hacer contemplar a la memoria el estado del no dolor. Lo romántico es, precisamente, conservar las fuerzas para esa mirada, saber aún dónde está la felicidad. Y es el conocimiento y el recuerdo de la felicidad lo que hace tan profundos y modernos, después de doscientos años, a esos hombres. Al fin, la capacidad para la tristeza es la misma que la capacidad para la felicidad. La posibilidad está en los corazones sensibles, como diría Larra.

Finalmente, me parece importante cerrar estas líneas considerando la pervivencia y el futuro del símbolo estudiado. Sin duda vivimos actualmente su final. Si perdura, lo hace mortalmente herido por los luchados y justos cambios socio-históricos ocurridos en los últimos doscientos años. La literatura es, como tantas veces, un detector extraordinariamente sensible a los cambios experimentados por los sexos en Occidente. Hemos de atrapar los valiosos comen-

<sup>17</sup> E. M. Cioran: *Ese maldito yo* (Barcelona: Tusquets, 1987) p. 187

tarios que ella hace de las sociedades antes de que el tiempo pueda confundirnos de modo que no podamos aprehender lo que nos ofrece. La perspectiva, imprescindible para casi todos los estudios, confundida con el silencio puede ser nociva.

Efectivamente, después de las revoluciones vividas en el siglo XVIII, de la mano de sus resultados, del camino revolucionario que abre y del lugar privilegiado que el Romanticismo concedió al sentimiento, comienza esa otra gran revolución que marca el comienzo de la incorporación de la mujer como grupo social al mundo laboral y artístico sin el resguardo ya de una familia noble o del estado religioso. Comienza una nueva comunicación entre los sexos, el conocimiento que la mujer construye de su propia naturaleza tratando de descifrar lo que le es natural y lo que le es postizo, y el conocimiento que el hombre hará de la verdadera naturaleza femenina. Todo esto hará que los personajes femeninos tengan también que cambiar.

Aún estamos en ese proceso, quizá, a este lado del mundo, es su momento final. Y ahora que gran parte de las mujeres occidentales vive sin miedo la parte de ellas que el siglo XIX aún consideraba masculina, es el momento en el que los hombres comienzan a vivir sin vergüenza la parte de ellos que el mismo tiempo hubiera llamado femenina. Superado del todo el proceso de ternura entre los padres y las hijas, queda por superar la ternura entre los hombres. Todo esto lleva a concluir que a partir de ahora la educación sentimental y la ternura no podrán concentrarse únicamente en la figura de la madre. Ahora que los padres besan y se educan y educan sentimentalmente, la ausencia del padre provocada por su muerte significará algo más parecido a la que provoque la de la madre, que ya no podrá concentrar todo el ámbito de la protección afectiva. A la vez, la madre ahora no dedica todas sus fuerzas al mundo afectivo y doméstico. Las piezas de la estructura se mueven, y los símbolos que quieran expresar la angustia, la desprotección y el desamor que acompañan al ser humano en su existencia, tendrán que recoger ese movimiento.

El símbolo que hemos trazado a lo largo de estas páginas es un preciso pincel del momento en que se creó, único en el que se podía dar. Ése, el último momento que mantiene la rigidez en el reparto social de funciones según los sexos —de manera que la mujer todavía concentra toda la parcela sentimental— y el primero que concede al sentimiento el espacio artístico e intelectual que necesita —de manera que se valora extraordinariamente la ausencia de la mujer—. Esta realidad configuró un símbolo que me parece merecía esta atención por su originalidad y su capacidad para describir, junto a otros símbolos, la visión del ser humano que tuvo un momento tan relevante para estudiar el mundo anterior y el posterior. Por otro lado, capaz de describir cómo equipajes históricos, tradicionales y artísticos se convierten en otra cosa cuando se mantienen más allá de aquello que los provocó, concediendo significación a espacios en blanco durante siglos.

Además de la gratitud y el amor sin medida que debe quedar asumido aquí para las madres cuya ausencia pudo simbolizar todo el desamparo, es deseable, en cualquier caso, que siempre haya alguien cuya ausencia pueda simbolizar nuestra desprotección y nuestra necesidad de amor.