

# ANOTACIONES SOBRE EL ESPACIO ESCÉNICO EN LOS CINCO PRIMEROS DRAMAS ROMÁNTICOS ESPAÑOLES ESTRENADOS EN MADRID

Por *Ana Isabel Ballesteros Dorado*

## EL ESPACIO ESCÉNICO EN LA ÉPOCA ROMÁNTICA

Partamos de la definición establecida por Pavis, para quien el escenario es el marco, independiente del correspondiente al público, donde tiene lugar la representación (1984: 181-182). Como agudamente señala Elam Keir, Kowzan no incluye el factor arquitectónico en su esquema de códigos teatrales (1980: 50), quizás en razón de su invariabilidad y de imponerse como obligatorio. Lotman, en cambio, ofrece una perspectiva compartida por los planteamientos del presente artículo. Aunque refiere su argumentación, de un lado, a concretar cuál sea el verdadero escenario y, de otro, a uno de los elementos del «marco», el telón, su cita puede resultar orientativa:

...en el teatro del siglo XVIII los bancos de los espectadores particularmente privilegiados se ponían en el escenario de tal modo que los espectadores de la sala veían simultáneamente a aquéllos y a los actores. Pero en el espacio artístico de la obra, situado en el interior del marco que lo delimita, entraban solamente los actores.(...) Un telón pintado especialmente para una obra dada forma parte del texto; un telón que no cambia, no. (...) Pero bastará con que nos imaginemos todas las representaciones del teatro como un texto único (ello es posible al existir un enfoque artístico común) y cada pieza como un elemento de esta unidad, para que el telón se halle dentro del espacio artístico. Se convertirá en elemento del texto, y nosotros podremos hablar de su función compositiva (1982: 261-262).

La concepción —operante hasta fechas recientes e incluso contemporáneas al romanticismo— de la máxima *ut pictura spectaculum* parecía, en el siglo XIX, homologar el escenario al marco y al lienzo de un cuadro, es decir, tendía a conferirle una mera

función de *parergon* en la representación. Probablemente, seguía siendo ésta su función específica para muchos espectadores e incluso para muchos críticos de la época, a quienes su propia inmersión en el momento cultural y teatral les impedía columbrar una significación luego captada gracias a la revolución y ruptura de la «caja cerrada» del escenario.

Sin embargo, en términos semiológicos, la existencia de tal marco fijo de referencia adquiriría en el romanticismo una dimensión semántica en su relación con los otros elementos dramáticos y teatrales empleados. También desvelaba una particular dimensión pragmática respecto a los autores, que debían contar, ineludiblemente, con él y comportarse de una determinada manera a la hora de crear; e, igualmente, en su relación con unos espectadores en quienes se despertaban diversas emociones gracias a la peculiar organización de dicho marco.

No debe infravalorarse la relevancia del telón en el teatro del siglo XIX. Los instantes que se sucedían entre su levantamiento inicial y el comienzo del diálogo o acción podían resultar decisivos en la apreciación del drama entero, como primera impresión de la obra en el ánimo del que asistía a ella. En esos instantes de silencio, serían la organización del escenario y la escenografía los elementos que funcionarían como parte del *proemium* del drama.

Ciertamente, muchas otras obras de otros movimientos y géneros contaban con el mismo tipo de escenario, pues éste era fijo, pero en ellas quizás no salía de su mera condición de marco. Lo peculiar del drama romántico estriba en que hizo a este marco compartir con otros recursos teatrales el estatuto de componente artístico mediante su tensión con ellos.

#### LOS ESCENARIOS DECIMONÓNICOS ESPAÑOLES Y EL DRAMA ROMÁNTICO

Se ha aludido en repetidas ocasiones a las reducidas dimensiones de los escenarios decimonónicos españoles (Arias de Cosío, 1991: 94). No obstante, con frecuencia, al hablar de ellos se suele pensar en los de Madrid. En realidad, aquellas dimensiones variaban de unos a otros y no precisamente la capital española, por su prurito de tal, contaba con las mejores instalaciones.

La proliferación de escenarios en teatros particulares, nota distintiva de los años cuarenta en Madrid (Fernández Muñoz, 1988), hace pensar que, si bien los autores podían permitirse crear auténticos espectáculos cuando sabían que su obra iba a representarse en un teatro como el del Príncipe, por ejemplo, en muchos casos la carencia de medios les condicionaría lo bastante como para idear espacios más recogidos como marcos de sus dramas<sup>55</sup>. Bien podría ser ésta una de las razones de la mayor modestia o

---

<sup>55</sup> Un solo ejemplo entre los muchísimos posibles: se sabe que Gil y Zárate escribió su *Rosmunda* para el teatro del Liceo (en *El Entreacto*, 16-VI-1839: 92). Una revisión de la obra permite comprender que sus necesidades escenográficas y escénicas podían ser cubiertas por cualquier sala. Llaman

«eclecticismo» —por usar el término de Peers (1973)— en los dramas de fechas más avanzadas de la centuria, respecto a los del «furor romántico»<sup>56</sup>.

Los autores, pues, habían de tener en cuenta la capacidad escénica de los lugares de que se disponía, e incluso a la hora de crear, resulta probable que estuviera presente en ellos el marco conocido y aquel donde, previsiblemente, se montaría su obra<sup>57</sup>. Por otra parte, la colaboración del autor en la preparación escénica y en los ensayos se convirtió en una costumbre general, al menos en Madrid. Un drama romántico requiere, por su propia estructura y elementos, un escenario mayor que aquel neoclásico limitado a un lugar único, a una sala, un jardín o una plaza. En consecuencia, tal vez el tipo de representación exigida por el movimiento romántico contribuyera a promover una tendencia a ampliar los escenarios cuando se efectuaba una reforma en un teatro concreto, hecho frecuente en el siglo que nos ocupa.

Los teatros cuya construcción se verificó en los años románticos parecen confirmar este aserto. Por ejemplo, el escenario del teatro principal de Santiago de Compostela, cuyos planos y realización datan de 1841, muestra una apreciable amplitud en relación con la totalidad del teatro: aparte de sus aceptables anchura y longitud, también se alza en toda la altura del edificio (Baltar Tojo, 1993: 213). De la misma manera, el Teatro Rosalía de Castro, en La Coruña, proyectado y construido entre 1838 y 1841, contaba con un escenario de más de diecisiete metros de ancho (Soraluce, 1984: 132-135)<sup>58</sup>, mientras que otros posteriores, como el del teatro de Mallorca, luego llamado Príncipe de Asturias, se ensancharon «con las modificaciones que el uso había aconsejado» (Sabater, 1982: 69)<sup>59</sup>.

---

también la atención en este sentido y merecerían un estudio aparte algunos dramas estrenados primero en alguna provincia, como *Pedro el Cruel* o *Los cortesanos de Juan II*.

<sup>56</sup> Entre otras razones que pudieran haber contribuido a esta situación pueden mencionarse tanto el creciente gusto por lo «moderado» —de acuerdo, por otra parte, con la tendencia ideológica que reinó durante algunos años a partir de 1843—, como la «habituación» a unos juegos escenográficos que, por su reiteración, habían dejado de producir los efectos deseados.

<sup>57</sup> El que Rivas no pareciera haberlo tenido en cuenta al escribir *El desengaño en un sueño* le impidió ver este drama representado en los años del romanticismo (*vid.* Juan Luis Alborg, 1982: 508).

<sup>58</sup> Compárense estas dimensiones, por ejemplo, con las de la Casa de Comedias de Mallorca, teatro construido en los primeros años del siglo XIX y cuyo escenario medía quince metros de largo por once de ancho y diez de alto y tenía una embocadura de siete metros (Sabater, 1982: 33). El teatro de Valencia, realizado en 1840, tenía una embocadura de doce metros y medio, un alto de la misma de diez y medio y un escenario de veinticinco metros de ancho (Sirera, 1986: 40). Otro término comparativo quizás más ajustado: cuando en 1905 se construyó en Cádiz el teatro Falla, se aseguraba que su escenario era el más grande de España, un escenario de veinticinco metros de largo y dieciocho de ancho (Moreno Criado, 1975: 37).

<sup>59</sup> No se llame aquí el lector a engaño: en la época romántica Mallorca contaba con la Casa de las Comedias, un edificio que, pese a las reformas de 1824, 1840 y 1842, presentaba un aspecto deplorable (1982: 42-43). Tras su demolición en 1854 se encargaron a Sureda Villalonga los planos de un nuevo teatro, que sufrió un terrible incendio en 1858. Fue entonces cuando se volvió a levantar un teatro que «vino a ser, salvo en algunas variantes, idéntico al anterior» (1982: 69).

Sin embargo, los estudios realizados sobre la historia de los espacios teatrales del siglo XIX y sus sucesivas reformas demuestran, por una parte, la preocupación constante por agrandar la sala y mejorar las condiciones de las butacas y lugares asignados a los asistentes, pero también evidencian la secundaria importancia concedida al acondicionamiento de los escenarios<sup>60</sup>. *A priori*, cabe pensar, como consecuencia, que la mayor distancia entre muchos concurrentes y el palco escénico podía suponer también un distanciamiento perceptivo –lo que repercutiría negativamente en la concentración–; por otra parte, la ampliación de la sala y las dependencias para los entreactos implicaba otorgar –o bien, admitir– una mayor relevancia al acto social que al acto de la representación<sup>61</sup>.

Entre los casos en que sí se realizó un aumento del escenario podrían mencionarse, en primer lugar, el teatro Príncipe de Madrid (Navarro de Zuvillaga, 1983: 22) y posteriormente el de la Cruz<sup>62</sup>. También el teatro Gayarre o Principal, de Pamplona, inaugurado el 4 de julio de 1841 tras rehacerse en 1839 sobre dos proyectos distintos de 1830 y 1833, justamente en los años de mayor controversia entre el clasicismo y el romanticismo<sup>63</sup>: en este caso, el primer proyecto, clasicista, de José de Naguría, dejó paso al de Ugartemedia –excepto en lo que se refería a la fachada principal– de tres años después, concebido según un nuevo planteamiento más acorde con las nuevas exigencias<sup>64</sup>.

---

<sup>60</sup> Por ejemplo, en los primeros meses de 1841 se arregló lo suficiente el teatro de la Cruz, de Madrid, «de suerte que de un teatro indignamente feo, el teatro de la Cruz se ha convertido en un lindo teatro» (en *Correo Nacional*, 12-V-1841: 1). Las reformas habían consistido en la elevación de un anfiteatro desde la mitad del patio hasta la cazuela, que también podía ser ocupado por el público femenino:

...la antigua galería baja ha sido relegada al segundo piso de los palcos, y en su lugar se han sustituido palcos plateas ó de orquesta; la embocadura del foro ha sido ensanchada y al escudo de las armas reales ha sucedido un elegante reloj; las lunetas han quedado mas comodas, la pintura es de blanco con adornos de oro lujosos y de buen gusto, y vestido con papel; de diferentes colores el interior de las localidades (*Ibidem*).

<sup>61</sup> Del teatro de la Cruz se dijo también, precisamente en el artículo citado en la nota anterior: Es ademas un teatro eminentemente constitucional, porque todo es publicidad en él. Ofrece el carácter de una sociedad, donde cada uno va á encontrar á sus conocidos; de una sociedad aristocrática, donde parecerá mal estarse embozado en la capa, aun en las noches lluviosas y frías del invierno (12-V-1841).

<sup>62</sup> La ampliación del escenario en el teatro de la Cruz fue algo anunciado en la prensa. La obras se debieron de llevar a cabo durante el verano de 1841, pues puede leerse en *El Pensamiento*: «La compañía de la Cruz se traslada al teatro del Circo, ínterin se llevan á cabo las obras que hay proyectadas. Dicen que se piensa agrandar el escenario y realizar algunas nuevas mejoras» (1841: 72) y en el *Correo Nacional*: «La empresa entre otros grandes proyectos, de que á su tiempo daremos razon, trata de internar en el teatro una casa de la espalda, cuyo terreno se repartirá proporcionalmente entre el patio y el escenario» (12-V-1841: 1).

<sup>63</sup> En el proyecto de 1839 sólo se hicieron algunas modificaciones, como dar mayor altura y anchura al escenario (Larumbe Martín, 1984: 176-179).

<sup>64</sup> Un ejemplo más: C.A. Archaga, en su estudio del teatro en Burgos, consigna el error de que

En cuanto a la forma del escenario, alcanzado el triunfo del «teatro a la italiana»<sup>65</sup>, da la impresión de ser indiscutido arquitectónicamente<sup>66</sup> entre los autores, quienes tampoco parecen quejarse mucho de sus limitaciones<sup>67</sup>, lo que no quiere decir que ellos y sus obras se dejen, a su vez, limitar sumisamente por él: a la estrechez del marco escénico se opondrán unas concepciones escenográficas que actuarán intentando crear la ilusión de encontrarse ante mayores dimensiones y más variados planos arquitectónicos<sup>68</sup>. Acertaban con respecto a la sensibilidad visual humana: la magnitud y la variedad

---

el Ayuntamiento hubiera rechazado, ya a fines del siglo XVIII, un proyecto que preveía futuras necesidades, y que se hubiera conformado con el de un maestro de obras de formación *tradicional*. Eso había acarreado ir efectuando cambios año tras año hasta que, en el decenio de los cuarenta, se vio la necesidad de planear la construcción de un nuevo edificio (1982: 24-28). Por lo que toca al escenario, hubo de ampliarse en el siglo XIX y para ello se tomó parte del espacio reservado a los músicos. Con todo, «carecía de espacio para las complicadas decoraciones de los nuevos dramas románticos que empezaban a triunfar» (1982: 27-28).

Otros escenarios edificados en los años de mayor apogeo del romanticismo son el teatro Principal de Alicante —inaugurado 1843 (Jaua, 1984: 96-97) o 1846, según Alfonso Navarro, (1992: 181)—; el Tívoli de Barcelona, en 1848 (Jaua, 1984: 108), el Rosalía de Castro de La Coruña (Soraluce, 1984: 132-135), el Principal de Valencia, en 1831 (Sirera, 1986: 17); el teatro Bretón de los Herberos, en Haro, La Rioja, en 1841 (López Peláez, 1992: 69 y ss.); el teatro Latorre en Toro, en 1845, (Burillo, 1992: 141 y ss); el teatro Principal de Santiago de Compostela, en 1841 (Baltar Tojo, 1992: 213); el teatro Principal de Zamora, reedificado en 1820 (Velles Montoya, 1992: 221 y ss), sin olvidar el Liceo de Barcelona (Capmany, 1943; Alier, 1986).

<sup>65</sup> Unos antes y otros después, unos a mediados o finales del siglo XVIII, otros ya en el XIX, los nuevos teatros adquieren la forma «italiana». Así ocurrió con el Principal de Valencia —para cuya construcción se crea en 1774 una Junta Directiva— (Sirera, 1986: 27). Los corrales de comedias también adoptan la «escena a la italiana» en sus reformas y un ejemplo lo constituye el de Alcalá de Henares que, como se ha dicho antes, «...comenzó la obra el 18 de julio 1831 (...) La pretensión era recuperar un espacio-continente desposeyéndolo de las galerías y los aposentos para alojar en él un nuevo contenido: una sala a la italiana» (1986: 65).

<sup>66</sup> Frente a lo que parece haber sucedido en otros países, donde las discusiones formuladas sobre el imperialismo de la escena a la italiana son variadas y numerosas: ideológicas, como las de Rousseau, Diderot, Lessing; sociales e históricas, como las de la Revolución Francesa; y dramáticas, como las de Büchner, Kleist, Lenz (Cfr. Duvignaud, 1980: 319).

<sup>67</sup> Entre las numerosas críticas sobre las condiciones teatrales y la dramaturgia publicadas en la época, no parece existir ninguna sobre la necesidad de procurar una forma distinta a tal espacio. Las quejas que se suceden se refieren al tamaño de escenarios y salas, no al diseño arquitectónico del palco escénico. Entre otros ejemplos mucho más anotados, García de Quevedo en *El Fomento*, periódico de Burgos (5-I-1891 —la fuente es Archaga, que lo cita en su tesis doctoral, 1982: 28—), dice respecto al teatro de la calle de la Puebla en aquella localidad: «Era una sala pequeña, mal que digo mal, pésimamente decorada, alumbrada por una araña que goteaba aceite sobre los espectadores, **con un escenario viejo y reducido...**». Como se ve, no generaliza sobre los escenarios de los teatros en general, sólo habla de éste, que podía ser especialmente pequeño. Además, no discute su forma. Por otra parte, su fecha es muy posterior a la época (las impresiones y los recuerdos se modifican y se aprecian en relación con las experiencias siguientes) y no puede colegirse que en el momento de conocer el lugar, no al recordarlo, pensara lo mismo.

<sup>68</sup> El estudio diacrónico de Duvignaud con respecto al espacio escénico le conduce a entender las «inconclusas» experiencias de los románticos —aunque no se refiera a los españoles— como un

–tanto como la movilidad– de los objetos representa una variable importante en la «vigilancia»<sup>69</sup> perceptiva.

Por otra parte, en el drama romántico español adquiere total validez la tesis de Duvignaud sobre el tipo de drama que fuerza un escenario a la italiana:

En esta prisión comprimida, las relaciones entre los personajes se hacen dominantes e imperativas, porque la crisis contenida en los límites de la extensión oprimida debe resolverse ante la mirada de los espectadores, sin que sea posible ninguna remisión, ningún compromiso válido. (...) Se podría decir que la extensión escénica, esa convención estética inseparable de la dramaturgia, está tejida por la propia trama de las relaciones humanas que se despliegan en ella, que el ser contenido en esos límites, no puede escapar de sus comparsas y que la solución de la crisis no puede resultar más que de ese enfrentamiento, sin intervención extraña (...) Ese teatro encierra al hombre con el hombre en una jaula oprimida; también se presenta como una conversación sobre las relaciones interpersonales, casi a la manera de un juego que consiste en poner en escena unas después de otras todas las combinaciones que pueden afectar a los personajes de la historia que se relata (1980: 295).

Así, se entiende que no hubiera de ser discutido un marco que contribuía a subrayar el mensaje romántico. Por ejemplo, Cardwell subraya que en *Don Álvaro*, a través del monólogo declamado por el protagonista en la jornada III, queda reflejada una concepción de la vida como una prisión, un abismo, un cadalso o un hacha de fuego (1973: 559-579). Cardwell también se apoya en la idea aducida por Donald S. Shaw en cuanto a que estas imágenes del abismo y de la prisión aparecen constantemente en la literatura romántica española, así como en el resto de Europa, para aludir a una humanidad atrapada en una existencia presidida por una divinidad de injusta cólera... y no deben dejarse de

---

esfuerzo por romper el marco escénico a la italiana convertido en obligatorio, por formular una nueva imagen del hombre mediante una forma distinta de representar el **lugar de la acción** (1980: 59). Entiende tal espacio escénico como una constricción, donde «se encierra al hombre con el hombre en una jaula oprimida» (1980: 292-295), como un reflejo de la sociedad normativa y dictatorial que reinaba: «...la escena a la italiana ejerce su propia función social, símbolo del equilibrio momentáneo de las sociedades monárquicas» (1980: 263). Si se entiende el espacio escénico como un componente más de los dramas románticos, el que no se resquebraje en su configuración podría interpretarse de un modo paralelo a la tesis que plantea Pedro J. de la Peña (1992): el auténtico anhelo del héroe romántico es llegar a la cúspide de la sociedad a la que pertenece, mediante el aporte de valores distintos a los jerarquizados en el sistema, es decir, mediante un cambio en éste. El drama romántico tampoco quiere romper ese marco, sino alcanzar prestigio en él mediante la originalidad de sus concepciones.

<sup>69</sup> El término se refiere a la «atención sostenida» o capacidad para mantener la atención durante periodos de tiempo prolongados. Para más aclaraciones, pueden resultar de interés los estudios de Moray (1969a y 1969b).

lado al examinar la perspectiva del poeta que la utiliza. Puede decirse que tanto Donald L. Shaw (1986) y Casaldueiro (1967) están de acuerdo con esta interpretación, aquí sostenida y refrendada. Frente a visiones del encerramiento y de la prisión distintas, rastreables en otros románticos, el drama español de este género corre paralelo a la concepción de Victor Hugo, en cuyas obras los espacios cerrados se asimilan a cárceles y aparecen siempre cargados de connotaciones opresoras, negativas (Brombert, 1978: 95-119).

Es cierto que muchos recursos habían sido visualizados por algunos de los autores españoles gracias a los montajes franceses, ya en la propia capital gala, en donde vivieron algunos de ellos, ya en las adaptaciones que se subían a las tablas en Madrid. No cabe duda de que si estas traducciones se representaban en España y tenían un cierto éxito de público a pesar de su, en muchos casos, insufrible prosa, podría ser en parte por alguno de los efectos escénicos. Porque lo cierto es que, ya en las primeras muestras de drama romántico español, resalta la madurez en lo que a la cuestión tratada en este artículo se refiere. Esto sugiere un conocimiento previo de los recursos, en muchos casos provenientes de otros géneros. Lo original gravita en que adquieren, en estos dramas románticos, una significación distinta, artística.

#### CONFIGURACIONES ESCÉNICAS BÁSICAS

Por tanto, partimos de la base de que el drama romántico no concibe el escenario como un marco neutro. Lo disfraza y acondiciona según el suceder dramático. Así pues, merece la pena observar la división del escenario en distintas partes dentro de los actos y escenas de cada obra<sup>70</sup>. Tal disposición viene ya planteada por el autor en las acotaciones, en su planificación imaginaria de las distancias y en la colocación de los ambientes.

Ciertamente, la organización escénica guarda relación con el sistema que Kowzan denomina «decorado» o con el que se conoce como componente escenográfico; guarda, así mismo, relación con los espacios «representados»: con unos y con otros conforma un todo. En este artículo se ha optado por una delimitación que facilite una exposición futura de las diferentes funcionalidades cuando éstas existan, aunque, generalmente, los puntos de contacto y confluencias en los diferentes dramas se pongan ya aquí de relieve.

No parece casual que las que se conocen como primeras muestras de drama romántico español por la fecha de sus respectivos estrenos<sup>71</sup> supongan también puntas de lanza

---

<sup>70</sup> Isidre Bravo se ha referido al nuevo tratamiento de la perspectiva que había multiplicado los puntos de fuga, con lo que se producía una dislocación de un centro de referencia único y estable en el espacio escénico, y permitía el uso de la técnica del rompimiento (1986: 88). Romero Tobar señala el acto III del *Hernani* de Victor Hugo como modelo para decorados clave en *Alfredo*, *Carlos II el Hechizado* y *Juan Bravo el Comunero* (1994: 271).

<sup>71</sup> *La conjuración de Venecia* (23-IV-1834), de Martínez de la Rosa, *Macías* (24-IX-1834) de Larra, *Elena* (23-X-1834) de Bretón de los Herreros, *Don Álvaro* (22-III-1835) de Ángel Saavedra y *Alfredo*

en lo que a estas cuestiones se refiere. Sin duda alguna en el aprovechamiento de las posibilidades escénicas se cifraba en cierta medida la especificidad de la obra romántica en oposición a la producida por los planteamientos de escuelas anteriores (Arias de Cosío, 1991: 74).

Una distribución del espacio escénico con posibilidades de producir significación analógica, desde su propio código, a la expuesta por el texto verbal es un planteamiento propio de una época y de una concepción que lucha por una OBRA TOTAL, influida por el éxito de un tipo de ópera que, con Wagner, busca la unificación de la palabra, la música y la realidad escénica (Fraga y Matamoro, 1995: 63). Habría que encontrar escritos de Martínez de la Rosa, Larra, Bretón de los Herreros, Rivas o Pacheco para averiguar si tenían o no esa intencionalidad semiológica. Pero, en cualquier caso, ninguna duda cabe en cuanto a que la expresión, en cualquiera de sus posibles planos, remite siempre a concepciones, estructuras y esquemas de entendimiento o visión del mundo que palpitan en el propio individuo (Bousoño, 1981a) y, en caso de tratarse de expresiones novedosas, carecen, por su carácter mismo, de la sospecha de mero seguimiento mimético no asimilado.

Además, un lenguaje visual de esta naturaleza se presta mucho menos a convencionalismos que cualquier otro código, aun cuando se enraice, en gran medida, en una cultura y una idiosincrasia. Y aunque, conscientemente, el público<sup>72</sup> no se diera cuenta de los efectos producidos, eso no significa que no tuvieran lugar; si bien, naturalmente, al no efectuarse en un código verbal tampoco resultaban de tan sencilla verbalización como otros.

Tal vez pueda objetarse que los paralelismos ofrecidos a continuación no tienen por qué responder, o no responden, a la voluntad, por parte del autor, de convertir en significantes de un idéntico significado los dos términos de la relación que se acaba de establecer, voluntad que justifique la asociación de ellos. En ese caso, cabe apelar a la tradición crítica que, desde los años del romanticismo, ha entendido la multiplicidad de escenarios como una prueba más de la estética romántica empeñada en romper moldes, en no seguir regla alguna más que la de la propia inspiración. Cabe apelar también a una afirmación muy repetida en semiología, la de que el teatro convierte en signo cuanto se pone en la escena (Bobes Naves, 1987: 79)<sup>73</sup>, o la idea de que la vinculación entre el

---

(23-V-1835) de Pacheco.

<sup>72</sup> Como le sucedía a la crítica, pues, de hecho, ninguna alusión se efectúa a estos aspectos en las reseñas de los estrenos, de modo que apenas hemos podido valernos de ellas para llevar a cabo este artículo.

<sup>73</sup> Bobes Naves también se apoya en otros autores, como Bogatyrev, para afirmar esto. No obstante, aporta una serie de matices explicativos y delimitadores pues, si bien, en su opinión, resulta difícil pensar en objetos o acciones que, una vez en escena, no tengan posibilidad de relacionarse con algún contenido de manera convergente respecto a la lectura global de la obra, también termina admitiendo que en toda obra existen signos, formantes y objetos sin relaciones semióticas (Bobes Naves, 1987: 83-95).

autor y su obra no puede reducirse a los fines voluntarios y conscientes del autor (Tordera, 1988: 196) pero basta arrojar sobre el tapete estos hechos como datos que, en unión con todos los demás, sirvan para redondear la teoría propuesta por permitir, sin forzarse, tal interpretación.

#### a) División del espacio escénico en zonas

La organización de espacios diversos en el escenario o «división del espacio escénico en zonas» no tiene que ver con indicaciones como la de Rivas en la jornada V de su obra más famosa, sobre la conveniencia de que la escena I, «debe ser decoración corta, para que detrás estén las otras por su orden», sino a la compartimentación en el marco de una sola escena o secuencia dramática. También debe excluirse, desde el principio, este tipo de división cuando su función reside en facilitar el juego de intrigas, como el del acto I en la segunda parte de *El zapatero y el rey* (1980: 210): en estos casos en que la trama se adapta al modelo de las comedias de enredo del siglo de Oro, tal división es sólo un acoplamiento del escenario a un modelo del teatro «antiguo».

En cambio, conviene analizar, por su repetido empleo, un tipo de organización escénica gracias a la cual se reserva, «guardada» en un espacio clausurado hasta el momento solemne, una sorpresa que produce un giro en la trama. Tal espacio, generalmente imprevisto, deja entonces de funcionar como mero decorado para convertirse en centro de la peripecia y conducir a su explicación.

Los primeros dramas románticos objetos de este artículo ya manifiestan cierta madurez en tales juegos escénicos<sup>74</sup>. Se observa cómo incluso el drama más denostado de los cinco, *Alfredo*<sup>75</sup>, sirve para probar una utilización del espacio dentro del marco

<sup>74</sup> Ha de advertirse que el carácter microcomponencial del estudio que en este artículo se afronta impone la realización de «calas» en las obras, lo que dificulta, en cierto modo, una interpretación globalizadora, si bien permite una confrontación entre las distintas escenas y obras.

<sup>75</sup> En *El Artista* se dice que Alfredo no es más que un hermoso pensamiento dramático mal puesto en escena (1835: 264), mientras que el *Correo de las Damas* parece querer enmascarar su opinión en una simple reseña del argumento. Sin embargo, aquella opinión se vislumbra a través de los detalles seleccionados y de la adjetivación empleada (28-V-1835: 1). El articulista de la *Revista Española*, defensor del romanticismo, se negó a catalogar la obra dentro del género por el que abogaba; su admisión hubiera significado un desprestigio para el movimiento romántico (26-V-1835: 1). Parece que la obra quedó como modelo del que se llegó a llamar extraliterariamente «género terrible»; como elemento comparativo fijo o alusión consabida cuando un espectáculo provocaba ciertos efectos. Por ejemplo, el articulista que firmaba con el pseudónimo *el Pilluelo*, para intentar describir el resultado de una función de prestidigitación dada por un tal don Juan en el teatro de Valencia, se sirvió de los siguientes términos: «lo silbaron, y se acabó la fiesta como el drama de *Alfredo*. En aquel se cansaron de ver puñaladas y cosas feas, y no quisieron ver mas como esperaban» (15-IV-1838: 2).

Muchos años después, la obra seguía siendo igualmente despreciada. Cuando Ignacio García estrenó en el teatro Variedades *Alfredo de Lara*, el crítico de *El Faro* lo sacó a colación: «Lo de llamar Alfredos a los héroes es del tiempo del romanticismo. ¡Cuánto consumo de ellos se hacía entonces! El mismo excelentísimo Sr. Presidente del consejo de ministros ahora, que ha sido infeliz poeta

escénico en el sentido apuntado: Tres espacios se sitúan a la vista del espectador en el acto II, que lleva por título el de «Pasión»: una galería en primer término con asientos, un jardín en segundo término y, en el fondo, «el volcán» (1835: 26)<sup>76</sup>. Sin introducirse por un análisis de la posible semántica inferida de los espacios representados, parece merecer la pena reseñar cómo el espectador se halla ante una compartimentación que podría funcionar más allá del mero acompañamiento al diálogo. Por una parte, con tal disposición se están agrandando enormemente las dimensiones reales del escenario pero es que, además, este escenario parece querer mimetizar por sus tres planos sucesivos, el de las primeras, segundas y terceras cajas, la acción que va a desarrollarse también en varios tiempos y las causas que la desencadenan. En retórica se habla de un tipo especial de *exordium*, la *insinuatio*, que consiste en utilizar astutamente los recursos psicológicos (la suposición o la inferencia, por ejemplo), apelando al inconsciente del público (Lausberg, 1976, I, §380-281: 255). Aquí parece emplearse de un modo analógico por medio de una retórica visual. También se podría decir que funciona como una *praeparatio* (Lausberg, 1976, I: 259) de tipo visual, una predicción de los hechos que van a tener lugar allí<sup>77</sup>.

Si la visión repetida de un suceso facilita un aprendizaje que posibilitará ante sucesivos estímulos semejantes la «sintonía perceptiva», ésta que puede llamarse «instrucción» mediante un código visual (*vid.* Eysenck, 1978: 220 y ss; Dember, 1990: 16-180), podía servir en la época para predisponer al espectador, para ampliar su «horizonte de

---

dramático como es infeliz gobernante, se lo puso a cierta producción terrorífica representada allá por los años 1835. No permita Dios que la política del Sr. Pacheco tenga igual suerte que su literatura! (30-V-1847: 2).

También Blanco García, casi medio siglo después, tachaba de desequilibrada «la facultad creadora» y la de ejecución de la obra. Juzgaba que *Alfredo* era una obra de acción violenta, de espíritu fatalista y antisocial, si bien no al modo de la tragedia clásica, sino al de Dumas (1891, II: 255).

<sup>76</sup> Según dice el autor en la última edición, esta obra fue escrita en 1834 y representada un año más tarde. En la Biblioteca Municipal de Madrid se hallan tres ejemplares impresos con la signatura Tea 1-8-16 que, parece ser, utilizaron los apuntadores para la preparación del estreno. Existe también una edición impresa junto a las otras obras literarias de su autor. Se trata de dos tomos que, aunque se titulan *Literatura, historia y política*, responden únicamente al primer término. El cotejo demuestra que los cambios realmente no son sustanciales, afectan al estilo pero ni elimina ni añade rasgos románticos ni rasgos eclécticos. Asombra, eso sí, el mayor número de acotaciones —no muchas, sin embargo— relativas al movimiento escénico presentes en la primera edición y que faltan en la segunda, algo más parca en este aspecto. Esto quiere decir que el autor, con esta edición de 1864, pensaba ofrecer un texto para la lectura, no para una posible reposición futura.

Las citas corresponden, en general, a la edición primitiva. Las referencias a las anotaciones de uno u otro ejemplar quedan indicadas en el propio texto.

<sup>77</sup> La reclusión pasional que siente Alfredo debido a los impedimentos de su conciencia para mantener una relación amorosa con Berta por ser ésta esposa de su padre, unida al hecho de tenerla viviendo en su misma casa, es una situación que podría entenderse simbolizada por la galería a través de la cual se ve el jardín —o «parque», como dice la última versión (1864, I: 219)—, situación que va a culminar con el asesinato de Jorge, es decir, con la explosión del Etna. Gies, en su edición de *Don Juan Tenorio*, se detiene a hablar del significado del volcán como imagen romántica revolucionaria, ejemplificándolo tanto en este drama como en el más famoso de Zorrilla (1994: 38-42).

expectativas»<sup>78</sup>, como medio que contribuyera a resolver o, por lo menos, reducir a su favor la «disonancia cognitiva»<sup>79</sup> que, necesariamente, iba a experimentar con las posteriores actuaciones de los personajes: la resolución de Alfredo por dar rienda suelta a una pasión culpable y la muerte de Jorge a manos de un protagonista que, de pronto, sin más explicaciones, atenta contra él por haberle visto con su hermana. Como ya señaló la crítica a propósito del estreno:

...el Sr. Pacheco ha presentado en Alfredo los arrebatos de una verdadera pasión, y el que ha de odiar algún día como un rival á su propio padre, fuerza es que asesine al hermano de su querida, viendo en él un obstáculo á su felicidad. Creemos no obstante que este asesinato debiera estar mas motivado... (*El Artista*, 1835: 263<sup>80</sup>).

...un hombre siempre de mal humor, sin saber por qué, que de ser virtuoso, humano y benéfico si los hay, se hace de repente tan travieso que todo se le vuelve andar dando puñaladas por quítame allá esas pajas (...) atrapa á la viudita en el jardín, le declara su amor, ella se muestra blanda, Alfredo le echa los brazos al cuello, y dios sabe hasta donde hubiera abusado de la paciencia de los espectadores á no entrar en aquel momento el hermano Jorge, al cual, sin andarse en mas dimes y diretes le embasa la daga hasta la guarnicion, solo porque *habia visto su felicidad...* (*Correo de las Damas*, 1835: 158-159).

Naturalmente, uno o varios aciertos a lo largo de una obra, del tipo del analizado, puede no llegar a compensar su ausencia en otros aspectos, por no engarzarse ni apoyarse mutuamente lo suficiente, como ocurrió en este caso, en que la verborrea impedía la concentración en lo bien ideado del escenario.

En cambio, una adecuada expresión verbal, más sintética y menos explícita, quizás, habría subrayado en mayor medida esta disposición escénica, a la que hubiera podido acudir el público en busca de un significado o de una resolución *no dicha verbalmente*. Por

---

<sup>78</sup> El concepto de «expectativa» en psicología de la percepción se entiende ligado a mecanismos colectivos complejos, a procesos culturales estudiados por la sociología y los niveles de la memoria y de la experiencia. En teoría literaria ha contado con cierta fecundidad en las teorías literarias sobre la recepción. Jauss acuñó el término «horizonte de expectativas» y su concepto acabó convirtiéndose en una «categoría estelar», si bien algo indefinida (Cfr. Iglesias Santos, 1994: 37, 49).

<sup>79</sup> Es insoslayable aquí la referencia a Festinger, el más sesudo estudioso de la «disonancia cognitiva» (Festinger, 1957). Básicamente, la disonancia cognitiva es un estado de tensión que se produce cuando un individuo mantiene simultáneamente dos cogniciones o certezas (vid, también, Aronson, 1975: 99 y ss). Véase que los trabajos de Festinger y Aronson, como investigadores de Psicología Social que son, no se centran en los procesos perceptivos, sino en niveles superiores de conciencia. Si se establece aquí el enlace se debe a que no pueden disociarse, cuando se atiende a la respuesta del público en un teatro, la expectativa como simple fenómeno perceptivo y la expectativa como fenómeno propio del individuo en cuanto inmerso en una cultura y en un colectivo.

<sup>80</sup> En las citas, se mantienen la ortografía y la puntuación del original.

otra parte, tal vez se hubiera logrado una mayor tensión entre los espectadores, nacida de la ansiedad ante la «instrucción» del escenario y mientras el desarrollo de la acción no terminara de corroborarla, para, finalmente, obligarle a asentir cuando se efectuara realmente.

Hablar de este aspecto en la obra de Rivas requeriría un artículo entero, dada su afición por la pintura y el claro reflejo de ello en su creación teatral. Sin embargo, la constatación de tal circunstancia ya ha sido bastante valorada y analizada por diversos autores (Campos, 1957, I: XLVI; Magaña-Esquivel, 1971: XXII; Roberto G. Sánchez, 1974: 21-23; Valbuena, 1983: 241; Elena Croce, 1986: 19-33; Arias de Cosío, 1991: 80; Lama, 1992: 199-219; Lama, 1994: 48-49) por lo que no cabe sino anotar las confluencias entre *Don Álvaro* y las otras cuatro primeras obras románticas en lo referente al punto que nos ocupa, si bien, eso sí, sirviéndose, cuando convenga, de los materiales suministrados por estos trabajos tan estimables.

En concreto, en su drama más conocido, Rivas idea para su última escena una segmentación del espacio que a primera vista podría parecer muy similar, en su concepción, a la del acto II de *Alfredo*: en primer término el espectador ve un valle, rodeado de riscos «inaccesibles» y, en un peñasco colocado al fondo, una «medio gruta medio ermita» (1986: 187)<sup>81</sup>. Al igual que antes, la división de la escena y su ocupación sucesiva según avanza la acción se amolda al decurso de los acontecimientos dramáticos. Pero también se observa una esencial diferencia entre *Don Álvaro* y *Alfredo* en cuanto a esa misma concepción: ésta estriba en el perfecto ensamblaje de espacios y acciones realizado en *Don Álvaro*, pues los espacios forman parte de la acción, la enmarcan o son utilizados por los personajes en el desarrollo de la misma y no sólo, como en el caso del Etna en la escena antes mencionada, la anuncian, la sugieren o la simbolizan.

Aquella tendencia a acomodar en el fondo del escenario los elementos que faculta-

---

<sup>81</sup> Sin duda se trata de una de las obras con mayor número de ediciones y estudios contemporáneos. Ha de tenerse en cuenta que la primera representación tenía una duración de cuatro horas (*Eco del Comercio*, 24-III-1835: 1), lo que llevó a algunos –y no sólo «enemigos» de la escuela romántica– a tachar algunos pasajes de prolijos y a que Rivas, desde el día siguiente al de su estreno, los empezara a corregir (*Revista Española*, 25-III-1835: 3; «C.A.» 1835: 156).

Se tiene la suerte de disponer de una edición –por la que aquí se cita– debida a Ermanno Caldera (1986), edición extraordinariamente fiable, como advierte uno de los especialistas en crítica textual de prestigio más reconocido en España, Alberto Blecua, en su edición de 1988 –donde corrige algunos detalles de su anterior edición de 1974–. También Miguel Ángel Lama, quien ha publicado una nueva edición crítica en 1994, le reconoce este mérito. Caldera transcribe los tres manuscritos contenidos en el legajo 1-25-2 de la Biblioteca Municipal de Madrid, que debieron de servir para las primeras representaciones. No obstante, aun citando siempre por esta edición, conviene también tener continuamente a la vista la edición de Alberto Blecua (1988), quien establece un stemma convincente. La razón es que Blecua, aunque utiliza como texto base la edición de 1835, recoge las variantes de las ediciones de 1839 (B), de 1845 (C) de 1852 (D), de las *Obras completas* (O) de 1855 –en la que intervino el autor– y los manuscritos de 1835, todos ellos textos del periodo romántico. Por su parte, Miguel Ángel Lama parece realizar su trabajo sobre una combinación de los de Caldera y Blecua, a los que añade el cotejo de un manuscrito de 1851 y, para una variante, tiene en cuenta el texto de las *Obras Completas* (1994: 71-72).

rán la visión del futuro por parte del espectador ya se había insinuado en el inicio de *La conjuración de Venecia*, pues presentaba «en el foro, una galería estrecha que conduce a la calle» (1993: 181), por donde, uno a uno, iban entrando los conjurados, hasta llegar a Rugiero. Se trata también del lugar en que se sitúa la expectativa, en donde el autor procura mantener la «vigilancia» de un público que no debe relajar su estado de alerta desde que el embajador, en el parlamento con que empieza el drama, ordena al primer enmascarado que allí aparece: «Colócate a la entrada de esa galería; y si alguno penetrare hasta aquí, sin dar el nombre y sin mostrar la contraseña... déjale muerto a tus pies» (1993: 182). Por boca de este personaje se crea la tensión dramática, una tensión semejante a la que, se supone, debe de aletear en el ambiente de una reunión de conjurados. Hasta que la reunión se disuelva flotará la duda de si habrá necesidad de cumplir la amenaza<sup>82</sup>.

En cuanto a *Elena*, cuenta con una división del espacio en el quinto acto cuyas distintas funciones merecen reseñarse. El escenario representa el interior de una cabaña y en el foro aparece, cubierto con una cortina, otro espacio, la alcoba (1835: 134)<sup>83</sup>. Esta segmentación, en realidad heredera directa del teatro del siglo XVII<sup>84</sup> y de simple función demarcativa, aquí se emplea con una doble función; no pierde su utilidad escénica pero a ésta se suma una dimensión semántica acorde con la situación dramática: En la mitad de la escena I de este acto y de su monólogo, Elena corre al foro y contempla a través de

---

<sup>82</sup> Alonso Seoane explica el decorado concreto que vio el espectador madrileño en el estreno del drama, según queda expuesto en los manuscritos que se guardan en la Biblioteca Municipal de Madrid: el palacio del embajador dejaba una vista al exterior, por donde van llegando los conjurados en góndolas que navegan por el escenario, y de allí desembarcan y entran en el salón del palacio, bajo la impresión de la imagen de Venecia en diorama (1993: 134).

<sup>83</sup> Se han tomado en consideración dos ediciones, una de 1835 y, la otra, incluida en el volumen I de las *Obras completas* 1883-1884, si bien ninguna de ellas responde al texto original representado en 1834. En una de las páginas preliminares de la primera edición, se recogen las siguientes palabras de su autor: «Todos me dicen que este drama no es indigno de la prensa. Le (sic) imprimo pues. La censura de los periódicos, las observaciones de los amigos ilustrados y las mías propias me han hecho ver sus defectos mas notables: los he corregido hasta donde me ha sido posible, y tal vez he llevado mi docilidad hasta el punto de obedecer á las insinuaciones que no me parecen muy fundadas. ¿Se puede pedir mas á un hombre?». Estas dos ediciones no difieren más que en algún que otro verso, no en las escenas ni en ningún detalle del contenido o la intención de los parlamentos de los personajes. Téngase en cuenta, además, que tampoco se separa ninguna de ellas, en cuanto a su argumento, del que fue redactado por diversos periodistas en los momentos del estreno, por lo que las modificaciones debieron de residir en un pulido de los versos y en algunos cortes de los diálogos, no al trazado de las escenas en sí mismas. De acuerdo con el criterio de otras ocasiones, se cita por la primera de ellas, no obstante, donde aparecen, además, consignados los actores que desempeñaron los distintos personajes. Por último, no se hallan datos sobre ninguna representación posterior a los días de su estreno en Madrid, de manera que, probablemente, el texto que se utiliza aquí no se subió nunca a las tablas.

<sup>84</sup> Ruano de la Haza explica que esta cortina del foro se usaba para cubrir el vestuario, ocultar a los músicos, para las entradas y salidas de los personajes y más tarde, en los teatros permanentes, para mostrar al público decorados, adornos o descubrimientos (1989: 81).

la cortina a su hijo. La ilusión que crea y a un tiempo simboliza tal detalle corre pareja con el estado de locura desde el que la protagonista observa al niño, al que luego parece confundir con otra visión alucinada:

ELENA. (*Corriendo al foro.*) Hijo mío!—  
(*Mirando adentro por entre la cortina. PASCUAL y BLASA no se separan de ELENA.*)

Dejad, dejad que repose.  
¡Cuán apacible es su sueño! (...)  
¡Cuán hermoso!... ¡Ah! ¡no malogren  
tus hechizos infantiles  
los cierzos asoladores!  
No más. Perdona, hijo mío,  
que tu blando sueño viole  
mi amoroso labio.... ¡Cielos!  
¡Él es! ¡él es!... ¡Qué facciones!  
infame! ¿Tú á la inocencia  
para evitar mis rencores  
robas el amable rostro?  
No de tu triunfo blasones.  
Te reconozco; te veo  
Tiembla, perjuro, que el golpe  
de mi venganza... ¡Un puñal!...

BLASA. ¡Deteneos! (...)  
(*Va á penetrar furiosa en la alcoba y PASCUAL la sujeta*) (1835: 136-137).

Igualmente, verá, sin reconocerle, bajo el velo con que su trastorno le cubre el juicio, al amante que creía muerto (esc. IV; 1835: 139-142). Dicha disposición, además, permite colocar a Pascual y Blasa a la vista del público pero *in absentia*, de manera que Gerardo se comportará con Elena sin contar con ellos pero su situación les faculta para asistir a la joven e impedir la muerte que está a punto de recibir a manos de su tío:

(BLASA y PASCUAL *se asoman de cuando en cuando con precaucion.*)

GERARDO. Sí, tu sombra  
seré, seré el suplicio de tu vida,  
ya que el ansiado título me niegas  
de amante y protector (...)

(BLASA y PASCUAL *salen de la alcoba, y se van acercando sin ser vistos de D. GERARDO*)

GERARDO. (...) No puedo  
contra mi aciaga estrella  
mas tiempo combatir. Ansio la muerte...

mas tu postrer sollozo  
primero he de escuchar.

(*Saca un puñal*: BLASA y PASCUAL *le sujetan*) (Esc. X; 1835: 154-157).

La «complejidad» de esta distribución supone un atractivo por la coherencia que suministra y la sencillez de su lectura espectacular.

*Macías* es, de los cinco primeros dramas románticos, el más pobre en juegos escénicos de este tipo. La compartimentación de espacios se efectúa desde el propio diálogo y parece tener más que ver con la proxémica de los personajes que con el punto aquí examinado. Dentro del mismo cuarto de Elvira, en el acto I, el padre y el pretendiente se hacen «algo atrás» y ocupan un espacio distinto al de las recién entradas en escena puesto que «hablan entre sí sin oírlas» (1990: 87)<sup>85</sup>, mientras que Elvira y Beatriz se quitan los mantos y «hablan los primeros versos sin verlos». Aquí Larra se deja llevar de la convención escénica y salva la situación por medio de un recurso hartado tradicional y muy frecuente en el drama de enredo áureo, con la desventaja de restarle verosimilitud, como si al autor le fastidiara la presencia de estos personajes y no supiera mantenerlos alejados, hasta el momento conveniente, de los que llegan a escena. Se recordará que, en *La conjuración de Venecia*, también se presenta en el segundo acto este aparte, cuando Morosini y el espía se esconden tras un sepulcro, con la diferencia de que éstos sí escuchan y entienden cuanto hablan Rugiero y Laura, lo que cae dentro de la verosimilitud teatral, dada la cercanía escénica existente entre ellos.

En el acto III, Larra volverá a servirse de este recurso cuando Beatriz obligue a Macías a esconderse en el cuarto al que se accede por la segunda puerta de la izquierda del escenario (1990: 151), puerta que abre de vez en cuando para escuchar la conversación mantenida entre ama y sirvienta. Debe observarse, de todos modos, que siempre este tipo de situación, muy frecuente en todas las épocas del teatro español, espolea tanto la tensión dramática como la del espectador, contagiado de aquélla. En este caso concreto, se cuenta para generar esta tensión con dos discrepancias: la de Elvira, que no espera ver a Macías en su «estrado»<sup>86</sup> (según dice Fernán en la escena VI acto III, 1990: 171) y la discrepancia entre la expectativa del esposo de Elvira —encontrar en su cuarto a Elvira sin compañía masculina— y la realidad que, aunque encubierta, muestra sus fisuras y puede llegar provocar, si por fin se evidencia, la ira de Fernán Pérez y unas consecuencias de signo negativo para los protagonistas.

<sup>85</sup> El texto no parece haber sufrido modificaciones desde su estreno, a lo que contribuyó, sin duda, la temprana muerte de su autor. En este siglo se han hecho diversas ediciones, entre las que destacan las de Seco Serrano y Varela Jácome. Se cita por la última edición moderna, de Lorenzo y Mansour que, aun cuando no pretende ser crítica, sigue el texto de la primera impresión.

<sup>86</sup> Recuérdese que se trataba de la estancia donde las señoras recibían las visitas de personas allegadas.

b) *La apertura del espacio escénico*

En el acto III de *Alfredo* se observa un tipo de segmentación escénica distinta de la anteriormente examinada y donde se juega con los espacios de modo diverso. También situado, en primer plano, en una galería del castillo, se deja ver al fondo una capilla, «que se abre para la última escena» (1835: 52): es decir, la capilla se presenta cerrada, como si se tratara de hacer visible, de espacializar, el tiempo dramático, siempre en tensión hacia un futuro incierto o desconocido. Aquí ese espacio del escenario actúa durante todo el acto como un espacio latente que, por su clausuración, permite esconder la sorpresa del desenlace al espectador, hasta que con su apertura aparezca la sombra de Jorge —asesinado en el acto anterior por Alfredo— y la acción deseada, el matrimonio de su hermana con Alfredo, no pueda llevarse a cabo.

Martínez de la Rosa, por otra parte, en el desenlace de *La conjuración de Venecia*, ya había usado este recurso de dejar oculto durante toda una escena un determinado espacio y crear un clímax al descubrirlo a los ojos del espectador. En un lado de la escena, perceptible a la mirada del público, había colocado una puerta cubierta con una cortina negra —la semántica del color es simple, pero efectiva— que conducía al «cuarto del tormento» (1993: 265)<sup>87</sup>, según una didascalia dirigida al escenógrafo, no al espectador. En la última escena, Laura —y con ella los asistentes a la representación—, siguiendo a Rugiero, verá cómo se descorre aquella cortina para dejar a la vista el patíbulo donde, por asociación de ideas, comprenderá que van a ajusticiar a su amado (1993: 268; *vid.* también, pág. 147).

En estos dos ejemplos, además, se prueba cómo el drama romántico hacía vivir al espectador en una tensión continua. Cualquier acceso podía traer intempestivamente la sorpresa desagradable a escena, dar entrada a los «motivos estremecedores» bien consignados en los estudios retóricos (Lausberg, 1976, II; § 1224: 498-499) como propios de la técnica representativa.

Este recurso escénico se había visto ya en la dramaturgia francesa<sup>88</sup> y se verá conti-

---

<sup>87</sup> El drama no parece haber sufrido modificaciones de interés, al menos en las sucesivas ediciones, deducción a la que se llega tras cotejar varias de ellas con los manuscritos que se conservan en la Biblioteca Municipal. Sin embargo, se sabe que en 1845 hubo de cambiarse el desenlace en algunas representaciones, dado el trastorno que el primigenio ocasionó en el público (Paulino, 1988: 37; Alonso Seoane, 1993: 55). Por otra parte, muchos encargados de las sucesivas ediciones no explican de dónde procede el texto que ofrecen al lector. Hasta 1988 no se encuentra una edición que lo consigne. Es el profesor Paulino Ayuso el primero que advierte haber seguido la de Sarrailh (en su reimpresión de 1972), si bien confrontándola con la debida a Rivadeneyra, que data de 1861 y en la que aparece una «advertencia» del propio autor, indicadora de haber sido él quien la revisara. La última edición aparecida, a cargo de María José Alonso Seoane, toma como base la edición de Didot de 1830 y tiene en cuenta estos manuscritos y ejemplares anotados de la Biblioteca Municipal. Recoge, en efecto, por primera vez en una edición, toda la documentación conservada en esta biblioteca, con un criterio y una claridad realmente plausibles. Se cita por ella.

<sup>88</sup> En el *Hernani* traducido por Ochoa, un cuadro se sitúa en el subterráneo que contiene el sepulcro de Carlomagno en Aquisgrán, donde acuden los conjurados de una conspiración contra

nuamente en dramas estrenados en los años sucesivos, como convendrá demostrar cuando se encuentre espacio para ello<sup>89</sup>.

c) *Espacios contiguos o latentes y el acceso a ellos*

Debe observarse la enorme cantidad de «espacios contiguos» o latentes (por seguir el término de Bobes Naves, 1987: 242) que implican, en el escenario, una multiplicación de puertas y otros tipos de accesos a aquéllos. Lo que en el teatro clásico constituía una ayuda para una acción trepidante (Duvignaud, 1980: 197-198) y en la comedia de magia una fuente de sorpresas continuas (Caro Baroja, 1974; Caldera, 1983a, 1983b), en el drama romántico —aparte del factor sorpresa, que heredó de aquel género— representa o, al menos, sugiere también, la pretensión ya vista de ensanchar un espacio estrecho en exceso. Que estos puntos de acceso sean muchos o pocos sólo puede sostenerse en relación con los especificados en dramas de otra época o de otras escuelas y, por lo tanto, tal número debe tenerse en cuenta en términos relativos. No obstante, un ajuste a lo estrictamente necesario supondría estimar por «lo normal» dos entradas con uso como tales en la acción, sea en la forma de puertas o balcones o ventanas. Mayor abundancia de accesos debe señalarse y puede estudiarse por ver si cabe conceptualarla como índice o como signo.

En cualquier caso, esta multiplicación de espacios latentes y accesos bien establecidos por el autor, en lo que se insinúa como un medio de ampliar la porción de espacio disponible, guarda un cierto correlato con un rasgo recurrente en los héroes románticos: la penetración en lugares ajenos y aun prohibidos para ellos, la energía expansiva que parece empujarlos a su ocupación. Si sobre Macías, en una justificada apreciación, Fernán Pérez dice a su esposa que

...no hay seguros  
ni cerrojos, ni altos muros,  
que puedan guardaros de él (Acto III, escena IX; 1990: 183),

---

Carlos V. Éste se esconde en el sepulcro que se abre de pronto en la escena tercera, tras los cañonazos que se oyen a lo lejos. Todas las antorchas encendidas de los conjurados se apagan a la vez y, después de la tensión de unos segundos en la oscuridad, da un golpe con la llave sobre la puerta de bronce del sepulcro y entonces todas las profundidades del subterráneo se llenan de soldados que traen más antorchas encendidas «y piras y partesanas (sic)» (1836: 87-88). Hugo había acopiado todos los recursos a su alcance para impresionar tanto al espectador como a los personajes.

<sup>89</sup> Sólo algunas menciones que merecerían análisis: el acto III de *Carlos II el Hechizado*, el acto IV de *Rosmunda* y el tercero de *El gran Capitán* (las tres, obras de Gil y Zárate); el acto II de *El zapatero y el rey*, guiado bajo la sabia mano efectista de Zorrilla y, asimismo, el acto IV; el acto II de *Fernán González* (de Calvo Asensio); el acto II (segunda parte) de *El rey monje* (de García Gutiérrez); el cuarto acto de *El peregrino* (de López Salgado).

nadie negaría la pertenencia de don Álvaro, Manrique o Marsilla a este grupo de héroes. Don Juan Tenorio, naturalmente, representa el modelo por excelencia<sup>90</sup>. Sugiere la misma idea el que muchos de estos héroes utilicen como accesos aberturas concebidas para otros usos, como los balcones y las ventanas.

No obstante, al igual que en el caso anterior, tal apariencia de mayor amplitud se reduce a eso: pura apariencia o pura ilusión, que terminará en un brusco golpe con una realidad inamovible, como le ocurre al espectador cuando cae el telón.

En lo referente a la ampliación imaginaria del espacio escénico por medio de la figuración de «espacios latentes», contiguos a la escena, en mayor número cuantos más accesos se dibujan en el escenario, los trabajos de Bretón de los Herreros y de Larra correspondientes al año 1834 pueden compararse con los de los autores del Siglo de Oro, es decir, sirven para evitar encuentros entre los personajes que entorpezcan el curso de los acontecimientos diseñado por el autor. Si se selecciona como ejemplo el acto último de *Elena*, del que ya se ha hecho mención, la cabaña en que se crea la acción se supone con dos puertas distintas, una para Gerardo, la del zaguán (a la derecha del actor), —por la que llega y también por la que sale este personaje antes de darse el pistoletazo— y la hecha para el uso de Gabriel, el marqués, quien se presenta por la puerta principal pero se va por la puerta del corral (esc. VI, 1835: 144-145) a ver a su hijo —llevado en casa de unos deudos justo antes de su llegada— y por esta misma, situada a la izquierda del actor, vuelve para encontrarse con Elena (esc. última, 1835: 164).

En *Macías*, el acto IV tiene lugar en la prisión del protagonista, que dispone de una puerta grande, —de entrada o de salida— y de una puerta secreta (1990: 193). Sólo una era necesaria y aun lógica o probable, pero la presencia de ambas parece estar mimetizando las posibilidades aportadas por los diálogos del acto anterior. Por la grande puede llegar, de un momento a otro, Fernán Pérez con el propósito de acabar con su rival y llegar a un desenlace romántico que rompa las ilusiones de los amantes. La puerta secreta, si aparece disimulada para el público hasta el momento de su uso, aporta el elemento sorpresa.

Visto así, hasta aquí el empleo de ambas puertas en nada difiere del de un drama áureo. Ahora bien, sí podrá vislumbrarse la novedad en la interpretación semántica: la puerta secreta supone un atisbo esperanzador, pues el público confía —si la ve desde el principio— en que por allí aparecerá doña Elvira para procurar la salvación del héroe. Como es natural, la ilusión quedará frustrada y precisamente la existencia de un resquicio de esperanza consuma la escena trágica con mayor contundencia<sup>91</sup>.

<sup>90</sup> En los últimos años ha dicho Pérez Firmat: «*Don Juan Tenorio* está lleno de paredes que ni cercan, ni excluyen; prisiones que no encierran, puertas que no protegen de una intrusión, barreras que no impiden el acceso» (en Fernández Cifuentes, 1993: 296). Éste es un modo óptimo para convencer sobre la personalidad «extraordinaria» o «sobrehumana» de don Juan. El personaje creado por Zorrilla muestra su dominio sobre el espacio y el tiempo, coordenadas de cuyas leyes el ser humano se halla en dependencia humillante.

<sup>91</sup> El otro hueco de salida, la ventana del foro por la que Elvira pide auxilio, manifiesta su

Parece interesante anotar que el público contaba con una «predisposición múltiple»<sup>92</sup> en el momento del estreno: la obra no se definía como romántica, ni como clásica, así que no había por qué esperar un desenlace propio ni de tragedia, ni de obra romántica —que venían a ser muy similares—. *Macías* tampoco se quería encasillar en el tipo del drama antiguo. Por tanto, en una escena de este corte, el público no podía proyectar una expectativa concreta: tan predispuerto estaba para un desenlace de drama de enredo áureo —que suponía el desenredo y risas sin malos tragos para los protagonistas o favorito— como para otro cualquiera. Ese desconocimiento, naturalmente, genera mayor ansiedad y motiva la concentración<sup>93</sup>.

Conviene detenerse a continuación en *Don Álvaro*, pues es donde, por primera vez, manifiesta cierta originalidad y novedad la función otorgada a ciertos accesos: se trata de dos balcones, en la escena V de la jornada I. Allí aparecen «...uno cerrado y otro abierto y practicable por el que se verá un cielo puro, iluminado por la luna, y algunas copas de los árboles» (1986: 87) en el aposento de doña Leonor. La heroína, al poco, se debatirá entre su pasión por don Álvaro y un amor filial que la hará detener los planes de la fuga ideada con el protagonista, como ha recalcado Shaw<sup>94</sup>. Conviene observar también el comportamiento del marqués de Calatrava ante su hija y ante los balcones. Al comienzo de la escena entran ambos con Curra. El marqués repara en aquéllos:

...Están  
abiertos estos balcones,  
(*Los cierra*)  
y entra relente... (vv. 8-10; 1986: 87).

Al encontrar el aposento de su hija abierto a un paisaje romántico con luna lo ha

---

inutilidad para un desenlace que haga felices al héroe y la heroína (1990: 211). Se trata, en cualquier caso, de un empleo exclusivamente teatral y muy poco realista: muchas de las cárceles medievales construidas en el interior de los castillos carecían de más abertura que una, en el techo, por la que se introducía al prisionero y por donde se le arrojaba de comer. Recuérdese, por ejemplo, la prisión del castillo de Coca (Sarhou, 1979: 195).

<sup>92</sup> En Psicología se entiende por «predisposición» la preparación para responder de una manera determinada o para recibir un tipo de estímulo concreto. Una predisposición múltiple puede tener a veces un efecto perjudicial en el proceso de reconocimiento.

<sup>93</sup> Intento de excluir estímulos (en este caso los del resto del público) que puedan interferir en la actuación de una tarea determinada (atender al drama).

<sup>94</sup> «Aquí Leonor aparece, aun antes que Don Álvaro mismo, como la víctima de una situación auténticamente trágica, atrapada como está entre dos fuerzas igualmente justificadas: el amor del padre y el amor de un futuro marido. La escena de su vacilación, mientras aumenta la tensión creada durante la exposición, al mismo tiempo nos enfrenta directamente con el hondo patetismo de la situación inicial del drama. En realidad, las escenas cinco, seis y siete, con la vacilación de Leonor situada estratégicamente entre las dos desgarradoras apelaciones a su fidelidad, forman una sola unidad dramática» (1986: 36-37).

cerrado, del mismo modo que, al descubrir a Leonor «fascinada», con el corazón abierto a don Álvaro, la alejó de él. Cerrados los balcones, no entra el relente de que se queja. Apartada la hija, cree que también su pasión se ha extinguido:

...Veo la tranquilidad  
que con la campestre vida  
va renaciendo en tu pecho,  
y me tienes satisfecho;...(vv. 56-59, 1986: 89).

Paralelamente, al salir de la estancia el padre —dejando cerrado el balcón— comienza la vacilación de Leonor, hasta llegar a decidir no llevar a cabo el plan. Luego Curra aludirá al balcón, haciendo notar el valor simbólico de tal detalle cuando, apenas sale el marqués de la estancia, exclama:

...¡Qué listo cerró el balcón!...  
que por él del palomar  
vamos las dos a volar  
le dijo su corazón.

Abrirlo sea lo primero;... (Jorn. I, esc. VI; vv. 81-85; 1986: 89-90).

Es ella, por tanto, la primera que establece el paralelismo entre la situación espacial y la acción de la obra y la que vuelve a animar a Leonor.

Pero existen otros índices de esta relación entre los sentimientos de Leonor y los balcones. Curiosamente el padre ve, al entrar, los dos balcones abiertos, o por lo menos así lo dice, e igualmente la acotación indica que los cierra. No obstante, la acotación que encabeza la escena señala que uno de los balcones está cerrado y el otro abierto, y Curra sólo menciona que ha cerrado uno de ellos. ¿Un desliz del marqués? ¿Un desliz de Rivas? En cualquier caso, resulta altamente significativo en tanto en cuanto supone una señal de la concepción que de la realidad y de su hija tiene el marqués, pues no concibe que en Leonor exista una lucha entre el amor filial y el que siente por don Álvaro. No acierta a ver que una parte de Leonor se resiste a la desobediencia y no atiende a su aflicción antes de dejarla para ir a dormir, ni después, al sorprender su fuga. Es un ejemplo de cómo su percepción de la realidad aparece guiada por unos esquemas maniqueos. Puesto que ha desobedecido sus deseos, es imposible que siga siendo hija suya. Que le llame «padre» le mancha:

MARQUÉS. No soy tu padre, aparta... (...) Aparta; sacadme de aquí..., donde me muera sin que esta vil me contamine con tal nombre... (Jorn. I, esc. VIII, 1986: 100).

No puede quererle al mismo tiempo a él y a don Álvaro. Tampoco es capaz de ver

un balcón abierto y otro cerrado, en una asimetría semejante a la tensión que ya existe en Leonor desde el principio de la escena y que compartirá con otras muchas heroínas románticas: hallarse entre la espada y la pared, por utilizar una expresión no por lo manida menos gráfica; en un conflicto entre su posición respecto a su familia —su situación social o lo que sea— y su amor por el héroe. La heroína romántica tiene algo en común con los dos personajes masculinos en pugna, es un personaje de transición entre el mundo maniqueo del padre y el mundo nuevo que anuncia el héroe romántico. Leonor también tiene un balcón de su corazón abierto a don Álvaro y otro cerrado por amor a su padre. Las dos posturas en lucha hallan su representación en la actitud de Curra y del propio marqués con respecto a los balcones.

Como en los escenarios ya estudiados de *Alfredo*, nuestro autor se complace en anticipar al espectador, con la disposición escénica, la situación que se va a desarrollar a su vista. Si con frecuencia en el romanticismo el paisaje acusaba los sentimientos del personaje, en el teatro de Rivas el escenario, ya sea por la colocación de ciertos elementos, ya por el tipo de estancia o paisaje que presente, expone explícitamente los auténticos sentimientos de los personajes, la verdadera situación en que se ven envueltos, de modo que no puedan engañar sus palabras, sino que gracias a aquél o aquélla queden confirmadas o desmentidas éstas. Aquí, claro, la actitud de Leonor se evidencia en perfecta correlación con el escenario<sup>95</sup>. Éste sirve como soporte que ratifica, mudo, de cara al público, la sinceridad de la muchacha.

d) *Los telones de fondo pintados en relación y contraste con el decorado escénico*

Desde que la Psicología de la Gestalt lo señalara<sup>96</sup>, en el estudio de la percepción se tiene muy en cuenta lo que se llama «contraste entre figura y fondo» para referirse a la oposición entre un conjunto y un objeto individualizado dentro de aquel. La limitación de la figura, su contorno, destaca a ésta sobre aquel fondo como si tuviera relieve. El teatro romántico, en el que abundan paisajes y telones pintados de fondo, el relieve viene dado por el carácter tridimensional del propio

<sup>95</sup> En un estudio sobre los aspectos escenográficos, cabría analizar la posibilidad de que el espacio latente, apenas visto por el espectador, oscuro, al aire libre y con luna, pudiera representar a un don Álvaro de origen misterioso y relacionado con el romanticismo, mientras que el espacio interior, el aposento, con sus desgastados muebles del siglo XVIII, pudiera asociarse con el padre.

<sup>96</sup> Una de las tres primeras tesis permitidas en el laboratorio psicológico de Göttingen basadas en la descripción fenomenológica de la mente fue la del danés E. Rubin, defendida en 1912, sobre los fenómenos de figura y fondo, definidores de la trayectoria de este investigador en la universidad de Copenhague. Rubin, no obstante, no se creyó nunca gestaltista pero, al igual que Katz y Jaensch, se supo siempre muy próximo a los teóricos de la Gestalt, quienes no dudaron en integrar sus investigaciones como algo propio en sus tesis y escritos. Deben mencionarse *Gestalt Psychology* (1929) y *Principles of Gestalt Psychology* (1935), ambas de Wertheimer, como la mejor obra general sobre la escuela y como la más completa, respectivamente (Caparrós, 1985: 150).

escenario y los actores, pero convendrá insistir en el efecto perceptivo con resonancias significativas.

En las configuraciones escénicas del romanticismo, las ventanas abiertas a un supuesto exterior se abrían, generalmente, a un telón pintado que lo simulaba. Perceptivamente, el público captaba dos niveles de realidad —mejor, de irrealidad teatral—: los personajes, interpretados por actores de carne y hueso y los objetos del decorado, tridimensionales y más asimilables a la realidad, sobre un fondo de mayor irrealidad, un fondo bidimensional, pese a los juegos de perspectiva utilizados en su dibujo. Por otra parte, el contraste muchas veces consistía, como se verá, en la mayor «amenidad» del fondo —inaccesible en cuanto sólo pintado, como inaccesibles son las esperanzas de los románticos, en cuanto que sólo soñadas— frente a la austera o claustrofóbica apariencia del interior representado por el espacio escénico. La misma relación se cumple entre la ilusión soñada por los personajes románticos y la realidad dramática —y trágica— de éstos.

Ahora bien: si puede afirmarse que existía de hecho ese doble plano y tal analogía, no puede certificarse que el espectador se diera cuenta del posible significado. Sin duda alguna la atención selectiva de la mayor parte de los asistentes veía en tales apariencias físicas meras imposiciones de las limitaciones escenográficas y las juzgaba como formas de la convencionalidad teatral. Si aquí nos atrevemos a ofrecer esta interpretación es porque en el arte pictórico las paletas de los románticos también reflejaron este doble plano, cuya frontera era una ventana o un acceso, que descubría el «contraste entre un interior severo y, en cierto modo, carcelario y un exterior que, aunque apenas desvelado, lleva consigo la gran añoranza de espacios abiertos», como puede ejemplificar la *Vista a través de una ventana* de Friedrich, *Ventana con vista sobre el parque* o *Mujer en la ventana* (Argullo, 1994: 71).

La objeción dicha atañe a la relación entre esta «arquitectura escénica» y el aplauso o desagrado del público ante un drama; si realmente el espectador de la época o cualquier espectador «se fija» en efectos semejantes y si, por tanto, resultan decisivos a la hora de valorar un drama.

Ciertamente, ni las obras neoclásicas ni aun las del «teatro antiguo español» suponían antecedentes preparatorios que hubieran «predispuesto» al público para recibir y, sobre todo, interpretar correctamente este tipo de estímulo concreto. Pero en algo se acercaban los juegos de «linterna mágica» a que tan aficionado era el pueblo<sup>97</sup>, los juegos de las comedias de magia y otros géneros denostados por la crítica atildada: puede pensarse que el artista es el que sabe combinar elementos con una intencionalidad estética. Igual que el poeta emplea vocablos de un código común y con ellos crea poesía, los románticos aprovecharon este código elaborado por otros géneros teatrales como lenguaje en la creación dramática.

---

<sup>97</sup> La mención no es gratuita. De «juegos de linterna mágica» calificó el crítico del *Eco del Comercio* los cambios escénicos del *Don Álvaro* y sus dieciséis decoraciones distintas (24-III-1835: 1).

Así pues, el paisaje de fondo, generalmente representante de un espacio abierto, significa por contraste con los espacios cerrados cuando aparecen a través de ventanas y otros accesos. De algún modo, imprimen en el espectador una sensación de dualidad, abierto-cerrado. Lo abierto, **pintado** en un telón; lo cerrado, de apariencia mucho más real, en tres dimensiones y siendo atravesado por la proxémica de los personajes. Esta dualidad guarda relación de semejanza con las esperanzas de los personajes, con sus proyectos, truncados o encerrados por la realidad y desvanecidos al fin. Pueden recordarse aquí las pinturas de fondo de *Alfredo*, por ejemplo, pero, en general, las pinturas de paisajes, ciudades o jardines en telones de fondo se prodigan en estos dramas. Quizás la función única y directamente buscada era la de ampliación escénica y sólo a veces ésta se prolonga y enlaza con otros signos<sup>98</sup>.

Sin embargo, conviene distinguir entre un espacio exterior pintado que implique una ruptura espacial con respecto al primer plano escénico –si bien podría entenderse como una división en zonas ya analizada antes– y un paisaje que suponga una prolongación de ese primer plano escénico, como en las escenas I y III de la Jornada II en *Don Álvaro*, que presenta a Leonor sola ante el convento de los Ángeles, en un cuadro que sitúa una perspectiva de la villa de Hornachuelos y un fondo de montañas, sin que falten los derrumbaderos (1986: 110)<sup>99</sup>. Es posible que Rivas concibiera la escena dramática como cuadros sucesivos, de ahí la importancia dada, en la representación de exteriores, al paisaje de fondo (Casalduero, 1974: 13), pero no cabe duda de que con ello también se extienden los límites reales del escenario, a lo que contribuirán las teorías de perspectiva en su aplicación a las concretas pinturas de escena.

En realidad, Rivas es, de los cinco primeros autores, el que, conscientemente, más juego busca a tal recurso en *Don Álvaro*. Es probable, además, que su afición por la pintura le hubiera llevado a conocer bien el simbolismo del romanticismo pictórico europeo y le influyera. De las catorce decoraciones que propone al escenógrafo, cuatro de ellas amplían el espacio escénico por este medio. De los otros autores, Pacheco se vale de este recurso en el acto IV, en un ambiente que la crítica censuró por falsa<sup>100</sup>, y en el decorado ya anotado del acto II. También la escena primera de *La conjuración de Venecia* ofreció en su representación madrileña un fondo de góndolas y calles venecianas (1993: 134-135), detalles que, sin embargo, Martínez de la Rosa no menciona en el cuerpo del texto.

<sup>98</sup> Sírvanos sólo un ejemplo. En *El Gran Capitán*, de Gil y Zárate, aparecen paisajes de fondo en los actos II, IV y V, precisamente en aquellos en que la esperanza de Nemours por unirse con Elvira es el motivo acompañante de una acción que les mantiene alejados y enfrentados, en cuanto representantes de naciones enemigas que son él y el padre de ella, González de Córdoba. La esperanza se convertirá en quimera cuando Nemours sea derrotado y muera, en el desenlace.

<sup>99</sup> La escenografía de ambas escenas es comentada con cierta extensión por Arias de Cosío, (1991: 81-82).

<sup>100</sup> «...no es verdad tampoco la cabaña de Rugero y Angela, ni la vida que en ella pasan como Filemón y Baucis á quienes solo faltan las ovejas» (en *Revista Española*, 26-V-1835: 3).

De todos modos, no parece correcto generalizar sobre las connotaciones ni sobre la posible atribución de simbolismos a todos los casos en que se idean estos fondos. García Gutiérrez sería muy dado a ellos y su función pocas veces admite una interpretación simbólica que no sea forzada, como merecería analizarse en otro lugar.

#### Unas palabras de cierre

Está claro que los cambios escénicos suponen para el espectador variaciones de estimulación y, por lo tanto, incentivos para mantener fija la atención o recuperarla tras los intermedios: un escenario idéntico al del acto anterior puede favorecer la distracción o no provocar en el asistente el suficiente interés como para que centre sus sentidos en el escenario.

Tal vez un neoclásico estimara las organizaciones escénicas aquí estudiadas recursos fáciles, muletillas para un verso sin agilidad o para un texto que no llegara al público, pues el tipo de obra neoclásica parece esforzarse por eliminar cualquier factor no textual del ámbito de la atención hieratizando todas las formas, la métrica del verso incluida<sup>101</sup>. Intentando un acercamiento a la época, sí puede inferirse que, dadas las circunstancias de las salas teatrales, el alarde romántico se adaptaba a la situación por medio de una rivalidad plausible con los numerosos medios distractores de los teatros.

Por lo demás, en los dramas seleccionados aquí, la multiplicidad de espacios representados —tema suficiente para otro artículo—, estrategia fácil o no, también sugiere un intento por «crear la ilusión» al espectador de encontrarse ante lugares diversos y, por lo tanto, puede entenderse como un intento por «abrir» la caja cerrada —y pequeña, decíamos, en muchos casos— del escenario, por engrandecer sus posibilidades y salvar sus límites, al menos imaginariamente. El héroe romántico, por lo general, se comporta de igual manera ante el «mundo cerrado» al que se opone, sea su propio destino o la sociedad en que vive; y, del mismo modo que tal «ilusionismo espacial» carece de realidad y el espectador se encuentra, desde el principio hasta el final, frente al mismo «espacio cerrado», el héroe romántico también ve incumplidos en la realidad sus propósitos o ilusiones.

---

<sup>101</sup> Tampoco esta concepción neoclásica carece de base psicológica: un cuidado equilibrio entre estímulos familiares y cambio de estimulación es lo más conveniente para mantener alerta al espectador. En muchos casos resulta más sencillo para el perceptor organizar el flujo de información asentándose en un medio que le sea familiar; una misma sala, unos mismos personajes obligan a buscar en sus diálogos o sus versos la motivación para mantener conectados los sentidos; el esfuerzo requerido para comprender y seguir una trama compleja y unos personajes provocadores de intriga puede exigir que otros elementos permanezcan estables o fácilmente identificables para evitar la perplejidad o aun el rechazo del público que se produciría ante una excesiva complicación. Agustín Montiano parecía entenderlo así en su discurso sobre las tragedias españolas: veía como inconveniente de la propuesta por dividir el escenario en los distintos espacios que necesitara la acción, el que el público se distrajera recordando la escena pasada desarrollada en un nivel o pensando en la siguiente (*Cfr.* Palacios, 1988: 342-343).

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

## EDICIONES

- BRETÓN DE LOS HERREROS (1835) *Elena*, Madrid: Tomás Jordán.  
 \_\_\_\_\_, (1883) «Elena» en *Obras completas*. Madrid: Miguel Cinesta; tomo I, págs. 191-233.
- LARRA, Mariano José (1834) *Macías*. Madrid: Repullés.  
 \_\_\_\_\_, (1960) \_\_\_\_\_, ed. de Carlos Seco Serrano. Madrid:  
 \_\_\_\_\_, (1967) \_\_\_\_\_, ed. de Benito Varela Jácome. Madrid: Aguilar.  
 \_\_\_\_\_, (1990) \_\_\_\_\_, ed. de Luis Lorenzo y George P. Mansour. Madrid: Espasa Calpe.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco (1830) *La conjuración de Venecia*. Paris: Julio Didot.  
 \_\_\_\_\_, (1972) \_\_\_\_\_, en *Obras Dramáticas*, ed. de Jean Sarrailh. Madrid, Espasa Calpe.  
 \_\_\_\_\_, (1962) \_\_\_\_\_, en *Obras*, ed. de Carlos Seco Serrano. Madrid: Atlas.  
 \_\_\_\_\_, (1959) \_\_\_\_\_, en *Las mejores obras del teatro español e hispanoamericano*. Madrid: Aguilar.  
 \_\_\_\_\_, (1943) \_\_\_\_\_, en *El teatro español. Historia y antología*. Tomo VI. Madrid: Aguilar.  
 \_\_\_\_\_, (1988) \_\_\_\_\_, ed. de José Paulino Ayuso. Madrid: Taurus.  
 \_\_\_\_\_, (1993) \_\_\_\_\_, ed. de María José Alonso Seoane. Madrid: Cátedra.
- PACHECO, Joaquín Francisco (1835) *Alfredo*. Madrid: Imprenta de D. Tomás Jordán.  
 \_\_\_\_\_, (1864) «Alfredo» en *Literatura, historia y política*, tomo I. Madrid: San Martín-Juvera; págs. 91-225.
- SAAVEDRA, Ángel (1974) *Don Álvaro o La fuerza del sino*, ed. de Joaquín Casaldueiro y Alberto Blecuá. Barcelona: Labor.  
 \_\_\_\_\_, (1975) \_\_\_\_\_, ed. de Ricardo Navas Ruiz. Madrid: Espasa Calpe.  
 \_\_\_\_\_, (1986) \_\_\_\_\_, ed. de Ermanno Caldera. Madrid: Taurus.  
 \_\_\_\_\_, (1986) \_\_\_\_\_, ed. de J. Bautista Montes Bordajandi. Madrid: Playor.

\_\_\_\_\_, (1988) \_\_\_\_\_, ed. de Alberto Blecuá. Barcelona: Planeta.

\_\_\_\_\_, (1994) \_\_\_\_\_, ed. de Miguel Ángel Lama. Barcelona: Crítica.

ZORRILLA, José (1980) *El zapatero y el rey*, ed. de J. L. Picoche. Madrid: Castalia.

## ARTÍCULOS Y RESEÑAS PUBLICADOS EN PRENSA PERIÓDICA DEL SIGLO XIX

ANÓNIMO (1835) «Teatro del Príncipe. Primera representación de *D. Álvaro* ó *la Fuerza del sino*, drama en cinco jornadas, en prosa y verso, por D. Ángel Saavedra, duque de Rivas» en *Eco del Comercio* (Madrid), 24 de marzo, n.º 328; págs. 1-3.

(1835) «Boletín. Teatro del Príncipe. Nueva representación del drama nuevo en cinco jornadas, en prosa y verso de don Ángel Saavedra» en *Revista Española* (Madrid), 25 de marzo, n.º 25; págs. 101-103.

(1835) «Boletín del 12 de abril. *Don Álvaro* ó *La fuerza del sino* (Segundo artículo) en *Revista Española* (Madrid), 12 de abril, n.º 43; págs. 1-2.

(1835) «Teatros. *Alfredo*. = Drama original en cinco actos por Don Joaquín Pacheco representado en el del Príncipe» en *El Artista* (Madrid), tomo I; págs. 263-264.

(1835) «*Alfredo*. (1)» en *Eco del Comercio* (Madrid), 25 de mayo, n.º 390; pág. 1.

(1835) «Teatros. *Alfredo*. Drama trágico.» en *Correo de las Damas* (Madrid), 28 de mayo, n.º 20; págs. 157-159.

(1835) «Folletín del 25 de mayo. Teatros. *Alfredo*» en *Revista Española* (Madrid), 26 de mayo; págs. 1-3.

(1839) «Telégrafo literario. Teatros.» en *El Entreacto* (Madrid), 19 de mayo, n.º 15; pág. 60.

(1841) «Folletín. Teatro de la Cruz» en *Correo Nacional* (Madrid), 12 de mayo; págs. 1-2.

(1841) «Teatro de la Cruz. *El Cardenal* y *el Judío*, traducciones» en *El Pensamiento* (Madrid), tomo I, serie 1, entrega tercera; pág. 72.

(1847) «Folletín de *El Faro*. La semana teatral» en *El Faro* (Madrid), 30 de mayo; n.º 39; págs. 1-2.

DONOSO CORTÉS, J. (1835) «Teatro del Príncipe. Noche del 23. *Alfredo*.» en *La Abeja* (Madrid), 25 de mayo; pág. 3.

PILLUELO, El (1838) «Folletín» en *La Verdad* (Valencia), 15 de abril, n.º 15; págs. 1-2.

## OTRAS REFERENCIAS

ALBORG, Juan Luis (1982) *El Romanticismo* en *Historia de la literatura española*, tomo IV. Madrid: Gredos.

ALEMANY COLOMÉ, Luis (1996) *El teatro en Canarias: notas para una historia*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento.

- ALIER, Roger (1994) *El gran teatro del Liceo*. Barcelona: Francesc X. Mata.
- ARCHAGA MARTÍNEZ, César Antonio, (1982) *Actividades dramáticas en el Teatro Principal de Burgos: 1858-1946*. Madrid: Complutense. Tomos I y II.
- ARGULLOL, Rafael (1994) *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María (1991) *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori.
- ARONSON, Elliot (1975) *El animal social. Introducción a la psicología social*. Madrid: Alianza.
- BALTAR TOJO, Rafael (et alts) (1992) «Teatro Principal. Santiago de Compostela (La Coruña) en *La arquitectura en escena: programa de rehabilitación de teatros españoles del siglo XIX*. Madrid: Centro de Publicaciones; págs. 213-217.
- BLANCO GARCÍA, Francisco (1891-1894) *Historia de la literatura española en el siglo XIX*, tomo II. Madrid.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1987) *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- BRAVO, Isidre (1986) *L'escenografia catalana*. Barcelona: Diputació Provincial.
- BROMBERT, Victor (1978) *The Romantic Prison: The French tradition*. Princeton, N.J.: University Press.
- CALDERA, Ermanno (1983a) «Sulla "spettacolarità" delle commedie di magia» *Teatro di magia*. Perugia: Bulzoni editore; págs. 11-32.
- \_\_\_\_\_, (1983b) «La magia nel teatro romantico» *Teatro di magia*. Perugia: Bulzoni Editore; págs. 185-205.
- \_\_\_\_\_, (1994) «Estudio preliminar» a la ed. de Ángel Saavedra *Don Álvaro o La fuerza del sino*. Barcelona: Crítica.
- CAMPOS, Jorge (1957) en la introducción a Ángel Saavedra, *Obras completas*. Tomo I; Madrid: BAE.
- CAPARRÓS, Antonio (1985) *Los paradigmas en psicología*. Barcelona: Horsori, /1980/.
- CAPMANY, Aurelio (1943) *El café del Liceo. 1837-1939*. Barcelona: Dalmau.
- CARDWELL, Richard (1973) «Don Álvaro or the Force of Cosmic Injustice» in *Studies in Romanticism*, 12; págs. 559-579.
- CARO BAROJA, (1974) *Teatro popular y magia*. Madrid: Revista de Occidente.
- CASALDUERO, Joaquín (1967) *Estudios sobre el teatro español*. Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_\_, (1974) Prólogo y notas en Ángel Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Barcelona: Labor.
- CROCE, Elena (1986) *Il romanticismo spagnolo. La splendida eredità di un romanticismo povero*. Roma: Bulzoni editore.
- DEMBER, William N. y Joel S. Warm (1990) *Psicología de la percepción*. Madrid, Alianza./1960/

- DUVIGNAUD, Jean (1980) *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México, Fondo de Cultura Económica.
- ELAM, Keir (1980) *The Semiotics of Theater and Drama*. London: McThreen.
- EYSENCK, H. J. (1978) *Fundamentos biológicos de la personalidad*. Barcelona: Fontanella.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (ed) (1993) de José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*. Barcelona: Planeta.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis (1988) *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral al cinematógrafo*. Madrid: Avapiés.
- FESTINGER, L. (1957) *A Theory of Cognitive Dissonance*. Evanston, III: Row, Peterson.
- FRAGA, Fernando y Blas Matamoro (1995) *La ópera*. Madrid: Acento editorial.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1994) *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra.
- GIES, David T. (ed) (1994) «Introducción» en José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*. Madrid: Castalia.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1994) «La estética de la recepción y el horizonte de expectativas» en *Avances en Teoría de la Literatura*. Santiago de Compostela: Universidade; págs. 25-115.
- JAUÀ, María Fernanda (1984a) «Teatro Principal. Alicante» en *Arquitectura teatral en España*. Madrid: MOPU; págs. 96-97.
- \_\_\_\_\_, (1984b) «Teatro Tívoli. Barcelona» en *Arquitectura teatral en España*. Madrid: MOPU; pág. 108.
- LAMA, Miguel Ángel (1992) «Escribir un cuadro y pintar un poema: del arte de Rivas en *Don Álvaro o la fuerza del sino*» en *Glosa*, nE 3; págs. 199-219.
- LARUMBE MARTÍN, María (1984) «Teatro Goyarre. Antiguo teatro Principal. Pamplona» en *Arquitectura teatral en España*. Madrid: MOPU; pág. 176-179.
- LAUSBERG, Heinrich (1976) *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos.
- LÓPEZ PELÁEZ, José Manuel (et alts) (1992) «El teatro Bretón de los Herreros. Haro. (La Rioja)» en *La arquitectura en escena: programa de rehabilitación de teatros españoles del siglo XIX*. Madrid: Centro de Publicaciones; págs. 69-74.
- LOTMAN, Iurii M. (1982) *Estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo.
- MAGAÑA-ESQUIVEL, Antonio (ed) (1971) Ángel Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*. México: Porrúa.
- MORAY (1969a) *Attention: Selective Processes in Vision and Hearing*. Nueva York: Academic Press.
- \_\_\_\_\_, (1969b) *Listening and Attention*. Baltimore: Penguin.
- MORENO CRIADO, Ricardo (1975) *Los teatros de Cádiz*. Jerez: Artes Gráficas del Exportador.
- NAVARRO de ZUVILLAGA, Javier (1983) «Del corral al coliseo» en *El teatro en Madrid*

- 1583-1925. *Del Corral del Príncipe al teatro del arte*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, Museo Municipal, febrero-marzo 1983; págs. 17-24.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1988) «El teatro en el siglo XVIII» en *Historia del teatro en España*, tomo II. Madrid: Taurus; págs. 57-375.
- PAVIS, Patrice (1984) *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós (Traducción de Fernando de Toro).
- PEERS, Edgar Allison (1973) *Historia del movimiento romántico en España*. Madrid: Gredos.
- PEÑA, Pedro J. de la (1992) «Arquetipos sociales del teatro romántico» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nE 510, diciembre; págs. 43-56.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1994) *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia.
- RUANO DE LA HAZA (1989) «Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del siglo de Oro» en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. de José María Díez Borque. London: Tamesis Books Limited; págs. 77-88.
- SABATER, Gaspar (1982) *De la Casa de las Comedias al Teatro Principal*. Palma: Consell Insular de Mallorca.
- SÁNCHEZ, Roberto G. (1974) «Cara y cruz de la teatralidad romántica» en *Ínsula*, nE 336; noviembre, págs. 21-23.
- SARTHOU CARRERES, Carlos (1979) *Castillos de España*. Madrid: Espasa Calpe.
- SHAW, Donald S. (1984) «Acerca de la estructura de *Don Álvaro*» en *Romanticismo 1. Atti del III congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano. Aspetti e problemi del teatro romantico*. Génova: La Quercia edizioni; págs. 61-69.
- \_\_\_\_\_, (ed) (1986) Ángel Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Madrid: Castalia.
- SIRERA, Josep-Lluís (1986) *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- SORALUCE BLOND, José Ramón (1984) «Teatro Rosalía de Castro. La Coruña» en *Arquitectura teatral en España*. Exposición de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda. Madrid: Mopu; págs. 132-135.
- TORDERA, Antonio et alts. (1988) *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1983) *Historia de la literatura española*, tomo IV, por Antonio Prieto. Barcelona: Gustavo Gili.
- VELLES MONTOYA, Javier (et alts) (1992) «Teatro Principal. Zamora» en *La arquitectura en escena: programa de rehabilitación de teatros españoles del siglo XIX*. Madrid: Centro de Publicaciones, págs. 229-235.

