

## La escena visible y visual Una nota a propósito del teatro romántico

Gabriela Cordone  
Université de Lausanne  
[gabriela.cordone@unil.ch](mailto:gabriela.cordone@unil.ch)

Si hay un género en la historia del teatro español que goce de total descrédito, ese es, sin duda, el drama romántico. Este desmerecimiento, en parte, proviene de los mismos románticos: Mariano José de Larra y Mesonero Romanos no escatimaron las sátiras a propósito de una manera de entender el romanticismo en general y el drama romántico en particular<sup>1</sup>. Desde la estructura y el lenguaje hasta sus argumentos peregrinos, pasando por el sino funesto de sus desgraciados héroes y la hostilidad hiperbólica de sus espacios, el drama romántico español fue objeto de caricatura y escarnio. Observemos, además, que es también una expresión dramática, tal vez la única, que generó remedos de sí misma, con parodias textuales pero sobre todo escénicas a partir de 1837 [Caldera, 2002]. La obra *Muérete... ¡y verás!*, de Bretón de los Herreros, es la primera de una serie que se extiende hasta 1918 y que culmina con *La venganza de Don Mendo*, de Muñoz Seca. Una cierta crítica literaria favoreció este juicio demeritorio: Francisco Ruiz Ramón, en su *Historia del teatro español*, sostiene, tal vez con más pasión que argumento, que en el drama romántico «hay mucho más de postura conscientemente adoptada, de respuesta a una moda, de acomodación a un estilo, que de crecimiento orgánico en virtud de necesidades espirituales insoslayables»

---

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, «El Romanticismo y los románticos», de Mesonero Romanos, en *Panorama Matritense. Cuadros de costumbres de la capital, observados y descritas por un Curioso Parlante (1835-1838)* y disponible en [http://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon\\_de\\_mesonero\\_romanos/obra-visor/articulos-escogidos-de-las-escenas-matritenses--0/html/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon_de_mesonero_romanos/obra-visor/articulos-escogidos-de-las-escenas-matritenses--0/html/) y «Una primera representación», de Mariano José de Larra, también disponible en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/una-primera-representacion--0/html/ff7a4562-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_1.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/una-primera-representacion--0/html/ff7a4562-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html) [consultados el 11-11-2020].

[Ruiz Ramón, 1996: 312], sin apuntar cuáles vendrían a ser esas necesidades espirituales, y hace hincapié, en el mismo libro –supongo que no sin alivio– en la corta duración de la etapa romántica, que iría de 1834, año del estreno de *La conjuración de Venecia* (Martínez de la Rosa) y de *Macías* (Larra), hasta 1849, año que marca el fin de la vigencia del teatro romántico, con *Traidor, inconfeso y mártir* (Zorrilla).

Desde hace un tiempo, la crítica literaria está llevando a cabo una ingente labor de reconocimiento estético y argumental, poniendo en valor y desempolvando unas ideas comúnmente aceptadas sobre una época crucial de historia española. Así puede leerse en los trabajos de Diego Martínez Torrón que ha demostrado, en sus numerosísimas publicaciones [1992, 1993<sup>a</sup>, 1993<sup>b</sup>, 1995,1999, 2000, 2009] que «los movimientos literarios como la Ilustración o el Romanticismo, ni llegaron tarde, ni llegaron mal a España» [1993a: 12]. Estos y otros críticos han consagrado su trabajo a quebrar el extendido tópico que achaca al romanticismo español una calidad literaria inferior y una vida breve. Los estudios emprendidos desde hace un par de décadas vienen, si no a contradecir aquellos conceptos negativos que, en parte, han marcado nuestra formación, sí a matizar muchas conclusiones y a arrojar luz sobre el complejísimo panorama literario, inseparable y marcado –tal vez como ninguna otra época lo haya sido– por las circunstancias históricas, políticas y sociales atravesadas por España y Europa en la primera mitad del siglo XIX.

Así y todo, lo cierto es que, a la hora de estudiar el drama romántico, lo hacemos con un dejo de condescendencia. Nuestra moderna sensibilidad no puede dejar de sonreír ante el aparatoso suicidio de Don Álvaro, o con la lectura de la aparición de Doña Inés emergiendo de su tumba y corriendo, mientras ahuyenta esqueletos, a salvar a su Tenorio... A pesar de estas reticencias, rompamos una lanza a favor del drama romántico: ningún otro género logró, en su momento, un éxito de público semejante, una presencia sostenida en la prensa, es decir, una



real existencia teatral en la vida social, como lo prueban, con creces, las crónicas periodísticas y los testimonios literarios de la época. Ante tal fenómeno, dable es preguntarnos el motivo de la apreciación negativa de la escena romántica, a qué se debe ese estigma de género menor que se le ha atribuido en la historia de la literatura y, sobre todo, por qué se ha producido un vacío –que de ninguna manera calificaría de vacío de *sentido* sino más bien de vacío *sensible*– entre la obra y nosotros, espectadores del siglo XXI.

Sabido es que la crítica literaria ha juzgado, tradicionalmente, la obra teatral fundamentada únicamente en el lenguaje verbal, sin tener en cuenta que, para los románticos, el texto teatral empezaba ya a ser considerado como un elemento más del espectáculo final. Pensemos en los escritos de Wagner sobre la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) y su propuesta de asociar varias artes, técnicas y dominios artísticos con el fin de envolver los sentidos del espectador. Debemos esperar el advenimiento de la semiótica para volver a considerar, esta vez desde la crítica, el hecho teatral como un punto de intersección de varios géneros artísticos, con su pluralidad de códigos. La valoración del drama romántico podría haber sufrido al deslindar el texto de la concepción total de espectáculo.

Pero me interesa reflexionar aquí en ese vacío *sensible* entre el drama romántico y el receptor actual, supuesto consumidor compulsivo de imágenes. ¿Existe quizá un desfase entre la representación de la escena y la representación de imágenes a través de la palabra? Lo que el drama romántico ganó en espectacularidad espacial, ¿no lo habrá perdido en fecundidad y sugestión de la palabra? Recordemos que en tiempos de Lope de Vega, el público iba al teatro a *escuchar* una comedia, y no a *verla*... Propongo que nos adentremos en la transferencia entre lo auditivo y lo visual a través de un elemento común del teatro y de la épica: la escena.



## No es lo mismo escena que escena...

Más allá de una fragmentación de los actos, la escena delimita una determinada unidad temporal de la obra. Como en la narrativa, la escena está enmarcada por unos determinados recursos –entrada o salida de personajes, cambio de luminosidad, de escenario acústico, de escenografía– que hacen que la escena se ‘despegue’ –se distinga– del resto. Las secuencias de apertura y de cierre de una escena son reconocibles gracias a estas señales y es a través de ellas que se impone el ritmo de una obra. Pero habría otra forma de ver la escena –para relacionarla luego con el drama romántico–, más sugestiva, más arriesgada, pero también más fecunda que la acabamos de evocar.

Rykner [2006] y Didi-Huberman [2007], que analizan la escena desde el punto de vista narrativo, invitan a considerarla no como el diálogo insertado en el discurso, sino como el momento preciso en que la imagen se escapa del texto (o la imagen escapa al texto). ‘Escena’ será el momento en que la visión que se desprende de la escena se arranca, excede y desborda el tejido lógico del texto. La escena dirige nuestra mirada de lectores hacia el único punto que le escapa, allí donde lo visible se desvela y se convierte en visual. Retomamos la idea de Didi-Huberman: lo *visible* es la materialidad que tenemos ante los ojos y lo *visual* aquello que no se puede ver, es la visión que está más allá de la imagen, es esa *otra* imagen que se genera en nuestra imaginación y que es, a la vez, presencia y promesa.

Pero, en teatro, ¿puede haber una escena que, como en el tejido narrativo, exceda los límites del escenario, y que, de visible, se transforme en visual? En teatro, donde todo es escena, ¿podemos hablar de una escena que se desprenda del resto de la acción y que, por así decirlo, traspase los ojos, una escena que después de solicitar la convergencia de la mirada en el escenario, produzca en nosotros la conversión de la mirada? En otras palabras, ¿puede haber *otra* escena en el cerrado ritual del teatro?



Para que haya esa *otra* escena, en teatro, es necesario un elemento que desvíe la mirada, un elemento que produzca otra visión, una diferente de la visión hipnótica que dirigimos al escenario. Para que haya escena, tiene que haber un desdoblamiento, un corte, una cesura, unos elementos que separen nuestra mirada de lo que tenemos ante nosotros y que nos lleve hacia lo que no vemos. ¿Cómo distinguir los recursos que, en teatro, pueden dar lugar a esta particular *escena*?

Sophie Marchand (2009) identifica, en un trabajo brillante sobre lo patético en el teatro del siglo XVIII francés, tres técnicas que transforman nuestra manera de ver las acciones del escenario. En primer lugar, señalemos el cuadro. El cuadro es una escena que se desprende del escenario en el momento en que los personajes se inmovilizan y ofrecen al espectador una composición significativa. A través de la didascalia, el dramaturgo, excluido del drama, entra al escenario para definir la composición de la imagen. Veamos este ejemplo del final del segundo acto de *Macías*.

ENRIQUE.—(*Señalando a la puerta.*) ¡Mirad!  
(*En aquel mismo instante entran ELVIRA y FERNÁN PÉREZ, que la trae de la mano, y después los siguen NUÑO, BEATRIZ y demás. ELVIRA, al conocer a MACÍAS, se suelta precipitadamente de FERNÁN y cae desmayada hasta el fin de la escena en brazos de BEATRIZ y NUÑO. FERNÁN PÉREZ se pone en actitud de defenderse de MACÍAS, quien fuera de sí se arroja hacia él con la espada desenvainada. DON ENRIQUE se interpone con su acero, y MACÍAS, volviendo en sí, se arroja a sus pies; Ante esta composición de figuras [cae el telón].*)  
[Larra, 1990: 146].

El cuadro es, por lo general, el momento más intenso de la acción, el que recoge el pasado, el presente y el futuro. Se ve aquí también un corte, una escisión del continuum dramático: la mirada distanciada del espectador queda ‘enmarcada’ –detenida, atrapada– por el efecto de *escena*. Veamos otro ejemplo del último acto de *Macías*:



ELVIRA.— (*Cayendo.*) Dichosa  
muero contigo.  
[...]  
MACÍAS.— Muero contento. (*Expira.*)  
ELVIRA.— Llegad... ahora..., llegad..., y que estas bodas  
alumbren... vuestras... teas... funerales.  
(*Expira. Se oye el ruido de muchas personas que llegan cerca.*)  
[...]  
(*Cae el telón sobre este cuadro final.*)[Larra, 1990:215-217].

Observemos que en el cuadro, los personajes se aglutinan en torno a un conjunto o personaje central, en una situación que manifiesta el punto culminante de lo patético. Son escenas/cuadros muy teatrales, como el final de *Don Álvaro*, no solamente por la carga gestual y emotiva, sino sobre todo por la *mise en abyme* espectacular, ya que los personajes son observados por otros personajes. El cuadro cúlmene, al ser el paroxismo de la emoción, corresponde, en el drama romántico, a un acontecimiento deplorable, por lo general, la muerte, que es contemplada también en el escenario por otros personajes.

El cuadro es, en definitiva, un triunfo de la representación sobre el texto. Forma, bajo la mirada del espectador, una unidad dramática legítima y participa a la acción de una manera particular: está hecho de gestos inmóviles y muestra el grado máximo de agitación, pero de manera fija: la palabra se detiene en el instante supremo.

El segundo recurso, íntimamente ligado al recurso visual del cuadro, es la escena que se apoya en el verbo *ver* o *mirar*. La escena es a menudo provocada por esos verbos, como hemos visto en nuestro primer ejemplo. Evidentemente, hay una clara referencia a la espectacularidad, a la dirección y convergencia de la mirada en el objeto que se da en espectáculo. El *Don Juan Tenorio* es un caso paradigmático: la presencia de la mirada y de la representación recorre la obra, pero señalemos este ejemplo:

(*Se oyen dar las ocho; varias personas entran y se reparten en silencio por la escena; al dar la última campanada, Don Juan, con*



*antifaz, se llega a la mesa que ha preparado Buttarelli [...]. [...] entra Don Luis [...] y se dirige a la otra. Todos los miran.)*  
[Zorrilla, 1994: 96].

Observemos en esta escena el valor de la mirada en la construcción de la representación. El auditorio se constituye en testigo ocular de lo que ocurre en el escenario; y con el espectador se organizan los juegos de miradas triangulares, a la manera de la *figure d'appel* en la pintura barroca: el personaje mira al espectador para indicarle dónde debe dirigir la mirada, recurso presente en «El entierro del conde de Orgaz», de El Greco. Estas estrategias hacen que el público se convierta en testigo presencial y telescópico de la escena que ocurre en el escenario.

Por último, señalemos el recurso que menos tiene que ver con la espectacularidad, pero que es, en mi opinión, el más dramático. Se trata de la intervención que perturba el ritual escénico, que es la irrupción de lo épico. La intervención de la narración en escena permite que el espectador vea aquello que no se puede mostrar en el escenario. Hace surgir lo visible de un discurso invisible, como si el discurso del personaje nos dictara la escena que debemos ver. Este recurso ha sido magistralmente empleado en el teatro del Siglo de Oro: el extenso monólogo-romance de Laurencia, de *Fuente Ovejuna*, dando a conocer su martirio en manos del Comendador; o la relación de Flores, contando ante el Rey la horrible muerte del Comendador en manos del pueblo; o el relato de Tello, el criado de Don Alonso, de *El caballero de Olmedo*, en el que cuenta la muerte a traición de su señor; o el de la violencia sufrida por Isabel, en *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca... Hay un elemento que juega a favor de este recurso: la narración alcanza el imaginario individual sin la mediación de la vista. La escena propuesta se integra de facto al *yo* que la escucha y la imagina, sin poder poner la distancia que supone la representación material en escena. Por esta razón, una vez escuchada, no podemos desprendernos de ella: la escena,



expulsada del escenario, germina en el imaginario del público, generando una visión al margen de lo que se puede ver (Marchand, 2009).

Pero, ocurre que el drama romántico iba dirigido a un público de una sensibilidad exacerbada, a su subjetividad, en un movimiento que apunta a desencadenar, en cascada, todos los mecanismos de su emoción. Por ello, el drama romántico, como señaló Francisco Nieva, recurre al más espectacular y directo de los sentidos: el de la vista. Es este el medio con que busca el efecto, la aproximación viva del hecho dramático. Como podemos apreciar en *Don Álvaro* o en *Don Juan Tenorio*, hay en estos textos una proliferación de signos, efectos y llamadas a la sensibilidad. El éxito del drama romántico corresponde, pues, a una revolución en los hábitos de recepción. El sentido de la vista es el sentido por antonomasia del siglo XIX; hay un cambio de paradigma cultural y de paradigma sensible; es la época de Louis Daguerre, que fue decorador de teatro...

Por ello, no debe de extrañarnos que el drama romántico sea avaro en esas escenas épicas, tan bien explotadas por nuestros clásicos: están totalmente ausentes de *Macías* y de *Don Álvaro*, en donde, incluso Doña Leonor, aclara que no va a contar su historia: «Mi confesor venerable / que ya mi historia os ha escrito» y lo mismo ocurre en *Don Juan Tenorio*, cuando declara «De aquellos días la historia / a relataros renuncio».

La excepción que confirma la regla la hallamos en *Los amantes de Teruel*. Veamos esta inserción épica en versos romances de una gran calidad visual, que por su extensión citamos solamente este extracto:

PEDRO.— En esto, un empuje  
tremendo a la puerta dan,  
se abre, y con puñal en mano  
entra...

ISABEL.— ¡Virgen del Pilar!  
¿Quién?

PEDRO.— Roger. Llégame a mí,  
y en voz pronunciada mal:





Uno (dijo) de los dos  
la vida aquí dejará.

ISABEL.—¿Y qué hicisteis?

PEDRO.— Yo, pensando  
que bien pudiera quizás  
mi muerte impedir alguna  
mayor infelicidad,  
crucé los brazos, y quieto  
esperé el golpe mortal.

ISABEL.—¡Cielos! ¿Y Roger?

PEDRO.— Roger,  
parado al ver mi ademán,  
en lugar de acometerme  
se fue retirando atrás,  
mirándome de hito en hito,  
llena de terror la faz.  
Asió con entrambas manos  
el arma por la mitad,  
y señas distintas hizo  
de querérmela entregar.  
Yo no le atendí, guardando  
completa inmovilidad  
como antes: y él, con los ojos  
fijos, y sin menear  
los párpados, balbuciente  
dijo: Matadme, salvad  
en el hueco de mi tumba  
mi secreto criminal [Hartzenbusch, 1984: 106-108]

Este tipo de escena, que tiene lugar no ya en el escenario, sino en el escenario de nuestra imaginación, representan una minoría alarmante en los textos del drama romántico: en Zorrilla, hay solo dos pasajes, en redondillas, en *Traidor, infeso y mártir* y son inexistentes en las dos partes de *El zapatero y el rey*.

Constatamos, pues, que la presencia de las inserciones épicas retroceden ante el nuevo gusto por lo espectacular... aunque este gusto parece conocer un precedente lospesco por lo que podemos deducir del *Prólogo dialogístico a la parte XVI* de sus comedias (1621) acerca del mal estado del teatro:

TEATRO.— Yo he llegado a gran desdicha y presumo que tiene origen en una de estas tres causas: o por no haber buenos representantes, o por ser



malos los poetas o por faltar entendimiento a los oyentes, pues los autores se valen de las máquinas, los poetas de los carpinteros y los oyentes de los ojos.

Lope de Vega y los barrocos introducen, en verso romance, pasajes épicos, una estrategia eficaz de proyectar imágenes verbales, que el escenario recibe y difunde, ampliado, al patio de butacas. La relación desde el tablado, a un público atento tiende a invalidar la distancia temporal entre el acontecimiento y su narración, y a suprimir la distancia espacial entre el escenario y el patio de butacas. Además, como señala Couderc,

A primera vista, Lope, como Pérez de Montalbán después de él, reivindica que el teatro es *cosa mentale*, y que predomina la imaginación sobre la vista, porque, según la doxa de inspiración platónica, la vista pertenece a los 'sentidos' mientras que la poesía se dirige al 'entendimiento'. En esta desconfianza hacia el *pathos* en favor del *logos* insiste repetidamente el Fénix [Couderc, 2009:132].

El compromiso emocional que el drama romántico establece con su público está presente desde el inicio: el público tiene que ser arrastrado por los vehementes dilemas del drama y la progresión del ritmo de la acción debe ir *in crescendo*. La importancia que adquiere la espectacularidad –unos decorados como jamás antes se habían visto– tiende a romper la supremacía del texto: la representación de la acción es más importante que el discurso.

Podríamos pensar que, en teatro, la espectacularidad inhibe la escena épica, la que germina en nuestra imaginación, la que supieron trabajar los barrocos como verdaderos orfebres. La irrupción de lo narrativo en lo dramático, lejos de atentar contra una supuesta naturaleza de lo teatral, pone de manifiesto la formidable caja de resonancia que es el tablado, capaz de convertir un manojo de palabras en acción y emoción puras. Este tipo de escena épica es la escena perdida en el drama



romántico, y tal vez haya contribuido a su magra fortuna el hecho de haber dejado descansar la escena en lo visible, y raras veces en lo visual.

## BIBLIOGRAFÍA

- CALDERA, Ermanno, «Los románticos se burlan de sí mismos. Algunos apuntes sobre el Romanticismo existencial», en *Los románticos teorizan sobre sí mismos: Actas del VIII Congreso sobre el Romanticismo Hispánico*, Bologna, Il Capitello del Sole, 2002, pp. 63-75.
- COUDERC, Christophe, «El autor ante la edición de sus obras. Los prólogos de las Partes de comedias», en Soledad Arredondo Sirodey, Pierre Civil y Michel Moner (eds.), *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Casa de Velázquez, pp.119-134, 2009, disponible en <https://hal-univ-paris10.archives-ouvertes.fr/hal-01916074/document> [consultado el 14-11-2020].
- DIDI-HUBERMANN, Geroges, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, *Los amantes de Teruel*, ed. C. Iranzo, Madrid, Cátedra, (1984)
- LARRA, Mariano José de, *Macías*, ed. de L. Lorenzo-Rivero y G. P. Mansour, Madrid, Espasa-Calpe (1990).
- MARCHAND, Sophie, *Théâtre et pathétique au XVIIIe siècle: pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, *El universo literario del Duque de Rivas*, Sevilla, Alfar, 2009.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (ed.), *Estudios de Literatura Romántica Española*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2000.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, *La sombra de Espronceda*, Mérida, Ed. regional de Extremadura, 1999.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, *Manuel José Quintana y el espíritu liberal*, Sevilla, Alfar, 1995.



- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, *Ideología y literatura en Alberto Lista*, Sevilla, Alfar, 1993a.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, *El alba del romanticismo español*, Sevilla, Alfar, 1993b.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, *Los liberales románticos españoles ante la descolonización americana*, Madrid, Mapfre, 1992.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Alianza (1996) [1967].
- RYKNER, Arnaud, *Penser par les images : autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006.
- VEGA, Lope de, *Prólogo dialogístico a la parte XVI de las comedias*, disponible en <http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=483> [consultado el 14-11-2020].
- ZORRILLA José, *Don Juan Tenorio*, ed. de Aniano Peña, Madrid, Cátedra (1994).

