



De «Aliatar» a «Don Álvaro». Sobre el aprendizaje clasicista del Duque de Rivas¹

Ermanno Caldera

La oposición «clásico-romántico», que tanta fortuna conoció en el pasado, ha ido perdiendo gradualmente su originaria rigidez y hoy se prefiere, sobre todo en lo referente a la literatura española, hablar de un paulatino desarrollo que, a través de una labor de decenios, lleva, desde el primer cerrado clasicismo del siglo XVIII a la plenitud del romanticismo de los años Treinta y Cuarenta.

Lo que vale para la historia de la literatura en general encuentra una interesante confirmación -naturalmente en términos cronológicos más estrechos- en el interior de la obra misma de Rivas (y, por supuesto, de otros escritores románticos), cuya producción teatral clasicista puede leerse en la clave de una constante aproximación, sobre todo formal, a la plena realización romántica del *Don Álvaro*.

Huelga decir que su primera obra, *Aliatar*, es un dechado casi completo de sensibilidad neoclásica. Y no sólo por su asunto tan característico (el poderoso que intenta inútilmente rendir a la esclava; la venganza del ser abyecto; la catástrofe final con una serie de asesinatos), sino también por una relevante cantidad de recursos estilísticos igualmente inspirados en el gusto neoclásico: uso de vocablos y expresiones rebuscadas con sabor arcaizante (*las esforzadas huestes; la sien orlada en victorioso lauro; su ceño altivo* etc.), de interjecciones de gusto algo rancio (*¡Oh fementido! ¡Oh mengua!* etc.); hipérbaton (no muy frecuente, pero en algunos casos bastante extenso: *mis ojos [...] / girar dos veces de la tierra en torno / la blanca luna sin consuelo vieran*, 10 b)²; triplicaciones (*corazones / más sensibles, más dulces y más blandos*, 4 b; *¿Pero tú triste y pensativo y mudo?* 9 b)³; exclamaciones e interrogaciones retóricas (léase, por ejemplo, el monólogo de Elvira en V, 1, p. 23 b: 15 versos y medio

contienen 11 exclamaciones y 4 interrogaciones); y, sobre todo, una evidente inclinación hacia la metonimia⁴.

Éste es quizás el fenómeno más interesante que se va desarrollando a lo largo de la producción de Rivas y por lo tanto merece que nos detengamos en ello algún instante. El uso metonímico concierne preferentemente partes del cuerpo que se emplean en sustitución, en la mayoría de los casos, de pronombres personales. En lugar de *yo* o *tú* (más raramente de otras personas), el autor a menudo prefiere usar *mi pecho* (en el sólo 1^{er} acto, 4 veces) o *tu pecho* (íd., 2 veces); análogamente, *su pecho* y otras variantes: *mi amante pecho*, 10 b; *mi triste pecho*, 15 b; *tu esquivo pecho*, 16 b; o *mi corazón* (5 veces en el 1^{er} acto), también solo o acompañado por adjetivos (*mi triste corazón*, 8 a). Esto se verifica cuando se trata de sentimientos, en cuyo caso no faltan tampoco ciertos abstractos, como *mi afecto*, *mi gratitud*, *mi cariño*, *mi esperanza* etc. En cambio, cuando se trata de palabras, el hablante es sustituido por *labio* (alguna vez con una superposición de la metonimia al pronombre personal tan evidente, como: *al escuchar de tu confuso labio*, 3 a; o *Tus labios me hunden [...] en hondo infierno*, 15 a); cuando el personaje está en el acto de mirar, se le identifica con sus ojos (*mis ojos vuelven a verte*, 11 b); siguiendo, encontramos *frente*, *ceño*, *sangre*, *cuello* (donde también el adjetivo revela la intención metonímica: *tu infame cuello*, 16 a), y otros vocablos parecidos. Análogamente, la prisión se identifica con las *cadenas* o los *eslabones*, la ciudad con sus *almenas*, el reino con la *diadema* o el *etro*.

Es tan connatural, en este momento, el uso de la metonimia en el futuro Duque de Rivas que éste parece no darse cuenta de ciertos estridores que chirrían en algunos versos que tal vez valga la pena citar:

ansiosa vengo a que tu amigo labio
mi pecho tranquilice 5 b

sólo
cobrar la libertad está anhelando
mi triste corazón 8 a

¡Cuán impaciente
verse en sus brazos mi cariño espera! 9 b

Y puede tranquilamente ensartar tres (quizá cuatro) metonimias sin advertir el curioso efecto de tal amontonamiento:

pues *mi cariño*
no consigue ablandar *tu esquivo pecho*,
ya ofende a *mi poder* tanta esquiveza 16 b⁵.

El *Duque de Aquitania* parece una repetición de *Aliatar* con algunos cambios de elementos circunstanciales: otra vez llena la escena la pasión irrefrenable de un poderoso cruel que en vano choca contra la firmeza de una inocente doncella, hasta que el tirano sufre el justo castigo a manos de un guerrero noble y puro.

También se repite la figura del traidor junto con las ingenuas circunstancias de la traición: en ambos casos, se trata de un individuo despreciable que, al ser rechazado por la joven que no quiere corresponder a su amor, aprovecha el descubrimiento casual de ciertas manifestaciones de cariño (incomprensiblemente imprudentes y públicas) de parte de la niña hacia un varón, para delatarla al celoso tirano.

No podía faltar, por consiguiente, una afinidad también estilística. Abundan, en efecto, en el *Duque de Aquitania*, todos los recursos retóricos que se han señalado en *Aliatar* (y que, por lo tanto, no vamos a reseñar otra vez), en algún caso quizás aún más insistentes. Sobre todo, las metonimias menudean con despilfarro de *pecho* (igualmente *sañudo, insano, indignado, inocente y virtuoso*), *corazón, alma, seno, mente, cariño, labio, cuello*, que por lo común se emplean para indicar personas. Algunas veces, el abuso de este recurso le brinda involuntariamente al discurso de los personajes un curioso tono de abstracción. Véase, por ejemplo:

Se ha convencido ya tu alma sencilla
de que rehusar no debe mi cariño? 49 b

o la siguiente verdadera cadena metonímica:

Mi edad, ya sosegada y aun marchita,
se aleja de tus años juveniles
y a tu tierna beldad fuego no inspira 50 a⁶.

Hay que decir, sin embargo, que el autor reduce un poco ciertas repeticiones tan insistentes: *pecho*, por ejemplo, comparece 5 veces en el 1er acto; *corazón*, 3, *labio*, 1 sola etc. En cambio, se hacen frecuentes los abstractos: *tu lozana juventud*, *tu amarga pena*, *mi usurpación*, *mi dominio*.

Además, parece que ahora Rivas va ensayando alguna rara y tímida cala en el área de la similaridad, donde, aunque no logre éxitos de relieve, realiza de vez en cuando algunas imágenes entre las cuales merece una cita la solemne metáfora con vagos atisbos románticos:

en cuanto tienda

la ansiada noche el tenebroso manto 43 a

Este último ejemplo nos conduce al tema de ciertas elecciones léxicas donde apunta por primera vez el amor a los vocablos que moran en los campos semánticos de lo horrendo y sepulcral y que, bien conocidos por los neoclásicos, serán los predilectos por los románticos. Aunque no sean muy frecuentes, sin embargo nos es dado encontrar:

el retiro lóbrego y oculto

de un claustro 30 a

horrísonas prisiones 45 a

hundió inclemente en el sepulcro helado 45 a

horrísonas y bárbaras blasfemias 45 b⁷

Estos pocos relieves no indican ninguna conversión estética, sino que muy sencillamente dejan entrever al joven Ángel Saavedra ampliando sus experiencias y tentando alguna cuerda nueva, pero dentro de un riguroso marco clasicista. Basta, por otro lado, echar una ojeada a la estructura del período para darse cuenta de que éste procede solemne y complejo -a la vez campanudamente retórico y llanamente prosástico- según una fórmula asentada desde hacía decenios.

De *Malek-Adhel* se han puesto en relieve las deudas con la novela *Mathilde* de M.me Cottin; y, según han demostrado tanto Peers como Boussagol⁸, el contenido de la tragedia y su estilo brotan muchas veces directamente del texto francés. De todas maneras, lo que aquí interesa anotar son ciertos aspectos estilísticos e ideológicos de la obra de Rivas, independientemente de la fuente de la que se hayan sacado.

Lo que notamos en seguida es la repetición, por tercera vez, aunque con alguna variante, del esquema narrativo de *Aliatar*: a una joven pura y sinceramente enamorada se le quiere imponer la renuncia al ser querido y las bodas con un individuo despreciable y cruel. Sin embargo, lo que sí se puede observar es cierta suavización de las relaciones humanas y sociales, y cierta reducción en la rigidez de los caracteres; ya no se traba la lucha entre buenos y malos sino entre personas, en su mayoría, de buena fe y arraigados sentimientos.

No podemos afirmar que, por eso, Rivas ha absorbido la sensibilidad romántica, pero sí que se está moviendo rumbo al romanticismo. Lo atestigua, entre otros elementos, la presencia de la figura del héroe enamorado e infeliz, perseguido por un destino adverso: Malek-Adhel, en nuestro caso. Figura que, es verdad, apuntaba en las dos primeras tragedias (en *Don García* y *Reynal*, respectivamente) pero de manera todavía muy incompleta y muy embrional. En esta tragedia no sólo adquiere los rasgos típicos de Werther o de Ortis o de todos los enamorados de amores imposibles que se agolpan en tanta novela patética de finales del siglo XVIII y principios del XIX, sino que posee también y expresa la conciencia de su dolorosa condición. Malek-Adhel siente la «fuerza del sino» sobre sí:

Jamás, Matilde, encuentra
consuelo alguno el que infelice nace. 72 b

Al ver al mensajero que trae las decisiones del concilio, ya está convencido del éxito desfavorable y comenta:

Mi muerte es fija 73 b

Le hace eco Matilde, heroína igualmente predestinada:

Y mi eterno Destino. 73 b

Además, como todo héroe romántico, forcejea dentro de una agobiante dimensión temporal. La causa momentánea que le hace expresar a Malek-Adhel esa persuasión de haber nacido infeliz estriba justamente en la vana búsqueda de Guillelmo, en pos del cual corre «por toda la ciudad», mientras «la suerte adversa le alejaba» continuamente, concediéndole sólo pisar sus huellas; y cuando al fin le alcanza, «ya no era tiempo» (72 b).

Poco después, aprende que le otorgan un plazo (ese plazo que va a incumbir sobre tantos dramas románticos) de tres días para que abjure su religión. Él se rebela contra esa imposición, protestando:

Necesita ese tiempo, por ventura,
para no cometer una vileza? 74 a

Y, al final de la obra, cuando en un ambiente tan romántico (rezan las acotaciones: *El teatro representa una magnífica capilla sepulcral, adornada de despojos militares y alumbrada con una lámpara, y en medio del foro debe levantarse un magnífico sepulcro lleno de trofeos*⁹), se siente acosado por sus enemigos y advierte el peligro de la indecisión de Matilde (precursora de la de Leonor en la 1.^a jornada del *Don Álvaro*) la insta:

No perdamos el tiempo. Sí, Matilde:
sígueme, ven 84 a¹⁰.

En realidad, el tiempo pasa, llegan los perseguidores y Malek-Adhel acaba víctima de sus espadas y del tiempo que otra vez le ha sobrepasado.

Estas tonalidades nuevas, o parcialmente nuevas, se reflejan también sobre el nivel del lenguaje. Dicho sea en seguida que en su conjunto el lenguaje de *Malek-Adhel* se ajusta todavía a los cánones del neoclasicismo, pero también con suavizaciones y, por decirlo así, aberturas posibilistas que contribuyen a moderarlo.

Naturalmente, no falta ninguno de los recursos tan característicos que ya hemos destacado en las tragedias anteriores. Sigue el autor complaciéndose con ciertos vocablos solemnemente anticuados (a las *católicas huestes* contraponen las *musulmanas haces*, mientras se ven *tremolar nuestros pendones*, 79 b), así como no renuncia al *filo horrendo* o *atroz cuchillo* de la Parca (cfr. 62 b y 75 b) a las *plantas* (*vengo / a vuestras bellas plantas*, 60 a) ni, por supuesto, a las consabidas metonimias: *pecho* (hasta encontramos dos veces el chocante sintagma (*alumbrar el pecho*: cfr. 59 b y 62 b), *corazón*, *labio*, *seno*, *alma*, *hierros*. Aunque, hay que añadir, comparecen con menor frecuencia (por ej., *pecho* y *corazón*, en el 1er acto, sólo 2 veces) y en algún caso pueden casi pasar inadvertidas por tratarse de figuras muy usuales y lexicalizadas (es el caso de *mano*: *si la decisión se hubiese puesto / en vuestra mano*, 60 a; o *tu mano anhela* = quiere casarse contigo, 63 b, etc.).

Tampoco faltan los irrenunciables recursos de las exclamaciones e interrogaciones retóricas a veces amontonadas en breve espacio (cfr., por ej., V, 3, p. 86 b (MATILDE: *¡Oh verdugo! [...]*) y IV, 6, p. 80 b (GUILLELMO: *¿Y no lo advierte...?*): en el primer caso, 7 exclamaciones en 4 versos y medio; en el segundo, 9 interrogaciones seguidas en 16 versos) o las triplicaciones (*Confusión*, *amargura*, *hórrido espanto*, 76 a; *mustio*, *pálido*, *marchito*, 76 b). En cambio, se ha reducido mucho el uso del hipébaton que subsiste pero de una manera tan corriente en el verso, que acaba por pasar inobservado.

Pero, al lado de tanto verso clasicista, Rivas ya parece que va dando muchos pasos hacia el lenguaje romántico.

Antes de nada, hay que anotar cómo, paralelamente al disminuir del área de la contigüidad, adquiere más espacio la de la similaridad: metáforas y símiles alumbran acá y allá las páginas de *Malek-Adhel*.

La comparación siempre parte de una imagen natural: ahora es el mar que, *ronco*, es *imagen espantosa / de mi confuso y agitado seno* (59 a), o que, al azotar, *horrendo*, la playa, se parece al ánimo de Matilde combatido por muchos sentimientos (61 b), o que, en fin, es contemplado en una imaginaria, imposible inundación de las *áridas arenas* del desierto (75 a); ahora es el *rayo* comparado tanto a la espada como al amor (69 a); ahora es la muerte de un ser amado que sugiere la imagen de una *tierna flor* cortada (62 b).

Ninguna imagen muy original ni muy atractiva, claro está; y sin embargo es interesante ese asomarse con mayor frecuencia y participación al mundo de los símiles.

También bastante frecuentes se hacen esas incursiones en el campo semántico de lo horroroso que ya aparecían en *El Duque de Aquitania*. Hay casos de verdaderas acumulaciones como, por ej., hacia el final, donde, a renglón seguido, encontramos *himeneo*, *horrible*, *horrendo despecho*, *hondo abismo de tormentos*, *enlace atroz* (83 a)¹¹.

No podían, obviamente, faltar las alusiones a temas sepulcrales que, por otro lado, aparecen abiertamente evocados -como hemos visto- en la misma escenografía. Y es realmente a ese ambiente al que alude Malek-Adhel al principio del acto V:

La paz habita en los sepulcros;
el silencio, el pavor tienen su asilo
en estas altas bóvedas oscuras,
do lúgubres resuenan mis suspiros. 81 b

y que evoca otra vez hacia el final:

ese sepulcro lóbrego y sombrío 85 b

Asimismo, asoma el tema tan explotado de la culpa prisión:

Fui sumido en un hondo calabozo,
de horribles cadenas abrumado 69 b

Además de todo esto, destacan algunas expresiones que parecen un prelude más inmediato de otras muy parecidas del *Don Álvaro*. Así cuando se alude a:

de la humana sangre los torrentes 84 a

no podemos no pensar en esos *mares y ríos* de sangre que enrojecen el fondo de la obra cumbre de Rivas.

Lo mismo ocurre frente a ciertas violentas imprecaciones indudablemente inspiradas en el más acusado manierismo romántico:

Ábrete, ¡oh tierra!

¿Qué rayo el alto Cielo me fulmina? 74 b

¿Y no se abre la tierra y me confunde? 82 b

o, en fin,

Húndete para siempre en el abismo 86 b

La novedad de *Lanuza* es la de ser una «tragedia española», como la define Alborg, quien pone además de relieve la perfecta construcción de la obra y su «ejemplar sobriedad de medios y situaciones muy bien seleccionadas»¹².

En comparación con este juicio tan elogioso podría parecer demasiado severo el análisis de Peers para el cual hay mucho convencionalismo, sobre todo en los caracteres¹³. Pero tal vez no exista tanto contraste entre las dos afirmaciones: lo convencional de esta pieza no perjudica, como reconoce el mismo Peers, la habilidad de la construcción. En 1822, cuando compuso *Lanuza*, después de tres ensayos teatrales, Rivas ya poseía el oficio, aunque se tratara de un momento de escasa inspiración; o, por decirlo mejor, de un momento en que el entusiasmo político borraba parcialmente su sensibilidad artística¹⁴.

Lo cierto es, por lo que a nuestro asunto se refiere, que *Lanuza* no sabe progresar en el camino abierto por *Malek-Adhel* y sigue, un poco cansadamente, en el álveo de un clasicismo manierista. Lo que sobre todo le quita vivacidad a esta pieza es la carencia de acción y la superabundancia de alocuciones políticas, por otro lado muy bien explicables en la particular circunstancia de su composición.

La intención parenética les resta también un poco de maleabilidad a los caracteres que tienden a estancarse en posturas emblemáticas, aunque no se vuelva íntegramente a las contraposiciones tan netas que destacaban en *Aliatar* y *El Duque de Aquitania*.

El lenguaje no varía mucho respecto a las experiencias anteriores: las mismas elecciones léxicas¹⁵, los mismos recursos que ya se han analizado. Puede sin embargo notarse una tendencia hacia un estilo generalmente llano, el cual más que solemnidad

parece buscar conmoción. Numerosos pasajes podrían ser prosa -y hasta prosa corriente- a no ser por la presencia de algunas leves trasposiciones sintácticas.

Emerge también, en esta tragedia, el gusto hacia lo hórrido, pero de una manera más tímida y limitada que en *Malek-Adhel*. Podemos, a este respecto, destacar un pasaje -de estos que serían tan caros a los dramaturgos de los años Treinta- que dimana claramente del clima político del momento:

de la Inquisición en un horrendo
calabozo le ocultan, y defienden
el lóbrego recinto, y combatiendo
salen a completar su negra trama
y a dar cima a sus pérfidos intentos. 92 a

Pero, como decíamos, se trata de pasajes cortos y ocasionales, así que, en conclusión, podemos afirmar que *Lanuza* se encuentra algo fuera de la trayectoria que debía llevar a Rivas a la genialidad del *Don Álvaro*.

El verdadero precorrimiento del drama romántico algunos críticos lo divisan en *Arias Gonzalo*¹⁶. Y con mucha razón, por supuesto, como había que esperar de una obra que fue compuesta durante la estancia en Malta, donde los contactos con el romanticismo europeo ya eran un hecho y donde Rivas escribió *El Moro expósito*, uno de los monumentos emblemáticos del romanticismo español.

Peers señala el gran número de peripecias que animan la acción, el lenguaje «exagerado» y las violentas antítesis de los caracteres como los rasgos fundamentales que proyectan esta tragedia clásica hacia el movimiento romántico. Y añade que en Gonzalo son visibles los tratos del héroe romántico, subrayados por una serie de expresiones, algunas de las cuales parecen efectivamente anticipar al *Don Álvaro*¹⁷.

La «pasión imposible» de Gonzalo, «enamorado sentimental, soñador y desesperado» es también para Alborg un aspecto fundamental de la obra, que no duda en definir «ya casi un drama romántico, preludio inmediato del *Don Álvaro*»¹⁸.

En efecto, *Arias Gonzalo* reanuda ese camino hacia lo romántico que, empezado por *Malek-Adbel*, había sido temporáneamente interrumpido por *Lanuza*. Y justamente Gonzalo repite en sí ciertos rasgos que ya caracterizaban al protagonista de la tragedia anterior. Son aspectos tan típicos, según notó Peers, su persuasión de una infelicidad predestinada (*Pero... nací infeliz*, 132 b; *Huir de lo que adoro es mi destino*, 128 a), su deseo de morir (*Dejadme ir a buscar la ansiada muerte*, 134 a) y su tormento por el *desigual amor* (128 a)¹⁹.

La novedad de Gonzalo, si la hay, es que su dolor no conoce sólo las expresiones inspiradas en el horror (*En el silencio del sepulcro / se guardará conmigo este secreto*,

133 a), sino que en algún caso sabe también tocar la cuerda patética, ora para una declaración de amor:

Vos quien inflama el desastroso fuego
que el alma me consume; vos, señora,
la causa celestial de mis tormentos. 134 a

ora para una descripción idílica en alabanza del «buen salvaje»:

Afortunados
los que en el bosque, en ignorada cuna
nacen y crecen, y tranquilos años
pasan felices en oscura suerte
del poder los desastres ignorando! 148 a

o, en fin, para alcanzar una sintética pero lograda similitud:

¡En qué mar de dolor mi alma se anega! 148 a

Con todo esto, no hay que pensar que la obra sea escrita en un lenguaje prevalentemente romántico; al contrario, se debe anotar que, fuera de las expresiones citadas, es bastante raro encontrar alguna otra de la misma clase, a no ser la muy significativa:

¡Ábrete, oh tierra;
confúndeme en tu seno! 152 a

en la cual Peers divisa acertadamente el preludio a la imprecación final del *Don Álvaro*²⁰.

En cambio, si bien Rivas no vuelve al martilleo retórico de las primeras piezas, demuestra visiblemente la preocupación de un contexto literariamente esmerado que le induce, entre otras cosas, a una adjetivación mucho más intensa que en las obras anteriores. A menudo se tiene la impresión de que el autor no quiera dejar al sustantivo privado de su atributo correspondiente: *fiero brío, agudo venablo, cubierta traición, vil traición, noble caballero, pérfido enemigo, pérfido asesino, crimen horrendo, inmundo lodo, lloro amargo* etc.

Como fácilmente se desprende, se trata de las yuxtaposiciones más obvias y vulgares (por supuesto, las más carentes de información) que ciertamente eran las que mejor podían responder a la espera de un posible público medio. Pero quizá haya influido en estas elecciones también esa tendencia a lo patético que hemos visto apuntar en algún momento. Parece atestiguarlo la constante unión del campo semántico de la vejez con el de la infelicidad, como demuestran los ejemplos siguientes:

triste anciano (145 a), *anciano infeliz* (144 a), *viejo infeliz* (145 a), *infelice viejo* (149 b), *mísero viejo* (149 b).

Por otro lado, tampoco renuncia aquí Rivas a ciertos recursos clasicistas. El hipérbaton reaparece en algún caso (no muy frecuente, es verdad) con atrevimiento inusitado²¹; la metonimia -con su cortejo de *pechos, corazones, almas* etc.- sigue, aunque moderadamente, ennobleciendo el discurso; ni faltan redundancias.

En cambio, el mundo de las imágenes se ha reducido otra vez: quizás el dinamismo de la obra las haya sofocado.

La «conversión» del Duque de Rivas no fue, pues, sino el último acto de un proceso evolutivo (constante, a pesar de algunos altibajos) que indujo al autor -a un momento dado y en circunstancias bien conocidas- a coordinar y sistematizar las experiencias anteriores en el marco de una perspectiva existencial y una concepción estética renovadas.

En primer lugar, advirtió la exigencia de salir de la visión demasiado particular del caso histórico o pseudo-histórico que propusiera en sus tragedias neoclásicas. Así que por un lado se preocupó de quitarle a su *Don Álvaro* toda referencia útil a una definida colocación cronológica (tanto que todavía se discute acerca de la época en que pasa la acción) y de sumirlo en cierta atmósfera de vaguedad misteriosa; por otro, quiso imprimir en la vicisitud de un amor desgraciado el sello del destino.

Don Álvaro era la reencarnación de todos los amantes infelices de sus tragedias, en las cuales se desencadenaba la lucha entre un sueño de amor y una realidad incoerciblemente adversa; y era también la manifestación de un problema racial tan típicamente español que, por tercera vez -después de Ismán, el judío, y Malek-Adhel, el árabe- atormentaba sobre el tablado a un personaje ilustre de la última de las tres razas con las cuales España había venido en contacto.

Pero, a diferencia de los demás, la causa de su infelicidad, más que del «desigual amor» que levanta la barrera racial, depende de esa fuerza arrolladora del sino que es lógico enmarcar dentro de la universal angustia existencial²². No acaso el célebre monólogo de Don Álvaro oscila entre particular y universal, a diferencia, por ejemplo,

del de Elvira en *Aliatar*, V, 2 (p. 24 b), que de aquél parece una primera embrional redacción y que se limita a debatir la situación del momento.

Además, Rivas ha evolucionado en lo que se refiere a la interpretación de la obra literaria, cuya función ya no concibe como la de herosear conceptos, sino como la que, exigiendo una comprensión mutua entre escritor y público, aspira a hablar llanamente y a conmover (también a horrorizar, puesto que el horror es una forma del *pathos*).

Por eso introduce una prosa que intenta ser lo más cotidiana posible (con búsqueda de expresiones idiomáticas) y, muy a menudo, aquel verso octosílabo que una larga tradición juzgaba el más cercano a la lengua coloquial.

En la perspectiva de la funcionalidad del lenguaje, suprime tanto los términos arcaizantes (ya no aparecen ni *huestes*, ni *pendones*, aunque se sigue hablando de *plantas*) como ciertas relaciones sintagmáticas que tenían el fin de ennoblecer el discurso: por ejemplo, ya no se habla del *filo* o del *cuchillo* (*agudo* o *atroz*) de la Parca, sino, con una imagen mucho más corriente, de la *guadaña feroz* de la muerte (331 b).

Al mismo tiempo las metonimias se reducen a casos contados. Sobre todo desaparecen las más tópicas: entre ellas, sólo nos es dado encontrar *labios* y *corazón*: dos veces el primer vocablo (357 b) y una el segundo (356 b).

En cambio, un par de veces se logra una expresión eficaz con la sustitución del sentimiento a la persona: esta parece casi retroceder para que aquél domine con más intensidad. Esto ocurre en primer lugar cuando Don Álvaro medita sobre el duelo con Don Carlos:

Mi ciega
furia ha dado muerte a un hombre 348 a

y luego, cuando se dirige humildemente a Don Alfonso:

si escucha
mi arrepentimiento humilde
sin caridad vuestra furia... 358 b

En otros casos, vocablos de uso metonímico tan corriente en las tragedias resbalan más bien hacia lo metafórico:

no mi pecho despedaces 300 a

¡Ah, cuál me aprieta
el corazón una mano
de hierro ardiente! 348 a

Lo que entra, en fin, dentro de una general tendencia del *Don Álvaro* a abandonar el campo de la contigüidad para introducirse en el de la similaridad.

Sería equivocado afirmar que el *Don Álvaro* está escrito en estilo metafórico: contrastaría con los ideales de comunicación y sencillez que presiden a la obra. Sin embargo, la metáfora y la comparación ocupan un lugar de relieve: al menos unas treinta metáforas se distribuyen a lo largo del drama. Algunas tópicas y lexicalizadas (*helarse la sangre, apurar el cáliz hasta las heces* etc.); otras dentro de ese gusto de lo hórrido que ya hemos destacado en la producción clasicista:

aborto de los abismos 325 a

de uno de los dos la tumba
se está abriendo en este instante 360 b

Hachas de muerte las nupciales teas
fueran 312 b

a las cuales habrá que añadir los ya aludidos *río y mar de sangre* (349 b) y un par de comparaciones:

Frío está tu semblante
como la losa de un sepulcro frío 312 a

Así, en la cárcel sombría
mete una luz el sayón 332 a

omitiendo ulteriores citas por tratarse de expresiones muy notas.

Hay casos, sin embargo, en que lo sereno de la imagen borra o atenúa lo trágico de la circunstancia:

Si, he cegado en el punto
en que alboraba el más risueño día 312 a

a un sol hermoso y radiante
te he descubierto, y de un soplo
luego he sabido apagarlo 361 b-362 a

Como se ve, en armonía con el tono dominante de desengaño, la imagen amena se cita para aludir a una felicidad perdida.

Pero se desdibujan también, aunque más raras, imágenes inspiradas en la esperanza:

¿Van ya los santos cielos
a dar corona eterna a mis desvelos? 310 b

[¿Será verdad que venga]
otra mujer penitente
a ser luz de estas montañas? 327 a

o a un sentido -fugaz, claro está- de serena tranquilidad:

[El canto del coro y el sonido del órgano]
que cual de incenso vaporosa nube
al Trono santo del Eterno sube,
difunden en mi alma
bálsamo dulce de consuelo y calma 321 b

No hacen falta más citas, puesto que ya parece bastante evidente que el área de la similaridad se ha ampliado envolviendo diversos campos semánticos. Y si esto ocurre es porque Rivas ha atribuido a la imagen la función de apoyar, subrayándola, la particular situación emotiva en que se encuentra el personaje; por la misma razón -o sea por su ausencia de funcionalidad en este sentido- ha descuidado notablemente la metonimia.

Movido por el mismo deseo de funcionalidad, Rivas reduce intensamente la adjetivación superflua o le quita, en muchos casos, el carácter ornamental. Entendámonos: se encuentran todavía casos de adjetivación trivial y casi desemantizada: *órgano sonoro, rígida aspereza, hondo precipicio, arroyo cristalino* etc. Pero, al lado de estos sintagmas tan conformes a la espera más vulgar, se dan algunas *callidae iuncturae* ricas de información.

Veamos algunos ejemplos. En el célebre monólogo de la jornada III, se subsiguen *mezquino mortal, sino terrible, eternidad tan horrible, ceño furibundo, cáliz sabroso*; no se trata, en su mayoría, de adjetivos en sí muy nuevos ni muy cargados de significación; pero allí, en aquel trozo, cada uno de ellos es la real expresión de los estados de ánimo y perspectivas existenciales de Don Álvaro.

Lo mismo podemos advertir en:

¿Y mi anciano y tierno padre? 309 b

que -en las huellas de *Arias Gonzalo*- nace de la efectiva compasión de Leonor hacia el Marqués; y en el noto:

el alazán gallardo y fiero 311 a

con que Don Álvaro describe el airoso caballo al cual confía su ufana esperanza de felicidad.

En el otro monólogo de la jornada IV, esc. 5, no sólo descubrimos también la correspondencia entre adjetivo y situación psicológica del personaje en *mar inmenso* (de sangre), en *porvenir dichoso* (el soñado por Don Álvaro) y en *repentino viento* (el que determina el inesperado cambio de suerte), sino que apuntan acercamientos tan poco usuales como *montes argentinos* y *fúlgidos follajes* que nos aparecen impregnados de intensos valores evocativos.

Conexionado, en cierto modo, con el uso nuevo del adjetivo está el del hipérbaton. El cual reaparece en el drama en las formas más moderadas que ya eran las predominantes también en las tragedias, hasta el punto que a menudo podría pasar desapercibido; no se olvide que muchas veces se trata de esas inversiones que son muy comunes en todas las versificaciones de todas las épocas. Sin embargo, sobre todo en la inversión de verbo y nombre podemos fácilmente percibir cómo éste adquiere un particular relieve, llamando sobre sí la atención del oyente.

Véanse, por ejemplo, algunas frases de los discursos que los personajes pronuncian al abrirse el telón:

ricos presentes te harán
algo que no haya en Sevilla
pídeles
Sabes que el ídolo eres
piensa que tu padre soy 307 b

En la 2.^a escena:

Fuerza
me falta 308 b

El alma me partes

la desgracia grande

tuvo el infeliz 309 a

Esto pasa en decenas de otros versos que no es el caso de citar y que cualquier lector encontrará fácilmente por su cuenta.

Tal vez sobre advertir que no he tocado, a sabiendas, el aspecto más sugerente del *Don Álvaro*: es decir, esa chispa de genio y ese momento particular de gracia inventiva y lucidez ordenadora que presidieron al nacimiento de la obra; en comparación con el *Don Álvaro* las tragedias parecen ejercicios escolares. Esto, claro está, no se desarrolla, sino que llega a un momento dado. Naturalmente, en esta perspectiva, ya no se puede hablar de pasaje gradual, sino más bien de tránsito repentino desde una elegancia incolora a los matices más violentos de una fervorosa genialidad.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

