



Ermanno Caldera

# **Introducción a Don Álvaro o la fuerza del sino**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

**Ermanno Caldera**

# **Introducción a Don Álvaro o la fuerza del sino**

## **Estudio preliminar**

### **I. Biografía de Ángel de Saavedra, Duque de Rivas**

El 10 de marzo de 1791, en la casa de los Duques de Rivas, en Córdoba, nació el segundo hijo varón, a quien pusieron el nombre de Ángel.

Ángel de Saavedra y Ramírez de Baquedano gozó en seguida de los privilegios concedidos a los nobles: se le nombró capitán a la edad de seis años; se le concedió el hábito de Santiago a los ocho; a los once entró en el Seminario de Nobles, donde permaneció hasta 1806.

En ese mismo año entró en el servicio militar efectivo como guardia de corps; después del 2 de mayo de 1808 pasó a las filas de los combatientes por la Independencia y se distinguió por su valor. Herido durante una refriega con los franceses («con once heridas [8] mortales», como cantará en una célebre poesía), se salvó milagrosamente. En 1810 siguió a la Regencia a Cádiz, donde se mantuvo hasta los días en que se promulgó la Constitución.

Dimite del ejército, es jubilado y pasa en Sevilla unos seis años (1813-19) de actividad pictórica y literaria: escribe poesías y compone las primeras tragedias.

Los acontecimientos de 1820 le sorprenden en Córdoba. Ángel de Saavedra (a quien desde ahora llamaremos Rivas, según una costumbre universalmente aceptada) mira con simpatía a Riego; Alcalá Galiano, su íntimo amigo, logra hacerle elegir diputado, y Rivas empieza así su borrascosa carrera política. Es, como Galiano, un liberal «exaltado», que no duda expresar sus convicciones en públicos discursos.

Terminados, con la llegada de las tropas de Angoulême, los tres breves años de la experiencia liberal, el deseo de venganza del rencoroso Fernando VII se desencadena en una serie de persecuciones contra los que le habían obligado a «marchar por la senda constitucional». Entre otros muchos, Rivas tiene que huir apresuradamente y empezar esa larga existencia de desterrado, que iba a durar un decenio, y cuyas primeras etapas fueron Gibraltar, Inglaterra, otra vez Gibraltar (donde se casó), Livorno y, en fin, Malta, donde desembarcó en 1825.

En Malta, gracias a las amistades de personas cultas, sobre todo de Sir John Hockham Frère, entra en contacto con la cultura europea (que era, a la sazón, cultura romántica), la cual estaba severamente proscrita en la España de Fernando VII.

Cinco años permaneció en Malta, donde, estimulado por el ambiente, se aplicó a una intensa actividad literaria, sobre todo a partir de 1827: pertenecen [9] a este período algunas de las obras más significativas, como la lírica *El faro de Malta* y los primeros cantos de *El moro expósito*. Le nacen tres hijos.

En 1830 decide trasladarse a Francia, donde vive la gran mayoría de los emigrados políticos españoles. En un primer momento, se dirige a Orleans, luego a París, a Tours y nuevamente a París, donde le sorprende la noticia de la primera amnistía; él y otros pocos no pueden beneficiarse de ella, pero al menos se le permite enviar a España a su familia, que, entre tanto, ha aumentado con otro hijo.

En fin, a principios de 1834, muerto Fernando VII, también Rivas puede volver a su patria, donde se le reintegra en sus derechos y en su patrimonio. Al morir su hermano, poco después de su regreso, hereda el título de Duque de Rivas, con el que ha pasado a la historia de las letras.

En 1835, el éxito del *Don Álvaro* le consagra como uno de los principales dramaturgos del tiempo. Rivas fue entonces una personalidad de gran relieve en el mundo de la cultura y de la política. Se le nombra presidente del Ateneo y, en esta ocasión, pronuncia un importante discurso en favor del liberalismo, tanto en literatura como en política. Casi contemporáneamente entra en el estamento de próceres de las Cortes, donde milita en la oposición al gobierno de Martínez de la Rosa. Nuevas nubes oscurecen el horizonte político de España y, por segunda vez, Rivas se ve perseguido por sus ideas. Nombrado ministro del interior en el gabinete Istúriz, destituido después de la «sargentada» de La Granja, se ve obligado a emigrar cuando sube al poder un ministerio «exaltado».

Un año dura esta vez la emigración, que transcurre en Lisboa y Gibraltar, donde el ocio forzado favorece [10] su actividad literaria: escribe dos romances históricos.

Publicada la nueva Constitución de 1837, vuelve a la patria y a la vida política, pero desde entonces sin los entusiasmos de los primeros tiempos. De modo que cuando la reina abdica la Regencia y Espartero la sustituye, Rivas prefiere retirarse a Sevilla dedicándose nuevamente a una intensa tarea literaria. Sin embargo, frente a nuevas amenazas a la monarquía, siente el deber de instalarse, con otros Grandes, en el Palacio Real, para proteger la vida y los derechos de Isabel II. Su lealtad hacia la monarquía se confirma poco después, cuando, elegido vicepresidente del Consejo, apoya la ley que reconoce a Isabel la mayoría de edad.

Se le nombra, en 1844, embajador en Nápoles, donde el clima favorable y la tradicional afabilidad de los ciudadanos, junto con el don de gentes que Rivas sin duda poseía en amplia medida («Quanto é simpaticone questo Duca!», comentaban los napolitanos) -y quizá también alguna aventurilla galante- le hacen la estancia muy agradable.

Ejerce, además, mucho ascendiente sobre el rey, hasta el punto que es él quien le convence para promulgar la Constitución. A pesar de esto, cuando Fernando II pacta las bodas de su hija con un pretendiente carlista, las relaciones entre España y las Dos Sicilias se interrumpen, y Rivas se ve obligado a abandonar Nápoles.

Reanudada su actividad política, llega a obtener, en 1854, una presidencia del Consejo excepcionalmente efímera, que dura realmente un solo día. Más duradero es un nuevo encargo cultural de gran prestigio: la dirección de la Academia de la Lengua.

Nombrado en 1859 embajador en París, regresa muy pronto a España, donde fallece en Cádiz el [11] 22 de junio de 1865, a la edad, pues, de setenta y cuatro años.

La suya fue, como es fácil de notar, una vida intensa, durante la cual nuestro escritor cultivó, con constancia y fidelidad, sus dos grandes pasiones: la política y el arte, este último en dos vertientes: pintura y poesía. Sin embargo, las dos actividades se desarrollaron de una manera paralela y sustancialmente autónoma. Nada hay de esos entronques entre política y literatura que caracterizan a tantos escritores románticos o, por decirlo mejor, si entronque hubo, se verificó a un nivel más profundo. Rivas, que en su discurso de inauguración del Ateneo sostuvo el liberalismo político y literario, fue efectivamente un liberal en todas sus manifestaciones, y los ideales que defendió en las Cortes son los mismos que asoman en su poesía. Lo que le acompañó, a lo largo de toda su vida, fue, en efecto, esa idea de la libertad y la dignidad del hombre que se encarna en tantos personajes de su obra literaria.

No fue un político de excepcional relieve, aunque podemos pensar que su moderación y sentido común, sobre todo sus convicciones acerca de la importancia de la cosa pública, influyeron positivamente en diversos momentos de la atribulada existencia que vivió España en la primera mitad del siglo pasado.

Como pintor no llegó a gran altura, pero quien conoce la obra literaria de Rivas sabe que en ésta se verificaron quizá las mejores manifestaciones de su paleta: en el sentido del color, en el gusto del boceto, en lo animado de los cuadros de ambiente.

Como literato tiene también sus luces y sombras. Una parte de su producción, desde luego la más juvenil, ofrece rasgos muy tópicos que revelan el influjo demasiado opresivo de las modas y las escuelas. Pero al menos *El moro expósito*, *Don Álvaro* y los *Romances* [12] históricos le consagran como poeta insigne y le brindan un puesto eminente en la historia literaria. En el romanticismo español, Rivas es uno de los puntos de referencia ineludibles: con *Espronceda* y *Zorrilla* es el emblema mismo del movimiento en su cumbre más elevada.

## II. La obra del Duque de Rivas

## 1. El poeta lírico

Las inclinaciones artísticas de Rivas se manifestaron temprano, cuando, apenas adolescente, ya daba pruebas de habilidad en la pintura y en la poesía. Las primeras poesías que nos han llegado fueron escritas en torno a los quince años y revelan, como había que esperar, una fuerte huella neoclásica y dieciochesca que no desaparecerá hasta 1823. Llenan sus composiciones las «zagalas», los paisajes idílicos, los recuerdos mitológicos o, en la vertiente heroica, las «huestes», el «ronco estruendo de las armas» y la retórica de costumbre. El amor a la mujer (muchas poesías están dedicadas a una Olimpia) y a la patria son los temas dominantes de este período.

El destierro afectó notablemente el ánimo del poeta produciendo un cambio de rumbo. Desde las primeras poesías que escribió al alejarse de su patria (Antes de partir, El desterrado), ya se deja advertir una tendencia hacia una mayor sencillez que implica, a menudo, una expresión más directa de los sentimientos. [13] Destacan, en este período, El faro de Malta, oscilante entre meditación universal y búsqueda en la interioridad; El canto del ruiseñor, que parece anunciar la vena delicada y sutil de un Bécquer; A mi hijo Gonzalo, rica de una viril melancolía.

La producción que sigue al regreso a la patria se caracteriza por la presencia de una vena satírica y moralizadora y por algunos finos rasgos de humor (La cancela, Epístola a Cueto, los tres sonetos A Lucianela).

## 2. El poeta épico

No se puede afirmar que Rivas ocupe un puesto de particular importancia en la historia de la lírica española; en cambio, fue en la poesía narrativa donde consiguió sus más felices aciertos.

A la edad de veinte años transcribía en octavas reales el célebre suceso del Paso honroso. En Malta, en 1826, se servía otra vez del mismo metro para los cinco cantos de Florinda. En ambos casos, iba mostrando su afición a los temas hispánicos, oscilando entre lo histórico y lo histórico-legendario. Esta última orientación (que será la más típica del romanticismo español) fue la que le consintió la realización de obras maestras. Ante todo, El moro expósito (12 cantos en romance endecasílabo) que, empezado en Malta y concluido en Tours en 1833, salió a la luz con un célebre prefacio de Alcalá Galiano, el cual se cuenta entre los manifiestos del romanticismo español. Desde luego, también el poema de Rivas fue acogido como una de las primeras muestras logradas del movimiento: su evocación de una de las más famosas y torvas leyendas nacionales -la de los siete Infantes de Lara-, su mezcla de exotismo [14] orientalizante y de austera caballería medieval, su espíritu de amor y venganza le hacían perfectamente idóneo para semejante papel.

Más tarde, en 1841, publicaba los Romances históricos. Se trataba de varias narraciones en el metro del romance tradicional octosílabo: Rivas las había ido componiendo bajo el estímulo del reciente redescubrimiento del romancero antiguo que, por obra de los Grimm, de Wolf, de Böhl y de Durán, se había convertido en uno de los monumentos poéticos que los románticos de todos los países miraban con vivísimo interés.

Rivas, ya apelando a los mismos temas del viejo romancero, como los de Pedro el Cruel o Álvaro de Luna, ya reconstruyendo episodios del pasado (El Conde de Villamediana, El solemne desengaño), ya narrando hechos de la historia contemporánea (El cuento de un veterano, El sombrero), componía una obra rebuscadísima en que se juntaban en difícil pero logrado equilibrio el sabor de las narraciones antiguas y la sensibilidad romántica en el marco de ambientes evocados con cierta nostalgia y finamente matizados por el sentido del boceto y del color, que delatan la mano del pintor experto.

A los Romances históricos, y en su estela, seguían las Leyendas (entre las cuales descuella La azucena milagrosa), composiciones polimétricas cuya orientación totalmente fantástica parece romper el encanto que en la obra anterior brotaba del sutil enredo de realidad histórica y ficción legendaria.

### 3. El dramaturgo

También al teatro se dedicó Rivas en época bastante temprana. Además de algunas tragedias que se [15] perdieron (Ataúlfo y Doña Blanca), compuso en 1816 la tragedia neoclásica Aliatar, una historia de moros y cristianos en la cual Elvira, cautiva del moro Aliatar, es asesinada por rechazar el amor que éste le ofrece, mientras que su amado García penetra en el castillo y el caudillo árabe se suicida. Del mismo corte es El Duque de Aquitania (1817), donde el usurpador Eudón intenta en balde rendir a su sobrina Elisa, hasta que el hermano de ésta, Reynal, le vence y le mata. Son, las dos, obras juveniles que no salen del marco del tradicional clasicismo dieciochesco, con sus toques de truculencia y de melodrama, y, sobre todo, con su derroche de recursos retóricos.

La tercera tragedia, Malek-Adhel (1818), cuenta cómo la cristiana Matilde, perseguida por la pasión del rey de Jerusalén, Lusiñán, a quien ella desprecia, ama, correspondida, al moro Malek-Adhel contra todos los prejuicios sociales y religiosos que se le oponen. Lusiñán mata al moro y Matilde se retirará a un convento.

Si la obra parece repetir la línea narrativa de las anteriores, difiere, sin embargo, de ellas por la presencia de ciertos atisbos románticos que se notan prevalentemente en la figura del protagonista, amante desesperado y marginado, que se siente aplastado por una infelicidad predestinada y vive en lucha perenne contra el tiempo que le acosa: una prefiguración, en fin, de Don Álvaro.

Lanuza, compuesto en 1822 en la atmósfera candente del liberalismo finalmente reconquistado, es como una pieza de circunstancias cuyo fin esencial es el de excitar a los espectadores a una conmovida reacción contra los tiranos. El protagonista, jefe del levantamiento de Aragón contra Felipe II, ama a la hija de Alfonso de Vargas (un nombre que encontraremos [16] nuevamente en el Don Álvaro), que le sitia, le derrota y le entrega al verdugo.

El nivel más elevado en las tragedias neoclásicas Rivas lo alcanzó, como era lógico, con la última, Arias Gonzalo, que escribió en 1827, durante su destierro en Malta. Esta vez el autor apela a un suceso histórico muy conocido que unos diez años más tarde inspiraría a Bretón el drama romántico Vellido Dolfos. En la obra de Rivas asistimos al reto que los leales del rey Don Sancho lanzan a los zamoranos por la muerte del rey, a traición, por

Vellido Dolfos. Luchan los tres hijos de Arias Gonzalo y mueren uno tras otro. Sin embargo, Gonzalo, el más joven, sale vencedor y, al expirar, la infanta Doña Urraca le confiesa su amor.

La pieza representa el más claro prelude del tono de Don Álvaro. Gonzalo, atrapado en un amor inalcanzable, consciente, como Malek-Adhel y Don Álvaro, de una infelicidad predestinada, deseoso de muerte, («Dejadme ir a buscar la ansiada muerte»), exagera, en dirección romántica, los rasgos propios del héroe de la tragedia anterior.

Casi contemporáneamente, Rivas tentaba el camino de la comedia con Tanto vales cuanto tienes, obra satírica que quizá refleje el estado de ánimo del escritor en aquellos años de inferioridad social y estrechez económica. Pero se trataba de una momentánea diversión de la trayectoria que le estaba llevando paso a paso al drama romántico. Lo que le hacía falta para dar el salto definitivo era la chispa, que saltará al contacto con las más sonadas manifestaciones del romanticismo francés y llevará a nuestro [17] dramaturgo al tan esperado y discutido estreno de su obra cumbre el 22 de marzo de 1835.

Después del Don Álvaro, Rivas, como buen experimentador, probó varios caminos: desde un tipo de drama histórico mezclado con ciertos tonos propios de la comedia sentimental (La morisca de Alajuar, 1841) a una pieza oscilante entre el drama histórico y la antigua comedia de enredo (Solaces de un prisionero, 1840) pasando por la tradicional refundición (El crisol de la lealtad, 1842), la comedia de fondo costumbrista (El parador de Bailén, 1843) y el teatro de magia (El desengaño en un sueño, 1842). En esta última obra, Rivas narraba las vicisitudes de cierto Lisardo, quien, sumido en un sueño por las artes mágicas de su padre Marcolán, experimenta en él todos los desengaños de la existencia y, al despertarse, reniega del mundo y manifiesta su deseo de quedarse perennemente en la isla en que vive.

El drama, que no fue representado sino después de la muerte del autor, por un lado, enlazaba con una larga tradición hispánica fundada sobre el juego del sueño y la realidad (desde el cuento del Deán de Santiago del Conde Lucanor a La vida es sueño y al más reciente Sueños hay que lecciones son, de Igual, que sirvió de modelo), por otro, repetía en el protagonista, aunque con tono más meditativo y con diverso desenlace, ciertos aspectos - el desengaño, el desapego de la vida, la búsqueda desesperada de la felicidad- que habían caracterizado a Don Álvaro. [18]

#### 4. Don Álvaro o la fuerza del sino

##### a) Renovación e innovación

Don Álvaro (como Antony, parece que no tiene apellido) es el hijo de un virrey español y de una princesa inca que ha venido a España con el intento de lograr indulgencia para sus padres, reos de haberse rebelado contra la autoridad de la madre patria. Esta particular situación le impele a esconder su identidad (que el espectador conocerá por completo sólo al final del drama), lo que le hace aparecer misterioso y enigmático a los ojos de los habitantes de Sevilla, donde mora al comienzo de la obra; ésta es también la causa de negarse el marqués de Calatrava a concederle la mano de su hija Leonor, de la cual está apasionadamente prendado.

Intenta raptar a la amada, pero, descubierto por el padre de ella, carga la pistola para defenderse de los siervos que van a atacarle. Reprendido ásperamente por el marqués, se declara dispuesto a ceder y humillarse ante él solo y, para dar más fuerza a sus palabras, arroja la pistola, que, por accidente, se dispara y mata al anciano, quien muere maldiciendo a su hija.

Los dos amantes, durante la refriega con los siervos, se separan y huyen, ignorando uno el destino del otro. Leonor, después de vivir escondida un año, se retira a una ermita cerca del convento de los Ángeles, en la tierra de Hornachuelos. Don Álvaro busca vida e identidad nuevas en el ejército, que está combatiendo en Italia. Cerca de Velettri salva la vida al primer hijo del difunto marqués, Don Carlos, que, bajo un nombre fingido, está siguiendo sus huellas. [19] Cuando Don Carlos le reconoce, le reta, y Don Álvaro le mata. Por esto, se le condena a muerte, pero un inesperado ataque de los enemigos le libra y le permite una nueva fuga.

Refugiado en el convento de los Ángeles, donde, con el nombre de Padre Rafael, es un modelo de santidad, es localizado por el menor de los Calatrava, Don Alfonso, quien logra llevarle a la desesperación y a un nuevo duelo, del cual Don Álvaro sale otra vez vencedor. Al morir, Don Alfonso pide confesión: Don Álvaro llama a la ermita, donde cree que vive algún monje, y sale Leonor. Don Alfonso imagina una intriga amorosa entre los dos y, antes de expirar, apuñala a su hermana. Llegado al extremo de la desesperación, Don Álvaro se precipita desde un peñasco, mientras los frailes del convento avanzan, salmodiando, hacia el lugar del exterminio.

Al componer el Don Álvaro, Rivas no desmentía su anterior experiencia teatral, que, como hemos visto, puede considerarse, de algún modo, una forma de gradual acercamiento a la obra maestra: en efecto, aparecen a menudo en el drama temas de relieve que ya habían jugado un papel importante en las tragedias. Ante todo, casi huelga decirlo, el tema príncipe de casi toda composición dramática: el del amor como lucha y sufrimiento y su entrelazamiento inextricable con la muerte. Luego, el enfrentamiento de los enamorados con una situación que podríamos definir como social (un tirano, una diversidad de situación jerárquica, una incompatibilidad ideológica) que pretende y logra impedir la realización de su amor. Paralelamente, el tema de la marginación del protagonista, quien, por ser cautivo o súbdito o rebelde, o por pertenecer a otra raza, se encuentra en una posición de inferioridad de la cual pretende, en balde, [20] salir. A este propósito es interesante notar cómo el problema racial debía de estar muy presente en el pensamiento de Rivas, quien, por no hablar del Moro expósito y limitarnos a las tragedias, ya lo había afrontado dos veces: en Malek-Adhel, naturalmente, donde raza y religión impiden al protagonista la realización de su sueño amoroso, y también en el lejano Aliatar, en donde -aunque sea en la figura secundaria de Ismán- es presentado el estado de inferioridad que padece un judío. De modo que el tema del mestizaje, que domina el Don Álvaro, es lo que faltaba para completar el cuadro problemático de las relaciones con las tres razas -árabe, hebrea, india- que, de una u otra manera, participaron en la historia de España.

Tampoco está ausente en Aliatar y El Duque de Aquitania el motivo del suicidio final, realizado con la mayor teatralidad.



En fin, relacionado con ese tema, el de la fatalidad, la «fuerza del sino» se ejerce a menudo sobre los personajes de las tragedias, donde no falta, por ejemplo, quien exclame:

Huir de lo que adoro es mi destino.  
(Arias Gonzalo, BAE, CI, p. 128a)

o

Mi muerte es fija;

a lo que contesta otro personaje:

Y mi eterno destino.  
(Malek-Adhel, *ibid.*, p. 73b)

O también:

¡Ay!... ¡Yo la adoro, y el feroz Destino  
va a robar a mi amor todo su encanto!  
(Lanuza, *ibid.*, p. 99b) [21]

Y, sin embargo, a pesar de estos precedentes, *Don Álvaro* resultó ser una obra revolucionaria. Aun a tanta distancia de tiempo, no podemos todavía no concordar con las palabras del anónimo que reseñó el estreno en la *Revista Española*: «Quien niegue o dude que estamos en revolución, que vaya al teatro del Príncipe...» Todo lector que hoy compare el *Don Álvaro* con la más madura de las tragedias de Rivas (Arias Gonzalo, por ejemplo) se da cuenta en seguida del tabique que separa a las dos, marcando distintamente dos maneras de escribir y, sobre todo, dos épocas culturales.

En realidad, Rivas aplicaba al fondo temático de las tragedias anteriores varios recursos nuevos. Por ejemplo, el de retrotraer el tiempo de la historia a épocas más recientes, lo que le quitaba a su drama la pátina artificial de lo literario para proporcionarle el color de un suceso vivido y real. Lo cierto es que no sólo el Setecientos del *Don Álvaro* le sonaba al público, obviamente, más cercano y familiar -cronológica y culturalmente- que la Edad Media o la época del Emperador (no habían pasado cien años desde las fechas imaginarias del drama), sino que las escenas costumbristas que definían el color local de las diversas jornadas estaban claramente cortadas sobre el molde de la experiencia cotidiana del público.

Y claro está que tanta pasión, tanta violencia, tantas muertes, aceptadas por convención sobre el fondo de edades remotas -que la lejanía convertía en novelescas-, tendían a chocar más profundamente cuando la cercanía temporal les atribuía un tinte de mayor credibilidad. Además, esas pasiones y violencias parecían extremadas: el amor y, con mayor ahínco, el odio adquieren, en efecto, en el *Don Álvaro* una vehemencia y, sobre todo, por decirlo así, una [22] inquebrantable terquedad que lógicamente determinan una tensión excepcional; y las muertes, que eran también el ingrediente imprescindible de toda tragedia neoclásica, aquí, con su obstinada repetitividad, con su casi ritmada presencia en las tablas, con su

truculenta variedad de medios (pistola, espada, puñal, caída) crean un ambiente luctuoso totalmente desconocido a las tragedias, donde generalmente sólo afectaban a la catástrofe final.

Por fin, al lado de este proceso de intensificación, Rivas aplica también una forma de universalización. No se trata sólo de ese valor universal que es connatural a toda expresión poética verdadera; es, por decirlo así, una universalidad ideológica, por cuyo medio situaciones y personajes se prestan también a una interpretación de tipo simbólico. El punto más alto, y al mismo tiempo el más evidente, de este proceso se consigue, naturalmente, en el famoso monólogo de la jornada III, donde Don Álvaro parece el símbolo de la humanidad que sufre. Pero hay otros momentos en que personajes y situaciones adquieren rasgos emblemáticos sin, por otro lado, desmentir ni el papel ni la función que interpretan en la economía general de la obra. La contraposición Álvaro-Leonor encarna el típico contraste entre el héroe y la heroína románticos; la oposición Álvaro-Marqués parece simbolizar la lucha entre una concepción liberal y el antiguo régimen; Don Carlos y mayormente Don Alfonso son una especie de encarnación del sentimiento del odio; Don Álvaro mismo es el prototipo de un contraste racial, es la víctima de una sociedad cruel y ciega, es un dechado de cualidades excepcionales y un auténtico «enviado del infierno».

Don Álvaro, frente a la relativa pobreza, a este respecto, de las tragedias (pobreza, claro, no carencia total), es un manojito de connotaciones y de rasgos suprasedgmentales. Tal vez sea esta fuerte connotatividad el motivo más importante por el cual los primeros espectadores quedaron tan sorprendidos, compelidos como fueron -contra toda costumbre- a desenredar una madeja de sentidos. Y tal vez esto pueda también explicar la proliferación de interpretaciones críticas, a veces rígidamente contrapuestas. Pero lo que es sobre todo muy verosímil es que este paso de lo denotativo a lo connotativo encierre el nudo central de la evolución del autor desde el neoclasicismo al romanticismo.

Una comprobación en tal sentido nos la ofrece una investigación sobre el lenguaje. Resumiendo lo que sostuve en otras páginas, me cabe ahora subrayar la evolución que éste conoce desde el cerrado clasicismo de Aliatar al estilo totalmente renovado del Don Álvaro, pasando, a veces, por etapas intermedias, representadas sobre todo por Malek-Adhel y Arias Gonzalo. Lo que quizá resulte evidente, en seguida, es la desaparición en el Don Álvaro de ese léxico arcaizante, que no falta, en cambio, en ninguna tragedia: fermentido, huestes, pendones, haces ya no son más que un recuerdo. Asimismo la popular guadaña de la muerte sustituye ventajosamente al anterior filo o cuchillo de la Parca.

Sin embargo, más importantes son, al lado de estas ausencias, ciertas innovaciones que nos llevan fácilmente a poner de relieve otra vez la tendencia hacia la connotación. Ante todo, es fácil notar un cambio importante en la adjetivación que, trivial y puramente ornamental en las tragedias (agudo venablo, [24] vil traición, noble caballero, blanca luna, etc.), trata, en el drama, de establecer sugerentes correspondencias con la situación psicológica del momento, adquiriendo así una nueva carga de significación y evocación: valga el caso de las yuxtaposiciones sino terrible, ceño furibundo, cáliz sabroso, y otras del célebre monólogo de la jornada III, que allí encuentran una justificación no retórica, sino psicológica; o el alazán gallardo y fiero del momento en que Don Álvaro está sumido

todavía en el radiante sueño de la fuga con Leonor; o, en fin, montes argentinos y fúlgidos follajes, que pretenden evocar mundos perdidos de luminosa esperanza.

Pero lo más importante es notar el planteamiento fundamentalmente metonímico de las tragedias versus una orientación metafórica del drama. Por decirlo en términos jakobsonianos, emerge claramente que, mientras las tragedias se mueven preferentemente en el ámbito de la contigüidad, el Don Álvaro gravita en el campo de la similaridad. Corazón, pecho, labio, cariño, etc., acompañados por un posesivo (mi, tu, etc.), se emplean corrientemente en las primeras para sustituir, ennobleciéndolos, los pronombres personales; paralelamente, los hierros o las cadenas indican la cárcel, las almenas la ciudad, la diadema el reinado. El drama, en cambio, prefiere las comparaciones y metáforas; y, aunque éstas ya asoman en las tragedias más tardías, sólo el Don Álvaro es el verdadero reino de la similaridad. Las imágenes, en función propiamente metafórica o simplemente comparativa, ya no responden, como las anteriores metonimias (o responden sólo parcialmente) al intento de herosear el discurso: su fin es esencialmente el de brindar relieve y fuerza al mensaje, matizando -«connotando»- la situación psicológica en que se mueve el personaje. Por [25] eso abarcan una notable amplitud de campos semánticos, desde el sepulcral (de uno de los dos la tumba / se está abriendo en este instante; frío está tu semblante / como la losa de un sepulcro frío) al natural (Sí, he cegado en el punto / en que alboraba el más risueño día; un sol hermoso y radiante / te he descubierto) y al religioso (¿Van ya los santos cielos / a dar corona eterna a mis desvelos?; cual de incienso vaporosa nube / al trono santo del Eterno sube). Ni faltan imágenes que, apoyadas por hipérbolos, logran crear esa atmósfera sombría que preparará la catástrofe final:

de sangre un río  
[...] serpenteaba  
entre los dos; mas ahora el brazo mío  
en mar inmenso de tornarlo acaba.

Hay que añadir que este lenguaje, tan matizado, tan rico de perspectivas, encuentra su correspondiente estructura en la polimetría y en la mezcla de prosa y verso que caracterizan a la obra. Así que, frente a la rigidez y monotonía de los endecasílabos sueltos de las tragedias, resalta la ductilidad y politonía del Don Álvaro.

Con semejante estructura métrico-lingüística está adecuadamente conforme la estructura escenográfica y actancial. Era natural y lógico que una obra tan intencionadamente romántica violase de una manera abierta y provocativa las unidades de tiempo y lugar, regularmente respetadas -si bien con ciertas limitaciones tradicionalmente admitidas- en las piezas neoclásicas. Pero Rivas parece tener mayores pretensiones. La variedad excepcional de los lugares representados (aguaducho, palacio, posada, exterior del convento, casucha de los jugadores, exterior del campamento, plaza de Veletri, cuarto del oficial, [26] patio del convento, celda y nuevamente exterior del convento) en su lógica coincidencia con la variedad de los personajes, no sólo hace viva esa panorámica de los ambientes y las figuras más típicas de la España contemporánea, sino que contribuye, por su parte, a concretizar la posibilidad de perspectivas variadas que ya hemos visto confiadas a las estructuras lingüísticas y métricas, y que lógicamente la unidad de lugar les negaba a las tragedias.

Casi huelga añadir que Rivas persigue fines análogos con la violación de la unidad de tiempo. Cuatro momentos distanciados entre sí a lo largo de cinco años, señalados por las variaciones que el tiempo mismo obra en los personajes, convirtiéndolos en seres distintos (Leonor transformada en la mujer penitente; Don Álvaro convertido en soldado y en monje) son una contribución más al perspectivismo de la pieza.

Si nos detenemos en el aspecto escenográfico, habría que aludir al papel que juegan luces y sonidos. Piénsese en los faroles que alumbran inesperadamente la habitación donde Don Álvaro y Leonor están preparándose para la fuga; o en las pisadas de caballo, el fatal disparo de pistola, el sonido de las campanas, el estallido de las armas, los truenos y relámpagos o aquel final sonido agudo de la campanilla de la ermita, nota estridente que anuncia la catástrofe próxima. Claro está que a ninguna de estas manifestaciones escénicas (muy raras en las tragedias) se puede atribuir un valor unívoco: cada una lleva consigo una serie de sugerencias, entre las cuales el espectador escogerá la que mejor responda a su personal sensibilidad.

Para concluir, no se olvide que la mezcla de lo trágico y lo cómico -otra novedad absoluta respecto a la producción anterior- es parte relevante, [27] por no decir fundamental, en el perspectivismo del Don Álvaro: bastaría reflexionar sobre las diversas caras de la realidad vista por el Padre Guardián o el Hermano Melitón o Leonor o Don Álvaro; por el estudiante o por Leonor; por los vecinos de Veletri o Don Álvaro o el capitán de guardia. En todas sus partes, pues, el drama de Rivas manifiesta, con la mayor claridad, la presencia de un espíritu de innovación que se realiza en diversas formas pero a todos los niveles, cuyo elemento común, cuya fuerza propulsora es el recurso constante a los subcódigos. Connotación y -lo que, en fin, puede identificarse con ella- perspectivismo son el nuevo camino de un movimiento que justamente aspira a recoger todo lo polifacético de la esfera sentimental del hombre y a transmitir mensajes que, lejos de agotarse en una predicación unidireccional, posean toda la carga de información necesaria para establecer una comunicación verdadera.

#### b) Génesis de la obra

La primera edición del drama la dedicaba Rivas a su entrañable amigo Antonio Alcalá Galiano, con el cual había compartido varios momentos de la emigración, «como memoria de otro tiempo menos feliz, pero más tranquilo» cuando los dos amigos «por los alrededores de Tours» evocaban «los rancios cuentos y leyendas» de su infancia, y al pensar y leer los lances de la obra que Rivas iba componiendo se ponían «muchas veces de tan festivo humor...».

En esta obra impresa -decía, además, el autor- reconocerá Vd. la misma que con tanta inteligencia y mejoras puso en francés para que se representara en los teatros de París. [28] No se verificó esto, como Vd. sabe, por las inesperadas circunstancias, que dieron fin a nuestra expatriación.

Sobre estos datos fundamentales, relativos a la génesis del Don Álvaro -la composición en Tours, la traducción al francés por obra de Galiano, el deseo no realizado de hacerlo representar en París-, se elaboraron cuentos imaginarios, que una tradición crítica algo perezosa no dudó en considerar fehacientes.

Dio principio a este desenfadado anecdotario Dionisio Hidalgo, quien en su Diccionario general de bibliografía española, sitúa el nacimiento del Don Álvaro en el jardín del Luxemburgo, en París, donde Alcalá Galiano le habría dicho a Rivas:

-Ángel, debías escribir algo para ese teatrazo de la Porte Saint-Martin: tú lo escribes en castellano y yo hago la versión francesa: es negocio de honra y provecho.

Añade Hidalgo que las dificultades que Rivas encontró con los actores le desanimaron: quemó el manuscrito, pero, vuelto a su patria y solicitado por el conde de Toreno, decidió escribir otra vez la obra.

Anécdota, como se ve, bastante dudosa y probablemente falsa por contradecir en la primera parte las mismas palabras del Duque y, en la segunda, contar episodios que no parecen encajar bien con ellas. Pero mucho más inaceptable parece el cuento que refiere E. Funes, y que desde entonces se va constantemente repitiendo. Se encuentra -afirma el crítico- en un artículo del Diario de Cádiz, que cita [29] sin la menor indicación de fechas y que, aunque va firmado («Un viejo»), él atribuye, sin explicarnos el porqué, al Doctor Thebussem (Funes escribe Thebussen).

Si extraña bastante que las afirmaciones dogmáticas de Funes se hayan aceptado sin objeciones, nos deja más estupefactos que se vayan repitiendo las palabras que en dicho artículo se ponen en boca de Alcalá Galiano, y que no son más que una variación en forma dialogada (es decir, pisando las huellas de Hidalgo) de ciertas declaraciones contenidas en la citada dedicatoria de Rivas. Refiere el articulista haber oído a Galiano el cuento siguiente:

Nos hallábamos Saavedra y yo en el extranjero en la época del pleno romanticismo y le ocurrió a Don Ángel escribir un drama arreglado a aquel patrón.

Pues nada más fácil, le repliqué: recuerde usted algunos de los cuentos que allá en su niñez debió oír en Córdoba, y cualquiera de ellos tiene miga para una composición dramática.

Relató Saavedra una historia... y otra... y otra tercera, en la cual salió a relucir el Indiano...

¡Basta! No siga usted más. Ese cuento, bien arreglado, será de gran efecto teatral. Manos a la obra.

Agrega el articulista que no fue Galiano, sino Mérimée quien lo tradujo al francés, y que se representó realmente en el Teatro de la Porte Saint-Martin. [30] Lo cual, por contrastar abiertamente con el cuento de Rivas, no sólo hay que rechazarlo, sino que nos autoriza a considerar inventado también el diálogo anterior. El cual, sin embargo, gustó mucho (y no se puede negar, por otro lado, que sea agradable), al punto de que no sólo se ha convertido en un pasaje obligado de casi toda crítica sobre el Don Álvaro, sino que fue hasta plagiado después de casi medio siglo por un estudioso, quien afirma deducirlo de la dedicatoria de Rivas y de los recuerdos de Alcalá Galiano (en los cuales no hay la menor referencia al asunto).

Además, el «cuento del Indiano», que aparece citado por primera vez en ese misterioso artículo del periódico gaditano, adquiere más pormenores en la Historia de la literatura española de Hurtado y Palencia, donde se imagina que Rivas lo haya oído «en su niñez a una criada de su casa».

En realidad, de ese cuento, aunque no se puede negar a priori su existencia, no queda la menor huella. Conocemos, en cambio, por los atentos análisis de Guichot y Sierra, la existencia, en la región de la Montaña de los Ángeles, cerca de Córdoba, de otras tradiciones histórico-legendarias que tienen alguna relación con la obra de Rivas: la del «salto del fraile» (cierto Antonio Muñoz, celoso del Padre Guardián del convento, lo arrojó al precipicio, de donde el fraile salió milagrosamente ileso); la de «la mujer penitente» (que, recogida por el P. Siles, pasó el resto de su vida en una gruta cerca del convento) y la del Hermano Diego de San Jerónimo, que vivió [31] como un santo ermitaño sin que nadie nunca supiera quién fuese.

De todas formas, lo que importa subrayar es que, más allá de las fantasías y falsificaciones, todos los que se han ocupado de la génesis de Don Álvaro han puesto de relieve el origen literario y circunstancial de la obra. Y el propio Rivas, en su citada dedicatoria, alude a un proyecto de tipo literario y cultural. Se trataba, según las declaraciones del autor, de escribir una pieza de gusto romántico que explotara la mina de las leyendas populares andaluzas. Lo que, además de ser una implícita respuesta a cierto hispanismo manierístico -o que como tal debía sonar a oídos españoles- de los románticos franceses (Hugo y Mérimée en primer lugar) era, en fin, la manera española característica, y que iba a ser universalmente aceptada, de participar en el movimiento romántico europeo.

Hispanizar el romanticismo, explotando el rico patrimonio nacional de una tradición histórico-legendaria, era el programa que en 1828 propusiera Durán en su célebre Discurso, y que el mismo Rivas ya había adoptado en su Moro Expósito. Por esto, entre las leyendas que recordaba desde su niñez, el dramaturgo buscó las que mejor se conformaban con el espíritu -y las modas, por supuesto- de su época: la mujer penitente, el salto del fraile, quizá el indiano; por remate, las retocó y modificó hasta conferirles un carácter en plena consonancia con la sensibilidad romántica. Así que la mujer penitente se convierte en una persona que une en sí misticismo y pasión, según esa mezcla de sagrado y profano que el byronismo estaba difundiendo en toda Europa; el fraile del salto ya no es un inocente que se [32] salva, sino un ser casi diabólico que se mata y se condena; el indiano es un hombre que lucha contra la sociedad y el destino.

No parece, pues, que Rivas haya escrito el Don Álvaro impulsado por algún resorte ideológico, ni que haya confiado a la pieza el mensaje de un credo cualquiera, religioso o nihilista. Valera, que conocía bien a nuestro escritor, lo afirma rotundamente:

Al escribirle, ¿qué se propuso probar o poner de realce el poeta? Yo creo que nada. El duque tenía horror a las tesis como fundamento de poemas. El duque sólo se propuso conmovier y divertir, y esto lo consiguió.

Por otro lado, ya Cueto había declarado en su reseña de 1835:

No ha precedido a su formación la idea de satirizar algún vicio, de corregir alguna pasión, etc.

En contraste con el espíritu y la letra de todas las frases que se han citado, muchos críticos, aunque reconocieron lo literario de la obra (sobre todo en los numerosos influjos que fueron descubriendo: de Hugo, de Dumas, de Mérimée, de Lamartine, de Byron, de Shakespeare, del teatro del Siglo de Oro, etcétera), se han afanado en individualizar la ideología [33] que la domina y en cuestionar su posibilidad de conciliación con las creencias profesadas por Rivas. Se lee el drama en clave de desesperación cósmica, se atisba en él la presencia de una filosofía negativa, y brota la pregunta: ¿cómo pudo el cristiano Rivas expresar una visión tan poco cristiana como la que se desprende del Don Álvaro?

No faltó quien intentó salvar el cristianismo de la obra y el de Rivas, imaginando una latente enseñanza moral: el Don Álvaro amonestaría a los espectadores, mostrando las consecuencias desgraciadas de acciones inmorales como el arrebatar una hija a la voluntad del padre o el actuar con el fin de vengarse.

Dos visiones rígidamente contrapuestas que, sin embargo, parten del mismo presupuesto de que Rivas quiso proponer al público una visión personal de la existencia o, más bien, una verdadera metafísica, proporcionando así al drama una más o menos explícita carga didáctica.

#### c) El sino

La manzana de la discordia, y la fuente de tantos debates, la ofrece el subtítulo; lo que indujo a Alborg a acuñar, a este propósito, la graciosa expresión de «Don Álvaro o la fuerza de un título».

¿Qué es este sino?, se pregunta una buena parte de los críticos: ¿la Providencia cristiana, la fatalidad griega, una mezcla de las dos, el fatalismo árabe, el fatum español, la antiprovidencia? Naturalmente, de la respuesta que cada uno formula brota la otra pregunta, a la que se aludía anteriormente, acerca [34] de la relación entre ese «sino» y las convicciones religiosas o filosóficas del escritor.

Dada la asiduidad con que los estudiosos -por otro lado no sin motivaciones- parecen considerar este problema como el eje de toda investigación acerca del Don Álvaro, habrá, pues, ante todo, que desembarazar el terreno de un argumento tan trillado.

En primer lugar, hace falta referirse a la difusión, en la dramaturgia europea de la época, del tema de la fatalidad: aspecto que ya algunos críticos han puesto de relieve, pero en el cual hay que insistir, tal vez, con más ahínco.

Notorio es el interés hacia esas piezas que se llamaron Schicksalstragödien (o Schicksaldramen), es decir, tragedias o dramas del destino, cuyo origen tradicionalmente se hace remontar a la obra de Zacharias Werner, Der vierundzwanzigste Februar (El veinticuatro de febrero), representada por primera vez en 1810. En síntesis, Werner nos cuenta la historia de cierto Kunz, quien, un 24 de febrero, al reñir con el padre por causa de

su amada Trude, le había tirado un cuchillo; aunque el arma no había alcanzado al anciano, éste había muerto del susto. Un 24 de febrero posterior, Kunz y Trude, ahora casados, matan, para robarle, a su hijo Kurt, que habían hospedado bajo su techo sin reconocerle. (Huelga anotar ciertos motivos que reaparecerán en el Don Álvaro: el asesinato incidental y la repetición de los hechos luctuosos).

En la estela de Werner se sitúan Müllner, Grillparzer y otros. Pero hay que agregar que el tema de un destino infeliz y de las fatales coincidencias penetró en una infinidad de obras en los primeros decenios del XIX. Schiller, para citar una de las personalidades más destacadas de la dramaturgia europea [35] de la época, además de componer esa Novia de Mesina, que se enumera entre los antecedentes más inmediatos de la Schicksalstragödie, y de presentar a un Wallenstein que cree en la astrología, se había propuesto explícitamente recobrar el sentido de la fatalidad propio de la tragedia griega. En particular, el sentido de un destino hostil amenazante -que se manifiesta como una serie de calamidades y, a menudo, como la conciencia de una maldición connatural al personaje- asoma continuamente en las obras teatrales de los románticos franceses más cercanos a Rivas. Ya han sido señalados por la crítica los precedentes de Hernani, de Antony y varios otros que podrían ser fácilmente considerados como los modelos indirectos del Don Álvaro.

Se trataba de un recurso tan característico de la sensibilidad romántica que, en 1836, Giuseppe Mazzini acompañaba una traducción italiana del drama de Werner con un ensayo titulado Della fatalità considerata com'elemento drammatico, en el cual ensalzaba la obra del escritor alemán y de sus seguidores, afirmando que, por mérito de ellos,

El Destino se ha consagrado otra vez rey de las escenas. La libertad humana se inmola en sus páginas a la influencia irresistible de una condena escrita en el cielo, que vigila sobre el hombre, determina sus acciones, le arrastra entre la culpa y el remordimiento a un abismo de perdición, y se cumple fatalmente al tocar un reloj, al redoble de una campana, en una hora determinada.

Por otro lado, no se olvide que ya Augusto Guillermo Schlegel no había dudado en expresar su admiración hacia la tragedia griega, exactamente por considerar [36] como elemento fundamental de ella la lucha del hombre contra el destino.

Podemos, pues, afirmar que cuando Rivas compuso el Don Álvaro, el ambiente cultural europeo -sobre todo el teatral- ya estaba saturado por la idea del destino que persigue al hombre. Rivas quiso aportar su contribución a un género tan difundido como, por otro lado, hicieron en aquellos mismos años Pacheco con su Alfredo y Hertenbusch con Los Amantes de Teruel.

A estas alturas, preguntarse si el «sino» del Don Álvaro es cristiano o pagano, o si es la expresión de un profundo convencimiento del autor, parece ser poco pertinente y no puede esperar respuestas persuasivas. La misma pregunta se podría formular para cualquier otra obra del género o quizá para decenas de obras románticas.

Claro está que hubo escritores, como los que forman el célebre trío del pesimismo romántico -De Vigny, Leopardi, Lenau-, quienes vertieron en sus páginas su visión



desesperada de la vida; pero su ideología está probada por afirmaciones explícitas y por una larga fidelidad al asunto. En los demás casos se trata casi siempre de instintivas concesiones a una «manera» ideológica que no excluye, por supuesto, alguna participación, pero no envuelve la personalidad del escritor ni el conjunto de sus creencias.

La ausencia, pues, de compromiso ideológico y la presencia, en cambio, de intensos intereses literarios estimularon a Rivas a apropiarse de un tema tan vivo en la conciencia teatral del público (sobre todo de ese público parisiense al cual pensaba dirigirse [37] en un primer momento), y a desarrollarlo con la libre creatividad propia de todo verdadero escritor. Por consiguiente, no se preocupó de moldear una idea del destino rigurosamente exacta con todas sus implicaciones filosóficas y teológicas; tampoco se preocupó de entrelazar a la que podemos llamar la acción del destino, la del libre albedrío humano. Achacarle, pues, como se ha hecho, incoherencias conceptuales e inconsecuencias lógicas es usar un método que, perfectamente aplicable a un producto del pensamiento, resulta absurdo para con una obra de arte.

Lo que sí resulta metodológicamente correcto es tratar de individualizar los rasgos que esa «fuerza del sino» adquiere cuando actúa en la escena, porque esto significa averiguar su función en la estructura de la obra.

Si Rivas no fue original en afrontar el tema de la fatalidad, lo fue, sin embargo, en el momento de desarrollarlo. Desde el principio intentó, aunque de una manera sencilla y externa, diferenciarse de sus antecesores alemanes, poniendo la raíz de la fatalidad no en una fecha, sino en el influjo de las estrellas. Cuando escogió el término, ya bastante raro, de sino en lugar del más común de destino, quiso llamar la atención sobre el motivo astrológico que sólo sino -por su relación con signo (= constelación), del cual es poco más que una variante gráfica- podía sugerir. Imaginó, pues, un caso de predestinación determinada por una particular coyuntura de los astros. Y para mayor constancia del público, en el primer episodio de la pieza (I, 2) le puso en boca a Preciosilla esas consideraciones sobre la mala ventura de Don Álvaro y Leonor, que resultan claramente alusivas; luego, confió al propio Don Álvaro la función de manifestar su conciencia de haber nacido [38] «en signo terrible», de ser perseguido por «de los astros el furor», de afirmar que «culpa fue de las estrellas» cuanto le ha ocurrido.

Claro está que no estriba en este recurso la originalidad de Rivas, aunque manifiesta la intención del poeta de ir por un camino personal. Pero se va, en cambio, gradualmente desdibujando a lo largo de la pieza, a medida que la fuerza del sino se revela a través de las repetidas desgracias que acosan al protagonista. Es verdad que esa fuerza es un concepto abstracto, un ente imaginario (al cual nunca Rivas atribuye la consistencia de una entidad metafísica), pero sea con las explícitas referencias que hemos señalado (y otras diseminadas a lo largo del drama), sea con la obsesiva repetición de las desventuras que le tocan al protagonista, el dramaturgo logra atribuirle el carácter de una presencia escénica concreta y agresiva. Y aunque alguno de los golpes que afectan a Don Álvaro nazcan de una mera casualidad o de la acción de los hombres, el lector o el espectador son inducidos, por el clima general de la obra, a imaginar esa presencia abrumadora hasta convertirla en una suerte de personaje oculto; o, por decirlo mejor, en el auténtico antagonista, del cual Don Carlos o Don Alfonso, o también el Marqués, aparecen como momentáneos emisarios.

Rivas, ciertamente, no pudo imaginar un adversario más digno de la grandeza de Don Álvaro, quien, héroe romántico, tiene que habérselas con un enemigo gigantesco e inasequible; en particular, para que pueda lucir todo su desinteresado valor y su protesta prometeica tiene que ser una fuerza sobrehumana, una presencia invisible e inaudible. Así, la lucha aparece ideal y desesperada y, por tanto, caballerosa desde el principio, y don Álvaro, como todo héroe de su tiempo -como Werther, como Ortis, como René-, es la víctima predestinada en una lucha generosa pero impar.

La grandeza humana que Rivas logra así infundir a su personaje se manifiesta cada vez en la resistencia que opone, la cual le permite no ser nunca derrotado, ni moral ni físicamente. Al final, cuando los ataques y las burlas del sino menudean; cuando los últimos intermediarios han desaparecido y esa fuerza hostil se muestra inminente en la escena, concretizándose en los truenos y relámpagos; cuando, en fin, Don Álvaro parece encararse directamente con ella, entonces el protagonista cumple, acompañándolo con palabras de execración hacia la realidad incapaz de conciliarse con sus aspiraciones, ese gesto postrero de despeñarse, que es el solo camino que le queda para no ceder y salir definitivamente vencedor.

Un gesto en el cual no sólo se corona la grandeza humana de Don Álvaro, sino se conjugan, en un grande y efectista «golpe de teatro», humanidad y teatralidad. [40]

#### d) El amor

A la luz de esta lucha entre el protagonista y el sino que se desarrolla a lo largo del drama, podríamos concluir con L. A. Cueto que el Don Álvaro es la «reunión de los sucesos más interesantes de la vida de un desgraciado». Pero caeríamos en el error en que incurrieron los críticos que, demasiado preocupados por esa «fuerza del título» que diría Alborg, casi olvidaron que el Don Álvaro es, en primer lugar, una historia de amor.

El amor es, en efecto, el resorte de toda la acción y el causante indirecto de las «desgracias» que acosan a Don Álvaro. Éste, a su vez, actúa casi exclusivamente movido del amor a Leonor, ya entendido como esperanza de un feliz porvenir, ya como recuerdo inolvidable o como una fuente de desesperación. Por amor lucha, por amor mata, por amor llega al suicidio. Es un sentimiento irreprimible que asoma a la menor alusión; que, arrinconado en la memoria durante años de ascetismo y penitencia, prorrumpe inopinadamente de la boca del santo Padre Rafael, con ese verso casi blasfemo:

Decid que me ama y matadme.

El de Don Álvaro es el típico amor romántico: un sentimiento superior e ideal que se apodera de la personalidad del hombre y que, por su misma naturaleza, por ese hiato que los románticos siempre advertían entre idealidad y realidad, no podrá nunca concretarse.

En Leonor, a pesar de sus temores y vacilaciones, debemos suponer un amor igualmente fuerte y apasionado; sólo que el autor le ofrece pocas posibilidades [41] de demostrarlo. Sin embargo, ese «correr detrás de Don Álvaro» del final -que se enlaza idealmente con la otra carrera que, al principio del drama, iba a emprender para seguir a su amado- parece

subrayar la perennidad de un vínculo inquebrantable, capaz, a su vez, de salvar todas las barreras. Podríamos decir que para los dos el amor es esa «luz que mete el sayón en la cárcel sombría», y que está destinada a iluminar con su reflejo toda su existencia.

Se trata, pues, de una historia, tan característica de la época, de amor y muerte; de un amor infeliz que no puede realizarse por la hostilidad del medio social en que vive la pareja de los enamorados. Como en *La nouvelle Héloïse*, como en *Werther*, como en *Ortis*, como - para referirnos a regiones culturales aún más cercanas- en *Hernani*, en *Antony*, en *Macías* o en *La conjuración de Venecia*.

Otra vez apelaba nuestro autor a un motivo tan arraigado en la cultura y la sensibilidad de la época; y, sin embargo, como ya hemos visto con relación a la fuerza del sino, lograba superarlo gracias a su libre y personal creatividad.

Rivas se colocó en seguida en la línea de una tradición hispánica que se remontaba a Moratín, en la cual el contraste entre el amor y las leyes sociales adquiría los rasgos más acusados de una oposición entre una concepción conservadora y estamental del matrimonio -entendido como hecho social y patrimonial- y una liberal, que lo interpreta como el producto de una elección libre y sentimental.

Se trata, por supuesto, de motivos ya implícitos en las obras del prerromanticismo y romanticismo europeos que, sin embargo, habían recibido en Moratín un significado y una tensión ideológica por lo común desconocidos fuera de España. Pisando, en cierto [42] modo, las huellas de Don Leandro, Rivas parece darle aún más fuerza al contraste, convirtiéndolo en una condena total, sin apelación, del antiguo régimen, y en una exaltación de la ideología liberal, cuya validez es puesta de relieve ante los espectadores, principalmente por la conmoción que acompaña a su derrota.

En tiempos de Rivas, y en manos suyas, el motivo ya ha perdido el carácter problemático que tenía en Moratín: ahora todo el mundo sabe que los padres no tienen ningún derecho en la elección del esposo para sus hijas. Por eso se convierte en una cuestión más universal, que trasciende el aspecto político o político-social para acercarse fundamentalmente a una verdadera *Weltanschauung*. Es que Rivas, recién llegado a su patria después de tantos años de emigrado por liberal, tiende a identificar el antiguo régimen con el mundo de la maldad y el odio, y el nuevo con el del amor. Dos mundos, lastimosamente incommunicables, que se enfrentan en el curso del drama ofreciendo una división rígida, de sabor maniqueo, entre «buenos» y «malos»: Don Álvaro y Doña Leonor por un lado, los tres varones de la casa de Vargas por el otro. Cada grupo habla su lenguaje, incomprensible para los opositores, y tiene también sus adictos, aunque en la mayoría de los casos las parejas de opuestos que se van formando sucesivamente (Leonor vs Marqués, Álvaro vs Marqués, Álvaro vs Carlos, Álvaro vs Alfonso, Leonor vs Alfonso) sobresalen en medio de seres mezquinos, despreocupados de todo gran problema existencial.

Don Álvaro y Doña Leonor, dentro de las variaciones impuestas por los diferentes temperamentos -más apasionado y vehemente el uno, más recelosa la otra-, son seres que anhelan y ofrecen amor, [43] que intentan salvar las tapias de la incommunicabilidad, esforzándose por comprender las razones de los otros. Es un amor, el suyo, no egoísta, que

conoce también generosidad y sacrificio. Leonor se nos aparece, por primera vez, meditando la intención de sacrificarlo todo a la sumisión filial, de renunciar a la suya por la felicidad del padre. Don Álvaro, con tal de instaurar una relación afectiva con sus enemigos, está dispuesto a toda transacción con su orgullo, a humillarse, a pedir perdón. Es un amor que conoce el gesto generoso, instintivo como el de Leonor echándose en los brazos de su hermano moribundo, sin pensar en la excepcional situación en que se encuentra.

En fin, cuando los dos creen que el amor mundano les es vedado, lo sustituyen y lo subliman con el divino; y de las charlas del Hermano Melitón y de los mendigos aprendemos que el Padre Rafael es un santo varón que prodiga también amor a los pobres y a los menesterosos.

A esta ley de amor universal se contraponen, en el bando opuesto, la ley del honor. Ya no se trata del honor barroco, ley suprema de la vida, categoría existencial imprescindible con todas las agudezas de tantos «casos de la honra» que pasmaban a los públicos del Siglo de Oro. También el honor ha sido arrastrado por la caída general de los valores del antiguo régimen y de él no han quedado más que algunas huellas exteriores: la búsqueda ridícula y mezquina del punto exacto de deslinde entre honor y no-honor, el cálculo frío del debe y del haber en las relaciones humanas y, sobre todo, una altivez que ya aparece infundada y un odio inextinguible, del cual, en fin, el honor resulta no ser más que un disfraz.

El Marqués no quiere en su hija sino el respeto [44] de sus prerrogativas, a las cuales no renunciaría de ninguna manera: no casualmente acaba maldiciéndola. Sus dos hijos están imposibilitados para comprender cualquier discurso que no sea el de la venganza más sangrienta. Ignoran los sentimientos más puros: a Don Carlos le basta un instante para olvidar la amistad y sustituirla por un odio feroz y calculador que le hace asistir con aparente cariño al herido para, en realidad, acechar el momento del posible duelo; Don Alfonso llega al convento con un programa sutil y rebuscado que aspira al aplastamiento físico y moral del adversario y hasta prevé su eterna damnación. No comprenden -por esto los interpretan de una manera aberrante- los ofrecimientos de amor fraterno que Don Álvaro les brinda al uno y al otro y que no logran de ellos más que sarcasmo y menosprecio.

Estas oposiciones de comportamiento entre los dos grupos son tan netas, y la clase social de los opositores es tan significativa (unos aristócratas en plena decadencia frente a un mestizo rico, espléndido y dotado de todas las cualidades físicas y espirituales) que resulta evidente la intención de Rivas de atribuirles el valor casi emblemático del contraste entre las dos concepciones existenciales que hemos ido delineando.

Sin embargo, para mayor información del espectador, Rivas pone, en esa escena II de la jornada primera, que parece contener las principales claves interpretativas, algunos parlamentos claramente alusivos. En ella el Oficial, que es un transparente alter ego del autor, apoyado por los plebeyos (la gitana), sostiene los derechos del amor de Leonor y Álvaro y se mofa de la autoridad del que llama irónicamente «su señoría», o que define más rudamente como «vejete roñoso». [45]

En cambio, el deber del «Señor Marqués» de pisar los sentimientos de la hija es defendido por ese Canónigo que, desde su primer parlamento -con su referencia al «buen gusto» y sus períodos rotundamente retóricos-, parece claramente como el representante de un mundo en el ocaso.

Tal vez sea éste el verdadero mensaje que Rivas transmitía a sus espectadores: el mensaje de un amor sin trabas y sin prejuicios, en condición de derribar todas las barreras y dirigirse a amigos y enemigos; un amor universal, en fin, que una nueva estructura de la sociedad garantizaría a todos los españoles.

Amor y fuerza del sino son, pues, los dos núcleos en cuyo alrededor se va estructurando la pieza; pero están entrelazados entre sí, porque al sino, Don Álvaro se opone o lo sufre impelido por el amor; y, paralelamente, es sobre el amor que se ejerce la hostilidad de esa fuerza superior, hiriendo [46] a Don Álvaro en el momento de la inminente felicidad, encendiendo por momentos la esperanza de una imposible reunión o, en fin, con la atroz burla final de mostrar al protagonista el objeto amado, para sumirlo al instante en el abrazo de la muerte.

#### e) La religión

Rivas pintó a Don Álvaro como cristiano y creyente: en el curso de su actuación, el personaje se dirige a menudo a Dios, le suplica con sincera fe, hace voto de «renunciar al mundo» si logra salvar su vida y, al fin, pronuncia los votos en el convento de los Ángeles (hasta se ordena de sacerdote), donde, a pesar del tumulto interior, lleva una vida ejemplar de ascesis y caridad. No se trata, en este último caso, de una ficción para engañar la sencillez de los frailes y feligreses, a lo Diablo predicador, porque, en efecto, al comparecer en la escena le encontramos solo y sumido en profunda oración. Pero, como han puesto de relieve algunos críticos, contradice a veces esta fe cristiana con una conducta de signo totalmente opuesto: no sabe reprimir su orgullo, desata su furia cuando es abofeteado (en vez de ofrecer cristianamente la otra mejilla, según anota agudamente Shaw), derrama la sangre de sus adversarios y, al final, se suicida.

De estos rasgos, innegablemente contradictorios, no tiene sentido buscar explicaciones psicológicas o psicoanalíticas, como si Don Álvaro fuese un ser real e histórico. Lo único que podemos críticamente preguntarnos es si las contradicciones humanas de Don Álvaro determinan contradicciones artísticas; [47] en otras palabras, si tenemos frente a nosotros a un personaje errado, ilógico.

Podemos contestar en seguida que no, que es perfectamente consecuente, lógico, creíble. Es un cristiano que, a pesar de su fe, peca de orgullo y violencia; un santo varón que lucha y sucumbe ante los recuerdos del pasado y las tentaciones del presente; que, además, tiene la viva conciencia de la tentación diabólica continuamente en acecho, y contempla, como despertándose de un sueño pesado («tant'era pien di sonno in su quel punto», como diría Dante), la enormidad de su culpa. Lo que es también un ademán profundamente cristiano.

Hay que agregar que Rivas se preocupó por brindarle a su Don Álvaro una religiosidad auténtica, sobre todo en la última jornada, para que el contraste con la final perversión se hiciera más efectista y se lograra de esta manera el gran golpe teatral de clausura.

Por esto, concibió al postre Don Álvaro no sólo como fraile, sino también como sacerdote, como aparece en el manuscrito que aquí se publica. Luego, para atenuar quizá lo chocante de la situación, tachó toda referencia al estado sacerdotal, que substituyó con genéricas alusiones a la vida religiosa. Pero se preocupó también de que el tránsito de la santidad a la impiedad se desarrollara por grados, siguiendo el curso de una evolución psicológica aceptable; o sea, en una perspectiva más teológica, presentando una historia de tentación y caída.

El Padre Rafael, después de que las charlas del Hermano Melitón nos han hecho vislumbrar la lucha interior que le atormenta, se nos aparece en seguida acosado por la tentación de los recuerdos (¡Santo Dios! ¡Qué he recordado!), a los cuales se les asocia la idea, que pronto se convierte en obsesión, [48] del infierno y de la damnación (¿De nuevo el triunfo asegura / el infierno y se desploma / mi alma en su sima profunda?) que le impele a ver en Don Alfonso la propia encarnación del demonio (Hombre, fantasma o demonio / que ha tomado humana carne...) y en Doña Leonor una aparición diabólica (¡Visión vengativa! ¡Espíritus infernales!).

Aplastado por todas estas tentaciones, poco a poco se va rindiendo; después de reconocerse «presa infeliz del demonio», de entregarse (el infierno me confunda... Voy al infierno), acaba por identificarse con un «demonio exterminador» y, en cuanto tal, por pronunciar esas palabras de execración universal y despeñarse: un gesto que, al reproducir la caída de Luzbel, se nos muestra como una suerte de imitatio Luciferi.

El autor nos hace, pues, asistir a un proceso muy gradual y atentamente medido, gracias al cual intenta hacer lógica y comprensible la caída en el pecado. Y para que sea más fácilmente aceptable, imagina que Don Álvaro, aturdido por el cúmulo de calamidades que se han desplomado sobre él, se vuelva loco.

Por cierto, en este proceso de demonización del protagonista puede haber cumplido su papel el eco de lecturas del Siglo de Oro y, tal vez con más intensidad, el influjo del satanismo, tan en boga en el tiempo. Pero, también en este caso, Rivas tomaba un motivo ya corriente y explotado y lo trataba con [49] originalidad y mesura. No llevaba a las tablas ni un diablo disfrazado de ser humano -como en el antiguo Diablo predicador o en el reciente Alfredo de Pacheco-, ni un individuo arrastrado por las pasiones e inconsciente ante el pecado -como el Paulo tirsiano-, ni tampoco un ser turbio y malvado como los protagonistas de la black novel. Pese a los rasgos luciferinos que va adquiriendo, Don Álvaro permanece hombre; además, el espectador obtiene la impresión de que el héroe del drama llega a la damnación no sólo como si fuera inocente, sino también con el terror de la culpa en la que va a caer como arrastrado.

A pesar de todo, en Don Álvaro, con sus deseos de amor y fraternidad, con su sentido aplastante de la culpa, con su miedo a la condena eterna y su ansia de muerte como solución y refugio, con su anhelo de reparación y redención, Rivas ha creado un personaje de religiosidad profunda y atormentada, como lo serán, por otros caminos, Don Félix de Montemar y Don Juan Tenorio: un personaje, pues, casi emblemático del romanticismo que iba a instaurarse en España.

A su lado, Leonor revela una fe mucho más sencilla y elemental, que no conoce la lucha, sino sólo una forma de tranquila entrega. La jornada segunda -como ya ha sido anotado- es una interpretación de la religiosidad en clave de sensiblería popular; es un cuadro idílico de la vida monástica a lo Chateaubriand, en el que además no falta algún resabio de Rousseau: el retiro de Leonor en la gruta, a cuyo lado «un arroyo cristalino / brota apacible...», podría realmente presentarse como una «vuelta a la naturaleza», más que como la elección de una vida de anacoreta. Sin embargo, no se puede [50] negar que se trate igualmente de un esbozo de vida religiosa en su vertiente más sencilla, pero no exenta de cierta austera solemnidad que le confieren la cruz imponente, el sonido del órgano y los cantos del coro.

Parece, pues, bastante lógico afirmar que en un drama, cuyos protagonistas pronuncian los votos y cuyas dos quintas partes se desarrollan en un convento; en un drama en el cual juegan papeles importantes el pecado y la idea del infierno -además de todas las otras consideraciones que se han ido exponiendo-, la religión tiene forzosamente que ocupar un puesto de relieve.

No importa que el Padre Guardián sea algo tópico, ni que la piedad del Hermano Melitón sea bastante dudosa, ni que la figura del Canónigo resulte mundana y aburguesada y la del capellán militar repugnante; a lo mejor demuestra la intención de Rivas de usar una paleta muy variada para trazar un cuadro lo más amplio posible. En el último caso, además, no sería inoportuno pensar en la perplejidad jansenista frente a la contaminación de lo sagrado y lo seglar; y que Rivas, en tantos años de emigración en Francia, hubiese tenido contactos con los ambientes de Port-Royal, entonces tan vivos e influyentes, no sería, naturalmente, de extrañar.

Pero seguramente había leído *Le Génie du Christianisme*, donde, entre otras cosas, se exaltaba el valor estético de los conventos y los monjes como fuentes de inspiración literaria; juntando el influjo de Chateaubriand con el de la poderosa tradición hispánica de teatro religioso, Rivas había proporcionado al Don Álvaro ciertos rasgos que parecen conferirle el tono y la atmósfera de una «comedia sacra». [51]

Tal vez se trate de una operación muy consciente e intencional, puesto que al final de cada jornada (con exclusión de la tercera) Rivas coloca -para aviso, se diría, al público y al lector- expresiones de profunda religiosidad o que al menos tienen estrecha relación con el lenguaje religioso.

Este último caso es el de la primera jornada, que se cierra sobre el «¡Te maldigo!» que pronuncia el Marqués dirigiéndose a su hija. En cambio, y en simétrico contraste, al terminar la segunda jornada, el Padre Guardián (padre espiritual cuya caridad se opone a la impiedad del padre natural) habla un lenguaje totalmente opuesto:

su [de Dios] nombre bendigamos,  
en su misericordia confiemos.

La cuarta, como ya se ha anotado, termina con la promesa de Don Álvaro

de renunciar al mundo  
y de acabar su vida en un desierto.

La imploración por la misericordia divina, implícita en estas palabras de Don Álvaro, se hace nuevamente explícita al fin del drama, donde el canto coral «¡Misericordia, señor, misericordia!» suena como eco dilatado de las anteriores palabras del Padre Guardián.

No podemos, en fin, ignorar que la conclusión de la obra, con la trágica muerte del ser endemoniado y el canto solemne del Miserere, parece realmente llevarnos al mundo lejano de las comedias de santos o de los autos sacramentales.

Así, pues, la religión es otro ingrediente fundamental de la obra, junto con el destino y el amor, aunque [52] no constituye, a diferencia de estos, un verdadero núcleo dramático. Sin embargo, no es un mero recurso exterior, porque penetra la pieza confiriéndole su fuerza y su sentido. Sólo una perspectiva cristiana permite, en efecto, la comprensión completa del drama y de la perversión de Don Álvaro; estimula el rechazo, por parte del público, de la sed de venganza de los Calatravas y la participación en el deseo frustrado de amor universal del protagonista.

Todo esto no significa, por supuesto, que Rivas haya querido escribir una obra inspirada en la fe cristiana, o transmitir a sus espectadores una enseñanza de tipo religioso. La religión se convierte, como es natural, en recurso literario y le sirve al autor para crear una cierta atmósfera. Claro está que hay momentos, como el de la acogida de Leonor en el convento de los Ángeles, que delatan simpatía y participación del autor; pero, en general, el Don Álvaro, aunque sea obra construida sobre una base ideológica cristiana, no se presenta como portador de un mensaje específicamente religioso.

Por otro lado, menos conviene la interpretación de la pieza en clave anticristiana. Ciertos motivos que parecen autorizarla, como la visión trágica de la existencia humana, la constatación de la potencia del mal, la dificultad de realizar el amor, la facilidad de caer en la culpa, corresponden también al pesimismo cristiano, al sentido del desengaño, a la idea del *vanitas vanitatum*. Pero no hay que olvidarlo: corresponden, en primer lugar, a las exigencias de la fábula: la historia de los sucesos más interesantes de la vida de un desgraciado, por decirlo con Cueto, no podía desde luego desarrollarse en un clima de despreocupada serenidad; ni tampoco hacía falta que Rivas, para crear el clima general de la pieza, compartiese [53] la *Weltanschauung* de su héroe, como al contrario parecen opinar algunos críticos.

El dramaturgo no es un poeta lírico que a menudo -no siempre- expresa sus sentimientos: y remontarse a Rivas a través de Don Álvaro puede desviarnos de una recta interpretación, como sería atribuirles a Shakespeare las vacilaciones de Hamlet o a Dumas la pasión desbordante de Antony.

#### f) Claves de lectura

Reanudando el discurso empezado en las páginas anteriores, se puede concluir que, siendo tan varias las perspectivas en las cuales es posible colocar la obra, ésta se presta a



múltiples claves de lectura: literal y simbólica, amorosa y religiosa, literaria e ideológica, etc.

Habría que establecer, por cierto, jerarquías y prioridades: al modesto modo de ver de quien esto escribe, según se ha ido expresando a lo largo de esta introducción, sería falsear el sentido fundamental de la pieza prescindir de los valores literales y literarios -o posponerlos, lo que resultaría igualmente desproporcionado-, así como olvidar o subestimar el motivo del amor. Con estas salvedades, me parece que no sólo se pueden, sino se deben usar contemporáneamente las diversas claves. Porque es a través de esta lectura connotativa que el Don Álvaro adquiere su valor de universalidad, y que el lector de hoy puede tal vez experimentar lo que, en su desorientación, le ocurrió al espectador de 1835: el placer de entregarse al hechizo de ese juego de perspectivas (vario, articulado y rico de matices), a esa estratificación de códigos y subcódigos, que es quizá el verdadero secreto del Don Álvaro. [54]

#### g) La estructura

Al distribuir las escenas de su drama en cinco actos, o jornadas, como prefirió llamarlos recordando el teatro barroco, Rivas seguía adoptando la costumbre de los autores de tragedias neoclásicas, que era, por otro lado, también la de los refundidores del teatro antiguo. Los cinco actos, a diferencia de los tres de la «comedia» del Siglo de Oro, permitían a los clasicistas del XVIII un mayor número de esas mínimas violaciones de la unidad de lugar, que los intervalos entre acto y acto parecían autorizar, mientras que habrían sido inconcebibles en el curso de un mismo acto.

Rivas aprovechó esta costumbre, que por otro lado ya había adoptado durante su experiencia clasicista, por servirle en una obra que preveía frecuentes cambios de lugar y tiempo. Pudo, de tal manera, presentar cinco momentos temporales diversos, acompañando gradualmente al espectador a través del largo recorrido de los cinco años que, según la atenta reconstrucción de Dowling, dura la acción de la obra.

La unidad de tiempo -las 24 horas canónicas que los clasicistas exigían para una entera pieza- se respeta en el Don Álvaro en el ámbito más restringido de cada jornada. En cuanto a la de lugar, Rivas adoptó un método parecido, es decir, se permitió, dentro de una misma jornada, esos desplazamientos de un sitio a otro muy cercano, que los clasicistas autorizaban de acto en acto.

Cada una de las cinco jornadas contiene, pues, un importante momento de la diégesis y está, en cierto modo, dedicada a uno de los cinco personajes principales: los dos protagonistas y los tres antagonistas. Siguiendo una costumbre bastante en boga en la [55] época (tanto que despertó la vena satírica de Mesonero Romanos) podríamos titularlas, respectivamente: 1) El Marqués, 2) Leonor, 3) Don Álvaro, 4) Don Carlos, 5) Don Alfonso, teniendo en cuenta el papel dominante que cada uno desarrolla para los fines generales de la fábula.

A pesar de esta fragmentación temporal (y también actancial, puesto que hay personajes que desaparecen de la escena mientras que otros -los de la segunda jornada- reaparecen después de una larga ausencia), la obra no carece de unidad, sobre todo porque Rivas se

preocupó de crear simetría y continuidad, de manera que su drama poseyese al menos cierta «compactibilidad» de conjunto. Por ejemplo, inventó, con consumada habilidad, el recurso de atribuir a Don Alfonso las mismas facciones del viejo Marqués, de manera que el espectador advirtiera el estrecho enlace entre la catástrofe inicial y la final.

Estableció, además, una relación de continuidad-oposición entre las dos primeras jornadas: en la primera nos presenta a Leonor en el acto de huir con Don Álvaro; en la segunda, la vemos todavía huyendo y asistimos a la conclusión de su fuga, aunque de manera totalmente diversa de la que había esperado. Igual continuidad -tan evidente que no necesita comentario- realizó entre la tercera y la cuarta jornadas.

Se sirvió también, para entrelazar los diversos momentos, del motivo del plazo, recurso típico de la Schicksalstragödie, que tanto relieve adquiriría en la dramaturgia romántica española. Lo desató de toda definida cadencia temporal, aunque le mantuvo cierto ritmo oscuro e imprevisible; de todas maneras, la venganza parece aletear, como elemento unificador, sobre toda la pieza, a partir del momento en [56] que, en el mesón de Hornachuelos, el Estudiante informa a sus contertulios acerca de los proyectos de los dos Vargas. Función parecida desempeñan las referencias a Leonor por parte de sus hermanos o de Don Álvaro, las cuales persiguen el fin de mantener viva su presencia y, con ella, el motivo del amor.

Asimismo, los monólogos de Don Álvaro y Leonor representan una manera de resumir y recordar al público los momentos sobresalientes de la historia y ayudarle a seguir la evolución psicológica de los protagonistas. Ya el teatro del Siglo de Oro se había servido de monólogos, a veces larguísimos, para prestarle al personaje un momento de reflexión y debate racional sobre la situación y también para narrar los antecedentes o constituir una bisagra entre dos momentos escénicos. En la obra de Rivas esta última función es obtenida, por decirlo así, de soslayo: en una verdadera pausa lírica, el personaje logra informar al público indirectamente, exponiendo los hechos a través de los sentimientos que engendran. Dispuestos en las tres jornadas centrales, con su fuerte carga de información y sentimiento, los monólogos son las columnas que sustentan el edificio.

A pesar de todos estos recursos no se puede decir que el Don Álvaro haya logrado unidad u homogeneidad perfectas. Prolijidades se advierten en la segunda jornada, en la cual la larga conversación entre Leonor y el Guardián determina una pausa hartamente larga en el desarrollo de la acción. En cuanto [57] a las escenas de batalla de la jornada tercera quizá Rivas las haya introducido para secundar la pasión de cierto público por las tragedias militares o, con más probabilidad, para llenar un acto que se quedaba demasiado corto: lo cierto es que aparecen bastante ripiosas.

Un elemento de aparente divagación que, al contrario, cumple con una importante tarea unificadora, está representado por los cuadros costumbristas que encontramos al principio de las jornadas I, II, III y V, a los cuales se debe añadir el que, ligeramente desplazado, ocupa la 2.<sup>a</sup> escena de la IV. Representaron, en sus tiempos, una innovación casi absoluta en la historia del teatro español, que sí había tratado la escena costumbrista, pero como un momento aislado y autónomo, relegándola al mundo «menor» del entremés o del sainete. Y aunque la «comedia» barroca no ignorase del todo escenas de esta clase (inconcebibles,

desde luego, en el teatro neoclásico), nunca habría admitido cuadros como estos, en los cuales desempeñan su papel personajes en la mayoría de los casos ajenos al contexto de la obra. Ahora bien: Rivas aprovecha estas escenas para brindar, de una manera mucho más creíble y natural, y sobre todo menos aburrida, las informaciones que el teatro clasicista confiaba a los largos parlamentos de algún personaje. Pero también responden estas escenas al fin de crear una pausa de recreo que interrumpa la tensión de los sucesos trágicos y consiga además esa mezcla de lo grotesco y lo sublime que años antes había recomendado Hugo a los dramaturgos románticos. Y aunque su función se agote en el ámbito restringido de la jornada para la cual sirven de apertura, contribuyen, sin embargo, a la unidad de la pieza entera, [58] gracias no sólo a la regularidad rítmica de su secuencia anafórica, sino también a cierta interesante gradación, mejor diríamos degradación, de tonos, que acompaña el paralelo degradarse de la fábula hacia la catástrofe. Desde las conversaciones, casi de salón, que mantienen los parroquianos burgueses del aguaducho, se pasa, bajando, por decirlo así, un escalón, al bullicio plebeyo de los huéspedes del mesón de Hornachuelos; bajando otro escalón llegamos al ambiente picaresco de los oficiales «abandonados», tahúres y maleantes, para acabar (sin tener en cuenta la IV, 2, algo anómala) al nivel más bajo de los mendigos que asisten a la puerta del convento, donde se mezclan degradación social, deformación física y abyección moral.

#### h) Los personajes

Rivas necesita unos cincuenta y seis, además los figurantes: habitantes de Sevilla, gente del pueblo, soldados, italianos, pobres de Hornachuelos, frailes. El mundo social abarca desde la nobleza de sangre real hasta los mendigos. Hay un cirujano, un estudiante, arrieros, un aguador, mesoneros, criados. El ejército está representado desde el grado de teniente coronel al de soldado y en múltiples funciones: ayudante, preboste, ordenanza. Entre los religiosos, junto a los franciscanos, tenemos a un canónigo, varón digno y prudente, quien, por cierto, con su prudencia da lugar a toda la tragedia, y un capellán de regimiento, mala persona, con el cual, quizá, se inaugura la sátira eclesiástica del siglo XIX en el teatro. Al lado de españoles e italianos, vemos a una gitana y especialmente, ya que es el protagonista, a un mestizo. No están entre las comparsas, pero se habla de los austriacos, llamados siempre alemanes e imperiales. Con el mozo de caballos de Don Álvaro se añade una raza más. Es negro; tampoco se le ve, pero su nota exótica es de gran fulgor en la jornada I, y en la IV tiene una cósmica vibración moral en su histórica elementalidad: «y un negro de puro fiel (fidelidad bien cruel), veloz me arrancó de allí» (esc. 1). La vida política se hace presente con un alcalde.

He alegado esta larga cita de J. Casaldueiro porque, a mi parecer, no se podría presentar a los personajes de nuestro drama de una manera más clara y exhaustiva.

El número relevante de personajes era naturalmente otro recurso al que apelaba Rivas para marcar netamente el despegue de las normas clasicistas. Y el amplio espectro social, y hasta racial, al que recurrió, confirma ulteriormente la aspiración a salvar todas las barreras, a la que ya se aludió al tratar el motivo del amor. De esta manera, Rivas supo atribuir a un recurso tan corrientemente difundido y teorizado en sus tiempos un significado congenial al carácter de la obra. Pero, lo que es quizá más interesante, supo explotarlo a nivel artístico con una pericia excepcional.

Cabe decir que, entre estos cincuenta y seis, no hay casi personaje que, durante su vida escénica, por corta que sea, no revele al menos un rasgo que le distinga de los demás. En las primeras escenas, por ejemplo, el majo se demuestra algo matón, la gitana melindrosa, el oficial progresista, el canónigo conservador. Entre los huéspedes del mesón destacan, con su personalidad, el estudiante entrometido, el tío Paco huraño, la mesonera curiosa, el mesonero prudente y calculador.

Más anónimos son los personajes señalados con números que se anegan en la colectividad: los habitantes de Sevilla y Veletri y los oficiales; aunque, entre estos últimos, sobresale el que lleva el número uno como jefe de la pandilla. Por otro lado, es natural que a medida que vamos bajando en la escalera de la degradación, también las personalidades se vayan destiñendo en el anonimato del montón humano al que pertenecen y en el que se confunden. Esto vale [60] parcialmente para los oficiales tramposos y mucho más para los mendigos reducidos a una condición de brutos.

Si tanto cuidado se advierte en el dibujo de personajes efímeros y desprovistos de influencia directa en la acción, es evidente que los demás reciben un tratamiento todavía más esmerado en relación con la importancia de su papel.

Entre los menores, algunos, como el capitán de guardia, no tienen más función que la de favorecer las palabras del protagonista y, por tanto, carecen de un particular relieve. Otros, como el Guardián y, sobre todo, el delicioso Melitón, ya tienen una personalidad muy acusada. Y si, como se aludía anteriormente, el Guardián no es figura muy original, sí lo es, y muy nueva en las escenas hispánicas, la del lego. Ya no es el gracioso con sus chistes y chocarrerías, ni el figurón con su grosería de atolondrado; es un ser que junta una fe candorosa empapada de leyendas devotas con la sutil desconfianza del campesino hacia las personas que salen del rebaño; que lucha, entre serio y burlón, contra la impotente superchería de los menesterosos y guarda para sus adentros una rebelión contra sus superiores que se manifiesta en gruñidos y refunfuños.

Pero donde Rivas logra la mejor caracterización del tipo es en el lenguaje, tanto en el nivel léxico como en el de la expresividad. Es la mención continua del Padre Rafael la que de manera especial parece desatar su viveza idiomática: «No me jeringuen con el Padre Rafael», «restregarme por los hocicos al Padre Rafael» o «Ahora no es hora de ir a hacer [61] milagros. Por la mañanita, por la mañanita con la fresca». Ni vacila en espetar sus salidas maliciosas y hasta impías:

¡Al infierno!... ¡Buen viaje!

les grita a Don Álvaro y Don Alfonso que corren a batirse. Y a la mendiga que se escuda detrás de sus seis chiquillos, «que le ha dado Dios», contesta, atrayéndose los reproches del Guardián:

Sí... Dios... Dios... No los tendría si se pasara las noches como yo, rezando el rosario o dándose disciplina.

En fin, al recordarle el superior que los pobres son hijos de Dios, Rivas, en el manuscrito, le pone en boca un chiste muy gracioso que luego no se atreverá a imprimir:

Pues no hacen honor a su padre,

contesta el Hermano Melitón.

En cuanto a los personajes mayores, tal vez la dificultad principal Rivas la encontrara al diferenciar entre sí a los tres Calatrava. Se trataba, en efecto, de tres personas asimilables la una a la otra por la identidad de opiniones, la altiva conciencia de casta y, en lo que se refiere a los dos hijos, por el irracional apego al código del honor y el deseo irrefrenable de venganza. Salieron, en cambio, tres personajes claramente distintos.

El Marqués aparece con los estigmas más acusados del antiguo régimen: tiene una cara afectuosa para los suyos, con tal de que se dobleguen ante su autoridad, y una altanera y desdeñosa para los que no pertenecen a su clase. No se comunica con nadie; hasta las expresiones más cariñosas son una forma de imposición que no espera respuesta. [62]

También el mayorazgo, Carlos, tiene dos caras: una es la cara de la amistad, pero de una amistad auténtica, gracias a la cual no sólo se coloca al mismo nivel de su interlocutor, sino que llega también a cumplir gestos de profundo desinterés y generosidad. Tiene, pues, un fondo magnánimo que le separa de la mezquindad del viejo Marqués.

Don Carlos parece abierto a la comunicación -otro rasgo que le diferencia del padre-, pero sólo hasta el momento en que honor y venganza reclaman sus derechos y borran enseguida todo sentimiento anterior, sustituyéndolo de una manera integral. Pundonoroso en extremo, obsesionado por las leyes del código caballeresco, repite en sí el odio y el menosprecio del padre hacia el «advenedizo»: es la otra cara.

Don Alfonso es, como lo define Melitón, un matón que ya no posee la decorosa compostura del padre y el hermano. Desprecia a Don Álvaro como los otros, pero con un dejo de vulgaridad y agresividad que es exclusivamente suyo. Es, como era adecuado para el último agresor de Don Álvaro, el más diabólico y el más repugnante; el más apto, en consecuencia, para llevar a Don Álvaro a la última desesperación.

Por lo que se refiere a los dos protagonistas, además de las consideraciones que se han ido exponiendo en las páginas que anteceden, habría que tener en cuenta, ante todo, que componen una pareja típicamente romántica, donde el varón es un ser superior, apasionado, vehemente, rebelde y la mujer un ser pasivo, más víctima que sujeto de la pasión.

Según vamos sabiendo por los parroquianos del tío Paco, Don Álvaro posee todas las cualidades idóneas para convertirle en un hombre, y un personaje, desde luego, de gran interés. Es un hábil torero y [63] un «buen mozo»; es generoso y valiente y, lo que en mayor grado le coloca en el clima romántico y atrae la simpatía y el interés de los oyentes, es un enamorado infeliz y «un ente muy misterioso». El misterio, sobre todo, ese gran ingrediente del interés dramático, le acompaña a lo largo de la obra, aclarándose poco a

poco hasta que la verdad se desvele íntegramente breves momentos antes del trágico desenlace a través de las palabras de Don Alfonso.

Su superioridad -que es también la causa de su marginación- se manifiesta enseguida en aquel «mirar con dignidad y melancolía a todos lados» casi como apoderándose del mundo circundante, y en su sentido del tiempo, que le diferencia de los demás. Es un ser nocturno que no podía sino aparecer por primera vez al anochecer, cuando los vecinos de Sevilla están tranquilamente sentados a charlar y descansar. Reaparecerá en casa del Marqués en la que llamará «noche en que vi de repente / todas mis dichas huir»; después, en una selva «en noche muy oscura» (III, 4); es tarde o noche cuando huye de Velettri (poco antes, el Capitán había llamado: «¡Hola, luces!»); el gesto postrero de su existencia lo cumple al «ponerse el sol en un día hermoso», mientras «se irá oscureciendo lentamente la escena».

Asimismo, frente a la mayoría de los mortales, constantemente arraigados en la pequeñez del presente, Don Álvaro, con típica Sehnsucht romántica, no puede vivir más que en el porvenir o en el pasado. En la escena de su encuentro con Leonor, mientras ésta recela los sucesos futuros que le esperan («Es ya tan tarde... dejadlo para mañana»), él está totalmente proyectado hacia el porvenir: sufre por haber tenido que «aguardar la ocasión» e insiste:

El tiempo no perdamos. [64]

Poco después, la catástrofe: desde entonces la mirada de Don Álvaro será dirigida casi exclusivamente al pasado, a la evocación de la memoria feliz del solo «día risueño» de su vida. Sólo cuando, en un breve momento, se enciende la luz de la esperanza de poder nuevamente encontrar a su Leonor, mira otra vez al porvenir. Pero la luz va a apagarse enseguida y don Álvaro se sume nuevamente en los recuerdos que, al hacerse fraile, le acosan como obsesión y remordimiento. El oasis del convento se le ha ofrecido en balde como una salida hacia una esperada veladura del tiempo.

En un primer momento, Álvaro ha elegido la vida militar como un atajo hacia el encuentro con la muerte. Después de resultar vanos todos sus esfuerzos en esta dirección, ha buscado una vida que, ayudándole a borrar el tiempo, le brinde un estado parecido a la quietud de la muerte. Le es imposible lograrlo: lo sabemos por lo que cuenta Melitón, lo vemos cuando el pasado se encarna nuevamente en Don Alfonso y Doña Leonor. En esta perspectiva, el suicidio se manifiesta como la decisión de dar una solución personal al problema de una muerte vanamente apetecida. El tiempo que debía ir desvaneciéndose es así borrado violentamente de un solo trazo.

También, o más, Leonor es un ser nocturno. Aparece tres veces de noche cumpliendo un gesto de amor y sacrificio. Ella es la verdadera víctima del amor. Dispuesta a sacrificarse al padre, lo hace por Don Álvaro, a quien se apresta a seguir sin convicción; y, después de ofrecer toda su existencia a Dios, reaparece un momento para expresar su amor a Don Álvaro y a Don Alfonso y pagar con la vida su gesto.

Su mayor drama es la impotencia para comunicarse con los que ama. Con el padre se limita a exclamaciones o expresiones meramente fáticas; la única respuesta efectiva es, en

realidad, una renuncia al diálogo: cuando el padre la incita a escribir a sus hermanos pidiéndoles regalos, contesta:

Dejarlo será mejor  
a su gusto delicado.

Lo mismo ocurre, aunque con variantes, con Curra y Don Álvaro: ella emplea exclamaciones o interrogaciones retóricas que no son más que quejas que expresa para consigo misma, o utiliza breves frases que son súplicas, no participación en el diálogo: «Curra, aguarda...» «¡Ay! me partís el alma...», etcétera. Su incomunicabilidad resalta especialmente al lado de la excepcional expresividad de Don Álvaro, quien exordia «con vehemencia», con una serie de metáforas que matizan vivamente su discurso («Ángel consolador; corona eterna; me ahoga la alegría; mi bien, mi Dios, mi todo», etc.), acompañadas por una adjetivación intensa y por las triplicaciones, que aumentan la riqueza expresiva, síntoma de exuberancia sentimental y de extroversión.

Diferente es el caso de su conversación con el Padre Guardián, donde, por fin, manifiesta una resolución totalmente nueva. No se trata, por otro lado, de un cambio repentino de carácter. En realidad, Rivas pintó en Leonor a un ser indefenso y asustado frente a las diversas dificultades de la existencia, que [66] no encuentra más escapatoria que la fuga. Aparece en escena en el momento en que va a emprender la huida con Don Álvaro; en la segunda jornada sabremos que está huyendo desde la noche fatal; una breve parada en el mesón y, después, otro temor y otra fuga, que termina delante del convento de los Ángeles. Aquí Leonor toma la decisión postrera, la de vivir en la ermita, que no es sino una definitiva renuncia, una fuga, que esta vez le asegura la paz porque no conoce el regreso. Por esto adquiere tanta casi improvisada decisión y describe con tantos pormenores su estado psicológico: porque ha encontrado, de una forma no provisional, la condición más congenial con su carácter.

En cuanto al sentimiento del tiempo, ya vimos cómo, desde el principio, Leonor está vinculada al pasado y recelosa del porvenir. En el monólogo de la segunda jornada ella expresa todavía un sentimiento del pasado a varios niveles (el reciente del mesón, el lejano de la noche fatal) que, sin embargo, no es ya refugio, sino más bien obsesión. Por eso la fuga hacia la paz de la ermita lo es también para alejarse del pasado y sumirse en una atmósfera extratemporal: romántica fuga hacia lo infinito, donde se borran espacio y tiempo «e il naufragar m'è dolce in questo mare», como dijo Leopardi.

Pero a Leonor le ocurre lo que a Don Álvaro. El pasado la alcanza a su pesar, y también para ella el tiempo se borra de una manera repentina. Sin embargo, aun en el extremo trance, cada uno de los protagonistas permanece fiel al carácter que el autor le ha brindado, y si Don Álvaro afronta la muerte con el arrojo personal del luchador que ha sido toda la vida, Leonor la sufre por mano ajena, ser pasivo y subyugado hasta el último instante.

Bibliografía

El aspecto que ponen de relieve tanto las gacetillas que anunciaban el próximo estreno del Don Álvaro como las reseñas que aparecieron en los días inmediatamente sucesivos es, sobre todo, el de la novedad. Leopoldo Augusto CUETO, en su «Examen del Don Álvaro o la fuerza del sino», que salió en *El Artista* (1835, III, p. 106; puede leerse también en la reedición de la revista por J. Simón Díaz, CSIC, 1946, p. 55 o en BSS, VII (1930), p. 3), subraya y justifica la violación de las reglas classicistas, la variedad de los tonos, la naturalidad y no convencionalidad de las escenas y los caracteres, para sostener que la obra «es de un gusto nuevo». Con mayor ahínco, Antonio ALCALÁ GALIANO (o según Azorín, Larra), después de señalar en el Don Álvaro el símbolo de una revolución en acto indicaba lo novedoso de la obra en las mezclas de cómico y trágico, de burlas y veras, de antiguo y moderno (*Rev. Esp.*, 22-III-1835).

Igualmente se expresan Eugenio DE OCHOA («Don Ángel de Saavedra», *El Artista*, I (1835) p. 175) y el Conde de CAMPO ALANGE («Teatro del Príncipe. Don Álvaro o la fuerza del sino», *El Artista*, I (1835), p. 153).

Entre los modernos, este aspecto es examinado particularmente por Joaquín CASALDUERO («Don Álvaro o El destino como fuerza», *LT*, VII (1959), p. 11), quien, a través [72] de un análisis general de la obra, exhaustivo y rico de sugerencias, se detiene sobre todo en los temas del amor y el tiempo.

Desde luego, las innovaciones del Don Álvaro son un pasaje obligado de todos los estudios de conjunto, como la Introducción a la edición de «Clásicos Castellanos», debida a Ricardo NAVAS RUIZ (*Don Álvaro*. Lanuza, Madrid, Espasa-Calpe, 1975), quien, a este propósito, no duda en afirmar: «Históricamente las novedades y trascendencia de Don Álvaro son rotundas»; o los dos fundamentales de Edgar Allison PEERS, «Ángel de Saavedra, Duque de Rivas, A Critical Study», *RHI*, LVIII (1923), y Gabriel BOUSSAGOL, *Ángel de Saavedra, duc de Rivas. Sa vie, son oeuvre poétique*, Toulouse, Privat, 1926. Sobre todo en Peers, la valoración de la novedad resulta de la comparación con las diversas fuentes españolas y extranjeras.

Dentro del problema general de las fuentes del Don Álvaro ocupa un puesto de relieve el de las relaciones con *Les Ámes du Purgatoire* de Prosper Mérimée. Fue Cueto quien por primera vez aludió a una posible imitación del cuento del escritor francés por parte de Rivas (Índole especial del poeta. *Elogio del Duque de Rivas*, Madrid, 1866; reproducido en «Discurso necrológico en elogio del excelentísimo Sr. Duque de Rivas», *MRAE*, II (1870), p. 498 y III (1870), p. 628). Le contestaron negando tal imitación Manuel CAÑETE (*Escritores españoles e hispanoamericanos*, Madrid, Tello, 1884) y Juan VALERA (*Ángel de Saavedra, Duque de Rivas*, escrito en 1889, ahora en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1961, II, p. 754 b); éste opuso que Mérimée sí publicó su obra antes del Don Álvaro (en 1834), pero que pudo leer el drama de Rivas ya en 1832 ó 33, cuando el Duque se lo entregó para que lo hiciera representar en París.

La cuestión, a la cual quizá se haya atribuido demasiada importancia («ha sido desorbitada», afirma Navas Ruiz), fue luego afrontada por BOUSSAGOL, op. cit., y PEERS, op. cit., quien hace una minuciosa comparación de textos; en tiempos más cercanos, por Elisa Esther BORDATO, «Mérimée y el Duque de Rivas», *HULP*, XXI



(1930), p. 223, y, en fin, por Francisco CARAVACA, que en varios artículos (RLit, XXIII (1963), pp. 5 y ss.; LT, XLIX (1965), pp. 77 y ss., son los más recientes) declara la imposibilidad de demostrar [73] el plagio del uno o del otro, pero por una serie de conjeturas juzga más probable que el imitador sea Mérimée.

La mayoría de los críticos contemporáneos parece atraída, preferentemente, por el problema de la «fuerza del sino» con sus implicaciones filosóficas y teológicas. Ya Manuel CAÑETE, en su prefacio a las obras de Rivas incluidas en el t. I de Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX, Madrid, Fortanet, 1881, pretende interpretar el espíritu de la obra en sentido cristiano, y acuña la definición del sino que le domina como «Fatalidad del error voluntario», que sobreentiende la sustancial responsabilidad del libre albedrío. Niega nuevamente la presencia de un sino anticristiano Enrique FUNES (Don Álvaro o la fuerza del sino, Madrid, Suárez-Cádiz, Álvarez, 1899), quien atribuye poca importancia al tema, prefiriendo considerar la obra fundada sobre los motivos del amor y la venganza.

Con PEERS, op. cit., empieza un filón de la crítica, sobre todo la anglosajona, que se orienta hacia una interpretación de la pieza en un sentido antiprovidencialista. Si para Peers la idea que Rivas tenía del destino oscila entre paganismo y cristianismo, Richard CARDWELL («Don Álvaro or the Force of Cosmic Injustice», *Studies in Romanticism*, XII (1973), p. 559) la identifica con la persuasión de que todo lo domina una injusticia universal (verdadera negación de toda concepción providencialista), que se refleja en la injusticia social de que es víctima Don Álvaro. No se trata, según el crítico inglés, de una situación contingente, relativa sólo a Don Álvaro, porque, siguiendo en parte una idea ya formulada por Cañete, Cardwell propone una interpretación simbólica de la obra, en la que, a través de las vicisitudes del protagonista, se entrevé el destino del hombre.

Una posición parecida manifiesta R. NAVAS RUIZ (op. cit.), quien ve en la obra de Rivas los rasgos característicos de la tragedia, en que se mezclan «azar y necesidad». Don Álvaro lucha contra una sociedad injusta y un destino cruel, y se suicida como protesta contra el absurdo de la vida.

No acepta estas interpretaciones Gabriel LOVETT (*The Duke of Rivas*, Boston, Twayne, 1977) quien, al contrario, ve en la pieza la presencia de un espíritu religioso tradicional. En cambio Juan Luis ALBORG, en las numerosas y documentadísimas páginas del IV tomo de su *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 482 y ss., después de una detallada reseña de las diversas opiniones críticas, se [74] declara favorable a las tesis de Cardwell y Navas Ruiz. En la misma senda se sitúa Donald L. SHAW («Acerca de la estructura de Don Álvaro», en *Romanticismo 1*, Génova, 1982), que la aprovecha como base para una definición estructural de la obra.

Paralelos a este tipo de investigación podemos considerar los ensayos de Ernest GREY: «Satanism in Don Álvaro», RF, LXXX (1968), p. 292 (el orgullo luciferino de Don Álvaro es la causa de su condena) y Walter T. PATTISON: «The Secret of Don Álvaro», *Sym*, XXI (1967), p. 67, quien insiste sobre la marginación social como causa preeminente de los trágicos sucesos.

El tema social, interpretado como lucha entre el antiguo y el nuevo régimen, reaparece recientemente en una apropiada introducción al Don Álvaro escrita por E. J. RODRÍGUEZ BALTANÁS (Tarragona, Tarraco, 1983).

Un aspecto algo curioso, que sin embargo sería injusto subestimar, es el de la colocación temporal de los acontecimientos narrados en el drama. Lo afrontó David QUINN en «Riva's Unexplained Localization of Don Álvaro in the Eighteenth Century», RomN, XVI (1975), p. 483, que sitúa la historia en la época de Carlos I y Felipe II. Le replicó George P. MANSOUR («Concerning 'Rivas' Unexplained Localization of Don Álvaro in the Eighteenth Century', RomN, XVIII (1978), p. 349), considerando que la época del drama es en realidad el siglo XVIII. La solución definitiva la dio sin embargo John DOWLING («Time in Don Álvaro», RomN, XVIII (1978), p. 355), quien supo indicar, con excepcional aproximación, las fechas de cada jornada, situando, pues, la historia de Don Álvaro entre el 20 de julio de 1743 y septiembre u octubre de 1748.

Una visión panorámica de los diversos problemas aparece, entre las críticas más recientes, en la ya citada obra de ALBORG y, además, en el prefacio de Jorge CAMPOS al tomo C de la B.A.E.

---

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

Súmese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.



**editorial del cardo**