

LA INSÓLITA ESTRUCTURA DE DON ÁLVARO O LA FUERZA DEL SINO.

La historia literaria hispana, como es bien sabido, ofrece una indudable desproporción en la cantidad y calidad de los estudios que se han realizado sobre sus obras principales. Algunas (no voy a citar casos por archiconocidos) podrían llenar miles de páginas con la buena bibliografía que existe sobre ellas; otras, en cambio, apenas si han merecido la atención seria de los investigadores. *Don Álvaro o la fuerza del sino*, obviamente, se halla entre estas últimas¹. Y ello a pesar de ser la más afamada pieza teatral de su época; a pesar de ser unánimemente considerada como una obra revolucionaria, iniciadora de caminos nuevos para la escena española, como «el primero y más excelente de los dramas románticos» (por decirlo con palabras de Menéndez Pelayo), cuando no como «el único drama verdaderamente romántico del moderno teatro español» (en opinión de Nicomedes Pastor Díaz).

Sorprende por ello la cantidad de defectos de toda laya que se han señalado, y más porque a menudo no se han sostenido con argumentaciones minimamente rigurosas, sino que han sido casi siempre enjuiciamientos negativos motivados por diferencias de concepción estética, pergeñados al calor de la polémica que enfrentó a románticos y clasicistas en el momento de su estreno, allá por el año de 1835, o bien valoraciones realizadas bastantes años más tarde y desde ópticas literarias ajenas al ideario estético en que se fraguó *Don Álvaro*, como la de Azorín². Desde que el autor de *Castilla* consideró defectuosa, superficial e incoherente la celebrada creación del Duque de Rivas³, buena parte de los estudiosos han hecho lo propio, incluyendo la monografía de E. Allison Peers⁴. Sólo recientemente los trabajos de Cardwell, Navas Ruiz (ya citados) y Donald L. Shaw⁵ han abierto el camino conducente a una más cabal, rigurosa y positiva valoración del drama.

1 Cfr. un resumen suficientemente significativo en Duque de Rivas: *Don Álvaro o la fuerza del sino*, ed. de Ricardo Navas Ruiz (Madrid: Espasa-Calpe, 1975), pp. XXXVI-L.

2 Richard A. Cardwell, con buen criterio, ha señalado lo injusto de esta incomprensión en su notable artículo «*Don Álvaro or the Force of Cosmic Injustice*», en *Studies in Romanticism*, XII (1973), pp. 559-579.

3 Rivas y Larra. *Razón social del romanticismo en España* (Madrid: Renacimiento, 1916).

4 «Angel de Saavedra, Duque de Rivas. A Critical Study», en *Revue Hispanique*, XLVIII (1923), pp. 1-600. Cap. IV.

5 En el excelente prólogo que precede a su edición de Duque de Rivas: *Don Álvaro o la fuerza del sino* (Madrid; Castalia, 1986).

La estructura de *Don Álvaro*, en concreto, apenas si se ha estudiado, con la excepción de Shaw⁶, a no ser para censurar su falta de unidad, la inconexión de sus escenas o la incoherencia de su acción dramática. Y ello porque los críticos, en vez de analizar las peculiaridades constructivas de la pieza, en vez de buscar una explicación para sus innovaciones morfológicas, han decidido juzgarlas previamente como errores de composición, sin darse cuenta tampoco de la aparente contradicción que supone conjeturar desastrosa la estructura literaria del «primero y más excelente de los dramas románticos» españoles.

La construcción de *Don Álvaro* es atrevida, desusada, inhabitual..., pero también coherente, también perfectamente desarrollada: Lo primero que choca en ella es el extraño plan de la fábula, dividida, a lo que creo, en un curioso entramado que distingue, funcionalmente, la primera jornada de las otras cuatro, conformando así dos bloques disímiles por sus cometidos dramáticos, extensión y número de actos.

Lo usual hubiera sido que, como en la mayor parte de las piezas teatrales contemporáneas, (entiéndase *Macías* de Larra, *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa, *El Trovador*, de A. García Gutiérrez, etc...) el primer acto de *Don Álvaro* diera cauce al planteamiento, introducción o exposición de la trama⁷. Pero no es así, en mi opinión, sino que esta primera jornada se organiza ya con la estructura de una obra completa⁸, esto es, con su correspondiente planteamiento, nudo y desenlace, engarzados de la siguiente manera: 1) *planteamiento*: Don Álvaro, ante la oposición del marqués de Calatrava, padre de Leonor, motivada por el origen desconocido del caballero, decide huir con su amada. 2) *Nudo*: Sin embargo, en el momento mismo en que van a escapar, Leonor vacila, duda, escindida entre su amor por don Álvaro y su cariño filial, no se decide con la premura debida, pierde unos minutos preciosos y da tiempo a que el marqués descubra su propósito. 3) *Desenlace*: Don Álvaro entonces intenta que todo el peso de la responsabilidad caiga sobre él, se postra humilde ante el marqués, y aunque éste le ofende, el galán se traga su orgullo, dispuesto incluso a dejarse matar, hasta el punto de que arroja al suelo su pistola..., pero ésta se dispara por azar y mata al de Calatrava. Ya no hay solución posible para el amor.

La primera jornada, pues, al modo de algunas piezas de Lope de Vega⁹, está estructurada como una obra completa. ¿Por qué? ¿Sucedo lo mismo con las jorna-

6 El Estudio de la estructura de *Don Álvaro* más inteligente que conozco es el de Donald L. Shaw, *ed. cit.*, pp. 33-42; aunque sólo estoy parcialmente de acuerdo con él, quizá porque el camino de sus indagaciones es diferente al de las mías: él parte del significado para llegar a la comprensión de la estructura (: «apenas se ha comprendido rectamente el significado de *Don Álvaro*, la estructura de la obra se muestra en toda su claridad»), yo procedo a la inversa, analizando primero los elementos chocantes de la composición de la pieza, para, una vez aclarada su función, acceder a la captación de su sentido.

7 Y así lo entendió A. Peers: *A Critical Study*, p. 148; que incluyó parte del segundo acto en dicha función.

8 «La primera jornada es una tragedia en miniatura», en palabras de D. L. Shaw, *ed. cit.*, p. 36.

9 Como nos enseñó, con su habitual magisterio, Juan Manuel Rozas, a cuya memoria va, mercedamente, dedicado este pequeño trabajo.

das que siguen? ¿Cómo encajan éstas en el esquema inicial, tras el planteamiento-nudo-desenlace?

Desde luego, no sucede lo mismo con el resto de las jornadas, ya que, después de concluida la inicial, una nueva andadura preside el desarrollo del drama. En principio, a lo largo del primer acto, habíamos presenciado un clásico choque teatral entre amor y honor, en el que el sentimiento que se profesaban mutuamente don Álvaro y Leonor entraba en conflicto con el orgullo aristocrático y nobiliario del marqués, a causa del origen ignoto del galán, y todo acababa trágicamente. Ahora, en los cuatro actos que siguen, don Álvaro y Leonor no vuelven a verse, actúan por separado, y sólo al final de la obra, en un patético y fugaz instante, se encuentran de nuevo. Ambos escapan de las iras vengadoras de los dos hermanos de la dama, pero cada uno lo hace por su lado, pues por una serie de casualidades don Álvaro la cree muerta y ella piensa que él está en América. De ese modo, el motor inicial de la acción, el amor, desaparece o queda relegado a un segundo término, porque una nueva y más poderosa fuerza motriz ocupa su lugar: la venganza. A partir de la muerte accidental del marqués de Calatrava se produce, por tanto, un cambio sustancial en el desarrollo de la pieza, que no sólo ve cómo se altera el impulsor de su acción, sino también, y simultáneamente, su estructura dramática.

La venganza, encarnada por don Carlos y don Alfonso, hermanos de Leonor, pronto trasciende al mero deber social de lavar la afrenta recibida, a la obligación de recuperar el honor perdido, para transformarse en una fuerza desmesurada, en una pasión incontenible y torrencial que persigue al héroe, allá donde se encuentre, sin detenerse ante nada¹⁰; y ello porque esa es la principal concretización que adquiere el destino, el sino adverso de don Álvaro.

Al mismo tiempo, la construcción del drama abandona por completo el esquema planteamiento-nudo-desenlace con que se iniciara, para configurarse como una larguísima prolongación del desenlace, comenzado ya al finalizar la primera jornada, y retardado así durante las otras cuatro. De ahí que don Álvaro y Leonor no vuelvan a verse nunca más, excepto en el momento final, fugazmente, y únicamente para morir sin haber gozado su amor. De ahí que no haya conflictos nuevos, ni posibilidad alguna de encontrar una solución feliz, sino que, inevitablemente, haya de ir todo mal: no es un choque de resultado indeciso, sino un camino inexorable de venganza-destino, o lo que es lo mismo, un lento, prolongado y angustioso retardamiento del desenlace definitivo.

Dejando a un lado, por el momento, el acto II, que desde luego no constituye obstáculo alguno para nuestra hipótesis, el único escollo posible pudiera hallarse en las jornadas III y IV, que desarrollan en Veletri el enfrentamiento entre don Carlos y don Álvaro, o, si se quiere, entre don Félix de Avendaño y don Fadrique Herreros.

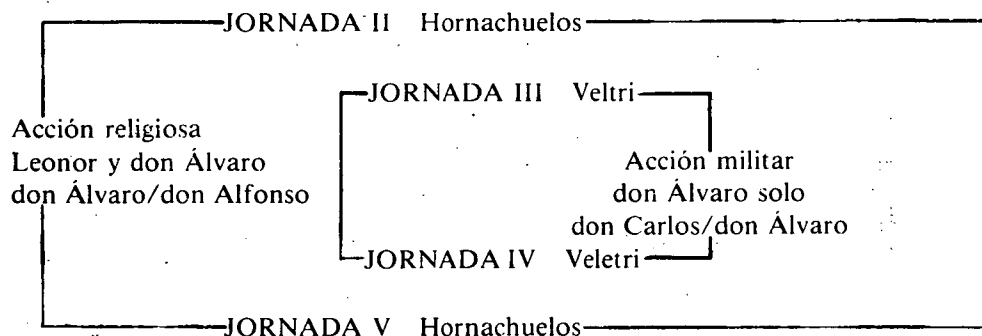
10 Algo similar sucede en *El Trovador* de Antonio García Gutiérrez, quien sin duda tuvo en cuenta la obra del Duque de Rivas. Vid. mi estudio y edición del drama, Barcelona, Clásicos Plaza y Janés, 1984.

En primer término, el indiano salva la vida al hermano de Leonor, a poco, éste hace lo propio con el héroe, después se hacen amigos fraternales, para, finalmente, tras el descubrimiento de sus verdaderas identidades, enfrentarse en un desafío que causa la muerte de don Carlos.

A primera vista, pues, parece casi un conflicto autónomo centrado en el cruce de amistad y honor. Pero no es así, por la sencilla razón de que no hay conflicto alguno, ya que, no obstante la auténtica amistad que le profesa, cuando don Carlos reconoce en don Fadrique al autor de la muerte de su padre, no duda un sólo instante, no vacila, y la venganza se impone abrumadora y rápidamente sobre la amistad. Nada de voluntad distendida entre su cariño por el amigo y su deber de vengar la afrenta recibida, nada de lucha íntima entre deseo y obligación opuestos, nada de conflicto, nada de drama, pues. Únicamente la iracunda venganza sobre todo, ante todo, y de inmediato. Exactamente lo mismo sucede en la jornada V con el otro hermano de la dama, don Alfonso, sólo que en este caso ni siquiera se hace posible la mera discusión del asunto, ya que no hay nexo alguno de unión entre don Álvaro y su perseguidor.

¿Para qué, pues, cuatro actos que no abren verdaderas expectativas nuevas al espectador, que no esbozan mini-conflictos, que sólo prolongan y retardan el final? A fin de, precisamente, por medio de ese insólito alargamiento del desenlace, destacar constructivamente, realzar estructuralmente la inexorable fuerza del sino adverso que acosa a don Álvaro allá donde se encuentre, por encima de las distancias geográficas, y de los años, sin que los cambios de actividad o profesión puedan detenerla.

No es raro, entonces, que estas cuatro jornadas estén dispuestas de acuerdo con un módulo simétrico, puesto que la simetría morfológica coadyuva bien al estatismo y a la falta de progreso. Por ello, a lo que creo, la *dispositio* se conforma merced al siguiente y equilibrado esquema:



De este modo, aunque el argumento sigue su camino hasta la tragedia definitiva, el dramaturgo destaca morfológicamente la imposibilidad de progreso en otra dirección que no sea la del desenlace iniciado al concluir la primera jornada.

Como han visto Peers y Shaw¹¹, aunque la obra se divide en cinco actos, no tiene más que tres hitos argumentales básicos, a saber: la irrupción del marqués en el rapto de su hija (I), la acción vengadora de don Carlos (IV), y la de don Alfonso (V). Los actos II y III apenas si comportan progreso alguno a la trama, porque su función es preparar los acontecimientos principales de los actos V y IV, respectivamente. Así pues, como ya hemos dicho, lo que hacen es retardar el final, por otra parte inapelable, además de insistir estructuralmente, según el bloque simétrico apuntado, en el carácter cerrado, circular y sin salida posible del héroe; o, dicho de otra manera, en la inexorabilidad del destino que le rodea, puesto que son dos círculos concéntricos asfixiantes los configurados, en sucesivas oleadas, por II-V y III-IV. Y más cuando observamos que también IV y V, las jornadas nucleares, tienen una morfología simétrica:

«Rivas emplea un procedimiento idéntico en las dos. Cada uno de los hermanos trae una noticia de capital importancia para don Álvaro. En las dos ocasiones se le da la noticia momentos antes de comenzar el desafío con la maligna intención de despertar vanas esperanzas en la mente del protagonista, aumentando la amargura de su muerte. Don Carlos le da la noticia de que Leonor está todavía viva. Don Alfonso le anuncia la rehabilitación de sus padres... Se resalta conscientemente la semejanza entre las dos jornadas...»¹²

Repeticiones, simetrías arquitectónicas, falta de auténtica conflictividad, insistencia temática, y, por ende, estatismo de los móviles de la acción y de su significado, falta de progreso de la trama... Todo a fin de que el retardamiento del desenlace, prolongado a lo largo de cuatro jornadas, sea la adecuación estructural perfecta para el implacable, aunque lento, asedio del sino adverso sobre don Álvaro. Simple y plena coherencia, pues, entre construcción y sentido, entre forma dramática e intencionalidad significativa.

Con todo, ¿no será excesivo el detenimiento de la acción que implica la jornada II, dedicada exclusivamente a Leonor, sin que aparezca don Álvaro, y en la que sólo vemos cómo la dama, tras conversar largamente con el padre guardián del convento de Los Ángeles, se retira a una eremítica cueva cercana? Aunque entendamos que se trata de la preparación del trágico desenlace del acto V, no por eso deja de sorprender que el Duque de Rivas dedique a tal menester toda una jornada, cuando lo podía haber hecho mediante una o dos breves escenas¹³. ¿Qué objeto puede tener esta extraña jornada II, enteramente centrada en Leonor, que no volverá a aparecer en la obra hasta la penúltima escena del acto V? De ser un error, sería tan burdo, que mal concepto podríamos formar de la capacidad dramática de Ángel Saavedra. No es lógico, ni aceptable que sea un fallo, pues sería garrafal. Más parece, según creo, una

¹¹ Vid. Shaw, *et. cit.*, pp. 33-34.

¹² *Ibid.*, p. 34.

¹³ No es raro que Allison Peers pensara que esta segunda jornada constituía un indiscutible error de la estructura de la pieza (*A Critical...* p. 149).

llamada de atención dirigida al espectador para que se fije preferentemente en tan desusado componenete estructural. ¿Con qué fin? Quizá para destacar la dimensión religiosa del drama, como quiere Shaw¹⁴, para resaltar el hecho de que el conflicto fundamental de la obra se produce entre el destino y la providencia divina. O quizá, pienso yo, para diferenciar con nitidez absoluta a Leonor de don Álvaro, cuyo amor es el origen del drama, pero a quienes ahora, comenzado ya el lento desenlace y sustituido el amor por la venganza, conviene no ya separar, sino hacer verdadero hincapié en su separación. ¿A qué objeto? Para que se vea cómo la venganza persigue exclusivamente a don Álvaro, cómo el sino adverso sólo se ceba sobre él, y no sobre la dama. Y así es, pues aunque don Carlos también busca a su hermana, pronto abandona la persecución de ésta y se centra en la del indiano, ya que tal es su «mayor cuidado» (v. 1567), su principal y obsesiva preocupación, al igual que la de su hermano. El destino-venganza cerca únicamente al héroe, y deja a Leonor al margen, del mismo modo que hace la estructura del drama, como prueba el hecho de que sólo alcanza a la joven cuando el galán se cruza otra vez en su vida, y no antes. Don Alfonso encuentra a su hermana sin buscarla, tras haber hallado, previamente, a don Álvaro, porque el malhadado sino que persigue al indiano es el que se ceba sobre la heroína, y no el suyo propio. De ahí el, no sé si desmedido, resalte constructivo de la jornada II, pergeñado para reiterar morfológicamente una vez más el tema axial; eso sí, individualizándolo, constriñéndolo a don Álvaro.

Así pues, concluyendo brevemente, creo que la estructura dramática de *Don Álvaro o la fuerza del sino* resulta ciertamente extraña, muy peculiar, nada parecida a la de otros dramas románticos coetáneos, verdaderamente insólita; pero, sin duda, también coherente y dotada de funcionalidad literaria plena, pues si el primer acto plantea el conflicto, lo desarrolla e inicia el desenlace, que, de este modo, se prolonga y retarda a lo largo de las cuatro jornadas que restan, lo hace así, de tan inusual manera, para resaltar magníficamente la inexorable *fuerza del sino* que acosa sin tregua al héroe. La grandeza, la osadía constructiva del Duque de Rivas radica, precisamente, en esta curiosa *dispositio*, que mantiene el interés y la tensión de su espléndida obra, a pesar de la imposibilidad de una evolución favorable —don Álvaro y Leonor no vuelven a verse más, salvo en el último instante, para morir—, a pesar de la falta de nuevos conflictos, con el único resorte intensificador que presupone el omnipresente destino.

Pero hay más, pues no se detienen ahí las innovaciones técnicas del drama, ya que, hasta ahora, me he referido exclusivamente a la trama principal, a la que soportan los protagonistas de la acción. Sin embargo, hay otros seres en la obra, que si bien no forman parte de modo directo en su engranaje, sí lo hacen indirectamente, cumpliendo una función dramática de indudable importancia, aunque secundaria.

Ya en la primera jornada son estos personajes secundarios, no relacionados expresamente con el argumento central del drama, los que realizan el planteamiento

14 · *Op. cit.*, pp. 38-39.

del conflicto. A lo largo de cuatro escenas costumbristas ubicadas en un aguaducho del sevillano puente de Triana, la gitana Preciosilla, de indudable raigambre cervantina, junto con un militar, el Tío Paco (el aguador), un majo, un canónigo y otros hablan de don Álvaro, de su forma, de sus múltiples cualidades y de sus amores con Leonor, la hija del marqués de Calatrava, quien se opone a tales relaciones. Durante el transcurso de esta presentación indirecta del drama, estos personajes, no obstante ser ajenos al asunto, lo comentan, lo juzgan, toman partido (por don Álvaro y en contra del marqués), e incluso vaticinan el funesto porvenir del indiano. Es decir, que la escena, además de pintoresca y costumbrista, además de reflejar muy románticamente el *color local*, funciona como el *coro* en la tragedia griega, puesto que nos muestra a una parte del pueblo que, sin tener nada que ver con la acción, la enjuicia, glosa, predice su futuro... Esto es, actúa como espectador ideal, próximo al drama, muy parcial en su entendimiento del mismo, que sirve como guía para el espectador real.

Lo mismo sucede en las escenas primera y segunda de la jornada II, más puramente costumbrista, en las que hay arrieros, un alcalde, el mesonero, la mesonera, mozos y mozas de Hornachuelos y un estudiante. Tan pintoresco grupo canta, baila seguidillas, come arroz con tomate y bacalao en un mesón de la localidad... Y además, el estudiante cuenta todo lo que pasó desde la muerte del marqués, se refiere a la venganza que buscan sus dos hijos y narra lo que se cree que ha sucedido con el indiano y Leonor. También, pues, este grupo del pueblo, ajeno por completo al asunto de la obra, se interesa por él.

Más tarde, en la segunda escena del acto IV, en la plaza de Veletri, los militares comentan la nueva ley sobre el duelo de Carlos III, a la sazón rey de Nápoles, fanfarronean acerca de la superioridad de los españoles sobre los italianos y se refieren también al desafío habido entre don Carlos y don Álvaro, del que ha resultado muerto el primero, mientras llevan preso al indiano. Y de nuevo, esa parte del pueblo que son los militares actúa como *coro* heleno, comentando la peripecia, interpretándola, dando la razón al indiano, alabando su valor, su generosidad...

Finalmente, la escena inaugural de la postrera jornada nos presenta un nuevo cuadro de costumbres, esta vez en el convento de San Francisco de los Ángeles, en Hornachuelos, y en cuyo discurso, mientras el hermano Melitón reparte la sopa boba entre los pobres, junto a las protestas de estos por lo escaso de la comida surgen las alabanzas del padre Rafael (don Álvaro). De esta suerte, se reitera una vez más el funcionamiento dramático de tan pintorescos cuadros, que dan fe, en este caso, de las cristianas cualidades del héroe, de su bondadosa fama entre los desheredados, actuando así como espectador ideales que se ponen siempre del lado del protagonista de la obra.

Se trata, en suma, de un acierto constructivo, a lo que creo, pues el conjunto de estas escenas, globalmente considerado, cumple una serie múltiple y compleja de funciones que confieren carácter todavía más innovador al drama. 1) Por un lado, introducen el pintoresquismo, el color local, al lado del patetismo más exagerado,

dando lugar a una mixtura anticlásica. 2) Al mismo tiempo, dada su frecuente comicidad, funcionan como interludios relajadores de la tensión, como contrapunto dis-tensivo que combina lo cómico con lo trágico, novedad opuesta también al clasicismo. 3) Sirven a veces para enlazar unas jornadas con otras, para que pase al tiempo entre ellas, como quería Lope en el *Arte nuevo*. 4) Otorgan categoría épica al héroe, a don Álvaro, pues siguiendo una técnica procedente de obras como *El bastardo Mudarra* de Lope o *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, la lucha heroica del galán contra los austriacos y su duelo a muerte con don Carlos no aparecen directamente en escena, sino que se narran por medio de otros personajes, militares que nada tienen que ver en el asunto y contemplan la acción, verdaderos narradores épicos, pues. 5) Y, sobre todo, actúan a modo de coro de tragedia griega, comentando, juzgando, interpretando o vaticinando los hechos, interesándose por ellos como una parte del pueblo que los sigue de cerca, en función de espectador ideal de los mismos..., acentuando, en definitiva, de esta inteligente manera, la calidad trágica de la obra.

La potenciación intensa de la tragicidad de *Don Álvaro* viene dada, pues, por elementos estructurales innovadores y por técnicas, aunque añejas, remozadas e insertas, además, en esquemas morfológicos nuevos. Por eso creo que la comprensión de la estructura de la obra es capital para entender su sentido, así como para darse cabal cuenta de la novedad que implicó su estreno en la escena española de 1835.

La peculiar composición literaria de *Don Álvaro o la fuerza del sino* presenta un caso trágico particular, pero no lo hace sólo desde su propia óptica privada, sino también desde una perspectiva pública, y esto es fundamental, porque refuerza enormemente su capacidad de intensificación dramática, al transformar el azar y la venganza en auténtico destino trágico. Don Álvaro encarna al individuo de cualidades plenamente positivas, arquetípicas, ser de talla superior al común de los humanos que adquiere categoría de auténtico héroe épico-trágico, además de por sus propias virtudes, por el hecho de que no son próximos a él, ni siquiera gentes de su círculo, quienes le alaban y encumbran, sino hombres y mujeres desconocidos, anónimos, personajes intrahistóricos totalmente ajenos a su ámbito y a sus problemas personales: el *coro*.

Nada más comenzar la obra, una gitana, un oficial, un vendedor, un majo... dicen del indiano que es «el mejor torero que tiene España», el más noble caballero, el más galán, el más valiente, muy rico, «buen mozo»... Lo tiene todo, menos una cosa: menos un origen claro, menos una familia conocida. Después, en Veletri, todos los soldados y oficiales del ejército le ensalzan y admiran: es el más valiente, el mejor militar, el más querido, el más generoso; hasta los generales interceden directamente ante el rey por su vida, pues no en vano le llaman «prez de España». Por último, en Hornachuelos, los mendigos y desvalidos dicen de él que es el más comprensivo, el más humano, el más benévolo. Y no obstante, le persigue sañuda la fatalidad allá donde va. ¿Por qué? Un hombre siempre honesto, bueno, generoso, valiente, querido por todos, alabado de continuo, verdaderamente heroico, que

nunca ha hecho voluntario mal a nadie, ¿de qué es culpable? ¿Qué falta ha cometido? Ninguna. Así, desde el punto de vista público que reseñamos, mediante la denuncia insistente, reiterada una y otra vez, de la INJUSTICIA TOTAL que se cierne siempre sobre don Álvaro, queda completamente remarcada la todopoderosa fuerza trágica que domina la obra, al mismo tiempo que su anejo e inexorable destino. No en vano es quizá *Don Álvaro* la única pieza del Romanticismo español en la que el sino adquiere verdadera encarnadura dramática.

La fatalidad, el absurdo irracional que acosa al héroe comienza su andadura al finalizar la jornada I, pues antes, aunque estigmatizado por su origen¹⁵, todavía tiene posibilidades de triunfo, ya que, si se opone el marqués, Leonor en cambio está dispuesta a huir con él. Lo que sucede es que duda, vacila, pierde unos segundos preciosos y, a consecuencia de ello, son descubiertos. El tiempo, ya se sabe, es una clave del drama romántico, desde que Larra iniciara su *Macías* mediante un plazo concreto al que se llega tarde por instantes, hasta que Hartzzenbusch hiciera lo propio, sólo que en el discurso completo de su obra, en *Los amantes de Teruel*. Por ello, en buena óptica romántica de drama en el tiempo, éste juega una mala pasada a los enamorados. Y a partir de ese momento, el destino adverso, su aliado, comienza verdaderamente a funcionar, porque, como ya sabemos, la pistola se dispara y el marqués muere. La conjunción es decisiva, pues ahí se unen la peculiaridad estructural estudiada y el inicio de la actuación terrible de *la fuerza del sino*.

Si don Álvaro no ha hecho nada malo —la pistola se dispara por azar—, si ha huido siempre el enfrentamiento con don Carlos y don Alfonso, si ha sido unánimemente alabado por todos, y a pesar de ello el destino le acosa incansable, constante, ininterrumpidamente, es porque el mundo no es lógico, ni justo, ni coherente. Más allá del tiempo, transcurran uno o cinco años; más allá del espacio, esté en Sevilla, Veletri u Hornachuelos; más allá de su actividad, sea caballero, militar o religioso; se llame don Álvaro, don Fadrique Herreros o Padre Rafael; en cualquier caso, fecha y lugar, el sino fatal le persigue. Por eso el suicidio final es absolutamente lógico, como supremo acto de rebeldía satánica contra la sociedad, contra el mundo y contra Dios mismo, pues todos le han negado su ayuda. Máxime cuando observamos que, una vez herido don Alfonso, don Álvaro sólo se preocupa por buscar alguien que le dé confesión, y Leonor, también honesta y virtuosa siempre, acepta ayudar no obstante su encierro. Esta postrera acción bondadosa, sin embargo, acarrea la muerte de su amada, en el único momento fugaz en que ha vuelto a verla. No se puede pedir más injusticia, ni más desventura. El suicidio es así la única salida digna que le queda, dado el absurdo del mundo y de la providencia divina. Por ello es absolutamente coherente la postura última casi existencialista, casi nihilista del héroe, ya que no tiene otra manera de afirmar su libertad de hombre, su individuali-

15 La importancia de la condición mestiza, además de traidora a la corona, que marca el origen familiar de don Álvaro es, sin duda, importante, aunque no tanto, en mi opinión, como cree Walter Pattison: «The Secret of Don Álvaro», en *Symposium*, XXI (1967), pp. 67-81.

dad. El suicidio, además, invocando al diablo, en su máxima expresión de suicidio satánico, supremo acto de rebeldía contra Dios en nombre del gran rebelde. Por tal razón es don Álvaro el primer inconformista puro del Romanticismo español, y forma pareja con el otro gran rebelde, don Félix de Montemar, el esproncediano *Estudiante de Salamanca*.

El retardamiento estructural del desenlace, como ya sabemos, es clave para configurar esta tragedia, puesto que (haciendo más palabras de R. Navas Ruiz sacadas de su contexto):

«La prolongación de la existencia de don Álvaro no se debe... a la necesidad de desarrollar más extensamente el personaje: como tal, es ya un ser sin salida. Se debe más bien a la necesidad de probar cabalmente el absurdo de vivir. Con fina percepción dramática, Rivas obliga a su héroe a apurar hasta el fondo el amargo cáliz del existir con su terrible contenido de malaventura, de desgracias acumuladas, de insensatez, de gratuidad, así... don Álvaro se alza en el momento mismo de arrojar al abismo a la categoría de símbolo: símbolo de total rebeldía frente a una sociedad hostil, frente a un destino ciego, inmisericorde, terrible.»¹⁶

El Duque de Rivas, además, ha seleccionado hábilmente unos cuantos episodios destacables de la vida de su personaje, pues sobre otros pasa como sobre ascuas. Así, destaca su valor y caballerosidad en Veletri durante dos jornadas, pero sólo utiliza una frase para referir la lucha que tuvo contra siete hombres, a los que acorraló, en la Alameda Vieja de Sevilla, o su desafío con un capitán de artillería en la misma ciudad, o su combate contra los criados del marqués de Calatrava, tras la muerte de éste, o su enfrentamiento con bandidos en las cercanías de Sevilla, a su regreso de Italia. Resulta evidente que, entre los azares de su vivir, el dramaturgo ha operado mediante un proceso selectivo, resaltando lo fundamental. Sin embargo, esos otros sucesos forman también parte del discurrir aventurero de su héroe y sirven para darle dimensión de vida plena, pues de otra manera su carácter arquetípico quedaría excesivamente marcado. De este modo, en cambio, don Álvaro puede convertirse en símbolo, sin dejar de ser un personaje individual.

Una vez sentado esto, se puede afirmar la calidad representativa de sus actividades principales, sean caballeresco-cortesanas, militares o religiosas, elegidas conscientemente, en todo caso, para destacar el desamparo absoluto del héroe, aún protegido por las más prestigiosas instituciones de España, aun a pesar de su brillo personal en todas ellas. Y es que, dada la importancia, solidez y poder del Ejército o la Iglesia, la desgracia del galán resulta, por ello, todavía más patética.

Nada ni nadie puede ayudarle: ni sus propias y modélicas virtudes, ni el pueblo que le adora, ni la Iglesia, ni el Ejército, ni Dios mismo. De ahí que su autoinmolación sea más que lógica, obligada por el discurso ilógico de su vida. Don Álvaro, tal y como está configurado el drama, tiene la necesidad de quitarse la vida, porque la

16 *Op. cit.*, pp. LV-LVI.

fatalidad y la desventura le han seguido allá donde ha encaminado sus pasos y su quehacer, pero, significativamente, no le han causado la muerte. Después de haber sido temerario hasta límites extremos, después de haber protagonizado múltiples combates y haber salido indemne de todos ellos, después de haber anhelado, en descanso eterno sin conseguirlo, resulta obvio que la inexorable sombra negra que le acosa no persigue su vida, sino su DESGRACIA ABSOLUTA, para lo cual es necesario que pueda presenciar cómo dejan este mundo todas las personas que le quieren o le rodean. Es hartó intencional que la *fuerza del sino* ocasione la muerte de toda la familia del marqués (padre e hijos a manos de don Álvaro, Leonor a las de su hermano Alfonso) y deje, en cambio, vivo al héroe. ¿Qué otra cosa puede hacer, entonces, que suicidarse, si ni siquiera se le concede la quietud postrera de los muertos? Por ello, sin culpa alguna, víctima inocente que causa la muerte de quienes deberían de haber sido su propia familia si el mundo fuera lógico y justo, don Álvaro se precipita hacia el abismo invocando al «demonio exterminador» y clamando por el fin

del mundo: «¡Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción...».

Don Álvaro o la fuerza del sino es una tragedia total¹⁷, no obstante sus componentes cómicos, que inserta un problema social dentro de un ámbito filosófico que lo trasciende. De tal modo que, lo que comienza como un conflicto de honor, acaba por ser una indagación sobre el sentido último de la vida y del hombre. El protagonista es, en principio, un ser nada rebelde, marcado por un estigma familiar de mestizaje y traición a la corona que le obliga a saltarse el código social imperante para conseguir su amor. Pero nunca pone en duda la validez de las normas sociales, pues su orgullo de caballero implica que las acepta. Sin embargo, el destino adverso lo señala con insistencia, ocasiona, en contra de la voluntad del indiano, la deshonor de la familia de Leonor y, a raíz de ella, la venganza consiguiente. No obstante, don Álvaro intenta, sin conseguirlo, solucionar el problema, pretende evitar enfrentamientos..., pero es vano. Busca incluso la muerte, sin fortuna siquiera para eso. Finalmente, accede a la religión en pos de un amparo que él cree definitivo, pues promete, al escapar de la cárcel de Veletri:

«Denme una espada; volaré a la muerte,
y si es vivir mi suerte,
y no la logro en tanto desconcierto,
yo os hago, eterno Dios, voto profundo
de renunciar al mundo
y de acabar mi vida en un desierto.» (IV, 8)

Se pone, pues, por medio de un voto solemne, bajo la protección (y al servicio) de Dios. Y es en este último eslabón de su cadena vital donde tiene lugar el enfrentamiento central del drama, pues la fatalidad le sigue acosando con la misma feroci-

17 Cfr. Ricardo Navas Ruiz, *ed. cit.*, p. LII.

dad, a despecho de su hábito clerical. Es más, precisamente en esta situación es cuando la tragedia se acentúa y culmina; y, ahora sí, el héroe se convierte, a consecuencia de ello, en un prototipo del inconformista sumo, del rebelde más osado, de Luzbel, y afirma rotundamente, cual segundo Lucifer, cual símbolo del hombre, su personalidad, su libertad, su dignidad. No en vano, también Leonor había buscado la misma protección, y tampoco le había servido de nada.

Así, de esta manera, la pieza acaba por plantear, como bien ha estudiado R. Cardwell¹⁸, el enfrentamiento entre el destino y la providencia divina, con la evidente victoria de aquél. Adquiere por esta vía una trascendencia simbólica y filosófica que justifica la tragedia y da sentido a su insólita estructura, al indagar, finalmente, sobre el sinsentido, el absurdo y el desamparo del hombre decimonónico, que, al faltarle la ayuda de Dios, sólo encuentra la injusticia cósmica como contrapeso. De ahí que la obra sea trágica: no puede ser otra cosa.

Tragedia, además, de raigambre hondamente española, no obstante el original coro de tradición clásica que usa, a causa de la concepción del sino que plasma. Ya Menéndez Pelayo aseguró, aunque sin explicar su aseveración, que «una fatalidad no griega, sino española es el Dios que guía aquella máquina y arrastra el protagonista»¹⁹. Y, si bien la cuestión se ha discutido y se discutirá mucho, creo que el ilustre polígrafo tenía razón, pues el destino que atosiga al caballero no es más que la exageración desmedida de una venganza de honor. Es cierto que tal sentimiento de revancha acaba por transformarse en una impetuosa pasión que trasciende con mucho su origen meramente social. Pero no es menos cierto que el arranque de la misma no es otro que el deber honroso, que los hijos tienen que cumplir, de lavar la afrenta que les ha infringido la muerte de su padre. Las normas que la aristocracia española seguía para recuperar la honra son bien conocidas, pues era necesario matar al ofensor para anular la deshonra. Eso pretenden hacer don Carlos y don Alfonso, y de modo, por demás, harto caballeresco y español, siempre mediante un desafío limpio y noble, cara a cara, sin servirse en ningún caso de la traición. Lo cual demuestra, por otra parte, que su pasión vengadora no es tanta, no es tan poderosa como para imponerse por completo a su calidad de caballero ni a su sentido, por ende, del honor.

Y no es raro que así sea, pues Ángel Saavedra, Duque de Rivas, también noble, y sin duda buen lector del teatro áureo, encontró en él, desde Lope a Calderón, una tradición dramática española que funcionaba frecuentemente como fuerza sustitutiva del destino trágico antiguo: el honor. Ya lo decía el Fénix en su *Arte nuevo*: «Los casos de la honra son mejores, porque mueven con fuerza a toda gente»²⁰. Era, en

18 *Art. cit.*

19 *Apud.* R. Navas Ruiz, *ed. cit.*, p. XLIII.

20 Cito por la edición de mi admirado maestro Juan Manuel Rozas: *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega* (Madrid: SGEL, 1976). *Vid.*, además, sus atinados comentarios, pp. 144 y ss.

efecto, suficiente que recordara la capacidad motriz que la venganza de honor tenía en la tragicomedia barroca, para tomarla como punto de partida, y así lo hizo, según creo, sólo que acentuándola hasta tal punto, que trascendió ampliamente su modelo, configurando una fuerza dramática verdaderamente nueva en el teatro español²¹.

ANTONIO REY HAZAS

21 Es suficiente recordar que el caballero de Olmedo, en el momento cumbre de su decisión, decide regresar a su pueblo, no impelido por destino alguno, sino porque tener miedo era imposible para un ser de su categoría, para un noble; por eso dice: «En mi nobleza / fuera ese temor bajeza». Prosigue su camino, y encuentra la muerte. Ese es su destino. Por semejante razón, asimismo, los numantinos se autoinmolan en la inmortal tragedia de Cervantes, porque sus mujeres les dicen que no salgan a luchar contra los romanos, infinitamente superiores en número, pues si lo hicieran, como todos morirían en tan desigual combate, los romanos acabarían por deshonrarlas a ellas. El suicidio colectivo es aquí también consecuencia de una actitud ante la vida dirigida por el honor. Me he ocupado de ambas cuestiones, respectivamente, en Antonio Rey Hazas: «Algunas precisiones sobre la interpretación de *El caballero de Olmedo*», en *Edad de Oro*, V, pp. 183-201; y en Miguel de Cervantes: *Teatro completo* (edición y estudio de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo), Barcelona, Planeta, 1987 (aparecerá en enero-febrero).