

ACERCA DE LA ESTRUCTURA DE *DON ALVARO*

En su conocido artículo sobre *Don Alvaro*¹ Richard Cardwell propuso una nueva interpretación del drama que parece haber convencido a varios críticos. J. L. Alborg, sobre todo, en el cuarto tomo de su *Historia de la literatura española* (Madrid, 1980, p. 485) no vacila en llamarla "la recta interpretación", y menciona que también la formuló independientemente (si bien de una forma mucho menos desarrollada) Ricardo Navas Ruiz en su edición de la obra (Clásicos Castellanos, 1975). Incluso Lovett², quien rechaza en parte las conclusiones de Cardwell, se ve obligado a aceptar el punto de partida de éste y, según nuestra opinión, se contradice al intentar criticar sus argumentos.

El trabajo de Cardwell, como es lógico dado su enfoque puramente interpretativo, toma en consideración exclusivamente la temática de la obra. Sorprende, en cambio, el que Navas Ruiz y Alborg, quienes se proponen tratar globalmente *Don Alvaro*, no nos dicen nada en realidad acerca de la estructura de la pieza. Tampoco lo hace Lovett, y mucho menos Llorens, cuyo libro *El romanticismo español* (Madrid, 1979) muestra claramente que su autor ya no estaba al corriente de la investigación moderna. Dos críticos solamente han intentado analizar seriamente la forma dramática de *Don Alvaro*. Nos referimos a E. A. Peers en *Angel de Saavedra (Revue Hispanique, 58 (1923), 379-472)* y a J. Casaldueiro, cuyo artículo "*Don Alvaro*", o el destino como fuerza (*La Torre, 25 (1959), 11-49*) fue reproducido en sus *Estudios sobre el teatro español* (Madrid, 1960, 117-58). Hay que hacer notar, sin embargo, que tanto Peers como Casaldueiro formularon sus respectivos pareceres mucho antes de que surgiera el actual consenso crítico acerca del significado de *Don Alvaro*.

Además, se basaron en una interpretación del drama totalmente opuesta a la de Cardwell, Navas Ruiz y Alborg. En la perspectiva de hoy sus observaciones nos parecen de dudosa aceptación, e incluso en el caso de Casaldueiro (para emplear las palabras de Cardwell) "uncharacteristically muddled". Quisiéramos sugerir que la interpretación del tema de *Don Alvaro* formulada por Cardwell y aceptada por Navas Ruiz y Alborg abre camino hacia una revisión de nuestras ideas acerca de la técnica de la obra; es decir, al enfocar el drama no ya como una representación verosímil de la vida, sino como una obra simbólica, podemos percibir más claramente las intenciones de Rivas mientras escribía la pieza y comprender mejor las razones que motivaron la elección de su forma y estructura.

Al examinar el desarrollo de la trama de *Don Alvaro* un hecho resulta tan obvio que ningún crítico, salvo Peers, lo menciona (y éste se equivoca al explicarla)³. El drama gira en torno a tres acontecimientos: la intervención del marqués de Calatrava en el rapto de su hija; la tentativa de venganza de don Carlos; y la renovada tentativa de don Alfonso. De modo que, si fuera verdad que al teatro romántico es "enteramente la misma cosa [que] la dramaturgia de Lope y Calderón" (como sostuvo Azorín en *Rivas y Larra, O. C. III*, Madrid, 1961, p. 411) el autor indudablemente habría dividido el drama en las tres jornadas tradicionales. El que Rivas no lo hiciera, y era muy consciente de esto (podemos verlo en que las cuatro piezas siguientes tienen tres jornadas cada una) no deja de llamar la atención. ¿Qué es, pues, lo que hace el dramaturgo? Divide el argumento en cinco actos, de los que sólo el primero corresponde a uno de los acontecimientos principales. A continuación viene un acto entero dedicado a la entrada de Leonor en el monasterio de Hor-nachuelos. En este segundo acto don Alvaro no aparece para nada. Es más, la trama casi no progresa. El acto entero sirve única y exclusivamente, en apariencia, para preparar la reunión final de los amantes; desde el punto de vista de la economía dramática habría podido reducirse a una breve escena. Aquí nos preguntaríamos ¿por qué decidió Rivas dedicar todo un acto a este episodio? El tercer acto, en cambio, es muy animado; pero tampoco en él avanza mucho la trama. Su objeto principal es el de preparar la escena para el segundo acontecimiento principal del argumento, el desafío entre don Alvaro y don Carlos y la muerte de éste. De nuevo nos vemos obligados a preguntarnos ¿es aceptable dedicar un acto entero a tales preparativos? Finalmente en los dos últimos actos, la doble tentativa de venganza de los hermanos crea deliberadamente un efecto de simetría. Rivas emplea un procedimiento idéntico en los dos actos. Cada uno de los hermanos trae una noticia de capital importancia para don Alvaro. 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 héroe 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; es decir, le informa que desapareció ya el mayor impedimento a su matrimonio con Leonor. Se enfatiza conscientemente la semejanza entre los dos actos, de modo que la obra tiene un climax al final del primer acto, seguido por una pausa notable y luego por un doble climax en los actos cuarto y quinto.

Ahora bien, *i* la interpretación del drama propuesta por Cardwell, según la cual se trata de una pieza simbólica cuyo tema es la condición humana, nos ayuda a comprender por qué *Don Alvaro* resulta construido tal como está (y no por ejemplo como *El trovador* de García Gutiérrez que tiene — más lógicamente — un climax al final del primer acto, otro al final del tercero y el último al final de la obra)? Para responder a esta pregunta habrá que examinar de cerca el segundo y el tercer acto. Pero antes conviene comentar brevemente un aspecto de la obra que no siempre ha sido bien enfocado. Nosotros damos por sentado, con Cardwell, Navas Ruiz y Alborg, que el objeto principal de Rivas fue legitimizar (conscientemente o no) la idea de que es la fuerza del sino, la injusticia cósmica, la que gobierna la vida del hombre y no la Providencia divina. Ahora (según ya apuntó Cardwell) dado el contexto ideológico del drama, la injusticia social no es sino una manifestación de la injusticia cósmica, ya que, si hemos de creer a Herrero⁴, la piedra angular del pensamiento anti-liberal de la época la constituía la idea de la santidad de las instituciones sociales. "Tales instituciones son perfectas", afirma Herrero, "pues se basan, últimamente, en la voluntad divina" (p. 250). Una vez que nos damos cuenta de eso, reconocemos que el tema, aparentemente doble, de *Don Alvaro* (es decir, por una parte la protesta contra los obstáculos sociales que impiden la felicidad de los amantes, y por la otra el rechazo del providencialismo ortodoxo) se convierte en un tema único. Esto a su vez explica la técnica elegida por Rivas al construir la pieza: una técnica de deliberada repetición. ¿Cómo funciona esa técnica? Es un lugar común de la crítica del romanticismo inglés, de Keats en particular, que una de las máximas aspiraciones de los románticos fue transformar el mundo de la realidad en algo mágico mediante la imaginación, de parar el tiempo mediante la creación de un mundo ideal del que el mundo que nosotros conocemos no es más que un torpe reflejo. Al romanticismo español le falta en general aquella fe en el poder transformador de la imaginación tan típica de los movimientos inglés y alemán. Aquí el enemigo es el destino, que impide al amor crear un nuevo mundo ideal.

El mundo mágico de Keats en el que es el tiempo el que rompe el encanto, tiene su contrapartida en *Don Álvaro* en donde hay una triple tentativa de vencer la realidad y en donde es el destino el que destruye toda esperanza. Rivas enfrenta a su héroe, aislado por su nacimiento, por su sangre mestiza y por el crimen de sus padres, al modo de ser social y religioso de la España tradicionalista, que él, trágicamente, trata de trascender. En el primer acto apela al amor para que cree el ambiente mágico que tanto anhelaba Keats. Frustrado, se vuelve a la acción en los actos tercero y cuarto. Finalmente, en el quinto acto, se refugia en la religión. En cada caso, el mundo real, el "diablo mundo", cuyo señor implacable es el destino, interviene para cerrarle el paso. Cada fase de su lucha se lleva a cabo bajo el signo de una terrible ironía. Cada fase culmina en la muerte. He aquí lo que proporciona a la obra su unidad estructural. En el primer acto, sólo cuando don Álvaro se somete a la realidad y suelta la pistola con la que podía desafiar al marqués, interviene el destino y produce la muerte de éste. En el cuarto acto, sólo cuando don Álvaro encuentra por primera vez un amigo entrañable, se ve obligado a matarlo. En el quinto acto, sólo cuando don Alvaro reencuentra a Leonor después de años de búsquedas infructuosas, se la mata delante de sus ojos. Tres veces don Álvaro se aproxima al mundo encantado; tres veces se le niega la entrada. Así se debe comprender el diseño de la obra.

El primer acto es una tragedia en miniatura. La escena tan famosa del aguaducho no sólo cumple con admirable originalidad la función de despertar la curiosidad en el auditorio, de introducir al personaje central y de proporcionar los datos necesarios para comprender lo que sigue, sino que también anuncia el tema del destino mediante comentarios intercalados por el oficial y Preciosilla. A la inolvidable entrada silenciosa de don Alvaro sigue la repentina tensión suscitada por los apartes del canónigo. Una vez que éste sale del aguaducho está en pleno desarrollo la acción del drama.

La escena-clave, situada en el centro del primer acto, es la sexta: la de la vacilación de Leonor. Aparentemente sólo marca una pausa entre las dos situaciones altamente dramáticas que la anteceden y siguen. En éstas se ejercen en la heroína la presión de su padre, viejo, cariñoso y entrañablemente amado, por una parte, y la de don Alvaro, joven y apasionadamente enamorado por la otra. Aquí Leonor aparece, aún antes que don Alvaro mismo, como la víctima de una situación auténticamente trágica, atrapada como está entre dos fuerzas igualmente justificadas: el amor de un padre y el amor de un futuro marido. La escena de su vacilación, mientras aumenta la tensión ya creada durante la exposición, al mismo tiempo nos enfrenta directamente con el hondo patetismo de la situación inicial del drama. En realidad, las escenas cinco, seis y siete, con la vacilación de Leonor situada estratégicamente entre las dos desgarradoras apelaciones a su

fidelidad, forman una sola unidad dramática. Esta unidad separa las anticipaciones de la tragedia, que ya se configuran en la escena del aguaducho, de la primera catástrofe que sigue en la escena ocho. Cada elemento en el primer acto sirve a un único propósito: el de crear un modelo. Es el modelo de una serie de acontecimientos aparentemente fortuitos, pero que en realidad están regidos por una fuerza — la fuerza del sino — cuyo influjo volverá a ejercerse implacablemente durante el resto de la acción⁵. Sugerir, como lo hizo Peers (*op. cit.*, p. 148) que el primer acto no es más que una parte de la exposición del drama, exposición que incluso abarca parte del segundo acto, nos da una muestra de como *no* hay que leer *Don Alvaro*.

El segundo acto, como notamos arriba, marca una pausa en la acción. Hay una transformación total no sólo del ambiente sino también del argumento. Hasta ahora se ha hecho hincapié exclusivamente en el azar: una conversación que escucha por casualidad el canónigo al aguaducho; la trayectoria casual de una bala disparada accidentalmente. Todo lo demás del drama será dedicado de ahora en adelante a convertir el *azar* en *sino*: hacer que los acontecimientos sean tales que den razón a las previsiones de Preciosilla; en otras palabras, convertir un mero suceso en un tema. Pero si la interpretación de Cardwell es la correcta, el tema de *Don Alvaro* va más allá de la simple afirmación que un *fatum* funesto interviene en la existencia humana. El objeto de una tragedia no es simplemente sugerir que "la vida es así", sino preguntar "¿por qué la vida es así?" Y la respuesta en *Don Alvaro* no deja lugar a dudas: es porque no existe una Providencia divina para contrarrestar el destino adverso. Llegado a este punto, es obligado preguntar por qué el escenario de los actos segundo y quinto se sitúa en, o cerca, del monasterio de Hornachuelos. Teóricamente no es para nada necesario. Don Alvaro, don Alfonso y Leonor habrían podido encontrarse con perfecta lógica en un barco en alta mar o en un país extranjero. El sino todavía los habría juntado sólo para morir. Pero habría faltado un elemento esencial. Al hacer que Leonor abrace la vida de una ermita y que don Alvaro se haga monje, Rivas introduce una dimensión totalmente nueva en el drama. El conflicto ya no es un conflicto entre el destino y los amantes, sino entre el destino y la (posible) Providencia divina. Una vez que ambos protagonistas hayan buscado refugio en la religión, el grito de don Alvaro antes del desenlace

¡oh Dios!... ¿Me rehusa
vuestra gracia sus auxilios?

se revela fundamental: significa que el destino ha superado la barrera erigida por la fe.

La importancia del segundo acto, que para Peers constituía "indudablemente un error" ("an undoubted flaw of construction", p. 399) y "el punto más débil de la pieza desde el punto de vista de la construcción" ("the weakest spot constructionally in the play", p. 149) de este modo queda perfectamente aclarada. No se trata en este acto de acelerar la marcha de los episodios, sino de profundizar en el tema, al introducir la fuerza que debía contrapesar al sino. El segundo acto empieza con otro ejemplo del azar: la coincidencia en la misma tarde y en el mismo mesón de Leonor y el estudiante, el compañero de su hermano Alfonso. La escena del mesón tiene una doble función. Ha pasado un año desde la muerte del marqués; por tanto hace falta una nueva escena expositiva. Así se explica la relación del estudiante. Pero las noticias que trae no justifican una escena tan larga. No menos importante fue crear una nota de contraste entre el dramatismo del final del primer acto y la introducción del tema religioso. Tal interludio nos lo ofrece la escena del mesón. Es, desde luego, lógicamente innecesario que Leonor escuche la relación del estudiante, la cual está dirigida al auditorio. Pero las referencias a ella y más tarde a su inesperada desaparición del mesón, reorientan la atención del auditorio, hasta entonces fijada en don Alvaro, concentrándola en Leonor, de modo que preparen con eficacia la entrada de ésta en la próxima escena. El resto del acto transcurre a la sombra de una cruz gigantesca que se erige delante del monasterio. Las acotaciones especifican que la mayor parte del diálogo entre Leonor y el P. Guardián tenga lugar mientras éstos estén sentados al pie de la cruz. El simbolismo visual queda por demás obvio. No menos obvia es la función de los cuatrocientos y pico de versos del diálogo mismo entre la heroína y el monje bondadoso. En ellos no sólo se prepara el desenlace sino que también (y mucho más importante) se enfatiza sistemáticamente la dimensión religiosa que subyace al conflicto en que se basa el drama. Si, como sugiere correaamente Navas Ruiz, el famoso monólogo de don Alvaro en el tercer acto constituye "el eje del drama" y "marca el salto desde el orden social al orden metafísico", la importancia de ese salto no puede apreciarse debidamente fuera del contexto creado por la escena de la cruz en el segundo acto.

Nos enfrentamos ahora con lo que es quizás el aspecto estructural más interesante de *Don Alvaro*: la función dramática de los actos tres y cuatro. Pues aún si aceptamos que el segundo acto desempeña un papel esencial en el desarrollo del tema (aparte de la necesidad imperiosa de amplificar el papel de la heroína, quien de otro modo tendría una sola escena importante — la sexta del primer acto — y luego desaparecería hasta el desenlace, lo cual no toleraría ninguna actriz digna de interpretar el personaje), con todo, Rivas todavía habría podido llevar a término el drama dentro de cuatro actos, dedicando uno a cada una de las tentativas de venganza de los dos hermanos de Leonor.

En cambio Rivas no sólo dedica el acto tercero por entero a una serie de episodios inverosímiles en los que don Alvaro y don Carlos se salvan mutuamente la vida, sino que además evita deliberadamente servirse del desafío entre don Alvaro y don Carlos para crear (como sería lógico) el climax del cuarto acto. ¿Cómo se explica esto? Es precisamente la segunda parte del cuarto acto, a la que Azorín en *Rivas y Larra* no dedica sino unas cuantas frases desdeñosas, la que nos proporciona la clave. Vista retrospectivamente, esta parte del cuarto acto se presenta como el momento más irónico del drama. Pues en ella don Alvaro escapa a la justicia humana, por medio de otra intervención imponderable del azar, para encontrar en el quinto acto la injusticia divina.

Los actos tres y cuatro tomados en su conjunto no contienen otra cosa que una sucesión de situaciones irónicas que culminan con la evasión de don Alvaro de la pena capital — evasión aparentemente "providencial" — y su decisión de dedicar el resto de su vida a la soledad y a la penitencia ¡con consecuencias tan funestas! La serie de ironías comienza en la sala de los oficiales en Veletri. Según Casaldruero las primeras escenas del tercer acto tienen el objeto de establecer el carácter de don Carlos. Pero ésta no es ni mucho menos su función principal, que es, en cambio, la de ofrecer un contraste simbólico con lo que antecede. Al levantarse el telón, después de caer sobre el final del segundo acto mientras Leonor y el P. Guardián buscan el amparo de la Iglesia, revela la fuerza opuesta a la religiosa, el azar, el juego de naipes. ¿Es acaso exagerado hacer constar que todo está arreglado para que la víctima no tenga posibilidad alguna de salir victoriosa? El que el azar aquí simbolice el destino está probado por el hecho de que es el juego de naipes el que lleva a don Carlos a encontrarse inesperadamente con don Alvaro. ¡Pero en qué circunstancias! El hombre a quien más que a ningún otro aborrece don Carlos le salva la vida. A su vez, don Carlos salva la vida a quien más que a nadie en el mundo anhela matar. El cuarto acto fuerza más la ironía del destino. Sólo cuando don Alvaro acaba de comprender que Leonor está todavía viva y que todavía la felicidad podía estar a su alcance, se ve forzado a interponer otra muerte entre él y ella, al matar a quien además de ser el hermano de su amada, le ha salvado la vida. Después de todo eso la evasión de don Alvaro de la pena de muerte (a la que, subrayamos, estaba dispuesto a someterse "como cristiano") y su decisión de refugiarse en el estado religioso, como ya lo hizo Leonor, constituye el colmo de la ironía. El camino hacia la renuncia y la mortificación de sí ha de llevar a don Alvaro al mismo lugar sagrado a que había llevado a Leonor.

Cuando por fin se encuentran, el destino hace responsable a don Alvaro de la muerte del segundo hijo del marqués de Calatrava y seguidamente mueren ellos mismos.

No es preciso examinar de cerca el último acto. De sus tres partes: la escena de la sopa y de la llegada de don Alfonso, las escenas en la celda de don Alvaro, y el desenlace, las dos primeras se relacionan fácilmente con aspectos técnicos ya mencionados. Como la escena del mesón al principio del segundo acto, la escena de la distribución de la sopa y del diálogo entre el hermano Melitón y el P. Guardián combina la función de disminuir la tensión después del final del acto cuatro y la de informar al auditorio acerca de lo que ha pasado en los cuatro años transcurridos desde entonces. La segunda parte del último acto, es decir el enfrentamiento entre don Alvaro y don Alfonso sigue, como apuntamos arriba, el modelo del acto cuarto, escena uno. Así como don Carlos había revelado que Leonor estaba todavía viva, don Alfonso anuncia que los padres de don Alvaro han logrado el perdón y que se les ha devuelto su rango, su dignidad y sus riquezas. Si hay algo que llama la atención en esta parte del acto quinto, es precisamente lo que no cuadra con la interpretación de Pattison⁶. Ante el desprecio que le muestra don Alfonso al referirse a su sangre mestiza, don Alvaro no se inmuta. Cuando sí reacciona es cuando don Alfonso le golpea. Aquí de nuevo se enfatiza el aspecto anti-cristiano de la obra. En vez de ofrecer la otra mejilla, como enseña la doctrina cristiana, don Alvaro, a pesar de sus votos, acepta el desafío. Así otra víctima se coloca entre él y Leonor. Muere, por fin, ella, a manos de su hermano; don Alvaro renuncia a la lucha desigual contra el destino adverso y se suicida.

Para concluir: esperemos haber mostrado que la crítica que se viene haciendo de la técnica de *Don Alvaro* como obra dramática no está bien fundamentada. No hay ningún desequilibrio serio entre sentido y forma en la obra maestra de Rivas. Al contrario, las dificultades que nos ofrece el drama resultan de la insistencia con que el dramaturgo va creando, de acto en acto, una concatenación de circunstancias aparentemente casuales tal que al fin la única conclusión que se nos impone es que hemos presenciado diversas manifestaciones de una maligna anti-Providencia, un sino cruel e incomprensible. Para lograr este objeto Rivas acumula ironía tras ironía; incluso, en el quinto acto, hace que don Alvaro evite la muerte por cuarta vez (si contamos su persecución por parte de los criados enfurecidos del marqués de Calatrava al final del primer acto) cuando, dejado por muerto por los bandidos, es llevado al monasterio de Hornachuelos (donde le espera el suicidio).

¿Cómo se explican estas ironías si no se acepta la interpretación simbólica del drama? En realidad el defecto principal de *Don Alvaro* estriba en que el tema de la obra resulta excesivamente explícito. Y aquí Rivas mismo ha sido víctima de una singular ironía. Precisamente el factor que le indujo a enfatizar tan sistemáticamente el tema del drama (es decir, el conflicto entre el destino y la Providencia divina) — nos referimos, claro está, a los prejuicios religiosos del auditorio — ha resistido hasta hace muy poco⁷ a toda tentativa de interpretar rectamente la obra más importante del teatro romántico español.

DONALD L. SHAW
Universidad de Edimburgo

NOTE

¹ R. CARDWELL, *"Don Alvaro" or the Force of Cosmic Injustice*, "Studies in Romanticism" (Boston) 12, 1973, 559-79.

² G. LOVETT, *The Duke of Rivas*, Boston 1977, capítulo 4, esp. págs. 81-82.

³ E. A. PEERS, *op. cit.* p. 418.

⁴ J. HERRERO, *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid 1971, p. 250.

⁵ Por eso hay que prestar particular atención a los comentarios de Preciosilla con respecto a don Alvaro: "no es buena la [suerte] que le espera"

"negra suerte le espera". ⁶ W. T. Pattison, *The Secret of "Don Alvaro"*, "Symposium*" (Syracuse, USA) 21, 1967, 67-81. ⁷ Véase, por ej. VICENTE LLORENS, *El romanticismo español*, Madrid 1979, p. 156: "... el antirreligioso final de don Alvaro no obedece a ninguna convicción del personaje acerca de la vida humana".