



## «Don Alvaro» o la problemática sin solución

POR EL

DR. ANGEL VALBUENA PRAT

*Catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras*

El triunfo del Romanticismo español lo marca el estreno de la obra del Duque de Rivas, la noche del 25 de marzo de 1835. Desde la época de Calderón han pasado por el mundo y por España muchas cosas. Y sin embargo hay mucho de nuevo «calderonismo», del de Goethe y Shelley, en esta obra atormentada y convulsiva. *Don Alvaro o la fuerza del sino* queda enraizado en la tradición baja del pueblo de las supersticiones de gitanas y abulia andaluza ante la suerte, y lo produce un alto poeta intelectual, cordobés forjado en la Ilustración. Fué clásico primero, y de formación humanista, pero su fatalismo nada tiene que ver con la tragedia clásica. Hay mucho en la obra de fervor y motivos religiosos, pero el resultado no puede ser más contrario al de un teatro católico. Y no es que la obra sea anticatólica. Es que el autor actúa en lo peor. El no contentarse con la interrogante abierta de un escéptico, sino que, como se puede hacer en este mundo, condena a Don Alvaro, o da la sensación de que tiene que condenarse. No hay rebeldía ante ello, ni negación de la providencia a lo Voltaire, ni de la divinidad a lo Sartre. Y sin embargo de lo que más cerca está la obra es del «sartrismo». Cabe hablar de un «Don Alvaro» preexistencialista. El drama es tan rico en problemas, en lo que cabe, como *La vida es sueño*, de la que proceden muchas cosas, y entre ellas el monólogo más célebre. También se enlaza con la tradición antemoratiniana, con bufos, batallas, conventos, tormentas, y efectismos de toda clase. Rivas era muy lector de tales obras, como lo acredita el otro drama que complementa, aunque resignadamente, su misma negativa

concepción del mundo, *El desengaño en un sueño*. Aquí, junto a recuerdos de Calderón y Shakespeare. Pero así como Calderón planteó muchos problemas, y dió una solución, que no los agota ni evita, *Don Alvaro* queda abismado en la encrucijada de las tinieblas. Ni la supuesta condenación del personaje, puede ser segura. En caso de unos crímenes y un suicidio, contra una libertad plena, es más cristiano pensar en la «misericordia», final, aún en tal caso, que clama el coro de frailes. La obra es típica de un mundo desorbitado, en que las grandes preguntas no tienen contestación. Parece más que antiprovidencialista, sustentador de una providencia al revés. Que apoya al mal, y persigue el bien en laberinto que conduce a un horror injustamente esencial. Pero *Don Alvaro* lleva en sí todo el dolor del mundo; y su humanidad generosa, parece estrellarse contra lo de abajo y contra lo de arriba. Es difícil encontrar un héroe de más simpatía humana, en los ámbitos de la escena universal. Y también peor tratado por toda clase de suertes. Desde la pura casualidad, al concepto más rígido de un honor transnochado, todo lo rodea como un enjambre de sierpes venenosas. Y el cielo, no está callado. Se ha vuelto contra él.

Rivas al crear su personaje y su obra, puso a su vez la amargura personal de sus experiencias de exilado, y una moda europea, especialmente de los primeros dramas de Víctor Hugo, y acaso los más externos de Schiller. Con *Hernani* y con *Los Bandidos*, ocupa *Don Alvaro* el signo teatral de una época. En las tres obras hay fatalismo y fracaso de la humanidad noble y generosa. En Hugo, el concepto del honor español, llevado a las consecuencias más exageradas del cumplimiento de la palabra dada, puede poner a *Hernani* en las sugerencias más penetrantes de la génesis de la tragedia de Rivas. El efectismo de *Los Bandidos* puede darnos la máscara más superficial de un teatro de alternancias y horrores. Pero el lirismo de la muerte de amor, en las bodas, en el primero; y la entrega voluntaria a la justicia del segundo drama, palían el pesimismo de moda, que en *Don Alvaro* queda al desnudo en toda su cruda desesperación. Por lo demás, la riqueza temática de la obra española, la hace mucho más amplia que los paralelos indicados en la escena francesa y alemana.

En las tres obras, la mujer es la víctima inocente y pura, «ángel del cielo» que al ser cantada en las célebres décimas de *La fuerza del sino*, lleva inevitables reminiscencias de Hugo, aunque con personal y españolísimo acento. Hay que tener en cuenta que en Hugo y Schiller la potencia dramática hay que reunirlos en su teatro completo, mientras que Rivas, en genialidad ibérica, produce de pronto una obra plena, abundante, casi un derroche de acción y personajes y se agota en ella; ya que salvo *El desengaño en un sueño*, y éste en un plano mucho más difuminado,

no nos ofrece en toda su producción nada semejante. Además el realismo de las escenas cómico-costumbristas, no tiene equivalente en los otros dos dramas. Rivas, une el «tipismo» español, rico y variado, a la historia romántica del protagonista. Del cuadro de género, comienza por surgir la figura erguida ante el destino, que comienzan por adivinar los personajes menores. El entremés se ha juntado a la tragedia, sin paralelo con los precedentes shakespearianos, de donde procede la mezcla de prosa y verso. El «color local» se ha fundido, en suma de pequeños cuadros, a la línea trágica, que en la fuerza del sino siniestro y la humanidad del protagonista, y de su enamorada, logra una unidad de ley de subordinación, muy diversa de la Barroca.

A pesar de las muchas reminiscencias eruditas, y de sus supuestos intelectuales, *Don Alvaro* es esencialmente una tragedia popular sin precedentes; y a ello debe gran parte de su éxito en la escena. Como lo será, años después, *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Don Alvaro y el nuevo «Burlador» serán los grandes personajes, de estatura suprema, de las dos mejores obras del teatro romántico nacional. Pero Zorrilla debe mucho a Tirso y sobre todo a Zamora, junto a los románticos franceses, que le dieron ocasión de muchos detalles. La originalidad de Rivas, aún con el signo de diversos influjos es evidentemente más señalada.

Con rica intuición, pintorescamente agorera, se nos presenta el protagonista, en boca del pueblo que admira el valor personal y añora la suerte de las personas en jeribete de buena ventura. Preciosilla, procedente de la tradición de Cervantes, es la primera figura que define el carácter del héroe, y añora un sino triste en las rayas de sus manos. Se abre el teatro a la entrada del barrio de Triana, en la Sevilla más populachera, con las barcas del río, los aguaduchos, majos y soldados. Se adivina el ambiente de la ópera *Carmen* también transida de sangre y panderetas. «¡Vamos, Preciosilla, cántanos la rondeña!» es la primera frase que se oye. Y como no podía ser menos, el nombre del protagonista surge asociado a la fiesta de toros; al modo aristocrático del XVIII, en cuyo siglo transcurre la acción. La última corrida que se comenta, no ha sido buena, porque «ha faltado en ella Don Alvaro el indiano, que a caballo y a pie es el mejor torero que tiene España». A través de las desdichas de fortuna, del personaje, la crítica ha olvidado esta primera alusión a su persona. Y sin embargo está ahí, en la primera pincelada. El héroe fatal, que pasa por el amor más puro, entre olas de sangre, y es llevado tras la gloria guerrera y la meditación de asceta al fin más terrible que cabe imaginar, el gallardo caballero, que da la cara, lucha y perdona, ama y no olvida, ha empezado por ser ante los ojos del pueblo: «el mejor torero de España». El toro del destino le corneará en la sombra, en la más aparatosa de las cogidas. Surge así, como un homenaje de las gentes sencillas y humildes

que subliman su figura entre el misterio, el presentimiento, y la evasión. Nada mejor que el brioso diálogo, de este cuadro de género sevillano, para darnos el signo y figura—y el presentimiento de lo terrible también—, en que sin aparecer aún el personaje queda inconfundiblemente adivinado, ante el público. Y, ¡qué público aquel! Hasiado de sosas tragedias clásicas, sólo emborrachado con el vino aguado de los sainete de Cruz, y que no captaría la fina medianía de las dos comedias moratinianas:

«MAJO.—Es verdad que es *todo un hombre*, muy duro con el ganado, y muy echado adelante. PRECIOSILLA.—Y muy buen mozo». Todo un hombre, nada menos y nada más, que dirá después sobre un puro esperpento el gran Unamuno, tan español, aunque no gustaba ni de Don Juan ni de las corridas de toros, envenenado ya del poskrausismo. Ni de la liturgia.—¡Y en cambio, qué liturgia de fondo evocador, vendrá después, y que con muy buen sentido operístico resaltaría Verdi!— Don Alvaro no ha toreado, porque dice el Oficial—pensemos también en *Carmen*—«harto tenía que hacer con estarse llorando el mal fin de sus amores». Torero gallardo, que muere de amores, en sonsonete de copla de cante jondo, y de guitarra desflecada...

La antipatía a los ricachones aparentes, que con todos sus pergaminos están muertos de hambre, y la admiración al apuesto desconocido, se combinan en todos los comentarios populares, que son un esencial preludio folklórico, para el sentido y transcurso de la tragedia:

«PRECIOSILLA.—¡Si los señores de Sevilla son vanidad y pobreza, todo en una pieza! Don Alvaro es digno de ser marido de una emperadora... ¡Qué gallardo!... ¡Qué formal y qué generoso!... Hace pocos días que le dije la buenaventura (y por cierto no es buena la que le espera si las rayas de las manos no mienten), y me dió una onza de oro como un sol de mediodía.

TÍO PACO.—Cuantas veces viene aquí a beber, me pone sobre el mostrador una peseta colomnaria.

MAJO.—¡Y vaya un hombre valiente! Cuando en la Alameda Vieja le salieron aquella noche los siete hombres más duros que tiene Sevilla, metió mano y los acorraló a todos contra las tapias del picadero.

OFICIAL.—Y en el desafío que tuvo con el capitán de artillería se portó como un caballero.

PRECIOSILLA.—El Marqués de Calatrava es un vejete tan ruin, que por no aflojar la mosca, y por no gastar...

OFICIAL.—Lo que debía de hacer don Alvaro era darle una paliza que...».

El canónigo, aunque de buena fe, será el muñeco involuntario en manos del destino, al avisar al marqués de Calatrava, de la inminente fuga de Leonor. Es el único del grupo que contemporiza, que defiende

la tesis de que los padres deben decidir el casamiento de los hijos, y que el marqués obra «como persona prudente». Su visión de lo grande es tan superficial, que cree que no supone esta medida nada grave para don Alvaro, y que éste se olvidará de Leonor, y buscará otra novia; también defiende a los dos hermanos, el valor militar de uno, y las hazañas universitarias del segundo. Pero el pueblo, sabe también discurrir. «OFICIAL.—¿Y porqué no le ha de convenir don Alvaro? ¿Porque no ha nacido en Sevilla?... Fuera de Sevilla nacen también caballeros». Se plantea el misterioso origen del héroe. Saben que tiene mucho dinero. Se dice por unos que ha sido pirata, también «que es hijo bastardo de un grande de España y de una reina mora»; otros, a su modo aciertan en su origen inca. El hecho es que todos están de acuerdo en que es buen cristiano y caritativo, generoso y galán. Precisamente es el militar, el que, ante los elogios de los hijos del marqués por el canónigo, se muestra «muy partidario de Don Alvaro». El canónigo es muy sevillano, y amigo de los suyos, y, desde su punto de vista, hace lo que debe avisando al marqués. Pero no es posible que tenga grandeza para representar la maravillosa liturgia catedralicia de su cabildo. Lo imaginamos más bien pidiendo la supresión del coro de la tarde.

Aun cuando nadie, que yo recuerde, haya visto un problema social en *Don Alvaro*, está bien patente, desde aquí. El pueblo es bueno, como afirmarán los liberales rousseaunianos, ingenuos y decimonónicos. El pueblo comprende al héroe generoso—como también al bandido—; y es la aristocracia forjada en un viejo concepto del honor, la que tendrá la culpa de su desgracia. Aunque no se defina un problema clasista, está evidentemente en germen, en esta poderosa y españolísima tragedia. Y también son dignos el militar y el fraile. En la guerra triunfará valerosamente, y en el convento será objeto de las mayores atenciones. Y ahí será donde un tipo del pueblo le tendrá ojeriza, pero será el lego, el hermano Melitón, tipo cómico, cuya caricatura se había forjado ya en numerosos graciosos de nuestro XVII. Claro que también habrá la «canalla», los jugadores de ventaja, los borrachos, los lacayos del «gran señor». Pero ese no es el verdadero «pueblo», pintado con el cariño de un «cantador» en las primeras escenas. El héroe, desprecia y vence a estos despreciables enemigos:

*«¿Qué puede con un valiente  
una cueva de ladrones?»*,

dirá un personaje, como podía haberse escrito en una comedia de Lope, Calderón o Moreto. Los propios enemigos del indiano, cuando ignoran la tragedia, que según el honor, sólo pueden borrar con sangre, se sienten cautivados por las prendas personales del valor y generosidad:

«DON CARLOS—uno de los hijos del marqués—:

*¡Qué franco es y qué expresivo!  
Me cautiva el corazón».*

La voz del corazón era la voz del pueblo, pero los convencionalismos aristocráticos daban al traste con esta corriente oculta de simpatía. En vano se esfuerza Alvaro en convencer, en cada situación, a los hermanos de Leonor. Sus virtudes y calidades se ofuscan ante la mancha de honor, la muerte del padre, aunque casual, y lo que consideran «casta inferior» en el enamorado. Van ciegos a la venganza y la muerte, llevando en sus manos rígidas, el apollado código del honor. En esto también, hay otra vena revolucionaria del drama, aunque como todas queda sin solución. Alvaro, el humano, por encima de todo, es así como el Capitán calderoniano, que hiciera el papel de Pedro Crespo. Tampoco Calderón, dejó una solución, aunque prevista en «futurible», al problema social del «Alcalde». El padre-juez ahorcará al que precisamente se llamará también Don Alvaro, y dejará a la hija deshonrada en un convento. Calderón sentía como Crespo, así como Rivas siente como su «Don Alvaro».

Alvaro, es en su puesto de militar, bizarro y diestro en las armas, gentil y arrogante. El pueblo también exalta al héroe guerrero, en el que se ha transfigurado ahí, el que era en Sevilla, «el mejor torero de España».

Alvaro ha ido a Italia, desesperado, pues cree que Leonor ha muerto, sólo «en busca a la muerte». Junto al campamento de Veletri, tiene lugar, en la soledad, el monólogo famoso, eje ideológico del drama, y que tantos contactos ofrece con soliloquios calderonianos. Toda la jornada III ofrece relación con las exhibiciones de tropas y efectismos de batallas, del teatro de la segunda mitad del XVIII. Pero Rivas, ha empleado todo ello como medios para el fin fundamental de la tragedia del destino del hombre, que encarna su protagonista. A éste, no le importa «que reine Carlos o no», sino el «reino de la Muerte» que anhela como liberación del dolor de su vida. Pero, como militar, lucen sus méritos personales, de destreza, gallardía, y, sobre todo, valor personal. El ejército como pueblo, le ama y le admira. Los jugadores, de los que libra a quien no sabe que es su hermano político—digámoslo así—, son la hez, el borrón, la excepción del verdadero militar. Este es el que ve en don Alvaro el prototipo de la heroica caballerosidad. Así se lo dice, ante su noble comportamiento Don Carlos:

*«Sólo elogiaros  
y prez de España llamados,  
por donde quiera escuché.*

*Y de español tan valiente  
anhelaba la amistad».*

Combate el indiano, al frente de los granaderos del rey con valor y desesperación. Durante la batalla vuelve a llamársele «la prez de España». Cuando cae herido, la lástima es unánime:

«Todos.—¡Dios nos le conserve, que es la flor del ejército», como en el piropo de las gentes humildes del barrio de Triana de los comienzos. El cirujano que le atiende, quiere curarle sin afán alguno de lucro,

*«para cumplir con mi oficio  
no necesito de cebo,  
que en salvar a este valiente  
interés muy grande tengo».*

Antes de saber su secreto, sin que la sombra del honor, se interponga entre las dos figuras ha dicho don Carlos, lamentando el triste sino:

*«¿Ha de morir—¡qué rigor!—  
tan bizarro militar?».*

Y al animarle, al ir a ser atendido por la medicina, sus palabras, encarnan el sentir, de todo el pueblo, aquí el militar, el ejército, que ve en él al héroe de atrayente simpatía y hechos gloriosos en la guerra:

*«Pronto, muy pronto curado,  
y restablecido y bueno,  
volveréis a ser la gloria,  
el norte de los guerreros.  
Y a vuestras altas hazañas  
el rey dará todo el premio  
que merece. Sí, muy pronto,  
lozano, otra vez cubierto  
de palmas inmarchitables  
y de laureles eternos,  
con una rica encomienda  
se adornará vuestro pecho...».*

Precisamente al ir a descubrir el enigma que separará a los dos militares en un duelo de sangre, admira Carlos en el capitán herido, la destreza en las armas, la gentileza y arrogancia. Y es, de los dos hermanos, el militar el que, aún con el odio feroz que le cobra al saber quién es, ex-

trema las notas de caballerosidad, antes de provocarle al duelo final; insiste en si está restablecido del todo, en su fuerza, en el pleno dominio de la espada, para que la lucha pueda ser de igual a igual, sin ventaja alguna para el que se cree ofendido. Sabido es cómo en ese duelo, que ha querido evitar por todos los medios, Don Alvaro, queda muerto Carlos, siguiendo el destino de sangre, que comenzó en la muerte casual del marqués de Calatrava. Al prendérsele por la nueva ley contra el duelo —en cuyo detalle se recuerda el desenlace de *El delincuente honrado* de Jovellanos—, también el pueblo todo, militares y paisanos, se conmueve ante la sentencia de ejecución. Un Teniente dice: «¿Preso el militar más valiente, más exacto que tiene el ejército?». Y hasta tratan de justificarle, atribuyéndolo al carácter de provocador y «botarate» del muerto. Piden una excepción, a favor del «ídolo» de los soldados. «Yo creo que el general y el coronel y los jefes todos, tanto españoles como napolitanos, hablarán al rey... y tal vez...». El capitán encargado de custodiarle le trata con la máxima delicadeza, y se hace eco del sentir del pueblo entero:

*«Está llena  
toda la plaza de gente,  
que gran interés demuestra  
por vos, algunos he hablado...».*

Y al atacar los alemanes, el propio custodio le liberta: «¡Escapad: no puedo guardar más vuestra persona: andan los nuestros y los imperiales mezclados por las calles; arde el palacio del rey; hay una confusión espantosa: tomad vuestro partido. Vamos... a abrirnos paso como valientes, o a morir como españoles». La exaltación del sentido heroico late en estos dos actos, junto al problema personal, hecho universal y romántico, del «mejor guerrero de España».

Conforme al voto, que emite el protagonista, si sigue viviendo tras el nuevo combate, el último acto le presenta en el ambiente religioso de los franciscanos del convento de los Angeles. Todo es encanto y quietud en el paisaje de «naranjos, adelfas y jazmines». El Padre Guardián considera al nuevo religioso, que ha tomado otro nombre, «como un siervo de Dios a quien todos deben imitar». A todas las insinuaciones de mala fe del lego Melitón, que ya sabemos es aquí, el «pícaro del convento», sacristanesco y maldiciente, como personajes análogos de las comedias sacras de la Edad de Oro, el religioso venerable, lleno de piedad con todos los desgraciados, destaca las «penitencias y los ayunos», y conmina al miserable intrigante: «Hermano, no haga juicios temerarios. Nada tiene de particular eso, ni el modo con que vino a esta casa el padre Rafael es tan raro como dice. El Padre limosnero, que venía de Palma, se lo en-

contró muy malherido en los encimares de Escalona, junto al camino de Sevilla, víctima sin duda de los salteadores... Dios, sin duda, le inspiró la vocación de tomar nuestro santo escapulario». Pero el mezquino Melitón, que no es otra cosa, pues revela no ser mala persona, ante su reacción a la llegada de Don Alfonso y prevenir, al fraile, sino tipo de «gente baja», lleno de reconcomios y supersticiones, sugiere nada menos de que el padre Rafael fuera el demonio en forma de religioso, recogiendo la leyenda del *Diablo predicador*, obra muy representada en la mocedad de Rivas: «Y se me ocurre si el padre Rafael será alguna cosa así... pues tiene unos repentés, una fuerza y un mirar de ojos...». Aún en esto, supone Alvaro ante el pueblo, una fuerza grande, fuera de lo usual, un superhombre. El Padre Guardián trata de disipar esa inquietud. La escena con Don Alfonso, en la celda de Don Alvaro, es uno de los ejemplos más medidos de ciencia dramática hecha vida. Un «canon» romántico de teatro, como lo fué en el Barroco, el diálogo entre Pedro Crespo y el capitán, de Calderón. Tras ello, el nuevo desafío, y el nuevo hermano caído. «¡Cielos!... ¡Dios mío! «Santa Madre de los Angeles», ora petrificado, estupefacto, el fraile matador. Al pedirle confesión el moribundo, tiene el escrúpulo, de estar irregular, las manos tintas en sangre. Y es cuando, fatalmente, va a la catástrofe, guiado él, por su buena fe, junto a la más implacable aventura de su sino. Prefiere llamar al supuesto penitente de la ermita, que no es otra persona, que su Leonor, en la soledad. Entonces ocurre el asesinato de ella, por su hermano, un segundo antes de morir—lo que prueba que su deseo de confesarse era sólo debido al miedo, y no a un auténtico sentimiento cristiano—, el hallazgo de la amada muerta, y el suicidio de locura del trágico héroe, al acercarse el coro de frailes, al sacarle de su sueño de dolorosa inmovilidad. Las palabras de Alvaro, el compenetrarse con la leyenda del «demonio en el convento», revelan claramente un estado anormal, que le impide el empleo razonado de su albedrío. Antes, su último rasgo, era de horror ante el desafío y la muerte, y deseo de salvar el alma de su rival implacable.

El protagonista asume un centro tan fundamental como el Segismundo o la Semíramis calderonianos, o los personajes de Shakespeare y Molière, en sus obras en que predomina la ley de subordinación sobre la de mera coordinación. Sus notas aparecen en los comentarios que corren a lo largo de este capítulo. Pero los demás personajes poseen, aunque inferiores, una inmensa vida. Es difícil encontrar un drama en el teatro universal, tan rico en tipos diversos, en ambiente y paisajes de todo orden.

Después del protagonista, la primera figura es la de la amada, Leonor. Ella es a la vez, la mujer del romanticismo, el «ángel del cielo» bajado a la tierra, toda pura y blanca de inocencia. Pero no es esto sólo, ni tampoco la víctima inocente meramente del destino cruel. Si nos fijamos

más en todo cuanto hace, es una mujer española, y concretamente de la clase aristocrática. No tiene de momento escrúpulos ante un rapto que le lleva al altar; pero los prejuicios de casta la pierden, y pierden a Alvaro en el momento decisivo de la obra. Cuando todo está preparado, Leonor no se decide a escapar con el próximo esposo, y su actitud vacilante, da tiempo a que el padre se entere de cuánto se prepara, y surja para impedirlo. Le falta resolución. «Me partís el alma» dice al enamorado, «¡Dejadlo, os ruego, para mañana!». No puede ser el rubor, porque no se escapa con un amante, sino con el hombre que inmediatamente la llevaría ante un sacerdote a bendecir su unión. No es cobardía personal, porque cuando se ve perseguida de muerte por los suyos, no vacila en vestirse de hombre, y encaminarse al convento de los Angeles. De un lado, a pesar de una pasión que la engaña, debe pensar como su padre y sus hermanos, sobre el misterio «clasista» del galán, y de otro «tiene miedo al amor». Puede nada menos que decidirse a una vida de penitencia y soledad; y en cambio le han faltado arrestos en el momento en que se le ofrece el amor. Por esto, el noble e inocente indiano, tiene razón al ver su indecisión, en el momento único oportuno:

*«Hechicera engañosa,  
¿la perspectiva hermosa  
que falaz me ofreciste así deshaces?  
¡Perfida, ¿te complaces  
en levantarme al trono del eterno,  
para después hundirme en el infierno?».*

Esto no es un tópico de época, sino el sentido de toda la tragedia *personal*. Precisamente la aparente *condenación* del protagonista, es debida, a la aparición de ella misma, y a su muerte, en nombre de los propios principios antihumanos que la impedían ahora una decisión rápida. Fijémonos en que Alvaro, que no es jactancioso, dice que el plan a seguir se lo *ofreció* ella misma. Y esto es muy femenino, y muy de su clase también. Querer y no querer, y jugar, con el hombre de supuesta clase inferior como un muñeco. Hubo un momento, y así lo expuse en alguna obra, en que creí que la vacilación de Leonor, era un recurso, para dar lugar a que el padre, el marqués, tuviera tiempo de recibir el recado de aviso del canónigo. Hoy no pienso así. Es un rasgo esencial del carácter de la hermana de Carlos y Alfonso. Que seguramente, de no andar por ahí el sino, y casarse con el indiano, le hubiera dado una vida infeliz. ¡Imaginemos al noble don Alvaro con tal suegro, y tales dos cuñados, y con la esposa, que pensaría y obraría conforme a su propia «constelación familiar»!

Pero esta mujer, que *teme el amor*, y en quien apuntan los rasgos sádicos de sus hermanos todos, sublima su carácter en la renuncia ascética del acto segundo. De paso para el convento, ha llegado al mesón de Hornachuelos, vestida de hombre; llenos los ojos de lágrimas, y el vestido de polvo. En el ambiente de entremés de la posada todos son dimes y diretes, sobre el misterioso personaje. Un estudiante es la impertinencia en persona mientras que los mesoneros o la dejan en paz o la admiran. La mesonera dice que tiene los «ojos como un sol». Ha conocido, se lo dice a su marido, que es «una afligida mujer», y al ver que se ha escapado por la ventana dice al modo andaluz:

*«No hay duda, es una señora,  
que se encuentra en grande apuro».*

Y del entremés, la escena se sublima en el motivo más bello y lírico de la obra. El convento de los Angeles, la iglesia y la cruz, el sonido del órgano, y el canto de maitines de los frailes; y de fondo de paisaje, montañas y precipicios, un valle y un arroyo, «todo iluminado por una luna clarísima». En Leonor vibra la cuerda religiosa, y de verdad. Su plegaria a la Virgen, la muestra en lo más noble de su ser, diversa de los anhelos de venganza de sus hermanos. Y como tal, es la resolución de su vida ignorada de penitencia, que comunica al guardián del convento, y es aceptada. El buen sentido del fraile la advierte los peligros de lo que puede ser una resolución precipitada en una decisión tan importante. Pero Leonor es cerrada de mollera, y se empeña, y lo consigue. Es ella, y no un consejo eclesiástico, lo que la conduce, primero a una penitencia desorbitada, y después, a la tragedia de su muerte, y el suicidio del que antes dijo que le arrastraría al infierno. Que ella no es diversa a sus hermanos, se revela en unas palabras, del diálogo con el Padre Guardián, tan franciscanamente humano:

«GUARDIÁN.—Acaso aquel caballero...

LEONOR.—*¿Qué pronunciáis?... ¡Oh martirio!  
Aunque inocente, bañado  
con sangre del padre mío  
está, y nunca, nunca...».*

Además surge la altivez de casta, aunque se muera de hambre, como dijeron los trianeros. Ella elige tal penitencia en soledad absoluta, porque si viviera en un medio en que su desgracia se supiera y se comentase, por

el qué dirán, sería capaz de pensar en un suicidio. Lo dice bien claramente

*«Mi desgracia en toda España  
suena de modo distinto;  
y una alusión, una seña,  
una mirada, suplicios  
pudieran ser que me hundieran  
del despecho en el abismo...».*

Por esto, Leonor, no es un mero carácter pasivamente enamorado, como la Doña Inés del *Don Juan Tenorio*. Esta, al morir su padre, se muere de pena; y en la otra vida, aboga por la salvación del seductor, ofreciendo su propia salvación. Lo heroico, lo hará pues su alma, no su persona. Viviendo, o se desmaya, o se lanza en brazos de Don Juan, o simplemente se muere. Las dos son, esencialmente tontas; pero Leonor es más enrevesada porque se cree superior. Son típicas las dos de la mujer española de la época de decadencia: frutos de unos medios, que aunque llamados aristocráticos, son fundamentalmente burgueses o de clase media; y les falta toda inteligencia y modernidad. Por esto una se dejó engañar: y la otra se creyó lista, al vacilar cuando no era engañada. El heroísmo, mínimo o no, viene en las dos de la entraña mística, en lo cual idealizan los dos autores dramáticos. La época no daba ya las «pecadoras arrepentidas» del teatro, ni las santas de carne y hueso como Santa Teresa, ni las aventureras geniales como la monja Alférez. Cuando salía una Agustina de Aragón, defensora del terruño, salía del pueblo. Y aún de reina, lo más que se podía llegar era a Isabel II, no a Isabel la Católica.

Los otros tipos han sido ya aludidos, y en lo esencial, nos son conocidos, al comentar las notas primeras del carácter del protagonista. Notemos ahora que en su antipatía inhumana, los dos hermanos, no son «muñecos», sino desgraciadamente seres reales, y muy españoles, acartonados en la soberbia y el prejuicio. También está aludida la rica gama de tipos populares, la mayoría de notas positivas, también los de rasgos negativos, o inferiores, como el lego. Y la nobleza de alma, del verdadero religioso: el Padre Guardián, figura que por fortuna coincide, y ha coincidido con españoles de la regla de San Francisco, ya franciscanos o capuchinos.

El gran problema de la vida, tan rico en matices, de todo orden, se centra en el monólogo que llena la escena III del acto III, y al que hemos aludido ocasionalmente. Sus diez décimas, la última interrumpida, son a la vez un característico ejemplo de sentimiento romántico, un intermedio «de pensamiento» y un atadero a la tradición principalmente calderoniana. Una teoría de «sino» de la vida, ciego, y terrible, arbitrario, y sin defensa ni solución, late por sus octosílabos, perplejos de preguntas, y sin

que se espere una providencia o una teología que las vaya a contestar. La técnica de estas décimas, unas veces lleva a la rotundidad sentenciosa, y otras al efectismo, tan sonoro y retumbante, que en algún momento parece hasta ripioso, como en las rimas, que parecen redobles de timbál, en -ible, -al, -undo-, de la primera. La segunda es tal vez la más calderoniana, aunque menos rotunda de la que fué su modelo y acababa con la expresión romántica, que tanto agradó a Schopenhauer, de que «el delito mayor del hombre es haber nacido». Rivas la acaba en un «¡terrible cosa es nacer!». También hay un destino grabado en las estrellas en *La vida es sueño*, pero allí, advierte siempre la doctrina católica, que el hombre es dueño de su albedrío; «el dueño de las estrellas», dirá otro dramaturgo de aquella época y esto podrá inclinar la voluntad, o llamémosle el sino o temperamento de los mortales, pero nunca forzarles. «Sólo el albedrío inclinan—no fuerzan el albedrío». Pero en el romántico todo es desamparo y soledad. Incluso busca la muerte, y no la encuentra, porque su sino terrible, le lleva de desgracia en desgracia, para el máximo desenlace fatal, y cada victoria aparente, es sólo una crueldad para alargar y hacer más dolorosa su vida de amargura:

*«Entonces risueño un día  
uno solo, nada más,  
me dió el destino: quizás  
con intención más impía.  
Así en la cárcel sombría  
mete una luz el sayón,  
con la tirana intención  
de que un punto el preso vea  
el horror que le rodea  
en su espantosa mansión».*

Sólo la mujer amada, es la tabla de salvación del infortunado; si bien lo que consiguió el Don Juan de Zorrilla, se le niega al pobre buscador de la muerte. Pero los versos que siguen pueden ser la clave de la escena del panteón del Tenorio:

*«Socórrome, mi Leonor,  
gala del suelo andaluz,  
que ya eres ángel de luz,  
junto al trono del Señor.  
Mírame desde tu altura  
sin nombre en extraña tierra,  
empeñado en una guerra  
por ganar mi sepultura».*

Este es el único soliloquio central de la obra, y está en la mitad exacta de la tragedia. Casi puede decirse que es el único monólogo al modo calderoniano, ya que las efusiones líricas de Leonor en forma de oración, del fin de la jornada tercera, son más motivos de plegaria en un ambiente apropiado, que raíces profundas del drama. Y el de D. Carlos, durante la enfermedad del protagonista, sirve para el problema del personaje que lo dice, no en conexión con la idea fundamental de la obra. La situación de aquél revela su importancia, y su «sentido-clave»: no es un mero latiguillo para cosechar aplausos, aunque sea efectista, y muchos actores se hayan lucido con sus versos emocionantes, y su «¡Sevilla, Guadalquivir...!». Revela la desolada situación del hombre, ya que su «caso» se convierte en universal, y algo más terrible, que el hueco de una providencia en el mundo. Es una predestinación tremenda, que más parece calvinista que católica, de una divinidad, con la que no se puede nada con las obras. Alvaro es bueno y generoso; no deja rastro de mal consciente, y sin embargo un reguero de sangre marcado en las estrellas le va llevando de desgracia en desgracia hasta su suicidio final.

Don Alvaro, en su tragedia, es ante todo una «existencia», rodeado, en lo que se refiere a lo fundamental de la historia, de enemigos, que necesariamente labran su ruina. Así, las otras existencias labran su infierno; son en su diversa concepción de las cosas, un «para sí» que se opone a los demás. Y D. Alvaro, el centro dramático, es el «para sí» con el que el público simpatiza: el del ideal noble, generoso, heroico y enamorado. Todo lo demás es un «en sí» cerrado y amorfo, con el que se estrella en su derroche de buena fe. Así el mundo exterior, es un «calabozo profundo», una cárcel «a puerta cerrada», contra la cual nada puede hacer. Ni la muerte le oye, más que en el momento peor que puede sobrevenirle. En este sentido, que está muy claramente, tocado por Rivas, ya que a su modo hace tener razón a los enemigos de Don Alvaro, y la pugna surge, en la coexistencia de los dos puntos de vista, la tragedia penetra en motivos pesimistas que le aproximan a la filosofía más amarga de nuestro tiempo. Y más, también, de callejón sin salida, ni esperanza en el misterio. Puede hablarse de un «Don Alvaro-preexistencialista» (1).

El otro drama, que recoge el pensamiento del autor, se escribe unos años después de pasado el entusiasmo revolucionario del primer Roman-

(1) Respecto al sentido de «conseja popular» que penetra la obra, puede ser debido a una narración llamada «cuento del indiano», que de niño oyó Rivas, a una sirviente de su familia. Durante la época del destierro, Angel Saavedra escribió la primera versión de su drama, en prosa todo, estando en París en 1831. Fué traducido al francés por Alcalá Galiano. Rivas retocó la obra, versificando muchas de sus escenas, y dándole la forma que posee el texto actual, estrenado en Madrid en 1835. Por lo tanto su «concepción del mundo», además de raíces profundamente fijadas, de recuerdo infantil, se desarrolla en su período de exilado y perseguido, como su poema «El moro expósito», en cuya introducción se deja ver a las claras el carácter objetivamente autobiográfico que imprimía entonces a toda su gran producción.

ticismo. Se llama *El desengaño en un sueño*, y data de 1842. El duque se halla en una etapa conservadora, la obra es resignada y no rebelde, amargamente dolida, pero sin la violencia contraprovidencialista de la anterior. La dedicó a su hijo, y es una lección amorosamente dolida sobre los peligros del mundo. Su desenlace es la renuncia; y su defensa, la soledad. Complementa la problemática sin solución del otro drama. Se parece, desde el título, a gran parte de la versificación, a *La vida es sueño* calderoniana; pero la solución es bien distinta. La vida tomada como sueño, enseña a reinar, a *vivir*, al príncipe Segismundo. Aquí, Lisardo, en un sueño o ilusión que cree que es verdad—pensemos en Bances Candamo y en Grillparzer—se desengaña del mundo, y toda su ambición o ansia de ser más se disipa ante tantos males, intrigas y dolores. Ya no querrá salir nunca de la isla florida de soledad, en que le tiene su padre, el mago.

Su primer problema es el de Segismundo. Su padre, el mágico Marcolán, comprendiendo los peligros que acechan a su único hijo, le tiene con él, en una isla, apartado del mundo. Lisardo, que este es el nombre del protagonista, se desespera al estar separado de todo, y avanzando hacia el mar, pronuncia un soliloquio claramente derivado, del primer acto de *La vida es sueño*. Se halla en décimas también, y la semejanza con el modelo es aún mayor que en *Don Alvaro*.

LISARDO.—*¿Es vida, ¡triste de mí!  
aquesta vida que paso  
es vida, ¡cielos! acaso  
con sólo mi padre aquí?  
Si condenado nací,  
y sin esperanza alguna,  
a que este islote mi cuna,  
mi estado, mi único bien  
y mi tumba, sea también,  
maldigo yo a la fortuna.*

*Si tal mi destino fué,  
que es imposible lo fuera,  
¿para qué un alma tan fiera  
dentro de mi pecho hallé?  
¿Con qué objeto, para qué  
arde esta insaciable llama,  
que toda mi mente inflama,  
de buscar, dándome anhelo,  
aun a despecho del cielo,  
oro, amor, poder, y fama?»*

Igualmente, brota de fuente calderoniana la comparación con el reptil y el águila, aunque aquí como contraste para resaltar su ansia indomable de vuelo, de evasión. Está a punto de suicidarse, pero Marcolán, logra calmarle, y prometerle que le llevará a ver el mundo, para que sacie sus anhelos soñados de amor, poder y gloria. La prueba se realiza por las artes mágicas, del viejo personaje, trasunto del Próspero de *The Tempest* de Shakespeare, con cuya obra, la de Rivas también ofrece parecido, así como ofrece igualmente otras reminiscencias del trágico inglés, especialmente de *Macbeth* en un episodio. El procedimiento de la magia, que da lugar a una riqueza escenográfica, con elementos musicales, verdaderamente fastuosa empalma con el teatro anterior a Moratín, del que largamente hemos hablado. Hasta coincide con una comedia del XVIII, titulada *Sueños hay que verdades son, y efectos del desengaño*. Pero lo que al final de la centuria moratiniana, era sólo efectismo, y degeneración de fórmulas viejas, sin sentido auténtico del avance técnico que implicaba, resuelto sólo en aparatosos trucos, se impregna ahora de una auténtica poesía y una rica problemática, del siglo en que murió el Goethe del *Fausto*. Nótese, por ejemplo, la acotación de la escena II, cuando empieza a obrar la magia del sabio padre Marcolán:

«Cruzan el teatro en todas direcciones ligeras gasas transparentes con figuras vagas y fantásticas, alusivas al amor, al poder, a la ambición y al crimen, y se van reuniendo al fondo del teatro, y delante del lecho de Lisardo, formando como una niebla blanquecina que lo cubra todo. Por un escotillón sale Zora cubierta con una gasa blanca que le dá la apariencia de una sombra. La música toca una armonía lánguida y suave, que vá concluyendo poco a poco en notas aisladas, y que van siendo imperceptibles. Se disipa luego repentinamente la niebla, y aparece un risueño y rústico jardín, iluminado por la luz de la aurora. El lecho de Lisardo alzado un poco del suelo, y formado con flores, y cubierto por un pabellón de colores enlazado en las ramas de los árboles. Y en él estará dormido Lisardo, cuyo vestido de pieles se habrá mudado en uno rico de cazador. Aparecerá también un asiento rústico en medio del teatro, y caerá el velo que cubre a Zora, quedando ésta vestida de una túnica blanca y coronada de rosas. La gruta de Marcolán y éste dentro estudiando, habrá estado siempre descubierta y permanecerá así inmutable durante todo el drama, por más cambios de decoraciones que se verifiquen». Del tema del amor feliz, se pasa a la llamada de la ambición, por boca del genio del Mal, y la siguiente mutación ofrece un escenario de cacería: un fondo de palacio, «se oyen un cuerno de caza, caracoles y ladridos. (Se abren y apartan los árboles del fondo y dejan ver a lo lejos un magnífico palacio). Se reanima Lisardo mirando sorprendido a todas partes, y salen Clorinardo y Fineo, ricamente vestidos de cazadores, y con ellos cuatro caba-

llos lo mismo, y una tropa de monteros y villanos, unos con perros de caza, otros con azores». Las magnificencias del mundo, se abren a los ojos atónitos de Lisardo, y la escenografía, entronca con los desfiles que apuntábamos en las obras de Salvó y Vela: «Salen Natalio, viejo, ricamente vestido, con una pértiga de plata en la mano, y detrás de él, de dos en dos, y en buen orden, armenios, persas, indostanes, árabes, chinos, etíopes, moscovitas, dálmatas y otras figuras fantásticas, que en cofres de oro, en sacos de púrpura, en caprichosas angarillas y palanquines, en grandes bateas, en primorosos pebeteros, y en las manos y en los hombros, traen las diferentes riquezas que se enumera en la relación siguiente. Al mismo tiempo salen y se alzan del tablado en el fondo, elegantes aparadores, donde se vayan colocando con vistoso orden y aparato todos aquellos objetos». —La relación, aludida, en breve romance, es concisamente calderoniana—. A una nueva sed de ambición, se oyen trompas y timbales, aparecen seis caballeros armados, y dos pajes que traen «uno, una coraza y un casco magníficamente empenachado; y otro, un escudo, una espada y un manto». También aquí, las silvas son de abolengo secentista. Triunfante en la guerra, abandonada la sencilla Zora todavía su ambición le lleva a más, y Lisardo se lanza al regicidio como un nuevo *Macbeth*.

Desde el acto III, el drama de Lisardo, penetra en el mundo íntimo de la angustia. Ya ha saciado su ambición de ser rey, pero a costa del crimen: el remordimiento acecha, y los soliloquios se tiñen, de remordimientos y temores. Como en *Macbeth*, el recurso de obsesión de mano ensangrentada, turba los triunfos del vasallaje. El Genio del Mal le aflige ahora, con el recuerdo terrible; las añoranzas del bien perdido—que encarna el abandonado amor de Zora—, el sobresalto, los motivos de brujería y magia negra; el temor a que el pueblo rechace, en el fondo, a un advenedizo. Una escena de cacería, en briosos y sonoros endecasílabos, se ve partida siempre por el recuerdo sangriento, el temor, los nuevos torcedores que no dan paz. El anillo que le hace invisible, ofrecido por la bruja, le hace conocer el medio de traiciones en que se halla, y gracias a él, se salva, de momento, de la muerte y la rebelión. Por las mismas artes mágicas, va en busca de Zora, pero la encuentra ya muerta. La escena ante el cadáver, tiene toda la ternura del nuevo mundo romántico. Motivo de bandoleros, y de ángeles y demonios, como en las comedias de santos del XVII, le lleva a su prisión y condena. El soliloquio en la cárcel, es a la vez una contrapartida del famoso del *Don Alvaro*, junto a recuerdos calderonianos teñidos de diverso matiz. Las visiones de las víctimas, el terror del patíbulo en la tierra, y el infierno para su alma, llevan al paroxismo el sueño mágico de Lisardo; que al despertar en brazos de su padre, promete no ansiar salir ya nunca de la isla resignada de su so-

ledad. La problemática de la vida: el amor, la ambición, el mando, la intriga, el crimen, los anhelos insaciables, las traiciones, la felicidad que siempre huye, han pasado ante los ojos y el corazón del soñador Lisardo, y la consecuencia es que no vale la pena luchar por la vida. Lisardo se queda, a gusto, fuera del mundo y de la sociedad. Es un Segismundo al revés: la lección del sueño le lleva a la plena renuncia, y su despertar es el único consuelo. Despertar para vivir, solo, sin la lucha, sin los demás hombres. En la escena, un leve amanecer tiñe de rosas los peñascos y el mar.

Este artículo es un capítulo de la obra en preparación *Historia del Teatro Español*.