

LA FUERZA DEL SINO ROMÁNTICO EN *DON ÁLVARO*, *HERNANI* Y *ANTONY*

M.^a Mercedes Guirao Silvente

Correo electrónico: merceguisil@hotmail.com

RESUMEN

Muchos críticos románticos se esforzaron en alejar *Don Álvaro o la fuerza del sino* de los dos dramas franceses que le sirvieron de modelos indirectos: *Hernani* de Victor Hugo y *Antony* de Alexandre Dumas, por considerarlos corruptos e inmorales. Pero no hay que olvidar que la obra de Rivas fue gestada en Francia, durante el exilio del autor; en pleno contacto con la revolución liberal y romántica en Europa. Este artículo pretende, a través de un estudio comparativo entre estos tres dramas fundamentales del Romanticismo europeo, demostrar su estrecha relación. Las tres obras sorprenden por la fuerza de ese destino nefasto, causante de desgracia y muerte, que está directamente vinculado con la *schicksalstragödie* alemana y evidencian la superación de la vieja y rígida frontera entre Orden y Caos; entre lo Apolíneo y lo Dionisiaco.

PALABRAS CLAVE: drama romántico, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, *Hernani*, *Antony*.

THE FORCE OF THE ROMANTIC FATE IN *DON ÁLVARO*, *HERNANI* AND *ANTONY*

ABSTRACT

Many romantic critics strove to separate *Don Álvaro or the force of the fate* from the two French dramas which served as indirect models: Victor Hugo's *Hernani* and Alexandre Dumas' *Antony*, for considering them corrupt and immoral. But it should not be forgotten that Rivas' play was conceived in France, during the exile of the author; in full contact with the liberal and romantic revolution in Europe. This article aims, through a comparative study of these three fundamental dramas of European romanticism, to demonstrate their close relationship. These three plays surprise by the force of this nefarious fate, cause of misfortune and death, which is directly linked with the German *Schicksalstragödie* and evidence the overcoming of the old and rigid frontier between Order and Chaos; between the Apollonian and the Dionysian traditions.

KEYWORDS: romantic drama, *Don Álvaro or the force of fate*, *Hernani*, *Antony*.



1. LOS DRAMAS ROMÁNTICOS DEL DESTINO

El nacimiento de *Don Álvaro o la fuerza del sino* hay que entenderlo dentro del género de la *schicksalstragödie*¹, extendido rápidamente por toda Europa y muy de moda en Francia durante los años de exilio del duque de Rivas. El complejo pensamiento idealista y romántico alemán había encontrado gran difusión en los escritos de Madame de Staël y alentaba la llamada «batalla contra la peluca» con gran virulencia, como demuestran los polémicos y sonados estrenos de *Hernani*² y *Antony*³. Los hechos luctuosos, el asesinato, el suicidio, el destino cruel e irónico –con coincidencias terribles–, o la presencia de un plazo, son los motores de la fatalidad romántica; descrita por Grillparzer como aquello que «actúa sobre nosotros de forma decisiva, pero sin que podamos determinarlo con nuestra voluntad» (Rohland y Vedda, 2004: 467). Esa fuerza ciega que empuja a los personajes aparece, así, en estas sobrecogedoras palabras que Hernani dirige a su amada, para intentar alejarla de su triste camino:

Détrompe-toi. Je suis une force qui va
agent aveugle et sourd de mystères funèbres!
Une âme de malheur faite avec des ténèbres!
Où vais-je? Je ne sais. Mais je me sens poussé
d'un souffle impétueux, d'un destin insensé.
Je descends, je descends, et jamais ne m'arrête.
Si parfois, haletant, j'ose tourner la tête,
une voix me dit: Marche! Et l'abîme est profond,
et de flamme ou de sang je le vois rouge au fond!
Cependant, à l'entour de ma course farouche,
Tout se brise, tout meurt. Malheur à qui me touche!
(III, 4)⁴

También el personaje de Dumas es «une forcé qui va!», un ser apasionado y violento, que actúa empujado por las circunstancias; aunque, al contrario que Hernani y don Álvaro –que descubren al final su noble linaje–, Antony permanecerá bastardo y sin nombre. Como señala Pierre-Louis Rey (2002: 11): «Il est le premier

¹ La *schicksalstragödie* o tragedia del destino inició su andadura con la obra titulada *El 24 de Febrero* de Elías Werner (1810), que fue pronto conocida e imitada no solo en Alemania (Müllner, Houwald, Grillparzer...), sino en toda Europa, como demuestran las traducciones al francés de la editorial Ladvocat de París (Caldera, 2001: 78) o la traducción italiana de G. Mazzini (Caldera, 2000).

² *Hernani o el honor castellano* fue estrenada el 25 de febrero de 1830 en el Théâtre Français –templo de los clásicos–, a modo de provocación, entre los gritos de vituperio de sus detractores y los vítores de sus defensores. Y esa batalla se repitió en todas las representaciones, con más estruendo aún que en el estreno (Oliva y Torres Monreal, 2006: 248).

³ *Antony* se estrenó el 3 de mayo de 1831, con un éxito fulminante. Según Théophile Gautier: «...la salle était vraiment en délire; on applaudissait, on sanglotait, on priait, on criait. La passion brûlante de la pièce avait incendié tous les cœurs» (*apud* Rey, 2002: 167-188).

⁴ En las citas que se hacen de *Hernani* de Víctor Hugo, se sigue la edición de Yves Gohin.



grand héros routier de théâtre romantique français». Y, a diferencia también de las otras dos obras, convertidas conscientemente en dramas históricos en pro de la variedad y la ruptura de normas, Antony se inspira en la relación de Alejandro Dumas con la esposa de un oficial, seis años mayor que él y madre de una niña, Melanie Waldor. El mismo autor dice en sus *Mémoires*: «Antony c'est moi, moins l'assassinat» y cuenta los celos que sentía y la pasión con la que quería a esa mujer: «Lisset Antony: ce que j'ai souffert, c'est Antony qui vous le racontera» (*apud* Rey, 2002: 13). El polémico drama francés mostraba, de esta forma, «la potencialidad de la vida contemporánea para la activación de las grandes pasiones» (Romero Tobar, 1994: 313).

El duque de Rivas pretendió, al parecer, ganar algún dinero, dadas las estrecheces económicas que venía sufriendo, y compuso una primera versión de *Don Álvaro*, traducida al francés por su amigo Alcalá Galiano⁵, que atendía plenamente a los gustos del público parisino que frecuentaba el teatro del arrabal de la Porte de Saint Martin, donde intentó representarla⁶. Su protagonista –como los de Hugo y Dumas–, acosado por un destino funesto, condenado a la ira divina y sin posibilidad de salvación, termina suicidándose titánicamente ante los ojos del espectador, envuelto en ese satanismo que caracteriza a los más apasionados y atractivos héroes de la escena romántica francesa: «Yo soy un enviado del infierno, soy el demonio exterminador... Huid, miserables»⁷.

El tema del amor contrariado por el destino o la fatalidad, que acaba en sufrimiento y muerte, es fiel representante, sin duda, de ese romanticismo que se ha dado en llamar «liberal» o «subversivo», frente a ese amor que –aunque obstaculizado y amenazado por las circunstancias– es preservado por la firmeza y la fe religiosa, que sería rasgo propio del que se ha dado en llamar romanticismo «histórico» o «tradicional», impulsado por los críticos españoles ya desde antes de la vuelta de los exiliados y que será el que acabe predominando en nuestro país (Flitter, 1995: 150).

Tanto *Hernani* como *Antony* y, por supuesto, *Don Álvaro* son representantes de la primera versión, no siempre bien vista por la moral de la época y asociada –en palabras de Agustín Durán (Caldera, 2007)– a un «romanticismo malo», que exalta actitudes como el asesinato, el adulterio o el suicidio. También en Francia, el dramaturgo Charles Nodier (Percival y Escobar, 1994) hablaba de estos dramas románticos como un desarrollo inmoral y perverso del género melodramático, pues si el melodrama consiguió democratizar la tragedia en una época en que el pueblo

⁵ Rivas expone en la dedicatoria de *Don Álvaro* a su amigo Alcalá Galiano: «En esta obra impresa reconocerá usted la misma que con tanta inteligencia y mejoras puso usted en francés para que se representara en los teatros de París» (*apud* Alborg, 1982: 483).

⁶ Esta primera versión de *Don Álvaro* fue entregada a Merimée con el fin de que este hiciera las gestiones necesarias para su representación en París, pero el duque volvió a España sin que su obra probara los escenarios franceses. Y, cuando triunfó en el madrileño teatro del Príncipe en 1835, fue motivo de una acusación de plagio por sus parecidos con *Les âmes du purgatoire* del mencionado escritor francés, desencadenándose una acalorada polémica que solo podría ser resuelta, definitivamente, si se tuviera la primera y desaparecida versión del drama de Rivas.

⁷ Para las citas de *Don Álvaro*, utilizamos la edición de Carlos Ruiz Silva.



se había convertido en el gran protagonista, dejando una lección positiva al hacer triunfar la bondad sobre el vicio y restaurando el orden convulsionado por la revolución, las obras de Hugo y Dumas serían, para este autor francés, una secuela de ese desorden.

Sin embargo, nada más lejos. No se puede negar el carácter eminentemente social del drama romántico, que –como ha señalado Navas Ruiz (1990: 127)– se comprometía a reconocer los derechos del hombre y a exaltar la importancia de la conciencia del individuo, frente a la moral rígida y trasnochada del Antiguo Régimen, y de ello son ejemplo claro estas tres obras que pasaremos a comentar. En ellas, la terca e irracional cerrazón de las clases dominantes, generadoras de odio y venganza, se mezcla con el tema de la fatalidad para provocar la destrucción trágica de los personajes. Tanto Rivas como Hugo y Dumas –de tendencia política liberal–, relacionaron el Antiguo Régimen con una herencia perniciosa contra la que había que luchar y el Nuevo con la bondad de un amor grande y generoso, representado en los desgraciados amantes.

Se ha destacado, en este sentido, la oposición entre estos dos mundos en el drama de Rivas: doña Leonor y don Álvaro, por un lado, y los tres varones de la casa de Vargas, por otro. Dos mundos totalmente incomunicados e irreconciliables que, con su violento enfrentamiento sin tregua, conducen a un trágico final (Caldera, 2000).

Para comprender mejor su relación con esta perspectiva liberal del Romanticismo, compararemos la obra de Rivas con las dos obras francesas que, como ella, fueron tachadas, por algunas posturas conservadoras, de blasfemas e inmorales, a través del tema romántico de la fatalidad derivado de la *schicksalstragödie* alemana.

2. ESTUDIO COMPARATIVO *DON ÁLVARO-HERNANI*

Tanto en *Hernani* como en *Don Álvaro*, tenemos ese rechazo del odio y la violencia que desencadenan esas actitudes férreas e incomprensibles, derivadas de las leyes del honor que encarnaba el Antiguo Régimen. Tanto don Ruy Gómez como don Carlos y don Alfonso –hermanos de doña Leonor– actúan movidos por una ira absurda, por un ansia de venganza ciega e inflexible que se aleja de toda humanidad.

Es cierto que en el acto III, don Ruy Gómez llega a conmovernos cuando muestra su amor de viejo por doña Sol («Le cœur est toujours jeune et peut toujours saigner»). Pero, en el momento en que se deja llevar por los celos o la venganza, desaparece su humanidad y se convierte en una especie de pelele. Así, cuando muestra celos de doña Sol, nos resulta totalmente ridículo, en la línea del tópico popular del «viejo y la niña». Recordemos sus absurdos comentarios sobre el honor en el primer acto, cuando descubre a Hernani y a don Carlos en el aposento de doña Sol: «Écuyers!, écuyers! á mon aide!/ ma hache, mon poignard, ma dague de Tolède!», que más provocan la risa que el espanto. Y, más aún al final de la obra, donde este proceso de deshumanización del personaje llega a completarse. Disfrazado de siniestro «domino noir», actúa como una máquina del destino; prolongación del sonido fatal del cuerno que, machaconamente, recuerda a Hernani que su hora ha llegado: «Le



sépulcre est ouvert, je ne puis attendre», «Il faut mourir». Y que, cuando el suicidio de los amantes se consuma, se limita a exclamar, triunfante: «La fatalité s'accomplit».

Este espectro sin alma tiene, sin duda, la misma función que los hermanos de doña Leonor en el drama de Rivas. También estos aparecen deshumanizados, en tanto que meros instrumentos de ese fatal sino de don Álvaro. Don Carlos, que se hace tan amigo del protagonista y le salva, incluso, la vida en la batalla, en cuanto descubre su verdadera identidad, solo vive para la venganza. Y más fría aún nos resulta la actuación de don Alfonso en la última jornada, que no duda en clavar un puñal a su hermana, cuando esta va a abrazarlo y socorrerlo, gritándole satisfecho: «Toma, causa de tantos desastres, recibe el premio de tu deshonra». No hay en estos dos antagonistas ninguna duda o reflexión interna, sino que las acotaciones de tipo moral («con vehemencia», «fuera de sí», «turbado», «resuelto...»), así como las palabras que pronuncian estos personajes («vamos pronto a combatir», «cinco años ha que recorro, con dilatados viajes, el mundo para buscaros...»), sirven para agilizar la acción y marcar su vertiginoso compás hacia el fatídico desenlace. El duque de Rivas, en palabras de Joaquín Casalduero (1981: 284), capta con ello «la forma rítmica de la trayectoria del destino romántico».

La delirante y destructiva fuerza de la venganza acompaña a los héroes, por tanto, desde el principio. Y no los abandona hasta que ellos mismos acaban con sus vidas.

Hernani jura vengar la muerte de su padre y a ello se consagra: «Ma vengeance qui veille/ avec moi toujours marche et me parle à l'oreille». Sin embargo, esa misión que pretende llevar a cabo, de forma consciente y voluntaria, acaba por dominarlo, volviéndose contra él y convirtiéndose en la causa principal de esa fatalidad insaciable que hace su vida desgraciada. Hernani debe llevar una vida errante, llena de peligros, huyendo siempre y sin poder casarse con la mujer que ama, y todo por mantener oculta su identidad en pro de la venganza. Elige el camino del odio, que lo hunde en el dolor. Escalofriante es la afirmación que dirige a doña Sol «tu vis, je suis mort». Solo conoce un breve momento de felicidad cuando renuncia a la venganza por amor. Así, dice a doña Sol el día de la boda que no lo llame más Hernani; ahora es Juan de Aragón. Quiere olvidar y empezar de nuevo. Pero esa fatalidad que durante tantos años lo ha acompañado y se ha enseñoreado de su vida lo vuelve a atrapar con fuerza: el fantasma de su padre no lo ha abandonado, regresa del más allá al oír sonar el cuerno de don Ruy, que le reprocha su olvido («Mon père tu te venges /sur moi qui t'oubliais!»).

En Hernani, por tanto, a pesar de esa oscura representación de la fatalidad en don Ruy Gomez ya comentada, representante de la intransigencia y el odio más irracional, esta se halla desencadenada en la misma elección del personaje, incapaz de olvidar las injustas y absurdas leyes del honor.

Mucho más valiente y más fuerte se muestra, en cambio, doña Sol, que decide, libremente, compartir el oscuro destino de Hernani. Sorprende su valor al enfrentarse a don Carlos en el acto II. Cuando este le declara su amor y le ofrece riquezas, poniendo sus inmensos territorios a sus pies, doña Sol le reprocha su egoísmo y su falta de dignidad al venir vilmente a raptarla y osa lanzarle palabras como las que siguen:



Non. Le bandit, c'est vous.-N'avez-vous pas de honte?
 Ah! pour vous à la face une rougeur me monte.
 Sont-ce là les exploits dont le roi fera bruit?
 Venir ravir de force une femme la nuit!
 Que mon bandit vaut mieux cent fois! Roi, je proclame
 Que, si l'homme naissait où le place son âme,
 Si Dieu faisait le rang à la hauteur du cœur,
 Certainement, il sera le roi, prince, et vous le voleur!
 (II, 2).

Y, por supuesto, nos conmueve la fuerza con la que defiende, ante el poderoso monarca, su amor por el proscrito:

J'aime mieux avec lui, mon Hernani, mon roi,
 Vivre errante, en dehors du monde et de la loi,
 Ayant faim, ayant soif, fuyant toute l'année,
 Partageant jour à jour sa pauvre destinée,
 Abandon, guerre, exil, deuil, misère et terreur,
 Que d'être impératrice avec un empereur!
 (II, 2).

Doña Sol representa a ese personaje romántico y valeroso que actúa siempre de forma generosa; pero que, ante el cúmulo de desgracias, decide, voluntaria y libremente, quitarse la vida. Si para Hernani la muerte es una imposición, para doña Sol es una elección. En los últimos momentos, toma la iniciativa de beber el veneno porque, fracasado su intento de reconciliar a Hernani y a su tío, no quiere que le sea negado el derecho de pasar la noche de bodas con su esposo: «Devions-nous pas dormir ensemble cette nuit? / qu'importe dans quel lit!».

Gracias a doña Sol, por tanto, se abre la esperanza y triunfa el amor. Después de apurar el veneno, Hernani exclama: «Oh, béni soit le ciel qui m'a fait une vie/d'abîmes entourée et de spectres suivie, / mais qui permet que, las d'un si rude chemin, / je puisse m'endormir ma bouche dans ta main». Los amantes estarán eternamente juntos, durmiendo el uno junto al otro por los siglos de los siglos.

En *Don Álvaro o la fuerza del sino*, la fatalidad viene determinada, desde el principio, por la mala estrella de don Álvaro y de doña Leonor, pues a ambos Preciosilla y su madre les han pronosticado, en distintos momentos, un desgraciado destino, que unen a través de su amor. Caldera (2000) insiste, de este modo, en la relación de la palabra «sino» con «signo». Don Álvaro alude en numerosas ocasiones a su triste existencia:

¡Qué carga tan insufrible
 es el ambiente vital,
 para el mezquino mortal
 que nace en signo terrible!
 ¡Qué eternidad tan horrible
 la breve vida! ¡Este mundo
 qué calabozo profundo,



para el hombre desdichado
a quien mira el cielo airado
con su ceño furibundo!
(III, 3).

Desde el principio, el personaje de Rivas sufre un acoso mayor que el de Hernani, pues tiene menos posibilidad de elección. Es cierto que, como el héroe de Hugo, también contribuye a la fatalidad ocultando su identidad y sus orígenes para no poner en peligro su misión, lo cual hace que también sea menospreciado por el marqués de Calatrava, que –al igual que el rey Carlos– se niega a manchar sus manos con una sangre que estima indigna: «¿Tú, a morir a las manos de un caballero? No, morirás a las del verdugo». Sin embargo, si Hernani tal vez hubiera podido mejorar su suerte, desvelando que es, en realidad, un noble español –como ocurre, de hecho, al final del acto IV–, don Álvaro, aunque hubiera descubierto su origen, no hubiera conseguido nada. Por más que el personaje de Rivas se esfuerce en actuar valiente y generosamente, no puede cambiar el color de su piel. Aquella sociedad cerrada e injusta jamás reconocería su noble linaje, como bien demuestra don Alfonso al final de la obra: «Te digo que no te jactes/ de noble... Eres un mestizo, / fruto de traiciones».

Es destacable, a este respecto, la opinión tan opuesta que sobre el héroe manifiestan las gentes del pueblo, libres de injustos prejuicios sobre don Álvaro, y la de los orgullosos marqueses de Calatrava, representantes del Antiguo Régimen. Así, el tío Paco (el aguador del Guadalquivir, en cuyo negocio empieza la obra) exclama ese contundente «para mí cada uno es hijo de sus obras», frente a las reservas del canónigo. Mientras que los soldados, considerándolo un héroe, están dispuestos a amotinarse para evitar su ejecución, desobedeciendo al mismo rey. Romero Ferrer (2018) refiere muy bien esta doble perspectiva en la que se mueve el personaje de Rivas:

Por una parte, en la percepción negativa del indiano, de acuerdo con la tradición literario-teatral mayoritaria de las épocas anteriores, a la que le ponen voz y cuerpo dramático sus antagonistas en la obra –la aristocrática familia de su amante doña Leonor, fundamentalmente–, y, por otro lado, en la nueva imagen positiva que pretende proyectarnos el dramaturgo, personificada básicamente en la compostura literaria del protagonista y la defensa a ultranza de su honor –y su amor–, más allá incluso de su propia vida, pero también por voz de los personajes populares que, a modo de coro costumbrista, dibujaban algunos de los trazos más positivos del nuevo héroe romántico.

Si la misión de Hernani (la venganza) es perversa en sí misma, la de don Álvaro, sin embargo, es buena: pretende que sus padres salgan de prisión y recuperen un honor injustamente mancillado. Incluso, si se decide a raptar a doña Leonor, es para casarse inmediatamente con ella, preservando su virtud hasta la boda. Siempre pretende don Álvaro actuar correctamente. Y, sin embargo –ironías del destino–, el héroe de Rivas no cesa de matar. Un rasgo que lo opone al vengativo Hernani, que ansía, en cambio, asesinar a don Carlos, y no llega a matar a nadie.



Las bellas escenas de amor hacen olvidar al héroe de Hugo, aunque solo sea unos instantes, su aciago destino. Sin embargo, don Álvaro no descansa nunca, acosado siempre por la culpa y el remordimiento, envuelto en el asesinato continuo de la familia de doña Leonor. La fatalidad lo persigue sin tregua e, incluso, cuando se retira del mundo y parece haber encontrado cierto consuelo en la religión, esta lo encuentra, de nuevo, encarnada en el cruel don Alfonso. Por mucho que se esfuerce –como había hecho, en *Hernani*, doña Sol– en convencer al vengativo hermano de doña Leonor de lo absurdo que es mantener esa exagerada actitud de odio, no logra nada. Al contrario, él mismo se deja arrastrar por su orgullo –ya avisado varias veces por el Hermano Melitón– y toma la fatal espada que matará a don Alfonso.

Doña Leonor se muestra más débil y pasiva que doña Sol. Duda y teme cuando tiene que huir con don Álvaro y no elige morir; es vilmente asesinada por su hermano. Aunque físicamente no muere hasta el final, espiritualmente la culpa y el remordimiento –y, sobre todo, el desprecio y el odio de su propia familia– asesinan ya a doña Leonor en la primera jornada. Ha cometido una imperdonable osadía al rebelarse por amor contra la autoridad paterna. No hay para ella esperanza ni felicidad posible, ni siquiera aunque se encontrara con don Álvaro, manchado fatalmente con la sangre de su padre. Por ello, pide desesperadamente al Padre Guardián que la deje habitar la cueva de la penitente, porque no tiene otro lugar donde ir:

Mi desgracia en toda España
suena de modo distinto,
y una alusión, una seña,
una mirada, suplicios
pudiera ser que me hundieran
del despecho en el abismo.
No, jamás...Aquí, aquí sólo;
si no me acogéis, benigno,
piedad pediré a las fieras
que habitan en estos riscos,
alimento a estas montañas,
vivienda a estos precipicios.
...
No habrá fuerzas humanas,
que me saquen de este sitio
(II, 7).

La importancia concedida a la religión en la obra de Rivas, a través de la cual los personajes pretenden huir de tanta desgracia, no consigue aplacar la ira que planea fatalmente sobre los amantes. Y, así, podemos afirmar que no se da en *Don Álvaro* ese halo de esperanza que en *Hernani* dejaba el suicidio de los desafortunados esposos, unidos en la muerte para siempre. Don Álvaro se suicida en la más absoluta soledad. Su suicidio se impregna de un grito satánico de rebeldía contra un Dios que permite tanto dolor y contra un mundo cruel y absurdo, dominado por la injusticia y el odio. Don Álvaro, nuevamente en oposición a *Hernani* –que daba las gracias al cielo por morir junto a su amada y dormir con ella eternamente–, muere



maldiciendo a la humanidad: «Infierno, abre tu boca y trágame. Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción...» y todo ello en el marco de una violenta tormenta, con el miserere de los franciscanos como telón de fondo. Si en *Hernani* se vence al poderoso enemigo, la fatalidad, con el amor, en *Don Álvaro*, al personaje solo le queda su libertad.

3. ESTUDIO COMPARATIVO: *DON ÁLVARO-ANTONY*

También esta obra, como las anteriores, muestra ese extravagante y exagerado sentido del honor con el que la sociedad tiraniza al individuo y provoca la muerte de seres inocentes. Y, nuevamente, sentimos la deshumanización del antagonista, la alta sociedad parisina, representada esta vez en un personaje como Mme de Camps, que no tiene personalidad propia y diferenciada, sino que encarna a todas esas personas que ansían ver caer a Adèle por simple diversión; o en la vizcondesa de Lacy cuando muestra sus ideas aristocráticas y el orgullo de la nobleza, menospreciando a los huérfanos del hospicio y, con ello, al bastardo Antony, de forma indirecta. Ambas son, por tanto, meros portavoces de esa injusta y cruel sociedad y la palabra es, en este sentido, el arma que hiera a los protagonistas y les asesta golpes morales de los que no logran recuperarse («ses paroles empoisonées étaient déjà entrées dans mon cœur et dans celui des personnes qui se trouvaient là»⁸, dice Adèle, desesperadamente).

A diferencia de *Don Álvaro o la fuerza del sino* —y también de *Hernani*—, *Antony* no presenta tanta diversidad de lugares y ambientes, ni tanta variedad de personajes, en favor del fino análisis psicológico de los protagonistas. Las escenas se suceden, generalmente, en recintos cerrados en los que sentimos el agobio de un ser tan enérgico que tiene la necesidad de estar continuamente de viaje para poder resistir su odiosa existencia, o la terrible necesidad de huida de Adèle. No hay tampoco duelos, ni tormentas, ni criptas, ni demasiada acción sobre las tablas, aunque sí encendidos y apasionados diálogos, que muestran una intensidad y una violencia que va, progresivamente, *in crescendo*, hasta explotar, al final, en la truculenta muerte de los amantes.

En efecto, una pasión tan fuerte, tan agresiva, no podía demorarse mucho, necesitaba un tratamiento rápido, sin demasiados sucesos, para lograr una mayor emotividad. Recordemos que el mismo Dumas negaba que su obra fuera un drama o una obra de teatro. En sus *Mémoires* afirmaba: «*Antony* est une scène d'amour, de jalousie, de colère en cinq actes» (*apud* Rey, 2002: 13).

Es preciso señalar, además, ese agobio que produce la falta de tiempo, ese plazo aprendido en la schicksalstragödie alemana, que comienza en el acto III, cuando Antony envía a su criado a vigilar al coronel para que lo avise de su regreso y que acaba, precisamente, cuando el marido de Adèle abre la puerta, al final del acto V.

⁸ Las citas de la obra de Dumas están tomadas de la edición de Pierre-Louis Rey.



Este plazo está íntimamente ligado a la fatalidad que acosa a los personajes. Lo vimos como fuerza angustiada y terrible en *Hernani*, donde empieza con ese juramento del héroe a don Ruy, que concluye con el sonido del cuerno. Y también en *Don Álvaro o la fuerza del sino* hemos de hablar de la presencia de este plazo desde el mismo inicio de la obra con la nefasta pronosticación de Preciosilla sobre el futuro de los amantes. Pero, más concretamente, a partir de la Jornada II, cuando, en el mesón de Hornachuelos, el Estudiante alude a la búsqueda de don Álvaro y doña Leonor por parte de los vengativos hermanos, que no descansarán hasta verlos muertos.

Por otra parte, también debió resultar aquí el tema de la fatalidad más cercano a los espectadores que en el *Hernani* de Hugo, con la ambientación en el París de la época. Se alude, así, a las famosas disputas entre clásicos y románticos, a las burlas que hacía *Le Constitutionnel* de «les Prêfâces»; o a la exaltación del drama histórico, en boca del joven poeta amante de la vizcondesa. Y el guiño metadramático está servido a partir de la defensa que los mismos personajes hacen del amor de Antony y Adèle; una historia contemporánea que se ofrece como argumento válido para una de esas nuevas obras que triunfaban en los escenarios franceses. De esta forma, la odiosa y descarada Mme de Camps llega a sugerir a Eugène el siguiente tema teatral:

Des amours profondes qu'une absence de trois ans ne peut éteindre, des chevaliers mystérieux qui sauvent la vie à la dame de leurs pensées, des femmes vertueuses qui fuient leur amant, et, comme le mélange du naturel et du sublime est à la mode, des scènes qui n'en sont que plus dramatiques pour s'être passées dans une chambre d'auberge (iv, 6).

Entonces, Antony, que no encuentra otra forma de responder al insulto, añade al joven poeta los detalles del tema propuesto, completando la historia, que es la de Adèle. Se produce un curioso juego entre realidad y ficción, que explica muy bien la finalidad del drama de Dumas:

Oui, je prendrais cette femme innocente et pure entre toutes les femmes, je montrerais son cœur amant et candide, méconnu par cette société fausse, au cœur usé et corrompu; je mettrais en opposition avec elle une de ces femmes dont toute la moralité serait l'adresse; qui ne fuirait pas le danger, parce qu'elle s'est depuis longtemps familiarisée avec lui; qui abuserait de sa faiblesse de femme pour tuer lâchement sa réputation de femme, comme un spadassin abuse de sa force pour tuer une existence d'homme; je prouverais que la première des deux qui sera compromise sera la femme honnête, et cela, non point à défaut de vertu, mais par manque d'habitude... Puis, à la face de la société, je demanderais justice entre elles ici-bas, en attendant que Dieu la leur rendît là-haut (iv, 6).

En *Antony*, más incluso que en las otras dos obras, la fatalidad surge del intenso amor de los protagonistas, imposible a la vez que irremediable, que es calificado, insistentemente, como «crime». Y es Adèle, más que Antony, la auténtica heroína trágica del drama. Su amor por su hija y su respeto y agradecimiento al marido le impiden abandonarse al adulterio. Por otro lado, la fuerza con la que Antony la ama se adueña fatalmente de su alma, hasta provocar su destrucción.



Adèle mantiene una encarnizada lucha interna con su conciencia y otra externa con la sociedad a la que pertenece, que desea verla caer en el adulterio y la vergüenza. Es un ser débil e inocente que lucha en solitario contra el amor de Antony, contra la sociedad y contra sí misma.

En el acto IV, cuando ya ha caído y nada puede hacer contra los rumores de adulterio, la vemos exclamar sus palabras más valientes y sinceras:

Il me reste donc Dieu et toi; que m'importe le monde? [...] Je te croirais, car je crois en ta voix, en tout ce que tu me dis, quand tu parles, tout en moi se tait pour écouter, mon cœur n'est plus serré et mes larmes s'arrêtent, mes remords s'endorment...J'oublie!... (IV, 8).

Si la comparamos con la valiente doña Sol, o incluso con doña Leonor —que, aunque mucho más pasiva que la anterior, toma el arduo camino del sacrificio—, no hay duda de que Adèle es la más débil de las tres. Debilidad que se acentúa aún más junto a la impresionante fuerza de Antony. Piensa que la fatalidad, traducida en su amor por el bastardo, es tan poderosa que ninguna mujer podría haberse resistido, por virtuosa que fuera: «Dieu et toi savez qu'une femme ne pouvait résister à tant d'amour [...] Ces femmes si vaines, si fières, eussent succombé comme moi, si mon Antony les eût aimées». La fatalidad está en su interior. Y quizá por su humanidad, por sus errores, por su miedo a reconocer la verdad, por su desesperación..., nos resulte un personaje tan cercano.

El personaje de Adèle, en definitiva, con sus dudas e indecisiones y su caída final, enriquece el drama de Dumas. Su pureza destrozada y humillada por la sociedad hipócrita e inmoral de Mme de Camps recuerda, en cierto modo, la derrota de personajes femeninos emblemáticos de la posterior literatura realista, como madame Bovary o Ana Ozores. Pero, si la heroína de Clarín, por ejemplo, sucumbía a Vetusta, asesinada moralmente por aquella sociedad hipócrita e indecente, Antony mata a Adèle para salvarla, precisamente, de esa situación. El asesinato físico evita el moral. Ella misma se lanza contra el puñal, rendida ya a esa fatalidad que con tanta fuerza la persigue: «...tue-moi, par pitié!»; «(la mort) Je la demande, je la veux, je l'implore. Je viens la chercher», y triunfa, con una valentía inusual y muy romántica, sobre la cruel sociedad.

Esta solución horrenda, nos viene anunciada a lo largo de la obra con el motivo de ese puñal que hace su primera aparición en el acto I, cuando Adèle lo encuentra en el portafolios de Antony, junto a la foto y la carta de amor:

Son poignard, que je m'effrayais de lui voir porter toujours... J'ignorais que ce fût son pommeau qui lui servit de cachet et de devise. Je le reconnais bien à ces idées d'amour et de mort constamment mêlées... (I, 4).

En el acto III, en la habitación del albergue, Antony lo saca mientras espera la llegada de Adèle y exclama: «Elle est bonne la lame de ce poignard!»; palabras que muestran esa ironía trágica característica de las obras románticas. Este puñal, que une el amor y la muerte, es, por tanto, representante simbólico de esa fatalidad que se ciñe sobre los amantes de forma violenta.



De la misma manera, la fatalidad está muy relacionada en el drama de Dumas con el origen del personaje. En el acto II, podemos comprobar el tormento interior de Antony al saberse bastardo:

Les autres hommes, du moins, lorsqu'un événement brise leurs espérances, ils ont un frère, un père, une mère!... moi! Moi! Je n'ai pas même la pierre d'un tombeau où je puisse lire un nom et pleurer... Moi, je ne sais pas même où j'ai ouvert les yeux... Je n'ai point de famille, je n'ai point de patrie... (II, 5).

Antony piensa que no tiene nada que ofrecer a Adèle. Se siente dolorosamente inferior: «Je n'avais ni rang, ni nom à offrir à celle à qui j'aurais offert mon sang». El héroe francés ha intentado educarse y llegar a ser un caballero digno. Es un joven hermoso, inteligente y rico (Picoche, 1980: 9), pero no ha hallado sino el desprecio de la sociedad:

Ceux à qui j'ai confié mon secret m'ont reversé sur mon front la faute de ma mère... J'ai voulu forcer les préjugés à céder devant l'éducation... Arts, langues, science, j'ai étudié, tout appris... Insensé que j'étais d'élargir mon cœur pour que le désespoir pût y tenir! Dons naturels et sciences acquises, tout s'effaça devant la tâche de ma naissance: les carrières ouvertes aux hommes les plus médiocres se fermèrent devant moi... (II, 5).

Antony es consciente de que se esfuerza en vano, al serle imposible ya averiguar nada sobre su origen:

Quand je pourrais vivre avec de gens de mon espèce, avoir eu l'imprudence de croire qu'avec une âme qui sent, une tête qui pense, un cœur qui bat... on avait tout ce qu'il fallait pour réclamer sa place d'homme dans la société, son rang social dans le monde... Vanité! (II, 5).

Don Álvaro, en cambio, parece sentirse orgulloso de su linaje, pensando que no desmerece al de doña Leonor y cree, en el primer acto, cuando va a raptar a Leonor, que su suerte cambiará cuando se descubra que es hijo de una princesa inca:

Dios nos bendecirá sobre su esfera:
y cuando el nuevo sol en el oriente,
protector de mi stirpe soberana,
numen eterno de la región indiana,
la regia pompa de su trono ostente,
monarca de la luz, padre del día
yo tu esposo seré, tú esposa mía
(I, 7).

No obstante, muestra cierto conflicto interno y, en ocasiones, se percibe su complejo por el color de su piel, como bien demuestran los comentarios del hermano Melitón al Padre Guardián:



Tiene cosas muy raras. El otro día estaba cavando en la huerta, y tan pálido y tan desemejado, que le dije en broma: Padre, parece un mulato; y me echó una mirada y cerró el puño, y aún lo enarboló de modo que parecía que me iba a tragar. Pero se contuvo, se echó la capucha y desapareció; digo, se marchó de allí a buen paso (v, 2).

Si el origen noble –aunque mestizo– de don Álvaro y el ilegítimo de Antony los diferencia, los dos héroes son igualmente despreciados por la férrea sociedad tradicional, pese a sus indiscutibles méritos personales. A don Álvaro, el marqués lo ningunea en la primera jornada, cuando le dice «Tu actitud suplicante manifiesta lo bajo de tu condición», o se niega a mancharse las manos con su indigna sangre. Y también, después, don Carlos y don Alfonso lo hacen, hiriendo cruelmente su orgullo («¡Nobleza un aventurero! / ¡Honor un desconocido! / ¡Sin padre, sin apellido / advenedizo, altanero!»). Asimismo, Antony descubre en la vizcondesa de Lacy, que ignora su secreto y por ello le habla sinceramente, lo que piensa sobre los niños bastardos: que están mejor con gentes de «su especie» y que, aunque estudien y sean educados por familias nobles, ella jamás estaría dispuesta a casarse con una persona de esa condición.

Ese desprecio que reciben lo transforman en acción, en ira, pues a don Álvaro, aunque no quiera, le pierde su arrogancia, aliada a la fatalidad, y esta le lleva una y otra vez a matar. Contesta siempre con una furia extraordinaria a los insultos de los hermanos de Leonor, identificando su aristocrático linaje con el sol. Y a Antony, por su parte, le ciega ese odio profundo hacia esa sociedad, contra la que desata toda su ironía verbal, hiriente y despechada. E, incluso, consciente de que su amor por Adèle es lo único que le merece la pena, anuncia violentamente, en un gesto terriblemente egoísta, que el adulterio es un crimen que está dispuesto a cometer: «Je vous veux, je vous aurai...Il y a un crime entre vous et moi? Soit, je le commettrai».

En este sentido, se ha señalado que don Álvaro destruye, con su vigor, su valía y la razón que le otorgan los nuevos tiempos, aquellas viejas y hostiles instituciones con las que se va encontrando en su camino –patriarcado, aristocracia de sangre, ejército imperial e Iglesia–; a las que intenta sin éxito adaptarse. Puede considerarse, por tanto, no solo víctima de la fatalidad, sino también «instrumento de un destino histórico que condena al Antiguo Régimen al polvo de la historia» (Valero y Zigelboim, 2006: 54). Igualmente, Antony destruye, en palabras de Picoche (1980: 9-10), «la misma sociedad que le nutría, rechazando los valores sagrados, pisoteando a las personas amables y buenas, y terminará en el asesinato y el suicidio». Las dos obras presentan el mismo impulso hacia la desgracia y rompen con los valores tradicionales, ya quebrantados por la influencia de Rousseau y la Revolución Francesa.

Aunque, si tremenda es la fuerza destructora de ambos personajes, también son tremendos los remordimientos y el sentimiento de culpa. Así, don Álvaro es consciente de que, si bien él intenta huir del asesinato, un río de sangre cada vez más grande lo separa de doña Leonor y de que su mayor enemigo es él mismo, que lleva la fatalidad consigo. Asimismo, Antony reconoce, ante el sentimiento de vergüenza de Adèle, que él tiene la culpa de su sufrimiento. Como don Álvaro, también el héroe francés siente el peso de un destino caprichoso e incontrolable:



Dieu me garde d'avoir une idée arrêtée...! J'aime trop quand cela m'est possible, charger le hasard du soin de penser pour moi; une futilité me décide, un caprice me conduit, et, pourvu que je change de lieu, que je voie des nouveaux visages, que la rapidité de ma course me débarrasse de la fatigue d'aimer ou de haïr, qu'aucun cœur se réjouisse quand j'arrive, qu'aucun lien se brise quand je pars, il est probable que j'arriverai comme les autres, après un certain nombre de pas, au terme d'un voyage dont j'ignore le but, sans avoir deviné si la vie est une plaisanterie bouffonne ou une création sublime... (II, 4).

Ambos héroes románticos se parecen mucho, además, en la fuerza con la que confían en el amor. Podemos decir que, si el viejo concepto del honor y los complejos de inferioridad de ambos personajes los constriñen tanto o más que la inhumanidad de los antagonistas, quedan en un segundo plano cuando se enfrentan al amor. Así, don Álvaro, hasta el último instante, aunque dice desear la muerte una y otra vez, se llena de vigor cuando sabe que doña Leonor vive, e intenta convencer a los vengativos hermanos de las ventajas del perdón. Así habla a don Carlos:

Pues que vive vuestra hermana
la satisfacción es llana
que debéis tomar de mí.
A buscarla juntos vamos;
muy pronto la encontraremos,
y en santo nudo estrechemos,
la amistad que nos juramos.
¡Oh!... Yo os ofrezco, yo os juro
que no os arrepentiréis,
cuando a conocer lleguéis
mi origen excelso y puro:
Al primer grande español
no le cedo en jerarquía,
en más alta mi hidalguía
que el trono del mismo sol.
(IV, 1)

Y, de igual modo, Antony basa el sentido de su vida en su pasión por Adèle: «J'avais perdu mon malheur dans votre amour»; «C'est à vous que je dois cet éclair de bonheur» y piensa, hasta casi el final de la obra, que esta puede ser feliz con él, lejos de aquella sociedad.

Son personajes tremendamente enérgicos y orgullosos y solo aceptarán la muerte al final, cuando ya se han desvanecido todas sus ilusiones con la desaparición de sus amadas.

Si en *Hernani* la fatalidad era vencida por el amor de los protagonistas, en Antony ese anhelo de morir juntos y poder gozar eternamente de un amor que les fue vedado en vida, defendido por el héroe de Dumas («Je veux que les derniers battement de nos cœurs se répondent, que nos derniers soupirs se confondent [...] nos corps dans le même tombeau»), se complica por la conciencia de Adèle, que piensa en lo que su hija sufrirá al escuchar los viles comentarios de la gente:



«Enfant, ta mère s'est trompée, son nom est à jamais déshonoré, flétri! Et toi, toi! Tu portes le nom de ta mère... On lui dira: «Elle a cru fuir la honte en mourant... et elle est morte dans le bras de l'homme à qui elle devait sa honte»; et, si elle veut nier, on lèvera la pierre de notre tombeau, et l'on dira: «Regarde, les voilà» (v, 3).

Tanto Antony como don Álvaro deben, por tanto, morir solos. El primero como mísero asesino y violador, para preservar el honor de Adèle, y el segundo, ante el asesinato de Leonor por el vengativo puñal de don Alfonso, como ser diabólico y perverso, a los ojos de los demás, para poder vencer a la fatalidad. Para Donald L. Shaw (1997: 331), en este sentido, don Álvaro se suicida cuando va descubriendo que lo que pensaba extraños azares no son sino arbitrarios golpes del destino y cuando ni siquiera la religión puede protegerlo del más terrible de ellos: la muerte de Leonor, en el mismo momento en que, irónicamente, sus padres han sido perdonados y les ha sido restituído el honor.

4. CONCLUSIONES

En el Romanticismo, el ser humano se afana por dominar el mundo por sus propios méritos, observando únicamente una moral interior, alejada de condicionamientos externos:

El mundo había dejado de estar reglado por normas de amor, de racionalidad y por nobles ideales de los pasados siglos (de los que ellos tenían una visión utópica). Una profunda inquietud les conmovió, y su sensibilidad frente a ese cambio produjo en su intimidad una angustiosa opresión, que les llevó, no hacia la aceptación del statu quo religioso y político, sino al contrario, a una confrontación radical con su mundo y con los creadores de aquel mundo (Gies, 1989: 13-14).

Ello provoca que el romántico se sienta angustiado a causa de esa libertad y ese poder, inseguro, acosado por las dudas, situado al margen de normas y leyes y que, finalmente, sea aplastado por la presión de la sociedad, convertida en trágica representación del destino. Pero, sobre todo —en consonancia con las ideas de Grillparzer expuestas—, que reconozca y sienta ese destino adverso como inoportuno y fiel compañero, como intrínseco a su propio ser. El crítico italiano G. Mazzini, en un ensayo de 1836 titulado *Della fatalità considerata com'elemento drammatico*, proclamaba, en efecto:

El destino se ha consagrado otra vez rey de las escenas. La libertad humana se inmola en sus páginas a la influencia irresistible de una condena escrita en el cielo, que vigila sobre el hombre, determina sus acciones, le arrastra en la culpa y el remordimiento a un abismo de perdición, y se cumple fatalmente al tocar un reloj, al redoble de una campana a una hora determinada (*apud* Caldera, 2000).

Tanto *Don Álvaro* como las dos obras francesas analizadas están escritas con el mismo espíritu de exaltación de la libertad y dignidad del individuo, frente



a las ataduras impuestas por la sociedad, por un mundo absurdo y sin sentido, que ahoga al hombre. Los personajes se consideran atrapados por una maldición, por un hado funesto, y la muerte deliberada se muestra como la única solución aceptable a tanto sufrimiento. La fatalidad es, por tanto, el único espacio temporal en el que pueden moverse, ya que los acompaña desde que nacen hasta que deciden acabar con su triste existencia, y arrastra sin tregua no solo a los protagonistas masculinos, sino también a las heroínas –sorprendentes en su fuerza trágica⁹–, en virtud de ese amor desgraciado e imposible que conscientemente ellas han elegido, desafiando al patriarcado, y que sacude el alma del espectador al llevar implícita la destrucción más violenta. Recordemos que el mismo Herder señalaba que la finalidad principal del drama era:

Llevar al pueblo a un estado de incomodidad tal, que la incertidumbre, la aflicción, la confusión, reinen en todos los ánimos y sus espectadores se asemejen a los desafortunados que un terremoto, ven tambalearse las paredes de las casas y que sienten que la tierra les niega un paso firme (*apud* Rohland y Vedda, 2004: 322).

El suicidio de don Álvaro sorprende en el teatro español por atentar contra esa ortodoxia católica que condena o salva, «mas no por voluntad propia» (Lloréns, 1989: 156). Rechaza, valientemente, una vida sometida a las arbitrariedades de un destino ciego y cruel.

Pero la muerte no solo aparece al final, sino que se repite con una gran variedad de instrumentos (pistola, espada, puñal, caída), desde el mismo inicio de la obra, intensificando ese ambiente luctuoso que tanto tiene que ver con la *schicksalstragödie* alemana. *Don Álvaro* está envuelto en una violencia y una pasión que –como en *Hernani* y *Antony*– nos mantiene continuamente en tensión, en suspense, y ello lo aleja claramente de las tragedias neoclásicas del duque de Rivas (donde la muerte se producía, generalmente, solo al final), por mucho que se haya subrayado la importancia del tema del destino en ellas. Asimismo, su complejidad connotativa y su variedad de perspectivas la harían rebasar, con creces, los límites del esquemático melodrama. Su huella queda patente, en cambio, en dramas románticos tan lúgubres y atrevidos como el *Alfredo* de Joaquín Francisco Pacheco¹⁰, fiel a los estereotipos de la *schicksalstragödie*, cuyo protagonista exclama, a propósito de la vida:

⁹ Ermanno Caldera (2002) ha señalado que «los primeros dramas románticos se debaten entre la exigencia de llevar a las tablas a la mujer del Nuevo Régimen, desenvuelta administradora de sus sentimientos, y la fuerza de una tradición que seguramente despertaría no pocas resistencias en el público».

¹⁰ *Alfredo*, drama en prosa en cinco actos, se estrenó en el madrileño teatro del Príncipe el 23 de mayo de 1835, sin demasiado éxito, y sobre él ha pesado mucho la crítica desfavorable de Donoso Cortés. Autores como Piero Menarini (2005) o Vicente Lloréns (1989: 391) estiman que la fatalidad en el drama de Rivas es externa e inevitable y en la de Pacheco es sorprendentemente interna, al derivarse del pecado de la sensualidad, que desencadena el mal y la destrucción. Sin embargo, Donald L. Shaw (1997: 333-337) ha señalado numerosos parecidos entre los dos dramas. Esa «mala



El mismo hecho, el mismo principio en todas partes... ¡La fatalidad! ¿Será por ventura la fatalidad la única ley del mundo? ¿No seremos todos sino débiles instrumentos de su poder; vanos juguetes de sus arcanos misterios? (II, 4).

No deja de ser curioso, en este sentido, que su color local y el homenaje a nuestra literatura áurea y popular librarán al drama de Rivas de los furibundos ataques que la crítica española de la época lanzara contra el romanticismo francés y, especialmente, contra el *Antony* de Dumas (Flitter, 1995: 151). Superadas las polémicas que suscitó su estreno, se quiso separar a toda costa de las dos obras francesas que le habían servido como modelos indirectos y se le perdonó su «rareza»¹¹ por venir de fuera en una época de transición en la que España no sabía bien adónde dirigir sus pasos (Andioc, 2001). Pero no hay duda de que lo esencial en la obra de Rivas es ese tremendo y escalofriante fracaso existencial, producido por la actuación hostil de fuerzas misteriosas que escapan al control humano y que la relacionan claramente con la esencia dramática de las tragedias del destino alemanas y francesas. Y ello no resta originalidad o mérito a la obra de Rivas sino que, muy al contrario, la abre al enriquecedor diálogo con las obras literarias europeas con las que entró en contacto. Dos de los aspectos más característicos de *Don Álvaro* («la oposición prometeica al destino y a la sociedad» y «esa conciencia dolorosa del abismo que separa lo real de lo ideal») son, precisamente, en opinión de Ermanno Caldera (1997: 110), esenciales en el pensamiento y la creación artística del período romántico. Pues, como destaca el profesor italiano: «Más allá de las peculiaridades de toda escuela romántica nacional, latían temas y aspiraciones que las juntaban a todas en la superior unidad del Romanticismo europeo» (*ibid.*).

Bandera del romanticismo más progresista, su novedad y su polémica fueron tales que, pese a la evolución posterior del Romanticismo hacia posturas más moderadas, constituyó un «indiscutible punto de no regreso» en la cultura española (Caldera, 2007). Como subraya Navas Ruiz (1990:184), esa nota de nihilismo y rebeldía separa a *Don Álvaro o la fuerza del sino* de toda la tradición literaria española anterior, con ese desafío a Dios y a la sociedad –que se han vuelto sus enemigos–; haciendo del personaje el símbolo romántico por excelencia.

RECIBIDO: septiembre de 2018; ACEPTADO: marzo de 2019.

estrella que me ha conducido por el mundo» (v, 1) de *Alfredo* recuerda mucho a ese «nacer en signo terrible» (III, 3) de *Don Álvaro* y, en ambos, la pasión es un mero agente de la fatalidad y no la causa.

¹¹ Leopoldo Augusto de Cueto, el 15 de mayo de 1835, en un ensayo publicado en *El artista*, calificaba la obra de Rivas como «hija de una inspiración cuyo origen no se conoce» (*apud* Andioc, 2001) y la ofrecía como «eco a un tiempo de nuestro teatro antiguo y del romanticismo moderno» (*apud* Caldera, 2007), en la línea de lo que Agustín Durán –fiel defensor del romanticismo tradicional de su amigo Böhl de Faber– predicara en su *Discurso* (1828) sobre la necesidad de unir lo pasado con lo presente, de hispanizar el Romanticismo, de explotar nuestro rico patrimonio cultural.



BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, José Luis (1982): *Historia de la literatura española*, tomo IV, Madrid: Gredos.
- ANDIOC, René (2001): «Sobre el estreno del *Don Álvaro*», en José AMOR VÁZQUEZ y A. David KOS-SOF (eds.), *Homenaje a Juan López-Morillas: de Cadalso a Aleixandre, estudios sobre la literatura e historia intelectual españolas*, Madrid: Castalia, 1982, 63-86. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9s1p4>.
- CALDERA, Ermanno (1997): «La polémica romántica en Europa: episodios, temas de debate, manifestos», en Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (dir.), *Historia de la Literatura Española*, vol. 8, siglo XIX (I), Madrid: Espasa Calpe, 105-110.
- CALDERA, Ermanno (2000): «Introducción a *Don Álvaro o la fuerza del sino*». URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc90221>.
- CALDERA, Ermanno (2001): *El teatro español en época romántica*, Madrid: Castalia.
- CALDERA, Ermanno, (2002): «La liberación “teatral” de la mujer en las primeras piezas románticas», en V. TRUEBA et al. (eds.), *Lectora, heroína, autora (la mujer en la literatura española del siglo XIX)*, Barcelona: *III Coloquio de la sociedad de literatura española del siglo XIX*. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw09j7>.
- CALDERA, Ermanno (2007): «La polémica sobre *Don Álvaro*», *Crítica Hispánica*, vol. 17, núm. 1 (1995), 22-35. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5x6r5>.
- CASALDUERO, Joaquín (1981): *Estudios sobre el teatro español*, Madrid: Gredos.
- FLITTER, Derek (1995): *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge: Cambridge University Press.
- GIES, David T. (1989): *El romanticismo*, Madrid: Taurus.
- GOHIN, Yves, ed. (1995): Victor Hugo, *Hernani*, Paris: Gallimard.
- LLORENS, Vicente (1989): *El romanticismo español*, Madrid: Cátedra.
- MENARINI, Piero (2005): «Un drama romántico alternativo: *Alfredo*, de Joaquín Francisco Pacheco», en L.F. DÍAZ LARIOS y E. MIRALLES (eds.), *Del Romanticismo al Realismo*, Barcelona: Universitat, 1998, 167-177. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc805d6>.
- NAVAS RUIZ, Ricardo (1990): *El romanticismo español*, Madrid: Cátedra.
- OLIVA, César y Francisco TORRES MONREAL (2006): *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra.
- PERCIVAL, Antony y José ESCOBAR (2016): «De la tragedia al melodrama», en *Romanticismo 2: atti del III Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano (12-14 aprile 1984): il linguaggio romantico*, Genova: Facoltà di Magistero dell'Università di Genova, Istituto di Lingue e Letterature Straniere, Centro di Studi sul Romanticismo Iberico, 1982, 141-146. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcr22z8>.
- PICOCHÉ, Jean-Louis, ed. (1980): Juan Eugenio de Hartzenbusch, *Los amantes de Teruel*, Madrid: Alhambra.
- REY, Pierre-Louis, ed. (2002): Alexandre Dumas, *Antony*, Paris: Gallimard.
- ROHLAND, Regula y Miguel VEDDA (2004): *La teoría del drama en Alemania (1730-1850)*, Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).
- ROMERO FERRER, Alberto (2018): «El indiano en la literatura del siglo XIX», en José María FERRI COLL y Enrique RUBIO CREMADES (coords.), *La tribu liberal: el Romanticismo a las dos ori-*



llas del Atlántico, 2016, 309-322. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-indiano-en-la-literatura-del-siglo-xix-877588/html/>.

- ROMERO TOBAR, Leonardo (1994): *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid: Castalia.
- RUIZ SILVA, Carlos, ed. (1991): Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Madrid: Espasa Calpe (A 162).
- SHAW, Donald L. (1997): «El drama romántico como modelo literario e ideológico» en Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (dir.), *Historia de la Literatura Española*, vol. 8, siglo XIX (i), Madrid: Espasa Calpe, 314-351.
- VALERO, José y Stephanie ZIGHELBOIM (2006): «Don Álvaro o la fuerza del signo», *Decimonónica*, vol. 3, núm. 1, 53-71. URL: https://www.researchgate.net/publication/28101137_Don_Alvaro_o_la_fuerza_del_signo.



