

AGUA DE TOMARES

**El significado de
los objetos materiales en
*Don Álvaro o la fuerza del
sino* del Duque de Rivas**

Carolina Mateo Aguilà

**Trabajo de Final de Grado en Estudios Hispánicos
dirigido por el Dr. Jaume Pont Ibáñez**



Universitat de Lleida

**El significado de los objetos
materiales en *Don Álvaro o la
fuerza del sino* del Duque de
Rivas**

Carolina Mateo Aguilà

**El significado de los objetos
materiales en *Don Álvaro o la
fuerza del sino* del Duque de
Rivas**

Trabajo de Final de Grado de Estudios Hispánicos dirigido
por el Dr. Jaume Pont Ibáñez

Departamento de Filología Clásica, Francesa e Hispánica

Facultad de Letras de la Universidad de Lleida

Lleida, junio de 2016



Universitat de Lleida

El agradecimiento es la parte principal de un hombre de bien.

Francisco de Quevedo.

A Jaume Pont,
sin su dedicación y sus consejos
no hubiera sido posible este trabajo.

A mi familia, amigos,
y, especialmente, a Arnau,
por su apoyo durante todo el camino.

A todos ellos, gracias.

El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla, grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus tradiciones, que se aprecien sus olores, y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos.

Federico García Lorca

Índice

Resumen	14
Capítulo I. Introducción.....	16
Capítulo II. El Romanticismo español.....	22
2.1 Contexto histórico y literario: de Böhl von Faber al Duque de Rivas.....	24
2.2 El drama romántico: del Neoclasicismo al Romanticismo. Desde el abandono de las llamadas reglas aristotélicas a los temas románticos.....	33
Capítulo III. Los objetos materiales y su significado en <i>Don Álvaro o la fuerza del sino</i>	40
3.1 Objetos populares y costumbristas.....	43
3.2 Objetos incidentales	55
3.3 Objetos religiosos.....	74
3.4 Objetos aristocráticos	77
Conclusión.....	88
Bibliografía.....	94

Resumen

El presente trabajo pretende analizar los objetos materiales que aparecen en *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas para poder observar así su función en el desarrollo de la acción dramática. Nuestro propósito no es otro que enfatizar la importancia de la semiótica teatral, en concreto del objeto material, y para hacerlo nos hemos servido del primer drama romántico español. Por ello, mediante el análisis de los objetos materiales en el corpus textual y dramático de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, observaremos hasta qué punto los elementos que intervienen en la representación están vinculados no solo con la acción dramática, sino también con los personajes que intervienen en ella. Para hacerlo distribuiremos metodológicamente dichos objetos en cuatro apartados y, tras el análisis crítico realizado en cada grupo, conoceremos la función dramática que desempeñan los objetos que intervienen en la representación.

Palabras clave: Don Álvaro o la fuerza del sino, Duque de Rivas, Romanticismo, drama, objetos materiales, acción dramática, función dramática, costumbrismo, incidental, religioso, aristocrático.

Abstract

This study pretends to analyse the physical objects that appears in *Don Álvaro o la fuerza del sino* of Duque de Rivas, in order to observe the role they play in the development of the drama. Consequently, our objective is to emphasize the importance of semiotics theatrical, in detail, the physical objects. It is for this reason that we have chosen the first Spanish romantic drama. Therefore, by analysing the physical objects we find in *Don Álvaro o la fuerza del sino*, we will notice the elements are involved in the performance that are associated with dramatic action as well as with the characters. To make that possible, we have distributed the objects in four sections, then we have done a critical analysis and, thanks to this, we will know the role dramatic of this physical objects play in the performance.

Keywords: Don Álvaro o la fuerza del sino, Duque de Rivas, romanticism, drama, physical objects, dramatic action, role dramatic, incidental, religious, aristocratics.

Capítulo I.

Introducción

Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo analizar críticamente el significado resemantizado y la función dramática de los objetos materiales que aparecen en *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas. Nuestro principal interés recae en ratificar una hipótesis basada en que el teatro no debe leerse de la manera que se leen otros productos literarios, dado que posee unos elementos semióticos que forman parte de su acción dramática y escenografía que ejercen una función, no solo sobre dicha acción, sino también sobre los personajes que intervienen en ella. El teatro es un arte paradójico, por esa razón el espectador debe tener en cuenta que todos y cada uno de los componentes escénicos que lo conforman juegan un papel de vital importancia en el análisis teatral. Así pues, dichos elementos teatrales que intervienen en la representación serán de vital importancia para nuestro estudio, especialmente aquellos cuerpos inanimados, materiales: los objetos cosificados, en pura distinción con los objetos o representaciones inmateriales, mentales o espirituales.

La estructura de nuestro estudio, como veremos, será la siguiente. Dedicaremos a continuación un pequeño apartado en el que sintetizaremos, a modo de introducción, algunos aspectos que nos atañen acerca de la vida del Duque de Rivas y de la producción y las características de *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Tras este efímero preámbulo nos adentraremos, *grosso modo*, en el romanticismo español, ofreciendo al lector una contextualización general acerca del marco histórico, ideológico y estético-literario del siglo XIX, sin perder en ningún momento de vista el lugar que ocupó en él nuestro autor y su drama, puesto que brindaremos también un breve subapartado acerca de la caracterización del drama decimonónico. De este modo, daremos paso al eje temático de nuestro estudio en el que desarrollaremos el análisis crítico de aquellos objetos materiales que aparecen en el drama de Rivas, distribuidos de manera

metodológica en cuatro apartados. Para finalizar, en el último apartado de nuestro estudio se hallarán las conclusiones extraídas del exhaustivo análisis de aquellos elementos que ocupan el centro de nuestro estudio.

Si hubo un acontecimiento que marcó la vida del Duque de Rivas y la producción de *Don Álvaro o la fuerza del sino* fue, sin lugar a dudas, su exilio en 1823. Terminado el trienio liberal y con la restauración del absolutismo Ángel de Saavedra se vio obligado a asentarse en Londres donde, en contacto con otros exiliados españoles, empezó a beber de la fuente del Romanticismo. Mientras nuestro autor vivía su exilio, en España Fernando VII seguía con su persecución contra los liberales, como mostraremos seguidamente. En 1830, después de haber residido también en Malta, el Duque de Rivas se trasladó a París donde se encontró con su gran amigo Alcalá Galiano y donde conoció el Romanticismo francés.

Don Álvaro o la fuerza del sino empezó a redactarse en 1832 en Tours. Paralelamente en España estaban a punto de producirse unos sucesos de gran importancia especialmente para los liberales como el Duque de Rivas, como veremos más adelante. Fue un año después del regreso del Duque a España, a finales de marzo de 1835, cuando se estrenó *Don Álvaro o la fuerza del sino* en el teatro del Príncipe de Madrid. Alcalá Galiano escribía acerca del estreno del drama en la *Revista Española*: “Quien niegue o dude de que estamos en revolución, que vaya al teatro del Príncipe y vea representar el drama de que ahora me toca dar cuenta a mis lectores.”¹ Podemos

¹ Ermanno Caldera, “Estudio preliminar”, en Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino* (págs. IX-XXXII), ed. de Alberto Blecua, Barcelona, Crítica, 1994, pág. IX.

Introducción

observar en las palabras de la reseña de su amigo la gran revuelta que supuso el estreno de la obra. *Don Álvaro o la fuerza del sino* es considerada el primer drama romántico español y, además, la obra de Rivas que inaugura su etapa romántica, ya que hasta el momento sus obras habían tenido siempre un carácter neoclasicista.

Sin lugar a dudas, *Don Álvaro o la fuerza del sino* tuvo problemas de asimilación comunicativa con el público, debido a la fuerte implantación de la idea neoclásica de las tres unidades clásicas. Por el contrario, Rivas presenta a un héroe byroniano y se toma la libertad artística de romper las unidades de lugar, tiempo y acción, además de alternar la prosa con el verso y las escenas cómicas con las trágicas, elementos muy característicos del drama decimonónico, como veremos más adelante. Los periódicos clasicistas acusaron a la obra de inverosímil y monstruosa porque, según argumentaban, usurpaba las realidades religiosas para pisotearlas: la obra rompe con la Providencia y, mucho más allá de ella, toca el sentido irracional del ser humano, supliendo a Dios por el azar. No ha de extrañar, pues, que desde filas clasicistas se censurara la obra por su fatalismo e inmoralidad, reprochándole la falta de acción y su condición de episódica.

Durante un tiempo se creyó que el drama romántico de Rivas había caído en el olvido, no obstante, en 1880 Zorrilla y en 1883 Mesonero Romanos alabaron la obra considerándola una joya del teatro moderno. Sin lugar a dudas, Rivas rompió los moldes del teatro clásico e innovó creando la figura byroniana de Don Álvaro; además...

“...a esa cualidad singular añádanse otras, como la exuberancia de colorido local en que está encerrada, el atrevido juego que efectúa con los temas de la fatalidad y la melancolía y

Introducción

el excesivo uso que hace de la coincidencia y de frecuentes acotaciones escenográficas para dotar de majestuosidad y efectismo la obra.”²

En las páginas que siguen introduciremos el Romanticismo español y también el drama romántico decimonónico para entender qué supuso el estreno de la obra en cuestión en el panorama español del momento. Además, podremos observar la importancia de los exiliados una vez finalizado el trienio liberal, especialmente del Duque de Rivas. En último lugar, hablaremos de los objetos materiales que aparecen en la obra y les atribuiremos un significado —siendo este el tema central del presente trabajo— en relación con la función dramática que desempeñan.

² Ángel Goenaga & Juan P. Maguna, *Teatro español del siglo XIX. Análisis de obras*. Madrid, Las Américas, 1971, pág. 118.

Capítulo II.

El Romanticismo español

2.1 Contexto histórico y literario: de Böhl von Faber al Duque de Rivas.

El presente trabajo gira alrededor de una obra de carácter romántico: de hecho, del primer drama romántico español. Por esa razón, resulta necesario conocer cuál fue la génesis de dicha obra, las ideas que sustentan la tradición que la acoge y también su marco histórico, ideológico y estético-literario, puesto que ninguna producción literaria debe separarse de ellos. Así pues, para entender la primera mitad del siglo XIX español, es decir, el Romanticismo, no puede obviarse la figura de Johann Nikolaus Böhl von Faber, ya que fue quien estableció en España un romanticismo tradicionalista. Böhl von Faber tuvo especial devoción hacia la teoría romántica, relacionando las ideas de esta con los principios del historicismo en los términos expuestos en Alemania por Herder, quien entendía que no existían unos ideales universales, sino que cada individuo, como integrante de una nación, vivía y convivía en un contexto temporal y local distinto a otros humanos. De esta actitud individualizadora nacieron los nacionalismos modernos y la idea de que cada individuo tiene una relación con su nación —territorio, paisaje, cultura, clima, costumbres, claves etnográficas, sociales y raciales, etc— y con el pasado de esta.

Desde estos supuestos, la literatura actúa como medio para conocer la historia de cada nación, pues en ella se plasman las costumbres y las ideas de cada cultura. Existe un término alemán, *kunstgeist*, que refleja la idea de que el arte está conformado por cada nación y por cada período. Resulta evidente esta reflexión especialmente si la contextualizamos en el siglo XIX: la literatura romántica no sigue las reglas universales de la literatura clásica. No obstante, no fueron los románticos los pioneros en usar unas formas distintas, porque Lope de Vega y Calderón de la Barca, ya en el siglo XVII, por no hablar de Shakespeare, habían rechazado, aunque no de una forma tan radical, las

reglas aristotélicas y horacianas. Böhl no fue el único autor que defendía las ideas románticas y a los autores del Siglo de Oro, ya que otros autores lo habían hecho también ante el ataque de algunos críticos neoclásicos.

La importancia de Calderón de la Barca en el Romanticismo puede verse reflejada en el *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas. El héroe romántico, en la Escena III de la Jornada III, hace un guiño al espectador o lector del drama introduciendo un monólogo con unas claras reminiscencias calderonianas. En este momento de la obra don Álvaro nos recuerda a Segismundo; el Duque de Rivas juega con la importancia del autor barroco y pone de relieve su magnitud literaria y su influencia en el movimiento romántico. Don Álvaro y Segismundo son dos personajes que a pesar de vivir en siglos distintos padecen el mismo problema: están marcados por un destino adverso y por esa razón reflexionan sobre su vida y sus desgracias.

En continuidad con los rasgos de la nación, su lengua y cultura propias, se articulan, en el seno del romanticismo, las preferencias dramáticas y sus características más relevantes. El teatro se convierte en la representación del comportamiento humano, de modo que cada nación singulariza sus coordenadas dramáticas. Böhl apostaba por una literatura que reflejara los ideales populares, que fuera heroica y fundada sobre el cristianismo; además, deseaba que formara parte de la tradición heredada del Siglo de Oro. No faltó, sin embargo, una enconada oposición. Por ejemplo, Antonio Campany, entre otros, defendía que el siglo áureo lo había sido no solo por su literatura, sino también por sus victorias políticas y militares. A pesar de la idea de Campany, podemos afirmar que el drama de Rivas cumple en parte la idea de Böhl. Nadie puede negar que el *Don Álvaro o la fuerza del sino* no sea un reflejo de la tradición popular sevillana, ya

que, como veremos en apartados posteriores, las escenas costumbristas y populares tienen un gran peso en el drama.

Si alguien influenció a Böhl en su ideología romántica fue Schlegel y la concepción que este tenía acerca de la literatura romántica, a la que consideraba cristiana, espiritual y seguidora ferviente de los temas caballerescos, argumentos que le servían a Böhl para defender a Calderón ante los ataques clasicistas. Para el hispanista alemán, Calderón era el autor que resumía en su obra la tradición de la civilización española, entonces, ¿por qué imitar a la literatura francesa del XVIII y al pensamiento ilustrado? Böhl veía una necesidad en España que consistía en poseer una literatura romántica con la nación y la religión en el centro, que alabara las glorias medievales y promoviera las formas tradicionales españolas.

José Joaquín de Mora, viejo amigo de Böhl, reaccionó ante las ideas del alemán y ambos tuvieron una disputa por motivos religiosos e ideológicos, según apunta Cecilia, hija de Böhl von Faber, conocida literariamente como Fernán Caballero. Mora era defensor de las reglas eternas y universales; para él, las nuevas ideas vertidas por el romanticismo eran detestables. En 1819 las ideas románticas todavía no estaban consolidadas. Mora lo aprovechó para publicar *Crónica Científica y Literaria*, obra en la que elogiaba la Ilustración y rechazaba el período de la Edad Media, además de apuntar que veía en el teatro de Calderón “el primer ejemplo de la corrupción de su siglo”.³ Böhl, por su parte, seguía con su idea de promover los ideales románticos ya que poseía un amplio bagaje en relación con dicha tendencia.

³ Derek Flitter, *Teoría y crítica del romanticismo español*, trad. de B. F. Salgado, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pág. 20.

Siguiendo a Schlegel y a Herder, Böhl tenía la idea de una nación libre en términos culturales y, por consiguiente, de un nacionalismo literario, “considerando la lengua y la poesía como organismos vivos cuyo carácter estaba determinado por el ambiente cultural existente y por condiciones políticas y geográficas.”⁴ Si la literatura se encontraba, y se encuentra, en el desarrollo de una nación parecía necesario volver a la tradición para retornar al origen, es decir, a la poesía nacional popular y al drama del Siglo de Oro. Así pues, antes de la década de los 20, Böhl había establecido en España un romanticismo tradicionalista de acuerdo con las ideas de Schlegel y Herder, promoviendo un regreso a las formas originales con carácter nacional. Quince años más tarde el Duque de Rivas introduciría en su drama romántico la estética literaria apoyada por el hispanista alemán, mostrando en su drama la faceta más popular y tradicional de su época, asimilando al mismo tiempo no pocos elementos y personificaciones dramáticas —el personaje del padre Melitón es, por ejemplo, una clara encarnación del tipo del “gracioso— del teatro áureo.

No podemos dejar a un lado el marco histórico-político del momento, ni obviar que, mientras Böhl defendía un romanticismo tradicionalista, España estaba relegada a ser una potencia de segundo orden y la estructura de clase protoburguesa —función determinante en *Don Álvaro o la fuerza del sino*— estaba sustituyendo a los estamentos aristocráticos antiguos. En 1814 Fernando VII alcanzó el poder después de que José Napoleón abandonara España un año antes. Por su parte, el nuevo rey invalidó la Constitución de 1812 que habían redactado y aprobado las Cortes de Cádiz e impuso una monarquía absoluta. Mientras, la nueva monarquía se levantaba los liberales

⁴ *Ibidem*, pág. 23.

conspiraban paralelamente, de manera que en 1820 Riego consiguió su objetivo: la puerta de acceso a lo que vino a llamarse el trienio liberal.

Así pues, entre 1820 y 1823 España no acogió las ideas tradicionalistas románticas, ya que el gobierno se oponía a las presiones conservadoras internas y a la Santa Alianza externa. Las ideas tradicionales de Schlegel propugnadas por Böhl, ligadas al cristianismo, eran decididamente opuestas a las ideas progresistas que propugnaba la Ilustración. Durante el trienio liberal siguieron las disputas entre las ideas románticas y las ideas neoclasicistas; incluso algunos autores apuntaron que era abrazar el caos y la disgregación de las buenas costumbres que cada nación tuviera su literatura y su propia visión del mundo. En 1824 el trienio liberal había terminado dando paso al retorno a la monarquía absoluta de Fernando VII y a la década ominosa (1823-1833); si durante el trienio liberal la doctrina romántica fue rechazada, durante la década ominosa dicha tendencia se fue aceptando porque resultaba atractiva.

Con el retorno del absolutismo, los liberales se vieron obligados a exiliarse hasta 1833, año de la muerte del rey. Entre aquellos autores que abandonaron de manera forzada su país en 1823 se encontraba Ángel de Saavedra, quien tras ser condenado a muerte se asentó en Londres. Fue durante su exilio, en estrecho contacto con otros españoles también exiliados, que nuestro autor tomó contacto con las ideas del Romanticismo, como puede observarse en poemas que escribió en Londres, como por ejemplo “El desterrado”. Apunta Donald L. Shaw que no será hasta el regreso de los exiliados que el Romanticismo llegue a España. Con ellos, el Romanticismo, símbolo y materialización de las ideas heredadas de la revolución francesa, se intensificará en España. El Duque de Rivas no será ajeno a dichas ideas —presentes en clave problematizada en el *Don Álvaro*—, a diferencia de Böhl, reacio siempre a todo avance

que socavara los cimientos morales, sociales y, sobre todo, religiosos de la cultura y el teatro español del momento.

En 1823 se fundó en Barcelona el periódico *El Europeo*, en el que colaboraron Bonaventura Carles Aribau y Ramón López Soler, ambos simpatizantes de las ideas románticas. El editor del periódico, Luigi Monteggia, consideraba que los autores neoclásicos estaban apartados del genio literario y los veía como “poetas hijos de las escuelas, que todo lo han aprendido por las reglas aristotélicas”, en cambio, creía que los románticos eran “inmortales hijos del genio, que todo lo sacan de la naturaleza y del corazón”⁵. En definitiva, el nuevo periódico barcelonés propugnaba una literatura libre en vez de una regularidad forzada.

Agustín Durán también siguió los ideales de Böhl y, por consiguiente, de Schlegel, publicando en 1828 su *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito particular*, obra en la que expresaba que el drama español por su origen —clave luego decisiva en el *Don Álvaro*— debía tener libertad en su forma y no podía ser juzgado de la misma manera que las otras literaturas. Durán apoyaba la estructura social nacida de la Edad Media y también la nueva espiritualidad religiosa e ideales caballerescos, así pues, veía al hombre medieval con más posibilidades de creación poéticas que el hombre clásico: “el clasicismo se fijaba en los aspectos fisiológicos del hombre, el romanticismo representaba las aspiraciones y preocupaciones de naturaleza espiritual”.⁶

⁵ *Ibidem*, pág. 45.

⁶ *Ibidem*, pág. 59.

En la década de los años 30, las ideas románticas ya habían triunfado en España; así pues, como Derek Flitter afirma, la teoría historicista del romanticismo triunfó en los años 20-30, es decir, en el primer tercio del siglo XIX. En 1833 —año clave en la cronología de *Don Álvaro o la fuerza del sino*—, empezado el segundo tercio de siglo, se produjo la muerte del monarca absoluto Fernando VII y se empezaron a publicar en España obras románticas, aunque durante la década ominosa, y a pesar de la censura, los autores españoles ya habían estado influenciados por Scott, Chateaubriand y Ossian, y ya habían aparecido obras con clara filiación romántica. Los románticos que relacionan el movimiento literario con el liberal político afirman que el verdadero romanticismo llegó a España en 1834, cuando volvieron los exiliados. No obstante, cabe convenir que el historicismo romántico schlegeliano ya existía en España como teoría romántica; además, dicha aproximación fue innovadora y revolucionaria, asumiendo una gran importancia como implantación crítico-cultural, puesto que, como sabemos, el enfoque sociológico en la crítica literaria fue decididamente una herencia del romanticismo.

A partir del movimiento romántico que tuvo lugar durante el reinado de Fernando VII, podemos entender los acontecimientos que ocurrieron en los años posteriores a su muerte. A partir de las experiencias de los exiliados aparecieron a partir de los años 30 obras con una clara estética romántica como *La conjuración de Venecia* (1834) de Martínez de la Rosa, *Canciones* (1835) de Espronceda y, de especial interés para nuestro trabajo, *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) del Duque de Rivas. Así pues, durante la primera fase del Romanticismo los autores españoles bebieron de la tradición alemana y en la segunda fase del movimiento se acabaron de reafirmar las ideas extranjeras que trajeron los exiliados.

Alcalá Galiano, de quien hemos hablado anteriormente, se exilió a finales de la década de los años 20 y se acercó a las ideas románticas gracias a su aproximación a la literatura inglesa. Amigo del Duque de Rivas, quien, como ya sabemos, en 1823 se exilió en Londres, más tarde a Malta y, finalmente, en 1830 recalara en París, escribió el prólogo de *El moro expósito* (1833). Entre el prólogo de Galiano y las ideas de Böhl había un gran número de similitudes, puesto que ambos rechazaban las reglas universales e identificaban el espíritu del romancero y el drama del Siglo de Oro con el espíritu español: “España debería tener una literatura espontánea y original que abarcara el espíritu nacional e incorporase al mismo tiempo los gustos y las preocupaciones de la sociedad contemporánea.”⁷

Según algunos autores el verdadero romanticismo llegó de la mano de Galiano, Rivas y Espronceda, llegando a concluir que sin ellos jamás hubiera existido. No obstante y al margen de maximalismos, hay quien no comparte dicha opinión y afirma que durante el reinado de Fernando VII otros autores, como es el caso de Larra, Martínez de la Rosa y López Soler, ya habían publicado obras románticas. Ciertamente es que la literatura española no cambió al mismo ritmo que la del resto de Europa porque las ideas europeas chocaban con el tradicionalismo y el nacional-catolicismo de la Iglesia española, cerrada a todo aire de renovación y de progreso. Sin embargo, a partir de 1835, ya era impensable escribir una literatura a partir de las reglas clásicas sin encontrar una franca oposición entre los nuevos escritores: los tiempos modernos necesitaban nuevas formas capaces de ilustrar la época romántica. No en vano, como apuntaba Larra, la literatura es “el termómetro verdadero del estado de la civilización de

⁷ D. Flitter, *op.cit.*, 1995, pág. 91.

un pueblo”, siguiendo con la idea de Bonald, quien decía que “la littérature est l’expression de la société”.⁸

La prensa fue escenario de las grandes disputas entre clásicos y románticos, especialmente la revista *El Artista* editada por Eugenio de Ochoa, difusora de las ideas románticas aunque sin apostar por las corrientes más radicales. Campo Alange y Leopoldo Augusto Cueto reseñaron en la revista *Don Álvaro o la fuerza del sino* después de su estreno. El primero, de forma muy prudente, apuntó que la obra había sido mejor recibida de lo que era de esperar, a pesar de que los críticos la consideraran una obra difícil de entender por su estructura, formada a partir de sucesos arbitrarios. El segundo, Cueto, apuntaba directamente a la sorpresa que causara la representación y describiéndola como “eco a un mismo tiempo de nuestro teatro antiguo y del romanticismo moderno, e hija de una inspiración cuyo origen no se conoce.”⁹ No obstante, tanto Alange como Cueto hacían referencia a un hecho distintivo del drama romántico y su renovación: la cantidad de incidentes, según ellos, que no dejaban funcionar el drama a pesar de que el color local de la obra y la introducción de tantas escenas costumbristas, hechos estos en los que podían encontrarse reminiscencias del Siglo de Oro y de la cultura nacional.

La aproximación historicista tuvo mucho éxito hasta 1835, año en que se empezó a desarrollar un estilo pomposo, coincidiendo lógicamente con el regreso de los exiliados, como ya hemos apuntado. A nivel histórico-político hemos hablado del acontecimiento que tuvo lugar en 1833, la muerte de Fernando VII, quien abolió la Ley Sálica dejando a María Cristina, su esposa, en regencia hasta que su hija Isabel II cumpliera la mayoría

⁸ *Ibidem*, pág. 102.

⁹ *Ibidem*, pág. 115.

de edad. A consecuencia de esta última decisión del rey se produjo en España la guerra carlista, puesto que Carlos Isidro, hermano de Fernando VII, demandaba sus derechos de acceso al trono. Por esa razón, María Cristina se vio obligada a unirse al liberalismo para conseguir la regencia, instaurándose de esta manera la monarquía liberal en España hasta 1843. Sin lugar a dudas, gracias a la muerte del monarca, los exiliados pudieron regresar a su país y el Romanticismo pudo llegar a España en su máximo esplendor. El propio Larra en 1836, y haciendo referencia a los acontecimientos históricos y literarios mencionados, decía: “España había pasado, en un único año, de Fernando VII a un parlamento constitucional, y de Moratín a Alejandro Dumas”.¹⁰

2.2 El drama romántico: del Neoclasicismo al Romanticismo. Desde el abandono de las llamadas reglas aristotélicas a los temas románticos.

Hemos apuntado anteriormente el especial interés de Böhl von Faber y de Agustín Durán para recuperar en sus tiempos la esencia del teatro barroco, especialmente de Lope de Vega y Calderón de la Barca. Los dramaturgos del siglo XIX no querían que sus obras siguieran las leyes neoclásicas y, por esta razón, se apartaron de ellas retomando los orígenes de su propia literatura. De ahí que el drama romántico incidiera de forma especial en la ruptura de las tres unidades aristotélicas, por mezclar la prosa con el verso y la tragedia con la comedia. Asimismo, el teatro romántico hará una divisa caracterizadora de su dramaturgia el regreso a épocas pasadas, a los temas históricos y legendarios. En definitiva, el drama romántico supone una ruptura con todas las reglas y

¹⁰ *Ibidem*, pág. 143.

las leyes del Siglo de las Luces, es decir, del XVIII neoclásico y, a su vez, una recuperación de las estructuras y los valores dramáticos del siglo XVII.

Fue durante la década de los años 20 cuando los literatos españoles tomaron contacto con el romanticismo europeo y fueron conscientes de que tenían que “hispanizarlo” introduciendo su tradición nacional. El drama romántico español había de poseer su propia esencia; una esencia que creyeron encontrar, como ya hemos apuntado, en el teatro barroco. Mientras el clasicismo quedaba asociado al drama francés, que todavía seguía las reglas neoclásicas, el romanticismo se relacionaba decididamente con el drama español, que suponía una revolución literaria tanto en la forma como en el fondo:

“La violación de las reglas aristotélicas («imposible encerrar la comedia o drama romántico en cuadros circunscriptos a las tres unidades»); el abandono de estructuras excesivamente geométricas, por lo cual el drama romántico se parece a la naturaleza inculta que «arroba el alma y la lleva a los espacios de la creación», en tanto que «los jardines cultivados con esmero» tan sólo «halagan los sentidos»; la exaltación de la imaginación («las grandes masas de hombres se prestan mejor a las ilusiones de la imaginación, que no a los cálculos del raciocinio»); el individualismo; el amor que «se asemeja a una especie de culto»; en fin, por lo que atañe al contenido, «las glorias patrias, los triunfos de sus guerreros, los de sus héroes cristianos, el amor delicado y caballeroso, el punto de honor y los celos».”¹¹

En este marco ideológico, y contextualizando los vínculos de una obra como *Don Álvaro o la fuerza del sino*, si tuviéramos que destacar una idea que atormentó al hombre romántico mencionaríamos, sin duda, la del *destino* amenazador. Este tema pasaría a ser, por excelencia, uno de los temas centrales en la dramaturgia romántica gracias a Ángel de Saavedra, quien hizo de él la clave fundamental de *Don Álvaro o la*

¹¹ Ermanno Caldera, *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castilla, 2001, pág. 46.

fuerza del sino. Es importante destacar que, en este sentido, el Duque de Rivas fue más allá sus contemporáneos, y, a pesar de que escogió un tema tan explotado en su momento, obtuvo sin duda un éxito rotundo. Hispanizó el tema del destino y lo introdujo en la tradición nacional española gracias a la incorporación en su drama de leyendas tradicionales¹² y personajes populares, pues no olvidemos que en la esencia del romanticismo se encuentra el folklore de cada nación.

El teatro romántico poseía reglas propias y, al mismo tiempo, unos temas que eran propios de su ideario. Según Ermanno Caldera los temas románticos por excelencia eran el tiempo, la fatalidad y el misterio, acompañados siempre de un espacio y una escenografía —efectos de sonidos, decorados, color y luminotecnia, referentes existenciales y símbolos — acordes con los personajes. Vinculado a la idea del tiempo encontramos el tema romántico del “plazo”, que, en palabras de Caldera, “siempre reviste el significado siniestro de una oscura amenaza”.¹³ El romántico siempre tiene el tiempo en su contra, no puede huir de él: su felicidad siempre forma parte del pasado y, como muy bien podemos apreciar en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, su duración es muy breve. El tiempo provoca angustia, zozobra: es fugitivo, huidizo y, en consecuencia, pertenece a un orden que el hombre no puede controlar. Además, aparece materializado en elementos exteriores al individuo como, por ejemplo, las campanadas que marcan las horas.

¹² Apunta Ermanno Caldera que las leyendas de “La mujer penitente” y del “Salto del fraile” son leyendas populares incorporadas al drama de Rivas.

¹³ Ermanno Caldera, “Los temas del teatro romántico”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española* (Vol. V, págs. 205-214), Barcelona, Crítica, 1982, pág. 205.

Resulta interesante observar que también en el teatro barroco el tiempo había tenido un lugar especial: el hombre del siglo XVII también se sentía perseguido y amenazado por esa magnitud física. A pesar de ello, existe una diferencia entre ambos: el hombre barroco le dio una solución trascendente, mientras que el hombre romántico vive en un deseo constante de huida terrenal que, al final, se disuelve en una contestación y ruptura trágica con la providencia religioso-metafísica.

Hemos apuntado anteriormente que una de las características del drama romántico es la evasión hacia tiempos pasados, a veces legendarios, y este espacio lejano en el que se desarrolla la acción está también ligado, de manera clara, a la situación cronológica. El espacio se convierte, pues, en un elemento temático de gran importancia en el drama romántico, ya que gracias a él podemos conocer el tiempo o momento histórico en el que tiene lugar la acción.

Ermanno Caldera presenta la fatalidad y el misterio como dos temas unidos al teatro romántico y, al mismo tiempo, relacionados entre sí. Todos los dramas románticos poseen en su fondo la idea del fracaso existencial que va ligada con la fatalidad: el hombre no puede controlar las fuerzas externas que dominan su destino. No obstante, la fatalidad va ligada con los finales trágicos y con el amor, ya que los enamorados siempre viven una historia llena de desdichas y adversidades. El tiempo, en consecuencia, se encuentra fuertemente relacionado con la fatalidad, ya que “no llegar a tiempo” supone un desenlace fatal, como ocurre en *Don Álvaro o la fuerza del sino*.

Así pues, el hombre romántico desde su nacimiento hasta su muerte, se ve sumergido en un mundo controlado por unas fuerzas exteriores que escapan de su voluntad y están envueltas en misterio, otro de los temas del teatro romántico. El

misterio forma parte de los espacios y sus lugares, al mismo tiempo que de los personajes. Por ejemplo, el mismo Don Álvaro aparece presentado desde el inicio del drama como un ente totalmente misterioso. A su vez, el misterio puede ser provocado a través de sonidos, como es el caso de las campanadas que además de dar la hora pueden funcionar como anticipadoras de acontecimientos relevantes.

No olvidemos que el drama romántico pretende agitar las emociones del espectador, y, por esta razón, recurre a los efectos y a los contrastes para obtener el resultado efectivo que quiere mostrar: el drama se encuentra repleto de personajes con grandes pasiones; entes movidos por el destino y por situaciones patéticas que agitan el ánimo provocándole afectos exaltados y un dolor de orden más metafísico que terrenal. Este patetismo aparece relacionado con la visión existencial y fatal del mundo. No olvidemos que el hombre romántico ha perdido la fe en la Divina Providencia y en las estructuras sociales que le rodean: no cree en la Humanidad. Los héroes del drama romántico viven en un continuo conflicto porque no tienen la posibilidad de comunicarse; por esa razón se les niega el amor y el diálogo: son personajes que viven bajo el tormento de la incomunicación.

Existen otros aspectos de la representación que también merecen ser explicados. El cambio que se produjo entre los siglos XVIII y XIX en relación con la forma, el estilo y los temas dramáticos, también se su correspondencia expresa en la escenografía. Durante el siglo XIX el escenario comenzó a tomar forma por sí solo. Se convirtió en un mundo aparte introducido en una sala: una especie de lugar de contemplación. El drama romántico necesitaba un espacio distinto al que había hasta el momento, puesto que en ocasiones era difícil de representar por el movimiento y el continuo cambio a la que ra sometida la caja o escenario teatral: “los dramas románticos, con su multiplicidad de

actos y escenas, requerían una dotación técnica importante que se echaba en falta y que se fue tratando de solucionar”.¹⁴

Señala J. Rubio la importancia durante el siglo XIX de un pintor con buena formación para encargarse de la decoración y la tramoya del teatro: el espectador, a través de lo que se le presentaba en el escenario, debía hacerse una idea de la obra antes de que la función empezara. La pintura y el teatro estuvieron en continuo diálogo durante el siglo XIX. Un claro ejemplo lo encontramos en la obra que estudiamos en estas páginas. En las acotaciones de *Don Álvaro o la fuerza del sino* podemos apreciar que el Duque de Rivas más que describir escenarios está pintando cuadros vivientes: “el *Don Álvaro*, por ejemplo, ofrece tempranos ejemplos de pintura costumbrista andaluza y paisajismo”.¹⁵ En relación con el espacio escénico parece vital señalar la idea de A. I. Ballesteros, donde observamos la necesidad de un nuevo escenario en el siglo XIX:

“Un drama romántico requiere, por su propia estructura y elementos, un escenario mayor que aquel neoclásico limitado a un lugar único, a una sala, un jardín o una plaza. En consecuencia, tal vez el tipo de representación exigida por el movimiento romántico contribuyera a promover una tendencia a ampliar los escenarios cuando se efectuaba una reforma en un teatro concreto, hecho frecuente en el siglo que nos ocupa.”¹⁶

Pero no avancemos aspectos que tendrán un desarrollo explícito en las páginas que siguen. A continuación, en el tercer capítulo de nuestro trabajo, hablaremos del

¹⁴ Jesús Rubio, “El arte escénico en el siglo XIX” en J. Huerta, *Historia del teatro español* (Vol. II, págs. 1803-1852), Madrid, Gredos, 2003, pág. 1833.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 1831.

¹⁶ Ana Isabel Ballesteros, “Anotaciones sobre el espacio escénico en los cinco primeros dramas románticos españoles estrenados en Madrid”, en *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* (págs. 365-394), 2002, pág. 367.

significado y de la función que tienen los objetos materiales analizados en el drama de Rivas y, al mismo tiempo, observaremos las ideas que hemos apuntado hasta el momento. Asimismo, apreciaremos la esencia del romanticismo y del drama romántico que hemos explicado en las páginas anteriores mediante la proyección de los objetos materiales y su significación.

Capítulo III.

**Los objetos materiales y su
significado en *Don Álvaro o la
fuerza del sino***

Llegados a este punto y tras conocer el contexto histórico literario inmediato de nuestra obra, y después de realizar una pequeña aproximación a las características del drama español del siglo XIX, parece conveniente desarrollar el tema central de nuestro trabajo: los objetos que aparecen en *Don Álvaro* y la función dramática que desempeñan en la obra.

Hemos anticipado en las páginas anteriores la importancia de la semiótica teatral y de los significados que poseen todos y cada uno de los elementos que aparecen en un escenario. Como muy bien apunta Boves Naves:

“El escenario semiotiza a los objetos que están en él, añadiendo a su ser una capacidad de significar y convirtiéndolos así en signos de objeto; además, en ocasiones, les confiere un valor connotativo por relación al conjunto escenográfico, que los transforma en signos de signo.”¹⁷

Es interesante no olvidar nunca que el dramaturgo selecciona para su obra de teatro aquellos elementos que él considera importantes y, por lo tanto, cualquier objeto que aparezca en una representación teatral es susceptible de tener una función dramática, aunque a primera vista pase desapercibido. Además, todos aquellos objetos que mantengan relación con alguno de los personajes que aparecen en la obra pueden hablarnos de él y mostrarnos, al tiempo, información acerca de su personalidad, su psicología, su moralidad, su clase social. Así pues, dichos objetos pueden tener un funcionamiento dramático, ya que como apunta A. Ubersfeld: “El teatro puede buscar en el objeto su aspecto decorativo, una ambientación escénica, o puede utilizarlo de modo funcional y utilitario.”¹⁸

¹⁷ María del Carmen Bobes Naves, “Teatro y Semiología”, *Arbor*, 2004, pág. 499.

¹⁸ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, trad. de F. Torres, Madrid, Cátedra, 1993, pág. 138.

A continuación, analizaremos todos los objetos que aparecen en el drama del Duque de Rivas y que complementan o aportan información acerca de los personajes, los espacios y también desempeñan funciones dramáticas. Para ello realizamos una clasificación de dichos objetos, a fin de los distribuirlos metodológicamente en cuatro grandes grupos. En primer lugar encontraremos el grupo en el que aparecen todos aquellos objetos que hacen referencia al pueblo, es decir, los que construyen las escenas costumbristas y de ambiente popular. En segundo lugar, analizaremos los objetos incidentales o, lo que es lo mismo, aquellos que realizan una función dramática en la obra y en la mayoría de los casos anticipan sucesos, como veremos a continuación. No podemos obviar, en tercer lugar, el grupo de objetos que están relacionados con la religión por ser un tema importante tanto en la obra como en la época; y finalmente, presentaremos el grupo de objetos que están relacionados con el poder y con la aristocracia, una institución ya venida a menos a en la época de Rivas a consecuencia del empuje de la burguesía.

3.1 Objetos populares y costumbristas

Don Álvaro o la fuerza del sino es, sin lugar a dudas, una obra innovadora por la mezcla introducida por parte del Duque de Rivas de elementos románticos y costumbristas. En muchos casos el autor no escribe, sino que pinta y, además, lo hace resaltando los perfiles de un ambiente muy popular. Como afirma Azorín: “el drama es una serie interesante y patética de cuadros llenos de color y de animación: cuadros castizos pintados por un apasionado de la luz de los espectáculos vistosos”.¹⁹ Resulta

¹⁹ Ángel Goenaga & Juan P. Maguna, 1971, *op.cit.*, pág. 113.

muy interesante al inicio de la obra que don Álvaro sea defendido por la capa más popular de la sociedad y alabado por sus miembros: el pueblo apoya al “advenedizo” social, confrontando así contra la aristocracia —literal y metafóricamente, “los pergaminos”—, puesto que el estamento aristocrático en la época está perdiendo valor.

Recordemos que la obra se inicia con una escena costumbrista en un aguaducho de Sevilla y con unos personajes populares, como veremos en las páginas que siguen. Así pues, nada más empezar el drama el Duque de Rivas ya muestra al espectador un ambiente pintoresco y local. En definitiva, como apuntan R. G. Sánchez y R. A. Cardwell:

“Abundan los objetos introducidos por el Duque de Rivas para completar la caracterización del personaje y cuando las manipula el actor. En las escenas de ambiente popular, los personajes obran como los tipos que representan: la mesonera guisa y va y viene con sartenes, el estudiante toca la guitarra y canta, el arriero criba cebada.”²⁰

Antes de comenzar el análisis, es de vital importancia destacar que nuestro drama está construido a partir de un planteamiento contrapuntístico. Lo que queremos decir con esta idea es que el autor, como sabemos, mezcla en su obra los elementos propios de la comedia y de la tragedia; los primeros aparecen representados en las escenas donde penetra lo costumbrista o exótico, acompañados de un humor popular a través de un lenguaje castizo. La función de estas escenas es de contrapunto, esto es: sirven para crear un anticlímax de las escenas trágicas y aparecen al principio de cada jornada, como veremos seguidamente, para introducir o dar paso a la acción dramática. Los

²⁰ Roberto G. Sánchez, & Richard A. Cardwell, “Don Álvaro: escenografía y visión del mundo”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española* (Vol. V, págs. 214-226), Barcelona, Crítica, 1982, pág. 217.

personajes populares que aparecen en estas escenas representan las profesiones de la época e introducen el matiz costumbrista en el drama romántico.

Las escenas costumbristas y, por consiguiente, la mezcla de elementos cómicos y elementos trágicos no es aleatoria, puesto que el Duque de Rivas pretende que los dos mundos convivan, manteniéndose separados según la doctrina de la época y la realidad social: mientras el pueblo ríe, la aristocracia genera y problematiza conflictos. Estas escenas costumbristas son dinámicas ya que encontramos movimiento en las acciones y en el comportamiento de los personajes secundarios que aparecen en ellas. Así, por ejemplo, *Don Álvaro o la fuerza del sino* comienza en un ambiente muy pintoresco, un aguaducho de Sevilla, como podemos ver en la primera acotación de la obra:

“La escena representa la entrada del puente de Triana, el que estará practicable a la derecha. En primer término, al mismo lado, un aguaducho o barraca de tablas y lonas, con un letrero que diga: «Agua de Tomares», dentro habrá un mostrador rústico con cuatro grandes cántaros, macetas de flores, vasos, un anafre con una cafetera de hoja de lata y una bandeja con azucarillos. Delante del aguaducho habrá bancos de pino. Al fondo se descubrirá de lejos, parte del arrabal de Triana, la huerta de los Remedios con altos cipreses, el río y varios barcos con él, con flámulas y gallardetes. A la izquierda se verá en lontananza la Alameda. Varios habitantes de Sevilla cruzarán en todas direcciones durante la escena. El cielo demostrará el ponerse el sol en una tarde de julio, y al descorrerse el telón aparecerán: el TÍO PACO, detrás del mostrador, en mangas de camisa; el OFICIAL, bebiendo un vaso de agua, y de pie; PRECIOSILLA, a su lado, templando una guitarra: el MAJO y los dos HABITANTES DE SEVILLA, sentados en los bancos.”²¹

Observamos en la acotación todas aquellas ideas a las que hemos hecho referencia en los primeros comentarios del presente apartado. En primer lugar, el detallismo del Duque de Rivas a la hora de describir el decorado de la escena, minuciosamente, como si sus palabras estuvieran describiendo un cuadro de la época. En sincronía con este

²¹ Rivas, 1994, *op.cit.*, pág. 81-82.

aspecto, sobresale además el dinamismo del que hemos hablado, como corrobora la indicación de que los personajes se mueven por el escenario y no dejan de desplazarse de un lado al otro del tablado durante toda la escena. Y, por supuesto, observamos también en la acotación un elemento que es el esencial en nuestro trabajo: un gran número de objetos costumbristas.

La escena se desarrolla en el aguaducho, un espacio de reunión del pueblo, de encuentro y también un lugar para la charla amena y el cotilleo del día a día. Dicho espacio de comunión le sirve al Duque de Rivas para presentarnos a los protagonistas a través de la boca de los personajes secundarios. Es en el aguaducho donde Preciosilla, personaje con reminiscencias cervantinas, el tío Paco, un majo y el canónigo hablarán de Don Álvaro y lo presentarán al espectador, siempre a través de su punto de vista popular. Así pues, para el pueblo será un hombre admirable, valiente y honrado, mientras que para el canónigo, representante de la institución eclesiástico-religiosa, encarna un ser misterioso del que nada se sabe y, por consiguiente, no es una persona de la que el marqués se deba fiar: el canónigo, pues, sirve de enlace entre el pueblo y la nobleza y, como veremos, acaba siendo el generador o causante del conflicto.

Así pues, es en el aguaducho donde se presenta el drama a través de unos personajes que, sin lugar a dudas, actúan como el antiguo coro de la tragedia griega. Es muy importante también destacar que el puesto de agua se encuentra en el barrio de Triana, la zona más popular y castiza de la ciudad de Sevilla. El Duque de Rivas incluso llega a hablar del agua que venden en dicho lugar, de gran fama en la época —el agua del pueblo de Tomares—, añadiendo una vez más a la escena un toque costumbrista presentando al público no un agua cualquiera, sino aportando todavía más esencia popular a la escena. A lo largo de la escena se van haciendo referencia tanto al agua

como a los vasos de agua que irán pidiendo los personajes, en un despliegue festivo, castizo y dinámico de los diferentes estamentos de las capas más populares.

Estamos ante un conjunto de personajes representantes del pueblo que, después de cumplir con sus obligaciones, van a finalizar la jornada laboral en el aguaducho, para beber y conversar entre ellos y poder compartir las verdades de cada uno, pues como dice el Canónigo:

“CANÓNIGO. (*Sentándose y limpiándose el sudor.*) ¿Qué persona de buen gusto, viviendo en Sevilla, puede dejar de venir todas las tardes de verano a beber la deliciosa agua de Tomares, que con tanta limpieza y pulcritud nos da el tío Paco, y a ver un ratito este puente de Triana, que es el mejor del mundo?”²²

En estas palabras del personaje que aparece en la obra como representante de la iglesia, podemos ver la importancia del aguaducho como lugar de encuentro que ofrece no solo la posibilidad de estar en contacto con un lugar emblemático y castizo de Sevilla, sino también la oportunidad de refrescarse y solazarse de los rigores del trabajo del día bebiendo agua de Tomares. En la primera acotación que hemos usado para ejemplificar, podemos encontrar otros objetos que se hallan en el aguaducho donde venden agua de Tomares: “*dentro habrá un mostrador rústico con cuatro grandes cántaros, macetas de flores, vasos, un anafre con una cafetera de hoja de lata y una bandeja con azucarillos.*”²³

Todos estos objetos que, desde la acotación y las didascalias explícitas, aparecen en la escena formando parte de la decoración del aguaducho, podrían estar perfectamente elididos; pero recordemos que el Duque de Rivas es un pintor de escenas, casi un

²² *Ibidem*, pág. 83.

²³ *Ibidem.*, pág. 81.

director escénico y por esa razón encontraremos a lo largo de la obra en las acotaciones las descripciones de todos los detalles que forman el decorado de la escena. Los objetos citados en el párrafo anterior, desde los cántaros hasta la bandeja con los azucarillos, forman parte de cualquier establecimiento en el que se vendan bebidas y, por consiguiente, también del aguaducho.

Siguiendo con los objetos que conforman la primera acotación del drama, encontramos otro muy importante que no puede obviarse. Si hasta el momento hemos hablado del lugar de reunión de los personajes populares y de los objetos que lo conforman, a continuación parece necesario hablar de los barcos con flámulas y gallardetes que pueden verse en el río Guadalquivir. Para analizar el significado de los navíos complementaremos nuestro análisis con las ideas de J. Valero y S. Zighelboim²⁴, pues resultan muy interesantes para nuestro trabajo. Sabemos que en España durante las primeras décadas del siglo XIX el viejo orden basado en el estatuto social iba desapareciendo para dejar paso a un orden basado, sobre todo, en el capital económico. No podemos obviar acontecimientos que tuvieron lugar en el siglo XIX, sobre todo los derivados de una incipiente Revolución Industrial. Y aunque la España del Duque de Rivas todavía no obedecía a un tejido social basado en el capitalismo, no obstante ya se estaba preparando para un nuevo país con una nueva infraestructura comercial e industrial.

Los barcos que pueden verse desde el aguaducho de Triana pueden verse, pues, como una representación o muestra del dinamismo y de la expansión de los negocios comerciales; reafirma esta idea el movimiento de los personajes, los cuales no dejan de

²⁴ J. Valero, & S. Zighelboim, “Don Álvaro o la fuerza del signo”, en *Decimonónica* (Vol. 3, Núm. 1, págs. 53-71), 2006.

moverse por la escena con el fondo en perspectiva del río con los barcos. Así pues, podemos entender que el Duque de Rivas con la primera escena de su obra presentaba al espectador una muestra del dinamismo latente de España, de sus gentes y de sus comercios.

De los objetos materiales que aparecen en la acotación que nos está sirviendo hasta el momento de ejemplo, encontramos uno que, sin lugar a dudas, es el más emblemático para el pueblo, el más representativo de la capa social popular y, por consiguiente, el más costumbrista, puesto que en él se retrata una de las costumbres de mayor popularidad de la región de Sevilla y de nuestro país. Estamos hablando de la guitarra que toca Preciosilla y que, como veremos, también tocará el estudiante más adelante: no en vano, la guitarra es el símbolo del pueblo, especialmente del pueblo andaluz. La capa más popular de la sociedad vive al ritmo de la música: toca, baila, canta y se divierte. Además, no podemos obviar la importancia de la guitarra y su vinculación anímica, emocional, con los personajes y espacios de la obra. No se trata de un objeto material cualquiera, puesto que a pesar de ser un objeto inanimado, interacciona, remueve y desata los sentimientos de las personas.

La guitarra explica las costumbres y los hábitos de los pueblos a través de su música. Preciosilla hace temblar la guitarra para el pueblo, para la capa popular de la sociedad que se reúne en el aguaducho: la guitarra es una metonimia de la música y la música forma parte de las gentes desde el origen de los tiempos. Hemos apuntado unas líneas más arriba que la música, en este caso la melodía de la guitarra, provoca emociones en las personas y canaliza sus sentimientos. El pueblo se reúne en un aguaducho después de un largo día de trabajo y mientras toma un vaso de agua de Tomares se divierte escuchando el toque de la guitarra de la gitana.

No es Preciosilla el único personaje por el que corre la música en sus venas, porque más adelante Rivas nos presenta al estudiante, personaje que cantará y tocará la guitarra en el Mesón de Hornachuelos para que las parejas bailen con alegría: “*Junto a la mesa, el ESTUDIANTE, cantando y tocando la guitarra. [...] ESTUDIANTE. (Cantando en voz recia al son de la guitarra, y las tres parejas bailando con gran algazara.)*”²⁵ En este caso, el estudiante en la Jornada II realiza la misma función que Preciosilla en la Jornada I: ambos personajes ambientan con su música los establecimientos típicos en la época y alegran las vidas de aquellos que los visitan. La guitarra, como símbolo del pueblo, pertenece al pueblo. En un momento del diálogo en el Mesón de Hornachuelos, el arriero le pide al estudiante que no cese la música y que siga tocando coplas: el pueblo necesita la música porque forma parte de él. La guitarra es una compañera para Preciosilla y para el estudiante y, por consiguiente, como objeto representativo de comunión social del pueblo, también para todos los que frecuentan el aguaduco y el mesón.

Llegados a este punto tal vez deberíamos preguntarnos: la guitarra, ¿se encuentra sola en este campo de representación y comunión emocional con el pueblo? Resulta evidente que no. La música acompaña las celebraciones y los momentos de ocio y alegría para el pueblo, y estos, si son festivos, van acompañados de la bebida: “*Encima de la mesa habrá una bota de vino, unos vasos y un frasco de aguardiente*”; y también de buena comida: “*MESONERA. (Poniendo una sartén sobre la mesa)*”²⁶. Sin lugar a dudas, estos objetos refuerzan la escena costumbrista introducida por la guitarra. El instrumento aparece en las dos primeras jornadas, primero en el aguaduco del tío Paco

²⁵ Rivas, 1994, *op. cit.*, pág. 102-103.

²⁶ *Ibidem*, pág. 103.

y después en el mesón de Hornachuelos; fijémonos que ambos espacios son de reunión social, pues en ellos los personajes comparten su tiempo libre con otros pueblerinos, mientras comen, tocan la guitarra y bailan juntos. El Duque de Rivas se ocupa de describir la sustancia de la escena y del ambiente de forma detalladísima, porque, más allá de su papel como autor, actúa como director de escena; y también, no lo olvidemos, porque desea recrear los hábitos y las costumbres de la época.

Hemos hablado hasta el momento de los objetos costumbristas que aparecen en las dos primeras jornadas del drama de Rivas y hemos analizado el significado del aguaducho, así como de todos los objetos que forman parte de su decoración y también de todos los objetos que forman parte de la cena del mesón de Hornachuelos. Asimismo hemos incidido en la función social y representativa de la guitarra, instrumento del pueblo encargado de ambientar y unir a los personajes costumbristas que aparecen en ambas escenas. Toca ahora hablar del último tipo de objetos costumbristas que aparecen en la obra de Rivas, aunque no profundizaremos tanto en ellos dado que su significado en la obra no es tan grande como el de aquellos objetos ya analizados.

Hemos apuntado anteriormente que las escenas costumbristas funcionan de contrapunto de las escenas trágicas y se encuentran en el inicio de algunas jornadas para crear anticlímax. En este contexto, al inicio de la Jornada III el Duque de Rivas nos sitúa en Veletri en un alojamiento de oficiales y, de la misma forma que ha descrito el aguaducho o el mesón de Hornachuelos, esta vez también detalla por extenso los objetos que se encuentran en dicho alojamiento:

“El teatro representa una sala corta, alojamiento de oficiales abandonados. En las paredes estarán colgados en desorden uniformes, capotes, sillas de caballos, armas, etcétera; en medio habrá una mesa con tapete verde, dos candeleros de bronce con velas de sebo;

cuatro oficiales alrededor, uno de ellos con la baraja en la mano; y habrá otras sillas desocupadas.”²⁷

En esta acotación el Duque de Rivas nos presenta una escena costumbrista en un cuartel de oficiales: los objetos que aparecen en la descripción del albergue son típicos de los alojamientos de oficiales y de la vida castrense, aunque resulta interesante que el autor puntualice que están abandonados. Además, los uniformes están colgados de manera desordenada: ¿por qué? En la época el ejército era una institución que empezaba a venirse abajo, y tal vez, a consecuencia de esta función en declive, el Duque de Rivas pretenda mostrar en el descuido y desorden de la escena esa falta de popularidad o representación. De la misma manera que en el aguaducho o en el mesón de Hornachuelos los personajes están en sociedad, juntos, conversando y compartiendo vivencias, alrededor de la mesa con tapete verde sucede lo mismo: los oficiales están jugando una partida de cartas, lance de juego y actividad que muestra la faceta más popular de la institución, al tiempo que dota a la escena de un significado también importante en la obra como veremos en el siguiente apartado,

Finalmente, es necesario mencionar las últimas escenas costumbristas de nuestro drama, que van en estrecha relación con la iglesia. En primer lugar, se nos presenta al hermano Melitón sirviendo la comida a los desfavorecidos con un cucharón, imagen que recuerda a la de la mesonera en el mesón de Hornachuelos repartiendo la comida a los huéspedes. En este punto resulta interesante mencionar también los objetos costumbristas que aparecen en la celda del Padre Rafael, falsa identidad que tomará don Álvaro para evadir la persecución de la justicia: “El teatro representa la celda de un franciscano. Una tarima con una estera a un lado; un vasar con una jarra y vasos; un

²⁷ *Ibidem*, pág. 126.

estante con libros; estampas, disciplinas y cilicios colgados. Una especie de oratorio pobre, y en su mesa, una calavera.”²⁸

En la acotación vemos de nuevo cómo el Duque de Rivas usa la técnica pictórica: la función didascálica de la acotación es tan detallada que parece la descripción de un cuadro. Ciertamente es que todos los objetos materiales que podemos encontrar en la acotación anterior podrían encontrarse en la celda de cualquier eclesiástico, puesto que son objetos que pueden pertenecer a cualquier persona que pertenezca a la institución sacerdotal o eclesiástica. No obstante, entre los libros, las estampas y las disciplinas existe un objeto que llama la atención: la calavera. Este objeto, con el antecedente hamletiano, posee una estrecha relación metafísica con el fin de la existencia y, por consiguiente, con la muerte, como bien apunta Cirlot: “Es en realidad «lo que resta» del ser vivo una vez destruido su cuerpo. Adquiere así un sentido de vaso de la vida y del pensamiento.”²⁹

Así pues, la calavera puede tener dos posibles análisis en nuestro estudio. En primer lugar, a través de este objeto podemos colegir que don Álvaro, a pesar de todo lo que ha vivido, todavía no se siente derrotado ya que aún se ve capaz de vivir en el convento apartado de la sociedad, cultivando su mente y su espíritu gracias al pensamiento, al apartamiento o retiro ascético y a la oración. Es decir, a pesar de haber vivido una vida trágica a nuestro héroe todavía le queda la cabeza y el poder mental de conseguir olvidar su pasado y vivir en paz.

²⁸ *Ibidem*, pág. 174.

²⁹ Juan – Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, pág. 115.

En segundo lugar, siguiendo de nuevo el simbolismo de Cirlot, la calavera podría representar también el principio de una nueva vida: recordemos que al final de esta misma jornada don Álvaro se arrojará por un precipicio quitándose la vida. Por esa razón, el objeto en cuestión podría analizarse de una manera antitética a la ya expuesta. La calavera podría significar que don Álvaro se siente muerto en vida y el objeto fúnebre sería símbolo de ello. O para decirlo con otras palabras: su mente está destruida y lo único que le queda para aniquilar es su cuerpo. Ambos análisis resultan válidos y lógicos de acuerdo con el final de la obra. Por ello, podemos entender el suicidio de don Álvaro como una renuncia a la vida después de perder la esperanza que ha conservado desde el inicio del drama o, por el contrario, podemos interpretarlo como la destrucción de la única parte de él que todavía le ata al mundo: el cuerpo y, con él, el peso del pasado y sus lazos sociales.

En definitiva, en *Don Álvaro o la fuerza del sino* aparecen una serie de objetos que están estrictamente vinculados con el pueblo y con sus costumbres; se trata de aquellos objetos que hemos introducido en este apartado bajo el epígrafe de objetos populares y costumbristas. Todos los personajes que forman estas escenas y que no tienen un nombre propio, sino que son nombrados a través de su oficio, son una clara oposición de los personajes con nombre propio: los primeros forman un grupo social y establecen diálogos, mientras los segundos actúan en soledad. Asimismo, los personajes secundarios que se presentan en las escenas que hemos tratado son de carácter costumbrista y poseen una gracia y unos aires castizamente andaluces.

El peso de las escenas costumbristas y de los objetos que aparecen en ellas resultan de vital importancia para nuestro estudio. Así, de cinco jornadas son cuatro las que se inician con una escena costumbrista: el aguaducho del tío Paco, el Mesón de

Hornachuelos, el alojamiento de Veletri y el convento de los Ángeles. A continuación, analizaremos el significado de los objetos que hemos agrupado bajo el epígrafe de “objetos incidentales” y veremos qué función dramática desempeñan en el drama de Rivas.

3.2 Objetos incidentales

Hemos estudiado en el apartado anterior los objetos de carácter costumbrista, aquellos que le sirven al Duque de Rivas para presentar los hábitos y las gentes de la época. En las páginas que siguen estudiaremos los objetos incidentales, que corresponden específicamente a aquellos objetos que tienen una función concreta en la obra, puesto que materializan y acaparan incidencias y, en consecuencia, son desencadenantes de acciones dramáticas. En las páginas anteriores hemos hablado de los temas del teatro romántico y entre ellos se encontraba el motivo del *plazo*. A continuación analizaremos un conjunto de objetos que, sin lugar a dudas, están vinculados con el plazo y, además, son los desencadenantes de las desgracias de nuestro héroe byroniano.

El *Don Álvaro* es una obra compleja, ya que exige muchos cambios de tramoya. La Jornada I, por ejemplo, se inicia con una escena costumbrista en el aguaducho de Sevilla, pero ya la segunda escena sitúa la acción, en un brusco cambio espacial, en casa del marqués, en una habitación con objetos de decorado que trataremos en apartados posteriores y con algunos elementos que sí que caben en el presente punto. En la habitación de doña Leonor podemos observar dos balcones, “*uno cerrado y otro abierto y practicable, por el que se verá un cielo puro, iluminado por la luna y algunas copas*

de árboles.”³⁰ La acotación no tiene desperdicio. A través de los balcones, mostraremos a continuación el paralelismo existente entre el espacio y la acción dramática.

Sabemos que doña Leonor se debate entre fugarse con su amor, Don Álvaro, o permanecer en casa con su padre, el marqués, quien no está dispuesto a aceptar una relación sentimental entre su hija y un advenedizo social que choca frontalmente con su estamento aristocrático. Y es precisamente de esta prohibición que surge la duda de Leonor. Ella es un personaje subordinado al héroe y, sin lugar a dudas, la encarnación tipológica de la mujer romántica de cuño sentimental y lacrimógeno. Leonor vive y muere por amor y está relacionada con la duda sistemática, además de representar la fractura entre sentimiento personal y estatuto social. Este continuo dudar de Leonor está en correlación con los balcones *abiertos/cerrados* de su aposento, como mostraremos a continuación.

Hemos visto en el fragmento del ejemplo anterior que en la habitación de la hija del marqués se hallan dos balcones: uno está abierto y el otro está cerrado. Ambos se correlacionan con el debate interior doña Leonor, consumida por una duda existencial, esto es: permanecer en el núcleo familiar o, desobedeciendo a su padre y el estatuto social, paterno-filial y moral de su clase, fugarse con don Álvaro para empezar juntos una nueva vida. No obstante, la duda de Leonor se irá difuminando poco a poco, hasta llegar un momento en que el peso de la familia puede más que su amor por don Álvaro. Mas, ¿qué sucede para que Leonor tome una decisión y opte por la ruptura con su estatus social? En el marco mismo de esta disyuntiva, veremos a continuación de qué modo los balcones se vinculan estrechamente con la decisión del personaje femenino.

³⁰ Rivas, 1994, *op. cit.*, pág. 88.

Doña Leonor se debate entre el amor de don Álvaro y el amor paterno-filial, pero después de la estancia del marqués en la habitación y después de que este cierre los balcones, nuestra heroína romántica parece poner en claro sus ideas: “Están abiertos estos balcones (*los cierra*)” (vv.8-9)³¹, dirá el marqués. Por el contrario, una vez los balcones se cierran parece que Leonor vuelva a la duda y vuelva a ella el debate interior, alejándose así del proyecto de fuga con su amado don Álvaro. Este movimiento psicológico de debate, interior/exterior, cerrado/abierto es constante, repitiéndose hasta el desenlace trágico de la muerte del marqués de Calatrava. No obstante, la situación cambiará después de que el marqués abandone la habitación, y Curra, la criada, abra los balcones de nuevo:

“CURRA. ¡Qué listo cerró el balcón!...

Que por él del palomar

vamos las dos a volar,

le dijo su corazón.

Abrirlo sea lo primero;

(*ábrelo*)” (vv.81-86)

Es a partir de este momento cuando la opinión de Leonor volverá a cambiar y, de nuevo, la duda se asentará en su cabeza y en su corazón. Así pues, después de que Curra abra otra vez los balcones, Leonor vuelve a proyectar su mirada y sus pensamientos hacia el exterior y, una vez más, vacila entre permanecer con su padre o huir con su amado: fijémonos, en este sentido, cómo el espacio y los objetos que se encuentran en él actúan sobre los personajes y se encuentran vinculados con la acción dramática. Como apunta A. I. Ballesteros:

³¹ En adelante todos los versos estarán extraídos de Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, ed. de Miguel Ángel Lama, Barcelona, Crítica, 1994.

“La heroína romántica tiene algo en común con los dos personajes masculinos en pugna, es un personaje de transición entre el mundo maniqueo del padre y el mundo nuevo que anuncia el héroe romántico. Leonor también tiene un balcón de su corazón abierto a don Álvaro y otro cerrado por amor a su padre. Las dos posturas en lucha hallan su representación en la actitud de Curra y del propio marqués con respecto a los balcones.”³²

Así pues, podríamos afirmar que los balcones materializan la duda de Leonor: por un lado, un balcón abierto que representa el exterior, la nueva vida junto a don Álvaro; y, por otro lado, el balcón cerrado que responde a la opción de obedecer al *pater familias* y permanecer encerrada en el núcleo familiar. Por esa razón, cuando los dos balcones se encuentran cerrados, la hija del marqués no contempla la posibilidad de huir. Resulta interesante observar que en este mismo sentido de correlación entre objetos y psicologías de los personajes, Rivas realce el papel de los objetos que tienen una estrecha relación con Leonor y con su duda existencial y también, por descontado, con el gran tema romántico del plazo.

El reloj y las maletas, por ejemplo, son dos objetos que se encuentran en esta misma escena y se nos presentan vinculados también a la duda de Leonor; ambos no pueden entenderse sin tener en cuenta el tema del plazo. A lo largo de la escena don Álvaro y Curra hacen constantes referencias a la velocidad del tiempo, siendo conscientes de que si doña Leonor no toma rápido una decisión el marqués podría sorprenderlos, como finalmente sucede después de que el canónigo hable con el marqués de Calatrava. Esta disyuntiva temporal es un eje determinante de esta obra del drama romántico. No en vano, los románticos y, por consiguiente, los personajes representativos del drama en el romanticismo, viven presionados por una concepción del tiempo entendido como fuerza

³² Ballesteros, 2002, *op. cit.*, pág. 385.

azarosa, agobiante, fugitiva y misteriosa, como demostraremos en las páginas que siguen.

Las maletas semióticamente son indicios, pues están en estrecha relación con el tema del plazo y de la huida, dos vectores emocionales dramáticos y manifiestan tensión psicológica. Mientras Leonor duda entre la estabilidad social y el libre albedrío, representando en esa instancia la retórica lacrimógena, la nobleza y el orden, Curra prepara la fuga; el personaje de la criada y su función parecen claros: representan el pueblo y la decisión emocional del amor-pasión que, con su realismo grotesco, rompen con el orden establecido. Recordemos que es el personaje de Curra quien abre el balcón después de que el marqués lo cierre, dando así de nuevo a doña Leonor una posible visión hacia el exterior:

“CURRA. Abrirlo sea lo primero;
(ábrelo)
ahora, lo segundo es
cerrar las maletas.” (vv. 85-87)

Curra tiene prisa en cerrar las maletas porque es consciente de que el tiempo corre; las maletas materializan la ruptura, el viaje y, con él, la huida que está a punto de asumir doña Leonor. Además, el personaje de Curra es muy consciente de que el tiempo corre a gran velocidad: “Pero no perdamos tiempo” (v.115), le dirá en más de una ocasión a la hija del marqués; su insistencia se va repitiendo a lo largo de la escena: “Pero, vamos, señorita, / ayúdeme usted, que es tarde” (vv.217-218). He aquí, de nuevo, la cuña expresiva del plazo y su amenaza. El plazo que tienen los amantes para huir se encuentra ligado a un tiempo acotado, limitado, y físicamente puede identificarse con el reloj que encontramos en la habitación de doña Leonor:

“LEONOR. (*Mira el reloj y sigue en inquietud*)

Las doce han dado... ¡Qué tarde
es ya, Curra! No, no viene.” (vv. 228-229)

Los personajes insisten en que se hace tarde y que el tiempo se acaba. Pero, ¿para qué se acaba el tiempo? ¿Cuál es su función dramática? En el momento en el que el marqués abandona la habitación de su hija cerrando los balcones, comienza la cuenta atrás: si el tiempo corre más rápido que ellos, verán atraída la fatalidad a sus vidas, porque si físicamente el tiempo está asociado al reloj, metafísicamente podemos asociarlo al fatalismo, como bien indica Ermanno Caldera. En este sentido, resulta de especial tensión dramática el toque de la hora, justo cuando Leonor mira el reloj: las doce, número solar y nocturno por excelencia y, además, símbolo del orden cósmico, la perfección y la unidad, es socavado por la ruptura del orden social que representa la huida de los amantes.

Si sabemos que la fatalidad marca el destino de don Álvaro, resulta evidente que la hora que toca el reloj no es azarosa, sino que el Duque de Rivas la ha introducido por una razón: porque el número doce simboliza del orden cósmico y, paradójicamente, la injusticia cósmica está presente en toda la obra de Rivas. Así pues, el reloj de la habitación de doña Leonor, asociado al motivo del plazo, simboliza aquí el destino fatal, trágico, que espera a los dos amantes y anticipa la acción dramática alrededor de la que girará toda la obra a partir de este momento:

“LEONOR. Es ya tan tarde...

DON ÁLVARO. ¿Estabas enojada
porque tardé en venir? De mi retardo
no soy culpado, no, dulce señora;
hace más de una hora
que despechado aguardo

por los alrededores
la ocasión de llegar, y ya temía
que de mi adversa estrella los rigores
hoy deshicieran la esperanza mía.” (vv. 254-262)

Podemos observar en este diálogo entre Leonor y don Álvaro que nuestro héroe hace referencia a su adversa estrella, temeroso de las dificultades y del reto que asume huyendo con doña Leonor. Por esa razón, en el momento que cree estar a punto de conseguirlo, afirma que su estrella no se le ha vuelto adversa, como él temía. Las referencias al tiempo abundan a lo largo de la escena y todos los personajes que aparecen aluden al tiempo: todos, asimismo, sienten que el plazo se termina y está al borde de un descalabro fatal:

“LEONOR. Es tan tarde... ¡Don Álvaro!
DON ÁLVARO. (A CURRA.) Muchacha,
¿qué te detiene ya? Corre, despacha;
Por el balcón esas maletas, luego...
[...]
CURRA. El tiempo no perdamos.” (vv. 292-294; v.322)

Como era de esperar, el tiempo se acaba para los amantes y, en consecuencia, el plazo que tenían para huir se ve interrumpido por la llegada del marqués después de que el canónigo le haya contado los planes de fuga de su hija con don Álvaro. Si recabamos que el tiempo metafísicamente se asocia a la fatalidad, no cabe ninguna duda que es a partir de este momento de la obra que se empieza a preparar el desenlace. En rigor, desde el inicio del drama hasta la aparición del marqués obstaculizando la fuga de su hija, no suceden más que los preparativos de esta escena. Será en este momento de la obra cuando se producirá la confrontación social entre los dos estamentos, el de don

Álvaro y el de la familia Calatrava, enfatizando el Duque de Rivas los distintos pormenores de la diferencia social existente entre ambas partes.

La pistola es el objeto que protagoniza la escena que estamos tratando y es la responsable del desenlace trágico: la pistola es un arma cargada por el diablo, ya que el disparo accidental del héroe simboliza el inicio de las fatales desventuras, según apunta Ermanno Caldera:

“Es el destino, en efecto, el verdadero oponente de Don Álvaro, que así adquiere la dimensión propia del héroe romántico que lucha contra una fuerza abstracta, inasequible y misteriosa: un nuevo Prometeo, y a la vez un nuevo Quijote con el espíritu del superhombre y la frustración del desengaño.”³³

Don Álvaro no tiene intención de herir al marqués, ni siquiera pretende enfrentarse con él, sino que como caballero honrado que es, así lo ha definido el pueblo, espera que el padre de Leonor le de muerte. Entra en la pura convención del respeto moral que, de forma sumisa, quiera deshacerse del arma. Pero el azar interviene fatalmente, y esta, accidentalmente, se dispara: la pistola simboliza, por tanto, el inicio de las desgracias de don Álvaro. Después del disparo su sino se tuerce definitivamente:

“DON ÁLVARO. ¡Señor marqués de Calatrava! Más, ¡ah!, no; tenéis para todo... Vuestra hija es inocente... Más pura que el aliento de los ángeles que rodean el trono del Altísimo. La sospecha a que puede dar origen mi presencia aquí a tales horas concluya con mi muerte, salga envolviendo mi cadáver como si fuera mi mortaja... Sí, debo morir..., pero a vuestras manos. (*Pone una rodilla en tierra.*) Espero resignado el golpe; no lo resistiré; ya me tenéis desarmado. (*Tira la pistola, que al dar en tierra se dispara y hiere al MARQUÉS, que cae moribundo en los brazos de su hija y de los criados, dando un alarido.*)”³⁴

³³ Caldera, 1994, *op. cit.*, pág. XX.

³⁴ Rivas, 1994, *op. cit.*, pág. 101.

Es a partir de este suceso azaroso provocado por el disparo de la pistola que la vida de don Álvaro se verá turbada, juntamente con la de los miembros de la familia Calatrava. Leonor, sumisa al estamento familiar y arrepentida de lo ocurrido, desaparecerá de la vida de don Álvaro y los hijos varones del marqués buscarán venganza por la muerte de su padre: tienen marcada en su condición social un honor de sangre y, por esa razón, su deber es matar a la persona que quitó la vida a su progenitor y deshonoró a su familia. A partir del momento en que la pistola se dispara provocando la muerte del marqués, la venganza se convierte en el principio rector que mueve la obra, a partir del tema axial de la honra y el honor. Dicho tema, fundamental en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, lo retomaremos más adelante cuando hablemos de los objetos que simbolizan el poder y la aristocracia, puesto que en el presente apartado resulta más adecuado tratar otros aspectos.

Después de la muerte del marqués don Álvaro huye a Veletri (Italia) enrolado en las tropas españolas, donde según apuntan sus compañeros es conocido, por su valentía, como la prez de España. Cabe destacar que los oficiales no elogian y admiran a don Álvaro, sino a don Fadrique de Herreros, capitán de granaderos. Este aspecto, el de la ocultación forzada de la identidad, nos lleva a que podamos ver en varias ocasiones una manifiesta estructura *mise en abyme* en varios de los personajes de primer plano. Así sucede con don Álvaro, doña Leonor y también don Carlos, personajes que en cierto modo realizan teatro dentro del teatro, cambiando sus personalidades y disfrazándose para convertirse en otros personajes. Es en este lugar donde nuestro héroe conocerá al primogénito de la familia Calatrava, don Carlos, aunque con el nombre de don Félix de Avendaña.

Hemos apuntado en líneas anteriores que el principio rector que mueve la obra, a partir de la Jornada I, es la venganza, estímulo y causa primera del viaje de don Carlos a Veletri. El mayor de los Calatrava llega a Italia después de oír rumores de que don Álvaro se encuentra allí y, viendo la posibilidad de reparar el honor de su familia, viaja hacia Veletri, donde se encontrará con su gran enemigo. Hemos ya apuntado que ambos personajes se encuentran fuera de España con las identidades cambiadas. Pero, ¿cómo se reconocerán? De nuevo interviene el azar y, de nuevo también, nos encontramos con la presencia de un objeto material que se convierte en el detonante de la acción dramática en la Jornada III: una baraja de cartas: “OFICIAL I. Pues para jugar con él, tengo baraja preparada, más obediente que un recluta y más florida que el mes de mayo... (*Saca una baraja del bolsillo.*) Y aquí está.”³⁵

Recordemos que en el primer apartado de nuestro trabajo hemos hablado de los objetos que formaban parte del decorado del alojamiento de los oficiales de Veletri, apuntando asimismo la presencia de una baraja de cartas, la misma que analizaremos a continuación. Así pues, dicha presencia material en cuestión implica a don Carlos en una grave lucha de la que consigue salir con vida gracias a don Álvaro, quien haciendo honor a su valentía le salvará. Vemos, pues, como la baraja de cartas amañada es el objeto detonante de la acción, ya que después de que don Carlos caiga en la cuenta de que sus compañeros de juego pretendan engañarlo jugando sucio y quedarse con su dinero, empieza a oírse ruido de espadas, preámbulo del socorro triunfante don Álvaro.

Don Carlos y don Álvaro, bajo sus falsas identidades, parecen sellar a partir de este momento el principio de una gran amistad. El hijo mayor de los Calatrava reconoce la

³⁵ *Ibidem*, pág. 127.

valentía del caballero que le ha salvado la vida y su gratitud hacia él es inmensa. Pero esta es una paradoja más del destino fatal de nuestro protagonista. El lance triunfante de don Álvaro no es sino un quiebro más de su sino adverso. Paradoja de paradojas: en este momento del drama, le ha llevado a salvar la vida de la persona que se la quiere arrebatar a él.

La acción se tranquiliza hasta que suenan los tambores en escena, anticipando que algún suceso torcerá trágicamente la acción: el ruido del instrumento de percusión anticipa así una batalla en la que don Álvaro es reclamado y de la que, por voluntad del sino, saldrá herido: “TODOS. Dios nos lo conserve, que es la flor del ejército.”³⁶ Resulta muy interesante observar como Rivas introduce la opinión de los compañeros de don Álvaro después de que este caiga herido, con el fin de mostrar que, a lo largo de la obra, excepto los miembros de la familia Calatrava todos los personajes admiran a nuestro héroe. El pueblo alaba las cualidades de don Álvaro de la misma manera que los oficiales enaltecen a su compañero don Fadrique de Herreros; no obstante, desconocen el verdadero motivo por el que el héroe de Rivas ostenta tanta valentía:

DON ÁLVARO. “Llámanme la prez de España,
y no saben que mi ardor
sólo es falta de valor,
pues busco ansioso el morir
por no osar el resistir
de los astros el furor.” (vv. 985-990)

Sabemos que don Álvaro desea morir, como apunta en su monólogo; por lo tanto, en rigor dicho parlamento no es otra cosa que una anticipación del suicidio final. No obstante, en este punto de nuestro trabajo es interesante retomar el momento anticipado

³⁶ *Ibidem*, pág. 138.

por el ruido de los tambores, cuando el héroe cae herido. Es justo a partir de este momento de la acción cuando entran en escena una serie de objetos que tienen una función de gran importancia en el desarrollo de la acción dramática. Recordemos que don Álvaro, bajo la identidad de don Fadrique de Herreros, ha salvado la vida al supuesto don Félix de Avendaña, bajo quien se esconde la identidad de don Carlos de Calatrava. Es después de que don Álvaro caiga herido en la batalla que el hermano de doña Leonor ayudará a nuestro héroe. Llegados a este punto, ambos personajes se han salvado la vida y, por consiguiente, un fuerte lazo de amistad y cariño les une.

Pero esos lazos de amistad son tan efímeros y fugaces, tan aleatorios, como pueda serlo el azar. Don Álvaro después de resultar herido no sabe si saldrá o no con vida; por esa razón le pide a su gran compañero don Carlos que custodie sus pertenencias, como mostraremos a continuación. Resulta interesante constatar que a lo largo de toda la obra esta maleta, objeto presencial determinante de la escena que sigue, es el único objeto que lleva con él don Álvaro. Así pues, el héroe de Rivas además de no tener un espacio y unas pertenencias propias, trasgrede el espacio de los otros personajes, entrando en casa del marqués y demoliendo su estructura familiar. Una llave que abre una maleta y lo que esta contiene son los objetos que cambiarán, una vez más, la vida del protagonista:

“DON ÁLVARO. ¡Ah..., no puedo!

Meted en este bolsillo

que tengo aquí al lado izquierdo,

sobre el corazón, la mano.

(*Lo hace* DON CARLOS.)

¿Halláis algo en él?

DON CARLOS. Sí; encuentro

una llavecita...

DON ÁLVARO. Es ésa.

(*Saca DON CARLOS la llave.*)

Con ella abrid, yo os lo ruego,

a solas y sin testigos,

una caja que en el centro

hallaréis de mi maleta.

En ella, con sobre y sello,

un legajo hay de papeles;

custodiadlos con esmero,

y al momento que yo expire

los daréis, amigo, al fuego.” (vv. 1183-1197)

Como muy bien apunta Miguel Ángel Lama, la llave que le entrega don Álvaro a don Carlos funciona de la misma manera que la pistola disparada azarosamente en la Jornada I. Desde el momento en que Carlos tiene en su poder la llave que le ha entregado su amigo, la situación empieza a torcerse hasta terminar en una tragedia. Así pues:

“Son instrumentos desencadenantes de tragedias que surgen en diferentes situaciones, como la pistola o la llave de Don Álvaro, y sobre los que Rivas se demora para subrayar su importancia. La pistola que hiela la sangre a la dama en la escena VII de la jornada primera será luego el instrumento del azar que precipitará todos los acontecimientos. En la jornada tercera, la llave encomendada a Don Carlos por Don Álvaro, del mismo modo que la pistola, no será mal usada, pero propiciará el descubrimiento del retrato que conducirá a la venganza.”³⁷

El nuevo lance pone a Don Carlos en el centro de un dilema irresoluble. A partir de este momento se debate en una cuestión de honor. Por un lado, sospecha que este don Fadrique de Herreros podría ser en realidad don Álvaro, el culpable de la desgracia de su familia; pero por otra parte ha dado la palabra de caballero a su amigo de que

³⁷ Miguel Ángel Lama, “Prólogo” en Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino* (págs. 3-76), Barcelona, Crítica, 1994, pág. 47.

quemaría el legajo de papeles sin abrirlos. Así pues, don Carlos, a pesar de ser consciente de que posee la llave que le podría abrir las puertas a la verdad que había ido a buscar a Italia, se siente atormentado porque fallaría a la palabra de su amigo y traicionaría el honor de un caballero. Pero lo cierto es que el mayor de los Calatrava terminará abriendo la maleta, única pertinencia de don Álvaro, aunque sin tocar el legajo de papeles, tal y como le había prometido con un juramento entre caballeros.

Efectivamente, la llave le abrirá a don Carlos la puerta hacia la verdad: su compañero don Fadrique de Herreros es, en realidad, don Álvaro, el indiano que mató a su padre y deshonoró a su familia. Así pues, la llave simboliza la existencia de una acción a realizar y acaba materializando, además, el medio para su ejecución. Si el mayor de los Calatrava no abre el legajo de papeles que hay en la maleta, ¿cómo puede conocer la verdadera identidad del moribundo? La respuesta la halla en una cajilla de retratos que guarda don Álvaro con el retrato de su amada Leonor: “En la caja-corazón de don Álvaro encontramos el retrato de doña Leonor —es inevitable recordar la tradición del «escrito está en mi alma vuestro gesto» garcilasiano.”³⁸

La llave que el propio don Álvaro entrega al que es su enemigo le conduce a ser descubierto, pues como podemos interpretar de las palabras de don Carlos en su monólogo: “Don Álvaro es el herido. / Brújula el retrato ha sido / que mi norte a marcado” (vv. 1325-1327). La llave simboliza el inicio, de nuevo, de otros sucesos fatales para el protagonista, puesto que abre la maleta en la que guarda toda su vida: unos papeles que esconden un secreto, probablemente su verdadero origen, y el retrato

³⁸ Mercedes Comellas, “Símbolos espaciales del drama romántico. Sobre lo privado y lo público en *Don Álvaro o la fuerza del sino*” en *Símbolos estéticos* (págs. 227-254), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pág. 241.

de su amante. Por lo tanto, el retrato de Leonor acaba materializándose dramáticamente como el detonante de la pelea que se producirá entre don Carlos y don Álvaro después de que ambos ya conozcan las identidades escondidas detrás de sus máscaras.

Cabe señalar que don Carlos no ataca a su enemigo mientras este se encuentra reposando en cama por las heridas de la batalla, sino que espera a que esté en buenas condiciones para retarle a duelo y comunicarle, además, que Leonor no falleció la misma noche que el marqués, sino que sigue con vida. Para don Álvaro esta noticia, por su novedad, supone una verdadera agitación y el principio de una nueva tragedia. Y en este preciso momento, el azar añade un nuevo quiebro fatal a la vida del protagonista. Mientras don Carlos y don Álvaro están planeando el desafío, el rey Carlos de Nápoles publica un edicto que, como resulta evidente, repercutirá en la vida de don Álvaro: el edicto condena a pena de muerte a todos aquellos que se batan en duelo. Pero el destino ya ha dictado sentencia: en sincronía con a la publicación de dicha ley, don Carlos, que va a ser herido de muerte, y su enemigo se batan en duelo: “PEDRAZA. (*Señalando al edicto, y se reúne más gente a los cuatro oficiales.*) Muy mala causa tiene. Desafío... El primero que quebranta la ley; desafío y muerte.”³⁹

Resulta muy interesante apuntar que a lo largo de las Jornadas III y IV don Carlos busca la venganza y don Álvaro, como hemos apuntado, ansía la muerte. No obstante, el azar consigue que suceda lo contrario dando muerte al mayor de la familia Calatrava en manos del héroe, en realidad un antihéroe, romántico. Incluso después de ser condenado a muerte por incumplir la nueva ley impuesta por el rey, don Álvaro consigue salir con

³⁹ Rivas, 1994, op. cit., pág. 158.

vida por mero azar después de que los alemanes entren en Veletri y el Capitán deje escapar al supuesto don Fadrique en medio del alboroto del pueblo. Don Álvaro ve de nuevo la oportunidad de encontrar la muerte y jura, ante Dios, que si en esta batalla que tiene a todo Veletri en pura confusión, no consigue la muerte, vivirá apartado de la sociedad:

“DON ÁLVARO. Denme una espada; volaré a la muerte
y si es vivir mi suerte,
y no la logro en tanto desconcierto,
yo os hago, eterno Dios, voto profundo
de renunciar al mundo
y de acabar mi vida en un desierto.” (vv. 1866-1871)

El sino de don Álvaro no le permitirá morir durante la batalla, como el desea. Por enésima la divina providencia parece haberse confabulado en contra de él. Por esa razón, el héroe se traslada de Veletri a Sevilla de nuevo, para recalar definitivamente cerca de Hornachuelos donde se halla el convento de los Ángeles. Observamos, pues, como don Álvaro en un primer lugar se refugia en el ejército, y cuando ya no tiene lugar en él busca cobijo en el seno de la iglesia. Ambas instituciones, sin el ascendente ejemplar de otros tiempos, se constituyen en el espacio de sendas tragedias. Si cuando se alistó en el ejército lo hizo bajo la falsa personalidad de don Fadrique, cuando se refugia en la iglesia lo hace tras la apariencia de un fraile franciscano llamado Padre Rafael:

“Don Álvaro, que carece de espacio, sólo tiene la máscara del misterio: se ha construido una apariencia, lo decíamos antes, impenetrable, de sombras y ocultamiento; busca espacio y rol en la nobleza, el ejército, la iglesia, es decir, los espacios de la representación institucional, pero su rostro no consigue hacerse con ninguno de estos rasgos.”⁴⁰

⁴⁰ Comellas, 2001, *op. cit.*, pág. 245.

Siguiendo con esta idea que introduce en el romanticismo Comellas, don Álvaro es expulsado de todos los espacios en los que busca cobijo, puesto que del convento también será desterrado por don Alfonso, el otro hijo del marqués, quien al igual que don Carlos busca la venganza y la reparación del honor familiar. Don Alfonso sabe que su enemigo se encuentra en el convento escondido bajo una falsa identidad y va decidido en su búsqueda. En esta escena encontramos dos objetos materiales que resultan de especial interés, por el contraste que hallamos entre ellos y por su eficiente función dramática.

Don Alfonso sabiendo que don Álvaro no poseerá armas en el convento lleva consigo dos espadas para que ambos puedan pelear como caballeros. No obstante, el héroe de Rivas se resiste a luchar hasta el momento en el que don Alfonso le da una bofetada, retándolo de esta manera a un duelo como se hacía desde la Edad Media. Las espadas que lleva el hijo pequeño del marqués simbolizan la potestad de herirse el uno al otro: luchan en iguales condiciones puesto que ambos poseen un arma y la fuerza para herir a su contrincante. Así pues, tras el objeto de la espada se esconde la justicia: uno de los dos perderá la vida en manos del otro, luchando en iguales condiciones.

Insistimos en la idea de las espadas como símbolo de lucha aunque también de igualdad o justicia porque encontramos en la jornada otra arma blanca que no tiene la misma función ni la misma simbología que la espada. Se trata del puñal, objeto que simboliza el deseo e instinto de agresión. A diferencia de la espada, el puñal, con su pequeño tamaño, le otorga al agresor el poder de esconderlo, es decir, resulta fácil de ocultar y, por consiguiente, simboliza la traición, ya que se usa a escondidas del enemigo. Después de conocer las cualidades de cada objeto, su significación cultural y

su condición semiótica y simbólica, el lector ya puede hacerse una idea de la función que realizan la espada y el puñal en la obra.

En efecto, don Alfonso usa la espada para batirse contra don Álvaro, luchando de igual a igual para poder vencer y reparar de esta manera el honor de los Calatrava; como caballero que es debe vencer a su enemigo con justicia y quitarle la vida sin dañar todavía más su honor. No obstante, será el propio don Alfonso quien reciba la muerte de su propia espada, de la espada que había entregado a don Álvaro, aunque no muera en el preciso instante en el que resulta herido. El varón menor de los Calatrava, tras ver que se encuentra en los últimos instantes de su vida, pide confesión a su enemigo, don Álvaro, quien en la certidumbre de que no tiene poder para hacerlo recurre al santo penitente que vive en los aledaños del convento encerrado en una cueva. Pero el sino, una vez más, le tiene destinada una sorpresa: que el ser que vive recluso en la cueva haciendo penitencia no sea otro que Leonor. Los tres personajes, don Álvaro, su amante ahora reencontrada y el vengativo Alfonso, generarán con su encuentro un choque de conflictos irresolubles destinados a terminar con la muerte.

Es este el momento del drama en el que entra en juego el puñal que hemos analizado anteriormente. Leonor, viendo a su hermano al borde de la muerte, se dirige hacia él a abrazarlo y mostrarle su amor cuando este, a modo de traición, sacará el puñal y lo clavará en el pecho de su hermana dándole muerte y muriendo él vengado. Así pues, nuestra conclusión crítica es tajante: don Alfonso se bate contra don Álvaro por una cuestión de honor y de honra, en el convencimiento que debe conservar la vida el más valiente porque se trata de una batalla entre caballeros. En cambio, mata a Leonor puesto que, desde su prisma moral y su código de honor, ella es la culpable de la deshonor familiar y la causante de la muerte de su padre y su hermano: con ella, pues,

no es necesaria la justicia y el honor, ya que ella misma ha provocado la destrucción de su familia. Leonor traicionó a su familia, y por esta misma razón ahora don Alfonso tiene derecho a apuñalarla de la misma manera que esta apuñaló metafóricamente a la familia que le dio vida. El círculo fatal se cierra en perfecta simetría.

A lo largo de este apartado hemos podido analizar el significado de los objetos materiales que aparecen en el drama de Rivas y que realizan alguna función dramática. De todos los objetos mencionados tal vez existe uno que tenga especial valor: se trata, por su función diabólica y por materializar el desencadenante de las fatales desventuras de don Álvaro, de la pistola. A lo largo del drama, la familia Calatrava actúa como enemiga del héroe, queriendo de este modo vengar la muerte que ha provocado y la deshonra en su familia. No obstante, los Calatrava no son más que emisarios, puesto que el verdadero enemigo de don Álvaro es el sino. El héroe se pasa la obra queriendo alcanzar una meta a la que no llegará: desde la Jornada I el plazo le asfixia, mientras el tiempo, implacable, va en su contra. Incluso cuando en la Jornada V se refugia en el convento para detener el tiempo y olvidar su pasado, aparece don Alfonso de Calatrava para poner de nuevo el reloj en marcha.

Queda claro que la obra está construida, como ya hemos apuntado, a través de contrastes. En el apartado anterior hemos analizado aquellos objetos que pertenecen a las escenas costumbristas y que, por consiguiente, aparecen predominantemente estáticos, mientras que en el apartado en el que nos encontramos hemos hablado de los objetos que desempeñan una función dramática y, por consiguiente, realizando una función incidental respecto a las escenas trágicas y dinámicas.

3.3 Objetos religiosos

En el presente apartado trataremos aquellos objetos que tienen una estrecha relación con la religión y que, aunque no numerosos, tienen peso decisivo en el drama. Antes de comenzar resulta interesante no olvidar que la iglesia, junto al ejército, era una institución con profundas contradicciones sociales en la época, como hemos apuntado más arriba. Es más que plausible que el duque de Rivas utilizó la obra para realizar una crítica hacia los valores de la época y especialmente, como analizaremos en el siguiente apartado, a la aristocracia.

Cabe destacar que Leonor es el personaje alrededor del cual giran la mayoría de objetos religiosos, dado que su personaje tiene un carácter eminentemente religioso: sin consejos clericales, ella misma decide ir a hacer penitencia después de la muerte de su padre para encontrar protección, como hará don Álvaro al final de la obra. Doña Leonor se sumergirá en un ensimismamiento religioso a lo largo del drama, aunque antes de llegar al convento se disfrazará de caballero para hospedarse en el mesón de Hornachuelos. Como vemos, también ella cambia su identidad para poder olvidar sus acciones y su vida pasada; ambos personajes, Álvaro y Leonor, parecen querer enterrarse en vida.

Objetos como campanas, campanillas y esquilas, cruces y órganos son elementos religiosos relacionados con la iglesia y que encontramos en el drama de Rivas. Los sonidos tienen una función evocadora, como hemos podido observar, y también misteriosa, como mostraremos a continuación. Resulta evidente la aparición de campanas y cruces en el convento, pues son objetos relacionados cotidianos del clero. No obstante, es necesario tener en cuenta que mientras algunos de estos objetos

aparecen como mero decorado, otros tienen una significación determinante en el drama de Rivas.

Existe en *Don Álvaro o la fuerza del sino* una relación entre los personajes y las localizaciones ambientales o espaciales. Es el caso del personaje de Leonor cuando se abraza a la cruz, frente a la plaza del convento. El Padre Guardián pedirá a la hija del marqués que le espere sentada a los pies de la cruz de piedra, representando esta, en clara función metafísico-religiosa, el epítome del cristianismo. Así pues, Leonor se abrazará a dicho objeto en señal de determinación de no abandonar el lugar o, lo que es lo mismo, el seno de la iglesia. Hemos apuntado en distintos momentos de nuestro trabajo que el drama de Rivas está construido a través de contrastes y, en relación con los objetos religiosos, hallamos un ejemplo de capital importancia. Doña Leonor llega al convento de los Ángeles turbada y desesperada, y en oposición a su estado se encuentra con la paz religiosa del lugar. Es por esa razón que el personaje femenino de Rivas se abraza a la cruz, porque quiere permanecer para purgar su pecado y para encontrar su paz interior.

Tal vez el objeto que hemos mencionado es el que tiene una vinculación más directa con la religión porque no podemos olvidar que Jesús murió en la cruz. No obstante, las campanas que encontramos en la obra también aparecen en ámbito religioso y, por consiguiente, es necesario analizarlas en este apartado. Son las campanas de la Jornada V las que resultan más atractivas para nuestro análisis, a pesar de que en la Jornada II también encontramos objetos como una campana o una esquila pequeña, pero que actúan únicamente como decorado.

Los sonidos de la campana tienen diversas funciones, en primer lugar porque este objeto sirve como medio para comunicar mensajes a través de sus sonidos. Realiza pues una función comunicativa y espiritual. Desde tiempos remotos las campanas han marcado ciclos, desde el fin de una hora hasta el fin de la vida. Es por ello que el sonido de la campana tiene una función evocadora porque sugiere ideas de acontecimientos importantes, como bien puede verse en el drama de Rivas. Es después de que suene la campanilla de la portería por tercera vez que el hermano Melián abrirá la puerta del Convento de los Ángeles a don Alfonso y la jornada alcanzará el clímax final.

El repicar de las campanas se oirá en varias ocasiones en la última jornada, por ejemplo, después de que don Álvaro y don Alfonso ya se hayan encontrado, el hermano Melitón decide tocar campanas para dar aviso de que va a suceder algo importante: don Álvaro le ha anunciado que ha decidido, en un acto desesperado final, encomendarse al infierno, dado por cerrada así su vinculación con la providencia cristiana. Observamos así hasta qué punto la importancia del sonido es vital en esta obra: recordemos el reloj en la habitación de casa del marqués. El personaje de Leonor, a diferencia de Melitón, no pretenderá avisar de algún suceso, sino que usará el ruido de la campana para pedir auxilio. Finalmente, el último objeto destacable en este apartado es el órgano que, al igual que la campana, es característico por su sonido. El sonido de este instrumento está asociado en el imaginario colectivo a lo sagrado; es la misma música que oye Leonor nada más llegar al Convento de los Ángeles: “Se oirá dentro de la iglesia el órgano y cantar Maitines al coro de frailes”.⁴¹ De esta manera, el sonido conecta al personaje con el ambiente que estaba buscando: la paz espiritual y el refugio en connivencia con la religión.

⁴¹ Rivas, 1994, *op. cit.*, pág. 111.

Don Álvaro o la fuerza del sino no puede considerarse una obra católica, ni mucho menos anticatólica. El drama tiene una atmósfera religiosa inequívoca que ampara y desampara, desde la muerte del marqués, a los protagonistas. Como hemos podido ver, Leonor y don Álvaro acaban refugiados en la Iglesia y, además, la obra termina con la invocación religiosa de la Misericordia. Es cierto que el drama de Rivas es heredero de la quiebra de los valores religiosos provocada por la Ilustración y, tal vez por esa razón, la iglesia, su representatividad y sus valores temporales son problematizados y puestos en cuestión. La obra, en este sentido, recuerda a la tradición calderoniana, no solo en el monólogo de don Álvaro, que recuerda al monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*, sino también porque en el drama de Rivas abundan los problemas derivados de la duda existencial. No obstante, Calderón en sus obras propone una solución final resolutoria de la mano de la providencia cristiana, mientras que nuestro autor condena al héroe romántico a su autodestrucción y, con el suicidio, a su autosegregación del cuerpo de la iglesia. Los otros personajes adscritos a la esfera eclesiástica, como el padre Guardián y Melitón, realizan funciones de enlace dramático. Así, el padre Guardián es la encarnación de la bondad cristiana, porque entiende a todos los personajes y actúa siempre de manera justa, mientras que el hermano Melitón realiza el papel del gracioso en el teatro áureo.

3.4 Objetos aristocráticos

Llegados a este punto de nuestro trabajo solo nos queda analizar la significación de aquellos objetos que hacen referencia a la aristocracia. Para poder estudiar este punto correctamente es necesario tener en cuenta que Don Álvaro es alguien venido desde

fuera con unas características raciales, ya que es mestizo, y sociales de manifiesta singularidad: es hijo de un virrey y de una princesa inca que han osado sublevarse contra el Rey de España para independizarse y, por ello mismo, han sido encarcelados. Como muy bien apunta Rivas en su drama, don Álvaro es un advenedizo, un recién llegado, pero que, en su condición de indiano, posee mucho dinero. El marqués de Calatrava, en cambio, está por el contrario arruinado; no obstante, ostenta los estatutos de sangre de una nobleza que, impermeable, no admite la asimilación ni entrada del otro.

Recordemos que en el primer punto de este apartado, cuando hablábamos de los objetos costumbristas, hemos ya apuntado que es el canónigo quien avisa al marqués de la posible huida de su hija con el indiano. El canónigo, como representante de la Institución de la Iglesia, también defiende los valores tradicionales de la sociedad y comparte la posición del marqués, apoyando que doña Leonor no debe tener ninguna relación con don Álvaro. En cambio, el pueblo ha evolucionado y no tiene en su mente la idea de sociedad tradicional. El tío Paco, como representante del pueblo, hace referencia al honor popular: “TÍO PACO. Yo nada digo, ni me meto en honduras; para mí, cada uno es hijo de sus obras; y en siendo buen cristiano y caritativo...”⁴²

A pesar de todo, don Álvaro intentará incorporarse a las instituciones del viejo orden. En primer lugar a la aristocracia, provocando primero la muerte del marqués y después la destrucción de toda la familia Calatrava; en segundo lugar al ejército, donde desobedecerá el edicto del rey; y, finalmente, a la Iglesia, profanando el Convento de los Ángeles. Después de esta breve síntesis del acontecer dramático, podemos afirmar

⁴² Rivas, 1994, *op. cit.*, pág. 86.

que el sino de don Álvaro le es totalmente adverso y no le permite entrar en ninguna de las tres estructuras cerradas de la sociedad tradicional: no hay lugar para él.

En este sentido, procederemos a continuación a analizar el significado de aquellos objetos materiales que aparecen en la obra y que poseen relación con las ideas expuestas en líneas anteriores. En primer lugar, aparecen dos tipos de monedas de la época, la onza de oro y la peseta columnaria, que don Álvaro entrega a Preciosilla y a Tío Paco respectivamente:

“OFICIAL. ¿Y qué más podía apetecer su señoría que el ver casada a su hija (que, con todos sus pergaminos, está muerta de hambre) con un hombre riquísimo y cuyos modales están pregonando que es un caballero?

PRECIOSILLA. ¡Si los señores de Sevilla son vanidad y pobreza, todo en una pieza! Don Álvaro 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 la mano no mienten), y me dio una onza de oro como un sol de mediodía.

TÍO PACO. Cuando veces viene aquí a beber, me pone sobre el mostrador una peseta columnaria.”⁴³

En el diálogo también encontramos otro objeto que merece ser analizado: los pergaminos; pero hablaremos de ellos más adelante, relacionándolo con otras ideas. Ahora nos centraremos en las dos monedas que entrega don Álvaro a los dos personajes costumbristas en cuestión y que simbolizan la riqueza del héroe que, como hemos dicho con anterioridad, es un advenedizo pero con dinero. En las palabras de Preciosilla y del Tío Paco podemos ver la concepción que tiene el pueblo de don Álvaro, que como ya hemos apuntado en apartados anteriores es positiva. Además, Preciosilla apunta que don Álvaro en nada se parece a los señores de Sevilla, porque él es honrado y generoso, idea que comparte con ella el tío Paco.

⁴³ *Ibidem*, pág. 84-85.

Es importante el hecho de que don Álvaro tenga dinero, puesto que, como apuntan Valero y Zighelboim, durante las primeras décadas del siglo XIX el viejo orden basado en el estatus social aristocrático se fue sustituyendo por un nuevo orden basado en el capital económico de las clases medias. Tal vez Rivas con su drama estaba apuntando a los cambios que empezaban a asomar en la época. Es cierto que en España el proceso de materialización del dinero todavía no se había iniciado, pero recordemos que nuestro autor había vivido el exilio en Londres y París y, por consiguiente, había convivido con una sociedad que experimentaba los inicios del capitalismo revolucionario burgués. *Don Álvaro o la fuerza del sino* “marca el período de inflexión en la modernización de la infraestructura financiera y comercial en España.”⁴⁴

Del diálogo anterior también es importante destacar la predicción de Preciosilla, si bien es cierto que también podíamos haber introducido esta idea cuando hemos hablado de las escenas y de los objetos costumbristas. Si hablamos de ello ahora es porque es esta la razón concreta por la que el personaje recibe el dinero. La gitana es una transposición del oráculo clásico, porque ella predice el futuro al héroe leyéndole las líneas de la mano y anticipando el futuro infausto que le espera. Además, seguidamente comenta la gitana que su madre le leyó la suerte a doña Leonor y apunta que “negra suerte le espera”⁴⁵; el personaje cervantino premoniza y anuncia, por tanto, el fatal porvenir entre don Álvaro y doña Leonor. El dinero de don Álvaro, su generosidad, su valentía, y todas las características que el pueblo alaba de él no consiguen cambiarle la suerte: el advenedizo o extraño social, su otredad manifiesta, no tiene sangre noble y por esa razón no conseguirá cruzar la estructura cerrada de la familia Calatrava.

⁴⁴ Valero & Zighelboim, 2006, *op. cit.*, pág. 57.

⁴⁵ Rivas, 1994, *op. cit.*, pág. 87.

Hemos mencionado los pergaminos de los que habla el Oficial con Preciosilla y el tío Paco y ahora es momento de analizar su significado en la obra, ya que el personaje de Curra también hace referencia a ellos:

“CURRA. Los señores de esta tierra
son todos de un mismo talle.
Y si alguna señorita
busca un novio que le cuadre,
como no esté en pergaminos
envuelto, levantan tales
alaridos... Mas ¿qué importa
cuando hay decisión bastante?...” (vv. 107-114)

Los pergaminos de los que hablan estos personajes hacen referencia, metonímicamente, a la aristocracia, a los títulos que tienen las altas capas de la sociedad. Los personajes populares y la propia Curra van en contra de esos pergaminos porque saben que a pesar de tener unos papeles que los acrediten como aristocracia, realmente la familia del marqués es una muerta de hambre, como apuntaremos más adelante a través del mobiliario de la habitación de Leonor. Así pues, esos pergaminos simbolizan la nobleza venida a menos, pero que todavía conserva la plusvalía de sangre: el dinero y el poder ajenos, no pueden igualar en dicho código el hecho de pertenecer a una familia noble. Para los Calatrava, los pergaminos tienen más poder jerárquico que cualquier objeto material. Don Carlos es un personaje que ejemplifica muy bien esta idea: antes de conocer la verdadera identidad de don Álvaro lo admira por su valentía y honradez y lo considera un héroe, en cambio, cuando es conocedor de que su amigo es el que ha destrozado el honor de su familia, deja a un lado el corazón y se deja llevar por la venganza y la necesidad de reparar su honor: su origen y su condición social son más importantes que todo lo demás.

Como hemos apuntado en ocasiones anteriores, los personajes secundarios informan de lo que sucede alrededor de los personajes principales. Hemos visto que el Oficial comenta que el marqués no tiene dinero y que son sus pergaminos los que lo unen con la aristocracia. Esta falta de capital y de poder económico puede verse también en los muebles de la habitación de Leonor:

“El teatro representa una sala colgada de damasco, con retratos de familia, escudos de armas y los adornos que se estilaban en el siglo pasado, pero todo deteriorado [...] Se pondrá en medio una mesa con tapete de damasco, y sobre ella habrá una guitarra, vasos chinescos con flores y dos candeleros de plata con velas.”⁴⁶

La familia Calatrava representa, por tanto, esta sociedad venida a menos de la que hemos hablado: la casa, la habitación e incluso la decoración está “todo deteriorado”, igual que el sistema social al que pertenecen que se va derrumbando. Además, es importante que el duque de Rivas insista en que los adornos que aparecen en la habitación sean del siglo pasado, siglo al que también pertenece la condición social de la familia, época en la que además de pergaminos tenían bienes materiales y poder económico: el marqués se encuentra definitivamente anclado en el pasado.

A pesar de no tener dinero el marqués tiene en cuenta los objetos materiales, porque en un momento de su diálogo con Leonor hace referencia a los regalos que sus hermanos le traerán de sus viajes:

“MARQUÉS. LOS DOS lograrán licencia.
Ambos tienen mano franca,
condición que los abona,
y Carlos, de Barcelona,
y Alfonso, de Salamanca,

⁴⁶ *Ibidem*, pág. 88-89.

ricos presentes te harán.” (vv. 24-29)

Cierto es que para el marqués lo más importante es la nobleza de sangre, razón por la que no desea que don Álvaro se acerque a su hija. No obstante, el dinero y el poder económico siguen teniendo importancia para el representante de la familia Calatrava. Por esa razón pretende comprar a su hija, convencerla y seducirla, con estos presentes que le han de traer sus hermanos: cree que prometiéndole regalos mantendrá a su hija feliz y sumisa a la potestad familiar que él representa.

Don Álvaro es consciente del estigma que le acompaña desde su nacimiento por nacer en la cárcel. A pesar de ello, no se avergüenza de su origen porque para él su nobleza peruana es equiparable a la española, y solo debe repararla. El héroe no entiende por qué se le niega formar parte de la aristocracia. La razón del rechazo no es otra que la que apunta Navas Ruiz:

“El mero hecho de nacer destina al hombre a la tragedia, ésta se duplica en Don Álvaro, porque no sólo ha nacido, sino que ha nacido condicionado, víctima inocente de factores raciales y sociales de que no es responsable. Ha nacido doblemente predeterminado: ésa es la fuerza del sino.”⁴⁷

Durante todo el drama, el héroe de Rivas está tratando de ser aceptado por los estamentos tradicionales de la aristocracia, el ejército y la iglesia, y a pesar de que su aceptación en ninguna de las tres esferas parece evidente, don Álvaro se resiste una y otra vez a creerlo así, como mostraremos a continuación. El héroe de Rivas después de que don Carlos descubra su verdadera identidad y, tras saber que Leonor está viva, cree que todos sus males ya han encontrado solución:

“DON ÁLVARO. Don Félix, mi amigo, sí.

⁴⁷ Lama, 1994, *op. cit.*, pág. 53.

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:
es más alta mi hidalguía
que el trono del mismo sol.” (vv. 1580-1595)

No obstante, la respuesta de don Carlos no tiene nada que ver con la que el héroe espera: la promesa de amistad que el primogénito de los Calatrava había formulado a don Fadrique de Herreros se rompe cuando se entera de que la verdadera identidad del individuo es la de don Álvaro. El héroe de Rivas cree en la amistad más allá de la sangre; cree, como buen representante de la pureza de la inocencia romántica, en la amistad que dicta el corazón. A pesar de ello, el motor que mueve a don Carlos es la venganza, motivo que lo condujo hasta Veletri; por ello mismo, este personaje olvida que don Álvaro le ha salvado la vida. Y por esa razón, asimismo, el héroe de Rivas no consigue una vez más formar parte de la nobleza impermeable de los Calatrava: para los hijos del marqués siempre será el advenedizo mestizo que asesinó a su padre y deshonoró a su familia.

A pesar del rechazo de don Carlos, don Álvaro no pierde la esperanza y cuando es encontrado por don Alfonso sigue creyendo que este le perdonará y podrá casarse con Leonor. Llegados al final de la obra y a pesar de todo lo sucedido, el héroe de Rivas todavía cree que puede construir su vida al lado de Leonor y ser perdonado por el último varón de la familia Calatrava. A pesar de que Don Álvaro ha escondido su verdadera

identidad a lo largo del drama don Alfonso averiguará quien es y dará una vuelta de tuerca más al acontecer trágico del drama y a la venganza. Él mismo le explica a don Álvaro que ha estado en Lima y que sabe quién son sus padres, qué hicieron y dónde nació y creció en su país de origen. Precisamente, es en el momento del duelo y en el que precede a la muerte de don Alfonso que él mismo confesará al protagonista del drama que sus padres han sido liberados:

DON ALFONSO. El rey, benéfico, acaba

de perdonar a tus padres.

Ya están libres y repuestos

en honras y en dignidades.

[...]

DON ÁLVARO. No sé dónde estoy, ¡oh cielos!...,

Si es cierto, si son verdades

las noticias que dijisteis...,

(Enternecido y confuso)

¡Todo puede repararse!

Si Leonor existe, todo.

¿Veis lo ilustre de mi sangre? (vv. 2230-2245)

Don Álvaro ve de nuevo la posibilidad de empezar con Leonor la vida que había soñado y de entrar en el estamento aristocrático de la familia Calatrava. El honor de su familia ha sido reparado y ahora, según cree él, nada le distancia ni le opone a formar parte de la nobleza española, olvidando que don Alfonso seguirá rechazándole por ser un mestizo, asesino de su padre y de su hermano y causante de la destrucción de su familia.

Llegados a este punto, nada nos impide afirmar y concluir, tras analizar los objetos que pertenecen a este apartado, que el honor de los Calatrava se basa en la plusvalía metafísica del honor de sangre y religión. Muchos de estos objetos simbolizan el modo

tradicional de entender la sociedad y los valores sustentados en la nobleza; en cambio, el honor de Don Álvaro se basa en la plusvalía del dinero y en la condición que otorga obrar con rectitud. Por esa razón, el enfrentamiento entre el marqués, sus hijos y el héroe es una lucha de honores; el principio rector pasa por la confrontación de la libertad individual frente a la colectiva, donde se encuentra el amor como principio emotivo de la voluntad y el deseo: don Álvaro no puede casarse con Leonor porque ella es hija de un noble y él es mestizo. Este conflicto de libertades no tiene solución puesto que don Álvaro choca con una estructura social cerrada, la que después de muchas desilusiones le conducirá al suicidio.

Conclusión

Conclusión

A lo largo de este trabajo hemos podido conocer los inicios del romanticismo español y su contexto, además del papel que jugaron en el pensamiento teatral del Duque de Rivas. Al mismo tiempo nos hemos adentrado de manera genérica en el drama del siglo XIX, con el fin de relacionar su planteamiento ideológico y estético con *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Asimismo, como ha podido observar el lector, la parte central del presente estudio se encuentra en el Capítulo III, donde se analizan los objetos materiales que aparecen en el drama de Rivas y donde tratamos de exponer y demostrar nuestra hipótesis principal que, esperamos, quede ratificada tras realizar el estudio.

De esta manera, finalizado el detallado análisis crítico realizado, nuestra hipótesis inicial, como ya hemos apuntado, queda confirmada. Dicha hipótesis consistía en demostrar que los objetos materiales, como elementos pertenecientes a un complejo entramado de la semiótica teatral, cumplen una función en relación con los personajes que intervienen en la obra, a la vez que con la acción dramática. Así pues, tras el análisis de los objetos materiales que aparecen en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, hemos llegado a la conclusión de que dichos objetos pierden su valor de accesorios o de puro decorado superfluo para *resemantizarse*, convirtiéndose de esta manera en piezas claves para el desarrollo de la acción dramática y también para la construcción de los personajes e incluso de los espacios, como hemos podido observar.

Por esa razón, podemos afirmar que los componentes escénicos, en nuestro caso concreto los objetos materiales, poseen un papel de gran importancia en el análisis y la representación teatral, actuando como desencadenantes de acciones dramáticas, a la vez que mostrándonos información sobre los personajes y los espacios del drama. Nuestra distribución metodológica nos ha permitido extraer conclusiones acerca de la función

Conclusión

dramática que desempeñan en la obra los objetos agrupados y estudiados en los cuatro apartados que forman el capítulo central de nuestro trabajo.

Así pues, hemos podido observar la función que poseen en el drama de Rivas los objetos de carácter costumbrista y popular. Recordemos que elementos introducidos por el propio autor sirven para crear escenas cómicas de anticlímax, pues no olvidemos que nuestro drama, visto desde el punto de vista de los tiempos y las escenas, está basado en una estructura doble, alternativa, entre escenas cómicas y trágicas. La técnica dramática está basada en el contrapunto de clímax y anticlímax, encontrándose este último en las escenas costumbristas o cómicas.

Dejando a un lado los espacios populares que aparecen en el drama, como el aguaducho del tío Paco, y dejando aparte de los objetos que se encuentran estrechamente ligados al pueblo, como la guitarra, hemos podido analizar de igual forma los objetos que se hallan, en la gran mayoría de los casos, en las escenas trágicas. Recordemos los elementos que hemos introducido en el apartado referente a los *objetos incidentales*, que atañen a aquellos elementos materiales del drama que desempeñan su propia función dramática. Tras el estudio corroboramos, una vez más, que no en balde el Duque de Rivas introduce en su drama objetos para que estos materialicen sucesos, como el claro ejemplo de la pistola que se dispara accidentalmente provocando no solo la muerte del marqués de Calatrava, sino también las fatales desventuras de Don Álvaro.

Los objetos religiosos también nos han ayudado a la hora de corroborar nuestra hipótesis, ya que a través de ellos hemos podido observar cómo los objetos intervienen en el desarrollo de la psicología de los personajes, caso de doña Leonor, quien construye

Conclusión

una nueva vida cobijándose en el seno de la iglesia. Por último, aunque no menos importantes, los objetos relacionados con la aristocracia nos han permitido concluir sobre la relación material que existe entre ellos y las condiciones sociales de nuestro héroe y de sus adversarios.

Por ello, después de un detallado análisis crítico de todos los objetos agrupados en los cuatro grupos en cuestión, hemos llegado a la conclusión deseada. Así pues, nuestro autor no introduce en su drama objetos de forma aleatoria para crear un mero decorado visual, sino que busca de manera muy consciente aquellos objetos con la intención de resemantizarlos y convertirlos en núcleos dramáticos de la acción y del problemático acontecer existencial de los personajes. Más allá, pues, de su función como signos o de su estricto carácter de representación, los objetos devienen en *Don Álvaro o las fuerza del sino*, y en general en el drama romántico, metáforas y símbolos del mundo interior y su imagen metafísica.

Bibliografía

Ediciones utilizadas de *Don Álvaro o la fuerza del sino*

Rivas, Duque de: *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Ed. A. Blecua, Barcelona, Planeta, 1988.

Rivas, Duque de: *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Ed. M. Á. Lama, Barcelona, Crítica, 1994.

Rivas, Duque de: *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Ed. C. Ruiz, Madrid, Austral, 2011.

Fuentes relacionadas con *Don Álvaro o la fuerza del sino*

Alborg, Juan Luis: “Duque de Rivas”, en J. L. Alborg, *Historia de la literatura española. El Romanticismo* (Vol. IV, págs. 453-514), Madrid, Gredos, 1982.

Alonso, Cecilio: “Romanticismo y justo medio”, en J.-C. Mainer, *Historia de la literatura española* (Vol. V, págs. 354-364), Madrid, Crítica, 2010.

Ballesteros, Ana Isabel: “Anotaciones sobre el espacio escénico en los cinco primeros dramas románticos españoles estrenados en Madrid” en *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* (365-394), 2002.

Barthes, Roland: *La aventura semiológica*, trad. de R. Alcalde, Barcelona, Paidós Ibérica, 1993.

Blecua, Alberto: “Introducción”, en Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino* (págs. 9-43), Barcelona, Planeta, 1988.

Bobes Naves, María del Carmen: “Teatro y Semiología”, en *Arbor*, (497-508), 2004.

Bibliografía

- Caldera, Ermanno: “ Los temas del teatro romántico” en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española* (Vol. V, págs. 205-214), Barcelona, Crítica, 1982.
- Caldera, Ermanno: “Estudio preliminar” en Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino* (págs. IX-XXII), Barcelona, Crítica, 1994.
- Caldera, Ermanno: *Introducción a Don Álvaro o la fuerza del sino*, 2000. Recuperado el 22 de Febrero de 2016, de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduccion-a-don-lvaro-o-la-fuerza-del-sino-0/html/>
- Caldera, Ermanno: *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia, 2001.
- Caldera, Ermanno: *De "Aliatar a Don Álvaro". Sobre el aprendizaje clasicista del Duque de Rivas*, 2007. Recuperado el 22 de Febrero de 2016, de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/din/de-aliatar-a-don-lvaro-sobre-el-aprendizaje-clasicista-del-duque-de-rivas-0/html/0140f80a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0
- Cirlot, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992.
- Comellas, Mercedes: “Símbolos espaciales del drama romántico. Sobre lo privado y lo público en Don Álvaro o la fuerza del sino”, en *Símbolos estéticos* (págs. 227-254), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.
- Cueto, Leopoldo Augusto: “Examen de Don Álvaro o la fuerza del sino”, en R. Navas-Ruiz, *El romanticismo español* (págs. 289-302), Madrid, Catedra, 1970.

Bibliografía

- Díez, J. M., Fernández, L., Freire, A. M., Garelli, P., Gies, D. T., Rubio, J., y otros: “El drama romántico como modelo literario e ideológico”, en G. Carnero, *Historia de la literatura española* (págs. 328-333), Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- Egido, Aurora: “Rivas y Verdi Las trampas de la libertad en La fuerza del sino y La fuerza del destino”, en *Revista de literatura* (249-276), 2012.
- Flitter, Derek: *Teoría y crítica del romanticismo español*, trad. de B. F. Salgado, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Goenaga, Ángel, & Maguna, Juan P: *Teatro español del siglo XIX. Análisis de obras*, Madrid, Las Américas, 1971.
- Gutiérrez, Fabián: “Aspectos del análisis semiótico teatral”, en *Castilla: Estudios de literatura* (págs. 75-92), 1989.
- Hermosa, Antonio: “Las tragedias del amor (amor, honor y sociedad en Don Álvaro o la fuerza del sino)”, en *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades* (Vol. 3, Núm. 5, págs. 1-28), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.
- Lama, Miguel Ángel: “Prólogo”, en Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino* (págs. 3-76), Barcelona, Crítica, 1994.
- López Soler, Ramón: “Prólogo a Los bandos de Castilla o el Caballero del Cisne”, en R. Navas-Ruiz, *El Romanticismo español* (págs. 101-106), Madrid, Cátedra, 1970.
- Pavis, Patrice: *El análisis de los espectáculos*, trad. de E. F. González, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000.

Bibliografía

- Rey, Antonio: “La insólita estructura de Don Álvaro o la fuerza del sino”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, IX (págs. 249-261), 1986.
- Ribao, Montserrat: “El contrapunto al servicio de la espectacularidad dramática: Don Álvaro o la fuerza del sino”, en *Crítica Hispánica* (Vol. 24, Núm. 1-2, págs. 131-144), Vigo, Universidad de Vigo, 2002.
- Romero, Leonardo: *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994.
- Rosenthal, Alyssa: *Señas de identidad del teatro romántico español: Don Álvaro o la fuerza del sino y Don Juan Tenorio*, 2013. Recuperado el 22 de Febrero de 2013, de Trinity College Digital Repository: <http://digitalrepository.trincoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1360&context=theses>
- Rubio, José: “El arte escénico en el siglo XIX”, en J. Huerta, *Historia del teatro español* (Vol. II, págs. 1803-1852), Madrid, Gredos, 2003.
- Ruiz, Carlos: “Introducción”, en Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino* (págs. 9-66), Madrid, Austral, 2011.
- Sánchez, Roberto G., & Cardwell, Richard A.: “Don Álvaro: escenografía y visión del mundo”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española* (Vol. V, págs. 214-226), Barcelona, Crítica, 1982.
- Ubersfeld, Anne: *Semiótica teatral*, trad. de F. Torres, Madrid, Cátedra, 1993.

Bibliografía

Valbuena, Ángel: “Don Álvaro o la problemática sin solución”, en *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras* (Vol. 13, núm. 3-4, págs. 961-978), Murcia, Universidad de Murcia, 1955.

Valero, J., & Zigelboim, S.: “Don Álvaro o la fuerza del signo”, en *Decimonónica* (Vol. 3, núm. 1, págs. 53-71), 2006.

