

## Rivas y Verdi: Las trampas de la libertad en *La fuerza del sino* y *La forza del destino*

Aurora Egido  
Universidad de Zaragoza

### RESUMEN

Un análisis comparativo entre *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duque de Rivas y *La forza del destino* de Giuseppe Verdi demuestra, ya desde sus títulos, un viaje de y vuelta entre España e Italia que tiene como fondo la literatura del Siglo de Oro. Ambas obras plantean el viejo problema entre providencia y libertad, añadiendo nuevos relieves sociales y políticos sobre las diferencias de clase y raza que ponen en evidencia las estrecheces del código del honor. Las diferencias entre ambas —más allá de la mezcla genérica, el tratamiento costumbrista y el nacionalismo— se acentúan en la segunda versión de la ópera verdiana, que, al cambiar el desenlace, destruyó el sentido trágico del drama español.

**Palabras clave:** Relaciones hispano-italianas, destino y libertad, código del honor, géneros.

## Rivas and Verdi: The catches of free will in *The power of fate* and *The power of destiny*

### ABSTRACT

A comparative analysis between Duque de Rivas' *Don Álvaro o la fuerza del sino* and *La forza del destino* by Giuseppe Verdi shows, even in their very titles, the close relationship between Spain and Italy since the days of the Golden Age. Both works posit the old theological problem of compatibility between predestination and free will, while adding new social and political insights into social and racial differences and highlighting the narrowness of the code of honour. Otherwise, as far as the admixture of genres or the treatment of *costumbrismo* and nationalism are concerned, the difference between both works increases in the second version of Verdi's opera, in which the alteration of the denouement wipes out the tragical dimension of the spanish play.

**Key words:** Contacts between Italy and Spain, predestination and free will, honour code, genres.

«Cada uno es artífice de su propia ventura»  
(Miguel de Cervantes)

Ya comenzado el siglo XXI, cualquier espectador que vaya al teatro a ver la reposición de *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duque de Rivas, o a la ópera de Giuseppe Verdi *La forza del destino*, al ver cómo el escenario se llena de sangre, podría repetir aquellas palabras de don Ramón de la Cruz que tanto pesarían en Valle-Inclán: «O es tragedia o no es tragedia. / ¿nosotros nos morimos o qué hacemos?»<sup>1</sup> Claro que si el pasado siglo tuvo que poner en la picota de la risa los asuntos del drama romántico, la ópera ha sobrevivido a tales avatares por la gracia y milagro escénicos de un género basado en la música y el canto, cuya grandeza parece estar por encima de sus argumentos.

Pero vayamos por partes. El sintagma *La fuerza del sino*, y dejando atrás a don Álvaro, se ha hecho tan tópico que lo podemos encontrar actualmente en multitud de títulos que hablan de los temas más variados, ya sea a propósito de Luis Cernuda, o de obras de cine y literatura<sup>2</sup>. El epígrafe del drama del duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino* o el de la ópera de Verdi, *La forza del destino*, se han ligado a obras de factura anterior, pero conviene recordar la tradición hispana que acarrearán. Pensemos en *La fuerza de la sangre* de Miguel de Cervantes, en *La fuerza del natural* de Agustín Moreto, con ambiente napolitano, y en *la fuerza lastimosa* de Lope de Vega. En cuanto a Verdi, cabe decir que tampoco le era ajeno en su propia lengua, si tenemos en cuenta una tragicomedia en cinco actos del siglo XVII, inspirada en *Casarse por vengarse* de Rojas Zorrilla, *La forza del fato* o *Il matrimonio nella morte*, obra de Giacinto Andrea Cicognini, y un melodrama musical en tres actos de Alessandro Stradella titulado *La forza dell'amor paterno* (1678), que se adelantó a usos operísticos posteriores<sup>3</sup>. Pero además, un siglo después, Ludovico Antonio Muratori, escribía una obra de teoría literaria, *Della forza della fantasia umana*, y Giovan Battista Fagioli, *La forza della ragione*<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Este trabajo se presentó el 3 de diciembre de 2009 en el Ciclo «Escritores ante Verdi», *V Semana Verdi*, coordinado por Juan Ángel Vela del Campo. Bilbao: Forum Deusto-Universidad de Deusto, Septiembre- Diciembre, 2009.

<sup>2</sup> Me refiero a los siguientes ejemplos: Eloy Sánchez Rosillo, *La fuerza del destino. Vida y poesía de Luis Cernuda*, Murcia, Universidad, 1992). María de Orive Orive y Enrique Lerma, *La fuerza del destino: precedido de aforismos y conceptos sobre libertad, sinceridad y amor*, Barcelona, PPU, 2008, aparte las obras de Nélida Piñón, *La fuerza del destino* (1977) y Josefina Aldecoa, *La fuerza del destino* (1997, entre otros).

<sup>3</sup> Cicognini, se inspiró también en esa obra de Rojas Zorrilla para *Maritarsi per vendetta*, así como en *La forza del fato*, Firenze 1653 y Venecia, 1655, ya mencionada, donde planteó el conflicto entre amor y razón de estado. Para todo ello, Profeti, Maria Grazia, «Rojas en Italia en los siglos XVII y XVIII», *Revista de Literatura* 2007, LXIX, 137, pp. 163-182.

<sup>4</sup> Véase Ludovico Antonio Muratori, *Della forza della fantasia*, Venecia, G. Pascuale, 1772. Con anterioridad había escrito *Delle forze dell'intendimento umano o sia il pirronismo confutato* (1748), donde aparece también la disyuntiva, como es evidente. Y véase la comedia de Giovan Battista Fagioli, *La forza della ragione*, Firenze, 1736. El sintagma llega hasta nuestros días con *La forza della ragione* de Oriana Fallaci.

Se dio por tanto, y nunca mejor dicho, una clara conjunción de fuerzas hispanoitalianas, que arrancan de Cervantes, por un lado, y de Cicognini por otro, pues este, en *La forza del fato*, insertó precisamente la tradición española del amor catastrófico en una historia melodramática y lacrimógena, llena de absurdos, y cuyos protagonistas se dejaban llevar por las pasiones, como si algo les arrastrara<sup>5</sup>. Ignoramos si el duque de Rivas leyó esta obra de Cicognini, pero es evidente que el título y el contenido se asemejan en buena parte al suyo.

Entre los títulos de las obras del duque de Rivas y de Verdi hay, sin embargo, una diferencia sustancial, pues el primero hace que sea don Álvaro el que alcance el máximo protagonismo, a pesar de que la disyuntiva aluda al concepto en el que este se encarna. En el de Verdi, que tanta importancia dio a Leonora, este omitió finalmente el nombre del protagonista e introdujo un término más clásico, como el del destino, dándole mayor énfasis y empaque al asunto de la obra.

Desde el punto de vista léxico, la diferencia entre *destino* y *sino* es compleja. Sobre todo porque en la actualidad *destino* se ha lexicalizado mucho y se confunde a veces con la fortuna, la suerte, la fatalidad, el hado o el mismo *sino*, según muestran los diccionarios de María Moliner o el de la Real Academia Española<sup>6</sup>. Pero en la Edad Media y en el Siglo de Oro las palabras *destino* y *signo* (pues *sino* es un vulgarismo de *signo*) acarreaban una fuerte carga teológica y hasta astrológica que sin duda se ha ido perdiendo con el tiempo. Téngase en cuenta que *sino* deriva de *signum* o «señal celeste», y que *destino* (aparte la rica tradición filosófica grecolatina), llevaba tras sí la impronta teológica que lo identificaba con la Divina Providencia.

El Siglo de las Luces, en el que el duque de Rivas situó precisamente la historia del *Don Álvaro*, trató de racionalizar el problema, incluso en el campo léxico, desligándolo de acepciones supersticiosas<sup>7</sup>. La palabra *sino* tardó

<sup>5</sup> Téngase en cuenta que Cicognini fue uno de los primeros adaptadores de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina con *Il convitato di pietra*. El drama tirsiano se estrenó en Nápoles en 1625 y luego en el siglo XVIII dejaría, como es bien sabido, su impronta en la ópera *Don Giovanni ossia Il Dissoluto punito* (1787) de Da Ponte-Mozart. Sobre las relaciones hispano-italianas, incluida la ópera, véase ahora el monográfico que hemos coordinado, «Entre España e Italia», *Ínsula* 757-8, 2010.

<sup>6</sup> María Moliner, entre otras acepciones, recoge la de «la supuesta fuerza o causa a la que se atribuye la determinación de manera inexorable de todo lo que ha de ocurrir». Y también «la fuerza adscrita particularmente a cada ser, que gobierna su existencia de manera favorable o adversa». En cuanto a *sino*, es «la situación o suceso a que algo llega o ha de llegar inevitablemente guiado por esa fuerza».

<sup>7</sup> Así lo recoge *Autoridades*: «*Destino*. La providencia superior, que ordena y determina las cosas a sus fines», tomándolo también por *hado* o *suerte*, del latín *fatum*. No recoge directamente la palabra *sino*, pero sí la incluye con el cultismo *signo*: «Se toma por el destino o fortuna, que vanamente cree el vulgo ha de suceder ciertamente por el influjo de los Astros. Vulgarmente se dice *sino*. Latin *Signum: Fatum-i*». Y lo ejemplifica con *La Celestina*.

en incorporarse a los diccionarios, pero fue ganando cada vez más terreno a *destino*, sobre todo en el siglo XIX, donde la presencia de una y otra ofrecen diferencias notables a favor de la primera. Si las estadísticas no engañan, es curioso cómo entre 1800 y 1880, la presencia de *sino* es abrumadora en artículos periodísticos, dramas y novelas de autores como Larra, Martínez de la Rosa, Galdós o Bécquer, por citar algunos<sup>8</sup>. *Destino*, sin embargo, ofrece un notable descenso, que tal vez estuviera en consonancia con la pérdida del sentido profundo que tuviera en siglos anteriores, mientras que se intensificó el uso de *sino*, convertido en moneda corriente del azar. Aparte es probable que la popularidad misma del drama del duque de Rivas pudiera contribuir al asentamiento de dicho término.

El triunfo de *sino*, con el correr del tiempo, hasta su gramaticalización absoluta, es desde luego el de una palabra vulgar que fue despojándose de sentidos filosóficos y teológicos, y que, con su igual *signo*, había sido patrimonio de la lengua castellana desde Berceo, en el sentido de *indicio* o *señal*<sup>9</sup>. Lo cierto es que la Literatura del Siglo de Oro español imprimió a la palabra *destino* una enjundia, muchas veces vinculada a los dramas de honor, de la que luego se iría desprendiendo, sobre todo si tenemos en cuenta obras tan fundamentales como *La vida es sueño*. Recordemos el momento en el que Rosaura se despeña, al principio de ese drama calderoniano, poco después de recitar los versos:

Que yo, sin más camino,  
que el que me den las leyes del destino,  
ciega y desesperada,  
bajaré la aspereza enmarañada  
deste monte eminente...<sup>10</sup>.

Más tarde, la identificación del *destino* con el fatalismo del hado apare-

<sup>8</sup> El CORDE ofrece entre esas fechas mencionadas, respecto a *sino*, 25.376 casos sacados de 1905 documentos, pertenecientes a obras de otros autores como Nicomedes Pastor Díaz, Carolina Coronado, Blanco White o Simón Bolívar. En cuanto a *destino*, en ese mismo período, aparece en 2.838 casos, sacados de 533 documentos técnicos, legales y constitucionales, así como de edictos y tratados jurídicos, aunque no falten los literarios de Galdós, Alarcón, Navarro Villaoslada, Mesonero Romanos o Pereda.

<sup>9</sup> Véase el extenso artículo sobre *destinar* en Corominas-Pascual, así como «*seña*, del latín *signa*, plural de *signum*», «señal, marca», ya en el *Cantar de Mio Cid*. *Signo* es cultismo que aparece en Berceo como «señal celeste, constelación», al igual que *sino*, equivalente, ya en *La Celestina*, a «destino del hombre». Téngase en cuenta que la distinción gráfica entre *signo* y *sino* no se estableció hasta más tarde.

<sup>10</sup> Caro y Cuervo recoge precisamente esos ejemplos, definiendo *destino* como «la serie de acontecimientos, de tal manera eslabonados que conducen al hombre a un término que no ha procurado o previsto». También lo enlaza con la disposición divina en la obra de fray Luis de León, aunque haciéndola compatible con la libertad de elección en *La conquista de México* de Solís. No trae *sino*, pero sí *significar*, que deriva de *signum*, signo, y *ficare*, tema frecuentativo de *facere*, hacer.

cerá en autores como Molière, Lista, Martínez de la Rosa o Quintana, mostrando hasta qué punto el *fatum* clásico, y lejos ya de resonancias providencialistas, ha sido siempre una obsesión en la historia del hombre, que ha tratado de buscar las señales que prefiguren su presente y su futuro<sup>11</sup>. Una mirada siquiera superficial a los usos de las palabras *destino* y *sino* nos hace ver cómo la abrumadora carga filosófica, teológica y moral que pesaba sobre *destino* fue cediendo en el siglo XIX al mayor uso de *sino*, que, como vulgarismo, minimizaba los alcances del concepto y lo reducía al sentido familiar de azar o suerte. Ello no le quitaba, sin embargo, carga semántica y hasta dramática desde el punto de vista personal y vital, en clara conjunción con los presupuestos del Romanticismo, probando que la vida del hombre libre estaba siempre pendiendo de hilos fortuitos.

Dejando a un lado las palabras y sus usos, lo cierto es que el concepto de destino es tan antiguo como la historia, y conlleva un sin fin de matices que, desde Platón Aristóteles, Cicerón o Plutarco, plantean el problema de su existencia y lo que es más importante, si es compatible o no con la libertad del individuo. El sentido oracular de *fatum* («lo predicho por un oráculo» sobre «las cosas dichas», *fata*), le confería un carácter adivinatorio sobre lo porvenir, que se rebajaba al identificarse con la suerte particular de cada uno, a veces deducida por simple intuición o hasta por reflexión personal.

Sin ahondar en el menudo de la enjundia filosófica del concepto de destino, lo cierto es que, con anterioridad al cristianismo, los estoicos y los epicúreos ya se plantearon, cada uno a su modo, la cuestión fundamental que lo enfrentaba a ser o no compatible con la libertad. Las sutilísimas distinciones aristotélicas entre azar, suerte y fortuna o las que Cicerón planteó en su tratado *De fato*, entre predestinación y destino, se agrandarían en la Edad Media, cuando dichos conceptos alcanzaron una complejidad abrumadora, que llenó ríos de tinta en siglos posteriores, planteando el asunto del determinismo y la providencia de Dios. Pero incluso si prescindimos de la teología, el destino sigue estando también presente en la antropología y en la ciencia modernas. Pensemos en Spengler, que opuso destino a causalidad, o en Scheler, que asumió el destino como ese núcleo emocional en que consiste el hombre y que nos habla de su contingencia particular<sup>12</sup>.

En cualquier caso, e independientemente de cualquier creencia o época, el *destino* o el *sino*, como el *azar*, son parte de la historia de la humanidad, que

<sup>11</sup> Covarrubias (1611) no recoge *sino*, pero sí *signo*, señal, aludiendo a los del zodiaco. Se refiere a *destino* en *destinar*, como «el hado y suerte de cada uno».

<sup>12</sup> Sobre *azar* y *destino*, véase el *Diccionario de Filosofía* de José Ferrater Mora, Madrid, Alianza, 1979, donde se resume su trayectoria desde la filosofía griega y romana, a partir de Crisipo, conocido por Cicerón y Alejandro de Afrodita, quienes trataron del tema, al igual que Plutarco. Para el asunto en la tradición grecolatina, véase la acertada introducción de Ángel Escobar, *Cicerón, Sobre la adivinación, Sobre el Destino, Timeo*, Madrid, Gredos, 1999, y bibliografía adjunta.

los ha definido o sentido de diferente manera según las épocas. Pero fue en el siglo XIX donde la preocupación por el azar, en el plano natural, social o histórico, cobró un nuevo sentido que se prolongó con Peirse, Bergson y otros autores, hasta relacionarse en el siglo XX con las estadísticas, los algoritmos y las leyes de probabilidad en las ciencias modernas<sup>13</sup>.

Pero tal vez sea necesario subrayar que ya Aristóteles, al estudiar las causas en su *Física*, creía que ni la suerte ni el azar se refieren a las cosas que acontecen siempre o casi siempre, pues ambos remiten a algo excepcional. Y, en ese sentido, tal vez convenga recordar que, para este filósofo, la suerte y la fortuna son, en cierto modo, explicables, pero no el azar, que carece de explicación racional. Asunto capital, según creemos, en *La fuerza del sino* del duque de Rivas y en *La forza del destino* de Giuseppe Verdi, donde parece que lo que les sucede a los protagonistas les deviene de una manera fortuita e inexplicable.

Es curioso cómo Cicerón presentó ya en su tratado *Sobre el destino* una posición que consideramos muy actual, pues, al negar la existencia del destino y defender el azar como una necesidad insoslayable, sostenía sobre todo la responsabilidad del individuo respecto a sus acciones.<sup>14</sup> Aspecto capital que creo convierten el drama español y la ópera italiana en dos hitos de un problema que, planteado en dichos términos, ambas renovaron al situarlo en las coordenadas de la libertad del individuo.

La Edad Media se acogió, en buena parte, al sistema moral de Séneca, para quien el destino era sinónimo de Dios, Naturaleza y Providencia. De modo que la felicidad del hombre consistía en someterse a sus decretos. La Fortuna se alzaba así sobre el ser humano, que se sometía a ella para ser feliz. Pero en el pensamiento cristiano la fe en una Providencia sabia cambió la perspectiva dejando a un lado la arbitrariedad de la Fortuna. El hombre se hacía dueño de su destino gracias al buen uso de su libertad, aparte de que, como creía Santo Tomás, la Providencia echaba por tierra la astrología supersticiosa, habida cuenta de que todo entraba dentro del plan divino de la salvación.

---

<sup>13</sup> En Ferrater Mora, *Ibidem*, se recoge, a propósito de *azar*, la cuestión que ya los presocráticos y Demócrito plantearon como «necesidad ciega», que lo identificaba con la fortuna. Sin embargo, Aristóteles se oponía a esa idea, pensando que el azar no se manifestaba en la creación del cielo, pero sí en las cosas terrestres y muy especialmente en los acontecimientos humanos. En su *Física* distinguía claramente entre *azar* y *suerte* o *fortuna*. Los dos son acontecimientos excepcionales y se diferencian del *destino* o *hado*, que sería la suerte que le toque a cada cual en el encadenamiento cósmico.

<sup>14</sup> Cicerón, *Sobre la adivinación. Sobre el destino. Timeo*, pp. 273ss., y en particular, p. 281, donde recuerda que ya san Agustín en *La ciudad de Dios* V 9,2, dijo que Cicerón «prefirió que la voluntad tuviera libre arbitrio». Pero el obispo de Hipona se opuso a la idea ciceroniana, que no era compatible con la presciencia divina. Para Cicerón (*Ibidem*, 5-11), el azar existe, pero no el destino propiamente dicho, pues hay actos humanos que resultan de la voluntad.

Pese a ello, la creencia en el hado y en la fortuna tuvo un amplio eco en la Literatura de la Edad Media y fue necesario llegar al Renacimiento para que el asunto adquiriera nuevos relieves<sup>15</sup>. El peso religioso de la visión providencialista mostró en el siglo XVI una amplia apertura científica de búsqueda, que trataba de compaginar el concepto de providencia con el influjo astral, ya sin cargas supersticiosas, como hicieron, desde distintas perspectivas, los neoplatónicos florentinos Pico della Mirandola, Giovanni Pontano y Marsilio Ficino<sup>16</sup>.

La Literatura Española de esa época tendió a configurar, dentro del orden y propósito universales, las paradojas e injusticias de la vida, tratando de buscarles explicación. A su vez, el cristianismo se enfrentó a la astrología judiciaria adivinatoria, proponiendo una astrología que defendiera el libre albedrío y acabase con el principio fatalista y determinista<sup>17</sup>.

Numerosos tratados y obras literarias trataron de racionalizar las paradojas de la vida dentro de un sistema teológico de orden universal, como fue el caso de Huarte de San Juan en su *Examen de ingenios*, indagando en la autosuficiencia del hombre. Se rompía así la aceptación fatalista de siglos anteriores, considerando que la fortuna y el hado ya no eran causas, sino términos que describían los efectos de cómo el hombre, con su razón y con su prudencia, podía intervenir en los sucesos que le acontecían. Se racionalizaban así las causas físicas y psíquicas de la fortuna y el hado, superando la resignación estoica del cristianismo en siglos anteriores<sup>18</sup>.

Pero la literatura, que se mueve en el terreno de la vida y no en el de los conceptos abstractos, trató de plantear el problema del hado, la fortuna o el destino desde la historia particular o general de los seres humanos, ofreciendo un abanico tan variado como inabarcable. Cervantes, en ese y otros sentidos, fue un adelantado, al afirmar en *Don Quijote* que cada uno es artífice de su propia ventura, aunque sean muchas las circunstancias que jueguen en su contra<sup>19</sup>. El caso de Calderón fue particularmente rico al respecto, con obras tan significativas como *No hay más fortuna que Dios*. Pero tanto él como Tirso y otros autores de su tiempo, demostraron que en la dialéctica entre hombre-

<sup>15</sup> Arias y Arias, Ricardo. *El concepto de destino en la Literatura medieval española*, Madrid: Ínsula, 1970, pp. 8ss. y 283ss., señala cómo, para los autores cristianos, el concepto clásico de destino es incompatible con la idea de una Providencia sabia y benévola. Pese a ello, la palabra *fatum*, hado, siguió usándose, ya sea para hablar de la voluntad de Dios o de la buena o mala suerte de cada uno.

<sup>16</sup> Véase por extenso Felipe Díaz Gimeno, *Hado y Fortuna en la España del siglo XVI*, Madrid: Fundación Universitaria, 1987, y en particular pp. 11ss y 177ss.

<sup>17</sup> *Ib.*, pp. 186-7.

<sup>18</sup> Alberto Bonet, *La filosofía de la libertad en las controversias religiosas del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII*, Barcelona: Subirana, 1932.

<sup>19</sup> Claro que el axioma venía de lejos. Recordemos la conocida sentencia de Apio Cayo el Censor: *faber est suae quisque fortunae* («cada uno es artífice de su propia fortuna»).

Dios-destino brillaba, pese a todo, la libertad del individuo a la hora de ser digno o miserable, por encima de la presciencia divina. En ese sentido, *La vida es sueño* y *El burlador de Sevilla* son dos obras capitales, cuya impronta en los siglos posteriores, incluido el drama *Don Álvaro o la fuerza del sino*, sería evidente<sup>20</sup>. Sobre todo si tenemos en cuenta el ejercicio de la libertad de Segismundo a pesar del destino que le prefijaran las estrellas, o en ese don Juan que desafía, como Lucifer con su soberbia, a la Providencia Divina, mostrando que la libertad estaba para él por encima de todo, incluida su propia salvación.

El drama del duque de Rivas y la ópera de Verdi supondrán toda una avanzadilla, al encarnar en una acción dramática y luego musical un concepto secular vivido en carne propia por unos personajes que además lo elevan a la enésima potencia. Uno y otro formularán en el siglo XIX una nueva lectura del destino, uniéndolo a otros problemas como el del honor, la raza, la clase social, la dignidad, la religión, la guerra, el amor y la libertad, sin olvidar la duda que atenaza a los personajes de ambas obras. Verdi le dio además un toque nacionalista al ampliar la función que el duque de Rivas diera al pueblo llano en una obra tan llena, por otra parte, de matices costumbristas. Además, y, como dijo Alberto Blecuca, la novedad del drama español estribaba en tratar de componer una tragedia clásica dentro de los cauces del catolicismo, haciendo algo tan nuevo como que un religioso, pues don Álvaro lo era al final del drama, se suicidara, provocando que el espectador sintiera además conmiseración por ello<sup>21</sup>.

La universalidad de la ópera tal vez resida no solo en ser un espectáculo total, suma de todas las artes, como decía Wagner, siguiendo a Calderón, sino en el hecho de que la apoyatura musical y el canto, junto a su plasmación escénica, la hacen comprensible, incluso por encima del idioma en el que se ofrece el texto. En el caso de Verdi, la facilidad aumenta, sobre todo si creemos, con Cervantes, que no es necesario traducir del italiano al español, pues hacerlo sería como mirar un tapiz del revés. Porque es indudable que la fama de *La fuerza del sino* del duque de Rivas, a escala internacional, ha venido siempre de la mano de la ópera de Verdi (traducida incluso al alemán en distintas versiones); razón que, sin embargo, no ha hecho justicia a un drama que es tal vez el mejor de todos cuantos se escribieron en España bajo la impronta del Romanticismo.

Con *La fuerza del destino* nos encontramos además con un ejemplo, entre otros, de ópera basada en fuentes españolas, como las ya apuntadas, y en las que

<sup>20</sup> Carreras Artáu, Tomás. «La filosofía de la libertad en *La vida es sueño* de Calderón», *Estudios eruditos «in memoriam» Adolfo Bonilla y San Martín*, Madrid, Universidad Central, 1927, I, pp. 151-179.

<sup>21</sup> Duque de Rivas. *Don Álvaro o la fuerza del sino*, ed. de Alberto Blecuca, Barcelona, Planeta, 1988, p. XXXII.

convendría indagar. Pensemos además que Verdi se había inspirado anteriormente en dos obras de Antonio García Gutiérrez para *Il trovatore* (1835) y *Simón Bocanegra* (1856).<sup>22</sup> En este y otros casos, comprobamos, por otro lado, que las óperas son un buen ejemplo de ese cosmopolitismo cultural de altos vuelos que está por encima de los países y de las fronteras. El mismo que impulsó a Alcalá Galiano, consciente de cuanto había supuesto el triunfo del *Hernani* de Víctor Hugo, a que el duque de Rivas escribiera *Don Álvaro o la fuerza del sino*, para que se estrenara en París, aunque luego se representara por primera vez en el Teatro del Príncipe de Madrid el 18 de marzo de 1835<sup>23</sup>. Años más tarde, Verdi convirtió, como se sabe, el drama en una ópera, *La forza del destino*, cuyo estreno tuvo lugar el 10 de noviembre de 1862 en la ciudad de San Petersburgo. Y lo más curioso, respecto a esa celeridad con la que circulaban las obras por el mapa europeo, es que el reestreno se hiciera al poco tiempo en Madrid, el 21 de febrero de 1863, ante la presencia de la reina Isabel II y del mismo duque de Rivas, que, al parecer, no quedó muy satisfecho con la adaptación de Verdi<sup>24</sup>. El drama español y la ópera italiana nos muestran no solo esa rapidez con la que las obras literarias y musicales se conocían y transmitían en la Europa decimonónica, sino la evidencia de toda una red de influencias y adaptaciones que trasvasaba las fronteras con una celeridad inusitada para abrir nuevos caminos a la invención.

En el caso que nos ocupa, nos encontramos con una suerte de caja china y hasta de metaliteratura, que se agrandó con la ópera de Verdi, cuando los es-

<sup>22</sup> Fueron seis en total las óperas de Verdi inspiradas en temas españoles. Véase Fernando Fraga, «El amor no es cosa terrena», *La forza del destino*, Madrid, 1993, p. 17, aunque también habría que considerar las de tema americano, como en parte lo es esta ópera verdiana respecto al perfil del protagonista. Verdi se inspiró, para *La forza*, en la traducción al italiano que San Severino había hecho del drama del duque de Rivas. Véase Cortines, Jacobo, «Italia y España: el vínculo de la ópera», «Entre Italia Y España», *Insula*, 757-8, pp. 44-8. Parece que Verdi se interesó ya en 1859 por la obra y elaboró su versión entre el verano y el otoño de 1861.

<sup>23</sup> Alonso, Celsa. *La canción lírica española del siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998, p. 77, recoge el testimonio de A. Alcalá Galiano sobre el patriotismo musical que siguió a la revolución de 1820.

<sup>24</sup> Téngase en cuenta que el duque de Rivas escribió la obra en Tours, orillas del Loira, y que Merimée fue el intermediario para su posible estreno en París. Perspectiva que sin duda debió influir en más de un sentido, y dejando aparte el tan cacareado plagio del escritor francés. Lo más sorprendente es que en el ínterin, entre San Petersburgo y Madrid, la ópera de Verdi se representó en Roma, donde tuvo el título de *Don Álvaro*. Véase Andrés Ruiz Tarazona, «Giuseppe Verdi y el Duque de Rivas», *La forza del destino*, ed. cit., pp. 25-33, quien da detalles sobre el estreno madrileño, al que Verdi llegó acompañado de Gisueppina Strepponi. Se hospedaron en la casa Castaldi, cerca del Coliseo, en la Plaza de Oriente 6, donde se encerraron sin querer saber nada de agasajos y homenajes. El duque de Rivas no estaba conforme con la figura de don Álvaro en la ópera de Verdi. Este recibió en Madrid no solo a García Gutiérrez, que tanto le inspirara, sino a Francisco Asenjo Barbieri. Para la representación sevillana de la ópera de Verdi, *infra*.

pectadores pudieran reconocer los referentes a que ya había aludido anteriormente el duque de Rivas en su drama; ya se tratase de leyendas, como la de la penitente, o de gitanas graciosas e indígenas salvajes mezclados con un asunto de honra, tan caro a la resurrección romántica del teatro áureo español<sup>25</sup>.

Sin ahondar en cuestiones biográficas ni argumentales, lo cierto es que don Ángel de Saavedra, inauguró en 1835 el drama romántico en España con *Don Álvaro o la fuerza del sino*, desatando una encendida polémica que garantizaba su novedad<sup>26</sup>. Todo un adalid del teatro neoclásico salía a la palestra con una obra en cinco actos, que mezclaba prosa y verso, rompía con las unidades neor aristotélicas de lugar y tiempo, y sacaba a escena medio centenar de personajes<sup>27</sup>. Por si ello fuera poco, el argumento conllevaba cinco desenlaces trágicos que, desde el principio hasta el final, llenaban el escenario de sangre. Situada en la época de Carlos III, en pleno siglo de la razón, los hechos desarrollaban, sin embargo, una compleja historia de pasión y venganzas, mezclada con sales cómicas y visajes costumbristas en los que no faltaban frailes, estudiantes y militares. Puro romanticismo, que llevaba además en su almendra el aire español, o mejor aún, andaluz, con todo lo que ello supondría, para bien y para mal, en su proyección europea a partir del siglo XIX<sup>28</sup>.

Si en ocasiones la ópera de Verdi *La forza del destino* se calificó de «olla podrida», ¿qué podemos decir del modelo español que, como decía Ermanno Caldera, mezclaba lo serio con lo cómico, y la violencia y la vulgaridad con la exsquisitez?<sup>29</sup> El desfile de personajes de la obra del duque de Rivas, en su

<sup>25</sup> Para el controvertido asunto de las fuentes, véase la introducción de Carlos Ruiz Silva a Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Madrid, Austral, 1994, así como la ya citada de Alberto Blecua.

<sup>26</sup> Sobre el contexto de la obra, véase el capítulo dedicado al teatro en Leonardo Romero Tobar, *Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 243ss., y en particular, pp. 300ss. También R. Marrast, *José de Espronceda y su tiempo*, Barcelona, Crítica, 1989, p. 10810, sobre la importancia de la ópera a partir de 1825, junto al melodrama, el teatro de horror, los sainetes y los boleros.

<sup>27</sup> Para la teatralidad de la obra y otros aspectos relacionados con el destino como fuerza, Joaquín Casaldueiro, *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 232-269.

<sup>28</sup> Sobre las cuestiones de recepción, Mazzocchi, Giuseppe «La imagen de Italia en los siglos XVI y XVII», *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)*, ed. de Manuel López Abiada, Madrid, Verbum, 2004, pp. 269-338, y en particular Enrique Rubio Cremades, «Entre España e Italia (siglo XIX)», *Ínsula*, 757-758, 2010, pp. 24-8

<sup>29</sup> Duque de Rivas. *Don Álvaro o la fuerza del sino*, ed. de Miguel Ángel Lama, estudio particular de Ermanno Caldera, Barcelona, Crítica, 1994. Alcalá Galiano reseñó lo novedoso de la obra, así como la mezcla de géneros y la variedad de personajes que aparecían en escena, además de ofrecer el perfil de un personaje vivo y cambiante en sus múltiples perfiles. Téngase en cuenta que la obra dura siete años y sucede en catorce lugares, lo que conllevaba numerosas mutaciones escénicas, a tenor de las acciones humanas representadas por un total de cincuenta y seis personajes, provenientes de la clase militar y eclesiástica, mezclados con aristócratas, burgueses y plebeyos.

variedad estamental y religiosa, ofrecía un microcosmos casi completo de la sociedad española del siglo XVIII, en exagerado paralelo con la comedia nueva del Barroco, donde mesoneros, estudiantes y frailes se mezclaban con militares y rancios aristócratas. Don Ángel de Saavedra, una vez que heredó el título de duque de Rivas, pasó, de ser un liberal perseguido y transterrado, a conservador acérrimo, componiendo, con *Don Álvaro*, un curioso mosaico que en el pasado hubiera dado para cuatro o cinco comedias. En él planteaba no solo la cuestión nodular del destino que pesaba sobre sus personajes, sino un mapa bastante completo de la España de entonces. El personaje de don Álvaro daba así unidad a un entrelazado de historias, tiempos, lugares y asuntos variadísimos que conformaban una suerte de *cinedrama*, con incesantes cambios de escena. Los viejos presupuestos de los dramas de honor adquirían ahora nuevos destellos, incluso en el ámbito social y político, no exentos además de evidente carga crítica, como luego veremos.

El duque no se paró en barras ni a la hora de atender a la más variopinta inspiración ni a la valentía implicada en el monólogo con el que don Álvaro se alzaba para emular las famosas décimas de Calderón en *La vida es sueño*<sup>30</sup>. A este respecto, cabe recordar igualmente las huellas de Cervantes, aparte otras muchas fuentes orales y escritas, que remiten también al mundo más próximo de Moratín, Jovellanos o Byron. Lo cierto es que desconocemos cómo fue la primera versión en prosa de la obra escrita por el duque de Rivas en Francia, aunque conservemos variantes curiosas, entre ellas, las versiones manuscritas por mano ajena a la del autor, que confirman la vitalidad escénica de la obra.

El argumento de *Don Álvaro* fue mucho más allá que el de los dramas de honor del siglo XVII, no solo porque mezclaba dentro de la obra misma el mundo real picaresco del Puente de Triana con personajes de sainete dieciochesco, sino porque multiplicaba los efectos de la acción de forma vertiginosa, llevándolos al límite y por encima del decoro. La historia de don Álvaro, un indiano rico, hijo de un español y una princesa inca, pretendiente de la noble doña Leonor, hija del marqués de Calatrava, al que don Álvaro mató de forma fortuita al dispararse su pistola, derivaba en un confuso laberinto de venganzas y pasiones inusitadas. Pero más que un encadenamiento de causas y efectos, la acción se resolvía bajo el imperativo de las casualidades, que generaban, como en cadena, la desgracia de los amantes y la muerte de los

<sup>30</sup> Véase Ermanno Caldera, en la ed. cit., p. XIX, donde considera que don Álvaro es un nuevo Segismundo disfrazado de superhombre romántico al que compara con *Werther*, aparte de mostrar la ligazón de la obra del duque de Rivas con las de Müllner, Grillparzer y otros. Téngase en cuenta además la influencia de Shakespeare. También se ha comparado el drama con las *Mémoires du Conte de Comminge*, pero sobre todo con precedentes de Moreto, Cáncer y otros. Amplia es la tradición vinculada a la leyenda de la adúltera penitente de la cueva de Hornachuelos, así como *El diablo predicador* de Luis Belmonte en el tema de la leyenda del salto del fraile.

dos hijos del marqués y de la propia Leonor; aparte de que don Álvaro sucumbiera también en la desesperación final con la que la obra termina.

Ya en los inicios la huida de la protagonista en traje de hombre, tras el fallecimiento de su padre, a la cueva de Hornachuelos, mientras don Álvaro se va a Italia de capitán de granaderos al servicio de Carlos III, sitúa la obra en dos niveles opuestos: el del retiro conventual y el del fragor de una batalla que tiene como fondo la guerra que en 1744 mantuvieron los españoles y los napolitanos contra los Austrias<sup>31</sup>. Asunto crucial que sostiene la historia personal en un ámbito histórico real que muchos de los espectadores de entonces conocían y podían traducir, en el caso de Verdi, a vindicaciones políticas actuales relacionadas con la unidad e independencia de Italia<sup>32</sup>.

La historia amorosa entre don Álvaro y doña Leonor corre así en paralelo con la de la guerra, mostrando además la imposibilidad de un matrimonio desigual, dado que un mestizo no podía mezclarse, por aquel entonces, con la aristocracia, aunque, como buen indiano, no le faltaran riquezas para atraerla. Y ello pese a los deseos del pueblo llano, que aplaude esa unión y actúa como el coro en la tragedia griega, aunque sea con visos cómicos. La magnitud del desenlace final, tras la muerte de los hermanos de Leonor, Alfonso y Carlos, y de ella misma, se agrava ostensiblemente con el suicidio de don Álvaro. La obra se cierra con la determinación aciaga de un desesperado, que elige su destino por propia voluntad precipitándose en el vacío, probando así la voluntad de un ser libre al que, sin embargo, no solo los convencionalismos sociales de raza y clase, sino la fuerza del azar, le han impedido alcanzar la felicidad amorosa.

A Verdi le debió atraer sin duda la fatalidad que presidía la vida de los personajes de *La fuerza del sino*, pero también la posibilidad de utilizar el trasfondo político de una obra que venía pintiparada a los nuevos aires del independentismo italiano, suscitado incluso por el consabido anagrama de su propio nombre (VERDI: Vittorio Emmanuele Re D'Italia). Sin olvidar el reclamo de una Andalucía dieciochesca en la que el indiano don Álvaro pintado por el duque de Rivas aparecía como un hombre duro y «muy echado adelante», que era además «el mejor torero que tiene España», y al que una gitana llamada Preciosilla le leía con donaire cervantino las rayas de la mano.

<sup>31</sup> Recordemos, por otro lado, que el duque de Rivas participó en la Guerra de la Independencia y que fue herido gravemente. Para este y otros detalles de su biografía, véase la introducción de Carlos Ruiz Silva a la ed. cit., Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Madrid, Austral, 1994.

<sup>32</sup> Múñiz Múñiz, María de las Nieves. «España e Italia: historia de una imagen refleja», *Insula*, 757-758, 2010, pp. 33-7, señala como, en el Risorgimento, cuando Italia se enfrentó a los Austrias, se vio en los liberales españoles un modelo a seguir, cifrado particularmente en su actitud en la Guerra de la Independencia. Aparte de que España representaba también la encarnación de lo primitivo y bárbaro.

De este modo, el andalucismo se unió al criollismo, fundidos en una obra de teatro y luego en una ópera que corrieron parejas con toda una corriente musical igualmente romántica que exaltó hasta el hastío, tanto dentro como fuera de España, los perfiles costumbristas denunciados por Bretón de los Herreros en *La desvergüenza*:

Y agregue usted la sal de Andalucía.  
Mas ya nos la administran tal y tanta  
intrusos sacerdotes de Talía,  
que con su acre sabor nos atraganta<sup>33</sup>.

Frente a ese mundo popular de gitanos, majos y estudiantes, la casa del marqués de Calatrava, con sus vasos chinescos, sus candelabros de plata y sus escudos de armas, parecía simbolizar el mundo de una aristocracia ensimismada y encerrada a oscuras con los símbolos y adornos del pasado, resistente a cualquier cambio. Y es allí donde doña Leonor, protegida hasta el exceso por su padre y hermanos, quiere romper, a impulsos del amor, las barreras de su clase y de su sexo para escapar con don Álvaro y casarse por la iglesia en secreto. Sin embargo, este «ángel consolador» (que recuerda a aquel otro «ángel de amor» del *Tenorio* de Zorrilla), verá cómo el azar consigue que su padre, el marqués de Calatrava, encuentre la muerte cuando se dispara de manera fortuita la pistola de don Álvaro, dando así un vuelco total a su historia amorosa. De todos modos, no deja de ser curioso que, antes de que el marqués los coja in fraganti y de que todo eso ocurra, don Álvaro diga precisamente que dará fin a su desventura si, llegado el caso, tuviera que matar a los familiares de doña Leonor. Nos encontramos así con una suerte de ironía sofoclea, que luego alcanzará niveles trágicos, cuando comprobemos que se trata de una serie de muertes previamente anunciadas.

La villa de Hornachuelos ofrecerá, a continuación, un cuadro de costumbres lleno de viveza y alegría sacados del cervantino patio de Monipodio y de las ventas del *Quijote* y la comedia nueva, contrastado con la austeridad de la cueva donde doña Leonor se ha retirado de penitente a la más absoluta soledad, merced a la ayuda del Padre Guardián y la mediación de la Virgen. Se inicia así la cadena de contrastes espaciales al surgir luego, en Italia, el mundo bélico al que se ha incorporado don Álvaro. Allí será justamente donde, ya capitán, recitará en un monólogo las famosas décimas con las que el duque de Rivas trató de emular las de Segismundo en *La vida es sueño* desde nuevas perspectivas. En ellas, el militar indiano dará las claves de sí mismo, al considerarse como un ser predestinado y encarcelado en el calabozo del mundo:

<sup>33</sup> Véase por extenso el capítulo de Celsa Alonso, «Andalucismo y criollismo», *opus cit.*, y p. 241 para la cita.

¡Qué carga tan insufrible  
 es el ambiente vital  
 para el mezquino mortal  
 que nace en signo terrible!

Vislumbramos así una vida corta, cuyo destino es padecer, y en la que el infeliz héroe siente cómo fue engendrado ya para la muerte desde el momento mismo en el que el amor y la ambición unió las vidas de sus padres en América, transmitiéndole además el *signo* o *sino* de su indisoluble mestizaje. Pero el duque de Rivas dio al calderoniano concepto de culpa una dimensión social e incluso racial no exenta de rasgos vinculados a la tradición del buen salvaje rousseauiano, que contaba ya con antecedentes hispanos, como los de Guevara y Gracián. Ello será determinante y sobre todo planteado desde un punto de vista bastante moderno, por todo cuanto la crítica implícita de la honra y del racismo ofrece en la obra.

Don Álvaro se presenta así como un bárbaro que encuentra la luz de su vida en Sevilla junto a la angélica Leonor, pero que, tras el luctuoso suceso del marqués, parece ir buscando la muerte. Esta, sin embargo, no acudirá, por el momento, a su reclamo, sino que se llevará por delante a don Carlos, el hermano de doña Leonor, y pese a que don Álvaro le haya salvado previamente la vida sin saber quién era. Hasta entonces, los personajes corren de un modo tan acelerado entre España e Italia, a impulsos del amor, de la venganza y de la guerra, que parece no tienen apenas tiempo de forjar su destino. Pues es evidente que este va haciendo que sus vidas se deslicen por un precipicio que el propio don Álvaro parece invocar al decir, tras haber matado a don Carlos, que su propio destino es la misma muerte.

Pasados los años, la última jornada mostrará a don Álvaro en hábito de fraile franciscano en el convento de los Ángeles, donde el Padre Guardián y el Hermano Melitón ofrecerán la doble cara, ordenancista y humilde, de la Iglesia. La llegada hasta allí de don Alfonso, el otro hermano de doña Leonor, irrumpe en la paz conventual para, de forma súbita, abrir de nuevo paso a la tragedia, pues don Álvaro lo matará en medio de un paisaje arisco y de una tormenta que agrandan aún más, si cabe, lo siniestro de la escena. Pero antes de morir, don Alfonso retratará a don Álvaro como un hijo salvaje, encarnación de los desastres de la conquista americana bajo los visajes de una fiera ambiciosa, que llegó a Sevilla para intentar comprar con oro el indulto de sus padres. Razones que ahondan en el mar de fondo socioeconómico por el que habían circulado las naves del honor y de la raza durante siglos.

Cuando don Álvaro va a pedir un confesor para el moribundo don Alfonso y aparece la ermitaña Leonor, los límites de la resistencia de los personajes se van estrechando, pues el de Calatrava mata a su hermana como «premio» a una deshonra que jamás cometió. Y, por si todo ello no bastara, mientras arrecia la tormenta, don Álvaro, desesperado, huye de la sangre de-

ramada pintándose a sí mismo como «un enviado del infierno», un verdadero ángel exterminador que se sitúa en lo alto de un risco y que con sonrisa diabólica se precipita finalmente en el vacío<sup>34</sup>. Los gritos aterradores del Padre Guardián y de los frailes pidiendo «¡Misericordia, Señor!, ¡Misericordia!» cierran la obra de forma tan abrupta como el desenlace mismo de don Álvaro, que quiso adelantar libremente los designios del destino buscando la muerte por sí mismo antes de que esta fuera a su encuentro.

La obra era perfecta en su género, como pieza soberbia e inaugural de la estética romántica. De ella decía una reseña de la época:

Nuestro autor no se ha acordado en esta obra ni de Sófocles, ni de Aristóteles, ni de Horacio, ni de Boileau, ni de Racine; pero en comparación, ha sido casi tan dramático como Corneille, casi tan cómico como Molière, tan original como Calderón, tan pensador como Goethe, tan apasionado como Víctor Hugo, tan ardiente y verdadero como Alejandro Dumas<sup>35</sup>.

El Romanticismo entraba, por fin, en el teatro español con este drama del duque de Rivas, que introducía, además de una explosión de pasiones trágicas, una nueva manera de hacer teatro, basada en rupturas formales y mezclas genéricas, con una profundidad conceptual que ahondaba además en el tema eterno de la libertad y el destino.

Otro crítico de la época, Leopoldo Augusto de Cueto, elogiaba en 1866, a la muerte del duque de Rivas, esta obra suya que había ido más allá de los donjuanes y los faustos, para ofrecer el perfil de un ser desgraciado y no exento de culpa, como don Álvaro, «que interesa más que aquellos héroes depravados, porque toca más de lleno a la humanidad con sus pasiones y remordimientos»<sup>36</sup>. Pero Cueto añadía también que el sino del protagonista no era la fatalidad de la tragedia griega, pues se distinguía de la predestinación de Edipo al aferrarse a los azares de un acaso que en el cristianismo no contrariaba a las leyes de la providencia ni al uso del libre albedrío, ya que a don Álvaro no le asustaba nada. Sus desgracias eran la simple consecuencia de su delito, y su expiación resultaba tan desproporcionada como sus actos. Se trataba, por tanto, de una tremenda lección de moral cristiana que el duque de Rivas daba a través de un personaje que, como ocurría con don Juan, pagaba finalmente, y de una vez, todas sus culpas, aunque, en este caso, fueran dudosas.

Años más tarde *La fuerza del destino* —estrenada, como ya hemos dicho, en San Petersburgo, y por la que el zar otorgó a Verdi la Cruz de San Esta-

<sup>34</sup> A nuestro juicio, el duque de Rivas engrandece la figura del protagonista al darle un perfil luciferino que, sin embargo, dista mucho del que tenía don Juan con todo derecho en *El burlador* de Tirso, como apuntamos en otro lugar. Más difícil resulta sin embargo ver en don Álvaro la figura de un Cristo no convencional, como afirma Sebold, Russel P., «Nuevos Cristos en el drama romántico español», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 431, 1986, pp. 126-132

<sup>35</sup> Ed. cit. de A. Bleuca. p. 193, Apéndice.

<sup>36</sup> Ed. cit. de A. Bleuca, pp. 219-220.

nislao— triunfaba en los escenarios, no sin la protesta de los estudiantes nacionalistas, partidarios de que solo se representaran óperas rusas<sup>37</sup>. Aquella primera versión, obra del libretista Francesco Maria Pavese, en estrecha colaboración verdiana, era bastante fiel al original del duque de Rivas, aunque incorporaba algunas novedades sacadas del *Wallenstein* de Schiller. Además Verdi, como dice Fernando Herrero, «prefiere jugar con la patria oprimida y libre del extranjero, ofreciendo una visión claramente nacionalista respecto a Italia»<sup>38</sup>.

Verdi intensificó el fondo bélico de la obra añadiendo el colorido de los cuadros en los que aparece Preziosilla cantando el valor de quienes luchan contra los invasores:

Chi vuole il paradiso  
S'accenda di valore  
E il barbaro invasore  
S'acciunga a debellar.

Arenga que el coro dinamiza, al grito de

Avanti, avanti, avanti  
Predirci sentiremo  
Qual premio coglieremo  
Dal nostro battagliai.

Pero donde la vida militar alcanza su cenit, adornada con la gracia y el donaire gitanos, es en el «Rataplán» con el que dicha Preziosilla cierra el III acto, dándole ese tono costumbrista con el que la cantinera parece encarnar a todo un pueblo, impulsando a los soldados para entrar en batalla.

Verdi redujo los cinco actos que tenía el drama español a cuatro, rompiendo así su estructura de tragedia clásica<sup>39</sup>. Respecto a los personajes, aparte de don Álvaro, el más interesante es, sin duda como el modelo español, la figura de doña Leonor, que pasa de la cárcel en la que, como hija, hermana y

<sup>37</sup> Duque de Alba, «La fuerza del destino», *La forza del destino*, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1993, p. 7.

<sup>38</sup> Herrero, Fernando, «Del drama romántico español a la ópera italiana *La forza del destino*», *Ibidem*, pp. 11-2. Este autor cree que don Álvaro es la antítesis de don Juan, pues no pone en juego sus recursos económicos y personales para alcanzar sus propósitos, siempre dudando y titubeando. Las comparaciones entre el drama de Rivas y la ópera de Verdi, salvo excepciones, han tendido a encarecer la segunda, incluso poniendo énfasis en las supuestas taras que provienen del original español. Véase, por ej., José María Martín Triana, *El libro de la ópera*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 177ss. Otra es la perspectiva de Alberto Blecua (*supra*) o de Busquets (*infra*), que encarecen la magnitud del drama español.

<sup>39</sup> Véase además Antonio Rey Hazas, «La insólita estructura de *Don Álvaro o la fuerza del sino*», *Anuario de Estudios Filológicos*, Cáceres, 1986, pp. 249-261. La división quíntuple correspondía a la estructura de la tragedia griega y fue usada por los autores españoles neoclásicos, como se sabe.

mujer, la tiene encerrada su familia, a la cueva eremítica, donde expía un pecado que nunca cometió y por el que muere finalmente, aunque Verdi le dé opción a despedirse de su amado. Uno y otra encarnan no solo la imposibilidad de los amores desiguales, que tanto interesaron a los dramaturgos del siglo XVIII, sino la de que el amor triunfe en la tierra, como si solo fuera posible aquel otro más allá de la muerte que canonizaron Petrarca y Quevedo.

Al sintetizar en una la presencia de los dos hermanos, Verdi sacará a escena únicamente a don Carlos como antagonista de la clase social representada por don Álvaro; aspecto que se agranda con la amistad expresada en sus arias a dúo: «Amici in vita e in morte», aunque el destino hiciera que todo ello acabara trágicamente<sup>40</sup>. Pero, aparte de otros cambios y situaciones, sobre todo en los personajes de los gitanos y de los frailes Melitone y el Padre Guardián, lo cierto es que Verdi introdujo una variante sustancial en la segunda versión, obra del libretista Antonio Ghislanzoni, estrenada en 1869 en la Scala de Milán<sup>41</sup>. Téngase en cuenta que, en este caso, se cambió algo tan sustancial como el suicidio de don Álvaro, condenándolo a una vida solitaria y errante de arrepentido que alteraba significativamente la proclama de libertad, patente en la obra del duque de Rivas. La solución de Verdi, más allá de cualquier criterio personal sobre el tema, creo que interesa sobre todo por cuanto implica de presiones externas y conservadoras a las que este finalmente cedió. Pues no parece sino que en ella se cumplen los irónicos versos de Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias*: «Y puesto que las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle gusto».

La tragedia final del drama español se convirtió así en un acto eclesial de arrepentimiento, acarreado un perdón más propio de auto sacramental que de tragedia romántica y que tenía ya poco que ver con la pintura no demasiado favorable que la Iglesia tenía del *Don Álvaro* español y de la primera versión de *La forza del destino*. Pero finalmente ha sido y es esa segunda versión, dulcificada y corregida, la que se ha estrenado en los teatros del mundo, dando vida musical a un drama sin los alcances de fatalismo absoluto que tuviera en origen<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> Herrero, Fernando. «Del drama romántico español», *La forza del destino*, p. 14. Kurth Pahlen, *Diccionario de la ópera*, Barcelona, Emecé, 1995, p. 450, encarece el dramatismo de *La forza* en el contraste entre don Carlos y don Álvaro, así como la importancia que tienen algunas construcciones con forma de *leit motiv* o especie de «motivo fatal» que recorre toda la obra desde la obertura.

<sup>41</sup> Téngase en cuenta la fuerza cómica que adquiere el sermón de fray Melitone como barítono a partir del *Wallenstein* de Schiller. El Padre Guardián hará de bajo, prestando a cambio tonos de calma y entereza.

<sup>42</sup> El éxito de la ópera de Verdi en el XIX fue aminorándose con el tiempo hasta que, con motivo de la II Guerra Mundial, empezaron las reposiciones. Respecto a la obra del duque de Rivas, su vigencia actual es muy relativa, si descontamos la original puesta en escena de Francisco Nieva.

Verdi, al suprimir el suicidio y quitar a don Álvaro el valor que le daba su mayor signo de dignidad, esto es, el de poder elegir su propio destino, aunque fuera quitándose la vida, le dio un final que detraía en sí mismo la grandeza romántica. Y me refiero no solo a la idea clásica del amor imposible que perdura más allá de la muerte. Esa muerte anunciada desde el principio por un destino que, en la segunda versión de 1869, aparecía en la obertura y se repetía varias veces como un *leit motiv* wagneriano lleno de presagios, unido a las apariciones de Leonora, verdadero «vel Angelo» que sacraliza la tragedia.

La soledad de los amantes a lo largo de toda la obra, peregrinos de su propio amor imposible, al igual que don Carlos, atado a las normas de la honra, agranda aún más, si cabe, la fuerza del azar en sus vidas, tanto más injusta en el caso de Leonora, prisionera, como mujer, de su familia, de la sociedad y de su pasión amorosa. Ella será quien alcanzará, dramática y musicalmente, primero en el drama español y luego aun más en la ópera italiana, su mayor relieve, encontrando en la soledad eremítica y conventual, como santa Teresa y tantas otras mujeres, la autonomía y libertad que no les daba el mundo. La clave de todo ello tal vez nos la dé ese «Pace, pace mio Dio», del aria cantada por Leonora, que redondea la grandeza de tantas penitentes, incluida la Magdalena, que han llenado con sus lágrimas durante siglos la literatura y el arte<sup>43</sup>.

No olvidemos además, como ha señalado Leonardo Romero, la tradición real y ficticia del eremita, plasmada en un relato corto publicado por entregas en marzo de 1835, poco después de estrenarse la obra del duque de Rivas. Titulado «El ermitaño», el narrador cuenta la historia de un amor imposible, con fondo político y rapto, que conlleva la muerte del padre del protagonista y la de su amada María, lo que le lleva a aquél a esconderse bajo el nombre del hermano Federico en un eremitorio de Córdoba. Detrás del relato y del drama de Rivas, subyacía, sin duda, una leyenda cuyo argumento melodramático alimentó la imaginación romántica, aunque la pieza teatral fuera mucho más lejos, añadiendo una nueva dimensión con «la misteriosa figura de Don Álvaro y el trágico sentido de su destino humano»<sup>44</sup>.

La Leonor del duque de Rivas, en su soledad conventual, había buscado además, como tantas heroínas de siglos anteriores, el amparo de la Virgen María, pidiendo perdón por un pecado ancestral, diríamos paradisiaco, y en

<sup>43</sup> Fraga, Fernando. «El amor no es cosa terrena», *La fuerza del destino*, ed. cit., pp. 20-1, quien aporta interesantes observaciones sobre los contrastes de voces y música entre Leonora y los personajes masculinos, además de hacer hincapié en el existente entre don Álvaro, por quien Verdi tiene todas sus simpatías, y don Carlos, que insulta a este de modo racista llamándole mulato.

<sup>44</sup> Romero, Leonardo. «Drama romántico y relato corto, un caso de poéticas fronteras», *Crítica Hispánica*, XVII, 1995, pp. 117-26.

el que ella no tenía culpa propia alguna, salvo la de haber nacido mujer y haber sido abandonada, por lo que grita al pie de la cruz:

¡O madre santa de piedad! Perdona,  
perdona, le olvidé. Sí, es verdadera,  
lo es mi resolución. Dios de bondades,  
con penitencia austera,  
lejos del mundo en estas soledades,  
el furor exiaré de mis pasiones.  
¡Piedad, piedad, Señor, no me abandones! (II, III).

Los matices de la música de Verdi prestarían nueva vida a los tormentosos personajes del duque de Rivas, incluida Leonora, que alcanza un mayor protagonismo en la ópera, o el Padre Guardián, con ese tono superior de bajo «que siempre se mueve como si recitara artículos del inefable Derecho Canónico»<sup>45</sup>.

Muchas y variadas han sido las interpretaciones sobre la obra del duque de Rivas y la de Verdi, aunque, en general, se tiene por más conservadora la ópera, sobre todo por el cambio de desenlace en la segunda versión. Pero además del aspecto religioso, la crítica ha encarecido un mayor grado de progresismo en el drama español, al cuestionar con mayor fuerza la estructura estamental de la sociedad con acusaciones de raza —claramente expresadas ya desde el sentido de sino o signo en el título—, aunque estas también las captara Verdi. La postura nacionalista de este fue sin duda un elemento añadido al original que proyectó la obra a un plano político nuevo, aparte la configuración de Leonora, realizada en la ópera verdiana con nuevos impulsos, situándose casi a la altura del protagonista don Álvaro.

A nuestro juicio, la diferencia sustancial entre las dos obras estriba en la distinta visión que uno y otro tienen del concepto de destino. La clave reside en la misma asignación de *La fuerza del sino*, que el duque de Rivas convierte en disyuntiva de don Álvaro, personalizándolo e individualizándolo ya desde el título. Pues este muestra cómo la fuerza del destino que nos aguarda depende, en buena parte, de la discreción y libertad de uno mismo, o de cómo se afronte en cada circunstancia, al igual que hace el protagonista de la obra. El vulgarismo de *sino*, que el título conlleva, no deja de ser además una reducción de la idea ancestral de *destino*, rebajada a los azares del diario vivir, pues aquel apenas si se vislumbra o profetiza por el pueblo llano en las rayas de la mano que leen las gitanas. En definitiva, fortuna, hado, suerte, azar, destino: todo es uno y lo mismo, pero reducido ya a un sino, que carece de

<sup>45</sup> Fraga, Fernando. *La fuerza del destino*, ed. cit., p. 22: «su nombre lo dice: guardián de lo legal, en ese tono de superior, que tan venenoso critica Melitone. Este es sin embargo la otra cara, ruin y aprovechada, bufonesca e hipócrita del clero». También destaca la figura del pícaro Trabucco, que va cambiando de vida, así como la de Curra, la criada cómplice.

la carga religiosa del providencialismo teológico de siglos anteriores, ya que depende de la ocasión que uno busca o que le toca vivir, sin que a veces parezca exista capacidad de elección. Aunque lo más cruel resida justamente, como ocurre en la obra, en pagar por culpas que uno no ha cometido. Así ocurre con la primera de todas, que es el haber nacido; aquella con la que el mestizo don Álvaro purga haber sido engendrado por una india y un español, o más aún, cuando después un disparo fortuito lo convierte en criminal y le cierra para siempre las puertas de la felicidad junto a su amada.

Pero ni esa ni las muertes sucesivas de los hermanos de Leonor o de esta misma le privan a don Álvaro del garante de libertad que siempre le sostiene frente a las miserias que le depara el destino. Pues es esa libertad, en definitiva, la que le lleva a amar, viajar, cambiar de profesión y hábito, luchar, salvar a los demás, batirse en duelo y terminar finalmente con su vida bajo unos ropajes eclesiales que hacen aún más sacrílega su determinación. Pero sobre todo es la libertad la que le permite no rendirse ante la fuerza del sino o del destino, despeñándose por propia voluntad y yendo en busca de la muerte antes de que la muerte venga a su encuentro sin haberla llamado.

Y ahí es donde la ópera de Verdi, en su segunda versión definitiva, retrocedió pasos de gigante, pues en este caso, bien podríamos decir que, bajo los efectos de la censura religiosa y de los empresarios, venció no ya *La forza del destino*, sino la del aplauso, al convertir a un suicida voluntario y libre en un pecador errante y arrepentido, condenado a vivir, y que canta a los pies de Leonor:

A quell'accento  
più non pass'io resistere...  
Leonora, io son redento,  
dal ciel son perdonato!

Porque esos versos, que culminan con un telón cayendo sobre Leonora mientras Guardiano dice: «Salita a Dio», son los que expresan una ascensión fortuita a lo celeste que nada tiene que ver ya con la grandeza del don Álvaro del duque de Rivas, que no quiso ascender a los cielos, sino ser tragado por el infierno, buscando libremente su destino.

Al trastocar el desenlace trágico del protagonista, Verdi transformó la obra totalmente, incluso desde el punto de vista estructural del drama español, que encadenaba las muertes de un modo progresivo hasta llegar, con el suicidio, a lo apoteósico. Pensemos que ya, al fundir en uno a los dos hermanos de Leonor y detraer, por tanto, una muerte en escena, Verdi redujo ostensiblemente el sentido de declinación vertiginosa que Rivas había dado a su obra con la seriación de las muertes. Esta mostraba un encadenamiento descendente hacia el más absoluto declive, haciendo que los personajes se fueran precipitando hasta llegar al suicidio del protagonista, arrojándose al vacío en la última escena. Glorioso final romántico y demoníaco que Verdi atenuó sensiblemente en la segunda versión, y cuya fuerza quedaba también reducida al detraer, con la figura de

don Alfonso, un posible difunto en la primera. Decidir que don Álvaro no se suicidara quebró, en definitiva, el sentido inicial que tuviera el drama español. De este modo el despeñadero de los personajes del duque de Rivas, su continuado declinar a lo largo de la obra, cambió totalmente de signo en Verdi, con ese ascenso apoteósico en el que doña Leonor y don Álvaro se elevan a lo celeste en la última escena de *La forza del destino*.

Verdi, no obstante, y desde esa perspectiva estructural, hizo los cambios con mano maestra, haciendo que el final de la ópera se cerrara como un ouroboros engarzado con el principio de la misma. Recordemos que, en los comienzos de la primera jornada, don Álvaro ve a Leonora como un «bell angiolo» que lo traslada al mismísimo cielo cuando ambos se abrazan. De esta forma, el amor, sublimado ya en vida bajo especies celestiales, se elevará también más allá de la muerte de la protagonista y unirá luego en el cielo a dos seres que tan injustamente vivieron en la tierra. No olvidemos, por otro lado, que, al igual que ocurriera con *El médico de su honra* de Calderón, y todo lo contrario a los desmanes de don Juan en *El burlador de Sevilla*, don Álvaro y doña Leonor se amaban e iban a casarse, por lo que su expiación en la tierra se hace tanto más monstruosa cuando ambos pagan por unas culpas que no han cometido.

Más que del sino o del destino, el duque de Rivas y Verdi hablan realmente de una sociedad en la que casi siempre pagan justos por pecadores, aunque en el fondo, las tres muertes (o dos, en el caso de *La forza*) que sufren los miembros masculinos de la familia de los Calatrava parecen estar en cierto modo justificadas. Y no me atengo solo al tiro de pistola o al duelo que acaba con sus vidas, sino a lo que esos personajes representan como encarnación de una aristocracia obsesionada por el código del honor o los prejuicios raciales y no por el del amor correspondido. Sobre todo si tenemos en cuenta el momento en el que Leonora muere a manos de su hermano por una supuesta deshonra en la que ella apenas fue testigo presencial. Pecado de amor, el suyo, que la arrastra a la desgracia por el simple hecho de entregarse a don Álvaro en cuerpo y alma («son tua, son tua col core e colla vita»).

El destino de don Álvaro es tan complejo como la propia historia literaria del concepto mismo al que apelan el título y el contenido de la obra. Me refiero a que se puede interpretar de tantas maneras como perspectivas críticas lo aborden. De ahí que haya autores que crean se debe al hecho de encarnar a un héroe romántico, casi demoníaco, cuya vida no depende de sí mismo, sino de una divinidad injusta que le hace fracasar en el amor, en el honor y en el reconocimiento social<sup>46</sup>. Como ha señalado Walter T. Pattison,

<sup>46</sup> Un resumen de las opiniones de Richard A. Cadwell y de Ernest Gay, que lo consideran un Satán, puede verse en la introducción de Carlos Ruiz Silva, a la ed. cit. de *Don Álvaro*, quien ha destacado además en p. 54, la desesperación que persigue al protagonista desde que nace hasta que muere; enfermedad mortal que, según Kierkegaard, va unida al concepto

el sino es la consecuencia social del protagonista, es decir, que la causa de sus males no es otra que su condición de hijo de blanco e india, pues, pese a que su padre fuera virrey y su madre princesa, el hecho de ser mestizo le impide casarse con una aristócrata como Leonor<sup>47</sup>.

En ese aspecto, parece como si el duque de Rivas convirtiera la grandilocuencia del concepto de *destino* en un *sino* que proviene, en realidad, de las circunstancias en las que a uno le toca vivir —en este caso, las de raza y clase o nación— y que lo determinan de por vida<sup>48</sup>. Por ello, también son víctimas de su circunstancia todos los miembros de la familia de los Calatrava, al sentirse encerrados por un estrecho código del honor que, de un modo u otro, les llevará a todos a la muerte, y aún con más injusticia a Leonor, por ser mujer.

En cuanto a Verdi, a pesar de eliminar, como hemos dicho, una muerte, y de salvar a don Álvaro, por miedo a la censura, en la segunda versión de *La fuerza del destino*, siguió esas mismas pautas, criticando los extremos a los que llevaba tanto el racismo, como la estrechez de la honra aristocrática<sup>49</sup>. Loreto Busquets ha puesto además el énfasis en la cuestión filosófica que entrañaba el drama del duque de Rivas, al plantear los límites de la libertad frente a la determinación del ser humano y la moral de la divinidad<sup>50</sup>. Frente a ello, Verdi, libertario y anticlerical, captaría la fuerza del drama español, aunque más tarde tuviera que modificar el desenlace, primero a instancias de la Ópera de París y luego de la de Milán<sup>51</sup>.

*La fuerza del destino* implicaba además el impulso de un pueblo que buscaba la independencia y la unidad de Italia, lo que prestaba a la obra nuevos

---

de culpa. Ruiz Silva incluye también las opiniones de Navas Ruiz sobre la base irracional del azar y el absurdo de la existencia humana

<sup>47</sup> Patison, W. «The Secret of Don Álvaro», *Symposium*, XXI, 1997, pp. 67-81.

<sup>48</sup> Para el tema del mestizaje, véase en particular Ramón Serrera, *Verdi, Sevilla y América (A propósito de «Don Álvaro o la fuerza del sino»)*, Real Academia Sevillana de Buenas Letras, Sevilla, *Minervae Baeticae*, 2006. Téngase en cuenta además que la ópera de Verdi tuvo también una inmediata puesta en escena sevillana tras el estreno en Madrid. Leonardo Romero, *opus cit.*, p. 87, señaló profundas transformaciones sociales en el primer tercio del siglo XIX, pero también la persistencia de creencias míticas y constricciones, a las que no fueron ajenos el nacionalismo y la xenofobia vigente en la década moderada (p. 110).

<sup>49</sup> Loreto Busquets, *Rivas y Verdi. Del «Don Álvaro» a la «Forza del Destino»*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 11-2, ha trazado con detalle los pasos de una obra a otra, insistiendo en la peligrosidad que implicaba, para Verdi, el argumento, lo que le llevó a cambiar el desenlace.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 20. Busquets, para quien don Álvaro no excluye del todo el suicidio en la segunda versión, ve a este como un buen salvaje rousseauiano, protagonista de la moral libertaria kantiana y obediente a la ley de un Dios autócrata. A su juicio, el sino de don Álvaro, no es la fatalidad sino la Historia (p. 26). De ahí que la ópera concluya con un acto de fe en la justicia de Dios y en la doctrina de la reversibilidad de los méritos (p. 83). Cabe recordar, por otro lado, que el teatro lacrimoso del siglo XVIII, como indica Leonardo Romero, *opus cit.*, pp. 282-3, se caracterizó por dos elementos propios: el suicidio y el incesto.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 26. Verdi se inspiró, según ya dijimos, en *Wallenstein Lager* de Schiller, así como en Grillparzer, discípulo de aquél, por lo que Busquets califica su obra como ópera de ideas.

significados. El drama de Rivas y la ópera de Verdi llevaban implícito un mensaje liberal que la segunda incardinó, según Roncaglia, en los presupuestos nacionalistas del Risorgimento, aunque, a la hora de la verdad, este último fabricara, como decimos, un desenlace más conservador que el original español<sup>52</sup>. Lo cierto es que Verdi arrimó el drama español a los presupuestos del nacionalismo musical italiano, ya propiciado por Rossini en *La italiana in Algieri*, dándole una perspectiva política, que, a ese respecto, estaba ausente en la obra del duque de Rivas<sup>53</sup>. Pero también es cierto que el autor italiano captó la importancia que ya tenía el pueblo en el drama español incorporándolo con nuevos bríos en el centro de las escenas militares.

La mayor parte de los críticos, desde una perspectiva moderna, ven en *La forza del destino* un libreto disparatado que roza el absurdo, aunque se encarezca la riqueza de los personajes, el efectismo del destino y otros aspectos operísticos como *il canto di bravura*<sup>54</sup>. Pero es evidente que tanto la extremada obra del duque de Rivas, como la ópera de Verdi, deben analizarse en el ámbito histórico en el que surgieron, tratando de ver las novedades que supusieron respecto a la tradición anterior.

Desde nuestro punto de vista, la obra del duque de Rivas, leída en el contexto de la resurrección de los clásicos españoles del Siglo de Oro iniciada por la crítica germánica en el Romanticismo, ofrece novedades que deben tenerse muy en cuenta. Me refiero a que Rivas, quien se inició en el teatro con obras de factura neoclásica y que conocía muy bien la crítica que el Siglo de las Luces había hecho sobre el teatro áureo español, dio un buen ejemplo de cómo es posible combinar originalidad y tradición.

A nadie se le escapa que las primeras escenas componen sobre el escenario un drama de honra basado en la desigualdad social y de raza que existe entre los dos enamorados, don Álvaro y doña Leonor. Pero, por lo mismo, salta a la vista la anomalía que supone la muerte fortuita del marqués de Calatrava, de la que nadie tiene, en realidad, la culpa. Esa falsa premisa de deshonorará hará que todo lo que después ocurra se levante sobre una injusticia a todas luces evidente, pues es la casualidad y no los amantes la que genera la desgracia. Si a ello añadimos cuanto ocurre luego con la muerte de don Carlos y

<sup>52</sup> Sobre ello, L. Busquets, *opus cit.*, pp. 87ss., donde la autora se opone a la tesis de Roncaglia, para quien la segunda versión de *La forza* representa la conciencia religiosa y libertaria de Verdi, pues ella cree se supeditó a las exigencias de una sociedad tradicional que sin embargo presumía de liberal (p. 89).

<sup>53</sup> Para la cuestión del nacionalismo musical italiano, véase Roger Aliet, *Historia de la ópera*, Barcelona, Robinbook, 2002, pp. 245ss. Este autor encarece la importancia que Verdi dio al pueblo en *I Lombardi alla prima crociata*, así como la ambigüedad de la gitana Azucena en *Il trovatore*, personaje, por otra parte, muy cercano a la Preciosilla de *La forza del destino*.

<sup>54</sup> Camino, Francisco. *Opera. Historia, autores, obras y argumentos, intérpretes, teatros, discografía*, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 37ss. y p. 436.

de don Alfonso, comprenderemos que el duque de Rivas había aprendido mucho del drama calderoniano con anterioridad a que la crítica del siglo XX pusiera el dedo en la llaga respecto a sus tesis sobre el honor. Hoy en día podemos comprender mejor que antes hasta qué punto Calderón expuso en dramas límite, como las tragedias de *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonor* o *A secreto agravio, secreta venganza*, la estrechez del sanguinario código del honor, cuando se aplicaba por mera sospecha y con toda injusticia<sup>55</sup>.

La exageración calderoniana en esos dramas abría los ojos al espectador respecto al mencionado código que se había impuesto en los corrales y coliseos, al poner en escena un castigo cruento e injustificado. Por lo mismo, el drama romántico del duque de Rivas encarnaba, en la figura de doña Leonor, otro caso extraordinario en el que alguien pagaba con el encierro eremítico una culpa que no había cometido, como era la de la muerte de su padre. Y, por si ello no bastara, la muerte a manos de su hermano mostraría aún más la crueldad de un código de la honra que ponía por encima del amor fraterno la necesidad de un castigo a todas luces injusto. La protagonista, no lo olvidemos, es una ermitaña atípica, que se retira como aquellas que vivieron realmente en cuevas o aquellas otras que la literatura o el arte dibujaron durante siglos. Pero ella no es ninguna Magdalena arrepentida, sino una mujer enamorada que solo cometió el pecado de querer fugarse con don Álvaro para casarse por la iglesia, pues la condición indiana de este no le permitía hacerlo con la venia familiar. De todos modos, y pese al desenlace cruento de su vida, es evidente que su libertad queda a salvo, desde el punto y hora en el que elige retirarse del mundo y sublimar a través de la religión una vida que para ella carecía ya de sentido.

Pero la injusticia clara que el código del honor implica en el caso de Leonor se hace más compleja en la figura de don Álvaro, al que el duque de Rivas no solo pone a prueba después del primer asesinato del que se le acusa, sino de los dos siguientes, en la figura de los dos hijos del marqués de Calatrava. La bondad del personaje salta a la vista desde la primera escena, contraviniendo todas las reglas de la *Poética* de Aristóteles aplicadas a la tragedia. Sobre todo por las pruebas que de ella da en su porte militar, luego agrandadas cuando aparece bajo el hábito de fraile. El encadenamiento ascendente de las muertes, en cuanto se refiere a lo injusto de las mismas, tanto por parte de quienes mueren, al ser víctimas del código aristocrático del honor, como del propio

---

<sup>55</sup> El Romanticismo, a la par que rehabilitó el Barroco, supuso también una crítica evidente sobre su cultura, aunque ello no quitara que se representaran sus dramas y se rehabilitara a Calderón y a otros autores de su tiempo. Sobre ello, L. Romero, *opus cit.*, pp. 282-3, con indicaciones sobre la confluencia de corrientes acarreadas del siglo XVIII en el primer cuarto del XIX: drama sentimental o burgués, teatro lacrimoso, melodrama, teatro menor, parodia, etc.

don Álvaro, que a fin de cuentas solo se defiende, hace más evidente los límites del destino. Este parece fabricarse no tanto por las leyes del azar —escritas en los astros o prefiguradas providencialmente—, sino por las de una sociedad que se rige por las leyes de la honra y no por la honra de unas leyes que siempre tienen que tener en cuenta lo que es o no justo.

Desde esa perspectiva, el duque de Rivas, al igual que hiciera Calderón con sus tragedias límite, pero desde una nueva perspectiva, ya no solo ponía en evidencia con tantos muertos en escena la estrechez del código del honor, sino la de una clase social como la de la aristocracia, que vivía anclada en unas leyes no escritas poco acordes con los nuevos tiempos. Sobre todo si tenemos en cuenta que el pueblo alegre y llano del puente de Triana ve con buenos ojos un matrimonio desigual, como el de doña Leonor y don Álvaro. En este sentido, bien podemos decir que los años no habían pasado en balde. Tampoco en la literatura, pues el siglo XVIII, con Moratín y otros autores, incluidos los de sainetes, habían cantado el triunfo del amor por elección y no determinado por la autoridad paterna. *Don Álvaro o la fuerza del sino* era y no era un drama de honra como los de Lope, Moreto o Calderón que resucitó el Romanticismo, pues, en medio, la luz de la razón había puesto en evidencia la necesidad de que la libre elección estuviera por encima de determinados códigos que favorecían el matrimonio desigual e injusto. Solo que aquí el *sino* del mestizaje añadía una nueva perspectiva crítica poniendo además en tela de juicio la capacidad de elegir que a veces asiste al ser humano.

En cuanto a la ópera de Verdi, es evidente que, en las fechas de su creación, las exageraciones del Romanticismo incipiente habían quedado atrás y que la propia dinámica del género le obligó a atenuar los límites implícitos en la cuestión de la honra llevados a cabo por el duque de Rivas. Aparte estaba la lógica de un género como el operístico, que exigía una reducción formal en el argumento. Pero, en esencia, el tema del honor, unido al componente de la raza, brillaba también en *La forza del destino* como un caso límite, que ponía en evidencia lo injusto de sus leyes, aplicadas por una clase aristocrática y cerrada que sin duda estaba ya en crisis.

Por todo ello, tanto la obra del duque de Rivas como la de Verdi mantienen la posibilidad de leerse bajo un prisma, que, lejos de suscribir viejos moldes históricos y sociales, los pone en evidencia al multiplicar sus efectos para que el espectador no solo se compadezca de sus personajes principales, sino de las víctimas que merecen menos simpatía, como son los personajes masculinos de los Calatrava. Al igual que ocurre con *El burlador de Sevilla* y sus seducciones en serie, las obras de Rivas y Verdi consiguen que, al multiplicarse las muertes, se intensifique el efecto deseado. En nuestro caso, ya no solo hay que tener en cuenta todo lo que supone remachar las aleatorias sinrazones del destino que espera a los protagonistas, sino que estas van determinadas por los prejuicios de una sociedad en la que el código del honor aboca indefectiblemente a la desgracia. Y otro tanto se puede decir de una

cuestión capital como es la de la raza, tan finamente delineada con la aparición del indiano rico, que vuelve a la patria de su padre y quiere casarse con una aristócrata. Porque ahí, tanto Rivas como Verdi, nos dictan la difícil o casi imposible ascensión social de alguien que no puede borrar los *signos* de su cuerpo, al convertirlos en el verdadero *sino* de su desgracia.

En los albores del siglo XXI, cuando ya podemos mirar sin ira a los ideales del Romanticismo, incluso más allá de las ínfulas políticas o nacionalistas del Risorgimento, parece obvio que la ópera de Verdi tiene una vigencia mayor que la del drama *Don Álvaro o la fuerza del sino*, por más que se trate del mejor drama romántico español. La fuerza de la ópera es sin duda superior a la del teatro, pues su esencia musical y *belcantista* son capaces de sostenerla durante más tiempo en los escenarios más allá de las fronteras, incluso con ideas periclitadas y argumentos extravagantes. La cuestión americana y la del mestizaje, así como la de la aristocracia y la de la honra, que tanto afecta a los personajes y sobre todo a la pobre Leonor, tal vez carezcan hoy del sentido que tuvieron a principios del siglo XIX. Pero también es cierto que pueden perfectamente interpretarse a la luz de una sociedad como la actual, llena de prejuicios raciales y sociales, que atañen también a la diferencia de sexo, patria o religión. En el caso de don Álvaro y el resto de los personajes del drama español y de la ópera italiana, parecen cumplirse las palabras del gran poeta romántico Giacomo Leopardi: «è funesto a chi nasce il dí natale».

Los clásicos nunca mueren, pues lo son por su capacidad de decir siempre algo nuevo. Doña Leonor y don Álvaro representan no solo la grandeza de una pasión en último grado que dura más allá de la vida y de la muerte, sino un canto de libertad que Verdi acentuó en el caso del protagonista femenino; aunque los dos, en definitiva, y pese a la fuerza de las circunstancias, buscaran la sublimación de un amor imposible y eligieran su propio destino. En eso tal vez resida la modernidad de una cuestión palpitante, como la de la fuerza de la libertad, que mueve a los seres humanos a luchar frente a los azares de la existencia, aunque a veces ello conlleve su propia destrucción.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AA. VV. (1993). *La forza del destino*. Madrid: Teatro de la Zarzuela.
- Alier, Roger (2002). *Historia de la ópera*. Barcelona: Robinbook.
- Alonso, Celsa (1998). *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU.
- Arias y Arias, Ricardo (1970). *El concepto de destino en la Literatura medieval española*. Madrid: Ínsula.
- Bonet, Alberto (1932). *La filosofía de la libertad en las controversias religiosas del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII*. Barcelona: Subirana.
- Busquets, Loreto (1988). *Rivas y Verdi. Del «Don Álvaro» a la «Forza del Destino»*. Roma: Bulzoni.

- Camino, Francisco (2001). *Opera: Historia, autores, obras y argumentos, intérpretes, teatros, discografía*. Madrid: Ollero y Ramos.
- Carreras Artau, Tomás (1927). «La filosofía de la libertad en *La vida es sueño* de Calderón». *Estudios eruditos «in memoriam» Adolfo Bonilla y San Martín*. Madrid: Universidad Central, I, pp. 151-179.
- Casalduero, Joaquín (1999). *Estudios sobre el teatro español*. Madrid: Gredos, 1972.
- Cicerón (1999). *Sobre la adivinación, Sobre el Destino, Tímeo*, Ángel Escobar (ed.). Madrid: Gredos.
- Cortines, Jacobo. «Italia y España: el vínculo de la ópera», en «Entre Italia y España», *Ínsula*, Aurora Egido (coord.), 757-8, pp. 44-8.
- Díaz Gimeno, Felipe, (1987). *Hado y Fortuna en la España del siglo XVI*. Madrid: Fundación Universitaria.
- Fagioli, Giovan Battista (1736). *La forza della ragione*, en *Commedie*, Firenze. Francesco Motücke, V, pp. 5-172.
- Lerma, Enrique y María del Carmen Orive (2008). *La fuerza del destino: precedido de aforismos y conceptos sobre libertad, sinceridad y amor*. Barcelona: PPU.
- Martín Triana, José María (2001). *El libro de la ópera*. Madrid: Alianza.
- Marrast, Robert (1989). *José de Espronceda y su tiempo*. Barcelona: Crítica.
- Mazzocchi, Giuseppe (2004). «La imagen de Italia en los siglos XVI y XVII», en *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)*, ed. de Manuel López Abiada. Madrid: Verbum, pp. 269-338.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves (2010). «España e Italia: historia de una imagen refleja», *Ínsula*, 757-758, pp. 33-7.
- Muratori, Ludovico Antonio (1772). *Della forza della fantasia*. Venecia: Giambatista Pasquali.
- Muratori, Ludovico Antonio (1748). *Delle forze dell'intendimento umano o sia il pirronismo confutato*. Venecia: Giambatista. Pasquali.
- Orive, María de y Enrique Lerma (2008). *La fuerza del destino: precedido de aforismos y conceptos sobre libertad, sinceridad y amor*. Barcelona: PPU.
- Pahlen, Kurth (1995). *Diccionario de la ópera*. Barcelona: Emecé.
- Pattison, Walter T. (1997). «The Secret of Don Álvaro», *Symposium*, XXI, pp. 67-81.
- Profeti, Maria Grazia (2007). «Rojas en Italia en los siglos XVII y XVIII», *Revista de Literatura*, LXIX, 137, pp. 163-182.
- Rey Hazas, Antonio (1986). «La insólita estructura de *Don Álvaro o la fuerza del sino*», *Anuario de Estudios Filológicos*. Cáceres, pp. 249-261.
- Romero Tobar, Leonardo (1994). *Panorama crítico del Romanticismo español*. Madrid: Castalia.
- Romero, Leonardo (1995). «Drama romántico y relato corto, un caso de poéticas fronteras», *Crítica Hispánica*, XVII, pp. 117-26.
- Rubio Cremades, Enrique (2010). «Entre España e Italia (siglo XIX)», *Ínsula*, 757-758, pp. 24-8.
- Ruiz Tarazona, Andrés (1993). «Giuseppe Verdi y el Duque de Rivas», en AA. VV., *La fuerza del destino*. Madrid: Teatro de la Zarzuela, pp. 25-33,<sup>56</sup>
- Saavedra Fajardo, Ángel de, Duque de Rivas, (1988). *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Alberto Blecuá (ed.). Barcelona: Planeta.
- Saavedra, Ángel de, Duque de Rivas, (1994). *Don Álvaro o la fuerza del sino*, introducción de Carlos Ruiz Silva, Madrid, Austral.
- Saavedra, Ángel de, Duque de Rivas, (1994). *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Miguel Ángel Lama (ed.), estudio de Ermanno Caldera. Barcelona: Crítica.
- Sebold, Russel P. (1986). «Nuevos Cristos en el drama romántico español», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 431, pp. 126-132

Serrera, Ramón (2006). *Verdi, Sevilla y América (A propósito de «Don Álvaro o la fuerza del sino»)*. Sevilla: Real Academia Sevillana de Buenas Letras, *Minervae Baeticae*.

Fecha de recepción: 15 de enero de 2010

Fecha de aceptación: 2 de septiembre de 2011