

Duque de Rivas

Don Álvaro o la fuerza del sino

Edición de
Enrique Baltanás



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Primera edición: 2006
Segunda edición: 2015
Segunda reimpresión: 2022

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Ilustración de cubierta: Gustave Courbet: *El hombre herido* (detalle, Musée d'Orsay, París).
© ACI / Bridgeman
Selección de imagen: Carlos Caranci Sáez

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la edición: Enrique Rodríguez Baltanás, 2006
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2006, 2022
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es



ISBN: 978-84-9104-074-3
Depósito legal: M. 14.436-2015
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 9 Introducción
- 61 Bibliografía selecta
- 67 Don Álvaro o la fuerza del sino
- 69 Jornada primera
- 99 Jornada segunda
- 133 Jornada tercera
- 165 Jornada cuarta
- 193 Jornada quinta

Introducción

Vigencia y actualidad de *Don Álvaro*

Don Álvaro o la fuerza del sino, «drama original en cinco jornadas y en prosa y verso», como reza el subtítulo de la primera edición, se estrenó en Madrid, en el Teatro del Príncipe, el 22 de marzo de 1835, y la hasta hoy última versión escénica de la obra, el 22 de enero de 1983, en el también madrileño Teatro Español. De una fecha a otra han sido numerosas las ocasiones en que la obra se ha vuelto a representar sobre los escenarios¹. Es, pues, *Don Álvaro* una de las pocas obras del teatro romántico español –junto con el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, aunque sin alcanzar su popularidad– que se sigue no sólo leyendo –las ediciones han sido también abundantes y continuadas– sino, lo que es más significativo para una obra teatral, representando, cuando muchas otras obras de dicho movimiento o yacen cubiertas de

polvo en las bibliotecas o sólo se recuerdan en los manuales de literatura².

A este éxito popular hay que sumar la constante atención que la crítica ha venido dedicándole desde la época de su estreno. Como obra viva que es, *Don Álvaro* resulta también obra polémica. Se ha discutido sobre su originalidad y sobre una acusación de plagio, sobre sus fuentes de inspiración y sobre su huella en la literatura española, sobre su romanticismo y sobre su supuesto pesimismo fatalista y, sobre todo, se sigue discutiendo sobre su interpretación y sentido. Si en un primer momento se la consideró ejemplar arquetipo del teatro romántico, pues reúne todas sus características morfológicas, hoy, en cambio, tendemos a verla como una obra maestra de la literatura española que, trascendiendo el específico momento histórico en que se creó, modas, escuelas e influencias, ha sabido dar vida a uno de los tipos más representativos de nuestra literatura: junto a la Celestina, Don Quijote, Segismundo, Don Juan... camina la sombra melancólica de Don Álvaro.

Esta pervivencia y popularidad de la obra se deben sin duda, y en primer lugar, a la calidad literaria y poética del texto pero, en otra parte no menos importante, a que *Don Álvaro* se constituye en reflejo esencial del drama vivido por los españoles en el siglo XIX, etapa histórica decisiva –guerras civiles, aparición de las dos Españas, pérdida del imperio americano, primer constitucionalismo español, industrialización capitalista...– cuyo peso aún gravita sobre el presente de nuestra nación. Y una obra es tanto más universal, no lo olvidemos, cuanto mejor representa las concretas circunstancias de un tiempo y de un país.

Don Álvaro no es, por tanto, pieza polvorienta de museo romántico. Por el contrario: representando con nitidez y profundidad los rasgos más peculiares del romanticismo español, conserva fresca la sangre de su oscura historia de venganza y viva su apelación purificadora y catártica.

El duque de Rivas

Ángel Saavedra y Ramírez de Baquedano, tercer duque de Rivas³, nace en Córdoba el 10 de marzo de 1791 y muere en Madrid el 22 de junio de 1865. Su periplo vital se confunde, pues, con el amplio período histórico que va en España desde los prolegómenos de la revolución liberal (1808-1812) hasta los albores de la revolución democrática (1868-1874). Dicho de otro modo, su vida abarca el tránsito desde la burguesía revolucionaria a la burguesía conservadora, paso que el duque vivió en propia carne, pues fue liberal exaltado en su juventud para terminar de liberal conservador en su vejez.

Transcurre su infancia entre la Córdoba natal, de la mano de preceptores franceses emigrados tras la Revolución producida en el vecino país, y Madrid, donde estudia en el Seminario de Nobles. Allí se despiertan su vocación literaria y su afición por la pintura. Pero el estallido de la Guerra de la Independencia (1808-1814) lo arranca momentáneamente de estas ocupaciones para sumirlo en el vértigo de los combates. La guerra divide a los españoles en dos grupos. Uno, minoritario –los afrancesados–, colabora con la monarquía impuesta por los

franceses, creyendo que sólo así se logrará la regeneración de España. Otro, mayoritario, adopta posiciones de abierta rebelión y defensa de la patria ante el invasor. Se advierten, sin embargo, dos corrientes dentro de él: la de los que pretenden expulsar a los franceses del suelo español para volver a restaurar el orden tradicional –los absolutistas o «serviles»– y la de los que, al mismo tiempo que luchan contra el enemigo, intentan instaurar un nuevo orden político y económico que coloque a España a la altura de los tiempos y que se plasmará en el texto de la Constitución de Cádiz de 1812, los liberales. Entre estos últimos militó Ángel Saavedra.

De heroica puede calificarse, sin vanas exageraciones, su actuación en la guerra. En la batalla de Ocaña, tras batirse con braveza en una lucha desigual, cae gravemente herido y le salva, milagrosamente, un soldado que merodeaba por allí casualmente y que advirtió que aún existía.

Con once heridas mortales,
hecha pedazos la espada,
el caballo sin aliento
y perdida la batalla,
manchado de sangre y polvo,
en noche oscura y nublada...

evocará ya en su convalecencia en el hospital de Baza. Refugiado en Málaga, es obligado a prometer sumisión y obediencia al intruso José Bonaparte⁴.

Logra, sin embargo, escapar a Cádiz. Allí dirige el semanario del Estado Mayor de la resistencia; allí comienza su amistad con Juan Nicasio Gallego, Noroña, Martí-

nez de la Rosa, Arriaza, Quintana y otros escritores y prohombres del doceañismo. Todavía, antes de acabar la guerra, será herido otra vez en la batalla de Chiclana, el 5 de marzo de 1811.

Terminada la contienda, y repuesto Fernando VII como rey absoluto, el panorama que se abre ante sus ojos no le resulta nada atractivo y opta por refugiarse en la vida privada. De su vida militar se retira con el grado de coronel de caballería y en Sevilla transcurrirán cinco plácidos años de su vida, dedicado a las que fueron sus aficiones constantes, la pintura y la poesía, el teatro y los toros, sin que faltasen tampoco los lances y devaneos de amor.

La revolución de 1820, sin embargo, lo transforma en diputado a Cortes por su ciudad natal. Milita en el bando exaltado de los liberales. Cuando, tres años más tarde, la intervención francesa de los Cien Mil Hijos de San Luis restaure el absolutismo, será condenado a muerte y habrá de marchar al exilio.

Con profunda amargura se quejará en su poema «El desterrado» del desagradecido comportamiento de la patria que lo arroja al exilio y lo rechaza después de haber contribuido con su pluma y su sangre a instaurar la libertad y a restaurar la independencia:

¡Oh patria! ¡Ingrata patria!... Tú me arrojas
con furor espantoso de tu seno,
premiando así mi amor. Yo con mi sangre
torné las mieses de tus campos rojas,
y salpiqué con ellas tu terreno,
tu independencia y gloria sustentando.
Y combatí constante contra el bando
del fanatismo bárbaro y sañudo;

y mi labio, aunque humilde, tal vez pudo
tu libertad preciosa defendiendo,
hacer temblar al despotismo horrendo.

Comienza así la etapa más azarosa, pero también literariamente más fecunda, de la vida del duque de Rivas. En Londres, junto a Espronceda, José Joaquín de Mora, Alcalá Galiano y otros emigrados, entra en contacto con las nuevas corrientes literarias europeas y descubre el romanticismo. En la capital inglesa permanece desde fines de mayo de 1824 hasta comienzos de 1825, en que se traslada a la isla de Malta para reunirse con su esposa, doña Encarnación Cueto, hermana del marqués de Valmar, Leopoldo Augusto Cueto. En Malta intimó con el otrora embajador inglés en Madrid sir John Hockham Frere, buen conocedor de nuestras letras (había traducido parcialmente el *Poema de Mío Cid* al inglés), que le regaló a nuestro poeta una antigua colección de comedias de Lope de Vega y algunas crónicas de reyes castellanos, al tiempo que le hacía leer y aficionarse a Shakespeare, Lord Byron y Walter Scott. Fue en esa época cuando el duque empezó a componer obras de tono romántico, como el extenso poema épico *El moro expósito*, basado en la leyenda de los Siete Infantes de Lara⁵. En 1830, llevado del deseo de estar más cerca de su patria, se traslada a París, donde sufre miserias y trabajos, llevados con dignidad junto con su entrañable amigo Antonio Alcalá Galiano. Son años de bohemia y estrechez, pero también de fecundo contacto con el romanticismo francés, que por aquel entonces se imponía con las figuras de Victor Hugo, Lamartine, Mérimée, etc.

Por fin, muerto Fernando VII en 1833, vuelve a España gracias a una amnistía política en los primeros meses de 1834, tras diez años de destierro. Estrena, al año siguiente, su drama *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del que había compuesto una primera versión en prosa durante su estancia en Tours en 1832.

Vuelve a la política, pero esta vez bajo un signo moderado que se va haciendo crecientemente conservador, aunque siempre liberal. Acumula cargos y honores: vicepresidente del Senado, embajador en Nápoles (1844-1850) y París (1857-1858), ministro de la Gobernación (en el gabinete moderado de Istúriz), presidente del gobierno (bien que sólo por veinticuatro horas, en el llamado «Ministerio de las barricadas» del 18 de julio de 1854) y del Consejo de Estado (1863), en la vertiente política. En lo que se refiere a la vertiente literaria y cultural, será el primer presidente del Ateneo, además de miembro de la Real Academia de la Historia y de la de Bellas Artes de San Fernando, y presidente –a partir de 1862 y hasta su muerte– de la Real Academia de la Lengua. Y el colmo: a aquel liberal a quien en otro tiempo se le negara la entrada en los Estados Pontificios, el Papa (pero ya no era León XII sino Pío IX), después de recibirle varias veces, le concede la Gran Cruz de la Orden Piana.

Sin embargo, no faltaron sinsabores y sobresaltos en esta segunda etapa de la vida del duque de Rivas. Recordemos que sólo un año después de haber estrenado su *Don Álvaro*, en 1836, tuvo que refugiarse en Lisboa y posteriormente en Gibraltar, como consecuencia de la sublevación de los sargentos en La Granja (que acabó

con el Estatuto Real y dio paso a la Constitución de 1837), aunque en esta ocasión el exilio no duró diez años sino solamente uno.

Cipriano de Rivas Cherif cuenta así el final de la vida de nuestro escritor:

Rodeado de honores oficiales, en rededor suyo la lucida corte de políticos y literatos que hacían animado mentidero de su palacio, el 22 de junio de 1865, murió el duque de Rivas, un tiempo mozo decididor, impulsivo y valiente, luego viejo risueño y desengañado, vivo ejemplo de la raza, con los siete pecados capitales y las correspondientes virtudes en contra⁶.

Un año antes, en 1864, la reina Isabel II le había concedido el Collar de la Orden del Toisón de Oro. Su hijo Enrique contaba en su *Reseña biográfica* una jugosa anécdota que sucedió en la ceremonia, y que resulta reveladora del carácter buenhumorado de su padre:

Terminada en la regia cámara la solemne ceremonia de la investidura, se acercó la reina al duque, felicitándolo con suma benevolencia.

—Señora —contestó el venerable anciano, sin fuerzas para levantarse de su asiento—, esto es como la cena que, deba dársele o no, se concede a los antojos del enfermo desahuciado, del hombre ya moribundo.

Con esta ácida ironía encaraba el duque su ruina física y su próximo final.

La obra literaria del duque de Rivas es tan extensa como variada de registros. Podemos clasificar su producción en cuatro grupos: poesía lírica, poesía épica, teatro y prosa.

A la lírica pertenecen sus primerizas *Poesías*, aparecidas en Cádiz en 1814, y que luego volvió a editar, muy ampliadas y con algunas correcciones, en 1820, ya en Madrid. Se trataba de composiciones de cuño neoclásico, de muy diversa temática, en las que no faltan, desde luego, aciertos estimables. A la etapa del exilio corresponden composiciones como «El desterrado», «El sueño de un proscrito» o la dedicada a «El faro de Malta». La lírica posterior a su regreso a la patria no se muestra a la altura de la obra anterior. Interesan, más por su testimonio de la evolución ideológica de su autor que por su valor poético, dos composiciones de tipo político: «La asonada» y «Un buen consejo», muestras ambas del desengaño a que había llegado su autor.

Aunque la obra lírica del duque contiene algunas composiciones valiosas, su poesía narrativa ha sido generalmente mucho más apreciada por la crítica.

El duque de Rivas –notó ya Menéndez Pelayo– había nacido para *contar*, y el género que cultivó siempre, en medio de diferencias accidentales, es el *cuento* [...] Hasta en sus obras dramáticas da poderosa entrada al elemento novelesco y legendario⁷.

Ya en las *Poesías* de 1814 se contenía un largo poema titulado «El paso honroso» sobre la célebre empresa caballerisca de su antepasado Suero de Quiñones, en el reinado de Juan II de Castilla. Posteriormente escribiría la «Florinda», sobre los amores entre don Rodrigo, último rey visigodo, y Florinda, la Cava. Pero su gran poema épico es, sin duda, *El moro expósito o Córdoba y Burgos*

en el siglo X, basado en la conocida leyenda de los Infantes de Lara y el bastardo Mudarra. Escrita en Tours, la obra se publicó en París en 1833, con el célebre prólogo de Alcalá Galiano, verdadero manifiesto literario del romanticismo, y un año después en Madrid. Menéndez Pidal la califica de «primera y gran victoria obtenida en nuestro suelo por el romanticismo»⁸.

Mayor popularidad y pervivencia han obtenido, sin embargo, sus *Romances históricos*, publicados por primera vez en 1841. Algunas de estas composiciones han alcanzado justa fama, como el todavía hoy popularísimo «Un castellano leal», o los titulados «El Conde de Villamediana», «Una antigualla de Sevilla», «El fratricidio» y «El solemne desengaño». De los *Romances* afirma Luis Rosales que «son la obra poética más lograda del duque de Rivas y, desde luego, la que mayor vigencia sigue teniendo en nuestros días»⁹.

La afición que por el teatro tuvo el duque comenzó desde temprano y persistió a lo largo de toda su carrera de escritor. En su producción dramática, la crítica ha diferenciado dos períodos: el clásico y el romántico. Entre ambos hay diferencias formales, pues en el primero se ajusta a las reglas y a las unidades neoclásicas, y en el segundo, no. Pero hay concomitancias temáticas y estilísticas que, como ha señalado Navas Ruiz, permiten vislumbrar «la radical unidad del creador, su visión coherente del mundo aun en moldes formales divergentes»:

El tema histórico, el enraizamiento en la tradición nacional, el interés por el mundo árabe, algunos elementos decorativos y técnicos (la noche, los sepulcros, las venganzas y traiciones),

y principalmente la idea de destino que preside por igual las vidas de Malek-Adhel, Lanuza y don Álvaro. Puede añadirse a esto el uso frecuente del monólogo; un vocabulario plástico, descriptivo, pintoresco; la tendencia a construir la obra más a base de cuadros aislados que dentro de una continuidad dramática; los comienzos mediante escenas colectivas, de caracterización indirecta¹⁰.

Su teatro clásico, si descontamos dos obras cuyos originales se perdieron (*Doña Blanca* y *Ataúlfo*), se compone de cinco tragedias en cinco actos: *Aliatar* (1816), *El Duque de Aquitania* (1817), *Malek-Adhel* (1818), *Lanuza* (1823) y *Arias Gonzalo* (1827). Se percibe en ellas la influencia de Alfieri y de Quintana. Las comedias, en cambio, siguen el modelo moratiniano: *Tanto vales cuanto tienes* (1828) y *El parador de Bailén* (1843). Tal vez de todo este grupo la más interesante sea *Lanuza*, fervoroso canto a la libertad en un momento, al final del trienio constitucional (1820-1823), en que ésta se hallaba en peligro.

En el grupo de obras escritas según el molde romántico figuran dramas en tres, cuatro y cinco actos, con acusada influencia del teatro español del Siglo de Oro: *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), *Solaces de un prisionero* (1840), *La morisca de Alajuar* (1841), *El crisol de la lealtad* (1842) y *El desengaño en un sueño* (1844). De éstas, y descontando *Don Álvaro*, tal vez la más destacable y que mayor interés ha despertado últimamente, a pesar del fracaso obtenido en su tiempo, sea *El desengaño en un sueño*, una comedia de magia con abundantes reminiscencias literarias y ambiciones filosóficas, y que el duque

no logró que los empresarios aceptasen debido a sus complicaciones escénicas.

En la prosa, por último, destacó el duque por algunos discursos académicos (*Elogio de la lengua castellana*) y políticos (como el que proponía la creación de una Legión extranjera), relatos de viaje (*Viaje a las ruinas de Pesto*), varios artículos de costumbres (*El ventero, Los Hércules...*), prólogos a obras de otros autores y por su documentada y amena historia de la *Sublevación de Nápoles capitaneada por Massaniello*, fruto de su estancia como embajador en aquel reino.

Pero la obra cumbre, que no ha dejado de interesar a lectores y críticos desde el día de su estreno, es, sin duda, su drama *Don Álvaro o la fuerza del sino*. De no haber sido por este drama, el duque de Rivas seguiría siendo un escritor de mérito entre los de primera fila. Pero es sólo por esta obra singular y genial por lo que el duque se consagra en el canon de nuestras letras como un hito inexcusable.

Don Álvaro o la fuerza del sino

El duque de Rivas compuso una primera versión, en prosa, de la obra en 1832 en la ciudad de Tours, adonde había llegado huyendo del cólera que se había declarado en París. Su compañero de exilio, don Antonio Alcalá Galiano, la tradujo al francés y la entregó al escritor Próspero Mérimée para que se encargase de gestionar su estreno en los teatros parisinos. Sea por lo que fuere, dicho estreno no llegó a producirse. Pasó el tiempo y el duque pudo volver de su exilio. Por indicación de un amigo, el

conde de Toreno, Ángel de Saavedra, que había perdido el manuscrito original, volvió a escribirla, esta vez con mezcla de prosa y verso, para ser estrenada el 22 de marzo de 1835 en el madrileño Teatro del Príncipe.

Todas estas vicisitudes de la obra quedan reflejadas en la *Dedicatoria* a don Antonio Alcalá Galiano que Rivas insertó en la edición de 1835:

Como memoria de otro tiempo menos feliz, pero más tranquilo, dedico a usted este drama, que vio nacer en las orillas de la Loira, cuando los recuerdos de las del Guadalquivir, de las costumbres de nuestra patria, y de los rancios cuentos y leyendas que nos adormecieron y nos desvelaron en la infancia, tenía para nosotros todo el mágico prestigio que dan a tales cosas la proscrición y el destierro. En esta obra reconocerá Vd. la misma que con tanta inteligencia y mejoras puso en francés, para que se representara en los teatros de París. No se verificó esto, como Vd. sabe, por las inesperadas circunstancias que dieron fin a nuestra expatriación. Y ahora la presento en los de Madrid, con algunas variaciones esenciales, y engalanada con varios trozos de poesía. El público decidirá, pues, si el trabajo que me ocupó tan agradablemente en las horas amargas de pobreza y de insignificancia, si los lances que pensados, leídos y repetidos por los alrededores de Tours nos pusieron muchas veces de tan festivo humor, que nos hacía olvidar por un momento nuestras penas; si este drama, en fin, que tantos elogios ha debido a Vd., valen algo despojados de las circunstancias que nos lo hacían a Vd. tan agradable y a mí tan lisonjero.

Resulta claro, por tanto, que *Don Álvaro* es obra concebida en el destierro, y surgida de la evocación de las cosas de España. Pero el problema surge a partir de la acusación de plagio lanzada por el propio cuñado del

duque, Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, para quien el drama de Rivas no era sino trasunto de una novela de Mérimée, *Les âmes du purgatoire*, publicada en 1834, es decir, un año antes del estreno de *Don Álvaro*. La acusación de plagio, que ha provocado mucho ruido, parece hoy totalmente descartada, toda vez que, según todos los testimonios, y la propia declaración de Rivas, *Don Álvaro* fue escrito en una primera versión, a la que Mérimée tuvo acceso, en 1832¹¹. La cuestión quedaría del todo resuelta si apareciese esa primera versión del drama, lo que ayudaría a esclarecer otros problemas relativos a la interpretación de *Don Álvaro*, ya que sólo así podríamos saber en qué consistieron las «variaciones esenciales» que su autor afirmaba haber introducido.

En cualquier caso, las fuentes del drama, minuciosamente rastreadas por Boussagol y F. Caravaca, no pueden ser más españolas: dos leyendas, la del indiano y la de la mujer penitente (esta última, una variante de la leyenda medieval de Santa María Egipcíaca); obras literarias del Siglo de Oro español, como *La gitánilla* y *El rufián dichoso* de Cervantes, *El diablo predicador* de Luis de Belmonte, *La adúltera penitente* de Agustín Moreto y *La vida es sueño* de Calderón de la Barca¹². Por su parte, Ernesto Mérimée ha notado, para la figura de Don Álvaro, la influencia del *Antony* de Alejandro Dumas¹³, y W. Pattison (1967) cree que el duque se inspiró en un personaje real, el inca Garcilaso, también despreciado por la aristocracia española, que pasó sus últimos años, después de haber sido ordenado sacerdote, en Córdoba, en cuya catedral está enterrado¹⁴.

A las fuentes citadas, podríamos añadir la influencia de *El sí de las niñas* de Moratín, que planteaba el problema de la libertad de los jóvenes para decidir su propio matrimonio, como *Don Álvaro* y como muchas otras obras del romanticismo: *La conjuración de Venecia*, *Los amantes de Teruel*... Se trataba, sin duda, de un problema clave para la época.

Pero aparte de estas fuentes más o menos literarias¹⁵, mayor importancia tienen, como hace notar Ricardo Navas Ruiz, las tradiciones orales y los recuerdos infantiles de la Córdoba natal, particularmente los vinculados al convento de Los Ángeles, en la quebrada del río Bembézar, donde se encuentra el despeñadero conocido por «El salto del fraile», expresiva denominación que nos sitúa ante el origen del drama de Rivas. Compartimos con este estudioso su opinión de que

el problema de las fuentes de *Don Álvaro* ha sido desorbitado. Rivas no necesitaba leer a Cervantes para encontrar en cualquier calle de Sevilla una gitana como Preciosa, ni a todos esos dramaturgos para imaginar un fraile grosero y bobalicón. No precisaba tampoco conocer *Antony* para crear a don Álvaro. El episodio de la bofetada es tan socorrido, como causa de reto, en la vida y la literatura, que no merece mayor discusión: entre los precedentes se ha llegado incluso a mencionar la famosa bofetada que recibió el padre del Cid. Aparte la leyenda del indiano y la mujer penitente, innegables puntos de partida del drama, lo demás no pasa de vaga reminiscencia¹⁶.

Fuentes literarias aparte, no olvidemos la mención destacada en la *Dedicatoria* a los «rancieros cuentos y leyendas que nos adormecieron y nos desvelaron en la infancia».

Rasgos formales

Don Álvaro, prototipo del teatro romántico, rehúsa seguir las reglas y unidades clasicistas. Así, no se ajusta a la unidad de lugar, pues la acción se inicia en Sevilla, continúa en Córdoba e Italia, para terminar de nuevo en Córdoba. Ni a la de tiempo, pues, frente a las reglas que obligaban a que la acción durase no mucho más que el tiempo de representación —y *El sí de las niñas* de Moratín sería un buen ejemplo de extrema sujeción a esta norma—, la acción de *Don Álvaro* transcurre a lo largo de cinco años, concretamente, como ha determinado John Dowling (1978), entre el 20 de julio de 1743 y septiembre u octubre de 1748. Podría pensarse que también queda infringido el precepto de la unidad de acción, y así lo ha apuntado algún crítico, debido a la inserción de escenas costumbristas, pero estas escenas, lejos de distraer la atención del asunto de la obra, lo refuerzan por contraste y complemento, otorgándole una variedad que no rompe para nada su unidad. De hecho, la unidad de acción, la única verdaderamente proclamada por Aristóteles¹⁷, no fue negada nunca ni por el propio Lope de Vega.

En la obra, en contraposición con el teatro clasicista del siglo XVIII, se mezcla lo trágico (la acción principal, los protagonistas) con lo cómico (las escenas costumbristas, personajes como el del estudiante o el de fray Melitón), y la prosa con el verso. Incluso se rompe con la tradicional división española, iniciada por Lope de Vega, en tres jornadas, y se sigue la manera francesa e inglesa de los cinco actos.

A pesar de esta variedad de estilo, parece haber una cierta división de funciones entre la prosa y el verso. Según Alberto Sánchez,

en verso están las escenas de rigor argumental y en prosa las episódicas y costumbristas; con excepción de la escena final de la primera jornada, escrita en prosa rápida, detonante de gritos y maldiciones, y las dos últimas escenas del drama con el terrible desenlace, también en prosa, entrecortada por exclamaciones imprecatorias¹⁸.

Joaquín Casaldueiro, sin embargo, sostiene una opinión contraria, y señala que tanto el verso como la prosa se utilizan libremente para diversas situaciones:

Lo burlesco o lo serio; lo lírico o lo narrativo o lo dramático o la sapiencia popular; lo costumbrista o el sentimiento individual; el monólogo y el diálogo se logran dentro de la misma forma. Las décimas pueden servir para el mesonero y para don Álvaro. Incluso el verso agudo usado muy conscientemente para obtener un efecto dramático en el monólogo de don Carlos (III, 8) se emplea de manera igualmente consciente para lo cómico (V, 8). Lo mismo acontece con la prosa¹⁹.

De todos modos, es posible descubrir algunas constantes. Así, por ejemplo, el famoso monólogo de don Álvaro (III, 3) está escrito en décimas, como el de Segismundo en *La vida es sueño*, siguiendo la recomendación de Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* de que «las décimas son buenas para quejas». Junto a la libertad artística, reflejada en la variedad de estilo y en la polimetría, encontramos en la obra una notable preocupación pictórica y escenográfica. Es un signo distintivo más del teatro romántico: «Las