

Utah State University

DigitalCommons@USU

---

Decimonónica

Journals

---

2006

## Don Álvaro o la fuerza del signo

José Valero

Stephanie Zighelboim

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usu.edu/decimononica>

---

### Recommended Citation

Valero, José and Zighelboim, Stephanie, "Don Álvaro o la fuerza del signo" (2006). *Decimonónica*. Paper 1.  
<https://digitalcommons.usu.edu/decimononica/1>

This Article is brought to you for free and open access by the Journals at DigitalCommons@USU. It has been accepted for inclusion in Decimonónica by an authorized administrator of DigitalCommons@USU. For more information, please contact [digitalcommons@usu.edu](mailto:digitalcommons@usu.edu).





## Don Álvaro o la fuerza del signo

José Valero y Stephanie Zighelboim

Aunque *Don Álvaro o la fuerza del signo* comparte aspectos temáticos y argumentales con otras obras del canon romántico, la presencia de elementos distintivos como la intervención del azar en el pistoletazo que mata al marqués de Calatrava y la ortodoxia religiosa y social del protagonista han llevado a algunos críticos a singularizar la obra de Rivas. En *Don Álvaro* el obstáculo que impide la unión de los amantes parecería ser una suerte de injusticia “cósmica” o metafísica, más que la injusticia social del abuso aristocrático y la impermeabilidad estamental. Desde esta perspectiva, que tiene su mejor exponente en un conocido ensayo de Richard Cardwell, después avalado entre otros por Juan Luis Alborg (497-503) y David Gies (152-158), se aparta *Don Álvaro* de la lectura sociopolítica a que se someten rutinariamente los otros dramas románticos, y en su lugar se considera la obra como expresión simbólica de la desazón metafísica resultante del colapso de valores absolutos, religiosos o ilustrados-racionalistas. Don Álvaro sería la víctima de una fatalidad pagana destructiva que ha ocupado el lugar de los valores caducos.

Otro grupo de críticos hace una lectura religiosa o teológica de la obra, viendo en la fatalidad que rige la acción un trasunto de la providencia divina, que castiga (con inaudita saña) el pecado inicial de la proyectada fuga de los amantes. En una veta similar don Álvaro se ha considerado como un “Edipo cristiano”, término acuñado por L. A. de Cueto y muy repetido después. Varios trabajos dan cuenta de la pieza como una combinación intencional de ideas paganas y cristianas. Para E. A. Peers (379-408), las contradicciones en la construcción del protagonista se deben a que el futuro duque de Rivas siente afinidad temperamental y artística a la vez con el catolicismo y con el romanticismo pagano y fatalista.

Un tercer grupo de críticos incluye a *Don Álvaro* en la lectura sociopolítica a que se someten la mayoría de las obras canónicas del teatro romántico coetáneo, haciendo énfasis en los elementos comunes, como las cualidades personales y el carácter marginal o “advenedizo” del protagonista, y su rechazo por los representantes del viejo orden. Así, Pedro J. de la Peña considera la obra de Rivas paradigmática del teatro romántico revolucionario. Aunque para él la fatalidad es el eje temático de todas estas obras, se trata

no de una fatalidad metafísica a lo Cardwell sino de una fatalidad social, ligada al *status* social de los protagonistas, un *status* que no consiguen superar o negar sus merecimientos y cualidades personales. El punto débil de estas lecturas sociopolíticas es que don Álvaro se diferencia de héroes como Macías o Manrique en que no desafía el orden dominante, ni es capaz de identificarse como víctima de la injusticia estamental, prefiriendo en su lugar atribuir sus desdichas a su mala estrella. Como nota René Andioc, don Álvaro es un rebelde a pesar suyo, que “busca incesantemente la integración a la clase que le rechaza” (79). Esta diferencia ha llevado a otro lector de orientación sociológica, Robert Marrast, a descalificar un tanto abusivamente la obra de Rivas —en la línea de críticos como Azorín y Francisco Ruiz Ramón— y a disociarla de obras como *Macías* o *El trovador*, que considera genuinamente románticas, esto es, revolucionarias. Para él el supuesto fatalismo de *Don Álvaro* esconde sólo “una serie de circunstancias fortuitas sin la menor lógica” (38), demostración más bien de la fuerza del desatino que de la del destino, que afectan a un protagonista gesticulante y contradictorio que tiene poco en común con los verdaderos héroes románticos.

Estas lecturas de *Don Álvaro*, tan diversas en perspectiva y en valoración, tienen sin embargo en común la manera en que entienden la relación entre las dos partes de la disyuntiva del título, entre don Álvaro y el sino. Para todas ellas, ese sino es el sino de don Álvaro; éste es la víctima de esa fatalidad, sea metafísica, divina, social o desatinada. En contraste, nosotros planteamos aquí una lectura alternativa de esa relación. Nuestro punto de partida es que don Álvaro puede considerarse no sólo como víctima del destino sino también, y quizás de manera más productiva, como su medio, como instrumento de un destino histórico que condena al Antiguo Régimen al polvo de la historia. Desde esta perspectiva, intentaremos encontrarle un sentido alternativo a la manera en que se tematiza la fatalidad en la obra.

Nuestra propuesta empieza a cobrar sentido una vez que nos damos cuenta de que don Álvaro no sólo marcha inexorablemente hacia su autodestrucción, sino que además, de paso, siembra el caos entre las instituciones del viejo orden con que se topa en su camino: el patriarcado, la vieja aristocracia de sangre, el ejército imperial, la Iglesia. Don Álvaro busca, en distintos momentos y por distintos motivos, insertarse en las estructuras de la sociedad tradicional, pero su acción resulta siempre contraproducente, en perjuicio no sólo suyo sino de la institución a la que intenta incorporarse, y en concreto de las cabezas visibles de esas instituciones: el marqués de Calatrava, el rey Carlos de Nápoles, el padre guardián del Convento de los Ángeles. El plan de matrimonio con Leonor, que habría supuesto su inserción en la aristocracia peninsular, resulta en la muerte del marqués, y con el tiempo en la destrucción de la familia. La incorporación al ejército imperial resulta en el desacato a la autoridad real, y en agitación y brotes de rebelión entre los oficiales. El refugio en el seno de la Iglesia resulta en un acto de profanación y en la muerte violenta de la penitente que iba a ser la gloria del convento, y que el padre guardián había saludado como un don especial del cielo. En estos sucesivos episodios, cada uno de ellos concluido en violencia y muerte, don Álvaro actúa, sin proponérselo, como medio de disolución. En este sentido es instrumento, más que blanco, de la fuerza del sino. Al final se reconoce “presa infeliz del demonio”, agente de disolución a pesar suyo: “he roto todos los vínculos, he hollado todas las obligaciones” (5, viii). Palabras plenas de sentido, por cuanto que el viejo orden es precisamente un orden de vínculos y obligaciones, que se

está disolviendo en favor de nuevos principios de integración social: la autonomía del individuo y la “mano invisible” del mercado. Es contra el fondo de esta cambiante realidad socioeconómica que vamos a proponer una nueva lectura de *Don Álvaro*.

La noción de un destino histórico que se cumple a través de los hombres no es en absoluto ajena a la época. Hegel la plantea claramente en sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia*, contemporáneas al exilio de Rivas. En la formulación hegeliana, el destino histórico es el despliegue de la “razón”, despliegue que plantea al filósofo el problema de conciliar libre albedrío y necesidad histórica. Hegel resuelve el dilema recurriendo a su fórmula del “ardid de la razón”: “las vidas de los individuos y de los pueblos, al buscar y satisfacer sus propios fines, [son] a la vez el *medio* y el *instrumento* de algo superior y más amplio, de algo que ellos no saben y que realizan inconscientes” (84). Lo universal se realiza a través del sufrimiento y el fracaso de los individuos; estos experimentan esa realización subjetivamente como un sino adverso:

Se puede llamar a esto el ardid de la razón; la razón hace que las personas obren por ella y que aquello mediante lo cual la razón llega a la existencia se pierda y sufra daño . . . [L]o particular es la mayoría de las veces harto mezquino, frente a lo universal. Los individuos son sacrificados y abandonados. La idea no paga por sí el tributo de la existencia y de la caducidad; págalo con las pasiones de los individuos. (97)

Desde luego no queremos sugerir que el futuro duque de Rivas sea un hegeliano temprano ni que construya su drama como demostración del “ardid de la razón”. Pero sí que la idea de necesidad histórica y los problemas que plantea su conciliación con la agencia humana forman parte del horizonte intelectual de Europa en esa época, mucho más que dicotomías desgastadas como la de “fatalismo vs. Providencia”, que ha guiado buena parte de la crítica sobre *Don Álvaro*. De la misma forma que el destino histórico se abre paso, como dice Hegel, a través de los hombres, las preocupaciones sociales e intelectuales de cada época se abren paso en el discurso a través de sus autores, sin que estos necesariamente las planteen conscientemente. En algún momento de la obra el propio don Álvaro casi invita a la lectura aquí propuesta, instándonos a considerarle no tanto juguete de fuerzas ciegas, cuanto una fuerza ciega él mismo. Tras salvar de los soldados tahúres a don Carlos, éste le pregunta quién es, a quién le debe la vida, a lo que don Álvaro —que en la escena anterior, la del famoso soliloquio, se ha referido a su “ardor ciego” (III, 3)— responde con indiferencia que se la debe “al acaso” (III, 4). Y en la agitación final se produce otro deslizamiento significativo en la auto-identificación del protagonista, de víctima, “soy . . . presa infeliz del demonio” (V, 10), a agente, “soy el demonio exterminador” (V, 11).

El público y la crítica reaccionaron al estreno de *Don Álvaro* con extrañeza y sorpresa. La obra se veía como agresivamente iconoclasta y chocante, de una osadía asombrosa. Repelía y atraía, al parecer, por un mismo motivo: porque se sentía que el aparente desorden o hado adverso que gobierna el argumento era de alguna manera acorde con el carácter caótico y fragmentario de la sociedad del día. Para Eugenio de Ochoa, escribiendo en *El Artista* (nº 15, 1836), la obra presentaba una “terrible personificación del siglo XIX” (en Peers 380; Gies 157). En don Álvaro se veía no sólo el indiano embajador

del Nuevo Mundo geográfico, sino también el embajador de un Nuevo Mundo histórico que se levantaba sobre los escombros de las viejas certezas. ¿Pero cuál sería, más en concreto, el instrumento del sino histórico que encarna don Álvaro? ¿Qué viene del Nuevo Mundo con fuerza irresistible para destruir el viejo orden y erigir el nuevo mundo histórico? Un testigo atribulado de la fase temprana del proceso, Francisco de Quevedo, nos pone sobre la pista: “Nace en las Indias honrado / donde el mundo le acompaña; / viene a morir en España, / y es en Génova enterrado” (87). El lector ya lo ha adivinado: se trata del poderoso caballero, “don Dinero”. Y sobre todo “don Dinero” móvil, productivo, el capital activo acumulado durante la época de expansión mercantil a través de la explotación de la mano de obra indígena y esclava. Estamos proponiendo una lectura de *Don Álvaro* que nos llevará al “secreto detrás del secreto” del personaje, visto como personificación de esa gran fuerza del destino histórico, el dinero. El hecho de que don Álvaro sea rico parece a primera vista poco importante al argumento, y efectivamente la crítica lo pasa casi completamente por alto, centrándose en otras cualidades del personaje: su virtud, su misterio, su marginalidad, sus contradicciones. Para nosotros, su riqueza será, junto con su origen, la llave para abrir la caja del inconsciente social de la obra, y la explicación de esas otras cualidades del protagonista.

Las primeras décadas del siglo XIX son en Europa occidental años de gran aceleración en el proceso de implantación de la sociedad de mercado. La gradual extensión del intercambio monetarizado de bienes es una transformación acompañada de nuevos principios de integración social: el viejo orden basado en derechos y obligaciones tradicionales ligados al *status* adscriptivo va eclipsándose en favor de un nuevo orden basado idealmente en la autonomía individual y en la libertad mercantil y contractual o “concurrencia indefinida del trabajo y los capitales”, según la muy repetida fórmula de los liberales españoles (Artola 164). La progresiva transformación capitalista se valoró de muy distintas maneras. Para unos representaba el triunfo de la razón y el progreso sobre prejuicios e instituciones irracionales y opresivas. Para otros, suponía la erosión de todos los valores compartidos y la reducción empobrecedora, tanto de las cosas como de las relaciones interpersonales, a valor dinerario, a frío cálculo de ganancia. Progreso o corrupción, lo que no dudaba nadie era que los nuevos principios sociales y la generalización del dinero disolvían el viejo orden social estamental. La propiedad dejaba de entenderse como titulación y de estar ligada a obligaciones sociales, y pasaba a entenderse como posesión, como algo de lo que se podía disponer libremente. La riqueza ya no se veía como un depósito de valor que representaba estabilidad y seguridad, sino como algo activo, como una fuerza. Cada vez era más extendida la consideración del dinero no sólo como simple medio de intercambio o de atesoramiento, sino sobre todo como medio de expansión, de multiplicación (Vernon 39-40). Así, la riqueza se empezó a asociar no tanto con la estabilidad y continuidad de la propiedad de la tierra cuanto con el espíritu emprendedor y ambicioso ligado a la expansión del capital.

Vernon observa que en Inglaterra, hacia 1760, apenas existía el mercado de capitales, y los préstamos eran por la mayor parte locales y personales (35). Para 1830, en plena Revolución Industrial, la situación había cambiado radicalmente, e Inglaterra había entrado en la “edad del dinero”. La multiplicación de capital invertible y de bancos y otras instituciones para canalizarlo estaban convirtiendo el capital en algo impersonal, “ciego”, extremadamente móvil y fluido, capaz de penetrar en todos los intersticios de la

estructura social. Las viejas formas de riqueza estaban cediendo el terreno a la riqueza en notas bancarias, títulos de deuda, acciones de bolsa, etc. Los que se sentían amenazados por el nuevo orden de cosas contraponían el oro, material palpable, sustancial, a esa “ficción” abstracta del dinero-papel.

La España de hacia 1830 está inmersa en estos procesos de monetarización y de desmaterialización del dinero. El capital es entonces aún predominantemente comercial y especulativo, y todavía habrá que esperar algunas décadas para que el capital industrial y con él el modo de producción capitalista lleguen a ser dominantes, pero no cabe duda de que los años en torno a la composición y el estreno de *Don Álvaro* son en lo económico una fase aperturista que marca el período de inflexión en la modernización de la infraestructura financiera y comercial en España. Basta mencionar hitos tan importantes como la promulgación del Código de Comercio en 1829, la creación de la Bolsa de Madrid en 1831, el Real Decreto de 10 de diciembre de 1833 sobre libertad de contratación y comercio de subsistencias y materias primas industriales, y la ratificación definitiva del cambio de escena con el decreto de 6 de diciembre de 1836 sobre supresión de gremios y libertad de industria (Vilar 14-15).

Todo esto podrá parecer ajeno no sólo a *Don Álvaro* sino a la trayectoria literaria y vital del duque de Rivas, aunque sabemos que en su exilio ha vivido la modernidad de París y Londres, y que ha frecuentado la compañía de ingleses durante su larga estancia en Malta. Es en esta isla mediterránea donde escribe *Tanto vales cuanto tienes*, la obra inmediatamente anterior a *Don Álvaro* en el orden de su producción dramática. Se trata de una comedia de tipo moratiniano terminada en 1828 y estrenada en Madrid en 1834, sólo unos meses antes que *Don Álvaro*. Una inspección de su temática, abiertamente económica desde su mismo título, puede hacer al lector más receptivo a la lectura que aquí proponemos de *Don Álvaro*. El argumento gira en torno a los preparativos de doña Rufina y su familia para recibir a su hermano Blas, que vuelve de América tras 32 años de ausencia con una cuantiosa fortuna producto de la actividad comercial. Las coincidencias entre las dos obras son significativas: tanto don Blas como don Álvaro son indianos que vienen precisamente de Perú a Sevilla, con una fortuna. De distintas maneras, ambas obras pueden verse como figuraciones del choque del capital comercial trasatlántico con determinados prejuicios arraigados en la península. En la comedia el principal blanco del ridículo es doña Rufina, obsesionada por crear en Blas la impresión de que ella y los suyos están “viviendo cual caballeros”, cuando la realidad es que están al borde de la indigencia, abrumados de deudas, y esperando en cualquier momento la ejecución por impago de la casa. A Rufina le preocupa que de encontrarlos pobres Blas decida alterar sus planes (producto, según la malpensada hermana, del afán de Blas por “nuestros títulos y honores”). En tres ocasiones a lo largo de los años pasados Blas había enviado a su familia jugosas remesas de dinero, pero éste se desperdició en pretender, en las funciones de su hermano Alberto, en el matrimonio de Rufina —por obtener título— con un marqués pobre y viejo que se le murió al poco tiempo, en pleitos, y en el vicio del primo Miguel, jugador empedernido. A Blas le mintieron haciéndole creer que habían seguido sus repetidos consejos de hacer buen uso del dinero empleándolo en tierras. Estas actitudes antieconómicas quedan ridiculizadas en la pieza, pero la moraleja explícita es una denuncia de la máxima expresada en el título, la reducción de las relaciones

personales a frío cálculo monetario, tipificada en personajes como la grotescamente vanidosa Rufina, el primo Miguel, y el usurero don Simeón Algarrapacoechea y Bajols.

Blas representa para su hermano Alberto todo lo que de perturbador del orden social supone el capital activo: “Siempre son así estos tales, / que a otros usos amoldados/ y a la ganancia entregados / olvidan nuestros modales. / Ven las cosas de otro modo,/ juzgan que Lima es Sevilla, / y que café, y cochinilla, / y azúcar y añil es todo; / y con sus muchos dineros / lo entienden todo al revés, / y si hacen figura es / la de grandes majaderos” (II, 22). Pero Alberto es uno de los personajes ridículos de la obra, y Blas es un personaje positivo que como tal podemos pensar proyecta algunas ideas económicas básicas de Rivas. En cuanto rico comerciante representa la movilidad del capital, aunque en la fase mercantil y no aun plenamente capitalista. Pero su vuelta a España supone el abandono del riesgo del comercio trasatlántico y la opción por la riqueza estable y segura de los bienes inmuebles, opción ya apuntada en los consejos que había dado a su hermana con los sucesivos envíos de dinero.

La referencia indirecta a la esfera económica en la construcción de don Álvaro como personaje es bastante más compleja que la de don Blas, por cuanto que apunta no sólo a la esfera de la circulación sino también a la de la producción (sangre indígena, criados negros) y de las relaciones políticas colonia/metrópoli (padre traidor). Además, y en contraste con la simplicidad de don Blas, don Álvaro asume diversas identidades: el misterioso y rico indiano, el capitán de granaderos del rey don Fadrique de Herreros, el Padre Rafael del Convento de los Ángeles. Bajo todas ellas, es altamente estimado por quienes lo tratan. Como el indiano misterioso lo admira el pueblo sevillano; como don Fadrique de Herreros, prez del ejército, lo idolatran los soldados y oficiales; como el santo padre Rafael es un modelo para sus hermanos de la orden y lo veneran los pobres de Hornachuelos. Bajo cada una de estas identidades, asume también una profusión de roles: hombre rico, torero, espadachín, majo, amante, fugitivo, militar, filósofo, amigo, héroe, moribundo, duelista, reo de muerte, monje franciscano, ser diabólico, suicida. También el carácter de don Álvaro es mudable, y a lo largo de la obra cambian con frecuencia sus motivaciones y sus justificaciones para la acción, a veces sin razón aparente, lo cual ha sido objeto repetido de censura por los críticos más severos de la obra. De hecho, como apunta Joyce Tolliver, “[i]dentity is nearly always in question” (xxv), no sólo en el caso de don Álvaro sino también de otros personajes —don Carlos, Leonor— cuyas vidas han sido fatalmente alteradas por el protagonista principal. Para Susan Kirkpatrick, esa mutación constante —de roles, de carácter, de motivaciones— apunta a la inestabilidad y alienación del yo romántico, a la imposibilidad de conciliar identidad social e identidad subjetiva (111-117). En nuestra lectura, estas mutaciones se corresponden con el carácter proteico y metamórfico del dinero, definido por Simmel como la “forma pura de la intercambiabilidad” (130), y por Marx como “confusión universal y trueque de todas las cosas”, y “poder que conjuga lo imposible y fuerza el concierto de las contradicciones” (*EW* 379).

Marx se extiende en varias ocasiones sobre el carácter “misterioso” del dinero, otro rasgo que comparte con don Álvaro, un “ente muy misterioso” (I, 2) cuyo origen está asociado a un “misterio impenetrable” (III, 7), a un “secreto misterioso” (IV, 1). Como dice el canónigo del aguaduco: “Sólo sabemos que ha venido de Indias hace dos meses, y que

ha traído dos negros y mucho dinero . . . pero ¿quién es?” (I, 2). Tiene cualidades humanas y riqueza, pero no por ello necesariamente “es” algo. Kirkpatrick alude a esta carencia al referir al “yo insustancial” del protagonista (111). Don Álvaro se presenta como función sin sustancia, como el dinero desmaterializado, el dinero-papel. El carácter amorfo y fluido del dinero móvil, y la amenaza que supone para una sociedad de estructuras rígidas, es figurado en la agresión verbal de don Carlos a don Álvaro en el momento del enfrentamiento entre ambos: “¡Nobleza un aventurero! / ¡Honor un desconocido! / ¡Sin padre, sin apellido, / advenedizo, altanero!” (IV, 1). Para la aristocracia intransigente don Álvaro representa la intrusión frente al poder heredado, la aventura y el riesgo frente a la estabilidad, la impersonalidad y el anonimato frente a la familia, la honra y la gloria del linaje. Algo semejante representa el dinero móvil para los sectores sociales conservadores que concebían la riqueza sobre todo en términos de bienes inmuebles, o que si valoraban el dinero era en su forma “sustancial”, como oro y plata.

La propia polisemia del léxico de *Don Álvaro* nos lleva a menudo, por conexión asociativa, del don Álvaro literal a su figuración económica. Para empezar, el “sino” del subtítulo es corrupción de “signo”, “el destino o suerte que vanamente cree el vulgo ha de suceder ciertamente por el influjo de los astros”. Pero “signo” es también signo significante, “el que representa algo distinto de sí”, según definiciones del *Diccionario de la RAE* de 1832. La “fuerza del sino” adquiere ahora una nueva dimensión: es la fuerza del signo, del signo por antonomasia en la sociedad de mercado, la fuerza del más significativo de los signos: el dinero, el signo que lo significa todo, por significar el valor en general. En una paradoja sólo aparente (porque confunde lenguaje y metalenguaje), en nuestra interpretación es el signo significante, el dinero, el que es significado figuradamente por el signo no significante, el sino.

No deja de ser curioso que se dé una relación anagramática entre “Álvaro” y “valor”, por cuanto que este último término, con su doble significación, puede verse como la bisagra entre los dos mundos de *Don Álvaro*, el figurado y el de la figuración, el económico y el moral. Las referencias al valor de don Álvaro se multiplican en la obra; el valor de don Álvaro es el rasgo que más elogios suscita entre sus admiradores. Este es el “valor” que corresponde a una primera definición del *Diccionario de la RAE* de 1832: “Cualidad moral que mueve a acometer resueltamente grandes empresas y a arrostrar sin miedo los peligros”. Pero claro, hay otro “valor” asociado a don Álvaro que también es generalmente apreciado: el valor económico, “cualidad de las cosas, en cuya virtud se da por poseerlas cierto precio”. Los dos conceptos de valor, el valor como valentía y el valor como valía, se reúnen en el capital: el valor-valentía para invertir se puede traducir en aumento del valor-valía, en plusvalía. El epíteto admirativo que don Álvaro/don Fadrique se gana en el ejército, “la prez de España” [“ . . . prez de España llamaros / por dondequiera escuché” (III, 4); “la prez de España, al valiente don Fadrique de Herreros. . .” (III, 5)], también enlaza a nuestro protagonista con el mundo dinerario. “Prez” se define en el *Diccionario de la RAE* de 1832 como “el honor, estima o consideración que se adquiere o gana con alguna acción gloriosa”, pero viene de la misma raíz latina (*pretium*) que “precio”.

El sol, símbolo recurrente en la obra, funciona como núcleo de condensación que conecta de diversas maneras el mundo moral del valor-valentía con el mundo económico del



valor-valía. Las conexiones son tanto metafóricas como metonímicas. Don Carlos, al saber que su salvador es don Fadrique de Herreros, se admira de estar frente al “radiante sol / de la hispana valentía” (III, 4). Preciosilla, alabando la generosidad de don Álvaro, cuenta a los parroquianos del aguaducho cómo le dio “una onza de oro como un sol de mediodía” (I, 2). El sol aparece en varias ocasiones en conexión con la grandeza de los antepasados incas del protagonista: “Al primer grande español / no le cedo en jerarquía: / es más alta mi hidalguía / que el trono del mismo sol” (IV, 1). Si al nivel argumental don Álvaro saca a relucir esa grandeza como garantía de su propio valor moral (cayendo así en la ideología aristocrática reaccionaria de la apelación a la sangre), la referencia al “trono del sol” en este contexto nos remite al dios-sol de los incas y a su gran templo en Cuzco, depósito de inmensos tesoros rapiñados por los conquistadores, entre los cuales destacaba el inmenso sol de oro del altar mayor. Así, las alusiones de don Álvaro a la grandeza de su ascendencia inca, mediadas por el simbolismo del sol, también son un puente entre el mundo moral y el económico.

El mestizaje de don Álvaro lo convierte en un ser marginado y por tanto, por usar el término de Simmel, “congruente” con el dinero. Por su importancia como puro medio, independiente de fines específicos, “el dinero se hace foco de interés y dominio propio de individuos que, a causa de su posición social, quedan excluidos de una amplia gama de metas personales y específicas” (Simmel 221). El forastero, el excluido, el paria, asume un interés particular por el dinero, por su movilidad y utilidad más allá de los límites de la sociedad que lo margina y porque es el medio que le posibilita lograr fines a los que los miembros “plenos” del grupo social que los margina acceden por canales específicos y relaciones personales (224). A la vez, los beneficiados, sea en términos materiales o de prestigio, por el sistema de obligaciones personales y privilegios diferenciados de la sociedad estamental, como nuestro marqués de Calatrava, se sienten abrumados por la fuerza “neutral”, indiferente, del dinero, dirigiendo a veces su resentimiento contra los forasteros o “advenedizos” que parecen personificar su esencia. Se trata de una aversión, como observa Simmel, paralela a la aversión conservadora contra el racionalismo crítico, “neutral e insensible como el dinero” (227). Así como la razón se desentiende de los prejuicios heredados, el dinero hace abstracción de las identidades preestablecidas. Como lo explica el arriero Tío Trabuco en el mesón de Hornachuelos, en respuesta a las preguntas sobre la identidad sexual de su cliente misterioso (Leonor): “Yo, de los viajeros, no miro más que la moneda, que no es ni macho ni hembra”. A lo que el estudiante puntualiza: “Sí, es género epiceno; como si dijéramos, hermafrodita” (II, 1). Poco después reitera este principio de abstracción el mesonero, al explicar a su mujer la receta para medrar: “Nunca meterse a oliscar / quiénes los huéspedes son; / no gastar conversación / con cuantos llegan aquí; / servir bien, decir ‘no’ o ‘sí,’ / cobrar la mosca, y chitón” (II, 2). Este paralelo entre la fuerza de la razón y la fuerza del dinero —abrumadoras por su neutralidad— sugiere una conexión entre nuestra lectura y la de Loreto Busquets, que ve en el protagonista y en el simbolismo del sol en la obra la representación del “advenimiento de la luz de la razón” (64).

La España de hacia 1830 está en transición entre la época del comercio y la época del capital propiamente dicho, un espacio que Marx caracteriza como de intercambio en la frontera entre dos modos de producción. Como tal espacio fronterizo, es un espacio de aventura y riesgo, en el que se pueden hacer y deshacer grandes fortunas en un abrir y

cerrar de ojos. En un pasaje muy pertinente para *Don Álvaro*, Fredric Jameson pone en relación este modo de experiencia con ciertos motivos de las narrativas a que da lugar:

[N]ascent Value organizes them around a conception of the Event which is formed by categories of Fortune and Providence, the wheel that turns, bringing great good luck and then dashing it, the sense of what is not yet an invisible hand guiding human destinies and endowing them with what is not yet 'success' or 'failure,' but rather the irreversibility of an unprecedented fate, which makes its bearer into the protagonist of a unique and 'memorable' story. (I, 52)

El “sino” del subtítulo de nuestra pieza se instala precisamente en ese espacio fronterizo, al enlazar la noción de necesidad histórica, a lo Hegel, con el motivo del azar. El pistoletazo fatal que mata al marqués es desde nuestra exégesis un episodio asociable con los azares y riesgos característicos de la inversión capitalista, sobre todo en la etapa del capitalismo comercial transoceánico. Estos riesgos ya se evidencian en *Tanto vales cuanto tienes*, donde don Blas es víctima de un ataque pirata por el que pierde momentáneamente toda la fortuna capitalizada que había acumulado como comerciante. Don Álvaro personifica las características del capital comercial en su propensión al riesgo. Se comenta en el aguaducho que es gran torero, “muy echado adelante” (I, 2). En el ejército adquiere fama porque se juega la vida a cada ocasión. Su intento de huida con Leonor es también una apuesta arriesgada. Es una empresa que además supone “liberar” a Leonor de sus ataduras tradicionales para casarse libremente con quien ella elige. Si aplicamos a este episodio lo que dice Larra sobre el teatro clásico en su crítica del *Anthony* de Dumas, que los hijos puestos en escena como víctimas de la tiranía paterna suelen ser “una viva alusión al pueblo” (579), entonces podemos entender la seducción emocional de Leonor por don Álvaro como figuración de la “liberación” del trabajador de las relaciones de dependencia de la sociedad estamental para entrar como individuo autónomo en el espacio anónimo del mercado. El matrimonio libre figura entonces el contrato laboral libre, y don Álvaro se presenta para el marqués como el dinero móvil, el capital, al señor de tierras. El rechazo del advenedizo corresponde a la denuncia del azar de conservadores como Edmund Burke, que veían en el desplazamiento del espacio de poder hacia las elites plutocráticas la transformación de la sociedad en casino, la condena a la inseguridad y la crisis permanente. A la fascinación diabólica del dinero, la visión conservadora contrapone la continuidad generacional, y la seguridad y estabilidad de la propiedad de la tierra y de las relaciones sociales personalizadas. Marx sintetiza así la denuncia conservadora:

One only need read the attacks launched by immovable on movable property and vice-versa in order to gain a clear picture of their respective worthlessness. The landowner emphasizes the noble lineage of his property, the feudal reminiscences, the poetry of remembrance, his high-flown nature, his political importance, etc. When he is talking economics he avows that agriculture *alone* is productive. At the same time he depicts his opponent as a wily, huckstering, censorious, deceitful, greedy, mercenary, rebellious, heartless and soulless racketeer who is estranged from his community and busily trades it away, a profiteering, pimping,

servile, smooth, affected trickster, a desiccated sharper who breeds, nourishes and encourages competition and pauperism, crime and the dissolution of all social ties, who is without honour, principles, poetry, substance or anything else. (*EW* 338)

No es difícil ver el perfil de don Álvaro en la caracterización: “estranged from his community” . . . “encourages . . . the dissolution of all social ties” (“he roto todos los vínculos”) . . . without honor (“¡Honor un desconocido!”) . . . [without] substance (“pero ¿quién es?”).

Es significativo que en *Don Álvaro* esta confrontación entre lo nuevo y lo viejo tenga lugar en Sevilla, a medio camino entre la vieja e interior Córdoba y la moderna y comercial Cádiz, patrias respectivas del propio Rivas, retoño de la rancia aristocracia, y de su compañero de exilio y confidente durante el proceso de creación de la obra, Antonio Alcalá Galiano, de antigua familia marinera gaditana. La Cádiz activa y volcada al exterior y la recogida y soñolienta Córdoba se aproximan, como en desafío mutuo, en la Sevilla urbana y la Sevilla rural de los dos primeros escenarios de la obra. El primero (escenas 1 a 4 de la primera jornada) presenta el río Guadalquivir al fondo, “y varios barcos en él, con flámulas y gallardetes” connotando la actividad y la prosperidad del comercio, connotación reforzada por el ajetreo urbano de los “varios habitantes de Sevilla” que “cruzarán en todas direcciones durante la escena”. El segundo (escenas 5 a 8 de la primera jornada), presenta la hacienda rural del Aljarafe, comarca próxima a Sevilla de extensos y antiguos señoríos olivareros, como la propia Córdoba. En concreto, la acción ocurre en una sala suya “colgada de damasco, con retratos de familia, escudos de armas y los adornos que se estilaban en el siglo pasado, pero todo deteriorado”. Recordemos las razones argumentales para este segundo escenario: ante el peligro de seducción de Leonor por el misterioso don Álvaro, su padre la ha trasladado de la urbe sevillana al campo. Como informa el canónigo: “Parece que la señorita estaba encaprichadilla, fascinada, y el padre la ha llevado al campo, a la hacienda que tiene en el Aljarafe, para distraerla. En todo lo cual el señor marqués se ha comportado como persona prudente” (I, 2). Los resultados son aparentemente satisfactorios: “La calma / recobra, niña...en verdad, / desde que estamos aquí, estoy contento de ti. / Veo la tranquilidad / que con la campestre vida / va renaciendo en tu pecho, / y me tienes satisfecho . . .” (I, 5). Queda clara la figuración del conflicto: la fascinación del dinero, de la urbe, de la libertad del mercado, frente a la “tranquilidad” de las relaciones tradicionales de dependencia y su base rural. Para Leonor no se trata de una opción fácil. Sabe, al decidir dejarse llevar por su deseo, que la contrapartida de la autonomía es la alienación, la pérdida de vínculos: “Que le correspondo sabes . . . / por él, mi casa y familia, / mis hermanos y mi padre / voy a abandonar, y sola . . .” (I, 6). Y, recordemos, don Álvaro reconoce su papel social disolvente al final: “he roto todos los vínculos, he hollado todas las obligaciones” (V, 8). Sin embargo, en los momentos previos a la huida frustrada, don Álvaro es todo decisión e ímpetu, en contraste con los titubeos y las dudas de Leonor. Al nivel figurado, otra vez Marx nos da la clave de este contraste, que es el contraste entre el capitalista y el poseedor de fuerza de trabajo cuando se aprestan a entrar en contrato laboral: “el uno, significativamente, sonríe con ínfulas y avanza impetuoso; el otro lo hace con recelo, reluctante, como el que ha llevado al mercado su

propio pellejo y no puede esperar sino una cosa: que se lo curtan” (*Capital I*: 214). Volveremos pronto sobre este episodio.

En la lectura de Francisco LaRubia Prado de *Don Álvaro* como dramatización del complejo de Edipo, don Álvaro es tabú por haber osado “asesinar a la figura paterna por su cuenta, sin asociación con el grupo” (10). El origen mestizo de don Álvaro es la manera en que se figura ese carácter tabú. La “suciedad” de su sangre inca, como también el elemento misterioso de don Álvaro, son todos rasgos del tabú freudiano. En nuestra lectura, el tabú del mestizaje figura por una parte el punto ciego del trabajo como origen del capital; la (auto)represión del elemento mestizo es un síntoma de la relegación al inconsciente de las relaciones de producción basadas en la explotación que fundamentan el nuevo mundo monetarizado. La incapacidad de don Álvaro para encarar su identidad de mestizo sugiere las contradicciones de la visión económica del liberalismo temprano, que tiene su soporte en una clase media económica dependiente de la preservación del muy iliberal monopolio comercial de la metrópoli con sus colonias (Anna 256).

Esta contradicción se manifestó abiertamente en el terreno político en episodios como los debates en las Cortes de Cádiz sobre la paridad de representación para los “españoles americanos”, a la cual se opusieron tenazmente los diputados liberales peninsulares. Estos se valieron de todo tipo de argumentación racista para delimitar los derechos de ciudadanía de los indígenas, y así asegurar una representación peninsular numéricamente superior, aunque la población americana, aún excluyendo los esclavos y sus descendientes, a los que la *Constitución de 1812* no reconocía como ciudadanos, sobrepasaba en razón de 3 a 2 la de la metrópoli (Anna 258-61).

“As a sensitive man”, nos dice W. Pattison, “don Álvaro hides this [el hecho de ser mestizo], his real secret, even to himself” (70). Pero en vez de tomar *sensitive* en su acepción de “sensible” es más esclarecedor entenderlo como “delicado”, como en “a sensitive matter”, un asunto delicado. El reverso indio de don Álvaro es el reverso indio del capital, la cara oculta de la esfera de la producción, el asunto delicado sobre el que echa tierra la economía política liberal, al reducir lo económico a la esfera de la circulación. Que don Álvaro tenga específicamente sangre inca es significativo: en ninguna otra parte de América fue más brutal la explotación laboral de los indígenas por los españoles que en el virreinato del Perú. También fueron llevados a ese territorio en el periodo colonial cerca de 100.000 esclavos negros, muchos de ellos a trabajar en las plantaciones costeras.

Nótese que don Álvaro no se avergüenza de su origen inca aristocrático; antes bien se enorgullece de él. Lo que no puede reconocer es el elemento indígena como tal de esa identidad. Incluso bajo su identidad “santa” de padre Rafael reacciona con agresividad fuera de tono cuando el hermano Melitón le compara en broma con un mulato o un indio. La aristocracia inca se equipara para él con la aristocracia castellana, pero no quiere tener nada que ver con el indio común, con los “bárbaros”, en sus propios términos, entre los que se crió (III, 3). Aunque compartimos con Juan Carlos Galdo la convicción sobre la relevancia central de la condición de mestizo de don Álvaro para la interpretación de la obra, no creemos que haya base para afirmar que el protagonista otorga una “significación positiva” (36) —en línea con el tópico ilustrado del buen salvaje,

que desarrolla también Busquets— a su crianza entre indígenas; el referir a ellos como “bárbaros” parecería prueba suficiente contra ello. De hecho, con sus fluctuaciones de autoestima don Álvaro parece estar reproduciendo otra extendida visión ilustrada, y especialmente criolla, de los indígenas americanos: una radical distinción entre la admirable casta dirigente de las espléndidas civilizaciones precoloniales, y el degenerado e indolente indio común contemporáneo, al que de una manera u otra había que obligar a trabajar por el bien de la economía (Cañizares-Esguerra 262-265).

En el enfrentamiento final de la obra, don Alfonso insulta a don Álvaro recordándole lo que no quiere recordar: “. . . la inmunda / *mancha* que hay en vuestro *escudo*” (V, 6). Don Álvaro se cierra a la banda: “¡Mi escudo es como el sol limpio, / como el sol!” a lo que don Alfonso tiene que precisar: “¿Y no lo anubla / ningún cuartel de mulato, / de sangre mezclada, impura?”. “Escudo” es, claro, otro término polisémico. Aquí significa al nivel argumental escudo de armas, pero también tiene un sentido metonímico dinerario, que es el que opera al nivel figurado, de moneda con el escudo real grabado, equivalente a medio doblón. Al nivel argumental, “escudo” como escudo de armas tiene un sentido figurado y significa el honor familiar. Al nivel de la figuración socioeconómica, “escudo” tiene también un sentido figurado y significa el capital en general. Si el escudo tiene una mancha de origen, entonces hay que blanquearlo, limpiar su “cuartel de mulato” es decir, limpiar las trazas de inmundicia del capital, de su génesis en la acumulación originaria producto de la explotación brutal de la mano de obra indígena y esclava. James Thompson, al ocuparse de los criminales de las novelas de Defoe y su relación con las distintas formas de dinero, expone la relación entre el dinero-papel y el aumento de la movilidad y la consiguiente posibilidad del “blanqueo” social:

Banknotes, bills of exchange, and other forms of commercial paper allow value to be transported with relative security over large distances. The social amnesia made possible by paper allows traces of origin to be effaced, a function especially important to Defoe’s criminals whose narratives aim at eventual respectability. Paper is a crucial instrument in the social and financial laundering that Defoe’s protagonists specialize in. (88)

Don Álvaro también busca, como los criminales de Defoe, respetabilidad y “blanqueo” financiero, un término que adquiere aquí un curioso doble sentido. Aunque el uso metafórico de “blanquear” en el sentido de “ajustar a la legalidad fiscal el dinero precedente de negocios delictivos o injustificables” parece ser reciente, sí se usa de antiguo el más literal “blanquecer”, que significa “limpiar y sacar su color al oro, plata y otros metales” (*DRAE* 1832), y que nos permite de nuevo conectar el nivel manifiesto del argumento con la dimensión económica latente: don Álvaro se empeña en blanquecer el escudo familiar a un nivel, el escudo figurado (en doble metonimia) al otro, para limpiar la mancha deshonrosa de su origen.

Esto, como apunta Thompson, viene facilitado por el dinero-papel, dinero móvil, figurado por el legajo de papeles sellados que don Álvaro guarda en una caja en su maleta, legajo con el que pensaba efectivamente, al nivel argumental, lavar el pecado de sus padres y restaurar el honor familiar, y que esconde, en sus propias palabras, “un misterio impenetrable” que no puede ser otro que la verdad de su origen. Creyéndose a

las puertas de la muerte, don Álvaro obtiene de don Carlos juramento de caballero de cumplir su encargo de destruir los papeles. Con ello quiere, dice, descargarse de un gran peso (III, 7). Es de notar aquí la hilación de dobles sentidos: don Álvaro quiere librarse de la “carga” de un gran “peso” de “papeles” que hay en la “caja”. La caja, en el centro (III, 7) de la maleta y con papeles a la vez en su centro (III, 8), puede tomarse como una caja en sentido comercial (“en las tesorerías y casas de comercio el sitio o pieza destinado para recibir, guardar, y entregar dinero”, *DRAE* 1832), y los papeles serían entonces dinero-papel, dinero móvil y productivo, capital.

La explícita doble centralidad de los papeles entre las posesiones de don Álvaro, en el centro del centro, realza la significación de su subrepción por don Álvaro hasta creerse con un pie en la sepultura —y aun entonces se acuerda de ellos sólo para pedir su destrucción. A nivel del enredo, el encargo de don Álvaro a don Carlos no se entiende del todo. ¿Por qué hacer destruir el legajo de papeles en caso de morir? ¿Es que comprometen la libertad de sus padres y la restauración del honor familiar? ¿Es que revelan el estigma de su origen? En ese caso, ¿por qué no los ha destruido ya? Si, al contrario, los conserva por su posible valor cara a esa restauración del honor familiar, ¿por qué hacerlos destruir a su muerte, cuando el estigma de su origen ya no puede afectarle? En realidad, el encargo de don Álvaro es una redundancia, o, según se vea, una imposibilidad: lo que pide es que una vez muerto, don Carlos mate también su fantasma, su médula dineraria.

Don Carlos se debate entre faltar a su promesa al moribundo inspeccionando los papeles y dejar sin confirmar su creciente sospecha de que don Fadrique es en realidad el infame indiano: “Salid caja misteriosa, / del destino urna fatal, / a quien con sudor mortal / toca mi mano medrosa; / me impide abrirte el temblor / que me causa el recelar / que en tu centro voy a hallar / los pedazos de mi honor” (III, 8). Si la caja es la urna del destino de don Carlos y del viejo orden que defiende, nuevamente confirmamos que es don Álvaro el que canaliza el destino, y no viceversa. Ese destino es la ruina del viejo orden: efectivamente, la caja le habría revelado a don Carlos la identidad real de don Fadrique, y el aristócrata habría descubierto en ella los “pedazos (¿piezas, monedas?) de su honor”. Pero tras un monólogo casuístico don Carlos decide guardar su promesa, y en lugar de examinar los papeles opta por abrir otra caja más pequeña que halla junto a la primera. La cajita, que revela el retrato de Leonor, resulta ser para don Carlos nada menos que la mítica “caja fatal de Pandora” (III, 8), al atestiguar la disolución de los lazos tradicionales. Para don Álvaro el retrato de Leonor es un recuerdo de su amor y de su promesa de arriesgar perderlo todo (como así sucedería) por él. La exaltación de la fuerza del amor es un rasgo común de los héroes del teatro romántico “revolucionario”. Tal fuerza puede llegar a ser mortífera, como muestran los suicidios de Elvira en *Macías* y de la Leonor de *El trovador*, y sobre todo el final de *Los amantes de Teruel*, en que tanto él como ella mueren literalmente de amor, como fulminados por un rayo, Marsilla al creerse desdeñado por Isabel y ésta como reacción a la muerte de Marsilla. Extendiendo a estas obras la interpretación que hemos propuesto de la relación entre Leonor y don Álvaro, podemos plantear la hipótesis de que la fuerza incontrolable y aniquiladora del amor representa en el inconsciente económico de estos dramas la fuerza disolvente de la libre competencia en el mercado, liberado éste de la “tiranía” del estado y de los vínculos tradicionales y otorgadas a los individuos la libertad y la igualdad abstractas que propone el modelo

liberal. Sería significativo entonces el hecho de que Larra, al defender la verosimilitud del mentado final trágico de *Los amantes de Teruel*, ponga el amor en paralelo a otras dos pasiones que, podría argumentarse, son el motor de la libre competencia: “el amor mata (aunque no mate a todo el mundo) como matan la ambición y la envidia” (594). Precisamente las mismas pasiones son los ingredientes que conforman a nuestro don Álvaro, en sus propias palabras: “amor y ambición ardiente / me engendraron de concierto” (III, 3).

Como evocará después en la prisión de Veletri, en el momento de enamorarse de Leonor don Álvaro anticipaba una felicidad metaforizada, sintomáticamente, como “torres de oro y montes argentinos” (IV, 5). Al verse con Leonor la noche de la proyectada fuga se encuentra, según le comunica a su amada, “más ufano que el sol” (I, 7). Anticipa, efectivamente, el amanecer del matrimonio-contrato libre, bajo el imperio radiante del sol-dinero: “y cuando el nuevo sol en el Oriente, / protector de mi stirpe soberana, / numen eterno en la región indiana, / la regia pompa de su trono ostente, / monarca de la luz, padre del día, / yo tu esposo seré; tú, esposa mía” (I, 7). “Monarca” y “padre”, el dinero suplanta a los detentadores de autoridad tradicionales; el poder de seducción de don Álvaro, la fascinación que ejerce en Leonor y entre el ejército, se impondrá de hecho sobre la autoridad paterna del marqués de Calatrava, y amenaza después con resquebrajar la autoridad del rey Carlos de Nápoles.

En la sociedad monetarizada el dinero media la satisfacción del deseo. Según Casaldueiro, la “situación trágica” que descubre el romanticismo es la del magnetismo del deseo aniquilador: “el corazón tiene una fuerza que choca contra la razón, y aun sabiendo que acarrea la perdición del hombre, su magnetismo nos atrae y nos sentimos felices al vernos en medio de esa corriente de pasión que todo lo inunda y todo lo arrastra” (255). Aunque el crítico tiene en mente aquí a don Álvaro, lo cierto es que Leonor ejemplifica más diáfananamente esa situación trágica, ya que es ella la que tiene que renunciar a todo lo que tiene para perseguir su sueño. Que ese sueño resulte una quimera no quiere decir que don Álvaro no haya tenido éxito en la seducción. Leonor ha quedado desvinculada, que era de lo que se trataba: prueba de ello es el hecho, señalado por algunos críticos, de que don Álvaro prácticamente pierde todo interés por ella después de la huida frustrada. Acepta primero por simples rumores su muerte y se compromete después, aun sabiendo por boca de don Carlos que Leonor está viva, a renunciar a todo y encerrarse de por vida en un convento. Se diría que la verdad de Leonor se ha desplazado en la mente de don Álvaro al mismo limbo en que se encuentra la verdad de su mestizaje. Ese limbo no es sino el espacio reprimido de la esfera de la producción.

Como apunta David Harvey, la venta de su fuerza de trabajo convierte al proletario en un “otro” invisible a la sociedad, junto con las mujeres, las razas marginadas, los pueblos colonizados, etc.:

The omnipresence of this class relation of domination [. . .] suggests one of the founding principles upon which the very idea of otherness is produced and reproduced on a continuing basis in capitalist society. The world of the working class becomes the domain of the “other,” which is necessarily

rendered opaque and potentially unknowable by virtue of the fetishism of market exchange. (104)

Leonor desvinculada, la Leonor penitente, es Leonor proletarizada. Reaparece en la segunda jornada subiendo al convento, “muy fatigada y vestida de hombre” (II, 3), y más específicamente “de hombre ordinario” según se indica en la lista de personajes de la jornada. El convento por sí evoca la mina, la plantación, la fábrica, en su organización racional fundada en la regularidad y la disciplina. La nueva situación de Leonor es mediada, como el contrato laboral, por el papel, la carta firmada del padre Cleto (¿clepto?). En la ermita aún existen, apunta el padre guardián, “los humildes utensilios” que usó la ocupante anterior. Leonor se ha condenado al anonimato absoluto, a la soledad y al ascetismo de su reclusión en el yermo: “Vengo dispuesta, [en realidad, forzada por la presión social] lo he dicho, / a sepultarme por siempre / en la tumba de estos riscos” (II, 7). Consume lo estrictamente necesario para subsistir, para reproducir la fuerza de trabajo. Ya sólo cuenta como tal fuerza de trabajo, “desaparece” de la esfera de las relaciones sociales, “muerta para el siglo” (II, 7).

Resulta también sintomática la cancelación, la muerte narrativa, de los otros dos amantes de la obra, Curra y Antonio, que iban a huir con los jóvenes señoritos y casarse a la par que ellos. Curra espolea a Leonor para que elija su libertad; ante el temor de Leonor a la desvinculación, a quedarse sola en el mundo, la tranquiliza: “Sola no, que yo soy alguien, / y también Antonio va / y nunca en ninguna parte / la dejaremos . . .” (I, 6). Tal lealtad no es desde luego correspondida. Cuando se dan cuenta de que han sido descubiertos, Curra naturalmente se preocupa por su Antonio, que estaba abajo esperando recibir las maletas, y lo llama desde el balcón. Don Álvaro la silencia de mala manera: “¡Calla, maldita!” y ella no vuelve a decir palabra. En la siguiente escena ella sujeta del brazo al marqués, intentando todavía interceder por los señoritos. Recibe otro insulto, y no volvemos a saber ni de ella ni de Antonio. Si en el nivel manifiesto hay una exaltación del amor, no es una exaltación indiscriminada, ya que hay amores que no merecen contarse (la única mercancía que traen al mercado sus protagonistas, después de todo, es su fuerza de trabajo: Curra sólo curra). Son puros medios hacia fines; frustrados éstos, aquéllos dejan de importar.

Enfilamos la recta final con una intuición penetrante de Simmel que nos permite ahondar en la relación entre *Don Álvaro* —y el romanticismo en general— y el dinero:

The strange coalescing, abstraction, and anticipation of ownership of property, which constitutes the meaning of money, is like aesthetic pleasure in permitting consciousness a free play, a portentous extension into an unresisting medium, and the incorporation of all possibilities without violation or deterioration by reality. (328)

El proceso de creación de *Don Álvaro* parece haber tenido lugar como tal expansión en un medio no resistente, habida cuenta su extrema variedad y su libertad frente a las resistencias y restricciones del clasicismo, así como el hecho de que no ejerce la función, para el clasicista central a la literatura seria, de re-producir la realidad superior del orden moral. Es producto del libre juego de una imaginación “desvinculada” de los



requerimientos tradicionales de la literatura, obra de un autor a su vez hasta cierto punto desvinculado de obligaciones sociales por la circunstancia del exilio.

La monetarización de la sociedad, observa Vernon (8), supuso una nueva concepción de la realidad material, que introdujo en la ficción —sobre todo en la novela realista— una auténtica invasión de mercancías, una presencia textual —paralela a la presencia física real— de objetos en cantidades y en diversidad sin paralelo hasta entonces. L.A. de Cueto observa en *El Artista* que el argumento de *Don Álvaro* “rebosa de incidentes que si bien eminentemente dramáticos y magistralmente presentados, necesitan en nuestro sentir, para desenvolverse completamente, límites menos estrechos que los de un simple drama” (5). Para *La Abeja* (10 de abril de 1835), el argumento es “más propio para la narración que para el movimiento, esto es, para una novela que para un drama” (Andioc 82). La multiplicación de personajes, escenarios, clases sociales, razas, ocupaciones, registros lingüísticos, versificación, etc. ya ha sido notada por la crítica (ver Andioc, Casalduero 232-34), y de por sí sugiere la sociedad de consumo y el brillo superficial de la mercancía. *Don Álvaro* es calificada como “una linterna mágica donde se ve de todo” en el *Eco del Comercio* de 24 de marzo de 1835, y como obra de “grande espectáculo” en el *Diario Mercantil de Valencia* de 21 de mayo de 1837 (Andioc 80). La profusión es de hecho el principal reclamo para atraer al público. Así anuncia la obra el *Correo de las Damas* en vísperas del estreno, con leve ironía: “Según la corta idea que tenemos de su argumento, no hay duda que será románticamente romántico. Los personajes son muchos, los lugares de la escena varían, los géneros distintos de muchos en que está escrito, tantos acaso como pueden salir de la acreditada pluma del señor duque” (Peers 71). Esta proliferación, esperable en las populares comedias de magia (un teatro entendido abiertamente como mercancía, por autores y público), a la vez sedujo e incomodó en una obra con pretensiones de seriedad filosófica.

Teniendo en cuenta esta capacidad —e intención— de seducir, la nueva estética puede considerarse como legitimación de una literatura-mercancía “seria” frente a la oposición clasicista entre (sub)literatura-mercancía y literatura seria, en reconocimiento de que la libertad de mercado significa también la imposibilidad de escapar la mediación monetaria. Si el romanticismo, en la muy repetida frase de Victor Hugo, es el liberalismo en literatura (44), esto se debe entender no sólo a nivel de la forma literaria y el mensaje social de la literatura romántica sino también al nivel de su contexto de producción y circulación. Apliquemos esta intuición: *Don Álvaro* quería seducir a la audiencia de la misma forma que el personaje don Álvaro seduce a Leonor: le ofrecía un nuevo mundo donde la imaginación quedaba liberada de las viejas certezas y de la sumisión a la autoridad paterna, y lo hacía con un producto literario conscientemente libre de la sujeción clasicista a la representación mimética de un orden moral objetivo. El titubeo del espectador era homólogo al titubeo de la propia Leonor entre don Álvaro y la autoridad paterna: no le era fácil decidir entre aplaudir y rechazar la obra, entre abrazar y resistir la disolución del orden moral objetivo, entre la repulsa y la celebración del nuevo orden de mediación universal del signo.

\*The authors would like to thank the Office of Research and Sponsored Programs of the University of Wisconsin-Eau Claire for a Research Collaboration Grant that supported the early stages of the investigation leading to this article.

## Obras citadas

- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española* (Tomo IV). Madrid: Gredos, 1980.
- Andioc, René. "Sobre el estreno del *Don Álvaro*". J. Amor Vázquez y A. David Kosoff, eds., *Homenaje a Juan López-Morillas*. Madrid: Castalia, 1982.
- Anna, Timothy E. "Spain and the Breakdown of the Imperial Ethos: The Problem of Equality". *Hispanic American Historical Review* 62 (1982): 254-272.
- Artola, Miguel. *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. Madrid: Alianza/Alfaguara, 1973.
- Azorín. *Rivas y Larra. Razón social del Romanticismo en España*. Madrid: Renacimiento, 1916.
- Busquets, Loreto. "Don Álvaro, o la fuerza de la historia". *Cuadernos Hispanoamericanos* 547 (1996): 61-78.
- Cañizares-Esguerra, Jorge. *How to Write the History of the New World. Historiographies, Epistemologies, and Identities in the Eighteenth-Century Atlantic World*. Stanford: Stanford UP, 2001.
- Cardwell, Richard. "Don Alvaro or the Force of Cosmic Injustice". *Studies in Romanticism* 12 (1973): 559-579.
- Casalduero, Joaquín. *Estudios sobre el teatro español*. Madrid: Gredos, 1967.
- Cueto, Leopoldo Augusto de. "Examen de *Don Alvaro o la fuerza del sino*". (*El Artista*, 15 de mayo 1835). En "Spanish Romanticism: Some Notes and Documents (Tomo I)". *Bulletin of Spanish Studies* 7 (1930): 3-13.
- Galdo, Juan Carlos. "Mestizaje, violencia y dialogismo en *Don Álvaro*". *Romance Review* 11 (2001): 33-44.
- Gies, David Thatcher. *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Alianza, 1980.
- Hugo, Victor. *Hernani*. Paris: Bordas, 1972.
- Jameson, Fredric. *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1988.
- Kirkpatrick, Susan. *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid: Cátedra - Universitat de València - Instituto de la Mujer, 1991.
- Larra, Mariano José de. *Artículos Completos*. Madrid: Aguilar, 1961.
- LaRubia Prado, Francisco. "Don Alvaro y la retórica de la ausencia". *Revista Hispánica Moderna* 49 (1996): 5-19.
- Marrast, Robert. "Le drame en Espagne à l'époque romantique de 1834 à 1844: contribution à son approche sociologique". *Romantisme, réalisme, naturalisme en Espagne et en Amérique Latine*. Lille: Publications de l'Université de Lille, 1978. 35-45.
- Marx, Karl. *El Capital. Crítica de la economía política. Libro primero: El proceso de producción del capital*. Madrid: Siglo XXI, 1975.
- . *Early Writings*. New York: Vintage Books, 1975.
- Pattison, Walter T. "The Secret of *Don Alvaro*". *Symposium* 21 (1967): 67-78.
- Peers, E. Allison. *Angel de Saavedra, Duque de Rivas. A Critical Study*. (*Revue Hispanique*, 58). New York, Paris, 1923.
- Peña, Pedro J. de la. "Arquetipos sociales del teatro romántico". *Cuadernos Hispanoamericanos* 510 (1992): 43-56.
- Quevedo, Francisco de. *Poesía varia*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Rivas, Angel de Saavedra, Duque de. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1956.

- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Alianza, 1967.
- Simmel, George. *The Philosophy of Money*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- Slater, Don, y Fran Tonkiss. *Market Society. Markets and Modern Social Theory*. Cambridge: Polity P, 2001.
- Thompson, James. *Models of Value. Eighteenth-Century Political Economy and the Novel*. Durham/London: Duke UP, 1996.
- Tolliver, Joyce. "Introduction". Angel de Saavedra, Duke of Rivas, *Don Álvaro, or the Force of Fate* (1835). Washington, D.C.: The Catholic U of America P, 1995. xiii-xxxi.
- Vernon, John. *Money and Fiction: Literary Realism in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Ithaca, New York: Cornell UP, 1984.
- Vilar, Juan Bautista. *El despegue de la revolución industrial en España, 1827-1869*. Madrid: Ediciones Istmo, 1990.