

VISITANDO LA EDAD MEDIA:
REPRESENTACIONES DEL MEDIEVO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

VISITANDO LA EDAD MEDIA: REPRESENTACIONES DEL MEDIEVO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

Editores: Julián Ortega y Rebeca Sanmartín

Teruel, 18 y 19 de abril de 2007



Edición:

Centro de Documentación Hartzenbusch adscrito a la Fundación Amantes de Teruel.

La Fundación Amantes de Teruel es una institución cuyos patronos son: Obispado de Teruel y Albarra-
cín, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Teruel, Diputación Provincial de Teruel e Ibercaja.

© Fundación Amantes de Teruel para la presente edición, Teruel, 2009.

Diseño de cubierta y maquetación:

Batidora de Ideas.

Imprime:

Perruca. Industria Gráfica.

D. L.: TE -6- 2009

I.S.B.N.: 978-84-612-9576-0

ÍNDICE

	“Introducción: Visitando la Edad Media: [Re]presentaciones del Medievo en la España del siglo XIX”	
	Julián M. Ortega Ortega y Rebeca Sanmartín Bastida	8
	“Interpretación de la Edad Media en la novela histórica española durante el Romanticismo”	
	Enrique Rubio Cremades	20
	“Verdad y ficción en la novela histórica española: José de Espronceda y Enrique Gil y Carrasco”	
	Epicteto Díaz Navarro	36
	“Visión del Reino de Aragón en la pintura española de historia del siglo XIX”	
7	Wifredo Rincón García	50
	“El camino hacia Hartzenbusch: la reescritura teatral de la leyenda de los Amantes de Teruel”	
	Esther Borrego Gutiérrez	68
	“Medievalismo y Modernismo: la generación de los poetas premodernistas”	
	Rebeca Sanmartín Bastida	104
	“La otra Edad Media modernista: el sueño de Al-Ándalus”	
	Amelina Correa Ramón	120
	“Visitando la construcción del canon medieval: el caso de la mutación genológica de la Gran conquista de Ultramar en la historiografía literaria del siglo XIX”	
	César Domínguez	136
	“La visión literaria de la Edad Media: del teatro del XIX a la narrativa actual”	
	José Manuel Cabrales Arteaga	164
	“El peso de la Corona: el Aragón legendario y los medievalistas turolenses” (1850-1936)	
	Ignacio Peiró Martín	184
	Resúmenes de los trabajos presentados	200

Introducción

“Visitando la Edad Media: (re)presentaciones del medievo en la España del siglo XIX”

Julián M. Ortega Ortega y Rebeca Sanmartín Bastida
Universidad de Teruel y Unidad Complutense de Madrid

Nadie, como es bien sabido, ha regresado nunca del pasado para hacernos saber de primera mano qué sucede habitualmente allí. Al igual que ocurre con los *regresos al futuro*, las *visitas al pasado* son posibles sólo mediante (re)construcciones, simulacros más o menos persuasivos de una de las utopías más genuinamente modernas: viajar en el tiempo como se viaja en el espacio, buscando o huyendo de algo¹. Desde las exitosas novelas históricas o sus respectivas adaptaciones cinematográficas hasta parques temáticos y otras recreaciones lúdico-festivas, son multitud las manifestaciones sucedáneas de esta ilusión no del todo inocente, no siempre ajena al reciente proceso de desburocratización que rige la creación más reciente de imágenes del pasado².

Esta es, quizás, la principal paradoja de nuestro modo de trabajar el tiempo, el hecho de que el pasado deba constituirse como diferencia del presen-

¹ Véase M. BARCELÓ, “Pais en ruinas”, *El País*, 19/06/2002.

² Para un examen preliminar de estas cuestiones, véase R. SANMARTÍN BASTIDA, “De Edad Media y Medievalismos: Propuestas y perspectivas”, *Dicenda*, 22 (2004), pp. 229-247. Consúltense, asimismo, las monografías de la revista *Studies in Medievalism*, cuyo número del 2004 está dedicado a “Postmodern Medievalisms”, editado por Richard Utz y Jesse G. Swan; G. SERGI, *La idea de Edad Media*, Barcelona, Crítica, 2002, y VV. AA., *Il Medioevo al passato e al presente*, Turín Einaudi, 2005. Este mismo año 2008 aparecerán sendos volúmenes de la *Revista de Poética Medieval* bajo el título “Medievalismo/s: De la disciplina y otros espacios imaginados”, coordinados por César Domínguez y con carácter interdisciplinar.

te para adquirir significación, y la tensión que se crea entre ambos, fundamento del cambio que requiere la noción ochocentista de la historia, aquella en la que se investiga el pasado para establecer un diagnóstico del presente que sirva de guía de cara al futuro. Y, sin embargo, aunque en el seno de la misma conciencia histórica de la Modernidad el pasado deba ser en nuestra percepción distinto del presente, su armazón conceptual no puede escaparse de las reglas básicas que nos permiten construir mundos, siempre necesariamente contemporáneos de quien los (d)describe. Para poder proyectar en el pasado los fantasmas del presente antes –o, mejor, a la vez– es preciso construir un tiempo que pueda actuar como receptáculo de nuestras obsesiones. Como todos los otros mundos de los que hablaba Paul Éluard, también los pretéritos están condenados a permanecer en el aquí y el ahora, encerrados en una limitada y contingente imaginación.

9 Esta misma contingencia, que dota de un carácter necesariamente histórico a cualesquiera productos de la imaginación, es precisamente la que convierte a tales sucedáneos, a estos artefactos conceptuales de difícil manejo, a estas “invenciones”³, en una privilegiada vía de acercamiento –y a menudo también de alejamiento– a las representaciones de la Edad Media a lo largo del siglo XIX, puesto que en cada construcción del pasado, y del futuro, perdura, indeleble, la huella de los criterios del momento que los ha generado. Y esto vale para nuestros propósitos: analizar en los albores del siglo XXI la imagen que en el Ochocientos se tenía del siglo XI, del XIII, o del XV, del Medievo en definitiva, no deja de ser, al fin y al cabo, otra de las paradojas reflexivas de un tiempo empeñado en replegarse sobre sí mismo mientras, a su alrededor, las geografías se hacen cada vez más globales.

Llevados por esta paradoja, la intención de las Jornadas que se celebraron el 18-19 de abril de 2007 bajo el título “Visitando la Edad Media: Representaciones del Medievo en la España del siglo XIX” y coordinadas por los aquí firmantes, ha sido construir un punto de arranque para un proyecto más vasto destinado a precisar los procedimientos empleados en la labor de construcción de la categoría “Edad Media” y la posición que pasó a ocupar en el seno del entramado intelectual y artístico del siglo XIX, así como a definir cuál es nuestra relación con tales procedimientos y con dicha posición, intentando comprender la Edad Media a través y no a pesar de cómo fue pensada en el Ochocientos. Se trata, en suma, de discernir qué parte de nuestra genealogía cultural está sustentada en las elaboraciones derivadas de esa idea que constituyó, para el siglo XIX,

³ *Moyen Age, mode d'emploi* fue el título dado al monográfico de la revista *Médiévales*, 7 (1984) dedicado a examinar cuestiones de concepto. Un título similar, “Edad Media, instrucciones de uso”, da nombre a una magnífica síntesis sobre los usos ideológicos de la Edad Media en el contexto europeo elaborada por J. J. CARRERAS (en *Miradas a la historia*, eds. E. Nicolás y J. A. Gómez, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 15-28). Para la Edad Media como invento o invención, basta señalar los títulos de las obras de N. CANTOR, *Inventing the Middle Ages: The Lives, Works, and Ideas of the Great Medievalists of Twentieth Century*, Nueva York, William Morrow & Co., 1991 y de J. HEERS, *La invención de la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1995.

el Medioevo; o, si se prefiere, de descubrir qué fueron capaces de hacer las gentes cultas del Ochocientos con ese imaginario y qué tenemos que ver hoy nosotros, investigadores y ciudadanos en general, con tales realizaciones⁴.

Seguramente, el producto más conspicuo de todas esas mismas construcciones haya sido la constitución de un área de estudio de la Edad Media como disciplina académica, dotada, a pesar de su diseminación en numerosos departamentos, facultades, universidades y otros centros de investigación (historia, arte, arquitectura, literatura, filosofía, derecho, etc.), de pleno reconocimiento oficial en el seno de los estudios humanísticos en todo el mundo occidental, y en nuestro país, más concretamente, desde que fuera aprobada, según decreto de 25 de septiembre de 1857, la creación de la asignatura *Historia de España de los siglos medios* que habrían de cursar los alumnos de la recién fundada *Escuela de Diplomática*⁵. No deja de ser significativo el desinterés en dotarse de una memoria propia que esta disciplina exhibe. Reconocía no hace mucho A. Guerreau que “A finales del siglo xx, la medievalística continúa viviendo en el olvido metódico de su propio pasado”⁶. Su apreciación se refería sobre todo al medio académico francés, pero es aplicable, todavía con mayor motivo, al español, donde cualquier tipo de aproximación a la historia de la historiografía que no sea la hagiográfica es a menudo observada como un ejercicio de diletantismo académicamente intrascendente o, en el mejor de los casos, como un buen tema de investigación para los demás, particularmente los historiadores del mundo contemporáneo. El hecho de que todavía algunos especialistas en historia medieval continúen actuando bajo el consenso implícito de que es posible pensar la Edad Media obviando que el andamiaje conceptual que da sentido a su especialidad es en sí mismo un producto histórico formado a partir de nociones acuñadas, o reelaboradas, en su mayor parte en el siglo xix debería ser motivo de reflexión.

Más allá de las consecuencias que sobre la sociología profesional quepa extraer de este generalizado desinterés por tales prácticas de grupo, la cuestión principal que aquí se dirime se relaciona más bien con la significación que la actual articulación disciplinar tiene para constituir una plataforma de trabajo idónea a la hora de encauzar el proyecto señalado, y que no puede ser otro que un esquema de trabajo que genere las condiciones para el desarrollo de un proyecto resueltamente interdisciplinar. Es cierto que a estas alturas, esta llamada de atención resulta incluso banal, habida cuenta de que las constantes llamadas a desprenderse del corsé disciplinar han venido siendo en ocasiones, y desde sus primeras formulaciones, una magnífica estrategia para mantener, si no para ampliar, la propia especialización académica. No obstante, en pocos

⁴ I. PEIRÓ MARTÍN, *Los guardianes de la Historia. La historiografía académica de la Restauración*, 2ª ed., Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2006.

⁵ I. PEIRÓ MARTÍN y G. PASAMAR ALZURIA, *La Escuela Superior de Diplomática. Los archiveros en la Historiografía española contemporánea*, Madrid, ANABAD, 1996.

⁶ A. GUERREAU, *El futuro de un pasado. La Edad Media en el siglo xxi*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 97.

campos de estudio como en éste resulta tan evidente que nuestras fronteras constituyen el fundamento de las limitaciones de que nuestros análisis hacen gala. Como es bien sabido, cuando en el siglo XIX un pintor elaboraba un cuadro, su composición podía inspirarse en obras teatrales que bebían de novelas influenciadas por estudios históricos (o viceversa), realizados a partir de la investigación de fuentes cronísticas; es decir, el trabajo creativo podía incluir uno o más de los posibles itinerarios de conocimiento del Medioevo. Las combinaciones y recombinaciones eran, a partir de aquí, casi infinitas. El siglo XIX no sólo comenzó a construir una representación de la Edad Media anterior a la definitiva fijación de las diversas áreas de estudio que hoy le competen, sino deliberadamente basada en la conjunción y contraste permanente de géneros que la división disciplinar del trabajo investigador luego ha separado con sus propios protocolos de trabajo.

11

Resulta obvio, pues, que para el proyecto de las Jornadas y de este libro era necesaria una decidida puesta en cuestión de aquellos senderos interpretativos dependientes únicamente de la coherencia y la acotación interna de las disciplinas académicas. En ocasiones nefasta ha resultado la idea, común a estudiosos de la literatura y el arte, de un cierto inmanentismo que permitiría explicar las obras exclusivamente en función de un movimiento autónomo, con total independencia del marco social e histórico en el que se insertan. E. Díaz Navarro recuerda en este mismo volumen el caso de Frye o Bajtin y su intento de emparentar la novela histórica, la de W. Scott por ejemplo, con las novelas bizantinas, la materia artúrica, las novelas de caballerías o la literatura hagiográfica, sin reparar en las condiciones históricas que permitían a un autor decimonónico dotarse de tan prestigiosa genealogía, o al crítico del siglo XX aceptarla como legítima. Reducir el marco interpretativo a un mero ejercicio descontextualizado de intertextualidad, intercalado por la expresión, genial o no, de la personalidad del autor, constituye sin duda un ejercicio empobrecedor. La aportación a este libro de C. Domínguez, centrada en el desplazamiento, a través de la división de géneros, de la *Gran conquista de Ultramar* desde el campo de la historia al de la literatura, muestra cómo en el trabajo de la crítica ochocentista se entrelazaban un cúmulo de determinantes que, desbordando el mero juego cruzado de textos, implicaban tanto la incidencia del nacionalismo como las estrategias editoriales, por ejemplo en el uso deliberadamente comercial que se hizo de la prestigiosa figura de Alfonso X al incluir su nombre en la portada de la edición que de la citada obra alumbró la Biblioteca de Autores Españoles.

En el otro extremo se sitúan las aproximaciones de los historiadores de la cultura y de las mentalidades del Ochocientos, menos atentos a la lógica interna de la representación. Una historia de las prácticas culturales de los escritores decimonónicos que no incluya un análisis de los debates en torno a las poéticas en boga estará irremediablemente abocada a detectar, en el mejor de los casos, tan sólo una parte, y no necesariamente la más interesante, del fenómeno de la construcción de imágenes del pasado medieval. Piénsese, por ejemplo, en cómo el *arqueologismo*, la tendencia de los autores a exhibir su erudición en detalles accesorios al desarrollo de la acción, comienza a ser denostado por

el mundo académico a pesar de constituirse en demanda muy extendida entre los lectores; o cómo la labor de cierta crítica ha ido descubriendo en su desarrollo *anacronismos* donde antes parecía dominar la más *genuina* expresión de la verdad histórica. C. Pietropoli ha sostenido, en este sentido, que en el medievalismo romántico "... l'anacronismo e accostamento paradossale si valori contrapposti erano quindi non segno di disattenzione e di disinteresse nei confronti della correttezza scientifica della propria indagine, ma funzionali all'affermazione della continuità delle proprie tradizioni"⁷. Aquí, lo que el positivismo posterior tacharía de anacronismo era, según la autora, una estrategia neoplatónica de construcción de representaciones idealizadas, amparada en la concepción romántica del *tiempo como duración*, sin relación con las formas de temporalidad típicas del relato realista, formadas por una cadena de eventos irreversibles pero finitos.

La afirmación de V. Llorens, recordada por Díaz Navarro, de que muchas de las novelas históricas del Romanticismo reproducen un ambiente más cervantino que medieval, a pesar de situarse expresamente en el Medioevo, constituye un ejemplo paradigmático de este tipo de problemas. Un medievalismo de inspiración cervantina, ¿ha de ser observado como resultado de una estrategia de construcción de una novela nacional, empeñada en sintetizar en el mismo plano narrativo una serie de figuras en función de su similitud moral, más allá del hecho accesorio de que fueran o no cronológicamente compatibles; o, simplemente, en la línea señalada por J. M. Cabrales Arteaga en su estudio sobre los dramas de filiación neorromántica, se trata del resultado de la escasa preparación cultural de los escritores? En el fondo de la pregunta late, por supuesto, el problema de *la crítica de la crítica* o, si se prefiere, el problema suscitado por el uso de las categorías de análisis positivista más allá de los límites estéticos del realismo. Esta disyuntiva entre relativismo analítico o atrincheramiento en la crítica positivista, capaz de confundir a algunos buenos críticos de las dos últimas generaciones, no deja de ser, al fin y al cabo, un lamentable callejón sin salida, un mero choque de esencialismos, cuando la pesquisa se sitúa más allá del alcance de las prácticas sociales. En el caso propuesto por Cabrales Arteaga es evidente que la falta de erudición de los dramaturgos no constituía, por ejemplo, un fenómeno casual. De hecho, la misma banalización de la Edad Media abiertamente practicada por el Neorromanticismo reforzaba el carácter específicamente literario de la producción teatral, a la vez que configuraba entre el público unas expectativas deliberadamente anti-intelectuales en un contexto en el que competían dos formas de reconocimiento cada vez más autónomas, la dispensada por la crítica y la que tenía su base en el éxito comercial.

⁷ C. PIETROPOLI, "I paradossi del medievalismo romantico: le ragioni di un fraintendimento", *Romanticismo/Medievalismo*, 7/8 (1999), s/p.
En línea en [www2.lingue.unibo.it/Romanticismo/editoriale/questione/Articoli/PietropoliQR7-8.htm]. Consultado 5/03/2007].

Parece evidente además la necesidad de contextualizar socialmente de forma decidida la pugna por la representación prestigiante del Medievo: por ejemplo, abordar la cuestión de cómo se determinan los procedimientos que animaron la invención de una *clase media* medieval cortada a la medida de los intereses y las necesidades de legitimación de los liberales, en definitiva, de una Edad Media entendida como Edad de la clase media. La misma constitución de un imaginario hegemónico del Medievo a lo largo del siglo XIX, lejos de ser la consecuencia de su mera adecuación a una realidad inerte y previa, fue la arena –un campo estructurado de distinciones, por emplear la terminología de P. Bourdieu– en la que pugnaban y negociaban numerosos proyectos políticos y estéticos. Si la conformación de un ámbito disciplinar progresivamente profesionalizado resultó el legado más evidente del medievalismo decimonónico, su institucionalización produjo, a su vez, la creación y salvaguarda de una Edad Media que sirvió a la reorganización del saber necesaria para asentar a largo plazo los logros de la revolución burguesa.

13

Existen pocas dudas de que, durante el siglo XIX, la Edad Media fue el escenario del conflictivo empeño en construir lo que A. Chandler denominó, refiriéndose a los románticos ingleses, a *a dream of order*, “a metaphor both for a specific social order and, somewhat more vaguely, for a metaphysically harmonious world view”⁸. La misma Edad Media que servía a la historiografía reaccionaria para reivindicar la monarquía católica era empleada por los liberales, moderados o demócratas para exaltar las virtudes del parlamentarismo y del sistema representativo, de la misma forma que la rememoración de la etapa borbónica era aprovechada por unos para denunciar el origen del absolutismo y por sus oponentes para execrar la difusión de un racionalismo moralmente disolvente. El deseo de construir un punto histórico de referencia para enfrentar, afirmativa o negativamente, la inestabilidad de la sociedad decimonónica no impidió, sin embargo, que la volatilidad de los tiempos impregnara la imagen, a la postre cambiante, de ese pasado.

El texto de E. Rubio Cremades constituye una perfecta introducción a los procedimientos que el medievalismo romántico empleó para la manipulación ideológica, en especial dentro la novela histórica del momento, aspecto éste que también menciona Díaz Navarro en su análisis de dos obras emblemáticas del género: *Sancho Saldaña* de José de Espronceda y *El señor de Bembibre* de Enrique Gil y Carrasco. Es, no obstante, mucho lo que falta por saber acerca de cómo se dio el paso, por ejemplo, desde las representaciones sustancialmente estáticas de algunos románticos, mezcladas con una Edad Media considerada paradigma del progreso histórico y la prosperidad comercial, hasta el decadente y antiutilitario paraíso perdido del Modernismo, tema abordado en este volumen por A. Correa Ramón y R. Sanmartín Bastida. Identificar estas asociaciones es

⁸ A. CHANDLER, *A Dream Of Order. The Medieval Ideal in the Nineteenth-Century English Literature*, 2ª ed., Londres, Routledge & Kegan Paul, 1971, p. 9.

importante, como lo es también reconstruir las Edades Medias finalmente desplazadas, tanto la de los contrarrevolucionarios y tradicionalistas, cuyos programas se basaban en una completa reversión histórica mediante el regreso a un Medioevo de resonancias forales y ultrarreligiosas, como la de progresistas, demócratas, republicanos y socialistas, más interesados en las dimensiones sociales y económicas del pasado⁹.

En cualquier caso, más allá de esta perspectiva ideológica, en buena medida asumida por la investigación, es preciso no reducir la realidad de la Edad Media a una pura pugna de representaciones equivalentes, sino más bien tratar de insertar en la realidad del siglo XIX estas proyecciones, y rastrear su funcionamiento desde la idea de que toda representación constituye ya una práctica social¹⁰. La consecuencia de todo esto es la percepción de que, todavía hoy, la representación de la Edad Media que mantenemos habla tanto de sí misma como de la cultura decimonónica que se apasionó con ella.

En este sentido, recientemente se ha impuesto una revisión de imaginarios y disciplinas desde una cierta desconfianza hacia los discursos demasiado fijados en un tiempo y en un espacio. Desde este punto de vista, resulta natural que para comprender la Edad Media del Novecientos buceemos en los sistemas de representación del siglo XIX (que llevó a cabo la mayor reconstrucción de la época medieval) antes que en los siglos medios que visitó.

Parece básico atender no sólo al papel jugado por la Edad Media en los laboratorios ideológicos, sino también a las rutas seguidas por las imágenes y nociones en su dispersión, reconociendo la índole activa de los procesos de recepción y consumo de productos culturales¹¹. Aquí, la elaboración paciente y pausada de las estratigrafías textuales no sólo es perfectamente posible, sino que la reconstrucción cuidadosa de sus genealogías resulta imprescindible. En este sentido, el artículo de Domínguez muestra con todo rigor un caso paradigmático de cómo se produce el proceso de deslizamiento de una obra concreta de un género a otro, la correspondiente reconversión de significados y la delimitación misma de los géneros, a la vez que da cuenta de los intereses, no exclusivamente ideológicos, que se movían detrás de dicha labor de crítica. Desde otra perspectiva, Sanmartín Bastida plantea un recorrido por la crítica actual revisando trabajos como el de K. Niemeyer, que caracterizó al Premodernismo como poética radicalmente diferente del Modernismo, más allá de un preciosismo común. R. Sanmartín muestra las limitaciones que impone el intento de convertir

⁹ No existe una visión de conjunto de estas transformaciones, aunque un itinerario inicial puede reconstruirse a partir de la consulta de J. M. NIETO SORIA, *Medievo constitucional. Historia y mito político en los orígenes de la España contemporánea (ca. 1750-1814)*, Madrid, Akal, 2007; D. FLITTER, *Spanish Romanticism and the Uses of History. Ideology and the Historical Imagination*, Oxford, Legenda, 2006; R. SANMARTÍN BASTIDA, *Imágenes de la Edad Media: La Mirada del Realismo*, Madrid, CSIC, 2002, y L. LITVAK, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980.

¹⁰ P. BOURDIEU, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

¹¹ J. FERNÁNDEZ SEBASTIÁN y J. F. FUENTES, "A manera de introducción. Historia, lenguaje y política", *Ayer*, 53 (2004), pp. 11-26; *Ídem*, *Diccionario político y social del siglo XIX*, Madrid, Alianza, 2005.

el Modernismo en un movimiento estético “sin precedentes”, en el sentido más literal de la expresión, como carente de una trayectoria previa. En su tratamiento del Medioevo, los autores llamados por algunos premodernistas comparten la misma poética que los modernistas posteriores.

Pero en este volumen no se busca sólo reconstruir la organización concreta de una cadena de imágenes para reconocer qué antecede y qué sucede a qué. En la exploración estética interdisciplinar realizada por los contribuyentes, el desarrollo de la pintura ha ocupado un lugar importante, como muestra el trabajo de W. Rincón García, al que volveremos; y también lo hace el teatro, con un ejercicio de reescritura, desde las tablas, de la leyenda de los Amantes de Teruel, analizado por E. Borrego Gutiérrez. Esta reelaboración muestra cómo las facetas del inventado Medioevo varían al ritmo de las distintas pautas de los movimientos estéticos. Indudablemente, el Barroco contempló de manera distinta que el XIX esta famosa historia amorosa: otras claves literarias y culturales entraron en juego. De este modo, a pesar de que la propuesta principal de este libro es analizar la imagen medieval que proyecta la centuria ochocentista (por las razones que se han ido mencionando), traza una más larga trayectoria en recorridos como los de Borrego, Peiró y Cabrales (estos dos últimos alcanzando el XX), que recorren el hacer de más de un siglo.

15

Desde estos planteamientos interdisciplinares, y volviendo a cuestiones ideológicas, estableciendo itinerarios podríamos llegar a comprender cómo se ha llegado, por ejemplo, sin que medien rupturas epistemológicas de ningún tipo a la reactivación de las ideas de un F. Simonet a manos de publicistas recientes o, en un plano más general, cómo, en su intento por romper con la historiografía franquista, numerosas reelaboraciones actuales a escala autonómica del pensamiento conservador del siglo XIX han recuperado el guión de la Edad Media elaborado por M. Lafuente bajo capa de renovación historiográfica y normalización académica.

Se trata también, por tanto, de dirimir cómo nuevas categorías y nuevas pautas clasificatorias han reordenado el material heredado, dando lugar a auténticas crisis de significado que se encuentran en la base y en los resultados de innumerables operaciones de selección, apropiación y reconversión, imprescindibles para la construcción, entre otras cosas, de representaciones afines al orden social hegemónico¹². Saber cómo se manejaba la reasignación de significados en términos recurrentes en el debate ideológico (*libertades, soberano...*) constituye una buena guía para emprender una tarea de este tipo. El ya citado A.

¹² En cuanto a la noción de “apropiación”, resulta aconsejable consultar los trabajos reunidos por D. SCRAGG y C. WEINBERG, *Literary Appropriations of the Anglo-Saxons from the Thirteenth to the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; y por T. A. SHIPPEY, y M. ARNOLD, eds., *Appropriating the Middle Ages: Scholarship, Politics, Fraud*, Woodbridge, D. S. Brewer, 2001 (*Studies in Medievalism*, 11); así como el artículo de K. ASHLEY y V. PLESCH, “The Cultural Processes of «Appropriation»”, *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 32/1 (2002), pp. 1-15, que introduce el monográfico del *Journal of Medieval and Early Modern Studies* dedicado a la misma cuestión.

Guerreau ha resumido el núcleo de la trascendental operación de desguace que desde mediados del siglo XVIII se da en las nociones de *dominium* y *ecclesia* a través de su segmentación en una serie de nuevas categorías perfectamente delimitadas: política, derecho, religión, cultura, sociedad, economía...¹³.

Pese a la significativa ausencia de trabajos de investigación, historiográficos, artísticos o literarios que tengan como punto de arranque el reflejo de esta ruptura, lo cierto es que los primeros pasos para comprender cómo se ha llevado a cabo este proceso de desamortización conceptual han comenzado ya a darse. Un ejemplo es el que proporciona el desarrollo ibérico de la expansión feudal, que de ser considerado como lucha por la restauración eclesiástica (perpetuando en la historia sagrada la ideología goticista de la Edad Media) pasó a verse, a partir de los inicios del siglo XIX, como una *reconquista* o cruzada de liberación nacional, por asimilación con la guerra de la Independencia¹⁴. Ello explica su posterior y bien conocido uso bajo el régimen franquista, y el reciente rechazo a asumirlo como categoría historiográfica dotada del más mínimo valor explicativo.

Otro ejemplo simple, pero palmario, del trabajo de apropiación y bricolaje de significados que lleva a cabo el siglo XIX lo proporciona el objeto de estudio de Rincón García: nos referimos a la serie de veinticinco retratos de reyes aragoneses que Manuel Aguirre Monsalve pintó para el Casino Principal de Zaragoza, del que él mismo era miembro, entre 1851 y 1854. Su caso invita a realizar un breve excursus. Como es sabido, estos programas iconográficos estaban inicialmente destinados, desde el siglo XVI en que comienzan a generalizarse, a perpetuar la memoria dinástica de la realeza, o del poder eclesiástico cuando se trataba de series de obispos o abades: un buen ejemplo lo constituye la serie de reyes de Aragón que Felipe Ariosto pintó entre 1586 y 1587 para la sala de San Jorge del palacio de la Diputación del Reino en Zaragoza. En los lienzos de Aguirre la idea básica, la plasmación iconográfica del mantenimiento ininterrumpido de la autoridad, era mantenida, pero ahora su reubicación, destinada a los salones de instituciones genuinamente burguesas, en este caso un casino que ocupaba el antiguo palacio renacentista de los Condes de Sástago, en pleno Coso zaragozano, implicaba un completo deslizamiento del significado al servicio de la legitimación de unos nuevos grupos emergentes no exentos de inquietudes regionalistas (Braulio Foz, Jerónimo Borao, Mariano Lasala...)¹⁵.

Lejos de asumir funciones meramente ornamentales en los muros de las instituciones frecuentadas por los notables de la ciudad, estos cuadros con-

¹³ A. GUERREAU, *op. cit.*, pp. 19-30, esp. 25-27.

¹⁴ Véase M. F. RÍOS SALOMA, "De la Restauración a la Reconquista: la construcción de un mito nacional (Una revisión historiográfica. Siglos XVI-XIX)", *En la España Medieval*, 28 (2005), pp. 379-414; *Ídem*, "Restauración y Reconquista: sinónimos en una época romántica y nacionalista (1850-1896)", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 35/2 (2005), pp. 243-263.

¹⁵ C. FORCADELL y V. MAZA, "La nación liberal y el pasado del reino de Aragón", intr. a ed. *Escritos de Braulio Foz. Política e historia*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, pp. 5-69.

densaban, mediante temas, asuntos e iconografías precisos, las identidades ideológicas en torno a las que se anudaban complicidades políticas. Buena muestra de ello fue el episodio que tuvo como protagonista el mismo escenario que el de los cuadros de Aguirre un 22 de abril de 1898, cuando la manifestación por la guerra hispano-americana que aquel día recorría las calles de Zaragoza llegó a la altura del Casino Principal y del otro gran casino de la ciudad, el Centro Mercantil, cuyas fachadas quedaban una frente a la otra. A fin de exaltar el fervor patriótico de los manifestantes, los socios del primero de estos locales exhibieron desde sus balcones retratos de Palafox, el campeón aristocrático de los Sitios; mientras los del segundo, frecuentado por destacados progresistas, hacían lo propio con otros que representaban héroes de raigambre más popular, como Agustina de Aragón y el Tío Jorge¹⁶.

17 En este sentido, el trabajo de I. Peiró Martín, un excelente recordatorio de la centralidad del problema del “juego de escalas”, muestra cómo se tejía en un marco local, el de Teruel en este caso, la trama de redes personales e institucionales de sociabilidad en que se sustentaba la configuración de una cultura del recuerdo, de la que el conocimiento de la Edad Media formaba parte integral, y cómo su activación constituía el nervio que iba conformando el proyecto de nacionalización.

Teniendo esto en cuenta, si existen pocas dudas sobre las estrechas ligazones que unen medievalismo y nacionalismo, resulta evidente que el marco nacional resulta tan buena plataforma para iniciar nuestro estudio como pobre para concluirlo. Un acercamiento al fenómeno del papel de la Edad Media en la construcción del imaginario del país no exige necesariamente, frente a lo que sus principales responsables se empeñaban en afirmar, la adopción de una escala de estudio nacional. Sin entrar en cuestiones complejas, como el análisis que se ha hecho de los fenómenos supuestamente menos hispánicos de la Edad Media (las cruzadas, el gótico, el amor cortés...) o del papel jugado por las literaturas germánicas (Ossián, la novela de corte scottiano, las baladas germánicas...), bastaría recordar la actividad de figuras como Pascual de Gayangos para hacerse una idea de la importancia de la redes transnacionales de conocimiento en la configuración de las especificidades nacionales y cuán cosmopolita fue en ocasiones la construcción de fronteras culturales.

En otro sentido, tal y como muestran los trabajos de Peiró Martín y Rincón García, la construcción de la idea de nación tuvo su reflejo en otros microcosmos. Correa Ramón demuestra, por ejemplo, que el Modernismo buscó una identidad distinta, la oriental (diferenciada incluso por factores como la religión y la raza), en cierta forma independiente de la que llamamos España. Se trata de la *invención* de Al-Ándalus, que podría estudiarse en paralelo, como construcción regional (o provincial, cuando el paraíso evocado se ciñe a Granada), con la del

¹⁶ Recoge el episodio P. RÚJULA, “Historia Contemporánea”, en E. Fernández Clemente, dir. *Historia de Aragón*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2008, pp. 625-739: 668.

Reino de Aragón, si bien este último tuvo menos repercusión cultural y carece de los ecos internacionales de la primera.

Teniendo en cuenta la existencia de todos estos factores mencionados, este volumen nació con la vocación de contribuir tanto al estudio del medievalismo aragonés como el nacional e internacional. Se trataba de ejemplificar el paradójico signo de nuestros tiempos mencionado al comienzo de esta introducción: analizar desde el siglo XXI la imagen que en el XIX se tenía de los siglos medios importa porque el auge que *lo medieval* está adquiriendo en los procesos más recientes de construcción de identidades colectivas es un fenómeno social que se aprecia en multitud de manifestaciones culturales actuales, desde la corriente historicista en música al éxito adquirido por la novela histórica. Dirimir si este *revival* afecta a la Edad Media y a los medievalistas, o a la imagen transmitida desde el pensamiento romántico y postromántico del Medievo supone, en buena medida, averiguar qué procedimientos se siguen empleando para edificar imágenes de nosotros mismos a partir de un específico pasado.

No hay duda de que el Medievo todavía puede servir a determinados propósitos identitarios pese a la cada vez más extendida conciencia de sus peligros y engañosos cantos de sirena. Una conciencia que se inició en España con el Desastre de 1898, cuando los mitos medievales comenzaron a venirse abajo¹⁷. Es sabido que algunos críticos, como Umberto Eco, sugieren que estamos viviendo una nueva Edad Media¹⁸. Asistimos, para Eco, a una resurrección del Medievo que tiene como causas la disolución de los vínculos sociales, la privatización del poder y los conflictos entre grupos competidores. Eco (influenciado por Roberto Vacca) destaca paralelismos entre la Europa medieval y la sociedad contemporánea (que experimenta la crisis de la *pax americana*), tales como la sensación de inseguridad, el caos, las sectas marginadas, la ordenación y acumulación de conocimientos, el carácter visual de la cultura, el principio de autoridad y el gusto por el formalismo en la reflexión intelectual¹⁹. En un estudio de 1972 señala: “La Edad Media conservó a su modo la herencia del pasado, pero no por hibernación, sino por retraducción y reutilización continua: fue una inmensa operación de bricolaje, en equilibrio entre nostalgia, esperanza y desesperación”²⁰. Pero, en el fondo, ¿no estará Eco, como nosotros, cayendo en la inevitable trampa de las hermosas sirenas del Medievo? ¿No será esta última frase una nueva reconstrucción desde la historia de las raíces incontrovertibles del presente que la escribe? ¿El bricolaje se encuentra allí o aquí?

Quizás, por ello, la tarea que quede pendiente, la que centra el proyecto al que hemos venido haciendo referencia, sea precisamente la de dilucidar el

¹⁷ Véase R. SANMARTÍN BASTIDA, “El medievalismo y el año 98”, *Voz y Letra*, XII, 1 (2001), pp. 61-88.

¹⁸ Sobre esta tesis de U. ECO, véase su artículo “Hacia una nueva Edad Media”, en *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Editorial Lumen, 1986, pp. 87-113; y U. ECO; F. COLOMBO; F. ALBERONI; y G. SACCO, *La nueva Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

¹⁹ Véase U. ECO; F. COLOMBO; F. ALBERONI; y G. SACCO, *op. cit.*, pp. 9-34.

²⁰ U. ECO, *art. cit.*, p. 113.

estatus actual que ha de concedérsele a la misma noción de Edad Media. Si el siglo XIX vio en el Medievo el origen y el sustrato de los estados-nacionales, el punto de arranque de una tradición inventada, habría que descubrir qué posición ha de ocupar esta época en nuestro entramado historiográfico e intelectual cuando vivimos la crisis de esos mismos estados; y cómo la situamos ante el cuestionamiento de las aproximaciones esencialistas a los procesos de configuración de identidades colectivas. También será labor futura decidir cuáles han de ser los criterios para construir, si es que resulta pertinente, una alternativa para esta Edad Media que desde el XIX se ha venido constituyendo, ante todo, en herramienta para auscultar desde el seno de la Modernidad las carencias, alcances y paradojas de unos tiempos, los actuales, que constantemente se replantean a sí mismos. En definitiva, queda por definir cómo podríamos, en el hoy más próximo, pensar históricamente el presente.



19

Los editores queremos acabar esta introducción agradeciendo a la Fundación Amantes de Teruel su apoyo en la organización de las Jornadas mencionadas, su difusión en la prensa y los medios de comunicación, y las facilidades que nos han dado para la publicación y edición del producto resultante de este congreso. Sin todo estos factores coadyuvantes, y sobre todo sin el impulso de M^a Rosa López Juderías, Directora Gerente de la Fundación Amantes de Teruel, y la diligente colaboración organizativa de Patricia García, esta monografía no habría podido llevarse a cabo.

Precisamente, para dar cuenta del importante tipo de cuestiones aquí planteadas, el recientemente creado Centro de Documentación Hartzenbusch, dependiente de la mencionada Fundación, fue el que decidió reunir en su día (allá por el otoño de 2006) y bajo la coordinación de los aquí firmantes, a reconocidos especialistas en el tema con el ánimo de explorar, desde una aproximación declaradamente interdisciplinar, las importantes conexiones que en el siglo XIX se dieron entre historiografía, literatura y arte. Así, el congreso se dividió en cuatro secciones: “La Edad Media en el siglo XIX, desde la recepción”; “La Edad Media en el siglo XIX, desde el arte”; “La Edad Media en el siglo XIX, desde la creación literaria (I): Poesía y novela”; y “La Edad Media en el siglo XIX, desde la creación literaria (II): Novela y teatro”. Como se verá, finalmente en esta monografía se optó por fundir los acercamientos y primar un criterio cronológico antes que genérico.

Al congreso celebrado en Teruel asistieron todos los profesores presentes en este libro, con las únicas ausencias en el volumen de las ponencias de Jesús Viñuales y Ángel Gómez Moreno. Agradecemos a los especialistas participantes su contribución a las Jornadas y a la monografía, y también a E. Borrego que aceptara sumar su artículo a este proyecto.

Teruel-Madrid, septiembre de 2008.

Interpretación de la Edad Media en la Novela Histórica Española durante el Romanticismo

20

Enrique Rubio Cremades
Universidad de Alicante

De los múltiples elementos que configuran la literatura romántica y, por ende, la novela histórica de esta época, la Edad Media es, sin lugar a duda, uno de los más significativos y elementales. La imitación clásica, aceptada como dogma hasta entonces, es repudiada, sustituyéndose lo mitológico y pagano por lo sobrenatural cristiano. La revista *El Europeo*, publicación fundamental para el análisis del nacimiento del Romanticismo español, señalaba al respecto las tres circunstancias o aspectos que influyen de forma persistente en la literatura: la Religión, las costumbres y la Naturaleza, pues de ellos toma el escritor los necesarios tintes para el colorido de sus obras, ya que estas formas ennoblecen al primero, corrigen al segundo y dan más realce al tercero¹. Con anterioridad a la aparición de las obras más significativas del Romanticismo español, *El Europeo* introdujo y difundió desde sus páginas en los años 1823 y 1824 la incidencia que tuvo la aparición del cristianismo. Para *El Europeo* la moral del evangelio matizó la ferocidad de los pueblos y les fue inclinando a tiernos y melancólicos sentimientos. R. López Soler, en su extenso artículo “Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas”, ahonda en todas estas manifestaciones entre el mundo pagano y cristiano, sin llegar a doblar en sus argumentaciones las eru-

¹ *El Europeo. Periódico de Ciencias, Artes y Literatura*, Barcelona, Torner, 18 de octubre de 1823 a 24 de abril de 1824, 8º. Prospecto, 3 h. y 16 números. Existe un índice extractado y con reproducción de los artículos más significativos, especialmente los dedicados al eclecticismo, en L. GUARNER, *El Europeo (Barcelona, 1823-1824)*, Colección de Índices de Publicaciones Periódicas, Madrid, Instituto “Miguel de Cervantes” del CSIC, 1954.

ditas obras del mundo clásico, pese a estar en contradicción el ideal cristiano con las costumbres y leyes de la Grecia antigua y pagana. Eclecticismo que en ocasiones no siempre tiende al justo medio, pues se desliza más a las excelencias del Romanticismo que a los elementos propios e integrantes del Neoclasicismo. Para el citado López Soler, principal difusor de la novela histórica de Walter Scott en España², el origen del Romanticismo está fuertemente imbricado en la religión cristiana:

21

El esplendoroso aparato de las cruzadas, las virtudes y el pundonor de los caballeros en unión con sus galantes y maravillosas aventuras dieron vasto campo a las descripciones en la parte humana para explicarnos así de los poemas; pero para su parte metafísica y sublime se recurrió a la Religión tomando de ella un colorido lúgubre y sentimental, que daba cierto valor a los personajes y un aire de nobleza a los acaecimientos y, en general, alto grado de ternura e interés a las composiciones. Como si la Religión cristiana hubiera desarrollado nuestro principio moral, haciendo perceptibles por este medio de más blandas y delicadas bellezas, y como si realmente a fuerza de enternecer al corazón hubiese hecho más perspicaces a los sentidos, ello es cierto que las producciones de aquella edad verdaderamente poética tienen un mérito desconocido de los griegos y romanos, cual es de hacernos sentir sin arte ni esfuerzo alguno las más dulces sensaciones³.

López Soler representa, pues, el primer romanticismo, la vertiente orientada hacia la Edad Media y el Siglo de Oro, con sus valores tradicionales, sustentada en un espíritu cristiano-conservador. Frente a esta línea surgiría otra tendencia que, si bien enmarca el contenido de las producciones literarias en la Edad Media, censura dichos valores, emergiendo otros postulados ideológicos de carácter liberal y subversivo que están en clara contradicción con los puestos en práctica durante los albores del Romanticismo. Pero es evidente que López Soler y críticos de la época a la que pertenece *El Europeo* asumieron las ventajas de la sociedad y costumbres cristianas frente a las del mundo pagano:

Los juegos olímpicos eran brillantes, pero feroces, y los combates de los gladiadores brutales y sanguinarios. No podemos ni de mucho

² Ramón López Soler publicó numerosos artículos cuyo denominador común fue la defensa de la nueva literatura, la romántica, que estaba en boga en Europa. El más enjundioso y extenso fue el titulado "Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas", firmado con las siglas de su nombre y apellidos, y publicado en las entregas t. I.7, pp. 207-214 y t. I.8, pp. 254-259. De gran interés para la periodización de la literatura española e incidencia de los ideales caballerescos propios de la Edad Media son sus artículos: "Sobre la historia filosófica de la poesía española", t. I.11, pp. 342-349 y "Sobre las costumbres de los antiguos caballeros", t. II.2, pp. 41-49. Son también interesantes los artículos sobre las costumbres desde una perspectiva historicista y que en nada se asemejan a la técnica empleada por los costumbristas maestros del género. Larra y Mesonero Romanos, como el titulado "Perjuicios que acarrea el olvido de las costumbres nacionales".

³ *El Europeo*, t. I.7, pp. 209-210.

comparar los primeros a los torneos de la Edad Media, dirigidos por los más poderosos incentivos del corazón humano, el amor y la gloria [...] ¿qué son sus náyades, sus sátiros, sus ninfas y sus temerarios guerreros en comparación del silencio del claustro, de la virgen cristiana encerrada en él, de los lóbregos castillos, del pundonor, de la religiosa piedad y valentía de los aventureros?⁴

En la disección que R. López Soler lleva a cabo sobre la historia de la literatura española desde sus orígenes hasta el primer tercio del siglo XIX, será la correspondiente a la Edad Media la época más singular e interesante para los ideales románticos. Sin desdeñar otras épocas, para el mencionado crítico y novelista, los poemas de Berceo, los romances históricos de los hechos de armas del Cid y el pundonor caballeresco constituyen la base fundamental, el tejido novelesco de las narraciones históricas del periodo romántico, pues en este corpus histórico subyace el espíritu del honor, de la caballerosidad. El análisis de los artículos de López Soler insertos en *El Europeo* es de capital importancia para conocer el desarrollo del Romanticismo en España y las vicisitudes de su implantación. La Edad Media constituye uno de los ejes fundamentales que vertebran la narrativa y la dramaturgia del Romanticismo, de ahí la emoción de los recuerdos que las ruinas despiertan en las personas que las contemplan. La imaginación y recreación de los tiempos medievales, la atracción que ejercen el paisaje nocturno, el ambiente tétrico y sepulcral, las ruinas, son marco perfecto y adecuado a los sentimientos melancólicos del poeta.

La mirada complaciente y el regreso a la Edad Media se deben también a otros motivos. No se debe olvidar la exhumación de monumentos literarios llevada a cabo durante el siglo XVIII, como *El Cantar de Mío Cid*. La exaltación de las tradiciones, el gusto por lo histórico-caballeresco, representado en el Romance-ro, y el orientalismo, de vieja expresión en los romances fronterizos y moriscos, actuaron como fermento caracterizador tanto de la novela histórica como de la leyenda y la dramaturgia románticas. La luna, el sepulcro, la noche, el individualismo desligado de cualquier preceptiva serán elementos constituyentes del Romanticismo. Frente a la razón, la imaginación, la inspiración. La sustitución de lo pagano por lo sobrenatural cristiano. La naturaleza circundante, las costumbres, la historia interpretada fantástica y libérrimamente tanto en la Edad Media como en el Siglo de Oro constituirán los pilares fundamentales de la literatura de esta época. La Edad Media se concibe y se observa como un periodo lleno de fantasía y ensueño, poblado por trovadores enamorados –como el Macías de Larra o el personaje Manrique, protagonista del drama de García Gutiérrez *El Trovador*–, caballeros andantes y monjes de virtudes heroicas y con un alto concepto del honor, como en la mejor novela histórica española: *El señor de Bembibre*. Rememoración o evocación de la Edad Media que conlleva una exaltación, fer-

⁴ *Ibidem*, p. 214.

vor y devoción por su arte y su literatura. El gótico, considerado un arte bárbaro desde el Renacimiento, suscitará entusiasmados elogios, se construirán monumentos en un estilo neogótico, se volverá a la métrica medieval, inspirarán los motivos medievales y se considerará esta época como elemento substancial del Romanticismo. No es extraño, pues, que desde las páginas de la publicación *El Artista*⁵, principal atalaya de los románticos, dirigida por Eugenio de Ochoa y el célebre pintor Federico de Madrazo, escribiera el propio Ochoa un artículo titulado “Un romántico”, en el que canta las excelencias del romanticismo frente al escritor “clasicista”, un hombre rutinario para quien todo está dicho desde Aristóteles. El grabado de Madrazo que ilustra el artículo representa a un joven, de aspecto serio y meditabundo, vestido sin extravagancia y rodeado de libros en cuyos tomos podemos leer los títulos *Crónicas*, *Biblia*, *Zurita*. Evidentemente estas referencias dan a entender que el Romanticismo no tiene nada de herético, tal como proclaman sus detractores. Incluso, en esta tercera entrega de *El Artista*, Ochoa escribe en el mencionado artículo, ilustrado por Madrazo, las cualidades y fuentes histórico-literarias del escritor romántico, entre las cuales no podía faltar la referencia a la Edad Media:

[...] alma llena de brillantes ilusiones quisiera ver reproducidos en nuestros siglos las santas creencias, las virtudes, la poesía de los tiempos caballerescos; cuya imaginación se entusiasma, más que con las hazañas de los griegos, con las proezas de los antiguos españoles, que prefieren Jimena a Dido, El Cid a Eneas, Calderón a Voltaire y Cervantes a Boileau; para quien las cristianas catedrales encierran más poesía que los templos del paganismo; para quien los hombres del siglo XIX no son menos capaces de sentir pasiones que los del tiempo de Aristóteles...⁶

Desde las páginas de *El Artista* Eugenio de Ochoa manifiesta su admiración por Osián, por *El moro expósito*, la novela negra y las leyendas anglosajonas. La luna, la noche, lo lúgubre y siniestro serán motivos incluidos por Ochoa en sus narraciones histórico-legendarias, situadas en la mayoría de las ocasiones en tiempos de las Cruzadas. Sus obras constituyen uno de los ejemplos más significativos y característicos de la literatura romántica. *El misántropo*, *La vuelta del Cid* o *La muerte del abad* se adecuan a estas características. Ochoa, al igual que Madrazo, Salas y Quiroga, Patricio de la Escosura, Julián Romea o Zorrilla publican historias caballerescas en *El Artista* pobladas por tipos y escenas medievales: dolientes cautivas, caballeros de Tierra Santa, castillos, conventos, torneos, construcciones góticas cuya mirada o contemplación inspiran terror. Trovas

⁵ *El Artista*, Madrid, Imprenta de J. Sancha, 1835-1836. Tres tomos con láminas. Empezó, según consta en el tomo III, p. 1, el 5 de enero de 1835. Periódico dedicado a la literatura y las Bellas Artes dirigido por Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo.

⁶ *El Artista* (18 de enero de 1835), p. 36.

amorosas, composiciones poéticas plenas de “ternura y dignidad varonil y caballeresca”, en el decir de Pedro de Madrazo⁷. Retorno a la Edad Media donde la fidelidad y el pundonor están en clara contraposición a las empalagosas letrillas de Clori, Filis y Silvia. El sentir de *El Artista* es idéntico al de otras publicaciones defensoras del Romanticismo, como en el caso de las revistas *El Siglo*⁸ o *No me olvides*⁹. Otras publicaciones adoptarán un inicial tono hostil en lo referente al Romanticismo, aunque con el correr del tiempo aceptarán su credo estético y se convertirán en defensoras del Romanticismo, como en el caso del *Correo literario y mercantil*¹⁰. Novelistas, dramaturgos y poetas fueron asiduos colaboradores en estas revistas. En unas ocasiones ejerciendo la crítica; en otras, con colaboraciones originales, como en el caso de la publicación *No me olvides*. Numerosos relatos románticos insertos en *No me olvides* se debieron, precisamente, a lo más granado del Romanticismo español. Es evidente que la Edad Media tuvo especial interés entre sus colaboradores, especialmente en el caso de Manuel Assas, cuyos artículos sobre la referida época son de gran interés.

Las traducciones de las novelas de W. Scott y la creación de colecciones de novelas históricas, como las debidas a los impresores y editores Delgado, Repullés y Bergnes, alcanzaron en los inicios de los años treinta un interés inusi-

⁷ *El Artista*, I, 15 (1835), p.180.

⁸ *El Siglo*, Madrid, 1834. Primero se editó en la imprenta de M. Calero, y al final en la del conocido editor Repullés. Salía los martes y los viernes. El primer número corresponde al 21 de enero de 1834, y el último al 7 de marzo del mismo año. Su director fue Bernardino Núñez Arenas. Entre sus colaboradores figuran escritores de gran prestigio, como Espronceda, duque de Frías, Ros de Olano, Pástor Díaz, entre otros.

⁹ *No me olvides. Periódico de Literatura y Bellas Artes*, Madrid, Imprenta del *No me olvides*, 1837-1838. Semanal. Litografías. Empezó a publicarse el 7 de mayo de 1837 y finalizó el 11 de febrero de 1838. Publicación dirigida por Jacinto Salas y Quiroga. Inserta en sus primeros números bellísimas láminas debidas a Federico de Madrazo, como la que acompaña al nº 1 y en clara referencia a la publicación. De gran interés son las que llevan por título *Juan Eugenio Hartzzenbusch. Una impresión supersticiosa y Laura y Tetarra*, debidas al propio Madrazo. No menos logradas son las realizadas por Calixto Ortega -*La plegaria y La puerta del Alambra*- y A. Guglielmi [Retrato de] *Doña Matilde Diez, actriz de los teatros de Madrid*. Entre sus colaboradores más asiduos figuran José Joaquín de Mora, Pedro de Madrazo, Zorrilla, Manuel Assas, Miguel de los Santos, Fernando de la Vera Isla, Pedro Luis Gallego, Sebastián López de Cristóbal, Ramón de Campoamor, Enrique Gil y Carrasco, Donoso Cortés, entre otros. En esta publicación aparece uno de los artículos más elogiosos sobre *Los amantes de Teruel*, de J. Salas y Quiroga, que, entre otros múltiples aspectos, dice lo siguiente: “[...] En los tristes días que alcanzamos escribir una buena obra es ya un triunfo, crear una que encante en un milagro, y conmovier a esos corazones de roca que nos cercan... sólo lo puede la inspiración divina [...] *Los Amantes de Teruel* es la primera obra de un autor sublime. El autor salió de la mano de Dios; la obra es fruto del genio y del estudio. A Dios loor por su obra; al hombre por la suya [...] El drama pinta con los colores más fuertes y naturales la más fuerte y natural de las pasiones.- La magia de su versificación seduce; la pureza de su lenguaje sorprende; la verdad de la pasión enamora.- El que tal creó mucho merece.- ¡El que poco vale, poco ha obtenido!... ¡¡¡Vengarle a él es vengar a la poesía!!! ¡Dónde nació?... En el teatro, al estrépito de los aplausos que a todos arrancó su drama... ¿Qué edad tiene?... La de su obra... Eterna sea como ella la memoria de JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH”, *No me olvides. Periódico de Literatura y Bellas Artes*, 5 (1837), p. 2.

¹⁰ *Correo Literario y Mercantil*, Madrid, Imprenta de P. Ximénez de Haro, 1828-1833. Empezó a publicarse el 14 de julio de 1828 y salía los lunes, miércoles y viernes. Desde el 1 de enero de 1829 se tituló *El Correo. Periódico Literario y Mercantil*. Desde el 3 de junio de 1833 se denominó *El Correo*. Dejó de publicarse el 3 de noviembre de 1833. Los principales redactores de dicha publicación fueron Mariano de Rementería y Fica, Manuel Bretón de los Herreros, José María Carnerero y Juan López Peñalver.

tado. Célebres dramaturgos –Martínez de la Rosa–, poetas –Espronceda–, o periodistas –Larra– escribieron novelas históricas. La consecución de una pronta fama y una generosísima retribución económica por la publicación de una novela histórica (recuérdese que Espronceda cobró seis mil reales por su *Sancho Saldaña*) posibilitaron la afluencia de numerosos relatos ambientados en un contexto histórico en el que la Edad Media ofrece al novelista un peculiar marco al mundo de ficción. La publicación *El Guardia Nacional* refleja con exactitud esta que- rencia y afinidad de los temas novelescos con el medioevo¹¹:

La Edad Media, fuente abundantísima de brillantes y caballerescos hechos, de horrendos crímenes y de pasiones violentas, la Edad Media, romántica por sus recuerdos, tenebrosa por su feudalismo y gloriosa por su espíritu guerrero, no podía menos de excitar el entusiasmo de nuestros literatos que levantando una bandera nueva, pero brillante, rompieron las trabas que hasta el día han sujetado en parte el vuelo de la imaginación, la nueva escuela, si así puede llamarse la que inspiró a Calderón sus románticos dramas; la escuela de la creación, sublime y filosófica, parece haber escogido por campo de sus glorias aquellos siglos mágicos con sus cruzadas, sus eternos combates y su fanatismo religioso¹².

La presencia del medioevo en la literatura española y europea en general nutre la creación literaria en todas sus vertientes. La dramaturgia romántica y la novela incluyen entre sus páginas un copioso material histórico acaecido en la Edad Media para engarzar unos personajes de ficción en dicho entramado histórico. Martínez de la Rosa, cuya dramaturgia abraza tanto la preceptiva neoclásica como la romántica, publicó en el año 1830 *La conjuración de Venecia*, estrenada en Madrid años más tarde, el 23 de abril de 1834. Como es bien sabido, la acción se desarrolla durante los carnavales venecianos en el año 1310. El drama *Macías*, de Larra, estrenado en Madrid el 24 de septiembre de 1834 y en el que el propio autor vierte su angustiosa situación con una sinceridad y una convicción que no encontramos en ninguno de los dramas románticos, acontece durante los primeros días del mes de enero de 1406, en Andújar, en el palacio de don Enrique de Villena. *Los amantes de Teruel*, de Juan E. Hartzenbusch, transcurre durante el año 1217. Como es conocido, el primer acto se desarrolla en Valencia y el resto en Teruel. Hartzenbusch, a diferencia de Larra, publicó y estrenó numerosos dramas históricos ambientados en la Edad Media, además de otras obras que recorren todo el panorama teatral de la época, desde comedias de magia hasta bíblicas o simbólicas. Los dramas *Las hijas de Gracián Ramírez* –dramatización sobre la leyenda de la defensa de Madrid atacada por los árabes–, *Alfonso el Casto* –amores del conde de Saldaña con doña Jimena–, *El infante*

¹¹ *El Guardia Nacional. Eco de la Razón*, Barcelona, Imprenta de Guardia Nacional, 28 de agosto de 1836. Se publicó desde el 15 de octubre de 1835 hasta el 28 de octubre de 1841.

¹² *Ibidem* (28 de agosto de 1836).

don Fernando de Antequera –regente de Castilla durante la minoría de Juan II–, La jura de Santa Gadea, La madre de Pelayo –dramatización de su mocedad– y La ley de la raza –amores de Recesvinto y Heriberto engarzados en el cruce de civilizaciones, la visigoda y la hispano-romana–, son claros ejemplos de la presencia de lo medieval en la dramaturgia romántica, al igual que en otros célebres escritores de la época, como es el caso de A. García Gutiérrez –*El trovador, El Paje, El rey monje, Las bodas de doña Sancha, Doña Urraca de Castilla...*–, Zorilla –*El rey loco, El puñal del godo, La calentura, El eco del torrente, Sancho García, El caballero del rey don Sancho, El excomulgado, Lealtad de una mujer y aventuras de una noche, El zapatero y el rey...*–. Estos dramaturgos clásicos de la literatura española convivieron con numerosos escritores de segunda fila cuya producción copiosísima de dramas históricos ambientados en la Edad Media hicieron las delicias del público, como G. Romero Larrañaga, Eusebio y Eduardo Asquerino, José María Díaz, Miguel Agustín Príncipe, Heriberto García de Quevedo, Ramón Navarrete, Eugenio Ochoa, Joaquín Francisco Pacheco, Víctor Balaguer, Pedro Sabater, P. Calvo Asensio, P. de la Escurra, A. Hurtado, A. Gil y Zárata, entre otros muchos.

La novela histórica, al igual que la dramaturgia romántica, recreará la Edad Media desde múltiples perspectivas, atendiendo no sólo a la ideología del autor plasmada en sus personajes, sino también a la reivindicación de un hecho histórico que guarda paralelismo con la época vivida por el novelista. La novela histórica Gómez Arias, de Telesforo de Trueba, escrita originariamente en inglés y traducida libremente al castellano por Mariano Torrente en el año 1831¹³, ha sido considerada por la crítica como la primera novela histórica española¹⁴. Cabe recordar al respecto que Trueba, exiliado en Inglaterra, conocía la novela de W. Scott, escritor que por aquel entonces estaba en el apogeo de la fama. La novela, inspirada en *La niña de Gómez Arias* de Calderón de la Barca y en *Las guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita, recrea la encrucijada de culturas existente en una Granada feudal, de mágicas resonancias, poblada de caballeros árabes y cristianos. Celos, venganzas, episodios de amor y de guerra constituyen los ingredientes básicos de la novela de Trueba. Años más tarde, en 1829, publicó *The Castilian*, ambientada en uno de los periodos históricos medievales más sugestivos para los novelistas del Romanticismo: el reinado de Pedro I de Castilla, más conocido como Pedro el Cruel¹⁵. Las notas, epígrafes y la introducción de carácter histórico son de idéntico corte que las que figuran en Gómez Arias. La novela de

¹³ T. de TRUEBA y COSSÍO, *Gómez Arias or the Moors of the Alpujarras. A Spanish Historical Romance*, Londres, Hurst, Chance and Co. 65, St. Paul's Church Yard, Printed by Gunnell and Shearman, 13, Salisbury Square, 1823, 3 vols., 8º; *Gómez Arias o los moros de las Alpujarras. Novela histórica escrita originalmente en inglés por el español D... y traducida libremente al castellano por D. Mariano Torrente*, Madrid, Imprenta de Moreno, Plazuela de los Afligidos, 1831, 3 vols., 8º. Esta obra se tradujo también al francés con anterioridad a la versión castellana: *Gómez Arias, ou les Maures des Alpujarras. Roman historique espagnol... Traduit par l'auteur de "Olesie ou la Pologne, de Edgar et de Vamina d'Ornanos"* [Meme. Lattimore Clarke, nacida Rosine Mame], Paris, Ch. Gosselin, 1829, 4 vols., 12º.

¹⁴ M. MENÉNDEZ y PELAYO en *Estudios críticos sobre escritores montañeses: Trueba y Cossío*, Santander, Imprenta Telesforo Martínez, 1876, considera a Trueba como padre de la novela histórica española.

¹⁵ *The Castilian*, by... Author of *Gómez Arias*, Londres, Henry Colburn, New Burlington Street Schak-Well

clara influencia scottiana recrea la crónica del canciller Pero López de Ayala, especialmente el episodio que transcurre desde la entrada del Príncipe Negro en España hasta la catástrofe de Montiel. En la novela de Trueba el protagonismo no le corresponde al monarca, sino a don Ferrán de Castro, prototipo de la lealtad castellana y con un alto concepto del honor caballeresco y de la honra. Presenta la descripción de una Castilla medieval, dominada por un tirano que ha sumido su reinado en una época de crueles confrontaciones, venganzas terribles y traiciones de temibles consecuencias. Descripción de un pasado pretérito, dominado por cruentas guerras civiles cuyo paralelismo con el tiempo presente al autor es harto coincidente, pues en ambas épocas las circunstancias son parecidas¹⁶, al igual que en *El señor de Bembibre* de E. Gil y Carrasco o *El moro expósito* del duque de Rivas¹⁷.

27 Con anterioridad a la publicación de las novelas históricas de Trueba editadas en inglés, apareció en el mercado editorial español, en 1823, la novela *Ramiro, conde de Lucena*, de Rafael Húmara y Salamanca, cuya acción transcurre en el siglo XIII y recrea el hecho histórico de la conquista de la ciudad de Sevilla por los cristianos¹⁸. El protagonista es Ramiro, conde de Lucena, joven caballero perteneciente al bando castellano que se ha distinguido por su coraje y valentía en los combates que precedieron a la toma de la ciudad. Enviado por el monarca Fernando a la corte de Sevilla para negociar el rescate de un noble prisionero, quedará prendado de la belleza de la hermana del rey moro, Zaida. Despechos e intrigas amorosas, muertes trágicas, desenlaces fatales, combates cruentos constituyen los elementos fundamentales de la acción. Es una novela que finaliza con la muerte de los protagonistas y cuya historia se encuadra en un contexto histórico en el que el mundo árabe y el cristiano compatibilizan el espíritu de la tolerancia. Húmara realiza un retrato histórico de la Edad Media con no poca nostalgia. Los valores cristianos y caballerescos que albergaban dicha época constituían para Húmara el universo novelesco por excelencia. Un relato, en

and Bayliss, Johnson's Court, Fleet Street, 1829. La novela se reimprimió en Nueva York, Harper, 1829, 2 vols., 241 pp. La edición inglesa es coetánea a la francesa. El título es el siguiente: *Le castillan, ou le Prince Noir en Espagne. Roman historique espagnol par D... Traduit par M. C. A. Defauconpret*, París, C. Gosselin, 1829, 5 vols., 12°. Años más tarde se tradujo al castellano con el siguiente título y referencias a la traducción: *El Castellano o el Príncipe Negro en España. Traducción libre de D. J. S. S.*, Barcelona, Imprenta y Librería de J. Oliveres, Madrid, Librería de Hidalgo, 1845, 2 vols., 8° mayor. Las siglas del traductor, su criptónimo, corresponde a José de Santiago y Santaella.

¹⁶ V. LLORENS traza un paralelismo entre el relato de Trueba y el momento histórico que le correspondió vivir: "Al trazar el cuadro de Castilla dominado por un tirano como don Pedro y envuelta en una guerra civil, con su secuela de intervenciones extranjeras, el patriota liberal de 1823 tenía ante sus ojos la España de su tiempo. Algunos episodios, como los tumultos del veleidoso populacho sevillano, o las reuniones nocturnas de quienes conspiraban a favor de don Enrique, no parecen salidos de ninguna crónica medieval sino de la actualidad inmediata [...] Por último, hasta el héroe es un emigrado; tras la derrota de don Pedro, Ferrán de Castro, el castellano leal, en vez de doblegarse ante el nuevo poder, prefiere expatriarse y se refugia en Inglaterra", en *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Madrid, Castalia, 1979, p. 269.

¹⁷ *El moro expósito, o Córdoba y Burgos en el siglo décimo. Leyenda en doce romances por Don Ángel de Saavedra*, París, Librería Hispano-Americana, Imprenta de J. Smith, 1834.

¹⁸ R. HÚMARA y SALAMANCA, *Ramiro, conde de Lucena*, París, Bossange, 1828 (2ª ed.).

definitiva, que glorifica los hechos hazañosos de un pasado lejano y armoniza las nobles virtudes –caballerosidad, patriotismo y lealtad– con el tema del amor y la muerte. Un retrato de la baja Edad Media que puede datarse a partir del año 1247 con el definitivo asedio y ataque a la ciudad de Sevilla. El 23 de noviembre de 1248 entró Fernando III en la ciudad tras duras negociaciones con los árabes, perdonándoles la vida a los sitiados y permitiéndoles llevar consigo todos sus enseres. Tras Sevilla se entregaron a los cristianos Jerez de la Frontera, Medina Sidonia, Santa María del Puerto, Cádiz, Arcos de la Frontera, Lebrija y Rota. La frontera se situaría entre Vejer de la Frontera y Tarifa. Todo este periodo histórico es el que enmarca los hechos narrados por Húmara. Precisiones históricas y encrucijadas de credos ideológicos que se imbrican o infartan con los sentimientos amorosos de los héroes de ficción.

Ramiro, conde de Lucena es, cronológicamente, la primera novela histórica española. Sin embargo, el introductor, el escritor que mayor incidencia tuvo respecto al género sería Ramón López Soler, autor de excelentes artículos de crítica, como los publicados en *El Europeo*, y principal difusor en España de las novelas de Walter Scott. Incluso puede decirse que aclimató y adaptó para los lectores ávidos de novelas históricas y de aventuras numerosas historias redactadas con pulso firme y excelente ritmo narrativo, como los relatos **Enrique de Lorena, Kar-Osman o Memorias de la Casa de Silva, El pirata de Colombia, El primogénito de Albuquerque, La catedral de Sevilla**, entre otras¹⁹. De esta relación la que más se ajusta a la recreación del medioevo es la titulada *El primogénito de Albuquerque*, firmada con el seudónimo Gregorio Pérez de Miranda, que narra el complicado laberinto de intrigas palaciegas durante el reinado de Pedro I de Castilla. Sin embargo, la novela que mayor fama le dio en su tiempo, además de su novela de bandidos –*Jaime el Barbudo*– fue la titulada *Los bandos de Castilla o el caballero del Cisne*, relato relevante en la historia de la novela histórica española por diversos motivos o causas²⁰. Si bien es verdad que Rafael Húmara en la introducción de su obra *Ramiro, conde de Lucena* citaba al popular novelista W. Scott y Blanco White lo elogiaba desde las páginas de la publicación las *Variedades o Mensajero de Londres*²¹, sugiriendo la traducción de Scott –recomendación que encontró feliz acogida, pues el propio editor de *Variedades*, R. Akermann, publicará las novelas *Ivanhoe* y *El talismán* traducidas por José Joaquín de Mora–, no se produciría la feliz acogida

¹⁹ G. PÉREZ DE MIRANDA [Ramón López Soler], *Enrique de Lorena*, Barcelona, Imprenta de A. Bergnes de las Casas y Compañía, 1832; *Ídem, Kar-Osmán o Memorias de la Casa de Silva*, Barcelona, Imprenta de A. Bergnes y Compañía, 1832; R. LÓPEZ SOLER, *El pirata de Colombia*, Valencia, Oficina López, 1832; G. PÉREZ DE MIRANDA [Ramón López Soler], *El primogénito de Albuquerque*, Madrid, Repullés, 1833; *Ídem, La catedral de Sevilla, novela tomada de la que escribió el célebre Víctor Hugo... con el título de Notre Dame de Paris, por don....*, Madrid, Repullés, 1834.

²⁰ R. LÓPEZ SOLER, *Jaime el Barbudo, o sea la sierra de Crevillente. Novela*, Barcelona, Imprenta de Bergnes y Compañía, 1832; *Los bandos de Castilla o el caballero del Cisne*, Valencia, Imprenta de Cabrerizo, 1830, 3 vols.

²¹ *Variedades o Mensajero de Londres. Periódico trimestre por el Rvdo. Joseph Blanco-White*. Lo publica Ackermann, 101 Strand (Londres), Impreso por Carlos Word, Poppin's Court Flaet Street, Primera época, I/1, 1 de enero de 1823.

de Scott en España hasta la publicación de *Los bandos de Castilla*. De hecho, la novela tuvo una relevante e inmediata resonancia en los círculos literarios coetáneos al autor, considerándose con toda propiedad el modelo a seguir entre los escritores españoles. En el prólogo que López Soler publica al frente de su novela señala que su relato tiene dos objetos: dar a conocer el estilo de Walter Scott y manifestar que la historia de España ofrece pasajes tan bellos y propios para despertar la atención de los lectores como los de Escocia o de Inglaterra. A fin de conseguir uno y otro intento hemos traducido al novelista escocés en algunos pasajes e imitándole en otros muchos, procurando dar a su narración y a su diálogo aquella vehemencia de que comúnmente carece por acomodarse al carácter grave y flemático de los pueblos para quienes escribe²².

29 Dicho prólogo, que puede considerarse como un manifiesto literario tanto por su interés como por su incidencia, explica también las circunstancias y vicisitudes históricas que figuran en la novela: reinado de Juan II de Castilla, postrimerías de la privanza de don Álvaro de Luna y su muerte al final de la novela. Tanto el asunto de la novela como el ambiente son medievales, pues su autor realiza múltiples incursiones en la lírica medieval en forma de digresión para dar así un tinte trovadoresco a su mundo de ficción. Ramiro de Linares, el protagonista de la novela, apodado el *Caballero del Cisne*, vasallo del rey de Aragón e hijo del conde de Pimentel, es el prototipo del hombre soñador, solitario. Las heroínas, Blanca y Matilde, corresponden tanto al arquetipo de belleza femenina como al de la forma de ser en el Romanticismo, pues son mujeres soñadoras, sumidas en tristes ensoñaciones y ángeles de la melancolía, en el decir del novelista. El pasado histórico-legendario de Castilla y el del antiguo Aragón configuran el entramado histórico de la narración, creándose una dualidad muy del gusto scottiano, pues frente a don Juan de Castilla se situará don Alfonso de Aragón. Rivalidades, enfrentamientos entre la nobleza, asedios, torneos, panteones, bosques, noches cerradas, tempestades configuran y recrean un mundo medieval guerrero que contrasta con los sentimientos, la nostalgia y melancolía de los héroes de ficción. Nobles y villanos, escenas cruentas y melancólicos sentimientos son antónimos de un retrato medieval en el que las pasiones y la beligerancia entre aragoneses y castellanos dan a la novela un marcado tinte romántico e historicista.

Un año más tarde Estanislao de Cosca Vayo y Lamarca, autor de novelas de corte sentimental y seudorealistas, como su relato *Los terremotos de Orihuela* –novela enmarcada en un hecho real que conmocionó a la sociedad española en el año 1829, pues se produjo un terremoto que causó más de cuatrocientos muertos, miles de heridos y pueblos destrozados–, publicó *La conquista de Valencia por el Cid*, tachada por su autor de original, carente de huella extranjera y de asunto netamente español²³. En el prólogo que figura al frente de la novela in-

²² R. LÓPEZ SOLER, *Los bandos de Castilla*, Prólogo.

²³ E. de COSCA VAYO, *Los terremotos de Orihuela o Enrique y Florentina. Historia trágica*, Valencia, Cabreri-

dica la importancia universal del Cid, su fuerza y trascendencia en la historia de la vieja Europa:

Difícil fuera buscar en las historias de las naciones más cultas un adalid que reúna el indómito arrojo y las virtudes del tierno esposo de Jimena. En sus manos el pendón de la Cruz vence por todas partes al poder africano; ríndenle parias los monarcas de la Media Luna; lleva atados a su triunfante carroza los reyes que osan medir con él la espada [...] Arde en sus venas el ardor patrio con tal levantado brío que le obliga a emprender arduas conquistas para libertar a España de los árabes y romper las cadenas con que la tenían oprimida los soberbios vencedores²⁴.

Precisamente la universalidad del Cid, su trascendencia como héroe conllevaba o entrañaba serias dificultades, pues a diferencia de otros héroes de ficción pertenecientes a estratos sociales más bajos y de menor relevancia, el Cid era un personaje real, histórico y de ilustre tradición literaria. Las licencias que se podía permitir Vayo eran mínimas, de ahí su preocupación. De cualquier forma, el lector percibe con claridad la idealización del héroe medieval, sus valores eternos, su abnegación y su peculiar concepto del honor y la honra. Es ésta una novela cuyo lenguaje arcaizante proporciona esa sensación de documento añejo, vetusto, que lejos de afejar la narración, la enriquece y la complementa.

Una prueba evidente del éxito de la novela histórica es la presencia de escritores cuya producción literaria suele pertenecer a otro género, bien a la dramaturgia, poesía o, como en el caso de Larra, al periodismo. No pudo sustraerse Figaro a la tentación novelesca. Prueba de ello es su novela *El doncel de don Enrique el Doliente*, denostada por un cierto sector de la crítica y elogiada por un reducido grupo de críticos²⁵. En el prolijo prólogo, Larra explica al lector los hechos narrados, asumiendo que se trata de una *narración fidedigna*. Sin embargo, una vez leída la obra, el lector tiene la sensación de que por primera vez en la novela histórica el autor ha traspuesto las pasiones más íntimas del ser humano en el mundo de ficción. La pasión romántica está muy lejana de la reconstrucción arqueológica de una época y se centra en la figura legendaria del trovador Macías, enamorado apasionadamente de Elvira, esposa de Fernán Pérez, fiel servidor de los intereses de don Enrique de Villena. Evidente es que este último personaje siempre es descrito desde una perspectiva asaz negativa en las novelas históricas. Larra no varía un ápice esta visión, de ahí que lo describa como un personaje malévolo, perverso, nigromante. Un don Enrique de Villena que ambiciona ser maestro de la Orden de Calatrava, rango imposible de alcanzar por ser

zo, 1829; Ídem, *La conquista de Valencia por el Cid. Novela histórica original por...*, Valencia, Imprenta de Monpié, 1831.

²⁴ F. BUENDÍA, *Antología de la novela histórica española (1830-1844)*, Madrid, Aguilar, 1963, p. 224.

²⁵ M. J. de LARRA, *El doncel de don Enrique el Doliente*, Madrid, Repullés, 1834.

hombre casado, de ahí que haga desaparecer misteriosamente a su esposa, Doña María de Albornoz, a fin de conseguir su propósito. Enfrentamientos, asaltos, raptos, duelos, juicios de Dios figuran en un relato cuyo contexto histórico enmarca una pasión amorosa que se engarza con la figura del trovador Macías, enamorado de la esposa de Fernán Pérez, Elvira. Desenlace trágico resuelto con habilidad por *Fígaro*, pues la pasión amorosa y la exaltación romántica del protagonista se proyectan con sutil precisión en los momentos más trágicos del relato: la muerte de Macías y la locura y muerte de Elvira en la tumba donde yacen los restos del trovador Macías *el enamorado*.

31

Tras la publicación de las novelas *El primogénito de Albuquerque* y *El doncel de don Enrique el Doliente*, sale al mercado editorial la novela *Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar*, de Espronceda²⁶. Novela que con las anteriores formaría parte de la prestigiosa “Colección de novelas históricas originales españolas” editadas por Repullés. El propio Espronceda señala que el asunto de su obra tiene su origen en la *Crónica de Sancho el Bravo* y otras crónicas referentes a la época histórica novelada. La acción se sitúa en la época del monarca Alfonso X el Sabio y las guerras civiles que asolaron su reinado. Sancho Saldaña, partidario del rey Sancho IV de Navarra, se enfrentará a Hernando de Iscar, defensor de los intereses de los infantes de la Cerda. Las familias de los Saldaña y de los Iscar, dueños de tierras y castillos colindantes, trocarán la amistad por un feroz odio. La Edad Media, marco propicio para guerras y enfrentamientos entre la nobleza, servirá de testigo mudo a unos amores truncados por el odio. Espronceda utiliza recursos literarios de raigambre scottiana, especialmente con los insertos en *Ivanhoe* y con el relato debido a López Soler, *Los bandos de Castilla*, pues en ambos relatos aparecen episodios semejantes, como rivalidades entre familias por motivos políticos, raptos con idéntica intención, duelos, enfrentamientos y rivalidades amorosas, personajes con desigual concepto del honor. A diferencia de *Ivanhoe*, Sancho Saldaña fracasa en la búsqueda del amor, como si la propia visión del autor –la vida como tragedia– se proyectara en el propio mundo de la ficción. Para Espronceda, el placer, el goce, es una ilusión, y la única solución es la muerte. Proyección autobiográfica que, si bien la trama la traslada al mundo medieval, en su comprensión ahonda en problemas tanto coetáneos como pretéritos. La ideología, el peculiar comportamiento del novelista, al igual que en el caso de Larra, emergen en la novela, de ahí que en ambos casos las digresiones que figuran en sus novelas estén a favor de la reforma del sistema penitenciario o en contra de prácticas habituales tanto en la Edad Media como en el primer tercio del siglo XIX: la pena de muerte, el ajusticiamiento en público que, lejos de ser un escarmiento, parece una diversión pública.

De menor resonancia literaria pueden considerarse las narraciones ambientadas en la Edad Media debidas a Juan Cortada. Su primera obra *Tancre-*

²⁶ J. de ESPRONCEDA, *Sancho Saldaña o El castellano de Cuéllar. Novela histórica original del siglo XIII*, Madrid, Repullés, 1834.

do en el Asia. Romance histórico del tiempo de las cruzadas supone un claro alegato contra la influencia de las novelas extranjeras en España, pese a que la fuente por él citada, *Historia de las cruzadas* de Michaud, fuera francesa²⁷. El personaje principal, Tancredo, es un príncipe siciliano que se unió a la primera Cruzada a Tierra Santa, propiciada por el papa Urbano II (1095). En sus andanzas por Asia conoce a una sultana de noble linaje y la persuade a abandonar su país y su fe para casarse con él. Asunto reiterativo y presente siempre tanto en la prosa –cuentos y leyendas– como en la poesía lírica. En *La heredera de Sangumí* Cortada recrea la época de Ramón Berenguer III, la Barcelona medieval, su principal actividad comercial y marítima²⁸. Su propósito fue reconstruir casi de un modo arqueológico toda una serie de configuraciones urbanas y de comportamientos humanos engarzados con hechos históricos de la época. El tema de las Cruzadas, las rivalidades familiares, desposorios cuyo desenlace es trágico, el abatimiento y desolación de los protagonistas configuran un relato trágico, una historia de amor plagado de sinsabores e infortunios. En *La heredera de Sangumí* Cortada proyecta su catalanismo, tal como se desprende de los hechos narrados y relativos a la Barcelona medieval, a sus héroes, a sus hazañas y al júbilo que siente el pueblo catalán ante los condes de Barcelona, al igual que en su novela *Lorenzo*, inmersa plenamente en el romanticismo catalán y cuyo trasfondo histórico transcurre durante el siglo XIV²⁹. La novela *El rapto de doña Almodis, hija del conde de Barcelona D. Berenguer III* recrea idénticos contextos urbanos e históricos³⁰. Incluso se muestra repetitiva en los recursos narrativos y peculiar forma de iniciar los capítulos y los diálogos.

De mayor envidia puede considerarse su novela *El Templario y la villana*, documentada en el Archivo de la Corona de Aragón, en el clásico estudio ya citado de Michaud y en la *Historia de los victoriosísimos condes de Barcelona*, de Francisco Diago³¹. Incluso, se puede apreciar la lectura por parte de Cortada de las obras de Mariana, Zurita y Narciso Feliu de las Peñas, autor, este último, de los *Anales de Cataluña* (1709). El eje central de la obra constituye la reivindicación de la Orden del Temple, vilipendiada y despojada de sus bienes e injustamente tratada tanto por la Santa Sede como por los monarcas europeos. Las similitudes en cuanto a la intención son parejas a la novela de Gil y Carrasco, *El señor de Bem-bibre*; sin embargo, las situaciones melodramáticas y los recursos literarios propios del folletín y novela gótica afean la narración.

Patricio de la Escosura y Eugenio de Ochoa, clásicos escritores del romanticismo español, publicaron novelas de contenido histórico aunque ambien-

²⁷ J. CORTADA y SALA, *Tancredo en Asia. Romance histórico del tiempo de las Cruzadas*, Barcelona, Vda. de Roca, 1833-1834.

²⁸ J. CORTADA y SALA, *La heredera de Sangumí, romance del siglo XII*, Barcelona, Herederos de Dorca, 1835.

²⁹ J. CORTADA y SALA, *Lorenzo. Novela histórica del siglo XIV*, Barcelona, Imprenta de Garriga hijo, 1837.

³⁰ J. CORTADA y SALA, *El rapto de doña Almodis, hija del conde de Barcelona D. Berenguer III*, Barcelona, Pi-ferrer, 1836.

³¹ J. CORTADA y SALA, *El Templario y la villana. Crónica del siglo XIV*, Barcelona, Brusi, 1840.

tadas en un espacio temporal lejano a la alta y baja Edad Media. De Patricio de la Escosura y Eugenio de Ochoa caben destacar sus relatos, respectivamente, titulados *Ni rey ni Roque* –leyenda del pastelero de Madrigal, Gabriel Espinosa, presunto rey de Portugal– y *Auto de fe* –interpretación libérrima de los hechos de Felipe II y su hijo Carlos el Hechizado–³². Ambientada en la Edad Media, a diferencia de las anteriores, estaría la novela *El Conde de Candespina*³³, la más interesante de Escosura. La historia amorosa del conde Candespina por su reina y señora, Doña Urraca, de su casamiento y oposición a un pretendiente rival y posterior muerte del conde Candespina en el campo de batalla, constituyen los principales episodios del turbulento reinado de doña Urraca de Castilla.

El escritor de mayor calidad literaria, pulso narrativo y cualidades para novelar y recrear la Edad Media es, sin lugar a dudas, Enrique Gil y Carrasco, autor de la novela *El señor de Bembibre*³⁴. El argumento de la novela puede parecer a primera vista convencional en comparación con otros relatos de la época; sin embargo, leída desde el conocimiento de la vida y obra de Gil y Carrasco se pueden establecer distintas lecturas. Así, la desaparición de la Orden del Temple, tan sutil y puntualmente detallada en la novela, enormemente precisa y sin ningún anacronismo burdo, como en el caso de un buen número de novelistas, puede relacionarse con la desamortización eclesiástica llevada a cabo por Mendizábal (Ley de 29 de julio de 1837). Desamortización que consistía esencialmente en desvincular las tierras de sus propietarios, mediante las oportunas medidas legislativas, haciéndolas aptas para ser vendidas, enajenadas o repartidas. Los bienes raíces, ventas, derechos y acciones de las comunidades e institutos religiosos de ambos sexos eran declarados “propiedad nacional” y se disponía que fueran sacados a pública subasta. El Estado se hacía responsable de la renta que el clero percibía de sus antiguas posesiones, obligándose a abonársela en el futuro. De momento, la medida sacaría al Estado de sus apuros financieros, mediante el numerario obtenido por la subasta de semejante masa de bienes, determinando, por otra parte, la creación de una nueva clase de campesinos dueños de sus tierras. Pero la Desamortización se hizo de forma pésima. Las familias más poderosas conservaron intactos sus patrimonios y los bienes de la Iglesia pasaron no a los campesinos sin tierra, sino a una ávida burguesía que adquirió a precios irrisorios extensos latifundios. De esta forma, la Desamortización fue una especie de reforma agraria al revés, que vino a hacer más mísera la situación del campesinado meridional, creando en cambio una nueva oligarquía –la de los nuevos ricos con sus castillos, fincas y posesiones– llamada a detentar por muchas décadas el poder político en España. Esta nueva burguesía de base latifundista, absentista, arraigada en Madrid, progresivamente entroncada con la no-

³² P. de la ESCOSURA, *Ni Rey ni Roque. Episodio histórico del reinado de Felipe II. Año de 1595. Novela*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1835; E. de OCHOA, *El auto de Fe. Novela*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1835.

³³ P. de la Escosura, *El Conde de Candespina*, Madrid, Imprenta Calle del Amor de Dios, nº 14, 1832.

³⁴ E. GIL y CARRASCO, *El señor de Bembibre*, Madrid, Imprenta de D. Francisco de Paula y Mellado, 1844.

bleza de sangre, será el vivero de la clase dirigente durante la gran etapa moderada (1843-1868).

Inicio y época en la que Gil y Carrasco concibe, crea y da forma a un mundo de ficción que tendrá como telón de fondo las cruentas persecuciones de los templarios, acusados de herejes en Francia por la Inquisición, condenados y ejecutados a muerte, siendo suprimida la Orden por Bula de Clemente V, emitida el 3 de abril de 1312. Los templarios españoles fueron absueltos de los cargos que se les achacaban en los Concilios de Tarrasa y Salamanca. Todos estos últimos datos los proporciona E. Gil y Carrasco, pues engarza la peripecia argumental con este intrincado episodio de la Orden de los Templarios. El paralelismo entre la Desamortización de Mendizábal, de la cual el novelista era contrario por la forma de realizarse, y lo sucedido en *El señor de Bembibre* es evidente. Gil y Carrasco, defensor de las órdenes religiosas, había mostrado con anterioridad su interés por los templarios; recuérdese, por ejemplo, el poema *Un recuerdo de los templarios* o *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior*, de ahí que elija como héroe principal a un templario. El argumento se desliza por una serie de vericuetos y complicados laberintos: muertes aparentes, enfrentamientos entre templarios y partidarios del conde de Lemos, progenitores intransigentes, descripciones adecuadas a los sentimientos de los héroes, engarce del hecho narrado con lo emitido o aprobado por los tribunales eclesiásticos. Gil y Carrasco huye de situaciones truculentas e inverosímiles y concede a sus héroes un comportamiento humano, con sus sufrimientos, penalidades y miserias. Beatriz, la heroína de ficción, fallece de muerte natural. Don Álvaro no se suicida, no ingiere ningún bebedizo o pócima para acabar con su vida ante el hecho terrible de la desaparición de su amada. Morirá de viejo, tras haber llevado una vida eremítica, apartada del mundanal ruido y sin otra exigencia que la oración y la reflexión.

34

El lector puede recorrer e identificar el contexto geográfico medieval con precisión. En la peripecia argumental, hábilmente tejida, se filtran numerosas lecturas y fuentes históricas, literarias y pictóricas: la *Biblia*, la *Historia Sagrada* del padre Flores, la *Historia* del padre Mariana, *El viaje de España* de Antonio Ponz, la *Teoría de la Pintura* de Antonio Palomino, *El Arte de la Pintura* de Pacheco, la *Historia de Francia* de Michelet, las *Disertaciones históricas del Orden y Caballería de los Templarios* de Pedro Rodríguez de Campomanes, la *Crónica* anónima de Fernando IV, la *Historia genealógica de la casa de los Lara* de Salazar y Castro. A todo este capítulo de influencias habría que añadir otras fuentes relacionadas con obras maestras de la época, como la influencia de *I promessi sposi*, de Manzoni, o las novelas *The bride of Lammermoor* e *Ivanhoe* de W. Scott. Hay presencia también de Chateaubriand –*Le Génie du Cristianisme*– y Rousseau –*La nouvelle Héloïsa*–, de López Soler –*Los bandos de Castilla*–, Hartzenbusch –*Los amantes de Teruel*, episodio de la boda de Beatriz con el conde de Lemos antes de expirar el plazo de su promesa–, Duque de Rivas –*Don Álvaro*, refugiado y recluso en un convento con el nombre de Padre Rafael–. Acopio de lecturas que no actúan en detrimento de la novela, sino todo lo contrario, pues se fusionan con sutil inteligencia todos estos materiales con la propia experiencia del autor, con su inteligencia e inspiración.

El señor de Bembibre supone el colofón de novelas históricas publicadas

durante el Romanticismo. Hacia mediados del siglo XIX el género abandona la influencia scottiana y desarrolla una serie de temas o asuntos más acordes con el perfil real del personaje histórico. Sin embargo, esta modalidad convive con la gran novela española de la segunda mitad del siglo XIX, la novela realista-naturalista, heredera de la gran novela cervantina. Pese a ello la novela histórica ambientada en la Edad Media cosecha éxitos indudables, como en el caso de F. Navarro Villoslada, con sus novelas *Doña Blanca de Navarra*, *Doña Urraca de Castilla* y *Amaya o los vascos en el siglo VIII*³⁵. Cánovas del Castillo, Benito Vicetto, Víctor Balaguer, Juan de Ariza, Alfonso García Tejero, José Velázquez y Sánchez, A. Ribot y Fontseré, Amós de Escalante, Luis Eguilaz, entre otros muchos, recrearán en sus novelas un trasfondo histórico medieval. Paralelamente a estos escritores surgirá también una novela histórica pseudofolletinesca, muy admirada por un público poco exigente y que nada aporta a la historia literaria. W. Ayguals de Izco, Manuel Fernández y González, Enrique Pérez Escrich, Ortega y Frías, Torcuato Tarrago, A. San Martín, entre otros muchos, publicaron relatos cuyo telón de fondo corresponde tanto a la Edad Media como a la época renacentista o barroca.

35 Sus obras constituyen una auténtica rareza bibliográfica, pese a que en su día estos escritores gozaron de una gran fama y fueron excelentemente remunerados por un sector editorial más preocupado por el éxito y difusión del libro que por su calidad.

³⁵ F. NAVARRO VILLOSLADA, *Doña Blanca de Navarra. Crónica del siglo XV*, Madrid, Imprenta a cargo de A. Santa Coloma, 1847; *Doña Urraca de Castilla. Memoria de tres canónigos, novela histórica*, Madrid, Gaspar y Roig, 1849; *Amaya o los vascos en el siglo VIII. Novela histórica*, Madrid, F. Moroto e hijos, 1879.

Verdad y Ficción en la Novela Histórica Española: José de Espronceda y Enrique Gil y Carrasco

36

Epicteto Díaz Navarro
Universidad Complutense, Madrid

Al empezar estas páginas me gustaría recordar unas palabras que situaba Antonio Machado al comienzo de *Juan de Mairena*: "Nadie menos autorizado que yo para dirigirles la palabra... mi ignorancia, es casi enciclopédica. Encomiéndome, pues, a vuestra indulgencia". Esas disculpas resultan aquí necesarias dada la materia que debo tratar y los estudiosos que han analizado la novela histórica en el Romanticismo español.

Quizá por haberme dedicado más a la literatura del xx, quisiera subrayar no solo los éxitos de ventas que siguen cosechando esas novelas, sino el auténtico interés que tienen algunas de las que han publicado en los últimos años Lourdes Ortiz, Antonio Prieto o Álvaro Pombo¹. El interés del público, desde el siglo xix, no ha cesado y tanto en esa época como en periodos sucesivos han sido muy notables los escritores que le han dedicado sus esfuerzos. Me centraré aquí en las novelas de José de Espronceda y Enrique Gil y Carrasco porque en mi opinión son dos de las de mayor calidad en el Romanticismo y corresponden a dos periodos distintos: el de expansión, en *Sancho Saldaña* (1834); y ya el último éxito, antes de su desaparición, en *El señor de Bembibre* (1844). Según veremos, hay suficientes elementos de interés en ambos textos, y más de un punto de unión entre ellos.

Cuando Benito Pérez Galdós escribe sus *Episodios nacionales* continúa varios parámetros de la novela histórica, tal y como la había popularizado Wal-

¹ Véase el planteamiento global y el análisis de dos novelas actuales de N. SALVADOR MIGUEL, "La novela histórica desde la perspectiva del año 2000", *Dicenda* 19 (2001), pp. 303-314.

ter Scott, pero uno de ellos, la referencia temporal, cambia de manera notable y en el futuro la novela histórica tratará con frecuencia muy distintas épocas y países. Walter Scott se interesaba por una Edad Media que comienza a ser vista de modo diferente por los hombres del XIX, tras haber quedado relegada, en gran medida bajo el marbete de “edades oscuras”, o “edades medias”, a una posición secundaria respecto a otras épocas.

Durante mucho tiempo las Historias de la literatura han minimizado el hecho de que, tras la novela cervantina, las primeras novelas modernas son las novelas históricas, e igualmente que el ejemplo de Walter Scott tiene un enorme influjo en toda la cultura occidental². Hay que recordar que la Historia cobra una importancia determinante en el siglo XIX. En el siglo XVIII la Historia no sólo era un decorado para la literatura o la pintura, sino también, el tema de numerosos dramas, pero es en el siglo XIX cuando las diferentes visiones del mundo, del Romanticismo al Positivismo, incorporan ya –como la semilla que no puede destruirse– la marca de la Historia. Es además el siglo que ve surgir la Historia como disciplina científica, y en el que con mayor o menor detenimiento los historiadores reflexionan sobre el estatuto científico de su investigación. Recuérdese que buena parte de los historiadores más conocidos de la época todavía suelen figurar entre la nómina de los escritores influyentes, pues en sus obras un elemento básico era el estilo –es el caso, entre otros, si examinamos la atmósfera cultural francesa, de Ernest Renan–.

Casi dos siglos después del surgimiento de la novela histórica puede ser útil recordar el análisis que Northrop Frye, con su habitual brillantez, lleva a cabo en *La escritura secular: la estructura del romance* (1978). Frye buscaba establecer en su argumentación los rasgos fundamentales de lo que en la literatura inglesa se denomina “romance”, y que para el crítico canadiense fueron sobre todo, en sus lecturas juveniles, las novelas de Walter Scott³. Tanto él como Mijail Bajtín encuentran las raíces de esta literatura en la antigüedad greco-latina, en las novelas bizantinas, luego en la Edad Media –por ejemplo, en la materia artúrica– y más tarde en las novelas de caballerías, de aventuras o en las vidas de santos⁴. Teniendo esto en cuenta, cuando ya en el siglo XX se intenta establecer la Historia de la novela y analizar las relaciones entre la novela histórica román-

² Merecen destacarse los trabajos de E. RUBIO, “La novela histórica”, en Víctor García de la Concha, dir., *Historia de la literatura Española*, t. VIII, Madrid, Espasa Calpe, 1997; C. FERNÁNDEZ PRIETO, *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, Pamplona, Eunsa, 1998 y K. SPANG, I. ARELLANO Y C. MATA, *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsa, 1995. Con respecto a las relaciones entre la Historia y la poética realista debe consultarse R. SANMARTÍN BASTIDA, *Imágenes de la Edad Media: La mirada del Realismo*, Madrid, CSIC, 2002, así como *Ídem*, “¿Imaginación o fidelidad histórica? La escritura del pasado después del Romanticismo”, *Salina* 18 (2004), pp. 153-160.

³ Véase N. FRYE, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, Harvard University Press, 1978, pp. 15 y ss.

⁴ Respecto a las vidas de santos deben tenerse en cuenta las recientes investigaciones de Ángel Gómez Moreno. Véase también M. BAJTÍN, *Teoría y estética de la novela*, trad. H. S. Kriúkova y V. Cazarra, Madrid, Taurus, 1991.

tica y la novela realista, muchos historiadores y críticos ven la primera como un paso hacia el Realismo, y por tanto se presume que debe ajustarse a la poética del Realismo, a su técnica narrativa, algo que sin duda supone una distorsión que durante mucho tiempo ha afectado a su comprensión. La novela histórica no se escribió como paso previo hacia el Realismo y establecer una secuencia de este tipo en los cambios estéticos conlleva un claro anacronismo.

El tipo de relatos denominado “romance” no sólo no es, para Northrop Frye, un tipo secundario de literatura, sino que constituye el centro estructural de la ficción: desciende del cuento folklórico y nos acerca más que ningún otro género a la noción de ficción, a la épica del personaje y la visión de la vida humana como búsqueda. Desde el punto de vista de Frye, la “ficción realista” surge por un desplazamiento del romance, de modo semejante al procedimiento en la ficción cervantina, y así encontramos (en Fielding o en Richardson) la parodia del romance, entre otros, por personajes confundidos por sus ideas románticas sobre la realidad. Por otra parte, hay que recordar que estas ideas presentan algunas semejanzas con la argumentación del joven Ortega en *Meditaciones del Quijote*.

La novedad de Scott estaría en que absorbe el desplazamiento realista en el romance, y ello se percibe, entre otros textos, en el prefacio a *Waverley*, al enumerar el narrador varios argumentos conocidos –de novelas de la época y anteriores– y afirmar que no los va a seguir, subrayando así la “autenticidad” de la historia que se dispone a relatar.

Para Frye, entre los factores que explican el efecto de estas narraciones estaría el encuentro con un mundo esquemático donde se oponen dos ámbitos que nos alejan de nuestra experiencia cotidiana: el bien y el mal, lo blanco y lo negro, la vida y la muerte, de manera que no se dan las ambigüedades de la vida real, la mezcla de aspectos contradictorios en personajes y acciones. Héroes y villanos simbolizan dos mundos que están por encima de la experiencia ordinaria: el primero, el mundo asociado con la seguridad, la felicidad y la paz, cuyas imágenes son las flores y el sol junto a otros elementos naturales, y que puede denominarse “idílico”; el segundo, un mundo de aventuras y de vivencias intensas, relacionadas con nociones de separación, soledad, dolor y amenaza, que cabe denominar “mundo de la noche” o “demoníaco”. Este diseño lo comparte la novela histórica del XIX con el cuento tradicional y con otras formas de relato, y su intención sería la (¿imposible?) recuperación de un pasado ejemplar, con los valores cristianos y occidentales que habían quedado sepultados en el tiempo.

Por todo ello, se puede inferir que las dos tensiones que dominan el mundo de la novela histórica son la del “romance”, en cuanto construcción de un mundo posible ficticio, y, por otro lado, la búsqueda de la verosimilitud histórica; y solo cuando la temporalidad se acerca al presente los hechos se aproximan a la experiencia común: como se sabe, además de las fuentes escritas, Galdós buscaba testigos de los hechos históricos que le relataran sus experiencias, lo que no se encontraba en los textos de la Historia, pero que constituía un elemento imprescindible para recuperar la “vida” del pasado.

La novela histórica no podía quedar al margen de los tiempos en que nace y se trataría de un último esfuerzo para situar a un héroe por encima de la masa, según lo que Luis Beltrán ha denominado la “estética del patetismo”⁵. Todavía hoy podemos discutir sobre las causas y los efectos de la Revolución francesa pero es claro que a comienzos del XIX se percibe que han cambiado muchas cosas respecto al Antiguo Régimen, entre otras la concepción del héroe que en última instancia puede representar Napoleón y que después encuentra diferentes encarnaciones.

Al incluir en el título de estas páginas “verdad y ficción” quiero aludir a esa dicotomía que verán como problema Manzoni, Amado Alonso y otros escritores y críticos; en el análisis de la novela histórica en los siglos XIX y XX, y que constituye un aspecto fundamental de ésta: la combinación de ficción y de contenido histórico para explicar lo ocurrido en una época pasada. No cabe duda de que la novela, según señalaba Joseph Conrad, debe contener una verdad para el lector, que al menos se obtenga en una lectura simbólica, pero además el tipo de relato que denominamos “novela histórica” necesita una validación con respecto al saber histórico de la época que refleja⁶. No obstante, es sabido que la “verosimilitud” depende de múltiples factores, desde el momento de la publicación hasta el tipo de público que lee la novela y lo que Hans Robert Jauss define como “horizonte de expectativas”⁷.

39

Las dos novelas que aquí voy a examinar no son novelas típicas; en el caso de Espronceda, porque conocemos las circunstancias de su rápida redacción y porque no se trata de una de sus obras más valoradas: su gran extensión, unas 750 páginas en edición actual, parece deberse más a necesidades económicas que a una meditada estructura narrativa⁸. Espronceda disfruta de un obligado periodo de descanso en un destierro en tierras castellanas cuando acomete su escritura, de manera que no es extraño que los lugares que visita se conviertan en escenario de su relato. Al examinar la constitución del texto vemos que presenta diferentes elementos cuya combinación tenía que resultar interesante para un romántico, aunque para el lector actual sean un tanto chocantes.

El argumento no se pueden resumir en dos palabras, y en realidad –dicho sea de paso–, no resulta muy justo resumir estas novelas diciendo que en ellas aparecen damas, caballeros, duelos, traiciones y fugas, todo ello situado en una vaga “Edad Media”, en la misma medida en que puede resultar insuficiente un resumen argumental de una novela tan brillante como *La isla del tesoro* de R. L. Stevenson. No obstante, para la orientación del lector no está demás recordar

⁵ L. BELTRÁN, *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Montesinos, 2002, pp. 68 y ss.

⁶ J. CONRAD, “Novel as World”, en Philip Stévíck, ed., *The Theory of the Novel*, Nueva York, The Free Press, 1967, pp. 29-30.

⁷ H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la reception*, Paris, Gallimard, 1978.

⁸ Recuérdese que Galdós parodia en *Tormento*, y en otras narraciones, la extensión exagerada de muchas de estas novelas en la actividad frenética de José Ido del Sagrario.

los acontecimientos y núcleos temáticos: la trama central cuenta la historia de un caballero medieval castellano, Sancho Saldaña, que se enamora y pide de la mano de una joven, Leonor, que pertenece a un bando enemigo. Como la familia de esta le rechaza, a pesar de que ella también le ama, Sancho contrata a unos bandoleros para que la rapten. Los ladrones llevan a cabo el rapto pero luego, en medio de una terrible tormenta, la joven Leonor es capturada por una especie de fantasma que causa gran temor en la banda que la mantenía prisionera. Después el caballero intenta, tras diversas circunstancias, recuperar el amor de su amada, pero en el desenlace se produce la trágica muerte de la joven, y la conversión en monje del caballero.

Con ello puede verse que la novela de Espronceda presenta cierto parecido argumental, incluso en el trágico final, con una de las novelas precursoras en España del género, *Ramiro, Conde de Lucena*, que Rafael Húmara Salamanca publicó en 1823. Pero, más que los hechos que cuenta, sin duda uno de los mayores atractivos del texto de Espronceda está en el nivel verbal, en algunas páginas verdaderamente notables, y por otro lado, en la diversidad de escenarios, personajes y sucesos.

40

La novela comienza con un cuadro costumbrista en el que no es fácilmente perceptible la situación de la acción en una época remota del pasado: un hombre que duerme tranquilamente en el campo se despierta por la presencia de un enorme mastín, al que acompaña un extraño personaje que, según se dice luego, es el jefe de una partida de bandoleros que recordaría a un personaje de una narración picaresca. Así, si tenemos en cuenta otras novelas históricas, una de las peculiaridades que presenta *Sancho Saldaña* es ese enlace con la picaresca y el establecimiento voluntario de una “vaguedad temporal” reflejada en las citas iniciales que abren cada capítulo, pues además de proceder de fuentes medievales y folklóricas, a veces son tomadas de obras del Siglo de Oro e incluso de otros románticos como Larra y Martínez de la Rosa.

En el mundo de la tradición, y en el de la épica, un elemento esencial es el linaje, pero el mundo de la picaresca es una representación en la que el centro no lo ocupan las familias aristocráticas y las capas sociales poderosas. En lugar de esto, aparece el individuo anónimo, Lázaro de Tormes, un personaje marginal o un auténtico anti-héroe en un mundo rebajado. En *Sancho Saldaña* el joven Usdróbal desempeña un importante papel, y su nombre, de antiguas resonancias, designa a un personaje que logra alcanzar el grado de caballero por su propio esfuerzo, partiendo de unos orígenes humildes. A este tipo de personaje, para oponerlo al héroe tradicional, Russell Sebold lo llama héroe “moral” –destacando que el narrador, en Espronceda, utiliza diferentes denominaciones, y se resiste a emplear la de “héroe” que dedica al protagonista⁹.

⁹ Véase R. P. SEBOLD, *La novela romántica en España: entre libro de caballerías y novela moderna*, Salamanca, Universidad, 2002, pp. 141 y ss.

La continuación de la historia de los bandidos se convierte en una trama secundaria, que se desvía de la principal para mostrarnos las costumbres poco cristianas de ese grupo: por ejemplo, el juego de los dados y unas discusiones violentas en las que llega a morir uno, llamado “el Morisco”, a manos de otro bandido. Se trata de un grupo de delincuentes que tienen una innegable proporción de maldad, a pesar de que trabajan para el protagonista, Sancho Saldaña.

Al frustrarse, en un primer momento, su amor por Leonor, Sancho Saldaña adquiere un perfil byroniano, pues comienza a entregarse –se nos dice– al desenfreno, a todo tipo de placeres y vicios, que le causan en poco tiempo hastío. En el capítulo IV nos encontramos con otra mujer que ejemplifica un modelo contrario al de la angelical Leonor; se trata de una mora, u oriental, llamada Zoraida, de carácter apasionado, violento y vengativo, que mantiene relaciones sentimentales con el protagonista hasta que este la abandona al darse cuenta de la autenticidad de su amor por Leonor¹⁰. Tal como sucede en alguna *Leyenda* de Bécquer y en otros relatos románticos, esta mujer, primero símbolo del deseo y de la voluptuosidad, pasa a ser considerada de manera negativa, produciendo incluso rechazo físico.

41

En lugar de la actividad caballeresca, vemos al protagonista de Espronceda experimentando la soledad y la melancolía, y sobre todo el hastío. Esto es así hasta que, según se ha dicho, decide buscar un amor auténtico que llene el vacío que siente. No sabemos qué crímenes ha podido cometer, pero el narrador asegura que son innumerables:

[...] y finalmente cargado de penosos remordimientos que sin cesar le seguían y atormentaban en todas partes, llegó, en fin a hartarse de la ponzoña que en copa de oro le presentaba la máscara del deleite, y a odiar el fatal objeto de sus amores con tanto más aborrecimiento y más furia cuanto le había amado con más delirio¹¹.

Pero este caso no es único, ya que hay otro personaje, denominado “el poeta”, cuyos rasgos tampoco son medievales, sino cercanos a los del artista romántico: por ejemplo, cuando una tormenta sacude el bosque en el que están buscando a la desaparecida Leonor, se detiene a contemplar la sublime belleza natural, mayor cuanto más intensa es y cuanto más se convierte en un espectáculo de destrucción que amenaza la vida de los personajes.

En otro caso, encontramos una descripción en que se expresa el estado de ánimo del personaje, la abandonada Zoraida, en un escenario característico:

La noche tranquila como el lago del valle, la luna bañando en luz pacífica las extendidas llanuras que desde las torres se descubrían, el ai-

¹⁰ Últimamente ha estudiado la figura de la mujer en nuestro género literario A. BERNARDI, *La mujer en la novela histórica romántica*, Perugia, Morlacchi Editore, 2005.

¹¹ Esta cita y las siguientes proceden de la edición de J. DE ESPRONCEDA, *Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar*, ed. Ángel Antón Andrés, Barcelona, Barral, 1974, p. 12.

re sin ruido, el campo sin ecos, y el castillo lóbrego y en silencio, la hora ya muy adelantada, el reposo y el sueño en que estaban sumergidos los demás vivientes, todo parecía convidar al descanso, pero ella no se segaba, y ni su espíritu ni su cuerpo cesaban en su agitación (p. 205).

Desde el castillo, ante la extensión del espacio desde la altura sugerida de la muralla, se expresa la intranquilidad de la pasión amorosa, y gracias a la aliteración, la comparación y la sonoridad, el estado de ánimo se transmite sin grandilocuencia ni excesos verbales, consiguiendo un resultado estético notablemente eficaz.

Como es bien sabido, los objetos estéticos no corresponden a la época, y si bien el lenguaje suele presentar algunos giros y términos que pretenden dar un sabor medieval, lo cierto es que no parece preocuparle al escritor el rigor histórico. Vicente Llorens señaló que en muchas novelas históricas aparece un lenguaje y un ambiente cervantino que sorprende al lector actual.¹²

La acción se complica en *Sancho Saldaña*, a la manera del melodrama, cuando la antigua amante, y ahora abandonada Zoraida, se propone asesinar a su rival Leonor. Zoraida aparece definida negativamente pero adornada con la fascinación del mal, pues el narrador no duda en añadir que su intención de atacar a un poderoso señor, al mismo tiempo que asesina y suicida, tenía algo de "sublime y grande" (p. 201).

Como ocurre con otros héroes románticos, a Saldaña se le atribuyen tratos con Lucifer, y también se dice que tiene el aspecto de un condenado. En un soliloquio le oímos reflexionar, y sus más íntimos pensamientos confirman la opinión pública: "¡Leonor! Sí; el infierno... ¿Y qué importa?... ¿no somos ya todos unos?... ¡El infierno! ¿Que la robe el infierno o yo?...". (p. 174) En esas meditaciones destaca su falta de temor, su indiferencia, y la afirmación de que sin su amada la vida carece de sentido. Su estado es de delirio, y pasa de los gestos furiosos a meditativos diálogos consigo mismo que no contienen, de manera evidente, muchos matices medievales.

No obstante, el narrador afirma la verdad de lo narrado y además podemos pensar que se alude a la experiencia del escritor, a su autobiografía, en más de un pasaje. La descripción se detiene en el castillo perteneciente a la familia de Leonor, y se dice que hoy quedan de él solo unas pocas piedras. Significativamente especifica que "a la izquierda y en medio del camino de Olmedo a Cuellar", sobre una altura, se ven, aun hoy día, los arruinados torreones del antiguo castillo de Iscar (p. 110). Y es tras esa proyección hasta el tiempo presente cuando desarrolla un excursus en el que informa de los hechos históricos que sirven de telón de fondo a la narración: el enfrentamiento de Alfonso X con su hijo Sancho, unas luchas sobre las que el narrador expone sus dudas, y su carencia de información.

¹² Véase el capítulo dedicado a la novela histórica en V. LLORENS, *El romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1989.

El narrador admite que no puede explicar las razones que llevaron a una parte del pueblo a ponerse en contra de un rey tan notable como Alfonso, y luego, siguiendo la *Historia de Mariana*, y alguna otra fuente, asegura que, para recuperar España para la fe cristiana, el Rey había concedido privilegios a una nobleza que no dudó en enfrentarse a él y en debilitar la causa de la Reconquista. Y más adelante añade que, por lo que dice Mariana –que parece culpar al Rey Sabio–, las leyes que promulgaba Alfonso fueron malinterpretadas por el pueblo, y lo que en el XIX se vería como una evolución del feudalismo, para el pueblo de entonces era una ofensa a sus antiguos fueros; además, debido a las deudas que heredó de su padre, Alfonso se vio obligado a acuñar moneda de bajo valor. Esa información histórica ocupa solo unas cuantas páginas en la novela; es decir, los hechos históricos importantes son muy marginales, y los intereses de este narrador se muestran claramente en alguna ocasión cuando dice que no es necesario contar lo que le ocurrió al Rey pues es ya conocido por los lectores.

43

Puede decirse, entonces, que la novela de Espronceda contiene una combinación de muy diversos materiales. Para Sebold, en el estudio citado, lo característico de la novela histórica española sería la unión de la reconstrucción histórica, a la manera de Scott, y el rechazo, el tedio universal, a la manera de Byron, pero aquí vemos que en la configuración del argumento y del personaje se produce una confluencia de géneros narrativos (la picaresca, la novela sentimental y la novela de aprendizaje) y biográficos, donde se pasa de un proceso de heroización al cuestionamiento y las dudas en torno a la identidad.



El señor de Bembibre, de Enrique Gil, cuenta la historia de otros desventurados amores, los de un caballero llamado don Álvaro y una dama, Leonor, en una serie de sucesos que guardan cierto paralelismo con *Los amantes de Teruel*, de Juan Eugenio Hartzenbusch, en la que encontramos también separaciones, muertes aparentes, malvados aristócratas y caballeros virtuosos, el mundo idílico y el mundo de la noche. En nuestro relato hay numerosas referencias a los Templarios, especialmente a la disolución de la Orden, con lo que la acción se situaría a comienzos del siglo XIV. Cuando termina la novela, como ocurre en muchas otras a lo largo del siglo, el narrador afirma que el texto es un manuscrito encontrado y resume, desde el presente del siglo XIX, las peripecias de los personajes, sobre todo el final de don Álvaro, que decide vivir como ermitaño en un lugar en el que era imposible sobrevivir. Su muerte, tal y como es presentada, resulta ambigua, pues su voluntaria exposición al clima riguroso y su despreocupación por la vida tienen matices suicidas que debe relacionarse con la pérdida de la amada.

Ricardo Gullón señaló la originalidad de la novela de Gil y Carrasco, apuntando que, más que la influencia de otros novelistas históricos, habría que destacar la descripción de los lugares donde se desarrolla la acción y su vincu-

lación autobiográfica¹³. Al igual que hay determinados lugares capaces de estimular la imaginación por su pintoresquismo, en este caso la infancia y la juventud aparecen rememoradas en unos paisajes y lugares cuyo pasado medieval es imaginado partiendo de un espacio ahora ocupado por las ruinas.

Enrique Rubio, otro de los mejores conocedores del escrito, señalará en Enrique Gil algunos de los procedimientos que había aprendido en Walter Scott, como la utilización de prendas u objetos para reconocer a los protagonistas, o las citadas muertes aparentes, recursos que utilizan otros géneros y se extienden por el territorio de la ficción¹⁴. También hay personajes disfrazados para poder entrar en lugares prohibidos, pasadizos secretos y otros elementos que procederían del género gótico y que causan sorpresa, tensión o miedo en los lectores. En *El señor de Bembibre* algunas veces encontramos explicaciones de los hechos a posteriori, para aclarar algún misterio, lo que nos aleja del terreno de lo maravilloso, aunque en ocasiones esas explicaciones resulten poco convincentes. Otra técnica utilizada repetidamente por Enrique Gil, luego desterrada por Gustave Flaubert y los naturalistas, es la intercalación en su narración de diversos comentarios y reflexiones que buscan establecer una comunicación con el lector.

44

Me detendré solo en unas pocas escenas, en algunos elementos narrativos que pueden resultar representativos de este relato.

Como otros escritores románticos, en medio de la acción, cuando se ha producido la separación de la amada o en pleno combate, el narrador o el personaje se detienen a reflexionar sobre la pasión amorosa, a la que a veces se compara con el sentimiento religioso: la pasión no tiene nada que ver con el deseo físico, con el simple capricho que se olvida en poco tiempo o con un cambio de circunstancias

[...] la soledad, la ausencia y la contrariedad, que bastan para apagar inclinaciones pasajeras, o culpables afectos, solo sirven de alimento y vida a las pasiones profundas y verdaderas. Un amor inocente y puro acrisola el alma que le recibe y por su abnegación insensiblemente llega a eslabonarse con aquellos sublimes sentimientos religiosos, que en su esencia no son sino amor limpio del polvo y fragilidades de la tierra¹⁵.

El encuentro durante la noche en una iglesia de los dos amantes, que da lugar a una conversación fundamental para su vida, ocurre en medio de una atmósfera típicamente gótica: se trata de un convento casi por completo a oscuras, cuyas escasas luces hacen que las figuras de los santos cobren extraños perfiles y que las gárgolas parezcan moverse, de manera que el protagonista siente

¹³ Véase Ricardo Gullón, *Cisne sin lago*, Diputación Provincial, León, 1989.

¹⁴ Véase también E. GARCÍA DÍAZ, "La influencia de Walter Scott en la novela histórica española *El señor de Bembibre*", <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/>.

¹⁵ Esta y el resto de las citas provienen de la edición E. GIL Y CARRASCO, *El señor de Bembibre*, ed. Enrique Rubio, Madrid, Cátedra, 1989, p. 114.

un miedo intenso, sólo superado por el deseo de ver a la amada. La atmósfera sugerente contrasta los dos mundos ya señalados:

El coro estaba oscuro y tenebroso, y el ruido del viento entre los árboles, y el murmullo de los arroyos que venían de fuera, junto con algún chillido de las aves nocturnas, tenían un eco peculiar y temeroso debajo de aquellas bóvedas augustas (p. 117).

Antes encontrábamos el mundo del amor, del idilio, que supone la felicidad de los amantes; pero ahora los enamorados llegan al mundo de la violencia y de la muerte, que los acecha mientras se reúnen en el silencio de la noche.

Los vicios y las virtudes son extremos, y cuando un personaje no actúa según el patrón previsto se debe a alguna razón desconocida de la que luego se informa al lector. Así, vemos que un enemigo de don Álvaro, don Juan Núñez de Lara, se comporta como corresponde a su rango, con una caballerosidad extrema que llega a sorprender al protagonista –y quizá si se valoran aquí tanto la caballerosidad y la generosidad es porque no debían ser frecuentes en el presente de la escritura, dominado por el dinero y el intercambio económico¹⁶.

Don Álvaro muestra una personalidad claramente romántica cuando habla de su gusto por la naturaleza y asegura pasar el tiempo “inclinado por índole natural a vagar sin objeto” (p. 231). De modo que, tal y como han percibido sus lectores desde entonces, refleja en buena medida la mentalidad romántica y su aprecio estético por el paisaje de su tierra natal.

Según se avanza en el desarrollo de la novela, cobra mayor importancia la relación del protagonista con los Templarios. Al creer su amada que ha muerto, por el testimonio de su paje, que vio a don Álvaro ensangrentado, acepta contraer matrimonio con el malvado Lemus. Luego, cuando el protagonista vuelve del desmayo y de las heridas que sufre y conoce la traición de su amada, decide unirse a la Orden del Temple, aunque ya sabe que su disolución final ha sido dictada por el Papa, Benedicto V. De este modo, se unirán la desesperación personal con un orgullo malentendido y la situación problemática de la Orden en la España de aquel tiempo.

Al saber que no ha muerto realmente don Álvaro el padre de Beatriz se pregunta “¿es cierto que somos juguetes de una trama infernal” (p. 218). Con ello se apunta a la casualidad o, mejor, al destino, como verdadero motor de los hechos, ante el cual no resultan relevantes las decisiones humanas, tal como sucede también en la obra del duque de Rivas. Este sería uno de los rasgos que diferencian este tipo de relato de la posterior narrativa realista.

Con respecto al relieve que cobra la disolución de los Templarios habría que subrayar que, partiendo de las fuentes históricas disponibles a comienzos del XIX, el narrador de Enrique Gil no se precipita en el juicio, sino que da por

¹⁶ También hay que recordar, por otra parte, que la acumulación de riqueza, y su mala administración, estarán presentes en el proceso de desaparición de los Templarios.

buenos algunos argumentos esgrimidos en contra de la Orden, dejando a un lado las exageraciones y rumores populares: por ejemplo, que su poder económico y político no siempre lo habían ejercido con generosidad y también que habían dejado de ser aquellos caballeros cuya misión era la custodia de la Tierra Santa. Así, no es posible afirmar que la novela esté dedicada a la defensa sin fisuras de los Templarios, sino que se mantiene más bien en un terreno ambiguo. Más que proporcionar una nueva visión de la Historia, parece claro que el interés del autor se centra en la ficción y en sus aspectos psicológicos y sentimentales, en los que se da la oposición entre la visión materialista del escudero, preocupado básicamente por su bienestar, y la visión idealista del amo: una oscilación de claro origen cervantino.

Solo unas pocas escenas se dedican por completo a la reconstrucción histórica, o si se quiere, arqueológica, como cuando se describe la ceremonia de admisión en la Orden de Caballería (p. 248), una ceremonia misteriosa y cuya leyenda tenía que suscitar el interés de los lectores.

Con respecto al trasfondo histórico, hay que señalar que Jean-Louis Picoche, a quien debemos un buen estudio y una interesante edición de la obra de Gil y Carrasco, no siempre acierta en sus conclusiones: así, por ejemplo, creo que Gil sí pone cierta distancia cuando afirma, al comentar algunas acusaciones contra el Temple, que era aquella una época "ignorante y ruda" (p. 263); y, por otra parte, cuando el editor señala las relaciones que en el texto se puede establecer entre el siglo XIX y las turbulencias del siglo XIV en Castilla, creo que lleva demasiado lejos la identificación de un Juan Núñez de Lara con un carlista que pueda representar a Zumalacárregui¹⁷.

Picoche admite que la acción sentimental es más importante que la histórica y, sin embargo, en mi opinión, se excede en su tarea interpretativa: así, hoy resulta difícil de aceptar, como hacen algunos estudiosos del escritor, la interpretación de la novela como una crítica a la desamortización de Mendizábal, aunque sepamos que el autor la consideró negativa. El texto debería aportar claros indicios y no es suficiente que Gil y Carrasco valore positivamente el espíritu caballeresco de la Edad Media, porque también podemos encontrar en su obra palabras en favor del progreso. Gil cree que la Historia puede ser maestra del presente, pero no hay suficientes elementos que puedan relacionar los dos temas, o que permitan extrapolar las circunstancias exactas de los Templarios al presente decimonónico, teniendo en cuenta también que, desde un punto de vista cristiano, no se puede olvidar que fue el Papa quien disolvió la Orden.

Emilio Lledó ha subrayado el hecho de que en la obra de cualquier historiador también aparecen sus deseos, pretensiones y la imagen del mundo que querían ver, y lo mismo puede decirse de quienes eligen como vehículo la ficción, quizá con más motivo aquellos que, como Espronceda, habían vivido en

¹⁷ Véase E. GIL Y CARRASCO, *El señor de Bembibre*, ed. Jean-Louis Picoche, Madrid, Castalia, 1986, p. 29.

el torbellino de la Historia y, por su implicación en la vida política, la persecución y el destierro¹⁸.

Si la intención del novelista fuera semejante a la del historiador, el papel central debía otorgarse a los personajes históricos, algo que no ocurre en las novelas que aquí examinamos, ni en muchas otras. Y si es un lugar común en las justificaciones de los escritores del XIX señalar el interés y la belleza de muchos episodios de la Historia española, porque pueden compararse a las épocas que novelan escritores extranjeros, también puede verse que López Soler, por ejemplo, tras afirmar esto sigue en muchos lugares a Scott. De este modo, la resurrección del pasado resulta indirecta o marginal, frente al relieve de los elementos ficcionales. En esta línea, Vicente Llorens recordaba que el narrador de Estanislao de Cosca Vayo, en *La conquista de Valencia por el Cid*, al sentirse inspirado por el héroe, utilizaba un estilo “épico”:

47

Cual suele una banda de pintadas avecillas prorrumpir en dulces trinos y suavísimas alboradas al aparecer en la azulada esfera el lucero del día, y unas baten sus alas, otras cercan el aire con ligeras vueltas, aquellas trasvuelan, y estas se levantan a las nubes dando todas claras muestras del gozo que enajena su pecho; no de otra suerte los paladines del ejército del Cid [...]¹⁹

Si la labor del historiador es establecer las conexiones entre los hechos, la sucesión en que se encadenan unos y otros, se comprueba que en estas novelas históricas se da una resistencia: la casualidad, la suerte, o los acontecimientos extraordinarios no parece que en principio encajen bien en la lógica y la metodología histórica. Esto, por otro lado, no resulta extraño si se presta atención a las fuentes, el conocimiento histórico del que parten, pues puede percibirse que, por ejemplo, Mariana en su *Historia* apela de manera insistente a la Providencia, a la voluntad de Dios o a factores sobrenaturales para explicar el hecho histórico.

Una buena parte de los estudiosos de estas narraciones, Vicente Llorens o Celia Fernández Prieto, han señalado que el narrador se refiere al lector en un tiempo presente, de manera que se percibe el alejamiento del pasado narrado. Esto en realidad podría interpretarse como una visión de un mundo ya terminado, un distanciamiento que se conectaría con la visión de Martin Heidegger de la Historia, como un mundo que ha sido, del que nos llegan objetos aislados que ya no mantienen las mismas relaciones que mantenían con otros objetos de su tiempo²⁰. Así, podría pensarse que la ironía se instala en el texto, pues, al mismo tiempo que se trata de un pasado deseado, es un tiempo apuntado como irrecuperable. Se sugiere al lector un viaje a un pasado remoto como un jue-

¹⁸ E. LLEDÓ, *Lenguaje e historia*, Madrid, Taurus, 1996, pp. 74 y ss.

¹⁹ Véase V. LLORENS, *El romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1989, p. 307.

²⁰ Cita en E. LLEDÓ, *op. cit.*, p. 85. Asimismo en estas páginas Lledó se refiere a la conflictiva noción de “historicidad” en *Ser y tiempo*.

go, que entra de lleno en el terreno de la ficción y que no pretendería ser verosímil más allá de la coherencia textual.

En resumen, nuestra lectura de la novela histórica del XIX debe partir de los presupuestos que guiaban a los escritores del género, y está claro que en mayor medida que la transmisión del conocimiento histórico les interesaba el entretenimiento del lector, la construcción de un texto impregnado de una atmósfera de ensoñación que no podía encontrarse en el mundo contemporáneo. Al tiempo que se alude al conocimiento de la Historia, esta muestra su insalvable distancia, y por ello solo el sueño será capaz de acercarnos a la Edad Media y a otros tiempos que siempre fueron mejores.

Visión del Reino de Aragón en la Pintura Española de Historia del Siglo XIX

50

Wifredo Rincón García
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

La celebración de este congreso, “Visitando la Edad Media: representaciones del Medievo en la España del siglo XIX”, celebrado en Teruel, ciudad que mantiene vivas las esencias del medievalismo –tal como se pone de manifiesto en las impresionantes torres mudéjares de El Salvador, de San Martín y de la catedral de Santa María, templo que guarda en su interior una de las joyas de este estilo, su magnífico artesonado en el que fueron representadas numerosas escenas del momento, fieles representaciones de la historia medieval–, me permite hacer una aproximación al pasado medieval del reino de Aragón a través de una serie de pinturas del siglo XIX. Se trata de “pinturas de historia”, ese género pictórico tan en boga en el siglo XIX, particularmente en las décadas de 1860 a 1890, con grandes momentos de esplendor, y que, con posterioridad, cayó en un lamentable olvido. Bueno, olvido es poco. En la primera mitad del siglo XX y hasta bien entrada la segunda, la pintura de historia fue duramente criticada, vituperada y despreciada, tanto por historiadores como por coleccionistas.

Pero, los gustos cambian y de ese desprecio que producía la pintura de historia del siglo XIX, y aún diré más, toda la pintura “decimonónica”, tal como se la denominaba despectivamente –y no citaremos ejemplos, porque es mejor olvidarlos–, se ha pasado a su justa valoración, y a ello ha contribuido, y no poco, el interés de una serie de historiadores del arte que han dedicado sus esfuerzos intelectuales para dar a conocer la biografía y el catálogo de muchos pintores de este periodo o han realizado importantes trabajos a propósito de la

pintura de historia¹.

También, en este proceso de recuperación de la pintura de historia, han sido decisivas una serie de exposiciones, destacando entre ellas la titulada *Exposiciones Nacionales del siglo XIX, Premios de Pintura*, celebrada en Madrid, en el Centro Cultural del Conde Duque, en 1988, y la que pocos años después tuvo lugar, también en Madrid, titulada *La Pintura de Historia del Siglo XIX en España*, que ocupó entre octubre y diciembre de 1992 las salas del antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo con motivo de ostentar Madrid ese año la consideración de Capital Europea de la Cultura².

El Reino de Aragón, desde sus orígenes hasta los desposorios de la reina doña Petronila con el conde de Barcelona don Ramón Berenguer IV, cuando comenzaba el segundo tercio del siglo XII, centrará nuestra atención en esta ponencia. Y su historia, algunos de los hechos más relevantes de nuestra historia, aparecen ante nuestros ojos interpretados por una serie de pintores que la soñaron y que la plasmaron en sus lienzos, algunos de ellos de enormes dimensiones.

Limitaremos el estudio a la pintura del siglo XIX, tal como se pone de manifiesto en el título de este trabajo, pero no solamente analizaremos las obras conservadas en Aragón sino que nos interesaremos por todas aquellas que se han localizado, sea cual sea su ubicación y su autoría³.

51

I. Iconografía de los reyes aragoneses

Un primer aspecto que nos interesa destacar son las series iconográficas de reyes aragoneses, del Reino y de la Corona de Aragón, más o menos amplias, destinadas a decorar los salones de distintas instituciones oficiales, que surgen desde el primer tercio del siglo XIX, como fruto del espíritu romántico⁴.

¹ A propósito de esto recomendamos la lectura, muy interesante, del capítulo "Auge, olvido y recuperación de un género artístico" en Á. AZPEITIA y J. P. LORENTE, *Aragón en la pintura de historia*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1992, pp. 13-26. Entre las obras dedicadas a pintores del periodo, citaremos, por ejemplo, F. J. PORTELA SANDOVAL, *Casado del Alisal (1831-1886)*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1986; W. RINCÓN GARCÍA, *Francisco Pradilla*, Madrid, Antiquaria, 1987; Á. AZPEITIA BURGOS, *Marcelino de Unceta*, Ibercaja, Zaragoza, 1989 y W. RINCÓN GARCÍA, *Francisco Pradilla*, Ediciones Oroel, Madrid, 1999. De entre los trabajos dedicados a la pintura de historia, hay que destacar, por su importancia, el de C. REYERO, *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, 1987; J. FERNÁNDEZ LÓPEZ, *La pintura de historia en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1985 y es muy importante, por lo que respecta a Aragón, el estudio de J. P. LORENTE, *El arte de soñar el pasado. Pinturas de historia en las colecciones zaragozanas*, Cuadernos de Zaragoza 66, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1996.

² La primera exposición fue comisariada por Enrique Arias Anglés y Wifredo Rincón García, autores asimismo de los textos del catálogo. La Dirección científica de la segunda muestra estuvo a cargo de José Luis Díez. No podemos olvidar otras muestras como la titulada *Libertad e Independencia. Aragón en la pintura de historia*, comisariada por Ángel Azpeitia y Jesús Pedro Lorente, que tuvo lugar en las salas del Palacio de Sástago, de la Diputación de Zaragoza, entre el 6 de octubre y el 12 de noviembre de 1989. El libro-catálogo titulado *Aragón en la pintura de historia* se publicaría más tarde, en febrero de 1992, a cargo de estos mismos especialistas.

³ Por lo que respecta a la bibliografía, la limitaremos a las últimas publicaciones que contienen, en la mayor parte de los casos, amplio aparato bibliográfico.

⁴ Antonio Palao llevó a cabo a partir de 1854, para la Diputación Provincial de Zaragoza, una serie de medallones de piedra con efigies de los reyes de Aragón que se conservan en el vestíbulo principal



Manuel Aguirre Monsalve, *Petronila*, Zaragoza, Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza.



Manuel Aguirre Monsalve, *Pedro II*, Zaragoza, Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza.

52

La que presenta mayor interés, por el elevado número de lienzos que la integran, veinticinco retratos de tamaño natural, es la que el pintor Manuel Aguirre Monsalve llevó a cabo por encargo del Casino Principal de Zaragoza para decorar su sede del palacio de los condes de Sástago, colección que se conserva "in situ", aunque haya cambiado su propiedad, pues en la actualidad pertenece a la Diputación de Zaragoza, que hace algunas décadas adquirió el histórico palacio a la casa condal aragonesa⁵.

La relación de los monarcas representados es la siguiente: *Íñigo Arista, García Íñiguez, Sancho Abarca, Sancho II, Sancho III, Ramiro I, Sancho IV, Pedro I, Alfonso I, Ramiro II, Petronila, Alfonso II, Pedro II, Jaime I, Pedro III, Alfonso III, Jaime II, Alfonso IV, Pedro IV, Juan I, Martín I, Fernando I, Alfonso V, Juan II y Fernando II*.

El pintor que ejecutó la serie real para decorar los salones del Casino

del Palacio Provincial. Véase W. RINCÓN GARCÍA, *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, pp. 96-98.

⁵ Las medidas de estos retratos con 212 x 124 cm.



Manuel Aguirre Monsalve, *Pedro IV*, Zaragoza, Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza.

lles, sobre todo en la indumentaria y en los accesorios, armas y otros elementos que portan los monarcas, aunque debieron ejecutarse con prontitud. Debemos de considerar que en muchos de los retratos Aguirre tan sólo representó al monarca, recortándose la figura sobre un fondo neutro que en algunas ocasiones se enriquece con algún elemento decorativo: arquitecturas, muebles, armas, etc., y

zaragozano fue el malagueño Manuel Aguirre Monsalve⁶, nacido en esta ciudad andaluza en 1822 y discípulo de Vicente López en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, quien desde 1846 residía en Zaragoza, ocupando la plaza de profesor de la clase de colorido y composición de la Escuela de Bellas Artes de San Luis, que desempeñaría hasta su prematura muerte acaecida en Borja (Zaragoza) en 1855.

Aguirre, que era socio del Casino, al parecer realizó las pinturas, según las noticias que conocemos, de forma gratuita y en muy pocos años, pues la cronología de la serie se fija entre los años 1851 y 1854. Cinco lienzos aparecen firmados y fechados en 1853 y otros dos en 1854. La Sala Valdés manifiesta que cada uno de los cuadros se hizo en dos o tres tardes⁷, período que nos parece excesivamente breve si tenemos en cuenta el tamaño del lienzo y la precisión en muchos de los detalles,

⁶ Sobre la biografía de este pintor y referencias a estas obras véase, entre otros autores, M. OSSORIO Y BERNARD, *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid, 1884, pp. 10-11; W. RINCÓN GARCÍA, "Aguirre y Monsalbe, Manuel", en *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, Madrid, Antiquaria, 1988, t. I, pp. 92-93; J. I. CALVO RUATA, *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza*; I: *Pintura, Escultura, Retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991, p. 99 (con numerosas referencias bibliográficas), y A. GARCÍA LORANCA y J. R. GARCÍA RAMA, *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja, Guadalajara, Zaragoza, Ibercaja*, 1992, pp. 327-329.

⁷ M. de la SALA VALDÉS, "Breve reseña del Casino de Zaragoza y catálogo descriptivo de las pinturas que posee dicha Sociedad", en C. HERRÁNZ Y LAÍN, *Casino de Zaragoza. Catálogo de las obras de su biblioteca seguido de una reseña histórico-descriptiva de las pinturas que la Sociedad posee*, Zaragoza, Establecimiento tipográfico de "La Derecha", 1890, pp. 289-313; 296-301. Reeditado en J. GARCÍA MERCADAL, *Catálogo de la Biblioteca del Casino de Zaragoza*, Zaragoza, Imprenta de "Ediciones Aragonesas", 1916, pp. 437-452; 441-444; Á. AZPEITIA y J. P. LORENTE, *op. cit.*, pp. 31-33, y J. P. LORENTE, *op. cit.*, pp. 117-145.

en algunos casos, como sucede con los retratos de *Petronila* o *Alfonso II*, se abre en el muro una ventana que, circunstancialmente, permite ver el paisaje. Excepcionalmente, y así ocurre con los retratos de *Juan I* y *Alfonso V*, el artista rompe los muros palaciegos que rodean a los otros monarcas para representarlos en un paisaje más o menos abierto, en distintas actitudes: con un halcón en la mano el primero de ellos, que ha pasado a la historia con el sobrenombre de “el cazador”, y mirando hacia el mar Mediterráneo el rey Alfonso V. En todos los retratos aparece el escudo correspondiente al monarca. En la mayoría de los casos, de pequeño tamaño, ocupando cualquiera de los cuatro ángulos del cuadro, mientras que en otros los escudos fueron pintados en las vestiduras de las mesas que aparecen junto a los respectivos reyes o en la indumentaria del monarca. En todos los lienzos, y para su mejor identificación, figuran los nombres de los soberanos, en algunos ejemplos con el apelativo con el que han pasado a la historia y por el que son conocidos: “D. Pedro III. El Grande” o “D. Alonso II. El Casto”.

A propósito de la inspiración para estos cuadros, Ossorio y Bernard transcribe un texto cuyo autor no cita:

54

El Sr. Aguirre consultó libros y visitó pueblos para adquirir noticias y acercarse al conocimiento de las costumbres y de las épocas en que se hicieron célebres los héroes de sus cuadros; así es que en ellos aparece la verdad histórica, y aparte de la corrección el dibujo y de la riqueza del colorido que se advierten siempre en las obras de este artista aventajado, se admiran la propiedad de los trajes y el prolijo esmero de los detalles. Una de las pinturas que llama más la atención es la de la reina doña Petronila, que luce un bello vestido de corte, en el que se refleja el singular talento que poseía el artista para imitar toda clase de telas y para la hábil colocación de las ropas⁸.

La Sala Valdés insiste en este aspecto de la información procurada por el autor para su ejecución, tal como recoge Calvo Ruata:

Según La Sala Valdés, el autor se preocupó de informarse convenientemente antes de acometer sus obras para adaptarse con el mayor rigor posible a la realidad histórica, erudita actitud muy en boga en la Pintura de Historia del siglo XIX. El primer problema a resolver era la confusión existente sobre la identidad de los primeros caudillos, cuestión que resolvió acudiendo confiadamente a los *Anales de Zurita*. Para plasmar la iconografía adecuada, Aguirre recurrió a las imágenes de sepulcros y oratorios, a algunos retratos sueltos existentes en el Museo Provincial de Zaragoza y en Calatayud, y a la fragmentaria copia ya aludida de Borja⁹. En los casos que no obtuvo información gráfica

⁸ M. OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, p. 11.

⁹ Se trata de una copia incompleta de la serie de reyes de Aragón que fue pintada por Felipe Ariosto



Bernardino Montañés, *Fernando V, Segovia, Alcázar*.

estudió los rasgos fisonómicos a través de los textos históricos¹⁰.

La *Serie Cronológica de los Reyes de España*, compuesta por más de ochenta lienzos, de similares medidas, tuvo su inicio en una real orden de Isabel II del 1 de diciembre de 1847, por la que se encargó al pintor José de Madrazo, en aquellos momentos director del Museo del Prado, la compleja tarea de realizar, junto a una importante serie de pintores, los retratos de los reyes de todas las dinastías que habían reinado en España con destino a exponerse en el Museo del Prado¹¹. Con esta serie, que quedó incompleta y cuyos lienzos se encuentran hoy dispersos por todo el territorio nacional, depositados por el Museo del Prado, pretendía la soberana poner de manifiesto los valores históricos y la personalidad de cada uno de ellos, en sus respectivos reinos, y, sobre todo, potenciar con su ejemplo la Monarquía, institución que ella encarnaba.

La nómina de autores que trabajaron a las órdenes de José de Madrazo es amplia, figurando entre ellos los más importantes pintores del momento, como Eduardo Cano de la Peña, Isidoro Lozano, Casimiro Sainz, Germán Hernández Amores, Antonio Gisbert, Dionisio Fierros, Luis Ferrant, Dióscoro Teófilo de la Puebla, su propio hijo Luis de Madrazo o los aragoneses Francisco Aznar y Bernardino Montañés.

Se trata, como estaba de moda en el momento, de recreaciones iconográficas de distintos reyes españoles, todos ellos representados de pie, vestidos con la indumentaria regia y con los atributos propios de la monarquía, figurando en la parte inferior del lienzo el nombre del monarca y la fecha de su muerte. Por lo que corresponde a Aragón, de los cuadros inventariados en el Museo

entre 1586 y 1587 para la sala de San Jorge del palacio de la Diputación del Reino en Zaragoza y que desapareció durante la guerra de la Independencia.

¹⁰ J. I. CALVO RUATA, *op. cit.*, p. 99.

¹¹ En los inventarios del Museo del Prado figuran 84 lienzos de la serie. Las alturas varían entre 222 y 225 cm, mientras que las anchuras oscilan entre 140 y 141 cm.

del Prado tan solo encontramos dos: *García Aznar 5º Conde de Aragón*, pintado por Eduardo Rosales (1856)¹², y *Fernando V –Fernando II de Aragón–*, pintado por Bernardino Montañés (1856)¹³.

Por último nos ocuparemos de otros dos retratos regios, los de *Alfonso I* y *Alonso V* realizados en Roma por el pintor aragonés Francisco Pradilla Ortiz en 1879, por encargo del Ayuntamiento de Zaragoza para decorar el salón de sesiones, y que en la actualidad se encuentran en la escalera de honor. Se trata de los retratos de los reyes de Aragón *Alfonso I el Batallador* y *Alfonso V el Magnánimo*¹⁴. Con motivo de este encargo, hecho el 12 de marzo de 1878, el pintor mantuvo correspondencia con el Ayuntamiento de Zaragoza a lo largo de varios meses.

Llegaban los cuadros a Zaragoza en el mes de mayo de 1879 y en carta al concejal Peiró, fechada el 27 de marzo, a propósito del primero de los retratos indicaba el pintor:

el Batallador, que a mi me ha hecho batallar con las dificultades de su traje que necesariamente les abultaba, está también de pie y sobre una colina, algo se indica al fondo que podría ser Zaragoza... el busto del rey



Francisco Pradilla, *Alfonso I el Batallador*, Zaragoza, Ayuntamiento.

¹² Depositado por real orden en la Colegiata de Covadonga desde 1884. 224 x 140 cm. Inv. actualizado del Museo del Prado, 6.046. Museo del Prado. *Inventario General de Pinturas. I. La colección real*, Madrid, Museo del Prado y Espasa Calpe, 1990, p. 799, núm. 3.057.

¹³ Depositado por real orden desde 1988 en el Alcázar de Segovia. 225 x 141 cm. Inv. actualizado del Museo del Prado, 6.089. Museo del Prado. *Inventario General de Pinturas. I. La colección real*, Museo del Prado y Espasa Calpe, Madrid, 1990, p. 770, núm. 2.944. Sobre la participación de Montañés en esta serie de retratos véase: J. A. HERNÁNDEZ LATAS, *Bernardino Montañés (1825-1893). Arte y erudición en la edad de la inocencia*, Colección "Mariano de Pano y Ruata" 21, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2002, pp. 99 y 155 y reprod. p. 101.

¹⁴ Óleo sobre lienzo, 237 x 151 cm. De estas pinturas nos hemos ocupado en distintas ocasiones: W. RINCÓN GARCÍA, "Francisco Pradilla y la pintura de Historia", *Archivo Español de Arte*, (CSIC), 235 (1986), pp. 291-304 y W. RINCÓN GARCÍA, *Francisco Pradilla*, pp. 84-89 y 298-299, cat. 60 y 61. También Á. AZPEITIA y J. P. LORENTE, *op. cit.*, pp. 33-36, y J. P. LORENTE, *op. cit.*, pp. 153-156.



Francisco Pradilla, *Alfonso V el Magnánimo*, Zaragoza, Ayuntamiento.

se destaca por oscuro en un cielo luminoso, cuyo contraste y relación de tonos pude atrapar desde mi azotea que tiene una magnífica vista con Roma entera a los pies... buenos aguaceros atrapé también que me ponían como una sopa.

Curiosamente, Pradilla pinta al monarca reconquistador de la ciudad de Zaragoza de espaldas a la misma.

Cuando el Ayuntamiento de Zaragoza encargó al escultor aragonés José Bueno la realización de una escultura monumental en recuerdo del rey Batallador, el escultor visitó a Pradilla, en Madrid, en 1918, quien le informó sobre la indumentaria del monarca y algunos otros aspectos que indudablemente sirvieron al artista para la ejecución del monumento. Es fácil advertir cierto paralelismo entre la pintura y la escultura.

Por lo que respecta al segundo de los retratos, y aunque en un primer momento se pensó encargar las figuras de *Alfonso I el Batallador* y de *Jaime I el Conquistador*, posteriormente se decidió que fuera el rey *Alfonso V el Magnánimo* el que figurara en el encargo a Pradilla. El pintor describía así su composición en carta al concejal Peiró:

Supongo a Alfonso V en una cámara delante de una galería de Castellnuovo, en Nápoles, donde se encontraba en la edad en que lo represento. Está de perfil por consiguiente, y en pie. Tiene un sitial detrás y en el alfeizar de la ventana útiles de escribir; en lontananza se apunta un volcán.

El modelo iconográfico del monarca está inspirado en una medalla del rey, posiblemente en la labrada por Cristóbal de Heremia que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, con la que guarda notable parecido. Debe vincularse también con las ilustraciones grabadas que aparecen en la edición de la *Historia General de España*, de Modesto Lafuente, publicada por los editores Montaner y Simón, de Barcelona. Curiosamente, y a modo de publicidad, el grabado con el busto de Alonso V apareció en *La Ilustración Espa-*

ñola y Americana¹⁵.

Hay en ambos lienzos un cierto anacronismo románticista, tanto en el tratamiento como en la atmósfera de los cuadros, que nos hacen pensar en las fórmulas de los artistas de las primeras generaciones de pintores de Historia. El arqueologismo se hace en los dos cuadros más teatral que en otros ejemplos del género de Pradilla. Tal vez fallase ese aliento contemporáneo, ese afán de acercarnos al suceso, de hacérselo inminente e inmediato como ocurre en su *Juana la Loca* y, sobre todo, en *La Rendición de Granada*. No obstante, la corrección dibujística, el aceptable tratamiento cromático y la nobleza de apostura de ambos personajes salvan ampliamente el intento de retrato retrospectivo.

De ambas composiciones Pradilla llevó a cabo dos acuarelas, actualmente en paradero desconocido, y sí conocemos un dibujo a plumilla del retrato de Alfonso V, en colección particular, al que acompañaba la carta a la que hacíamos referencia.

II. Los “forjadores del Reino”

Un importante número de lienzos tendrá como protagonistas a los que hemos denominado “forjadores del Reino”, comenzando por Ramiro I, quien inaugura estas páginas de historia pictórica aragonesa con uno de los episodios de su reinado¹⁶. Se trata del *Sueño de don Ramiro*, momento que recogen todos los historiadores del siglo XIX, cuando se le apareció en sueños el apóstol Santiago anunciándole su victoria sobre los musulmanes¹⁷. Este tema ya aparece en la pintura aragonesa de épocas anteriores, pudiéndose recordar como ejemplo el lienzo de Pablo Rabiella y Díez de Aux, de finales del siglo XVII, que se conserva en la colección de la Ibercaja, boceto de una pintura, de gran tamaño, que cubre uno de los muros laterales de la capilla de Santiago en la catedral de El Salvador de Zaragoza. Sin embargo, el tratamiento de esta escena, hasta el siglo XIX, tenía un contenido religioso, más en función de la figura del apóstol que se aparece en sueños al monarca que en relación al protagonista regio. En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866 el pintor Lorenzo Rocha y de Icaza¹⁸ expuso un cuadro, en paradero desconocido, con el título *El sueño de don Ramiro*, cuyo contenido queda explicado en el *Catálogo* con un largo texto, sin indicar el autor ni la procedencia, que transcribimos:

Corrian los primitivos tiempos de la Monarquía española. El soberbio Abderraman exige del noble Ramiro un tributo abominable. Ramiro le-

58

¹⁵ En el número del 8 de mayo de 1877, p. 312.

¹⁶ No incluimos las pinturas de Sancho III el Mayor, rey de Pamplona.

¹⁷ No analizaremos las escenas de la *Batalla de Clavijo*, con la aparición de Santiago, pues estas composiciones fueron realizadas destacando la figura del santo apóstol sobre la del rey Ramiro I, que sí es el protagonista indiscutible del cuadro del que ahora nos ocupamos.

¹⁸ Tal como figura en el *Catálogo*, se trata de un pintor natural de Manila, discípulo de la Escuela Especial de Pintura y de la de Bellas Artes de aquella ciudad, pensionado por el Gobierno de S. M. y pintor de Cámara honorario, avecindado en Madrid, en la calle del Clavel, núm. 6. Véase C. REYERO, *op. cit.*, p. 74.

vanta su reino en armas; y aunque con hueste visoña y escasa, cierra con la morisma en su propio campamento, Alvelda. La noche cubre con negro manto un cuadro fatídico y sangriento. Ramiro rehace su quebrantado ejército frente a Clavijo. Su esforzado espíritu no enflaquece: medita la venganza. El dolor y la fatiga llevan a sus párpados un sueño agitado, turbulento y convulsivo. Mil pensamientos cruzan por su mente, fijase en una aparición mística, quizá fantástica, en la figura simbólica, viva y corpórea del Santo Apóstol Santiago que rompe ráudo el éter, radiante y glorioso: imagen del genio de la guerra, penetra en la regia tienda inspirando y persuadiendo con el lábaro de la fe en la diestra y señalando con la siniestra el campo del triunfo. Ramiro con oír las sacrosantas palabras *in hoc signo vincis*; Ramiro sonríe soñando. Ramiro apresta nuevo combate. Ramiro vence. Ramiro realiza su sueño. Ramiro pasa a la posteridad glorificado; la cristiandad le venera, casi le erige altares¹⁹.

59

Su hijo y sucesor, Sancho Ramírez, rey de Aragón (1063-1094) y de Pamplona (1076-1094), tomó Barbastro a los musulmanes en 1064 (perdida un año después); en 1068 viajó a Roma para consolidar el joven Reino de Aragón ofreciéndose en vasallaje al Papa y, tras reconquistar algunas otras ciudades, como Monzón (1086), moriría en el sitio de Huesca, el 4 de junio de 1094. Este es el asunto representado en dos lienzos, ambos anónimos y de no excesiva calidad. El primero de ellos, de hacia 1850, que recoge la *Muerte de Sancho Ramírez*, se encuentra en el palacio real de Riofrío (Segovia)²⁰ mientras que el segundo, ligeramente posterior, conocido como *La toma de Huesca*, se conserva en el Museo Diocesano de Sigüenza, procedente de la iglesia de Santiago de Guadalajara²¹. El momento elegido por los pintores es el mismo: el monarca, en el primero de ellos a pie y en el otro a caballo, es herido por una flecha cuando reconocía las murallas de Huesca y en el momento en el que levantaba el brazo derecho para indicar el lugar por donde debía asaltarse la ciudad. Un tercer lienzo, en esta ocasión del pintor Tomás Palos, titulado *Sancho Ramírez toma juramento a sus hijos*, nos muestra el momento en el que el monarca, herido de muerte, convocó a sus hijos y a los grandes del reino e “hizo colocar a su lado y en el centro de aquellos, a los dos infantes, y ante la ilustre y valerosa asamblea hizo jurar a sus hijos que permanecerían fieles ante la ciudad hasta rendirla”²². El lienzo, que se conserva en el Museo del Ejército del Aire, en Madrid, fue pintado en 1855, junto con otros lienzos, por encargo de la reina Isabel II. Junto a su tienda de campaña, sedente, viéndosele la flecha que le ha herido de muerte clavada en su costado, el rey re-

¹⁹ Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866, Madrid, 1867, p. 58, núm. 362.

²⁰ Se catalogó en un primer momento como *Muerte de Sancho IV*. C. REYERO, *op. cit.*, p. 107.

²¹ Óleo sobre lienzo, 250 x 350 cm aproximadamente. C. REYERO, *op. cit.*, p. 107.

²² D. ALDAMA y M. J. GARCÍA GONZÁLEZ, *Historia General de España*, 7 vols., Madrid, 1863-1866, vol. III, pp. 300-301.



Anónimo, Muerte de Sancho Ramírez, Riofrío, Palacio Real.



Anónimo, La toma de Huesca, Sigüenza, Museo Diocesano.

60



Tomás Palos, Sancho Ramírez toma juramento a sus hijos, Madrid, Museo del Ejército del Aire.



Agustín Salinas, *El barranco de la muerte*, Zaragoza, Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza.

cibe el juramento de sus dos hijos, don Pedro y don Alfonso, quienes posan la mano derecha sobre los *Evangelios* que sostiene un obispo²³.

A la muerte del rey Pedro I en 1104, quien reconquistó Huesca en 1096, le sucederá en el trono su hermano Alfonso I, rey de Pamplona y Aragón, conocido por la historia como “el Batallador”, a quien ya hemos visto representado por Pradilla en 1879, en el retrato histórico conservado en el Ayuntamiento de Zaragoza. La primera de las escenas que vamos ahora a estudiar corresponde a la reconquista de Zaragoza por este monarca en 1118. Se trata del cuadro titulado *El barranco de la muerte*, titulado así por su propio autor, Agustín Salinas, quien lo pintó en Roma entre 1891 y 1892, como trabajo de tercer año de pensionado y que el artista envió a Zaragoza en 1893 a la Diputación Provincial, institución que le había concedido la pensión para Roma y que conserva el lienzo, que es parte de su importante patrimonio artístico²⁴. La figura del Batallador –que recuerda la del lienzo de Pradilla antes mencionado– aparece erguida, en el centro

²³ Óleo sobre lienzo, 180 x 210 cm aproximadamente. Se ha titulado también, mal identificada la escena, *La Batalla de Alcoraz*, y así lo recoge M. OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, p. 509, aunque como muy bien indica C. REYERO, *op. cit.*, p. 108, no debe atribuírsele a él el error pues en el expediente existente del Archivo del Palacio Real de Madrid ya se encuentra este título en la documentación de esta obra. De los tres lienzos de Sancho Ramírez también se ocupan Á. AZPEITIA y J. P. LORENTE, *op. cit.*, pp. 37-38.

²⁴ Óleo sobre lienzo, 375 x 326 cm. Véase C. REYERO, *op. cit.*, pp. 109-110; Á. AZPEITIA y J. P. LORENTE, *op. cit.*, pp. 39-40 y J. P. LORENTE, *op. cit.*, pp. 93-94.

de la composición, de frente, bajo un cielo lleno de nubarrones, con un grupo de soldados junto a él, observando los cadáveres que se amontonan en el campo de batalla, en uno de los sucesos más sangrientos de la reconquista aragonesa, previa a la toma de la ciudad de Zaragoza que aparece levemente, ocupando la parte central izquierda de la composición. Como el ejército cristiano rodeaba la ciudad sitiándola para asaltarla, la taifa zaragozana pidió ayuda a los moros en Valencia, quienes al acercarse a Zaragoza debieron enfrentarse a las tropas cristianas. El rey, con una hábil maniobra estratégica, logró atraer de noche a las huestes musulmanas al fondo de un barranco en el sur de la ciudad, en el que les aguardaban escondidas las tropas cristianas, que les atacaron por sorpresa y les pasaron a cuchillo, lo que produjo una gran mortandad. Lacarra sitúa este episodio histórico, con rasgos legendarios, el día 6 de diciembre de 1118. Desde entonces este lugar es conocido como *Barranco de la Muerte*.

Un segundo lienzo nos aproxima a la historia del Batallador. Se trata de la obra que Juan García Martínez regaló al Ayuntamiento de Zaragoza en 1866 –hoy en paradero desconocido– titulado *La batalla de Fraga* y también conocida como *Muerte de D. Alonso el Batallador en la derrota de Fraga*, pues según la historiografía del momento se suponía que en este lugar había muerto el monarca aragonés²⁵.

62

Tras la muerte de Alfonso I en 1134 –quien había testado en 1131, ratificando su testamento poco antes de su muerte– la situación del reino fue compleja teniendo en cuenta que el monarca había dispuesto que, ante la falta de herederos, dejaba su reino:

al Sepulcro del Señor que está en Jerusalén, y a los que velan en su custodia y sirven allí a Dios; al Hospital de los Pobres de Jerusalén; y al Templo de Salomón con los caballeros que allí velan para defensa de la cristiandad. A estos tres concedo mi reino y el señorío que tengo en toda la tierra de mi reino y el principado y jurisdicción que tengo sobre todos los hombres de mi tierra [...]²⁶

Imposible de cumplir, como las pretensiones al reino de Aragón por parte de Alfonso VII de Castilla, hijastro del Batallador, este testamento hizo activar los resortes sucesorios, y los nobles aragoneses, pocos meses después, elegían como rey a Ramiro II, “el Monje”, hermano de Alfonso I. Por su parte los nobles navarros elegían como rey a García Ramírez, “el Restaurador”, separándose definitivamente ambas casas reales.

Del breve reinado de Ramiro II (1134-1137), un hecho singular, y no poco legendario, atrajo el interés de los pintores decimonónicos. Se trata del episodio conocido como *La Campana de Huesca*, leyenda de la que encontramos en Aragón la primera referencia histórica en la *Crónica de San Juan de la Peña* o *Crónica*

²⁵ Óleo sobre lienzo, 37,5 x 32,6 cm. Véase M. OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.*, p. 278; REYERO, *op. cit.*, p. 110 y Á. AZPEITIA y J. P. LORENTE, *op. cit.*, p. 40.

²⁶ W. RINCÓN GARCÍA, *La Orden del Santo Sepulcro en Aragón*, Zaragoza, Guara Editorial, 1982, pp. 21-22.

pinatense (c. 1369), escrita en el reinado de Pedro IV de Aragón, pues incluye la prosificación de un cantar de gesta aragonés: el *Cantar de la Campana de Huesca*, que Manuel Alvar pudo reconstruir y cuyas primeras versiones deben corresponder a la segunda mitad del siglo XII; por lo tanto son muy próximas a los hechos²⁷. Luego, la leyenda se aderezó con multitud de detalles que la hicieron ser un episodio muy conocido en el siglo XIX, particularmente afecto a los románticos, que volvieron su vista al pasado medieval de los reinos españoles.

Sin embargo, algunas noticias precisan que, efectivamente, debió ocurrir algún extraño suceso protagonizado por Ramiro II y la nobleza aragonesa, pues en los *Anales Toledanos Primeros* dan para el año 1136, durante el reinado de Ramiro II, la noticia de que “Mataron las potestades en Huesca”. En la *Primera Crónica General o Estoria de España*, producida por el taller alfonsí entre 1260 y 1284 se recoge que “aquel don Ramiro el Monge [...] no lo quiso mas sofrir, et guiso desta manera que en un día en la çibdat de Güesca en un corral de las sus casas, fizo matar onze rricos omnes, con los quales murieron muy grant pieça de cavalleros”. También la *Crónica* de un historiador árabe, Ibn Idari, nos da a conocer que el rey aragonés ordenó decapitar a siete de sus más importantes nobles después de que éstos asaltaran una caravana musulmana que se dirigía a Huesca transportando mercancías, violando así el tratado de paz que el rey Ramiro había concertado con el gobernador musulmán de Valencia y Murcia. Posiblemente estos hechos, junto con algunas referencias de la antigüedad clásica que ahora comentaremos, son la base histórica de la leyendaria *Campana de Huesca*.

63

La leyenda cuenta que los nobles aragoneses desobedecían a su rey Ramiro, por lo que el monarca decidió entonces pedir consejo al que había sido su maestro en el monasterio francés de San Ponce de Tomeras, donde había estado viviendo como monje. Para ello mandó hasta allí a un emisario que fue conducido por el fraile hasta el huerto del monasterio, y, tras cortar éste allí las coles que más sobresalían, le dijo que contara a su rey cuanto había visto. Cuando Ramiro conoció lo sucedido comprendió que el huerto era la imagen de su reino y que las coles que más sobresalían eran los nobles más poderosos. Por ello convocó Cortes en Huesca anunciando que quería hacer una campana tan grande que se oyera en todo el reino. Así, cuando los principales nobles llegaban hasta el palacio, eran prendidos y decapitados inmediatamente. La leyenda narra que fueron quince los nobles ajusticiados y que, una vez muertos, los colocó en círculo y al más rebelde, al obispo de Huesca, lo mandó colocar en el centro como badajo, llamando luego a los demás nobles para que, viendo esta “campana”, es-carmentaran. Tras este castigo Ramiro II consiguió devolver la paz a su reino.

La tradición sostiene que este sangriento hecho ocurrió en una de las dependencias del palacio de los reyes de Aragón en la capital oscense, que

²⁷ Sobre este tema recomendamos al lector interesado la lectura de C. LALIENA CORBERA, *La campana de Huesca*, CAI 100-69, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2000, obra en la que, dentro sus diversos capítulos, se abordan tanto aspectos históricos y literarios como artísticos, proporcionando además una amplia bibliografía interdisciplinar.

hoy forma parte del Museo de Huesca y que se conoce como “Sala de la Campana”.

El núcleo de esta leyenda, un gobernante que pide a su maestro que le aconseje cómo afianzar su poder contra la nobleza levantisca y que recibe como única respuesta el corte de unas plantas, lo cual interpreta como la obligación de ejecutar a sus súbditos más poderosos, está presente ya en autores clásicos como Heródoto, Aristóteles y Tito Livio. Jerónimo Zurita, en sus *Anales de la Corona de Aragón* (1562), identificó como una de las fuentes de esta leyenda la *Historia* del griego Heródoto (Libro V, XCII), del siglo v antes de Cristo, quien refiere cómo

Periandro despachó un heraldo a la corte de Trasíbulo para preguntarle que con qué tipo de medidas políticas conseguiría asegurar sólidamente su posición y regir la ciudad con el máximo acierto. Entonces Trasíbulo condujo fuera de la capital al emisario de Periandro, entró con él en un campo sembrado y [...] cada vez que veía que una espiga sobresalía, la tronchaba [...] acabó por destruir lo más espléndido y granado del trigal. Y, una vez atravesado el labrantío, despidió al heraldo sin haberle dado ni un solo consejo.

64

Esta historia se cuenta de una manera similar en la *Política* de Aristóteles y, en el siglo i antes de Cristo, Tito Livio atribuye la leyenda a Tarquino, quien corta con un bastón las adormideras más altas para aleccionar a Sexto Tarquino, rey de los Gabios. La incorporación de estos textos a la leyenda medieval pudo producirse por medio del *Cantar de la Campana de Huesca*, como opina Manuel Alvar, a través de la herencia carolingia y la épica occitana francesa a la que tan ligado estaba el reino de Aragón. No podemos olvidar que en la base histórica de la leyenda ramirense se encuentran hechos históricos como la existencia en el reino de bandos nobiliarios enfrentados al monarca por alcanzar mayores cotas de poder y de riqueza. En uno de estos enfrentamientos estuvo a punto Ramiro II de perder el trono, por lo que tuvo que refugiarse en Besalú en 1135 y, a su vuelta, se produjo la decapitación de los nobles.

Esta leyenda tuvo su manifestación literaria a lo largo de los siglos, conociéndose tres romances del siglo xvi. El primero de ellos, “Romance del rey don Ramiro el monje”, aparece en la *Segunda parte de la silva de romances*, de Esteban de Nájera (Zaragoza, 1550); el segundo se encuentra en el *Cancionero de romances*, de Lorenzo Sepúlveda (Sevilla, 1584), y el último, que comienza “Deo gracias devotos padres”, se integra en el *Romancero general* (Madrid, 1600). Posiblemente en estos romances se inspiró Lope de Vega para su drama histórico *La Campana de Aragón* (c. 1600), en el que recoge la leyenda a la vez que la historia de los reinados de Pedro I de Aragón, Alfonso I el Batallador y Ramiro II el Monje. Esta obra de Lope inspirará las de otros contemporáneos, como *La gran comedia de la campana de Aragón*, de Antonio Martínez de Meneses y Luis Belmonte Bermúdez y *La corona en tres hermanos* (Madrid, 1679), de Juan de Vera Tassis y Villarroel.

Por lo que corresponde al siglo XIX, el tema fue asimilado con mentalidad romántica en el drama titulado *El rey monje*, de Antonio García Gutiérrez,



65

Antonio María Esquivel, *La Campana de Huesca*, Sevilla, Museo de Bellas Artes.

fue estrenado el 18 de diciembre de 1837, e interesó también a novelistas como Manuel Fernández y González, quien escribió *Obispo, casado y rey. Crónicas de Aragón* (Granada, 1850), al joven Antonio Cánovas del Castillo, luego destacado político, que escribió una novela histórica titulada *La campana de Huesca: (crónica del siglo XII)*, y a Ángel Guimerá, autor de *Rei i monjo* (Barcelona, 1890).

Plásticamente, el tema interesó a distintos pintores a lo largo del siglo XIX, como se ve primero en el lienzo del pintor Antonio María Esquivel, *La Campana de Huesca*, anterior a 1850, pues en esta fecha es donado por los Siravegne al Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde se conserva. Este cuadro, que se relaciona con la mencionada obra teatral de García Gutiérrez, de 1837, es una pintura de inspiración romántica, lo que se pone de manifiesto tanto en el marco elegido por el pintor, una vasta construcción gótica, muy luminosa, como en los ropajes. El momento seleccionado por el autor es aquel en el que el rey, en alto, bajo dosel, señala con su espada aquellos que deben ser presos y decapitados, lo que siembra el desconcierto entre los nobles²⁸.

Mucho más conocido es otro lienzo, obra de José Casado del Alisal, titulado también *La campana de Huesca*, firmado y fechado en Roma en 1880, que figuró en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881, recibiendo por él Casado solamente una mención honorífica, cuando aspiraba a conseguir la Medalla de Honor. Sin embargo, y a pesar del fracaso en la Nacional, este lienzo alcanzó muy pronto una gran fama popular, siendo adquirido por el Estado por real or-

²⁸ C. REYERO, *op. cit.*, p. 402, n. 299, opina que no se trata de *La Campana de Huesca*, sino que se trata de otro episodio histórico, en el que el rey Enrique III impone su autoridad a los nobles y señala a su hijo como Príncipe de Asturias. Á. AZPEITIA y J. P. LORENTE, *op. cit.*, pp. 45-46.



66

José Casado del Alisal, *La Campana de Huesca*, Huesca, Ayuntamiento.

den de 28 de enero de 1882, por 35.000 pesetas, para que figurara en el Museo del Prado. Fue premiado y expuesto en numerosas ciudades europeas como Múnich (1883), Viena, Düsseldorf y París (1889). Depositado en el Senado, por real orden de 17 de junio de 1921, posteriormente, por otra real orden de 30 de octubre de 1950 fue depositado en el Ayuntamiento de Huesca, exponiéndose en la Sala del Justicia, donde en la actualidad se encuentra.

En el *Catálogo* de la exposición de 1881, en la que figura bajo el título *La leyenda del Rey Monje*, aparece este texto que precisa la escena representada en el lienzo, sin indicar de dónde ha sido extraído el fragmento:

Cuentan las tradiciones históricas del siglo XII, que D. Ramiro II de Aragón, cansado del menosprecio con que los soberbios varones del Reino hollaban la autoridad real y los fueros del pueblo, tomó una resolución terrible aconsejado por la rudeza de aquellos tiempos difíciles. Prometió el Rey fabricar una campana tal, que resonando por todos sus estados llamara a la obediencia lo mismo a los grandes levantiscos que a los vasallos humildes; y en ocasión de hallarse los nobles en Huesca congregados para juntar Cortes, D. Ramiro, avisado de nueva conspiración, mandó prender con gran secreto a los rebeldes, decapitándolos en número de quince. Hizo luego con sus cabezas como un círculo, de cuyo centro colgó en forma de badajo la del arzobispo, magnate de gran poder, y llamando después a los demás varones, mostró ante su espan-

tada vista la famosa campana que había de llamar a sus vasallos todos a la obediencia del Rey y de la ley²⁹.

Casado, narra así, de forma dramática, el final de la leyenda, en la que aparece en una dependencia inferior del palacio real de Huesca, a modo de prisión, el monarca aragonés, quien sostiene a un fiero perro negro, junto a las cabezas de los nobles decapitados: doce en el suelo, formando un círculo, y en el centro, colgándose de una soga, la que hace el número 13, para algunos la del obispo de Huesca. Tras él los cuerpos decapitados de los nobles. La escena es observada por un grupo de nobles que acceden hasta la estancia por una puerta que se localiza en la parte lateral derecha. Recuerda así el final del drama de Lope de Vega, que acaba con el rey dominando el mundo con las doce cabezas dispuestas en forma de campana, obra que indudablemente Casado del Alisal debió de tener en cuenta a la hora de imaginar su composición, pues no olvidemos que los pintores de historia del siglo XIX se documentaban pormenorizadamente para la plasmación de cada uno de los detalles³⁰.

67

De esta pintura se conocen dos bocetos, más bien estudios preparatorios, de composición que presentan notables diferencias con la obra definitiva. Uno de ellos se encuentra en la Diputación Provincial de Palencia³¹, y el otro en el Palacio del Senado en Madrid³².

Por último mencionaremos un pequeño lienzo atribuido al pintor aragonés Anselmo Gascón de Gotor, fechable hacia 1890, conservado en el Ayuntamiento de Huesca, en el que aparece el monarca, dentro de una dependencia de carácter medieval, señalando con la mano derecha una cadena, que cuelga del techo y que acaba en un gancho, mientras que con la mano izquierda sostiene una espada que muestra ostentosamente a un grupo de nobles que aparecen junto a él³³.

²⁹ *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*, Madrid, 1881, p. 28, núm. 108.

³⁰ Óleo sobre lienzo, 356 x 474 cm. F. J. PORTELA SANDOVAL, *op. cit.*, pp. 47-48, p. 138, cat. 43; C. REYERO, *op. cit.*, pp. 112-115; Á. AZPEITIA y J. P. LORENTE, *op. cit.*, pp. 42-45, y J. L. DÍEZ, *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Museo del Prado, (octubre-diciembre de 1992) (director científico), Madrid, Consorcio de Madrid, 1992, pp. 352-361, y *El siglo XIX en el Prado* (edición con Javier Barón), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 248-253.

³¹ Óleo sobre lienzo, 31 x 45 cm, fechado en 1879. F. J. PORTELA SANDOVAL, *op. cit.*, cat. 41, pp. 116-133.

³² Óleo sobre lienzo, 47 x 35 cm. F. J. PORTELA SANDOVAL, *op. cit.*, cat. 42, p. 133.

³³ Óleo sobre lienzo, 30 x 39 cm. Á. AZPEITIA y J. P. LORENTE, *op. cit.*, pp. 42 y 145.

El camino hacia Hartzenbusch: La Reescritura Teatral de la Leyenda de los Amantes de Teruel*

68

Esther Borrego Gutiérrez
Universidad Complutense, Madrid

I. Entre historicidad, leyenda y fantasía. La larga tradición literaria del motivo de Los amantes de Teruel

Es a mediados del siglo XVI, a raíz del descubrimiento de las momias de los supuestos amantes turolenses medievales¹, cuando comienza a difundirse en España un número nada desdeñable de obras literarias en torno a tan ilustres enamorados. Dejando por ahora a un lado cuestiones sobre la historicidad del asunto, lo cierto es que la leyenda se difunde rápidamente en los más variados géneros literarios². Con el devenir de los siglos, la “historia” fue sufriendo diver-

* Este trabajo se inserta en las líneas de investigación del GLESOC (Grupo de Investigación Literatura Española de los Siglos de Oro UCM-CAM, cuyo Investigador Principal es José M^o Díez Borque), gracias a la financiación concedida para 2008 (ref. CCG07- UCM/HUM-2313).

¹ Fue en 1555 en una capilla de la iglesia parroquial de San Pedro, en Teruel. Tras el desenterramiento, estuvieron de cuerpo presente hasta 1578, año en que se depositaron en la capilla de San Cosme y Damián, en la misma iglesia. Después de diversos traslados, los cuerpos reposan hoy en una estancia del edificio llamado “Mausoleo de los Amantes”, inaugurado en 2005. Los espléndidos túmulos de alabastro y bronce que cubren a las momias son obra del escultor Juan de Ávalos, quien los regaló a la ciudad en 1955, a raíz del IV centenario del descubrimiento de los cuerpos.

² Parece que la evidencia documental es muy reducida, pues la práctica totalidad de los testimonios parten del llamado “papel viejo de San Pedro”, hallado por Isidoro de Antillón en 1806 (I. de ANTI-LLÓN, “Noticias históricas sobre los Amantes de Teruel”, *Memorial literario y curioso de la Corte de Madrid*, 33 (1806), pp. 241-286). El texto del “papel viejo” se publicó en el *Semanario pintoresco*, 45 (1837), con motivo del gran éxito de la obra de Hartzenbusch, estrenada en enero de ese mismo año. Tanto Antillón como Cotarelo (E. COTARELO Y MORI, *Sobre el origen y desarrollo de la leyenda de los Amantes de Teruel*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1907; existe una primera edición de este estudio, publicada en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 5 (1903), pp. 347-377) dan por supuesta la falsedad de tal papel, pues afirman que se trata de una copia moderna, según

sas modificaciones, aunque apenas afectaron a la esencia argumental, a saber: Isabel de Segura y Diego Marcilla, aun amándose desde niños, padecían una fuerte oposición a su matrimonio por parte del padre de aquélla, a causa de la escasez de bienes de fortuna de su pretendiente. La joven es prometida a un galán rico, pero Diego obtiene del padre un plazo para lograr méritos y riqueza, de modo que si lo cumple, le concederá la mano de Isabel. Diego arriesga su vida y se va en busca de aventuras, pero regresa apenas unas horas pasado el plazo, justo el día en que Isabel, obligada por sus padres, se casa con su rico pretendiente. Al verificar los hechos, Diego cae muerto en presencia de su amada, quien también muere a su lado invadida por el dolor.

Los que niegan historicidad a los hechos atribuyen un origen foráneo a la leyenda, en concreto, defienden la inspiración boccacciana, en el cuento número ocho del cuarto día del *Decamerón*, titulado “Girolamo y Salvestra”³. Por otra parte, los que defienden la realidad de la historia aducen que tal narración carece de fuente conocida, a diferencia de todas las demás, y que fue Boccaccio quien pudo oír la historia a mercaderes aragoneses, teniendo en cuenta la fluida relación de Italia con la Corona de Aragón en la época⁴. En todo caso, la leyenda ha permanecido unida desde siglos a la historia y al patrimonio cultural y literario de Teruel.

69

el amanuense tomada de un escrito antiguo del archivo de Teruel, noticia al parecer espuria, pues tal documento no existe, o al menos no se ha podido encontrar. La citada copia está firmada por Yagüe de Salas, quien intercala versos de su propia obra sobre los amantes (J. YAGÜE DE SALAS, *Los amantes de Teruel. Epopeya trágica* [...], Valencia, Pedro Patricio Mey, 1616). El resto de documentos “históricos” no son más que versiones del texto de Salas (I. VILLARROYA, prólogo a la novela *Marcilla y Segura o Los amantes de Teruel. Historia del siglo XIII*, Valencia, Cabrerizo, 1838; E. GABARDA, *Historia de los Amantes de Teruel, con los documentos justificativos y observaciones críticas del autor*, Valencia, Ferrer de Orga, 1842). De todas formas, otros críticos –para empezar, el mismo Hartzzenbusch– sí han creído en la veracidad de los hechos y en la autenticidad del citado “papel de San Pedro”, que apunta como fecha de la muerte de los amantes 1217. Carmen Iranzo muestra cómo esa fecha cuadra perfectamente con los nombres citados en el documento, que son a su vez protagonistas de la historia y perfectamente comprobables: en efecto, *Marcilla* fue uno de los fundadores de Teruel y *Pedro Segura*, padre de Isabel, fue juez de la ciudad entre 1212 y 1213 (J. E. HARTZENBUSCH, ed. C. Iranzo, *Los amantes de Teruel*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 34-41).

³ Es el caso de Cotarelo (*op. cit.*) y Menéndez Pelayo (M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela* (1907), Buenos Aires, Espasa Calpe, 1946, pp. 445-446), cuyos argumentos más sólidos se apoyan en la ausencia absoluta de alusiones a los hechos en los anales de Aragón ni en ningún otro documento histórico, hasta el siglo xvi. Ambos dan por supuesta la inspiración en Boccaccio. Un editor actual que se adhiere a esta tesis es Salvador García (J. E. HARTZENBUSCH, *Los amantes de Teruel*, ed. S. García, Madrid, Castalia, 1971, pp. 10-16); Ricardo Navas (J. E. HARTZENBUSCH, *Los amantes de Teruel*, ed. R. Navas, Madrid, Espasa Calpe, 1992), se inclina más a la invención de la historia, pero esgrime motivos de tipo político, como la conveniencia de subrayar el apoyo de la nobleza aragonesa al Imperio español en el siglo xvi; y folklórico, pues varios de los motivos de la leyenda estaban presentes en la tradición literaria tanto española como italiana; incluso aventura la posibilidad de una mayor antigüedad y consistencia folklórica de la leyenda autóctona y de una “lectura paródica del cuento de Boccaccio” (*op. cit.*, p. 19). Ramón de ANDRÉS (J. E. HARTZENBUSCH, *Los amantes de Teruel*, ed. R. Andrés, Madrid, Planeta, 1989) se limita a exponer el estado de la cuestión acerca de la veracidad o invención de los hechos, para reconocer que sí hay datos para creer en la historicidad de algunos elementos de la historia, y concluir que no importa en absoluto si tales amantes y tal historia existieron o no: “si el relato de ese amor cupo en la imaginación de alguien, ya fue suficiente” (*op. cit.*, p. xxxii).

⁴ IRANZO, *op. cit.*, pp. 37 y 38. La estudiosa cita a Jaime de Caruana (J. CARUANA, *Los amantes de Teruel*, Zaragoza, La Editorial, 1958), que insiste en la precedencia de la tradición turolense sobre el cuentecillo boccacciano.

Parece que los testimonios más antiguos son los poéticos, en concreto, las obras de mediados del Quinientos de Alventosa y Serón, y que el primer drama sobre los amantes es el de Micer Andrés Rey de Artieda, de importancia vital para la posterior reescritura de la historia, dado a la imprenta en 1581 y seguramente escrito unos años antes: se trata de su única pieza conservada, una “tragedia” –como él mismo la denominó– que será el primer eslabón de una larga cadena de obras teatrales sobre la leyenda, cuyas características irán variando a medida que avanzan los años y de acuerdo con las modas y gustos estéticos de cada época⁵. Y este recorrido, con sus sucesivos hitos sometidos a un estudio analítico y comparativo, constituye el núcleo de mi trabajo.

II. La leyenda llevada a las tablas. Tres siglos de teatro: de Rey de Artieda a Hartzenbusch

1. Rey de Artieda y su única obra conservada (1581)

Micer Andrés Rey de Artieda (Valencia, 1544?⁶-1613), de madre levantina y padre aragonés, pertenece al llamado “grupo valenciano”, constituido por una serie de autores tildados, junto a otros, con la etiqueta de “prelopidistas”, que abrieron el camino a la comedia nueva no sólo con la introducción de elementos innovadores en sus obras sino con una práctica teatral rica en valores visuales y auditivos, capaz de conectar con un público cuyo gusto dramático evolucionaba hacia la modernidad⁷. Fue este grupo educado en la imitación del teatro clásico grecolatino, y, sin embargo, capaz de salir medianamente airoso del estrecho margen que las normas clásicas preceptuaban en lo que a la tragedia se refería, aunque la crítica más reconocida haya calificado de “fracaso” el intento⁸. En cuanto al objeto de mi estudio, *Los amantes*, clasificado explícitamente por su autor como “tragedia”, se observa, a primera vista, un intento de equilibrio entre el seguimiento del modelo de la tragedia clásica de corte humanista y las nuevas creaciones populares que invaden con éxito las tablas: este intento de aunar

70

⁵ P. ALVENTOSA, *Historia lastimosa y sentida de los dos tiernos amantes Marcilla y Segura, naturales de Teruel, ahora nuevamente compilada y dada a la luz por Pedro de Alventosa, vecino de esta ciudad [...]*, s.l., s.i., ¿1555? Parece que el único que vio este impreso fue Pascual Gayangos, afirmación conservada en la traducción que el mismo Gayangos junto con Enrique de Vedia hizo de la *Historia de la literatura española* de G. Ticknor, 1854, t. III, pp. 495-496. A. SERÓN, *Sylva tertia ad Cynthiam*, 1566 (dedicada a los amantes y traducida por Domingo Gascón y Guimbao en *Los Amantes de Teruel*. Antonio Serón y su Silva a Cintia, Madrid, Hernández, 1908, pp. 64-65). A. REY DE ARTIEDA, *Los Amantes*, tragedia, Valencia, Viuda de Pedro de Huete, 1581.

⁶ Según Martí Grajales (F. MARTÍ GRAJALES, introducción a la edición de Rey de Artieda de *Los amantes*, ed. F. Carreres Vallo, Valencia, 1908), Artieda nació en 1544; según Merimée (H. MERIMÉE, *El arte dramático en Valencia*, Valencia, Instituto Alfonso el Magnánimo-IVEI, 1985, 2 vols.) y Juliá Martínez (E. JULIÁ MARTÍNEZ, ed., *Poetas dramáticos valencianos*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1929, 2 vols.), en 1549.

⁷ Es indispensable el libro *La génesis de la teatralidad barroca*, compendio de artículos de varios autores, publicado en Valencia, Universidad, 1981.

⁸ Véanse F. RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español I. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 102; A. HERMENEGILDO, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973; R. FROLDI, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1973.

lo culto y lo popular⁹ pone de manifiesto la heterodoxia en el seguimiento del modelo senequista y la inclinación de Artieda a confluir en la fórmula de la comedia nueva. Para empezar, el valenciano deja el ámbito de los héroes nobles clásicos eligiendo como protagonista de su drama a una pareja nacional de mediana nobleza y, sobre todo, popular, en la línea de la conexión con el público teatral del momento; prescinde de la división en cinco actos, de los coros¹⁰, de los seres fantásticos¹¹ y, en especial, de la puesta en escena de los sucesos más trágicos, de los que se da noticia por alusiones de otros personajes, como es el caso de la muerte de los amantes, momento culminante de la obra; finalmente, introduce personajes que anuncian los de la comedia nueva, como nobles urbanos, criados de diversa calaña, e incluso una prefiguración del tipo del gracioso en Perafán, a pesar de sus pesadas incursiones eruditas.

Artieda sitúa la acción para unos en el reinado de Carlos V, para otros en el de Alfonso X el Sabio (1252-1284)¹². Parece –según Iranzo– que Artieda se basa en una tradición oral resucitada con el descubrimiento de las momias de los amantes en 1555¹³. El argumento está bastante simplificado respecto a los testimonios anteriores: la acción, distribuida en cuatro autos, comienza con la llegada de Marcilla a Teruel, ya enriquecido, pero una o dos horas después de expirado el plazo, en medio de los festejos por la boda de Isabel. Marcilla, tras haber recriminado a su amada su precipitada boda, se oculta en la habitación de los recién casados, donde escucha cómo Isabel pide a su marido conservar su virginidad al menos esa noche. Marcilla muere de amor poco después, escena presenciada por Eufrasia, la prima de la dama, que espía la habitación por el ojo de la cerradura; el matrimonio se ocupa de dejar el cadáver en la puerta de casa de sus padres. Isabel, destrozada, va a su túmulo y muere también. El marido cuenta al final la historia a los presentes, y el “gobernador” decide que los enamorados sean enterrados juntos. Se han eliminado del drama escenas tan legendarias como la irrupción de Marcilla en la habitación nupcial de los recién casa-

71

⁹ Véase J. L. SIRERA, *Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento*, en *Edad de Oro*, 5, 1986, pp. 247-70. Del mismo autor, *Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos*, en *Teatros*, 2, 1986, pp. 69-101, y “Doctrina y práctica teatral en Virués y Rey de Artieda”, en *Historia y crítica de la literatura española*, dir. F. RICO, “Renacimiento. Primer suplemento” (2/1), Barcelona, Crítica, 1991, pp. 287-91.

¹⁰ El autor así lo dice explícitamente en los tercetos que preceden al drama, dedicados a Tomás de Vilanova: “Había entre los autos coro, y coro / el cual, hablando al pueblo despertaba / el sentimiento, lágrimas y lloro. / Pero como lo antiguo al fin se acaba [...] / Ya de los coros no hay rastro ni sombra, / aunque impresos los vi, no ha muchos meses, / en dos Nises, que así el autor las nombra” (A. REY DE ARTIEDA, *Los amantes*, ed. T. Ferrer Valls, en *Teatro Clásico en Valencia, I*, Madrid, Biblioteca Castro, 1997, p. 7). Citaré en todo momento por esta edición. Las Nises son dos tragedias de Jerónimo Bermúdez: *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, dadas a la imprenta en 1577, lo que permite suponer que *Los amantes* se compuso en torno a esa fecha.

¹¹ “Aquí no hay hidra, furia ni centauro, / sólo hay un caballero y una dama, / que pretenden ganar a Laura el lauro” (REY DE ARTIEDA, p. 8).

¹² IRANZO, *op. cit.*, p. 48. Eufrasia, la criada, nombra de pasada a Alfonso X el Sabio, cuyo reinado tuvo lugar entre 1252 y 1284. Para Iranzo, esto eliminaría el año de los hechos que para ella es más verídico: 1217.

¹³ *Ibidem*.

dos y la petición explícita del beso a la amada, quien, no obstante, querrá dársele una vez muerto¹⁴. Y si hay algún tema tratado de modo significativo y curioso en este drama es el del honor, pues el marido de Isabel asume la condición de testigo de tal tragedia, y en ningún momento duda de la honestidad de su esposa¹⁵: es más, cuando su primo quiera vengar tan terrible caso de honor y le acuse de cobardía y escasa virilidad, éste contesta que templarse es ser más hombre que dejarse llevar por la ira¹⁶. En resumen, la honra no funciona todavía como resorte dramático.

Como ocurría en otras tragedias de su tiempo, son abundantes en la obra los barruntos y premoniciones de sucesos aciagos: el sueño agorero de Marcilla al comienzo de la obra, en el que un anciano le extraía un anillo del dedo con mucho dolor; la caída al mar de las plumas y banda que Marcilla trae a Turel, de colores vivos, y la sustitución por otras de colores nefastos; la sombra que trae a Isabel el manto, para ella prenda identificada con el espíritu de Diego; el presentimiento de Eufrasia de la muerte de la dama ante su espejo roto; el del marido, que ve a los dos amantes muertos. También, en la línea del teatro coetáneo, están presentes, con claras intenciones didácticas, figuras alegóricas como la Fama y la Imaginación, cuyas intervenciones, sin duda, mitigan las congojas de tan triste final. Otras escenas que atenúan la tensión y hacen decrecer el ritmo trepidante que con facilidad se podría imprimir a la historia, son las que recrean el ocio y el modo de vida cortesano, como es el caso de las esgrimas verbales y juegos entre las damas, la exhibición musical y poética, la lectura del cartel de un torneo y la preparación de unas mascaradas, aunque, en mi opinión, Artieda no logra conferir una organicidad razonable a la historia, no logra fusionar coherentemente la acción principal con las citadas escenas secundarias. Asimismo, me parecen excesivas algunas interpolaciones eruditas, como cuando Marcilla, tras conocer el fracaso de la lucha por su amor, intenta traducir a los poetas latinos, a modo de consuelo¹⁷, o cuando Perafán evoca tópicos renacentistas acerca de la muerte en un larguísimo discurso ante el cuerpo muerto

¹⁴ Marcilla se introduce sigilosamente en la habitación de los esposos y se oculta bajo la cama, donde, en sus largas reflexiones, manifiesta su deseo de besarla: "Pero después que duerma su marido, / si por caso me alargo a darle un beso, / ¿serame fácilmente concedido?" (REY DE ARTIEDA, p. 41). En el relato final del marido, éste cuenta cómo Isabel le negó ese beso en vida: "veo que ha de ser viros por ejemplo / de castidad y fe pura y sencilla / lo que después de tantos años pide, / y la razón que a darle se lo impide" (*Ibidem*, p. 59). Se cuenta, pero no se lleva a escena.

¹⁵ "[...] pero quien de ver echa / tu vida, que jamás desmintió cosa, / cualquier sombra o sospecha / que tenga escandalosa / despide y, despidiéndola, reposa. / Aunque quiero, con todo, / ya que la muerte se divulgue y sepa, / que no entiendo el modo; / pues corta el vulgo y trepa, / y hace que, donde no hay malicia, quepa" (*Ibidem*, p. 47).

¹⁶ "Puesto que de coraje pierdo el seso, / con la razón la cólera reprimo. / [...] Yo lo soy [hombre] refrenándome de veras, / tú con enojo dejas de ser hombre" (*Ibidem*, p. 56).

¹⁷ "Para atajar los asaltos / que a mi triste corazón / le da la imaginación, / con mil pensamientos altos / y otros mil que no lo son, / ¡cuán bien lo haré si la ocupo, / en que olvide lo que supo, / aunque sea muy gran locura / darle a entender que Sigura / no cupiese en lo que cupo! (...) Ea, pues, favor y auxilio, / para emprendello de espacio; / quiero traducir a Horacio, / aunque mejor es Virgilio, / y Ovidio más de palacio" (*Ibidem*, pp. 31, 32).

de su señor. Quizá el exceso de preocupación por la “medura” y por rebajar la tragicidad de la historia ha rebajado precisamente su gran potencial dramático.

2. La plenitud de la fórmula de la comedia nueva: Los amantes de Teruel de Tirso de Molina (1615)

Parece que el mercedario escribió *Los amantes de Teruel* durante su etapa aragonesa, según Blanca de los Ríos¹⁸ entre 1614 y 1615, años en los que vivió en el convento de la orden ubicado en el pueblo turolense de Estercuel¹⁹.

Respecto a los personajes del drama, Tirso es el primero que da el nombre de Diego al galán protagonista; de la obra de Artieda conserva el nombre del paje de Marcilla²⁰, Laín, y un caballero de nombre don Juan; sin embargo, mantiene otros personajes a los que aplica una denominación novedosa: es el caso del padre de Isabel, llamado aquí Rufino; del padre de Diego, aquí Hipólito; del marido de la dama, aquí don Gonzalo de Aragón; y de la criada de Isabel, llamada aquí Drusila. La innovación más destacable de la obra de Tirso es la introducción del mismísimo emperador Carlos V, junto a otros personajes de sangre real –el infante don Luis de Portugal y el príncipe de Salerno– y nobles de alto abolengo, como el Duque de Alba, el marqués de Mondéjar y el marqués del Basto. Parece más que evidente que Tirso quiso probar que la nobleza aragonesa había contribuido a la causa del Emperador, en un momento en que el nacionalismo aragonés se expandía contra la prepotencia castellana. Ambientado en las guerras de África, en concreto, se desarrolla el episodio de la toma de la Goleta de Túnez. Por otra parte, la cercanía de los hechos históricos, ocurridos apenas un siglo antes de la puesta en escena de la obra, favorecería la credibilidad, o, al menos, la verosimilitud de la trama.

En cuanto al desarrollo de la intriga, Tirso lleva a escena prácticamente todos los momentos álgidos de la historia, no recurre a los argumentos contados por terceras personas, por lo que supera a Artieda en agilidad y, por supuesto, en sentido dramático. Para ello, aun a costa de romper deliberadamente las unidades de lugar y tiempo, distribuye la acción en tres jornadas, todas ellas compendio de la historia más completa sobre el asunto escrita hasta el momento. En la primera, desarrollada en Teruel, se muestra el amor apasionado de los jóvenes y las diferencias sociales entre ellos, a la vez que la rivalidad antigua de don Gonzalo, que asumirá mayor protagonismo que en testimonios anteriores²¹. El plazo concedido a Diego es aquí de tres años y termina la jorna-

¹⁸ B. de los RÍOS, *Obras completas de Tirso de Molina*, I, Madrid, Aguilar, 1946.

¹⁹ La obra fue publicada en la *Segunda parte de las comedias... de Tirso de Molina*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635.

²⁰ Aquí, Marsilla, con s.

²¹ Don Gonzalo corteja a Isabel y porfía a pesar de sus desdenes. Su criado, Garcerán, le advierte desde la primera jornada del drama de que ella desde niña tiene los ojos puestos en Diego Marcilla: “GARCERÁN El amor es estrella / y no la tienes con ella; / demás, que otro dueño amado / en tiempo te ha aventajado, / que tu esperanza atropella. / Éste adora y lo demás / no le agrada ni da gusto / ni le ha de agradar jamás, / y así, contra el hado injusto / porfiar es, por demás. / DON GONZALO ¿Qué

da con la desgarrada despedida de los amantes. La segunda comienza en África, en plena guerra contra el enemigo, y muestra las proezas bélicas de Diego, entre ellas, el rescate del emperador. A mitad de jornada saltamos a Teruel, donde se nos muestran la paciente espera de Isabel y las intrigas urdidas por el pretendiente con el fin de lograr el matrimonio con la dama. Y es justo reconocer que es Tirso el que añade en este preciso momento el componente de enredo –propio de la comedia nueva– antes que nadie: don Gonzalo envía a un amigo suyo, don Juan, a Isabel con el anuncio de la falsa muerte de Diego en la guerra, noticia que produce el desmayo inmediato de aquella. El final de la segunda jornada se desarrolla de nuevo en África, y nos hallamos en uno de los puntos de clímax de la obra: Diego, al no conseguir riquezas sino solo parabienes, desea la muerte, pero es el mismo Emperador quien, enterado de su triste historia, le concede honores y prebendas, aun a costa de retrasar su vuelta, que resultará demasiado ajustada. La tercera jornada comienza exactamente como lo hace la obra de Artieda, con el regreso de Marsilla a Teruel, y correspondería prácticamente con la obra total del valenciano, eso sí, eliminadas por completo las largas disertaciones y relatos, aquí del todo innecesarios puesto que ya se han desarrollado directamente en escena en las jornadas anteriores. El desenlace es prácticamente similar, aunque es notorio el aumento del tono trágico, sabiamente dosificado por un maestro de la práctica teatral como era Tirso. Se suprime el episodio de la habitación nupcial, pues Diego se encuentra con Isabel en un cuarto al que ella se retira indispuesta en plenos festejos de la boda, y es ahí donde el amante muere, no sin antes pedirle un último beso, que es negado por la dama dada su condición de casada. Se añaden unos bellísimos versos recitados por Drusila en los que ésta relata a Isabel los detalles del cortejo fúnebre de su amado, lo que acrecienta notablemente su dolor²². Si podríamos calificar de exagerada la reacción de Isabel en el entierro de su amado, pues Tirso explicita en la acotación que termina muerta “echada sobre el difunto”, en una escena de gran patetismo²³. El personaje que decide que les entierren juntos es Rufino, el padre de Isabel, quien termina reconociendo ante don Gonzalo que “aunque vos podéis decir / que sois su esposo, en razón / de la amorosa pasión / los dos es-

tanto quiere a Marsilla? / GARCERÁN Es espanto, es maravilla, / vive con su pensamiento, / que es de su vida el aliento, / y de Aragón y Castilla / la más prodigiosa historia / de amor que vieron jamás” (TIRSO DE MOLINA, *Los amantes de Teruel*, en *Obras completas de Tirso de Molina*, t. IV (*Segunda parte de las comedias*) ed. M.ª P. Palomo e I. Prieto, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2005, p. 391).

²² “Mujeres y niños / con lágrimas tiernas / esa calle ocupan / y estotras despueblan. / Desde las ventanas / arrancan de pena / sus cabellos rubios / dueñas y doncellas. / Los viejos ancianos / van con la terneza, / en hebras de plata / ensartando perlas. / Óyense suspiros / que al aire penetran: / hasta el eco mismo / suspira en respuesta. / Destempladas cajas / desto el compás llevan, / que son en las muertes / llanto de la guerra” (*Ibidem*, p. 472).

²³ “Dice, echada sobre el difunto Espérame, dueño amado, / tanto de mi fe esperado, / que no es razón que el amor / tanto respete el honor, / pues me le han tiranizado./ Abrázale Ceñiré con brazo fuerte, / de firmeza no rompida, / tu pecho de aquesta suerte / que lo que no quise en vida / te vengo a pagar en muerte. / También en la muerte dura / acompañándote voy / y sepan todos que soy / doña Isabel de Segura. Quédase muerta sobre Marsilla” (*Ibidem*, p. 474).

taban prendados / y en esperanza casados / aunque no en la posesión”²⁴.

Curiosamente, coincide con Artieda en el simbolismo y la fuerza de las señales recibidas: ya de vuelta a Teruel, Diego oye una canción que anuncia su desgracia; Isabel cree que Diego es un espíritu; a Drusila se le rompe un espejo a la vez que desfila el cortejo fúnebre de Diego, etc. Aunque la forma de construir el drama fue mucho más perfecta en Tirso, es cierto que, en esencia, éste sigue la obra de Rey de Artieda, quizá a modo de homenaje, pues la muerte del valenciano era relativamente reciente, en 1613²⁵. En todo caso, el mercenario logró un bellissimo drama en el que combina la acción y la pasión, la tensión máxima en momentos puntuales con la angustia contenida en largos años de espera. Tirso desarrolló con acierto y con bastante más profundidad que Artieda la tradición clásica de los amores imposibles: recordemos a Leandro y Hero, o a Píramo y Tisbe.

3. Juan Pérez de Montalbán: La versión más difundida en los Siglos de Oro (1630)

75

Aunque se sabe que se representaba desde 1630, lo cierto es que esta obra, titulada *Los amantes de Teruel*, vio la luz de la imprenta en 1638 en Madrid, incluida en el *Primer tomo* de las comedias de su autor, y, para coincidir plenamente con la homónima de Tirso, en las mismas máquinas, las de la Imprenta del Reino²⁶. Juan Pérez de Montalbán (1602-1638), gran admirador y amigo de Lope de Vega y autor de su *Fama póstuma* (Madrid, 1636), reescribió la versión más difundida²⁷ y representada de los famosos y ya a esas alturas de siglo legendarios jóvenes enamorados. La mayor parte de la crítica coincide en que Montalbán sigue a Tirso –dejando a un lado, sin más, posibles conexiones directas con Artieda–, e incluso algunos llegan a denominarla “refundición”. Lo curioso es que una refundición supere en éxito en las tablas y en fortuna editorial al modelo, por lo que hemos de justificar en qué podría radicar ese nuevo atractivo que el malogrado dramaturgo madrileño logró imprimir a sus *Amantes*.

La acción comienza *in media res*, en una agitada escena en la que conocemos las intenciones de los personajes principales, divididos en dos parejas, con amores cruzados entre ellos: Isabel y Diego, enamorados, se esconden por temor a ser vistos por el padre de aquélla. Acompañan a los protagonistas Elena, prima de Isabel, las criadas de ésta y Camacho, el lacayo de Diego. La intriga inicial gira en torno a las mentiras de Elena, enamorada de Diego, que hace creer a don Fernando de Gamboa, enamorado de Isabel, que ésta le corresponde, lo

²⁴ *Ibidem*, p. 475.

²⁵ Afirma Iranzo que este fallecimiento no debió pasar desapercibido en el mundo literario de la época (IRANZO, *op. cit.*, p. 52).

²⁶ Es preciso aclarar que aunque la impresión del tomo data de 1638, la aprobación es de junio de 1635, y está firmada, curiosamente, por Tirso de Molina.

²⁷ Gascón y Guimbao afirma (*op. cit.* en nota 5) que hubo seis ediciones en el siglo xvii y otras tantas en el siguiente. A la primera edición siguieron las de Alcalá de Henares (1638), la de Valencia (1652) y la de la *Parte cuarenta y cuatro de comedias de diferentes autores*, impresa en Zaragoza también en 1652.

que anima al pretendiente a rondar constantemente la casa de la dama. El enredo está servido: Diego, celoso de Fernando y dudando del amor de Isabel, pide la mano de la dama. A partir de ahí, lo ya sabido: el padre prefiere al pretendiente rico, pero da un plazo a Diego de tres años y tres días para hacer fortuna. El resto del drama, con el final esperado, se complica al modo de las mejores comedias de enredo de nuestra dramaturgia áurea gracias a la intervención constante de Elena, gran acierto de Montalbán, que añade a la acompañante de Isabel (la antigua Eufrasia de Artieda y la Drusila de Tirso) un sentimiento de especial significado: su amor obsesivo hacia Diego. Y éste será el motor de todas las acciones funestas que se van sucediendo: en el segundo acto, práctico calco del de Tirso, el soldado Feliciano (don Juan en Tirso) seguirá las órdenes no sólo de Fernando, sino sobre todo de Elena, para hacer creer a Isabel que Diego ha muerto, lo que supondrá apresurar la boda que tanto repudia aquélla. La tercera jornada comienza, igual que la de Tirso y Artieda, con la llegada de Marcilla a Tuel, dos horas después de finalizado el plazo, y los hechos se suceden en ella precipitadamente, centrándose sobre todo en las recriminaciones mutuas de los amantes. Por primera vez, la muerte de Diego no ocurre en escena, pues tenemos noticia de ella por el grito y la expresión de dolor de Isabel detrás de la "cortina" que se cita expresamente en el texto:

ISABEL ¡Matadme, cielos, ahora!
FERNANDO A esta parte la voz suena,
 pues ¿qué dudo, que no entro?

*Córese una cortina cuando va a entrar, y sale al entrar doña Isabel, sin chapines, que estará junto a don Diego, que ha de estar muerto sobre una almohada del estrado*²⁸.

Don Fernando está, ante todo, preocupado por su honra, por lo que hace un amago de ajusticiar a Diego pensando que todavía no ha muerto. En cuanto a Isabel, tras un largo alegato en defensa de que su amor por Diego ha sido tan verdadero como que su honra está intacta, decide dejarla por el momento para ir a reparar su propio honor ante todos. Cuando el esposo se va, Isabel lanza un emotivo discurso ante el cadáver de su amado y, dándole la mano, se deja caer junto a él a la vista de todos, con lo que concluye el drama²⁹. Es significativo que se hayan eliminado escenas presentes en los dramaturgos anteriores tan escabrosas como el traslado del cadáver a la puerta de casa de su padre por parte de los recién casados, el llanto del padre ante el cuerpo muerto del hijo y su traslado a la iglesia de San Pedro, y, finalmente, el propio entierro de Marcilla y la desgarrada muerte de la dama en plenas honras fúnebres. Está claro que Pé-

²⁸ *Ibidem*, p. 106.

²⁹ "Y así, antes que la vida, / como te dejó, me deje, / para cumplir con tu amor, / y con tu fe juntamente: / toma, toma, esposo mío / (pues para con Dios lo eres) /, esta mano, para que / quien se llamó tuya siempre, / ya que no pudo en la vida, / lo pueda ser en la muerte. Dale la mano y déjase caer junto a don Diego, quédase muerta, y sale toda la compañía" (*Ibidem*, pp. 113-114).

rez de Montalbán no renunció al patetismo ni a la exaltación profunda de los sentimientos amorosos, pero sí a todo lo que ofreciera tintes macabros o excesivamente crudos, quizá por el sentido estético y la mesura que dominan en toda su producción dramática.

En esta línea de originalidad adoptada por Montalbán, también es significativa la reducción de personajes: frente a los dieciocho de Artieda y a los veintiuno de Tirso, Montalbán presenta un *dramatis personae* inicial de apenas nueve personajes, adscritos todos a los tipos clásicos de la exitosa comedia lo-piana: dos damas (Isabel y Elena), dos galanes (Diego y Fernando), dos criados (Camacho y Fabio), dos criadas (Juana y Luisa) y el padre de la dama, custodio de su honra (don Pedro). En la segunda jornada se añaden el emperador Carlos V, los "grandes" (citados explícitamente solo dos: el Duque de Alba y un marqués)³⁰, un par de soldados, y el traidor Feliciano. Esta simplificación redundante en la intensidad de los diálogos de los personajes principales y en la concentración de la acción principal, de la que se han despojado acciones paralelas y en la que se ha simplificado la actuación militar de los citados personajes históricos. Asimismo, se han eliminado escenas como la petición del retraso en la consumación del matrimonio por parte de Isabel, el ocultamiento de don Diego en la habitación nupcial o la petición del beso a la recién desposada. Sí es preciso hacer notar que se han alargado intervenciones de los criados, en pro de la graciosidad, lo que por otra parte era habitual en la tan aplaudida comedia nueva. Es el caso de los requiebros amorosos entre Luisa y Camacho, en los que se advierte cierta parodia de los amores de sus amos, lo que se potenciará especialmente en las posteriores versiones burlescas³¹.

77

Pero creo que la aportación fundamental de la obra de Pérez de Montalbán es, sin duda, el personaje de Elena, mujer malvada y mentirosa, que luchará por todos los medios para impedir el amor de Diego e Isabel, incluso aliándose con el pretendiente rico³²; son los celos, pues, el motor de la intriga y la causa remota de tantos sucesos aciagos, lo que diferencia esencialmente esta obra de las anteriores, pues hasta ahora prácticamente toda la responsabilidad de los hechos recaía sobre el padre de Isabel, que niega la mano de su hija a su verdadero amor sometiéndole a duras pruebas que finalmente no logra superar.

³⁰ Aunque de un modo marginal, también en esta obra se insiste en la fidelidad de la Corona de Aragón al Emperador, así como en la alabanza a la valentía proverbial de los aragoneses: "En Teruel, Príncipe Augusto, / César invicto de Roma, / Emperador de Alemania, / y gran Monarca de Europa; / en Teruel, ciudad insigne / de Aragón y su Corona, / reino aparte y reino tuyo, / que es en él su mayor gloria / nací (...)" (*Ibidem*, p. 83). "CARLOS V ¿De dónde sois? DIEGO De Aragón. / CARLOS V Bien se ve en vuestra osadía" (*Ibidem*, p. 66).

³¹ "CAMACHO ¿Hay mujer tan apretante? / Pero a nuestro amor volviendo, / ¿quiéresme mucho? LUISA Te adoro, / y en viéndote que te veo / el alma se me columpia" (*Ibidem*, p. 37).

³² Además, su maldad está presente en todo momento: no le da a Isabel las cartas que le llegan de Diego, urde el engaño de Feliciano con objeto de que su prima desista de su empeño amoroso y se case con Fernando, etc.

4. Una parodia representada en palacio: Suárez de Deza y su comedia burlesca *Los amantes de Teruel* (1663). Otras piezas burlescas

Los amantes de Teruel es una comedia burlesca de Vicente Suárez de Deza, autor dramático de nuestro Siglo de Oro hasta hace unos años prácticamente desconocido, cuyas obras, la mayoría festivas, se publican y representan en el último tercio del siglo xvii³³. Además de la comedia de Suárez de Deza, también se parodió el tema en una mojiganga del mismo título, seguramente del propio autor, a la que dedicaré unas líneas al final de este apartado, y en el fin de fiesta anónimo titulado *Los amantes de Teruel*³⁴. La presente comedia burlesca se inspira directamente en la comedia de Montalbán, como demuestra Crespo Matellán, quien coteja las dos obras observando el proceso al que somete la parodia a la obra original, conservando los elementos esenciales para que el espectador reconozca la comedia y suprimiendo, deformando o ampliando los irrelevantes, siempre en función de la comicidad³⁵. Suárez de Deza, con aguda intuición, parodió la versión más conocida por el público, la de Pérez de Montalbán, y cuidó de mantener la esencial estructura dramática siguiendo al pie de la letra la del texto de Montalbán; la acción se articula en torno al amor de don Diego e Isabel y los obstáculos que deberán superar para lograrlo, amor del que no gozarán en esta vida. La reducción es evidente, comenzando por el número de versos, que en la comedia de Montalbán son 2912 y en la burlesca 2107 –lo que supone la reducción de escenas en cada jornada–, y el número de personajes: en la comedia de Suárez han sido suprimidos de la escena el propio Emperador, los nobles, los soldados –incluido Feliciano, el artífice material del engaño– y otros acompañantes de Carlos V. Toda la autoridad civil y militar se ve sustituida por el “gobernador de Zaragoza”, quizá evocando al personaje del “gobernador de Teruel” de Artieda, aunque el de Deza es radicalmente opuesto, pues se trata de una figura

78

³³ Para más información sobre este dramaturgo y su obra –13 entremeses, 12 bailes, 4 jácaras, 12 mojigangas y dos comedias burlescas, además de composiciones poéticas de diversa índole– véanse mis trabajos: *El teatro breve de Vicente Suárez de Deza. Edición crítica*, 2 vols., Kassel, Reichenberger, 2000 y *Un poeta cómico en la corte de Felipe IV. Vida y obra de Vicente Suárez de Deza*, Kassel, Reichenberger, 2002. La edición corresponde a las 41 piezas breves. La casi totalidad de su obra se publicó en un volumen titulado *Parte primera de los Donaires de Tersicore*, Madrid, Melchor Sánchez, 1663, en el que se incluye la comedia burlesca *Los amantes de Teruel*. Tal comedia ha sido editada recientemente por mí misma en el volumen colectivo *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, tomo II, dir. I. Arellano, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 23-160. Citaré por esta edición.

³⁴ El fin de fiesta de *Los amantes de Teruel* se escribió, como consta en el epígrafe, para la comedia burlesca del mismo nombre. Se trata de una brevísima pieza inédita que se conserva manuscrita en la BNE –su signatura es Ms. 14519⁸–, con letra del siglo xviii y en 4º. Se deduce de algunos versos que la función teatral a la que estaba destinada tuvo lugar en el Retiro: “... porque ya sabéis que los / mozos del Retiro hacen una comedia, / y no me dejan sentar pata ni pierna / hasta que les haga un fin de fiesta.” Se podría atribuir al propio Suárez, pero no cuento con ningún dato certero que pueda justificarlo; además, la trama del fin de fiesta no tiene nada en común con la comedia. Por algunas alusiones metateatrales, parece escrita ya muy a finales del xvii o principios del xviii. Se habla de lo gastado del tema de los matachines, de lo pasadas que ya estaban las mojigangas, y del éxito de la danza francesa llamada minué: “LESMEs Es cosa churrullera / porque mojigangas / ya las hace cualquiera. / MATÍAS El mejor fin de fiesta y más garboso / es un torneo. LESMEs Ése les dispondré.”

³⁵ Cfr. S. CRESPO MATELLÁN, *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad, 1979.

grotesca y absurda al que acompañan “dos guardas vejetes”. Diego salva aquí al gobernador, no al Emperador, y será aquél el que le “premie” con unos “méritos” tan especiales como que le “degollarán” y luego le harán “capitán de cuatro tropas de bandoleros”³⁶. Es razonable que en una pieza burlesca la dimensión política anteriormente comentada haya desaparecido por completo, incluso que la autoridad se vea degradada, algo propio del contexto carnalesco, en el que se escribieron la mayoría de estas piezas.

Fuera de estas reducciones “numéricas”, esta comedia es prototípica del género en cuanto a la ruptura constante del decoro y de las convenciones dramáticas y a la inversión de valores tan sagrados como el honor³⁷; algunos episodios de la comedia de Montalbán se parodian en la burlesca atendiendo precisamente a esa inversión, propia del “mundo al revés” que supone el Carnaval, época en la que se representó, al menos una vez, esta comedia. Abundan las distorsiones burlescas, que resultan clave en relación con la eliminación del decoro: entre otras, la alegría del padre de Isabel porque los amantes no la quieran en matrimonio³⁸, sino simplemente para “gozarla”³⁹; el beneplácito de don Diego a que durante su ausencia, mientras él hace méritos, su rival don Fernando pueda “asistir” –en el sentido más amplio de la palabra– a Isabel; el deseo de don Diego de que Isabel sea amable con don Fernando, puesto que la pretende; la decisión de hacerse bandolero en lugar de luchar con honra en la guerra como valiente soldado para conseguir riquezas⁴⁰, etc. El colmo de la parodia del legendario suceso se consigue en la parte final de la comedia, cuando los amantes mueren después de largas deliberaciones, don Diego porque ya viene “muerto” y porque ha dado palabra de volver a Zaragoza a ser degollado (¡...!), e Isabel, anunciando su fin reiteradamente y ridiculizando el modo de morir en las come-

79

³⁶ “GOBERNADOR [...] os degollarán, y luego / capitán de cuatro tropas / de bandoleros os hago / y os doy de ayuda de costa / cada año doscientas misas / repartidas de limosna / por todos los ermitaños / de Teruel. DIEGO ¡Acción heroica!” (SUÁREZ DE DEZA, ed. cit., pp. 126-127).

³⁷ No me extiendo sobre este rasgo esencial de las comedias burlescas, pues el propósito de esta breve introducción es presentar la comedia de Suárez de Deza y facilitar su comprensión. Para un conocimiento más a fondo del género, cfr. F. SERRALTA, “La comedia burlesca: datos y orientaciones”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, CNRS, 1980, pp. 99-114 y I. ARELLANO, *Historia del teatro del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, pp. 641-659.

³⁸ “FERNANDO Yo quiero bien a vuestra hija, y creo / que de hacerme merced tiene deseo. / Soy quien sabéis; pretendo, pues, amarla, / y preténdola, en fin, para engañarla” [...] “DIEGO [...] y así, señor don Pedro, hablemos claro: / el vino, para bueno, ha de ser caro, / y la dama ha de ser para gozarla, / muy cara para todos al comprarla” [...] “Que me deis a Isabel es lo que os pido: / yo no me he de casar, señor, con ella, / que no la quiero más de por querella, / y si la dais a don Fernando, / con ella se andará siempre burlando; / dádmela a mí, pues veis que soy maldito” (SUÁREZ DE DEZA, pp. 73, 75, 78).

³⁹ “DON PEDRO Eso sobrina, di, que no me ofende; / gócela, pues, que a fe que es buena moza, / y llévella después a Zaragoza, / que yo estaré contento / con que su amor no pare en casamiento” (*Ibidem*, pp. 68-69).

⁴⁰ “DIEGO Y yo, que en aque espacio / pienso correr todo el mundo / yéndome paso entre paso / a Zaragoza por ser / lugar solo y despoblado, / robando a quienes pasaren / siendo bandolero raro, / haciendo dos mil insultos / y otros tantos mil estragos, / pues solo de aqueste modo / puedo ser rico en un año, / y por mis méritos sólo / tener un puesto muy alto / para servir a Isabel” (*Ibidem*, pp. 82-83).

días⁴¹; pero no termina aquí la obra, sino que después de muertos siguen hablando. No olvidemos que el cenit de la tragedia de los amantes de Teruel lo constituye la repentina muerte de ambos por amor, y que la leyenda que se transmitió, e incluso los “testimonios históricos” –las momias conservadas– llegan a defender, como signo visible de ese amor trágico, que sus manos entrelazadas no se separaron jamás... Suárez de Deza, con la muerte y resurrección burlescas de estos grotescos amantes, se atreve a parodiar lo más sublime y trágico de la historia, con la consiguiente destrucción de la tensión dramática.

Otro asunto destacable es la comicidad verbal de la comedia, que en estas piezas era la más abundante⁴²: desde la deformación de los nombres de los personajes –Marcilla pasa a ser “Morcilla”, con los consiguientes juego de palabras; Gamboa es en la burlesca “Zambo”, que significa “membrillo”, etc.– hasta la acumulaciones de refranes y proverbios, anacronismos, disparates basados en la contradicción, recursos retóricos como los juegos de palabras, metáforas cómicas, etc. Otro aspecto interesante en el marco de esta comicidad verbal, y que puede relacionarse con la comentada ruptura del decoro, es el contraste entre la condición noble de los personajes y su lenguaje coloquial, popular, e incluso a veces de germanía⁴³. La comedia presenta, pues, un lenguaje heterogéneo: culto, popular y vulgar, aun en un mismo personaje, e incluso en el mismo discurso; otras veces expresiones avulgaradas contrastan vivamente con el contexto en que se hallan.

Como ya he apuntado, es en el marco temporal del Carnaval en el que se representa *Los amantes de Teruel*, sin ser menos significativo el marco espacial y el destinatario: las dependencias de Palacio con el consiguiente público regio y cortesano. Varey y Shergold dan cuatro fechas de representación de la comedia que lleva ese título, y aseguran –con palabras textuales, “no cabe duda”– que la versión burlesca se representó el 10 de febrero de 1687 –lunes de Carnestolendas–, por la compañía de Rosendo López y en Palacio, sin concretar algún recinto del mismo⁴⁴. Por otra parte, los mismos estudiosos apuntan que quizá fuera

41 “ISABEL ¿Soy yo boba? ¿Te parece / que no me sabré morir / sin que nadie me lo enseñe? / ¿Es más que cerrar los ojos / y es más que decir alegre / “muerta soy”? DIEGO No es más. ISABEL Cayendo. Pues digo / “Muerta soy”. ¿Qué te parece? / ¿No me he muerto bien? DIEGO ¿Y cómo? / Así estemos los dos siempre” (*Ibidem*, p. 158).

42 Sobre la comicidad verbal en estas comedias pueden verse ejemplos en Serralta, *ob.cit.*, p. 108 y ss, Arellano, *ob.cit.*, pp. 650-658, y en mi artículo, en colaboración con Javier Bermúdez, “La comedia burlesca o el enredo verbal”, en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico de Almagro* (1997), ed. F. Pedraza y R. González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1998, pp. 285-304.

43 “DIEGO Vivía pared a un lado / de mi casa –aquí es forzosa / la confusión– una guapa / (no digo bien), una tronga / (poco la alabé), una chula / (grosero anduve), una tonta (mal la encarecí), una dama / sin género de ser monja” (SUÁREZ DE DEZA, pp. 118-119). Nótese de qué manera habla Diego de su amada, llamándola *tronga* y *chula*, dos términos de germanía equivalentes a “prostituta de poca importancia o calidad” en el primer caso, y en el segundo, a “buscona o gorróna”, y también a “moza deshonestista”.

44 J. E. VAREY y N. D. SHERGOLD (con la colaboración de Ch. DAVIS), *Fuentes para la historia del teatro en España. IX. Comedias en Madrid (1603-1709): Repertorio y estudio bibliográfico*, Londres, Tamesis books (en colaboración con la Comunidad de Madrid), 1989, p. 54.

también la burlesca la que se representó el sábado 17 de febrero de 1685, en Palacio, por la compañía de Eufrosia María⁴⁵. Varey y Shergold descartan que las otras dos primeras representaciones de las que se recogen datos sean de la burlesca porque se hicieron en los corrales. Y es que apenas tenemos datos de representaciones de esta índole en esos lugares; la mayoría de las veces se representaban en Palacio o en ambientes académicos universitarios y colegiales. Otra posible representación cortesana es a la que alude el ya comentado fin de fiesta escrito para *Los amantes de Teruel*, en el Retiro, probablemente ya en los comienzos del siglo XVIII. Otro dato curioso interesante a la representación es que en el Archivo de la Cofradía de la Novena se conserva la música para la comedia burlesca *Los amantes de Teruel*⁴⁶.

81 Termino este apartado aludiendo a otra versión burlesca del asunto, que, como ya anuncié, es la mojiganga titulada *Los amantes de Teruel*, publicada en 1691 en *Arcadia de entremeses*⁴⁷; podía ocurrir que de un mismo asunto se redactaran dos versiones paródicas –comedia y entremés, o comedia y mojiganga, como es el caso–, del mismo o diferente autor, por refundición o “reducción”. Esta pieza copia algunos pasajes íntegros de la comedia, pero también añade otros y aporta originalidad propia, pues se articula en torno a la parodia de versos del romancero, cantados y bailados, que se intercalan entre los versos correspondientes al argumento, simplificado esta vez al máximo. La atribución a Vicente Suárez de la pieza no está probada del todo, pero lo que sí está claro es que la mojiganga se inspira en la comedia. Salvá opina que la mojiganga es “un extracto o compendio de *Los amantes de Teruel*, de Suárez de Deza”⁴⁸. También Cotarelo, en las notas a su copia manuscrita, explica que “es un plagio y reducción de la comedia burlesca de Deza, con algo del autor de este arreglo”⁴⁹. No está claro si se trata de un simple “plagio” o “refundición”, aunque también cabría la posibilidad de que se tratase de una refundición del propio autor, como opina Crespo Matellán; Catalina Buezo admite la posibilidad de la autoría de Deza e incluye esta obra entre las suyas⁵⁰. La condensación argumental es aún mayor que en la comedia burlesca, y esta brevedad, en palabras de Buezo, “obliga a una mayor condensación de hechos y situaciones, traducándose en una psicología casi plana de los personajes, que se mueven impulsiva y grotesca-

⁴⁵ N. D. SHERGOLD y J. E. VAREY, *Fuentes para la historia del teatro en España, I. Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1982, p. 248.

⁴⁶ L. K. STEIN, “El ‘Manuscrito Novena’: sus textos, su contexto histórico musical y el músico Joseph Peyró”, *Revista de musicología*, III/1-2 (1980), pp. 197-234: 216. Es de las pocas comedias que conservan la partitura musical que se empleó para su puesta en escena.

⁴⁷ *Mojiganga de los amantes de Teruel*, en *Arcadia de entremeses [escritos por los ingenios más clásicos de España. Primera Parte]*, Pamplona, Juan de Micón, 1691 (existe una reimpresión en 1700). Se puede leer la edición moderna en mi trabajo (cfr. nota 33), pp. 473-475.

⁴⁸ P. SALVÁ Y MALLÉN, *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, 2 vols., Valencia, Ferrer de Orga, 1872, p. 683.

⁴⁹ E. COTARELO, notas al Ms. 46677 de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona.

⁵⁰ S. CRESPO MATELLÁN, *op. cit.*, p. 61. C. BUEZO CANALEJO, *La mojiganga dramática: de la fiesta al teatro* (I. Estudio), Kassel, Reichenberger, 1993, p. 452.

mente”⁵¹. Acompañan sus acciones con refranes y versos conocidos entresacados de diversos romances y la trama muchas veces se escapa, por lo que debió representarse, según Buezo, ante un público cortesano, familiarizado con la obra seria o con la obra bufa. Respecto a la inserción de romances, Cotarelo afirma que el asunto de la pieza se ve “sazonado con cantares y fragmentos de romance en música”⁵². Efectivamente, los romances y canciones populares van casi siempre acompañados de música, y son cantados por los propios protagonistas, que alternan los versos representados con los cantados.

Por las referencias finales deducimos que esta mojiganga se representó en Corpus, quizá para finalizar un auto⁵³; en los entremeses del Corpus se acentuaba más el carácter bufonesco o de caricatura, como es el caso de esta pieza, cómica también gracias a la degradación humorística que han sufrido, una vez más, personajes tan sublimes en la tradición legendaria como los propios amantes de Teruel.

5. Francisco Mariano Nifo y Cañigal: un monólogo lírico-dramático al pie del difunto (1791)

Tendrá que transcurrir un siglo para que la leyenda de los amantes se vea llevada de nuevo a las tablas, aunque quizá algunos pondrán en duda el carácter dramático del *melólogo* compuesto por el periodista aragonés Francisco Mariano Nifo, cuya partitura musical no ha llegado hasta nosotros. En efecto, el texto, titulado *La casta amante de Teruel, Doña Isabel de Segura. Escena patética*, es recitado íntegramente por una actriz, a modo de monólogo dramatizado en el que interviene la música instrumental⁵⁴. En el propio texto figura una “advertencia” que alude no sólo a la escenografía apropiada para su representación, sino a todo un conjunto de precisas indicaciones sobre la cinética, la mimesis, el tono de voz y hasta la actitud que la actriz debe reflejar:

*El teatro representa una sala adornada decentemente, con sillería adecuada, un canapé al lado derecho de la estancia, y echado en él don Diego (en ademán de difunto), amante y esposo comprometido de Isabel. Ésta, concluido el golpe de la música patética, separándose del canapé, asombrada y trémula, mirando el malogrado objeto de su casto amor, exclama con sentimiento tierno y apasionado, exagerando, como fuera de sí, su inexplicable consternación*⁵⁵.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 452-453.

⁵² E. COTARELO Y MORI, *op. cit.* en nota 56, p. 55.

⁵³ “Salen los gitanos. [...] ISABEL Vaya de música y fiesta, / y este día celebremos / al Señor de cielo y tierra, / al divino sacramento” (SUÁREZ DE DEZA, p. 475). Era frecuente que en las fiestas del Corpus hubiese danzas de gitanos. En algunos lugares eran incluso ellos los encargados de ejecutar las danzas ese día.

⁵⁴ Puesto que esta pieza carece de una edición moderna, he utilizado el ejemplar conservado en la BNE, con signatura T-14811/4, en 4º y numeración propia (16 hs.). No se sabe si llegó a representarse.

⁵⁵ F. M. NIFO, *La casta amante de Teruel, Doña Isabel de Segura. Escena patética*, Madrid, José de Urrutia, 1791, fol. 1.

Como es sabido, el *melólogo* fue un género menor de condición mixta –a caballo entre lo teatral y lo musical– que se desarrolló con éxito en la España de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Inspirado en el primero y famoso de Rousseau, *Pygmalion* (compuesto en 1762 y representado en 1771 con música de diferentes autores)⁵⁶ consistía en la alternancia del discurso generalmente en verso de un actor o actriz con la música orquestal, que actuaba a modo de personaje interlocutor, convirtiéndose así en “la otra parte dialogante de la obra”⁵⁷, todo ello desarrollado con brevedad, lo que favorecía la concentración del sentimiento y el patetismo interpretativo. La obrita rousseauiana se representó de forma privada en España en 1788 en su idioma original y fue traducida por diversos autores, entre ellos Nifo (Madrid, 1790)⁵⁸. Sin embargo, y en constante pugna con la censura, hasta 1793 no llegó a las tablas madrileñas, en concreto al Teatro de los Caños del Peral, en versión del mismo Nifo y con notable éxito de público, lo que propició la composición de otras piezas similares, a menudo inspiradas en personajes históricos o legendarios. Y en este contexto, tan diferente al de las comedias barrocas, representadas en los corrales o en Palacio, he de comentar la pieza que nos ocupa, escrita en 1791, que si bien, como opinaba Subirá de todos los *melólogos* españoles, no es memorable⁵⁹, sí tiene valor en cuanto a su condición de testimonio de una tradición aún viva en las mentes de los espectadores.

Nótese que el título alude a la protagonista femenina de la leyenda, a la que se aplican los calificativos de “casta amante de Teruel”, subrayando su honestidad, virtud en la que se insiste repetidas veces en la obra, unida a su condición de cristiana ferviente. El subtítulo, “escena patética”, alude a lo fúnebre y trágico de la historia. Efectivamente, era habitual en este tipo de piezas presen-

⁵⁶ Jean Jacques Rousseau denominó a esta obra *melodrama*, aunque en un principio la denominará *scène lyrique*. En la España del Setecientos el *melólogo* también fue denominado melodrama, escena lírica, monólogo, unipersonal, entre otros términos. *Pygmalion* fue obra de gran éxito en Francia y en toda Europa; su novedad estribaba en que la orquesta subrayaba el recitado del personaje situado en escena y expresaba los sentimientos que llevaba en su interior. El protagonista no era el personaje del mito clásico, sino otro del mismo nombre, de profesión escultor, y enemigo a muerte de las mujeres, al que los dioses castigan inspirándole precisamente un apasionado amor a una de las estatuas femeninas que él mismo había esculpido.

⁵⁷ Tomo literalmente esta expresión de la definición que propone Eduardo Huertas del *melólogo*: “es un género de teatro musical, menor y mixto, en el que se combinan, alternando, la palabra en verso y la música orquestal; y en otros casos, también el gesto o la mímica y el canto coral. Dicha alternancia es, teatralmente hablando, estructural, ya que la música es la otra parte dialogante de la obra y, como tal, desarrolla, igual que el actor, la trama, subrayando y también expresando estados de ánimo” (E. HUERTAS, *Teatro musical español en el Madrid ilustrado*, Madrid, Avapiés, 1989). Antes, el maestro José Subirá había propuesto la siguiente definición, que subraya el papel “afectivo” de la música: “*Melólogo* (del griego *melos*, música, y *logos*, discurso), género teatral inventado por Rousseau, donde la orquesta dialoga con las palabras del actor situado en el escenario, para expresar, mediante la música, los sentimientos que le conmueven” (J. SUBIRÁ, *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, 2 vols., Barcelona, CSIC, 1949-1950).

⁵⁸ No olvidemos que la obra completa de Rousseau estaba prohibida por el Índice desde 1764.

⁵⁹ Según el estudioso, aunque se escribieron numerosos *melólogos*, ninguno es memorable. La opinión de Subirá (*op. cit.*) es que en conjunto ofrecen una escasa calidad literaria.

tar a un personaje en un momento álgido de su vida, rodeado de una fuerte tensión dramática. La pieza comienza con don Diego difunto, parece incluso que acaba de exhalar su último aliento, lo que se deduce del repentino alejamiento de la dama del diván –“se desvía muy asustada del canapé”⁶⁰– y finaliza con la muerte de la propia Isabel, como indica la acotación final: “Toma la mano de don Diego, y con extremos tiernos al concluir el último verso, se deja caer a un lado del canapé”⁶¹. El discurso completo corre a cargo de la dama, se articula en la forma estrófica del romance heroico y las acotaciones nos indican que hay quince pausas de la recitante, en las que se solía dejar sonando sola la música instrumental. Cada parte del discurso lleva ensartadas un elevado número de indicaciones que desempeñan una doble función: por una parte, denotar los estados de ánimo de la actriz, y por otra, procurar que la música sea capaz de glosar los sentimientos que el discurso va desgranando. Esto se entiende fácilmente con una pequeña muestra de estas indicaciones: “Con mucha entereza [...] Algo fuerte aunque tierna [...] Con sentimiento decoroso y apasionado [...] Con suavidad y ternura [...] Fuerte [...] Con sentimiento quejoso y lastimero [...] Exagerado [...] Con enojo y gravedad [...] Fuerte [...] Tierna y amorosa”⁶². La protagonista refiere al público tanto sus emociones personales como retazos de la historia, sin necesidad de que sigan éstos un orden lógico, pues la leyenda era archiconocida. La trabazón interna del discurso sigue los siguientes razonamientos y reflexiones:

1. Exaltación de la pureza del amor mutuo de los jóvenes y lamento por la injusticia divina que supone la imposibilidad de consumir su amor en santo matrimonio⁶³.

2. Queja de la causa del malogrado amor: la conveniencia material. Recuerdo de la pobreza de don Diego, de la riqueza de don Fernando y de la decisión arbitraria de su padre. Diatriba contra las riquezas y contra los amores interesados⁶⁴.

3. Exhortación a los padres a evitar imponer matrimonios fundados en el interés y no en la virtud⁶⁵.

4. Expresión de los deseos de la dama de acompañar en la muerte a su amado y lucha interior por rechazarlos al ir en contra de la resignación cristia-

⁶⁰ NIFO, *op. cit.*, p. III.

⁶¹ *Ibidem*, p. XVI.

⁶² *Ibidem*, pp. IV-V.

⁶³ “Pues ¿cómo, cielos santos, siendo justos, / negáis a un puro amor los beneficios / de la sagrada unión de un santo enlace / que consagró el amor de un Dios benigno?” (*Ibidem*, p. III).

⁶⁴ “Mira, codicia vil y detestable / el fruto que tu anhelo ha producido. / Mira ese triste objeto, hazaña tuya, / y víctima infeliz de tus hechizos” (*Ibidem*, p. VI).

⁶⁵ “¡Ah padres inhumanos y crueles, / que fundáis la ventura de los hijos / más en el interés que en las virtudes! / Mirad ese espectáculo y cubriros / de vergüenza y horror si sois sensibles! [...] Preferid la virtud en vuestros juicios / a cualquier interés, porque ese estado / no es siempre venturoso con los ricos” (*Ibidem*). No olvidemos que la apelación al consenso entre padres e hijos a la hora de elegir cónyuge fue enarbolada por los ilustrados a lo largo de toda la centuria. Nifo manifiesta en estos y otros versos de la obra su espíritu reformador.

na. Súplica al cielo de ayuda para resistir la tentación de la muerte⁶⁶.

5. Conflicto interior acerca de su deseo de morir o, por el contrario, de la intención de seguir casada con Fernando: como no es posible ni honesto fingir un amor que no siente, y Diego ha muerto por amarla, ella debería seguir su camino⁶⁷.

6. Panegírico a las virtudes de su amado⁶⁸.

7. Justificación ante Dios de sus deseos vehementes de morir, a los que se abandona en dulce agonía, cayendo por fin inerme junto a su amado⁶⁹.

Como puede comprobarse, todo el discurso no es más que un reflejo del estado de ánimo de Isabel, heroína romántica herida en lo más hondo pero no por eso menos fuerte e incluso capaz de ofrecer a su amado el máximo sacrificio: el de su vida⁷⁰. Pero nótese que este sacrificio en modo alguno se traduce en un suicidio al modo romántico que estaba por llegar, sino más bien en una oración al Dios católico pidiéndole su propia muerte y justificando de principio a fin tan desmedida súplica, que por fin es atendida. El melólogo ha resultado un cauce perfecto para que la mujer pueda exteriorizar de una manera patética sus sentimientos, y a la vez jalonarlos de argumentos y reflexiones que dejan ver unos ideales personales, en este caso y de forma original, bastante alejados del prototipo ideal de mujer sumisa y familiar que todavía imperaba en la época.

85

6. Luciano Francisco Comella y su “escena trágico-lírica” (1794)

Aunque en esencia se puede calificar esta pieza de “melólogo”, pues reúne prácticamente todos los componentes citados *supra*, no es tan breve y condensado como el de Nifo ni como los primeros que se representaron en Es-

⁶⁶ “Pues ¿cómo le concedo entrada libre / al dolor, no ignorando que el auxilio / del Cielo en tales casos es socorro, / es defensa, es consuelo y es asilo? / ¡Oh soberano Dios, en cuyas manos / están de los mortales los destinos! / Derramad en mi alma consternada / las gracias que en mi estado necesito. / Mas ¡ay! Que aunque conozco mi flaqueza, / de mi pasión amante los delirios / intentan sofocar los pensamientos / que me inspira la ley del Cristianismo!” (*Ibidem*, pp. VIII-IX).

⁶⁷ “¿No es cierto que él ha muerto por amarme / y porque vio frustrados los designios / que en nuestros dos amantes corazones / mirando siempre al Cielo sostuvimos? / ¿Pues podré tolerar, no siendo ingrata? / que él muera, y a mi vista, por los filos / del dolor y el honor / y yo insensible / sea de su tragedia vil testigo?” (*Ibidem*, p. XI).

⁶⁸ “Y tú, víctima ilustre de lo honesto; / y tú, blasón generoso de lo fino, / que arrostrando aventuras azarosas / y haciendo siempre frente a los peligros, / por lograr de tu amor las nobles ansias, / quisiste antes morir que hacerte indigno / blanco del desdén de un hacendado, / burla del interés, espurio hijo / de la codicia vil, que solo reina / en corazones torpes y abatidos / que prefieren el oro a las virtudes” (*Ibidem*, p. XIII).

⁶⁹ “Vos, Soberano autor de mi existencia, / admitid de mi vida el sacrificio. / A vos solo encamino mis afectos, / todo mi corazón a vos dedico: / admitidle, Señor, como don vuestro, / y muera, antes que deje de serviros. [...] ¿Qué funesto vapor turba mi juicio? / ¿Qué ignorado temblor me debilita? / ¡Desconozco el estado en que me miro! / Esto sin duda es hecho: ya, don Diego, / cumplo con lo que fina he prometido / de morir siendo tuya, aunque intentaron / contratiempos y azares impedirlo. / Y ya que en la vida no, sea en la muerte / nuestro contrato honesto conseguido” (*Ibidem*, pp. XV-XVI).

⁷⁰ Me ha parecido excelente el artículo de M. ANGULO EGEEA, “Virtuosa, casta y heroica: la mujer en el melólogo del siglo XVIII”, *Revista de Literatura*, LXVIII.136 (2006), pp. 471-488. La estudiosa trata precisamente, entre otras protagonistas, de Isabel de Segura en esta obra de Nifo, y hace notar semejanzas con el *Pygmalion* de Rousseau, traducido tan solo un año antes de la composición de esta pieza:

pañá⁷¹. En efecto, *Los amantes de Teruel* (o *Los amantes desgraciados*⁷²), subtítulo por su autor “escena trágico-lírica”, ve un desarrollo más amplio al rebasar los estrechos márgenes de un monólogo íntegro, como la obrita de Nifo: la introducción de más personajes permite diálogos y un elemental desarrollo argumental⁷³. Se han mantenido los nombres de los personajes centrales de Montalbán: Isabel, Diego y Elena, pero Comella sustituye el nombre de don Fernando por el don Juan, apelativo del traidor que lleva el falso mensaje a la dama en la comedia tirsiana.

La obra comienza en casa de Isabel, inmediatamente después de su boda con don Juan. Llama la atención la profusión de detalles acerca del decorado en la acotación inicial⁷⁴, así como la indicación explícita de la presencia de “un numeroso séquito de damas y caballeros que figuran ser los invitados a la boda”. Ya desde el comienzo se insiste en la función que desempeñará la música en toda la obra, que tratará de expresar en todo momento los sentimientos de los personajes:

*Doña Isabel suspira de rato en rato, y doña Elena la tira de la ropa para que disimule. Finalmente, don Juan conduce a los convidados adentro; doña Isabel se queda atrás. Doña Elena la da a entender de por qué no va, y cogiéndola de la mano la lleva al primer término del teatro. Va a hablar y no puede, y se deja caer con el mayor abatimiento sobre un asiento. Todo esto habrá sido expresado por la música*⁷⁵.

86

del mismo modo que el protagonista del francés se dirige a una estatua, Isabel se dirige a un cuerpo inerte, muerto.

⁷¹ “Comella por diferentes cauces se separó del melólogo «puro» nacional instaurado por Iriarte, y que siguen de cerca Nifo y, sobre todo, Barón Domingo con su *Doña María Alonso Coronel*. Es decir, un melólogo unipersonal centrado en los pensamientos y sentimientos de algún héroe hispánico en un momento culminante de su existencia, que coincide en su carácter decisivo con el de la nación. En cualquier caso, la cercanía en fechas con el *Pígalión* y el *Guzmán*, de los melólogos de Nifo y de Barón Domingo, tampoco había dado pie a muchos desarrollos o variantes en un género recién instaurado. De hecho, el primer melólogo de Comella *Doña Inés de Castro*, de 1791, muestra mayor proximidad dramática con el modelo de Nifo y, sobre todo, con la plasmación emocional que hace Barón Domingo de las tribulaciones de la mujer de Guzmán el Bueno” (M. ANGULO EGEEA, art. cit. pp. 481-282).

⁷² En la partitura de Blas de Laserna, autor de la música, se le da este título. Puesto que carecemos hasta hoy de edición moderna, las citas las haré por uno de los ejemplares sueltos de la primera edición de la pieza (Madrid, Viuda e hijo de Quiroga, s.a.), compuesto por 10 ff. en 4º y conservado en la BNE con signatura T-24183. Hubo una reimpresión en Madrid en 1794, por Ramón Ruiz.

⁷³ Esta obra se representó en el Teatro del Príncipe el 16 de septiembre de 1793, el 30 de mayo de 1797 y el 23 de noviembre de 1799. Los actores que encarnaron los tres personajes principales eran reconocidos y especialmente alabados por su interpretación en otras piezas similares, como María del Rosario, La Tirana, en el papel de Isabel, Francisca Laborda en el de su prima Elena y José Huerta como Don Diego. Sin embargo, parece que exageraron mucho su actuación, pues Humboldt refiere que “el público se reía con ganas” (W. VON HUMBOLDT, *Diario de viaje a España 1799-1800*, ed. Miguel Ángel Vela, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 108-109). Entiendo que al no ser esa la primera vez que se representaba la obra, y quizá al ser un tema ya muy manido para el público y un género que se prestaba a la exageración y a la acentuación de lo histriónico, lo que debía ser patético terminó siendo cómico.

⁷⁴ “Salón ricamente adornado que sirve de entrada a otros salones de la casa, por cuyas puertas se ven arañas encendidas y otros adornos ricos [...]” (COMELLA, f. 1).

⁷⁵ *Ibidem*. Indicaciones similares serán constantes en toda la pieza. Selecciono algunas de ellas como muestra: “Tres compases de andante triste, ínterin los cuales doña Elena anda registrando por el foro y doña

La primera escena se articula en un diálogo de las dos damas. Isabel quiere deshacerse de los recuerdos de Diego (gesto que supone una novedad en la trayectoria dramática de la leyenda), movida por los imperativos del honor, ya que desde ese momento es una mujer casada. Ella cree muerto a Diego y no duda en recriminar al joven su tardanza, y a su padre haberla prometido en matrimonio con un hombre al que nunca ha amado. De repente, Isabel ve, aterrada, lo que ella cree la sombra de don Diego, se siente traidora y “fementida”⁷⁶, y cae desmayada por el impacto. Cuando despierta está completamente desorientada, le asedian los recuerdos y el remordimiento, pero Elena le exhorta a conformarse con la vida que lleva ahora, con las ventajas del nuevo enlace, ya que no hay remedio: Diego no ha cumplido su promesa y, en fin, está muerto. La segunda escena corre a cargo de Elena, quien quema por encargo de su prima las cartas de Diego; sin embargo, se queda con su retrato, desgranando un bello discurso al amor incondicional que siempre sintió por su amado, nunca correspondido⁷⁷.

87

La tercera escena comienza con la irrupción del propio Diego en la estancia, ante el horror de Elena. Es ella quien le sitúa en la terrible realidad: Isabel acaba de ser desposada con don Juan, habiendo consumado el tiempo total del plazo incluso a sabiendas de que las noticias que corrían de su muerte bien podían ser ciertas. Diego se enfurece contra su amada y Elena la defiende esgrimiendo que ha sido casada con presión y engaños y que, al fin, ella le esperó los tres años. El punto álgido de la escena se produce cuando Diego reclama a Elena las dádivas antaño entregadas a Isabel y ella le niega el retrato porque siempre le ha amado, y tras esta declaración le sugiere una posible unión matrimonial, puesto que su prima está casada y no hay remedio.

Enajenado, el galán va a buscar a su antigua prometida y es cuando tiene lugar la cuarta escena de la obra, plena de una tensión progresivamente acumulada. Las recriminaciones son mutuas, en la línea de la comedia de Montalbán, con la innovación de que Diego le miente diciendo que “ya tiene esposa”, entendiéndolo por ésta a Elena, como dama a la que ha dado su palabra de matrimonio. Isabel muere de celos e insinúa que no le resulta extraño⁷⁸. Los amantes

Isabel saca unos papeles y un retrato del pecho [...] “Un golpe de orquesta muy estrepitoso” (f. 2) [...] “La música, en un corto alegre y en un piano armonioso de clarinetes y fagotes, expresará todos estos afectos” (f. 3) [...] “Se queda inmóvil, cayéndosele lo que tiene en la mano, expresando su sentimiento un corto andante con sordinas” (f. 5) [...] “Don Diego mira a doña Isabel con el mayor sentimiento, y haciendo un gran extremo de dolor, se va precipitado. Dos compases de música despechada, en que doña Isabel quiere seguirle y doña Elena la detiene” (f. 8) [...] “Se queda doña Isabel contemplando un breve instante a don Diego, y la música sigue expresando siempre la languidez de doña Isabel hasta que muere” (f. 9).

⁷⁶ “[...] ¡Ay que me acusan / de fementida sus dolientes ecos, / de perjura, de infiel, con razón culpas / de mi loca pasión los viles celos! / Pero ¿por qué en castigo no me llevas / al triste domicilio de los muertos?” (*Ibidem*, f. 3).

⁷⁷ “Le quise con extremo, y en el alma / aun existen reliquias de mi afecto, / no obstante que murió. Si ahora viviese / a mi amor fuera el suyo más propenso / viendo a Isabel casada. ¡Ay bien mío!, / que aunque mi amor pagabas con desprecios, / siempre fuiste mi amor, siempre te quise. / Y así, es día fatal que el rigor fiero / de la muerte cortó a tu vida el hilo / sintió mi corazón tu fin funesto, / de un horror se vistió, de un negro luto” (*Ibidem*, f. 4).

⁷⁸ “¡Oh cuán tarde conozco qué de acuerdo / caminábais los dos! (...)” (*Ibidem*, f. 7).

se despiden enfurecidos, y más cuando Diego parece que intenta un acercamiento físico al que ella se resiste por motivos de honra y “decoro”.⁷⁹ Sigue a ésta una breve escena en la que Elena pretende calmar por una parte a Diego y por otra a Isabel, de la que sólo escucha insultos y acusaciones de traición⁸⁰. La escena final comienza con la reconciliación de los amantes, a raíz de un pliego que el marido encuentra en el que se cuenta la verdadera causa del matrimonio de Isabel. Nótese el carácter metaliterario de este recurso: la propia historia de los amantes ya circulaba en pliegos al poco tiempo de sucederse y ellos mismos tienen ocasión de comprobarlo⁸¹. Comella introduce un recurso innovador en la tradición legendaria, que supone el reconocimiento mutuo de su amor y la muerte de ambos, no sin antes dar paso a una violenta escena en que el marido entra y al sorprenderlos juntos y no poder arrebatar el pliego a su esposa, escribe en otro papel su deseo de ajusticiarla por haber ofendido su honor. Y este es el desencadenante final de la muerte de Isabel: el dolor por la pérdida de su honra, evocando los ideales del honor femenino de conocidos dramas del Siglo de Oro, lo que difiere de modo significativo de los finales de otros testimonios ya comentados, en los que la amante turolense moría sencillamente abrumada por el dolor de la pérdida de su amado. Aquí Isabel sólo profiere doloridas frases por el juicio equivocado de su marido, incluso prescindiendo de toda alusión a la religión y a su rectitud cristiana, tan presente en el reciente melólogo de Nifo⁸². Triste y “decoroso” final para la dama más enamorada de nuestra historia literaria:

ISABEL ¿Yo he faltado a su fe y a mi decoro?
 ¿Me ha visto cariñosa con don Diego?
 Si su engaño ha sentido, no es extraño,
 ese infeliz debía ser mi dueño.
 Si mi marido cumple esta amenaza,
 ¿qué han de decir de mí?, ¿qué dirá el pueblo?
 Yo que por mi candor y mi modestia
 merecí ser la gloria de mi sexo,

⁷⁹ “ISABEL Modera tu furor, templa tus celos. / DIEGO Estoy ciego, y no es dable... ISABEL Por Dios, mira... / DIEGO Nada ya que mirar, ingrata, tengo. / ISABEL Mira que mi marido... DIEGO Nada miro. / ISABEL Advierte que el decoro... DIEGO Nada advierto, / y pues fuisteis...” (*Ibidem*, f. 8).

⁸⁰ “ISABEL [...] ¡Déjame, fiera! / ¿Conque tú competías mis afectos? / ¿El que debía ser mi amante esposo / querías usurparme? ¿Su desprecio, / su nuevo amor, su muerte, fueron trazas / de que tú te valiste? Lo comprendo... / ¡Con qué ardid, con qué cautela / supiste conducir tus fingimientos! / ELENA El dolor te enajena de ti misma / y por eso perdono tus denuestos. / Es verdad que a don Diego yo he querido, / pero no te podrá decir don Diego / que yo cómplice he sido...” (*Ibidem*, f. 8).

⁸¹ “Sale DIEGO [...] Toma y lee / éstos son de tu esposo los excesos. / De un amigo al bajar por la escalera / acaban de entregarme aqueste pliego. / ISABEL ‘Envidioso don Juan de tus amores / fingió tu muerte y dijo que a otro dueño / dedicabas tu amor, interceptando / vuestra correspondencia en el correo’. / Un engaño frustró nuestros amores, / un engaño robó nuestros afectos” (*Ibidem*). Nótese la introducción de recursos teatrales (cartas, papeles, retratos, etc.) en una pieza que por su extensión y por la introducción de varios personajes, permite un mayor grado de desarrollo de la acción, frente al estatismo del melólogo de Nifo, que nos presenta un personaje en estado de reflexión y sustancialmente inactivo.

⁸² Aspecto notado con agudeza y comentado con más detalle por ANGULO EGEA (art. cit. pp. 478-479).

¿he de morir a manos de un esposo
víctima del honor y de los celos?
A tanto mal el alma se resiente,
se pasma el corazón, se turba el pecho,
las congojas me ahogan poco a poco,
me abandona el sentido y el aliento [...]. Muere⁸³.

Esta pieza, pues, fomenta un mayor protagonismo de Elena y le despoja del carácter malvado que le confiere Montalbán, pues ella también le cree muerto, y en modo alguno participa en el engaño a Isabel para lograr sus fines. Actúa a modo de personaje conciliador, que interviene en los momentos de mayor tensión para apaciguar tanto a Diego como a Isabel, prescindiendo incluso de sus intensos sentimientos de amor hacia el galán. La declaración que hace a éste de su amor incondicional es fruto de la sinceridad y del sentido práctico: puesto que su amada ya está casada, le exhorta a que él mismo goce de otro amor. Sin embargo, ante el rechazo de Diego, ella no insiste y continúa cerca de los protagonistas exhortando al raciocinio y a la prudencia, aun a costa del exaltado despecho de Isabel contra ella. Como puede comprobarse, la pieza se articula en torno al triángulo Isabel-Diego-Elena⁸⁴, aportando esta última el componente racional, por otra parte tan propio de su siglo⁸⁵, en medio de tanta turbulencia pasional. No se puede negar que Comella logró, con la intervención de Elena y con la pesadumbre de Isabel ante las esclavitudes de la honra, un final ciertamente original respecto a las piezas anteriores.

89

7. Una tragedia anónima: *La Isabel* (1800?)

De esta pieza, que ha pasado prácticamente desapercibida para la crítica, se conserva una edición suelta en la Real Academia Española, que es la que he utilizado⁸⁶. No consta en tal ejemplar ningún dato acerca del lugar o del año de su impresión, aunque se sabe que se presentó en el Teatro del Príncipe de Madrid en 1800 con reparto de actores incluido, pero sin llegar a representarse⁸⁷; es presumible que ese mismo año pudiera ver la luz de la imprenta. Su composición en verso y el subtítulo elegido, *tragedia en cinco actos*, ya sugieren la intención

⁸³ COMELLA, f. 9.

⁸⁴ Don Juan interviene en la escena citada, pero sin hablar. No emite una palabra en toda la obra.

⁸⁵ Me parecen también significativos los versos finales, emitidos por Elena. Ante los cuerpos muertos de los amantes, la dama habla de "escarmiento", apuntando cierta intención didáctica tan propia del espíritu ilustrado: "Ya habéis visto, don Juan, el triste efecto: / con astucias lograsteis a Isabel, / y ni vos la lograsteis ni don Diego. / Su muerte habéis causado, su desgracia: / llorad eternamente, si es que el Cielo / queréis desenojar; y a los amantes / sirva esta infausta escena de escarmiento" (*Ibidem*, f. 10).

⁸⁶ Con signatura RAE 41-V-42 (13), incluida en un volumen facticio de comedias en tamaño 4º, encuadernado en pergamino, en cuyo lomo figura "I-J". Nuestro drama ocupa el lugar decimotercero, tiene numeración independiente y consta de 36 páginas. Sabemos de la existencia de otros dos ejemplares, uno en la Biblioteca de Andalucía (Granada), y otro en la Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza.

⁸⁷ Datos obtenidos de Ramón Andrés (ed. cit, p. xxiii).

del anónimo autor de ajustarse a las reglas de la poética clásica en lo que a la tragedia se refería. Recordemos los intentos frustrados de algunos ilustres eruditos dieciochescos españoles por recuperar los moldes de la tragedia clásica, tarea que comenzó en el último tercio del Setecientos, si bien con frutos de escasa calidad, entre los que apenas se salvan un par de títulos⁸⁸. La tragedia, concebida como una de las formas más excelsas de la expresión literaria, llevó a las tablas españolas de la época temas de nuestra historia, buscando de esta manera fuentes realistas que permitieran su validez moral y el necesario didacticismo. Fue tarea casi obsesiva de los mentados literatos construir un repertorio de tragedias de temas nacionales para acomodar el género al pensamiento y al gusto español. Para ello, era indispensable que los hechos dramatizados hubieran transcurrido en tiempos pretéritos; que la obra cumpliera la regla de las tres unidades, y, finalmente, que la acción y el discurso se desarrollaran en aras de la verosimilitud y el decoro. *La Isabel* cumple a la letra estos requisitos: el primero, de manera evidente; en cuanto al último, si entendemos “verosimilitud” en sentido amplio, como “verdad probable”⁸⁹, tampoco parece que sea óbice, pues se trata de unos hechos basados en la realidad, si bien para muchos con una enorme carga de leyenda y fantasía. En cuanto a las tres unidades, es evidente que las de lugar y tiempo se respetan con escrúpulo: la acción ocurre íntegramente en el salón de casa de los Segura en Teruel, y en el transcurso de unas horas del mismo día en que se vence el plazo. La tragedia gira en torno al cumplimiento de la palabra dada a Azagra: si Marcilla no llega el día fijado, Isabel será entregada como esposa a aquel. Así, la acción, concentrada en el momento más crítico de la “historia”, comienza con una desgraciada Isabel que sufre por la ausencia de su amado, padecimiento que alcanza a todos los personajes, incluido al malvado Azagra –apellido tomado de la *Epopeya trágica* de Juan Yagüe de Salas y que retomará luego Hartzenbusch para su drama– ante el rechazo persistente de la dama: el padre de Isabel muestra su lado más humano en el dolor por verse obligado a cumplir su palabra, y el hermano, Enrique, sufre por la supuesta muerte del amigo y por el trance de ver a Isabel casada con el detestable rival. La situación es de tensa espera y el final se resuelve con la muerte catártica de los protagonistas, al modo de las mejores tragedias. No hay tramas que desvíen del propósito principal, aunque es cierto que se nos presenta la intimidad de cada personaje, sus sentimientos, intenciones y hechos ante una misma situación, lo que lleva a ciertas acciones secundarias que finalmente convergen en la principal.

⁸⁸ Entre otros pocos, *La Raquel*, de Vicente García de la Huerta, de 1766. Otras obras reseñables fueron *Lucrecia* (1763), *Hormesinda* (1770) y *Guzmán el Bueno* (1777) de Nicolás Fernández de Moratín, y *Pelayo* (1769), de Jovellanos. Nótese que era habitual que el título se identificara con una protagonista femenina, como ocurre con *La Isabel*.

⁸⁹ Para los temas de la tragedia neoclásica, era indiferente que estuvieran sacados de la historia (“verdad cierta”) o de la ficción creadora (“verdad probable”); en ambos casos deberán reflejar credibilidad. Para cuestiones relativas a los géneros dramáticos dieciochescos, véase el excelente trabajo de Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Editorial Milenio, 1998; en concreto, para el asunto de la verosimilitud, cfr. p. 66.

La obra comienza con la presentación de los personajes: Isabel, desplomada por el dolor y sumida en sus recuerdos; Ximena, criada fiel que intenta ayudarla a salir de su postración; Azagra, pertinaz en el empeño por lograr su amor y rechazado tajantemente, nos muestra su bajeza moral en el diálogo con Bernardo, criado traidor de los Segura que ha sido cómplice del engaño a la dama sobre la muerte de Marcilla y ha interceptado sus correos: ambos saben que Marcilla no sólo no ha muerto sino que su llegada a Teruel cargado de gloria militar y riquezas es inminente. A través del diálogo de Azagra y Bernardo sabemos del buen corazón del padre y de la amistad de Enrique con Marcilla y su recelo hacia Azagra. Después de descartar el asesinato directo de Marcilla, toman una decisión: presionar al padre de Isabel para hacerle cumplir su palabra. En el segundo acto se mantiene la tensión en la conversación familiar de los Segura: el padre, ante el dolor de Isabel, no es capaz de imponerle todavía ese matrimonio y ella pide ayuda a Enrique para convencer a su padre de que esa boda no se celebre. El tercer acto supone un momento crucial en el desarrollo de los hechos: Azagra presiona a Segura cruelmente, pues le anuncia su decisión de marchar de Teruel para siempre al no haber sido capaz el anciano de cumplir su palabra de "infanzón noble" y de "cristiano"⁹⁰. Las palabras de Azagra hacen mella en Segura y le promete la mano de su hija "hoy mismo", aun a costa de su felicidad⁹¹. Azagra no puede soportar que Isabel se case con él a disgusto y puesto el corazón en su aborrecido enemigo, por lo que pretende de nuevo ablandarla, ocultándole que su padre ya ha dispuesto el matrimonio. La firmeza de la dama le desespera⁹² tanto que le comunica la decisión paterna a bocajarro, de la que ella abomina una y mil veces, tanto, que Azagra llega a sospechar que ella sabe que Marcilla está vivo, y decide tomarla cuanto antes, aunque sea por la fuerza. En el acto cuarto se condensa todo el enredo: Ximena informa a Enrique de sus sos-

⁹⁰ "SEGURA Llevado de un amor tan excesivo / habéis borrado ya de la memoria / lo que es mi sangre. Azagra, ya os digo / que en quilates no cede ni a la vuestra / y siempre mis palabras he cumplido / como noble infanzón, como cristiano" (*La Isabel*, p. 14). Toda la tragedia gira en torno al conflicto entre honor / amor: cumplir la palabra dada un día remoto a un ser execrable o actuar como un padre justo, compasivo y amoroso.

⁹¹ "SEGURA Su mano prometí daros hoy mismo: / desde hoy Isabel es vuestra esposa. / Esto es lo que ofrecí y esto he cumplido. [...] Compadeced, no obstante, mis martirios. / Ilustre sangre, honores, privilegios, / heredades, vasallos, poderío / dan brillo a mi persona, mas con todo, / no puedo hacer felices a mis hijos. / Este poder que tiene el más plebeyo, / en que los padres como yo, benignos, / encuentran complacencia y que parece / que a la naturaleza se haya unido, / este poder me falta por ser noble" (*Ibidem*, p. 15). Más adelante, Enrique hace ver a su padre el error que supone obligar a Isabel a casarse contra su gusto: "[...] con entereza noble demostradle / que los sagrados vínculos que quiere / formar con Isabel son fuertes, graves, / dorados por fuera, y por adentro / llenos de una amargura insoportable; / que para soportar tan dura carga / y que no llegue el caso de cansarse / se debe ésta tomar con alma libre, / entera voluntad y hacer grande; / que Isabel le detesta; que no puede / obligarla, señor, a que le abrace / la autoridad que os dio naturaleza, / pues seríais tirano más que padre" (*Ibidem*, p. 22). La reflexión en torno a los matrimonios impuestos fue un tema reiterado en la literatura, sobre todo en el teatro (cfr. nota 65), y alcanzó su máxima expresión y profundidad en *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, comedia neoclásica representada unos años después de la que me ocupa, en 1806.

⁹² "ISABEL Ya mil veces, Azagra, os he afirmado / que no puedo quererlos, y que miro / con fastidio al amor desde aquel punto / que supe de Marcilla el sacrificio" (*Ibidem*, p. 17).

pechas hacia Bernardo, constantemente al lado de Azagra. Es precisamente ese criado el que intenta confundir a los Segura informándoles de que Azagra, a causa de los desdenes de su hija, ha arrastrado a todos los nobles de Aragón y pretende raptar a la joven esa noche aun a costa de arrasarse su hogar y si cabe toda la ciudad, noticia que no tiene otro fin que presionar al anciano Segura para que precipite el matrimonio. Finalmente, a pesar de la insistencia de Enrique en resistir y del dolor reiterado de Isabel, el padre prefiere evitar el oprobio público y entregar a su hija definitivamente, la que por fin obedece en aras de evitar la muerte de su propio padre. El quinto acto contiene el conocido desenlace de la historia: Isabel se acaba de casar, enlace del que tenemos noticia por Ximena, cuando Enrique, ausente voluntariamente de la ceremonia, ve pasmado que quien se acerca a él no es otro que Marcilla. Sin mediar casi palabra, corren a impedir el enlace, ya consumado; Marcilla quiere quitarse la vida con la espada al oír la falsa noticia de su muerte y el bloqueo de los correos mutuos. Tras la boda, Enrique lleva a Isabel al encuentro con Marcilla, en el que se reproducen motivos ya clásicos de la leyenda, como el de creer que el amado es una sombra o un espectro, el rechazo al abrazo puesto que ya está casada, y las mutuas recriminaciones. Marcilla, desesperado, está dispuesto a lograr su amor, pero ella, aun padeciendo cruelmente, llama a la razón a su amado y le exhorta a respetar su honor, el juramento que acaba de pronunciar ante Dios. Marcilla se desploma y su aliento se va extinguiendo, pero en su postrer momento vital recibe el consuelo de la confesión de amor total de Isabel⁹³. En la escena final se hace justicia, y la verdad queda clarificada: Enrique da noticia a todos los presentes de los verdaderos hechos, de la traición de Bernardo, al que ha ajusticiado con la espada, de la alevosía de Azagra, al que reta a duelo allí mismo. Pero Isabel anuncia que su castigo no será otro que la imagen de su muerte, que le seguirá a todas partes. La dama muere en medio de una gran parafernalia, y cierra la tragedia Azagra asumiendo su culpa y suplicando al cielo su muerte⁹⁴.

Aunque esta pieza lleva a las tablas en esencia el final de la conocida leyenda, merece un comentario particular por la originalidad que aporta en algunos aspectos, como el de la elección de personajes o la introducción de reflexiones de carácter didáctico en la línea de la tragedia neoclásica española coetánea. Efectivamente, se ha prescindido de un personaje tan fraguado ya a esas alturas como Elena, y su vertiente de confidente y consejera "práctica" la ha asumido la dulce criada Ximena, fiel en todo momento a su señora; además, se introduce a un personaje completamente nuevo en la trayectoria dramática de la leyenda: Enrique, modelo de firmeza⁹⁵, que encarna el raciocinio y la defensa a

⁹³ "ISABEL [...] y cómo ser tu esposa ya confieso. / Tuya soy solamente, a ti amo solo" (*Ibidem*, p. 34).

⁹⁴ "AZAGRA [...] ¡Sagrado cielo! / ¡Soy un tirano vil...! Arroja un rayo / que acabe con mi vida: yo no puedo / presentarme a la vista de los hombres / siendo tan execrable, indigno objeto" (*Ibidem*, p. 36). El castigo ejemplar y purificador era una condición de la tragedia.

⁹⁵ Ni siquiera ante la desesperación y dolor de su padre ante las amenazas de Azagra, Enrique vacila: "ENRIQUE [...] Nunca, padre, / veréis que de mi boca salga nada / que al corazón le sea repugnante. /

ultranza de la libertad de la mujer para contraer matrimonio, así como de otros ideales tan ilustrados como el logro de la felicidad en lo natural y honrado, no en lo impuesto ni en las riquezas⁹⁶, ni en la condición social, más cuando viene determinada por la sangre. Azagra, el pretendiente rico, muestra respecto a sus predecesores un grado de maldad y manipulación mucho mayor y es caracterizado como hermano del “señor de Albarracín”, un militar poderoso en el Aragón de la época. La figura del traidor es encarnada aquí por Bernardo, un criado de los Segura que al parecer fue criado en casa de los Azagra: su maldad supera incluso a la de su señor, pues sugiere llegar incluso al asesinato de Marcilla para lograr sus fines. Para terminar de caracterizar esta obra, deseo hacer notar lo significativo de la ambientación en la Edad Media, en concreto, a comienzos del siglo XIII –Marcilla combate en la batalla de las Navas de Tolosa (1212) antes de regresar a Teruel. No olvidemos que tras la versión de Artieda, es la primera pieza dramática sobre los amantes turolenses que vuelve a los tiempos medievales⁹⁷, quizá como anticipo al conocido drama romántico de Hartzenbusch, que eligió, como otros muchos autores del género del drama romántico, esta época histórica para recrear historias y leyendas.

93

9. Hartzenbusch y la plenitud del mito: el éxito rotundo de la versión más romántica (1837)

Los amantes de Teruel, de Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880), fue dado a la imprenta en Madrid en 1836, en las máquinas de Repullés y editado por Delgado, en tamaño 8º y compuesto de 87 páginas⁹⁸, sin nombre de autor, y se estrenó el 19 de enero de 1837 en el Teatro del Príncipe, actuando como protago-

yo no apruebo este empeño, ya lo he dicho, / y nada puede hacer que me retracte. / Isabel llega; vos podéis decirla / cuanto queráis: mandadla que se case, / llevadla al templo con violencia, / haced un sacrificio abominable. / Vos lloraréis un día el no creerme, / pero en medio, señor, de vuestros ayes, / acordaos de que Enrique con firmeza / la verdad siempre os dijo. Dios os guarde” (*Ibidem*, p. 25).

⁹⁶ “ENRIQUE ¿Y qué dicha podemos prometernos / en medio de un disgusto? Los caudales / no hacen jamás felices a los hombres, antes bien los rodean de pesares. / Feliz es quien no tiene pesadumbres, / feliz es el plebeyo que no sabe / las angustias que cercan a los pechos / que quieren exceder a sus iguales. / Bien puede con las tropas de su hermano / ese monstruo arrancar nuestros hogares, / talar nuestras haciendas, destruirnos / el ganado, dejarnos miserables. / Entonces estas manos desdichadas, / cuando algún otro medio no se hallase, / tomando el azadón, revolverían / la tierra sin temer al agua y aire; / e Isabel trabajando con la aguja / o ya tramando lana en los telares / procuraría daros el sustento” (*Ibidem*, pp. 21-22). Las propuestas de Enrique en tiempos medievales resultan totalmente descabelladas.

⁹⁷ Las versiones de Tirso de Molina y de Pérez de Montalbán se ambientan en tiempos de Carlos V. La burlasca del siglo XVII y los melólogos, en tiempo indefinido.

⁹⁸ Hubo varias ediciones posteriores. La más utilizada es la de 1849, editada en Madrid por R. José Domínguez y reducida a cuatro actos (“refundido expresamente para el Teatro Español por su autor”), en la que se rebaja notablemente el tono romántico. Para las citas textuales he empleado la moderna de Salvador García (cfr. nota 3), pues sigue como *editio princeps* la de 1836, que es la que triunfó en la noche del estreno, por parecerme la que mejor da idea del triunfo del teatro romántico en la época. Hartzenbusch había comenzado la escritura del drama en 1834, reelaborándola constantemente, incluso después de su feliz estreno. La historia del texto es reconstruida por uno de los defensores de la legitimidad de la leyenda, Jean Louis PICOCHE, *Los amantes de Teruel*, ed. crítica, Paris, Centre de recherches hispaniques, 1970 (ed. en castellano en Alhambra, 1980). Por razones obvias, no puedo dedicar más espacio a la transmisión textual de la obra ni a sus diferentes versiones.

nistas los famosos actores Carlos Latorre y Bárbara Lamadrid. Como es sabido, la obra fue muy aplaudida por el público y por la crítica⁹⁹, y consagró a su autor situándole a la cabeza de los escritores románticos contemporáneos y abriéndole las puertas para publicar cuantas obras quisiera¹⁰⁰. Vale la pena transcribir algunos fragmentos de la apasionada crítica de Larra tras el estreno, publicada en *El Español* el 22 de enero de 1837, que ensombreció a todas las demás:

Drama en cinco actos, en prosa y en verso..., si en el asunto pudiera estar, la comedia de Montalbán que trata de la misma tradición hubiera sido buena, o mala la de Hartzzenbusch. Aquella es, sin embargo, una pobre trama salpicada de trivialidades y lugares comunes, y ésta es un destello de pasión y sentimiento. [...]

¿Cómo persuadir al auditorio que la amante de Teruel podía dar su mano a quien no fuese dueño de su corazón? [...] El secreto de este resorte dramático es la propia voluntad de su protagonista, inventando un episodio bellísimo en la pasión criminal de la madre de Isabel, preparada con tal discreción que cuando el espectador la sabe, como llega a su noticia acompañada del castigo y de las angustias del delito, hace más sublime a esa misma madre; porque la sublimidad, en el teatro sobre todo, no está en la perfección sin tacha, sino en la lucha de la debilidad humana y de la virtud vencedora. [...]

Si Isabel y Marsilla sólo porque aman tienen derecho a conseguir el objeto de su pasión ante los ojos del espectador, el mismo derecho tienen Azagra y la mora, porque también aman. [...]

El señor Romea ha hecho [el papel] de Azagra con tibieza. ¿Habrá creído acaso que es menos brillante que el de Marsilla?

Es evidente que resulta casi imposible comprender en su totalidad esta obra sin conocer el contexto de la producción dramática de su tiempo y el subgénero teatral al que se adscribe: *Los amantes de Teruel* es un “drama romántico”, y en absoluto un “drama histórico”, aunque Hartzzenbusch, acérrimo defensor de la tradición, se empeñó en mostrar que su obra se basaba, en cuanto a

⁹⁹ Esa primera representación “le valió ruidosos aplausos, grandes alabanzas y un puesto entre los famosos autores dramáticos de su época” (A. FERNÁNDEZ-GUERRA, *Hartzzenbusch: estudio biográfico y crítico*, Madrid, Imprenta de la Compañía de Impresores y Libreros, 1900, p. 8). “Al terminar la representación del drama un grito general pedía la salida del poeta a las tablas: éste no se hallaba en el teatro, resuelto a no quebrantar la promesa que hizo cuando la *Restauración de Madrid* era recibida a silbidos: un actor anunciaba su nombre, y el público lo saludaba con bravos y batir de palmas. Desde aquella noche comienza realmente su gloriosa carrera; cultivando la amistad de varones eminentes, ocupándose en tareas literarias ya en el Liceo, ya en el Ateneo, pudo hacer brillar la solidez de sus estudios.” (A. FERRER DEL RÍO, “J. E. Hartzzenbusch”, en *Galería de la literatura española*, Madrid, Tipografía de F. de P. Mellado, 1846, p. 163).

¹⁰⁰ Hasta entonces no había pasado de ser un discreto traductor y adaptador de dramas europeos, además de un dramaturgo mediocre, que tenía que trabajar como carpintero para poder vivir. De hecho, omitió su nombre en la primera edición citada por miedo a que le silbasen, como ya había ocurrido con *Las hijas de Gracián Ramírez* (1831). Tras el éxito de *Los amantes de Teruel*, pudo centrarse en su verdadera vocación filológica, dedicándose, entre otras tareas, a la edición y estudio de nuestros dramaturgos clásicos. Fue Académico de la Lengua, y director de la Biblioteca Nacional entre 1862 y 1875.

nombres y fechas, en documentos que él consideraba veraces e insistió en el respeto a las fuentes y a su verosimilitud. De ahí que el drama se sitúe en un contexto histórico concreto, pues hay una referencia a la conquista de Teruel que se realizó en 1170-1171, y además, lleva la fecha explícita de 1217, año en que es juez Domingo de Celada¹⁰¹ y cuando la villa ya es cristiana. Personajes que pudieran documentarse en la historia de la época son los Azagra: efectivamente, Pedro Ruiz de Azagra, señor de Albarracín, fue un poderoso del lugar en aquellos tiempos, pero Hartzenbusch, quizá para evitar una confusión entre don *Pedro* de Segura, padre de Isabel, y don *Pedro* de Azagra, creó al personaje de Rodrigo de Azagra, primo del señor de Albarracín y en la obra pretendiente rico de la dama. Marsilla toma parte en la famosa batalla de Las Navas de Tolosa, detalle evocado en la *Memoria Genealógica* de Garcés de Marcilla¹⁰². Hartzenbusch llama al protagonista Diego por influencia literaria, pues sigue la tradición de Tirso y Montalbán, pero conserva el apellido Garcés dado por la *Memoria Genealógica*¹⁰³. A pesar de que las fuentes de Hartzenbusch no son numerosas, es preciso insistir en que en su drama acontecen una serie de hechos reales.

95

Con todo, frente a ese pretendido afán de respeto a las fuentes, Hartzenbusch desprecia o prescinde de la “linealidad” en la progresiva reescritura de la obra: el grado de fantasía y fabulación que introdujo supera con mucho las innovaciones que cada versión de las comentadas pudieron añadir. Aunque es cierto que en conjunto el autor conserva elementos esenciales, como la escena de la petición del beso y la muerte de los amantes tras un paulatino desenlace –eso sí, hitos convenientemente exagerados¹⁰⁴–, creo que la leyenda se ve manipulada y adornada con personajes y sucesos completamente novedosos. Y esto se explica, volviendo atrás, por su condición de drama romántico, obediente a unos patrones que hicieron posible su éxito en la escena española de la época. Ciertamente, así se explicaría la introducción de un personaje del todo nuevo: Margarita, la madre de Isabel, cuya historia de adulterio supone un vuelco original en la mantenida tradición¹⁰⁵. Otro personaje no del todo original en cuanto a

¹⁰¹ Dato obtenido de la *Epopeya trágica* de Yagüe de Salas (cfr. nota 2), que el autor cita en su drama (HARTZENBUSCH, ed. cit., p. 72).

¹⁰² Joseph Tomás GARCÉS DE MARCILLA, *Memoria genealógica justificada de la familia que trae el sobrenombre Garcés de Marcilla*, Madrid, 1780. Aunque muchos historiadores consideran de veracidad dudosa esta *Memoria*, parece, según Iranzo (op. cit., pp. 53-55), que no hay motivos para darla por falsa, pues aporta gran cantidad de documentación. Garcés da por seguro que el nombre del padre era Martín, como lo denomina también Hartzenbusch. Nótese que cambia Marilla por Marsilla, como innovó Tirso. El autor tomó nombres y fechas de documentos pretendidamente fiables, documentos que por razones de espacio no puedo detallar; cfr. Iranzo, pp. 66-77.

¹⁰³ El protagonista se llama Juan Diego Martínez Garcés de Marsilla. Juan es uno de los nombres que aparece en los primeros testimonios.

¹⁰⁴ De esta opinión es Amancio Labandeira, quien defiende que Hartzenbusch no se aparta de la tradición; cfr. A. LABANDEIRA FERNÁNDEZ, “La trayectoria literaria de los amantes de Teruel”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 2-3 (1980), pp. 237-259.

¹⁰⁵ El pasado oscuro de un personaje que se presenta a escena como ejemplo de virtudes, una equivocación, delito o pecado en el pasado, que afloran al momento actual pudiendo tirar por la borda la honra y fortuna de una familia entera, será un motivo frecuente en la alta comedia de mediados

su función de traidor, pero sí en cuanto a su perfil, es la mora Zulima; enamorada de Diego y despechada por su rechazo, es quien perpetra el engaño a Isabel del modo más miserable imaginado¹⁰⁶. Amores antiguos pecaminosos, introducción de mundos exóticos –además de la sultana Zulima, adúltera desde el principio, figuran en el reparto varios moros con un protagonismo reseñable¹⁰⁷–, amor a prueba de ausencia y engaño, muerte como único modo de lograrlo, ambientación medieval y dramatización de una tradición nacional: ingredientes todos para lograr un paradigmático drama romántico de la época. Y no olvidemos algunos detalles de otro orden que aportan este “sello” romántico al drama: escenas de bandidos en el bosque, aparición de un peregrino con la faz cubierta que alivia el furor de don Martín, ermitas góticas, revelación de un templario, aparición de cartas inoportunas que perturbarán el transcurso de los hechos, venenos narcotizantes, talismanes y, finalmente, por no abundar en la enumeración de episodios, Zulima vestida de hombre, en concreto, “en traje de caballero aragonés¹⁰⁸”, con el fin de entrar en casa de los Segura.

El drama, que mezcla la prosa y el verso y no respeta las unidades¹⁰⁹, se concentra en los seis días finales de la historia de los amantes, repartidos estos en dos bloques, cuya línea divisoria es la llegada a Teruel justo con el sonido de las campanadas que recuerdan el final del plazo concedido a Marsilla. De este modo, los cinco actos se dividen así:

96

del siglo XIX, como lo fue en el melodrama anterior. El adulterio de doña Margarita fue el motivo del enfado del público turolense, testimoniado por Gabarda (*ob.cit.* en nota 2), pues se estaba mancillando el nombre de una familia local. Hartzenbusch no tuvo más remedio que justificar este personaje aludiendo al carácter ficticio del mismo y al de toda la acción (*El Laberinto*, 3 [1843]).

¹⁰⁶ Zulima, como observa agudamente Salvador García, “tiene un alma primitiva en la que impulsos y pasiones no dejan lugar al raciocinio ni a principios morales; frente al amor casto de Isabel el suyo es violento y ‘africano’. Su exaltada imaginación teje una historia novelesca en torno al sombrío Marsilla, a quien idealiza aún antes de hablarle. Fe, libertad, riquezas, la vida misma ofrece a trueque de ser tan sólo amante del cristiano. (...) Herida en su orgullo de hembra, Zulima reacciona con despecho. Su tarea será labrar la infelicidad de Marsilla para quien hará las veces del sino adverso” (S. García, *op. cit.*, p. 25).

¹⁰⁷ Es la única obra dramática sobre el tema –hasta el momento– que desarrolla con tanta profusión el ambiente morisco, así como las guerras medievales entre moros y cristianos, con fechas y datos históricos, en ese afán de dar verosimilitud a los hechos. Nótese los vicios atribuidos a los musulmanes y las virtudes a los cristianos, en esta obra exagerados en cuanto a modelos de mujer se refiere: Isabel muere virgen mientras que Zulima, adúltera impenitente y viciosa, muere al final ajusticiada por su propia maldad. Ella misma dice, comparando a la mujer mora con la cristiana: “Le vi, le amé; no con leve, / con devorante pasión; / brasa es nuestro corazón, / el de las cristianas nieve” (HARTZENBUSCH, ed. cit., p. 63). Y cuando se ofrece a ser su amante: “(...) ¿No dispuso / entre vosotros el uso / tener esposa y manceba? / De este título afrentoso / verás que ufana me precio: / ¿qué importa injusto desprecio, / si el corazón es dichoso?” (*Ibidem*, p. 64).

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 96.

¹⁰⁹ Todos los actos contienen escenas que alternan la prosa y el verso, desarrolladas éstas con no siempre virtuosa polimetría. En cuanto a la unidad de lugar, como se indica al comienzo de la obra, “el primer acto pasa en Valencia y los demás en Teruel. Año 1217” (*Ibidem*, p. 50). Los saltos de lugar son notables y variados, aunque el autor no cae en la fácil tentación de presentarnos escenarios lúgubres como cementerios, mazmorras, etc., tan propios del drama romántico imperante. La unidad de acción parece que en esencia se cumple, aunque sí discurren tramas secundarias: la antigua enemistad del noble Segura y el noble Marcilla y su reconciliación a causa de la bondad de Margarita; la antigua historia de adulterio de ésta; el amor obsesivo de Zulima por Diego, etc.

- Actos I y II.- vidas paralelas de Diego (I) e Isabel (II). El galán, itinerante, luchando contra el tiempo y la incertidumbre. La dama, estática, luchando contra la desesperanza. Ambos, firmes en su amor: Diego, esclavo de los moros¹¹⁰ y luchando contra el acoso de Zulima; Isabel, negándose en vano una y otra vez al matrimonio con Azagra. Al final del segundo acto se introduce ya un elemento clave en el enredo: el chantaje de Rodrigo de Azagra a doña Margarita, madre de Isabel, pues aquel posee unas cartas que revelan un grave desliz de hace años de la que hoy es tenida por una santa mujer: su relación adúltera con un caballero templario, Roger de Lizana. Aquella estaba dispuesta a luchar para que su hija no se casara con Azagra, pero a partir de ahora, si no quiere que sea público su pecado, deberá pelear por lo contrario. En estos dos actos se presentan, además, los demás personajes: los padres de los dos amantes, que serán a lo largo de la obra el símbolo de los guardianes del honor, aunque don Pedro es más rígido y don Martín muestra su lado más humano; la dueña Mari-Gómez, acompañante de Isabel, que es el personaje cómico de la obra; y los moros Zeangir y Adel, alcahete éste a la fuerza de Zulima y con ciertas notas cómicas, aunque sólo al principio, pues termina siendo el verdugo de Zulima por orden de su marido.

- Acto III.- supone el clímax en la lucha contra el tiempo y a la vez el eje del drama. Encuentro de las tres mujeres: Zulima prepara a Isabel para la falsa noticia de la infidelidad y muerte de Marsilla, noticia confirmada en la parte final de su relato¹¹¹ que produce un desvanecimiento en la dama; y Margarita presiona definitivamente a su hija para que se case con Azagra. Teóricamente, el pasado está cerrado, no hay vuelta atrás. Diego ha muerto e Isabel ha sucumbido ante la posibilidad del deshonor familiar y de la muerte de sus padres, ha sacrificado su vida y su felicidad por un bien superior: salvar a su familia de la infamia, lo que recuerda a la inmolación final de la protagonista en la tragedia anónima de 1800.

- Acto IV.- Isabel, vestida de novia, padeciendo el máximo dolor por las dudas que le asaltan, se lamenta de su decisión y promete negarse al enlace en el altar¹¹². Azagra irrumpe en el camerino de la dama, mostrando un inusitado amor y respeto a ésta que, asombrada, no sabe si es sincero o fingido¹¹³. Incluso

¹¹⁰ Esta situación también es novedosa en la trayectoria de la leyenda.

¹¹¹ Es sorprendente, comparado con otros testimonios, el crédito inmediato que da Isabel a las noticias de ese desconocido, que no es otro que Zulima disfrazada. Su madre desconfía de él y hasta la dueña Mari-Gómez insiste en su recelo: "La edad de ese joven, ese tonillo de ironía, cierta confusión que he creído notar en su semblante... todo me hace sospechar si nos habrá engañado. Vase. (...) Repito que ese barbilampiño tenía pinta de embustero y mal intencionado" (*Ibidem*, pp. 103-104). Pero ella enseguida exclama: "Venga don Rodrigo, venga, / reclame mi mano. Ya / le aguardo con impaciencia. / Sí, porque para morir / otra cosa no me resta" (*Ibidem*, p. 105).

¹¹² El discurso de Isabel alude a tópicos del romanticismo literario vigente: "Parece que dentro de mí se levanta una voz sediciosa, terrible, voz que no viene de mi voluntad, que viene sin duda del infierno, que me instiga a despreciar, a hollar los vínculos de la naturaleza, los respetos del trato humano, los mandamientos de la ley; a hacer daño a otro; a no impedir males, porque me cuesta demasiado el no impedirlos" (*Ibidem*, p. 116).

¹¹³ Parece que esa "conversión" es más irónica que otra cosa, pues Azagra le devuelve las cartas acu-

le ofrece ser su esposa “nominalmente”, sin que haya contacto carnal y la libertad para decidirlo. Finalmente, ella cede de una manera mucho más explícita que en testimonios anteriores, pues incluso reconoce que su mano “se la ha ganado” don Rodrigo, hecho censurado por el padre de Marsilla¹¹⁴. Ésta es una innovación digna de comentario, pues no sólo cede a un matrimonio que detesta, sino que ni siquiera ha mantenido la esperanza para esperar al cumplimiento exacto del plazo –quedan unas horas; recordemos que Isabel, en la tragedia de 1800, mantiene la esperanza incluso unas horas pasado el plazo. ¿Hartzenbusch quiso mostrar una dama-amante menos incondicional que el galán-amante, como hace notar don Martín...? ¿O simplemente la decisión de Isabel es fruto rendido del engaño y la presión...?

Otros dos momentos son cruciales en este acto: el desesperado intento de Margarita de llegar a detener la boda y el secuestro de Marsilla por unos bandidos que terminan maniatándolo. Es Zulima quien lo desata al poco tiempo del tintineo de las campanas y quien le anuncia, llena de odio, que Isabel se ha casado. Inútiles los intentos de llegar a Teruel¹¹⁵: sólo por un minuto, no ha cumplido el plazo, lo que hace aún más trágico su inminente final.

- Acto V.- Encuentro de los amantes. Isabel llora su decisión y se declara culpable por haber dejado de esperarle hasta el final, frente a la conducta intachable de Diego. Tras la declaración mutua de su amor y clarificada la verdad y los engaños que Isabel creyó, Diego quiere abrazarla y besarla¹¹⁶, pero ella se niega alegando su honor de mujer casada, variante que coincide en casi todos los testimonios. Sigue luego un momento crítico de acusaciones mutuas: Marsilla ha herido a Rodrigo, quien prometió vengarse de los Segura, ella le acusa por esa venganza y expresa su aborrecimiento, él la tacha a ella de impostora hasta

98

satorias a su madre: todas, menos una... Es muy poco probable que quien haya mantenido desde el comienzo de la obra un carácter posesivo y vanidoso se convierta al amor verdadero de esa manera tan repentina. Unos días antes, hablaba así de Isabel: “RODRIGO ¿Que un obsequio, público ya en todo el reino, finalizase tan vergonzosamente para mí? Este empeño se ha convertido ya en punto de honor, y don Rodrigo sabrá salir airoso en él, como en todos. MARGARITA ¿Y será justo que se sacrifique la dicha de mi hija a vuestra vanidad? RODRIGO Yo me he sacrificado hasta ahora a sus caprichos; exijo mi desquite” (*Ibidem*, p. 91).

¹¹⁴ “RODRIGO ¿Podré creer tanta dicha, Isabel? ¿Consentís voluntaria en darme la mano? ISABEL La habéis ganado. Tomadla. Vamos al templo. PEDRO Aún no se ha cumplido el plazo otorgado a don Diego. Al toque de vísperas de este día salió el malogrado joven de Teruel seis años hace: hasta que suene esa señal en mi oído no soy dueño de disponer de mi hija. A don Martín. Sólo para haceros ver el exacto cumplimiento de mi persona me he atrevido a suplicar que vengáis a mi casa, mi infeliz amigo. (...) DON MARTÍN Creí por un momento que Isabel debía ser más fiel a la memoria de su amante. ¡Vanidad! ¿Qué falta hace al mísero cadáver de mi hijo la constancia de la que amó?” (*Ibidem*, p. 125).

¹¹⁵ También el lamento de Marsilla alude a tópicos románticos como los espíritus del mal y los infiernos: “(...) Potestades / del mal, a quienes Dios para juguete / me quiso dar, reíd, ya conseguisteis / llevar hasta su fin mi desventura. / Solemnizar, espíritus dañados, / mi desesperación. Tus calabozos / ábreme, infierno; a sepultarme en ellos / me impele mi furor y me señala / de la venganza el criminal camino” (*Ibidem*, p. 135).

¹¹⁶ “MARCILLA Permite en recompensa que te estrechen / mis brazos una vez, y que su estampa / deje en tu frente cándida mi labio. / ISABEL No es posible, Marsilla, soy casada. / MARSILLA Es mi postrera súplica. ISABEL ¿No tienes / piedad de una mujer enamorada? (...) No te acerques” (*Ibidem*, p. 149).

que “cae en un escaño como herido de un rayo” ante la maldición definitiva de su amada. Hartzenbusch no ha concedido ni unos segundos a los amantes para morir en paz, pues Diego muere pensando que ella le aborrece, e Isabel muere invadida por los remordimientos. Escenas del todo crueles y trágicas, que harían las delicias de un público que no esperaba menos:

MARCILLA Isabel me aborrece... ¡Me engañaba!
 ¡Aquí siento..., qué angustia! Yo la adoro...
 y ella me aborrecía... Ella me mata. Muere. [...]

ISABEL [...] Yo le maté: quise alejarle,
 que le odiaba le dije..., el sentimiento...,
 el espanto... ¡Y mentí! [...]
 Ya de la eternidad me abre la puerta,
 y de mis ojos huye el mundo entero,
 y una tumba diviso solamente
 con un cadáver, y a su lado un hueco.
 ¡Marsilla...! Yo te amé, siempre te amaba...
 Tú me lloraste ajena, tuya muero.
 *Arrójase sobre el cuerpo de don Diego, y expira,
 quedando de rodillas abrazada con él*¹¹⁷.

99

No hay que explicar por qué el éxito de esta versión de la leyenda oscureció de modo arrollador a las anteriores, de modo que la crítica ha multiplicado las ediciones y estudios críticos de la obra de Hartzenbusch, relegando las demás a un segundo plano. Aunque la efusividad romántica esté presente en toda la obra, no quiero cerrar el comentario de esta pieza sin apuntar ciertas intenciones didácticas, o al menos críticas, que creo adivinar en pasajes que dejan clara la situación de la mujer en la época medieval, contrariamente a lo que ocurre en otra edad “más culta”. Recordemos las reflexiones introducidas en el testimonio anterior; quizá encontremos un eco en las palabras que Margarita le dirige a Isabel, que no puedo dejar de transcribir:

ISABEL Que no se sujete al yugo
 de ese qué-dirán tirano;
 más vale ser padre humano,
 que padre hacerse verdugo. (...)

MARGARITA El carácter se te oculta
 de la edad en que naciste;
 tú en otra vivir debiste
 más inocente o más culta.
 En este siglo de acero
 en que salir a la tierra
 salir el noble a la guerra,

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 151-153.

la servidumbre al pechero,
y por gracia a la mujer
se la considera en suma
cual ave de hermosa pluma
destinada a entretener.
Amistad, sangre y amor,
todo humano sentimiento
se sacrifica al sangriento
ídolo llamado honor¹¹⁸.

III. Después de Hartzzenbusch. A modo de conclusión

Tras la primera representación, el drama de Hartzzenbusch fue llevado a escena en Madrid repetidas veces, sobre todo entre 1837 y 1850. En 1837 se representó los días siguientes a su estreno: 20, 21, 22, 23, 28 y 29 de enero; 2 y 7 de febrero; 4, 5 y 6 de julio; 7 y 8 de diciembre, siempre en el Teatro del Príncipe. En 1838, el 31 de enero y el 1 y 4 de febrero en el Teatro de Buenavista; el 19 de febrero y 7 de marzo, 15 y 16 de mayo y el 7 de noviembre en el Teatro del Príncipe. En 1841, el 17 y 18 de octubre y el 21 de noviembre en el Teatro de la Cruz. En 1844, el 11 de agosto, 1 de octubre y 29 de diciembre en el Teatro de Variedades. En 1846, el 12 y 13 de octubre en el Teatro de la Cruz. En 1847, el 11 y 14 de marzo en el Teatro de Variedades, el 2 de octubre en el Teatro de la Cruz. En 1849, la segunda versión, el 17, 18 y 21 de diciembre en el Teatro Español. En 1850, 9 y 10 de noviembre en el Teatro Español¹¹⁹. A medida que los dramas de corte romántico iban perdiendo público, *Los amantes de Teruel* fue también desapareciendo de la escena, dando lugar a las inevitables parodias, lo que da idea del grado de conocimiento que el público poseía del texto. Es significativo, no obstante, que las parodias comenzaran a los pocos meses del estreno del drama: es el caso de *Muérete y Verás* (1837), de Manuel Bretón de los Herreros, inspirada curiosamente en la obra de Montalbán, a la que siguió *Los amantes de chinchón* (1848), vendida en pliegos por ciegos, de Juan Martínez Villergas, y en la que participaron también en su redacción Miguel Agustín Príncipe, Gregorio Romero Larrañaga, Eduardo Asquerino y Gabriel Estrella. Tuvieron asimismo un éxito notable el drama lírico burlesco *Los novios de Teruel* (1867) de Eusebio Blasco y Soler, y la zarzuela paródica de Ángel María Segovia, *Isabel y Marcilla* (1874).

Pero de entre todas las versiones dramático-líricas¹²⁰ la que merece el mayor aplauso es, sin duda, el drama lírico en cuatro actos *Los amantes de Teruel*, de Tomás Bretón, basado enteramente en la obra de Hartzzenbusch, publicado en

¹¹⁸ *Ibidem*, pp. 84-85.

¹¹⁹ Datos obtenidos de R. ANDIOU y M. COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1966, 2 vols.

¹²⁰ Los testimonios líricos posteriores a *Los Amantes de Teruel* pueden concentrarse en la obra de D. GASCÓN Y GUIMBAU, *Cancionero de los Amantes de Teruel*, publicado en Madrid en 1907.

la editorial madrileña Fuentenebro en 1889¹²¹ y estrenado con gran éxito de público en el Teatro Real de Madrid el 12 de febrero del mismo año y en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona a los pocos meses, el 10 de mayo. Versión operística que explica su éxito por la música compuesta por el maestro, en la que confluyen estilos como el wagnerismo o el de la ópera italiana –sin dejar nunca de lado la impronta autóctona–, pues el libreto deja mucho que desear en cuanto a calidad literaria.

Distinta fue la vertiente elegida por el género narrativo, que se centró más en el aspecto histórico o legendario y, en algún caso, en la trama folletinesca. Una de las novelas más reseñables es la de Isidoro Villarroya, *Marsilla y Segura o los amantes de Teruel Historia del siglo XIII* (Valencia, Cabrerizo, 1838), muy cercana en el tiempo a la exitosa versión dramática¹²². En el prólogo de esta obra, la historia de los amantes “se cuenta por modo muy abreviado y toda en fable antigua”. Otra novela de referencia es la de Esteban de Gabarda, *Historia de los Amantes de Teruel, con los documentos justificativos y observaciones críticas de su autor*, de 1842, que pretende sin demasiado rigor probar documentalmente los hechos; fue duramente atacado por Hartzenbusch en un artículo publicado en 1843 en el periódico madrileño *El Laberinto*. Manuel Fernández y González publicó en Barcelona *Los amantes de Teruel: Tradición de la Edad Media*, hacia el año 1860. Al año siguiente sale a la luz en Madrid la novela *Los amantes de Teruel*, de José Hernández de Mas, con el seudónimo de Renato de Castel León, quien la denomina “novela histórica original”; y, todavía dentro del siglo XIX, F. Luis Obiols escribió *Los amantes de Teruel, novela histórica popular*, en el año 1894.

Como es sabido, a raíz del IV centenario del descubrimiento de las momias, en 1955, resurgió la crítica y la ficción en torno a los amantes¹²³. No es el objetivo de este estudio dar noticia de la literatura e investigaciones retomadas con motivo de tan ilustre efemérides, pero sí quiero hacer notar que la leyenda, lejos de extinguirse, tomó nuevo aliento hasta llegar a nuestros días. La recons-

101

¹²¹ El título completo era: *Los Amantes de Teruel. Libreto de la ópera en cuatro actos y un prólogo, letra y música de D. Tomás Bretón*. Fue traducido al alemán por Federico Adler e impreso con el título *Die liebenden von Teruel* en Praga en el año 1891.

¹²² Según Iranzo, “copió el apócrifo de Antillón” (op. cit., p. 57). Respecto a Antillón (cfr. nota 2), la misma estudiosa opina que “buscando documentos relativos al tema, Antillón encontró una copia del ‘papel de San Pedro’ sacada del protocolo de Yagüe de Salas, en la que se insertaron versos del propio Yagüe, circunstancia que hizo desconfiar a quienes no conocían los antecedentes y tomaron como apoyo los detractores de la tradición” (*Ibidem*).

¹²³ Tan sólo recordaré tres obras que merecen mención: además de la edición crítica de PICOCHÉ (cfr. nota 98), supone un hito en la transmisión de la leyenda el libro de J. CARUANA Y GÓMEZ DE BARRERA, *Los Amantes de Teruel ¿Tradición? ¿Traducción? ¿Historia?*, volumen conmemorativo del IV Centenario, Zaragoza, La Editorial, 1958. Defiende a toda costa la tradición oral de la leyenda y mezcla datos históricos de la ciudad de Teruel en la época medieval con sus reflexiones acerca de los amores desgraciados de Segura y Marcilla. Bastante más moderno es C. GUARDIOLA ALCOVER, *La verdad actual sobre los amantes de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1988. El estudioso aporta datos que adelantan la creencia popular aragonesa en los amantes, en concreto, menciona la novela *Triste deleytación*, compuesta entre 1548 y 1567, que los cita junto a otros personajes históricos aragoneses.

trucción del “Mausoleo de Los Amantes”¹²⁴ en 2005, que ha culminado la identificación de la ciudad con los enamorados medievales, ha contribuido definitivamente a ello. Desde hace varios años, el 19 de enero se procede a la lectura pública de la obra de Hartzenbusch, función promovida por la Fundación Amantes de Teruel. Evidentemente, el autor decimonónico ha sido la referencia literaria del espectáculo durante años. Pero curiosamente, desde 2006 se ha leído la versión de Tirso de Molina, para muchos superior a la de Hartzenbusch¹²⁵. Parece que las versiones que prepararon el camino a sus amantes románticos comienzan a ver más luz de la que hasta ahora han merecido...

¹²⁴ Cfr. nota 1.

¹²⁵ Una vez pasado el fervor romántico, no olvidemos la opinión de ilustres críticos e historiadores de la literatura: “(...) a pesar del bombo del mismo Larra, no pasa como todas las demás de Hartzenbusch de ser una obra discreta. Talento comedido, nacido para clásico y académico. [...] Marsilla e Isabel, todavía no son nada en la vida del arte, aguardan los saque a la luz un verdadero artista, que con el tiempo vendrá” (J. CEJADOR, *Historia de la lengua y literatura castellanas*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1917, t. VII, pp. 257-258). “(...) por desgracia, para expresar esa visión de la condición trágica del amor humano, se sirve de la invención de una intriga en donde acumula todos los trucos que la nueva técnica del drama romántico ponía a disposición del dramaturgo. Lo trágico queda así encomendado a un simple mecanismo teatral en donde la fatalidad no pasa de ser un grosero *deus ex machina*” (F. RUIZ RAMÓN, *op. cit.*, p. 328).

Medievalismo y Modernismo: La Generación de los Poetas Premodernistas

104

Rebeca Sanmartín Bastida
Universidad Complutense de Madrid

En este trabajo voy a hablar de la Edad Media en la poesía española del siglo XIX centrándome en la visión que de ella establecen los llamados poetas premodernistas, entre los que considero a Manuel Reina, Carlos Fernández Shaw, Manuel del Palacio, Ricardo Gil y Salvador Rueda, aunque mencionaré también otros nombres que conforman la poética que analizo. Escribo *premodernistas* para acoger una denominación generalizada, aunque estoy de acuerdo con Amelina Correa Ramón en que estos autores pueden considerarse dentro de la órbita del Modernismo, es decir, llamarse también *modernistas*¹.

Trato el tema partiendo de pistas recogidas durante la investigación llevada a cabo para el libro *Imágenes de la Edad Media* (donde contraponía el Medioevo romántico al realista y modernista), pero intentando profundizar aun más en la necesidad de delimitar las características estéticas de los movimientos ochocentistas, así como la nómina a veces confusa de los escritores que pertenecen a una generación u a otra². El problema con las generaciones es que producen fragmentaciones que pueden restar vida a los textos, ya que quedan limitados a la lectura inicial que se hizo de ellos, a veces desde una cercanía temporal que impide ver otras proyecciones de esa obra.

¹ A. CORREA RAMÓN, *Poetas andaluces en la órbita del Modernismo: Diccionario*, Sevilla, Alfar, 2001. Hoy sabemos que el empleo de los *pre-* y los *pos-* a veces puede confundir, y que no fue Rubén Darío el único que renovó los versos españoles a finales del siglo XIX.

² R. SANMARTÍN BASTIDA, *Imágenes de la Edad Media: La mirada del Realismo*, prólogo de A. Gómez Moreno, Madrid, CSIC, 2002. El capítulo dedicado a la poesía de esta época se encuentra en las pp. 163-243.

Una monografía generacional cuyos resultados calaron hondamente entre los hispanistas que nos dedicamos al siglo XIX, y, desde mi punto de vista, confundió, ha sido el libro de Katharine Niemeyer *La poesía del premodernismo español*, concebido como obra de referencia para el estudio de los precedentes modernistas³. No niego los muchos méritos que tiene, como el de realizar un análisis pionero y sistemático de este movimiento, rescatar del olvido a varios poetas, recordar las opiniones de autores coetáneos sobre ellos y señalar rasgos cuyo valor es independiente de su posterior repetición modernista en el primer tercio de siglo. También es reveladora su buena acogida: ahí están los comentarios de Guillermo Carnero o José Carlos Mainer⁴. Pero Niemeyer establecía una visión, en mi opinión, sesgada. En su trabajo considera a nuestro grupo de autores como continuadores de las tendencias poéticas decimonónicas, alejados de lo que serán las innovaciones temáticas y estilísticas modernistas. Es decir, Niemeyer se sitúa en la línea de los que sitúan el Modernismo español en torno a Rubén Darío y al siglo XX.

105 Pues bien, en este trabajo propongo revisar una vez más esta idea estudiando poemas que aparecieron tanto en la prensa ilustrada como en libros, y en los que se percibe un cambio de sensibilidad a la hora de abordar los siglos medios con respecto a la poesía precedente. Debo decir, en este sentido, que mi artículo se dibuja en contraposición a la tesis de Niemeyer, aunque explícito ya desde aquí mi aprecio por el trabajo de la hispanista alemana. Quiero además dejar también claro que tampoco estoy de acuerdo con los estudiosos que consideran a José Zorrilla o Juan Arolas como precursores del Modernismo, sea por el aspecto formal o por el temático de su obra, caso de José María Cossío, Jorge Urrutia o Donald Shaw⁵. Hay aspectos que se anuncian y desarrollan en la poética decimonónica, pero es en nuestros poetas cuando se produce un fundamental salto cualitativo, muy apreciable en su tratamiento del Medievo, como espejo enseguida demostrar.

Para valorar este salto o evolución, hay que tener presente qué definición establecemos del movimiento modernista. Según Niemeyer, el Modernismo es la transgresión de la norma literaria precedente, la cual, en opinión de esta investigadora, se centraba en los siguientes puntos: conservadurismo y decoro moral y erótico; condena del egocentrismo que evade problemas colectivos, existenciales y sociales; rechazo de la originalidad rebuscada y de elucubraciones subjetivas difícilmente comunicables; exigencia de realismo y de trascendencia

³ K. NIEMEYER, *La poesía del premodernismo español*, Madrid, CSIC, 1992.

⁴ G. CARNERO, "Salvador Rueda ante la modernidad", en *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, coords. Y. Lissorgues y G. Sobejano, preparación del texto a cargo de S. Baulo, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 203-210; J. C. MAINER, "Del corazón a la cabeza: Sobre la poesía de Joaquín M. Bartrina", en *Ibidem*, pp. 109-122. Mainer reconoce, no obstante, que la caracterización del Modernismo por parte de Niemeyer puede resultar algo mecánica.

⁵ J. M. COSSÍO, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, t. I, p. 22.; J. URRUTIA, ed., *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 192-199; D. L. SHAW, *Historia de la literatura española. T. 5: El siglo XIX*, ed. aumentada y puesta al día, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 61-62.

ortodoxa; necesidad de españolismo en los temas; entronque con la tradición, reflejado en casticismo y purismo lingüísticos; y, por último, demanda de clasicismo en la versificación. Si nos fijamos bien, Niemeyer está estableciendo aquí una definición del Realismo (contra el que supuestamente se rebela la poética modernista) bastante incompleta. Niemeyer se está fijando en el Realismo de autores como Campoamor, pero no incluye los modismos regionales de la poesía de Gabriel y Galán, los aires socializantes de López Silva o Álvaro Ortiz, o las personales preocupaciones religiosas de una Rosalía de Castro o un Núñez de Arce. ¿Hasta qué punto hay conservadurismo estético e ideológico en este último cuando fue bien acogido por críticos como Clarín? Creo que esta visión de la poesía anterior al Modernismo que establecen Niemeyer y tantos otros estudiosos precisa de matizaciones, pues una vez más considera de forma negativa el movimiento precedente del que se estudia: se prefiere ver el movimiento analizado como ejecutor de una transgresión positiva y libertadora con respecto al supuesto atraso anterior.

Hoy en día requerimos de más escepticismo: ni el Realismo en poesía fue conservador (como nos muestra el rechazo que vivió Emilio Ferrari por parte de cierto sector del Ateneo con su poema "Pedro Abelardo"), ni el Modernismo fue tan innovador, liberal y rompedor (como confirman nuestras lecturas de Marquina o Villaespesa). Creo entonces que no debemos repetir los binomios *gente nueva/ gente vieja* que describe Richard Cardwell en su último trabajo sobre la crítica coetánea, sino explorar cambios y continuidades más allá de supuestas ideologías estéticas⁶.

El hecho es que, dependiendo de cómo se conciba el movimiento anterior, los premodernistas serán clasificados en la línea *decimonónica* o en la modernista. Niemeyer opta por lo primero. Según esta investigadora, el orientalismo y el medievalismo de Reina, Paso, Gil, Rueda o Fernández Shaw son continuación de los que existían en el Romanticismo, y apenas aportan nada nuevo. Aunque el orientalismo finisecular llegó pronto a otras artes, para Niemeyer su entrada fue tardía en la literatura. La investigadora afirma que la sensualidad erótica de Arolas o Zorrilla apenas se alude en nuestros poetas, y que la visión del Oriente es pintoresca, inofensiva y preciosista. Hay en ellos menos símbolo y misterio que en Rubén Darío, y su interés por el mundo oriental es ejercicio para entrar en la poética del momento, como denota ese erotismo de Reina que, según Niemeyer, responde a la moral vigente.

Para esta investigadora, la intención narrativa de nuestros poemarios está subordinada a la didáctica, sea moralizante o patriótica; y la historia contada es mimética, pintoresca, entretenida y verosímil, de acuerdo con el código estético establecido y sin denotar influencias extranjeras. Si todavía se escriben poemas con crímenes o esqueletos, las leyendas siguen las huellas del Duque de

⁶ R. CARDWELL, "Bohemios, raros y liliales: la complicada historia del artista finisecular", en *Bohemios, raros y olvidados*, ed. A. Cruz Casado, Córdoba, Ayuntamiento de Lucena, 2006, pp. 25-66.

Rivas y de Zorrilla. La idealización de los hombres medievales es, además, según Niemeyer, opuesta a la realidad social de su tiempo, a imagen y semejanza de lo que ocurría en el Romanticismo. Por todo ello, por esta supuesta continuidad estética, no se atacó a finales de siglo la poética premodernista, como sí sucedió más tarde con la de los adalides del Modernismo.

Niemeyer ve, pues, muchas diferencias entre el Premodernismo y el Modernismo, corrientes que sólo hace coincidir en el preciosismo. En el movimiento modernista encuentra el binomio sexualidad-muerte, lascivia, el amor universal relacionado con la naturaleza, la mujer fatal, la virgen..., elementos que supuestamente no se encuentran en los poetas que abordamos. Además — y en esto Niemeyer suscribe la opinión de López Estrada—, un poema como “Jorge Manrique” de Manuel Reina no resiste a la comparación con “Castilla” de Manuel Machado⁷. Finalmente, Niemeyer señala:

Respecto al Prerrafaelismo [...] en España sólo bastante tarde se empezaron a difundir noticias sobre la “Brotherhood” y sus obras. En los años anteriores al cambio de siglo únicamente unos pocos iniciados [...] dieron muestras de conocer este movimiento estético⁸.

107

Sin embargo, los abundantísimos artículos que sobre el movimiento prerrafaelita aparecen en la prensa ilustrada de los años 80, acompañados de grabados que reproducen cuadros de esta escuela, contradicen el aserto anterior.

Frente a estas opiniones de Niemeyer, me gustaría establecer unas conclusiones opuestas, extraídas del estudio de la Edad Media en estos poetas premodernistas. En mi análisis he podido constatar la presencia de la mujer fatal en sus poemas medievalistas, o la de una morbosa virgen en la que se recrea la crueldad del harén, escenificado con recurrente complacencia. Ya hay delectación decadente en muchas de las estrofas que ahora se publican, así como un distanciamiento nuevo con respecto del tema, que se hace más estético que emotivo. Recordemos, por ejemplo, al caballero que bebe en la copa cinkelada con los senos de la amada en el poema “Una historia de amores” de Manuel Reina⁹. Otra cosa es que este orientalismo y este medievalismo difieran un tanto de generaciones modernistas posteriores, cuando el Simbolismo, y ya no el Parnasianismo, pase a ser la influencia más fuerte.

Por otro lado, no creo que en los poemas medievalistas de esta generación la intención narrativa esté subordinada a la didáctica-moralizante; por el contrario, se supedita a un propósito de exclusiva funcionalidad estética. Y si

⁷ M. REINA, “Jorge Manrique”, en *La obra poética de Manuel Reina*, ed. F. Aguilar Piñal, Madrid, Editora Nacional, 1968, pp. 143-145; F. LÓPEZ ESTRADA, *Los “Primitivos” de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Cupsa Editorial, 1977, p. 33.

⁸ K. NIEMEYER, *op. cit.*, p. 371.

⁹ M. REINA, “Una historia de amores. A Mariano de Cavia”, *La Ilustración Ibérica*, 37 (1883), p. 2; 38 (1883?), p. 3.

aún se escriben poemas con crímenes o esqueletos no se trata únicamente de leyendas; y éstas resultan más breves y estáticas que las de la primera mitad de siglo. La idealización de los hombres medievales es un rasgo que comparten con futuros modernistas y con los escritores franceses; se diferencia de la romántica en que el pasado se reivindica desde el presente cosmopolita y ecléctico, a la manera de Manuel Reina en el poema "Sueños", donde una corte de personajes medievales vive en el cerebro del poeta, recargado de sensaciones oníricas¹⁰.

Si no se atacó más el código estético de la generación que tratamos, como sucedió luego con los modernistas de entresiglos, es porque nuestros autores no hicieron tanta ostentación de vida desordenada como sus sucesores y, además, es natural que un movimiento pase desapercibido en sus comienzos. De todos modos, hay que recordar de nuevo la incompreensión que mostró Juan Valera hacia Salvador Rueda y su "Himno a la carne". En "Disonancias y armonías de la moral y de la estética" Valera hace una crítica de esta obra, que recojo porque resulta una opinión valiosa para nuestros propósitos:

No hay en el himno esta contraposición entre el placer ruin e incompleto de la tierra y la infinita aspiración del alma: pero hay algo más tétrico; algo que se deplora en todos los naturalistas, ya escriban en prosa, ya en verso: lo mismo en Zola que en Rollinat.

La pintura minuciosa, vehemente [...] convierte su fisiología en patología; hace pensar, no en robustez y energía, sino en desequilibrio de facultades, en el hospital o en el manicomio.

No ya en el amor de un hombre y de una mujer, ambos de carne y hueso, sino el [...] caso de neurosis, hiperestesia, ninfomanía o satiriasis más o menos alambicada¹¹.

Valera continúa entonces quejándose de que no haya en el himno el sentimiento terrible de Catulo, sino pura fisiología sin elevación. Curiosamente, porque delata que considera a Rueda como parte de la estética francesa rechazada, Valera establece una conexión entre éste y Baudelaire, alegando comprender y admirar al poeta francés, aunque le disgusta la farsa que aprecia en su intento de ser original. La filosofía realista de Valera se encierra entonces en sus consejos:

En resolución, y para terminar, en las poesías amorosas mezcle usted algo del cielo con la tierra, a fin de no hallar *tétrica la vida* cuando está en lo más florido de sus años, y en lo demás procure usted no caer en el pesimismo, y si cae en él, ténplele y endúlcele con la risa resignada y con la burla sin acibar de Cervantes¹².

¹⁰ M. REINA, "Sueños", en *Manuel Reina. Sus mejores versos*, prólogo de M. R. Blanco Belmonte, portada de Alonso, ilustraciones y retrato del autor por Cuevas, Madrid, Administración Valverde, 1928, pp. 75-77.

¹¹ J. VALERA, *Obras completas*; t. XXVIII. *Crítica literaria (1889-1896)*, Madrid, Imprenta Alemana, 1911, pp. 154-155.

¹² *Ibidem*, pp. 170-171.

Como vemos, y tal y como interpreta este poema Valera, podríamos discrepar de la opinión de Pedro Peña de que los premodernistas no reflejan la nueva filosofía materialista vigente¹³. Parece además claro que testimonios como éste muestran que algunos poetas tuvieron tantos problemas de aceptación como la generación de Manuel Machado. Diez años más tarde de la cita anterior, en 1900, Valera se refirió de nuevo despectivamente a “estos que llaman ahora los estetas, que no acierto yo a explicarme en qué consisten, a no ser con vagas y algo confusas nociones”; y en este artículo agrupa a Rubén Darío con nuestros poetas¹⁴. Niemeyer reconoce la existencia de estas críticas, pero las achaca a intentos posteriores de justificar la poemática de Rueda a través del nicaragüense¹⁵.

109 En fin, otros muchos trabajos de estudiosos que han rescatado la crítica de entonces confirman un temprano rechazo hacia este temprano Modernismo. Lo cierto es que los premodernistas fueron poco entendidos en su momento: se les consideró nuevos románticos o introductores de una mezcla de amoralidad y Naturalismo, quizás por su empleo de términos fisiológicos. Es verdad que algunos de ellos, como Rueda o Fernández Shaw, criticarán los excesos del Modernismo tardío, pero esto no invalida la novedad de su escritura y puede explicarse por un frecuente patrón de evolución ideológica.

Por otro lado, si encontramos en ellos menos símbolo y *misterio* que en poetas posteriores es porque sólo en la última década del siglo XIX entra plenamente el Simbolismo. Pero es difícil aceptar que los premodernistas tuvieran un interés somero en el mundo oriental, al que según Niemeyer veían, del mismo modo que los artistas con los cuadros de género, como un ejercicio técnico obligatorio. Por el contrario, en nuestros autores se observa delectación en este imaginario, renovado a través Manuel Reina, quien muestra un erotismo transgresor en tanto sus mujeres anticipan la peligrosa *fémmina modernista*.

Muchos elementos que Niemeyer encuentra en el Modernismo se hallan también en los poetas que abordamos. Ahora se crean nuevas imágenes que no se centran sólo en la Andalucía mora sino también en el otro Oriente, el de “El sultán” de Salvador Rueda, que trae tesoros de Venecia y de Hungría¹⁶. El erotismo ambiguo, típicamente finisecular, se encuentra en figuras de orientales como la de Carlos Pérez Toresano, un autor bastante desconocido que escribe en estas décadas de transición¹⁷. En una de sus composiciones se nos presenta a la virgen del harén reclamando, sin pudor, el placer físico. Este poema nos introduce en un ambiente decadente a través de dos escenas paralelas: mientras la sultana reina

¹³ P. J. de la PEÑA, *La poesía del siglo XIX. Estudio*, Valencia, Víctor Orenga, 1986.

¹⁴ J. VALERA, *Obras completas; t. II: Discursos académicos*, Madrid, Imprenta Alemana, 1905, p. 153. Véase también sobre esto R. A. CARDWELL, “Introduction”, en Ricardo Gil, *La caja de música*, Exeter, University of Exeter, 1972, p. v.

¹⁵ K. NIEMEYER, *op. cit.*, p. 324.

¹⁶ S. RUEDA, “El sultán”, *La Diana*, 3 (1 de marzo de 1883), pp. 10-11.

¹⁷ C. PÉREZ TORESANO, “Oriental”, *El Eco*, 91 (1878), pp. 308-309.

del harén se queja de su suerte, una virgen de velo azul se desconsuela porque sus encantos no atraen al sultán. Éste entra finalmente en escena para anunciar a la favorita que será el desprecio del harén: un eunuco le desfigurará el rostro y le cortará el pelo; por el contrario, la virgen correrá mejor suerte, pues será la nueva elegida del sultán. Se recrea aquí todo un mundo sórdido, heredado de Víctor Hugo, sí, pero cercano ya a los tintes modernistas: el deseo de placer de la virgen nos revela una concepción más consciente de la sensualidad femenina, con escasos ejemplos en el Romanticismo español; y la crueldad ejercida en la sultana nos recuerda el gestual poema de Reina "El pañuelo", o esa composición de François Coppée que versiona Fernández Shaw, "La cabeza de la sultana"¹⁸.

También en la "Oriental" de Manuel del Palacio encontramos aire decadentista en la escena en que el amante de la *hurí* Zaida se clava un yatagán en el corazón delante del celoso sultán, escena contada con deleite teatral en los ritmos fónicos y en la belleza de los gestos. La narración no es, pues, mimética, moralizante ni verosímil¹⁹. Tras estos ejemplos, no podemos suscribir la idea de que el Premodernismo adopta el código estético establecido, ya que, tras sufrir la influencia del Parnasianismo, se separa del didactismo realista y de la omnipresente inferencia disgresiva del poeta-narrador.

En cuanto al ritmo o a la temática, la hipótesis de que los modernistas del siglo xx muestran más asonancias o aliteraciones y una naturaleza más cargada de sexualidad que la de nuestros poetas es cuestionable. El erotismo de Rueda es prodigioso, y, por otro lado, un trabajo reciente de Ángel Luis Luján muestra que nuestros poetas adoptan la estructura circular puesta en órbita por Baudelaire²⁰. Es decir, nuevas investigaciones resaltan los cambios que ahora se introducen en ritmos y estrofas.

Por otro lado, con respecto a la comparación que establece Niemeyer entre "Jorge Manrique" y "Castilla", de Reina y Machado, considero que los llamados premodernistas no pueden preferir lo crepuscular y lo otoñal porque aún no se lee a Verlaine, pero el Modernismo no sólo se conformó por la influencia de Verlaine. Creo que es demostrable, en general, que hay más elementos modernistas que realistas o románticos en la poesía de estos autores, y por ello, como Correa Ramón, propongo que se insista más en la novedad de poetas como Reina, quien con su primer libro, *Andantes y Allegros*, muestra ya las características determinantes del Modernismo²¹.

¹⁸ M. REINA, "El pañuelo", en *Manuel Reina...*, pp. 45-46. En este poema de Reina, la sultana Amina llora al ver la cabeza de su amado en una pica, y cuando el sultán Mahomet le muestra el pañuelo manchado de su sangre, ella, "con una damasquina/ daga, su garganta hiere", e inclinando su hermosa cabeza, expira. C. FERNÁNDEZ SHAW, "La cabeza de la sultana", en *Poesías completas*, prólogo de M. Fernández Almagro, Madrid, Gredos, 1966, pp. 150-154.

¹⁹ M. del PALACIO, "Oriental", *La Ilustración Española y Americana*, XLII (15 de noviembre de 1877), p. 306.

²⁰ Á. L. LUJÁN ATIENZA, "La estructura circular en la poesía post-romántica y el modernismo. Avatares en la creación del sentido poético", *Iberoromania*, 60 (2004), pp. 59-81.

²¹ A. CORREA RAMÓN, "Introducción a una relectura del modernismo andaluz en poesía. Nómina de poetas", *Archivo Hispalense*, LXXIX.241 (1996), p. 125; *Poetas andaluces...*, p. 14.



Tras dejar clara esta postura, me gustaría centrarme ahora en lo que aportan al imaginario del Medioevo nuestros poetas. Con este objetivo, primero estableceré las etapas medievalistas, después me ocuparé de las influencias externas (que creo tuvieron gran importancia), para, finalmente, establecer unas conclusiones últimas sobre el asunto.

En general, se puede decir que nuestra generación de autores (que actuó como tal en sus publicaciones en la revista *La Diana* y en su labor traductora) se interesó bastante por la Edad Media. Una Edad Media de la que se reivindica su Alteridad, y no tanto su semejanza; es decir, no se busca la justificación histórica del presente, ni la política de naciones del pasado, sino lo irracional, lo imaginativo, lo espiritual, la mística y la ficción del Medioevo. El medievalismo, en suma, se sumerge en la apuesta del arte por el arte, y se desideologiza.

111 Por otro lado, en la figura del trovador medieval se va a fundir la del bohemio y el poeta maldito; es decir, el decadentismo y el malditismo, bien ejemplificados en Manuel Paso y en Reina. Por esta Edad Media desfila así la influencia francesa, especialmente en su primera etapa parnasiana, en forma de reescrituras de Leconte de Lisle, Heredia, Coppée, Villiers de l'Isle Adam, Barbey d'Aurevilly y Baudelaire, poetas conocidos por las traducciones de Reina, Fernández Shaw o de Valera, este último con esa magnífica versión del "Confiteor Deo" de Copée²².

A través de estos autores llega un mundo anecdóticamente cruel, con barones feudales de histriónicos gestos, de los que "El vértigo" o "Hernán el Lobo" de Núñez de Arce beben sin lugar a dudas. También arriban el distanciamiento del Yo y la ironía, la desaparición del comentario y la utilización constante de la tercera persona del singular. Gestualidad y teatralidad se entrelazan para trazar unos siglos medios llenos de atrezos y de disfraces, un tanto irreales, donde se rechaza ese aliento docente de otros poemas legendarios.

Se trata de una explosión de rasgos parnasianos, que tiene su otra cara en el inicial rechazo hacia un nuevo Simbolismo que comienza a ser conocido a mediados de los 80. Así, unas palabras de Fernández Shaw nos muestran parecidos prejuicios a los de Valera:

Su musa es la de la tristeza artificial y las afectadas perversidades. Alientan a la fantasía, y la fantasía toma vuelos desatinados. Les une el bizantinismo en sus gustos, las mismas divagaciones y excesos en el pensar, y extravagancias semejantes en el decir. El vulgo les inspira profunda aversión²³.

Según Fernández Shaw, para estos poetas las selvas son azules, y uno debe aislarse en busca de lo raro, padecer de neurosis, preferir las flores más ex-

²² Véase J. VALERA, *Obras completas*; t. XVIII: *Poesías*, Madrid, Imprenta Alemana, 1908, t. II, pp. 241-249.

²³ C. FERNÁNDEZ SHAW, *Poesías completas*, p. 104.

trañas, las mujeres más nerviosas, los vicios más procaces. Además, frente al resto de autores franceses, estos decadentes no son *sinceros*.²⁴

Esta explícita reluctancia muestra que los simbolistas tendrán que esperar a la década de los 90 para ser plenamente comprendidos y apreciados. Y será entonces cuando se inicie una segunda etapa del Modernismo que traerá una Edad Media distinta y confluyente, hacia la que también caminan nuestros poetas, aunque nunca abandonen la huella parnasiana.

El Medioevo ya no será sólo el territorio del ideal, sino también del escepticismo y el desencanto, del vacío de la vida. El pasado es revivido desde un presente que lo atrae hacia su mundo, como señaló certeramente Janine Dakyns con respecto al medievalismo francés de estas décadas²⁵. El pasado se hace así ensoñado, irónico, internacional y atemporal, con mezcla curiosa de mitología medieval y recreación clásica –muy bien descrita por Vicente Cristóbal en su trabajo sobre Rueda²⁶. El paraíso perdido y lejano, al que volvían los románticos, se convierte en presente desdibujado.

El mundo de las drogas y de lo onírico otorgará un tinte difuminado a las fantasías sobre trovadores, que con el Parnasianismo se habían recargado de decoración y de adorno, de míticos objetos volviendo de manera obsesiva, como esa famosa copa del rey de Thule o el guante de Schiller, hecho gesto en un famoso poema de Reina de 1878²⁷. El Medioevo se literaturiza a impulsos voluntarios donde las artes plásticas (el Impresionismo con la luz y el color, el Prerrafaelismo y su estatismo femenino) pero también la música (con Wagner) impregnan las composiciones de Ricardo Gil y de Reina. A esto hay que sumar la presencia estética de la religión, que empuja a volver al Gótico a Gil en su composición “Vidriera”, o a Rueda en “Las vidrieras góticas”²⁸. Vidrieras y ojivas que no hablan de la fe o del pasado, sino de un mundo preñado de belleza onírica.

De este modo, el esteticismo de la religión medieval se intensifica más que con Chateaubriand, y se mezcla con un aliento de paganismo. A esto hay que sumar la ambigüedad carnal recreada en castillos y palacios moriscos, que conducirán al himno a la carne de Rueda, o a la mujer fatal de Reina. El amor y la muerte, en los poemas medievalistas, aparecen entrelazados en escenas de harenes musulmanes.

El posible rechazo a la revolución industrial, que defendió Lily Litvak en su ya clásico libro sobre el Modernismo, se puede plasmar en este retorno al

²⁴ *Ibidem*, pp. 100 y 104-105.

²⁵ J. R. DAKYNS, *The Middle Ages in French Literature. 1851-1900*, Londres, Oxford University Press, 1973.

²⁶ V. CRISTÓBAL, “Mitología Clásica en la poesía de Salvador Rueda”, *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, 20.2 (2002), pp. 493-517.

²⁷ M. REINA, “El guante. (Pensamiento de Schiller)”, *La Ilustración Española y Americana*, XIX (22 de mayo de 1878), pp. 338-339.

²⁸ R. GIL, “Vidriera”, en *La caja de música*, ed. Richard A. Cardwell, Exeter, University of Exeter, 1972, pp. 30-34; S. RUEDA, “Las vidrieras góticas”, en *Poesías completas*, 2ª ed., Barcelona, Casa editorial Maucci, 1911, pp. 513-515.

Medieval²⁹. Pero también cabe pensar, y yo soy más partidaria de esta visión, en las influencias externas y la propia evolución de la norma romántica, nunca abandonada del todo; ahora bien, una norma intensificada en sus excesos y detenida en su aliento teatral.

En cuanto a la métrica, el Medieval aparece en poemas breves, rebosantes de fragmentarismo anecdótico, con gran presencia del ritmo y la introducción (previa a Rubén Darío) de la sinestesia, en esos azules de los poemas de Reina. Pero también a veces los versos se alargan y entonces nos aproximamos a la prosa lírica, que nos anunciará esa puesta en escena de mujeres que cosen bajo arcos o ventanales góticos en obras como *El Rey Galaor* de Villaespesa³⁰.



113 Establecidas estas características y etapas, quiero pasar ahora a profundizar en las influencias foráneas. Como hemos visto, a partir de la década de los 70, al lado de continuaciones de romances moriscos, del uso político de la Reconquista en poemas sobre las guerras carlistas o la victoria de Tetuán, y entre recreaciones del Cid, Boabdil, Pedro el Cruel y leyendas históricas, la Edad Media se recubre de tintes nuevos³¹.

Y voy a referirme aquí a un elenco más amplio de autores, para acabar de dibujar el ambiente que vive el Medieval en el último cuarto de siglo.

Sin duda alguna, el principal foco de atracción de los poetas se centra todavía en los motivos populares, pero éstos enlazan cada vez más con los medievales. Así, la Edad Media modernista mezcla la tradición del folclore (ya muy desarrollada en su estudio) con elementos foráneos. Se trata de la misma atmósfera que refleja la pintura extranjera de *La Ilustración Artística* y *La Ilustración Ibérica*, donde nos encontramos con personajes del Medieval protagonistas de canciones alemanas de gran éxito. Lo importante de estas adaptaciones consiste en que España acoge un medievalismo de cuño germánico distinto al que había recreado hasta entonces, que era el de Walter Scott y Victor Hugo. Esta apertura al folclore alemán enriquecerá la visión de la Edad Media, de la que también se beneficiará Bécquer. Llegaremos entonces al medievalismo cosmopolita celebrado por Darío y legado por poetas como Reina.

Por supuesto, durante el período romántico la labor traductora no había faltado: ya Hartzenbusch imitaba a los alemanes Schiller y Beugenhach³². Pe-

²⁹ L. LITVAK, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980.

³⁰ F. VILLAESPESA, *El Rey Galaor. Tragedia en tres actos*, Madrid, Prensa Moderna, 1930, p. 5.

³¹ Para una panorámica sobre la temática medievalista en la poesía de la segunda mitad del siglo XIX, véase R. SANMARTÍN BASTIDA, "La Edad Media en la poesía de la prensa ilustrada entre 1860 y 1890", en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Madrid, 6-11 de julio de 1998. Historia y sociedad comparada y Otros estudios*, eds. F. Sevilla y C. Alvar, Madrid, Castalia, 2000, t. IV, pp. 460-469.

³² J. E. HARTZENBUSCH, *Obras de D. Juan Eugenio Hartzenbusch; Poesías, con la biografía del autor y jui-*

ro en las décadas realistas esta actividad se intensificará, prolongándose hasta finales de siglo, con adaptaciones de Heine, Shiller, Uhland, Stechetti, Poe o Leopardi, en las que también está involucrado Juan Valera.

Pero Fernández Shaw es quien ejerce la más copiosa labor traductora. Su foco de atención será François Coppée, cuyos poemas versiona en 1887. En su prólogo a la traducción, "De François Coppée y de los poetas líricos franceses contemporáneos", despliega un gran conocimiento del asunto³³. El traductor descubre que la forma es superior al fondo en Coppée, y destaca el poema "Le Jongleur", uno de los primeros que escribe el francés tras entrar en el grupo de parnasianos³⁴. Este poema, que aparece dentro de las *Premières Poésies*, presenta la vida ambulante de un juglar, personaje al que unos y otros recurrirán en cuadros y versos, y con el que se identificará al escritor medieval François Villon³⁵.

Las versiones de Coppée dejarán una honda huella en nuestros autores y en los llamados poetas realistas (Núñez de Arce o Emilio Ferrari), una influencia a la que ha atendido poco la crítica, tal vez por considerar a este poeta, discípulo de Leconte de Lisle, como autor de segunda fila³⁶. Se olvida que su parnasianismo histórico legó también ese Yo distante y menos emocional de la nueva poética premodernista.

Por otro lado hay que decir que, en nuestras décadas, la atención hacia la producción foránea dependerá de las revistas: *La Ilustración Española y Americana* se centrará principalmente en la literatura española, mientras que *La Diana* se mostrará más preocupada por la difusión de lo europeo³⁷. Quizás por ello publiquen tanto en sus páginas nuestros poetas, aunque, vistas otras composiciones de autores también involucrados en nuestro movimiento, matizaría la común creencia de que en esta revista comienza el Modernismo³⁸.

Pese a toda esta labor de difusión, Pardo Bazán se queja en 1886 de que los poetas alemanes no son muy conocidos en España: según la escritora, no llegan a media docena las composiciones mal leídas de Luis Uhland, a quien Me-

cio crítico de sus obras por A. Fernández Guerra, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1887, t. I, pp. 123-144, 145-151 y 159-161.

³³ Para Fernández Shaw, la lírica francesa refleja el carácter distintivo de los tiempos presentes en Coppée, Sully Prudhomme, Jean Richepin y Guy de Maupassant, entre otros. En el momento en que escribe, Leconte de Lisle y Théodore de Banville llegan a su ocaso, y Coppée y Prudhomme se encuentran en el cenit. Por otro lado, las traducciones de Fernández Shaw no son traducciones literales sino paráfrasis que acoplan los poemas al ambiente peninsular. Véase, para todo esto, C. FERNÁNDEZ SHAW, *Poesías completas*, pp. 99-111; y en concreto las pp. 100, 111 y 133.

³⁴ *Ibidem*, p. 106.

³⁵ F. COPPÉE, *Premières Poésies*, París, Alphonse Lemerre, 1869, pp. 43-45.

³⁶ Ferrari publica unos "Poemas vulgares. *Consummatum. En el arroyo*", de 1891, que siguen, según nos dice en el prólogo, la tendencia de poetas modernos como Coppée o Eugenio Manuel. Aparecen aquí elementos alegóricos y nostálgicos que encontramos en algunos poemas de Coppée. Véase E. FERRARI, *Obras completas: Poemas*, Madrid, Imp. de la Revista de Archivos, 1910, t. II, p. 180.

³⁷ Sobre la prensa ilustrada de la época véase M. P. CELMA VALERO, *Literatura y Periodismo en las Revistas de Fin de Siglo. Estudio e Índices (1888-1907)*, Madrid, Ediciones Júcar, 1991.

³⁸ Algo que por ejemplo defiende P. J. de la PEÑA, *op. cit.* Como he intentado mostrar aquí, otras revistas también reciben poemas de corte modernista.

néndez Pelayo definía como “el cantor, a un tiempo brillante y melancólico, de los recuerdos de la Edad Media”³⁹. Sin duda, la autora dejaba fuera de esta afirmación una balada de ambientación medieval, “La maldición del bardo”, que causó furor por entonces⁴⁰. Dos ejemplos de este éxito de recepción son las muy diferentes adaptaciones de Calcaño y de Galí Claret, en castellano y catalán respectivamente⁴¹. La versión catalana, que se presenta en una arcaica disposición hemistiquial, es la más lograda. La descripción del canto conjunto de padre e hijo resulta extremadamente bella, y la maldición final del trovador viejo, que destruye el palacio del rey asesino, parece diluirse en el tiempo dejando indefinición en el relato.

También gustó mucho la composición de Schiller que narra el desplante de un caballero a esa dama que le arroja un guante entre los leones. Este episodio, que además aparece en grabados de revistas ilustradas, lo recrea Manuel Reina en su famoso “El guante”, introduciendo cambios significativos como aumentar el desprecio del galán, poco ortodoxo con las reglas de la caballería⁴². Ella no le mira con indiferencia schilleriana cuando el héroe le devuelve el pañuelo, de forma que el gesto de éste delata muy a propósito la pose modernista del autor⁴³.

115

Al tiempo que se adaptan motivos de poetas alemanes, se recuperan viejos textos, supuestamente foráneos, y así Barrantes y Cordeiro versionan romances recogidos por Almeyda Garret, a quien traducirá asimismo Valera en “El ángel y la princesa”⁴⁴. El ambiente de recreación del romancero difiere del que se vivió en el Romanticismo. Ahora interesa el romance fantástico y novelesco, no el histórico. De acuerdo con el auge que viven en el último cuarto de siglo los cuentos de hadas (basta echar una ojeada a la prensa ilustrada para percatarse

³⁹ E. PARDO BAZÁN, “Fortuna española de Heine”, *Revista de España*, CX (mayo y junio de 1886), p. 481; J. VALERA, *Obras completas*; t. XVIII, p. 301. Pardo Bazán comenta en este artículo cómo llegaron a España *Los bandidos* y el *Don Carlos* de Schiller, y su imitado y traducido “Canto de la Campana”; el *Fausto* y *Werther* de Goethe; y *Los muertos andan deprisa* de Bürger. A la escritora gallega esta lectura de la literatura germánica le resulta parcial e incompleta.

⁴⁰ De hecho, a Luis Uhland se refiere Ignacio de Genover como “el autor de la maldición del bardo”; I. de GENOVER, “Luis Uhland (1785-1862)”, *La Diana*, 1 (1 de febrero de 1883), p. 7.

⁴¹ J. A. CALCAÑO, “La maldición del bardo. (Balada alemana)”, *La Ilustración Española y Americana*, XXX (25 de octubre de 1871), p. 527; B. GALÍ CLARET, “La maldición del trovador (de Uhland)”, *Art y Literatura*, 6 (1885), pp. 60-61.

⁴² M. REINA, “El guante. (Pensamiento de Schiller)”, *La Ilustración Española y Americana*, XIX (22 de mayo de 1878), pp. 338-339.

⁴³ La misma que vemos en otro poema suyo, “Camino del infierno”, imitación de Baudelaire, con unacrónico don Juan que, como en el ejemplo anterior, gusta desairar a sus damas, en este caso a Elvira, para después, ajeno al dolor que causa, dirigirse con su bajel hacia el infierno. El autor cambia el título de esta composición en 1894 por “D. Juan en los infiernos”. Véase M. REINA, “Camino del infierno. (Pensamiento de Baudelaire)”, *Almanaque de la Ilustración Española y Americana* (1890), p. 45; “D. Juan en los infiernos”, en *La vida inquieta*, poemas seleccionados y editados por R. A. Cardwell, Exeter, University of Oxford, 1978, pp. 38-39.

⁴⁴ V. BARRANTES, “Reina y cautiva (Romance traducido del portugués)”, *La Ilustración de Madrid*, 10 (12 de junio de 1870), p. 6; A. X. R. CORDEIRO, “Granada. (Traducción del portugués, de A. X. R. Cordeiro)”, *La Ilustración de Madrid*, 22 (27 de noviembre de 1870), pp. 10-11; J. VALERA, *Obras completas*; t. XVIII, pp. 128-132.

del boom), lo medieval interesa en tanto mundo lejano, extraño y heterodoxo, a través de sus brujas y del satanismo alquimista, presente en el “Aguafuerte” de Ricardo Gil⁴⁵. Con el auge del espiritismo, ya no seduce tanto la vieja Reconquista.

En esta línea de mezcla de cuento y romancero, Juan Valera adaptará obras como el “Romance del pajecito” de Emanuel Geibel, sobre los amores de un paje y una princesa, así como “El paladín Haraldo” y “La hija del joyero” de Uhland⁴⁶. También medievalistas serán las versiones que hace Valera de Russell Lowell, con aire de cuento de hadas⁴⁷. Quizás Valera no se percató de que, con su pasión por los relatos populares y fantásticos, ayudaba a introducir la nueva estética de la que renegaría en aras de su credo realista.

Así, en el ambiente finisecular la Edad Media y sus leyendas se harán progresivamente tema de cuentos para mujeres y niños⁴⁸. Creo que este aspecto es el gran olvidado en los estudios del fin de siglo, entre los que incluyo la última y excelente monografía de Ana Suárez Miramón⁴⁹. Y eso que una escritora naturalista como Emilia Pardo Bazán, en su introducción a *El príncipe Amado*, se dará cuenta de la importancia y oportunidad de cultivar este género⁵⁰. El mismo Zorrilla, en su *Coronación*, sabe que su medievalismo romántico es ahora objeto de cuentos. Así, en este poema recordará “el germen del cuento en que hacían tan lindo papel” enumerando “la trova, el castillo, la dama, el doncel”⁵¹.

En la primera edición de esta obra, la ilustración inicial es bastante reveladora: Zorrilla es representado, ya anciano, junto a una dama joven que lee sus versos y parece soñar; por otro lado, él mismo cantará leyendas a una mujer en “Esencia de rosa: La siesta”, lo mismo que hará esa madre con su niño enfermo en el poema del mismo título de Manuel Reina⁵².

⁴⁵ R. GIL, “Aguafuerte”, en *La caja de música*, pp. 6-9.

⁴⁶ J. VALERA, *Obras completas*; t. XVIII, pp. 144-146 y 170-173. De Emanuel Geibel dirá Menéndez Pelayo en sus *Notas a la poesía de Valera*: “Entre los poetas alemanes de segundo orden, Manuel Geibel es uno de los más beneméritos de nuestra literatura, como traductor felicísimo de muchos de nuestros romances. El Sr. Valera ha querido pagarle esta deuda, poniendo en verso castellano tres composiciones suyas” (*Ibidem*, p. 299).

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 250-256 y 264-267. Para una reciente tentativa de estudio de algunas traducciones de Valera, véase I. de D. TORRALBO CABALLERO, “Traducción y poesía: dos fértiles aliados (Estudio en el legado de Juan Valera)”, en *Bohemios, raros y olvidados*, de. A. Cruz Casado, Córdoba, Ayuntamiento de Lucena, 2006, pp. 403-421. Ceo que nos queda aún mucho por trabajar sobre este aspecto de la labor de Valera.

⁴⁸ Eso parece indicar Pardo Bazán cuando considera los versos de Zorrilla como una lectura para niños: “¿De qué cantó Zorrilla?/ Las místicas consejas/ que en la niñez solemos temblantes escuchar:/ las glorias ya perdidas, las tradiciones viejas/ que el polvo de los siglos comienza a sepultar”. Véase E. PARDO BAZÁN, “Canto a Zorrilla”, en *Poesías inéditas u olvidadas*, ed. M. Hemingway, Exeter, University of Exeter Press, 1996, pp. 134-140. La cita está en la p. 135.

⁴⁹ A. SUÁREZ MIRAMÓN, *El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*, Madrid, Laberinto, 2006.

⁵⁰ Véase R. SANMARTÍN BASTIDA, *op. cit.*, pp. 333-334.

⁵¹ J. ZORRILLA, *Coronación de D. José Zorrilla*, ilustraciones de J. Riudavets, Madrid, Fuentes y Capdeville, 1889, p. 27.

⁵² *Ibidem*, pp. 39-45; también se puede leer este poema en J. ZORRILLA, “Esencia de rosa. La siesta”, *La Ilustración Española y Americana*, suplemento al XXI (8 de junio de 1877), pp. 382-383. M. REINA, “El niño enfermo”, *La Ilustración Española y Americana*, suplemento al XXXVI (septiembre de 1879), p. 206.

Los poemas de cuentos de hadas miran, pues, hacia el nuevo movimiento, como también nos muestra “Va de cuento” de Ricardo Gil, donde la heroína es ya “la princesa rubia de los rancios cuentos”, a quien cercan un príncipe negro y un guerrero altivo⁵³. Otra composición parecida es “El secreto”, sobre la muerte de un príncipe que quiere conseguir una estrella⁵⁴.

Se puede decir entonces que en el último cuarto del XIX el Medievo se vuelve hacia el Modernismo y se convierte en cuento o anécdota, ilustrada en la imitación de Stechetti de Manuel del Palacio, “Edad Media”⁵⁵. Aquí ya no hay grandes desenlaces, sino un trovador cristiano preso en el castillo, llorando por el amor de una hermosa castellana, que le sorprende en su último lamento con un descarado beso en la boca. Se trata de una dama sin pudor, casi modernista, como el final que delata la búsqueda de lo inusual, de lo que sorprende y extraña.

En cuanto a la imagen de la mujer, impresiona hondamente, al igual que a los prerrafaelistas, la amada de Dante, Beatriz, sobre la que diserta en un soneto Manuel del Palacio desde un planteamiento neoplatónico que sugiere el ensueño del poeta⁵⁶. El interés por este personaje, por otro lado, ya había empezado con Núñez de Arce o Campoamor.

117

Interesa también ahora la reelaboración de la figura del trovador. Y en este sentido, cumplen importante papel las composiciones catalanas, que recrean en toda la segunda mitad del XIX un mundo caballeresco y aristocrático, poco influido por las corrientes realistas. Dentro de las muchas adaptaciones castellanas que se hacen de estos poemas, especialmente de los premiados en los Juegos Florales de Barcelona, Antonio Arnao versiona “El trovador y la dama” de Rubió y Ors, con un protagonista que, en una delicada escena, cede a los requerimientos de su amada, la reina castellana⁵⁷. Se trata de un poema donde casi nada sucede y que parece un preludio del esteticismo preciosista de posteriores creaciones modernistas. Ciertamente, contiene los dos rasgos, estatismo y circularidad, que, según Luján Atienza, estructuran la nueva poética de fin de siglo⁵⁸.

Continuando con el trovador, hay que decir que otras veces su figura recurrente se sitúa en pleno siglo XIX, si bien equipado con sus atributos “característicos”, como el plectro y el castillo gótico: esta mezcla de tiempos se ve en “A la luna” de Juan Bautista Cámara; en “Al pie de tu reja” de Gonzalo Jover; y

La ilustración a la que me he referido la reproduzco en R. SANMARTÍN BASTIDA, *Imágenes de la Edad Media*, p. 239.

⁵³ R. GIL, “Va de cuento”, en *La caja de música*, pp. 35-38. La cita está en la p. 35.

⁵⁴ R. GIL, “El secreto”, en *Ibidem*, pp. 47-48.

⁵⁵ M. del PALACIO, “Edad Media”, *La Ilustración Española y Americana*, XV (22 de abril de 1879), p. 275.

⁵⁶ M. del PALACIO, *Poesías escogidas de Manuel del Palacio*, Madrid, Tipografía de la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, 1916, p. 49.

⁵⁷ A. ARNAO, “El trovador y la dama. (Traducción de un romance catalán de Rubió y Ors)”, *La Ilustración Española y Americana*, suplemento al XLIII (noviembre de 1875), pp. 334-335. También Juan Tomás Salvany versiona el poema de Ángel Guimerá que se lleva la *flor natural* en 1876, en *La Ilustración Española y Americana* de ese año.

⁵⁸ Á. L. LUJÁN ATIENZA, art. cit.

en “Ofrenda del poeta” de Walker Martínez, en la que el trovador entona leyendas para hacer dormir o soñar a su doncella, de acuerdo con el uso ya señalado de lo legendario⁵⁹. En este tipo de representaciones, el orientalismo característico de estos años lleva a comparar a la mujer asomada a una ventana ojival con la sultana “reina del pensil”, como vemos en “A Celia”, de Pérez Toresano⁶⁰. Esta imagen del trovador se mezcla con la del guerrero medieval en un poema de José de la Torre, quien en versos sonoros declara a Ethelvina un amor demostrado en torneos, peregrinaciones a Palestina y en el cambio del acero por el laúd⁶¹. No obstante, la mitificación excesiva de la figura trovadoresca tiene también su reverso irónico, como muestra Manuel del Palacio: “Si acaso un trovador habéis soñado/ blondo, sentimental y zalamero,/ la capa recogida en el acero/ y a la cintura el bandolín dorado./ Ese tal no soy yo [...] canto ya con permiso del casero/ y dejo estar las flores en el prado”. Tal vez, insinúa el poeta, la dama que espera a ese caballero de la mandolina ha nacido “demasiado tarde”⁶².

Pese a esta desmitificación, que recorre todo el Medievo del último cuarto de siglo, Fernández Shaw se sigue dirigiendo como trovador a su amada en 1910, en la sección “Trovas” de *El amor y mis amores*, donde en verso corto multiplica unos requiebros que no añaden más que el evidente tinte modernista, pleno de sensualidad⁶³. El autor describe cada una de las partes del cuerpo de la mujer amada: cuello, boca, manos, ojos, etc., para terminar con un envío a la doncella “gentilísima”.

De esta forma, guerreros, trovadores, moras o huríes orientales conforman una mitología coherente que se usa como deliberado estereotipo romántico. El largo y previo tratamiento del Medievo que permite a Reina en “Sueños” contemplar un característico desfile de personajes medievales se extiende a su “Baile de máscaras” y al poema “Sueños” de Manuel del Palacio⁶⁴. El elenco de figuras que se presenta al baile al que asiste Reina tiene en su tratamiento el desenfado propio del Modernismo. Observamos aquí el final de un proceso de codificación del Medievo que tiene su formación en el Romanticismo y que se consolida en estos años.

⁵⁹ J. B. CÁMARA, “A la luna”, *El Eco*, 46 (diciembre de 1879), pp. 365-366; G. JOVER, “Al pie de tu reja”, *El valle del Ebro*, 22 (2 de abril de 1882), p. 7; C. WALKER MARTÍNEZ, “Ofrenda del poeta”, *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 887 (1870), p. 39.

⁶⁰ C. PÉREZ TORESANO, “A Celia”, *El Eco*, 66 (1878), p. 107. Este poema nos ofrece una recurrente imagen medievalista de la mujer bella, todo un estereotipo decimonónico: “¡Oh! Yo me la figuro/ En gótica ventana,/ Cual árabe sultana/ Del Darro y del Genil;/ O en la morisca zambra,/ Envuelta entre grandeza,/ Luciendo su belleza/ Cual reina del pensil”.

⁶¹ J. M. de la TORRE, “Fragmento./ Trova”, *La Ilustración Ibérica*, 216 (19 de febrero de 1885), p. 126.

⁶² M. del PALACIO, *Poesías escogidas*, p. 36.

⁶³ C. FERNÁNDEZ SHAW, *Poesías completas*, pp. 426-433.

⁶⁴ M. REINA, “Sueños”; “Baile de máscaras”, *La Ilustración Española y Americana*, VII (22 de febrero de 1879), p. 134; M. del PALACIO, “Sueños”, *La Ilustración Española y Americana*, XXXVIII (15 de octubre de 1877), p. 243.



Para finalizar este trabajo, me gustaría establecer algunos parámetros finales sobre el medievalismo en el movimiento modernista a partir de lo que he ido señalando.

Hacia mediados de la década de los 70, cuando surge la nueva generación de autores de los que me he ocupado brevemente, comienza a hacer su aparición una preferencia por los temas medievales más librescos y de carácter foráneo, plasmada tanto en una recuperación de ciertos románticos alemanes como en la acogida de la vanguardia poética francesa, en concreto y sucesivamente, del Parnasianismo y el Simbolismo.

En los poemas se percibe, de manera progresiva, una mayor atención hacia los aspectos formales, que serán los encargados de transmitir las diversas sensaciones del poeta. Rasgos como la sonoridad y la exuberancia son evidentes en el "Soneto" de Reina, que muestra su aspiración hacia un Medievo musulmán esteticista y tipificado, o en el sensual poema "Amor de artista" de Segovia Rocaberti⁶⁵.

119

Esta composición, que se inicia con un profuso desfile de objetos de decoración, medievales y exóticos, nos muestra hasta qué punto el fetichismo fue fundamental en la postura decadente de estos artistas, una incipiente pasión por el objeto que luego derivará hacia su exaltación vanguardista, deshumanizado y hecho sujeto.

El Modernismo de nuestros poetas está así ligado al cambio de siglo, con raíces lejanas que se asientan en el Romanticismo, y las más próximas en movimientos de transformación cultural como el Espiritualismo y el Decadentismo. Paganismo, exotismo y sensualismo marcan la nueva poética, al igual que la infatuación del artista y un movimiento hacia lo etéreo.

Podemos así concluir que los premodernistas se ocupan del Medievo tanto como las generaciones anteriores, con la diferencia de que, como dice Melchor Fernández Almagro, ellos acabarán "con el énfasis oratorio, la sentenciosa definición, las evocaciones históricas o legendarias"⁶⁶. La Edad Media se hará entonces materia de cuentos, sensaciones, teatralidad, ambigüedades y ritmos sonoros. Se construirá marmórea en el Parnasianismo y se diluirá durante el Simbolismo. Pero sobre todo, e indudablemente, seguirá hechizando.

⁶⁵ M. REINA, "Soneto", *La Diana*, 11 (8 de julio de 1883), p. 13; E. SEGOVIA ROCABERTI, "Amor de artista", *La Diana*, 11 (8 de julio de 1883), pp. 4-5.

⁶⁶ M. FERNÁNDEZ ALMAGRO, "Carlos Fernández Shaw en la poesía de su tiempo", en C. Fernández Shaw, *Poesías completas*, Madrid, Gredos, 1966, p. 11.

La otra Edad Media Modernista: El Sueño de Al-Andalus

Amelina Correa Ramón
Universidad de Granada

Las diversas direcciones en que se encauza el complejo movimiento renovador de entresiglos que se ha dado en llamar modernismo –simbolismo, parnasianismo, orientalismo, misticismo, etc.–, y que tan acertadamente han sido estudiadas por Ricardo Gullón, no son, en última instancia, más que salvavidas diversos con que el poeta busca *sobrevivir al naufragio*. La profunda crisis finisecular que se manifiesta en los frecuentes sentimientos de hastío o desazón que abundan en los textos del periodo procede en buena medida del desvanecimiento de toda posible certidumbre, de cualquier asidero espiritual o trascendente, una vez consolidada la muerte de Dios. Como bien explica José Olivio Jiménez, desaparecida también la confianza en la suerte de divinidades vicarias que habían constituido desde el siglo XVIII la razón, la ciencia o el progreso, el ser humano “quedaría abandonado así a su propia merced, solo ante el misterio, vacío del mundo y, al cabo, vacío de sí”¹.

Esta cita alude perceptiblemente a la marginalidad del artista finisecular. De ahí surge su angustia: de su desasimiento ante la crisis “que acompaña a la expansión del capitalismo y de la forma burguesa de vida”². Según la conocida definición de Federico de Onís, el modernismo viene a ser

la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifes-

¹ J. O. JIMÉNEZ, *Antología de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 1985, p. 22.

² R. GUTIÉRREZ GIRARDOT, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, p. 18.

tar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera³.

Suficientemente conmocionados por todos los aspectos de esta crisis, los hombres de arte, siguiendo la guía de las únicas certidumbres posibles que les restan, esto es, su propia subjetividad y la búsqueda de la belleza como realidad suprema, se lanzarán a la construcción y búsqueda de *paraísos artificiales*, y recurrirán para ello a toda opción posible. De ahí que

una de las características del modernismo es la mezcla de ingredientes ideológicos de procedencias diversas y de patronos adscritos a santorales distintos. No siendo hombres de sistema, sino artistas enfrentados con una crisis espiritual de insólitas proporciones, buscaron en el pasado confortación y orientación, sin negarse a nada: misticismo cristiano, orientalismo, iluminismo, teosofía, magia, hermetismo, ocultismo, kabalismo, alquimia... La nómina de doctrinas puede alargarse fácilmente, pues la inquietud modernista buscó por todas partes caminos de perfección diferentes de los impuestos por las ortodoxias predominantes⁴.

121

En esa búsqueda consoladora, el orientalismo desempeñará un papel muy importante, como ya ha sido sobradamente puesto de manifiesto⁵. Pero, aunque éste podrá alcanzar su cauce y desarrollo bien en el espacio o bien en el tiempo, habitualmente se presentará teñido de un velo más o menos impalpable de añoranza, de evocación melancólica de un dorado momento de esplendor ya pasado: la bíblica Palestina, el Egipto de los faraones, y, claro está, también la brillante civilización andalusí, con su halo de grandeza y poesía.

Los conocidos versos de Stéphane Mallarmé "La carne es triste, ¡ay! y he leído todos los libros./ ¡Huir! ¡Huir lejos!..." representan a la perfección este anhelo siempre insatisfecho que se manifiesta en la crisis finisecular⁶. El punzante tedio que la realidad provoca en el escritor lo empuja a buscar otros mundos; pero, inevitablemente, tras ser éstos encontrados iniciarán un irremediable declive. Y es que, como bien explica Luis García Montero en su libro *Poesía, cuartel de invierno*, un lúcido estudio sobre las poéticas de la modernidad,

La suerte de los poetas malditos, heredera de las ruinas románticas, simboliza [...] la historia de ese sujeto trascendental titánico que quiere ubicarse en la realidad y se encuentra rodeado de palabras imposibles, de referencias a un paraíso siempre perdido⁷.

³ F. ONÍS, "Introducción", en *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, p. xv.

⁴ R. GULLÓN, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza, 1990, p. 109.

⁵ Cf., entre otros, A. DJBILOU, *Diwan modernista. Una visión de Oriente*, Madrid, Taurus, 1986, y L. LITVAK, *El jardín de Alah: Temas del exotismo musulmán en España*, Granada, Don Quijote, 1985.

⁶ "La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres./ Fuir! Là-bas fuir!" (S. MALLARMÉ, "Brise marine", de 1865).

⁷ L. GARCÍA MONTERO, *Poesía, cuartel de invierno*, Granada, Diputación de Granada, 1987, p. 19.

Ese paraíso perdido se configurará en el arte y la literatura de la época por medio de una serie de constantes, que actuarán como estereotipos en gran parte de la producción modernista de carácter exótico. Tales estereotipos suponen básicamente una manifiesta incapacidad para apreciar un Oriente real, por mucho que los escritores pretendan reproducir con objetividad lo que perciben. Lo cierto es que sus textos transmiten, más bien, un Oriente recreado imperceptiblemente, lastrado por una serie de clichés fuertemente arraigados a nivel subconsciente. En efecto, el Oriente que se invocaba desde el *fin de siglo* se componía de ingredientes variados, en su mayoría referentes culturales idealizados, lecturas literarias o históricas, proyección de deseos y plasmación de un intenso sentimiento de nostalgia. Ante una Europa agotada, de vida burguesa, y poco o nada apasionante, el artista sensible y refinado, ávido de encontrar un nuevo sentido a la vida, vuelve la vista hacia ese sueño colectivo consolidado por el orientalismo.

Así, las representaciones que encontramos en las obras literarias finiseculares suelen esconder, bajo la apariencia de una descripción realista, una verdad última que ya puso de manifiesto Edward Said en su clásico estudio, consistente en que “estas representaciones son representaciones, y no retratos naturales de Oriente”⁸. Y, sin duda, en el proceso de representar lo que ve, el escritor sitúa inadvertidamente sobre sus ojos una suerte de filtro de reconversión. Es decir, básicamente se tamiza inconscientemente la realidad percibida con una versión sublimada y subyacente, procedente de toda una serie de lecturas previas. Así, los prototipos idealizados y recreados literariamente se superponen visiblemente a la realidad oriental, como se puede apreciar en el siguiente texto de Isaac Muñoz, paradigma de autor decadente y esteticista perteneciente al círculo de Francisco Villaespesa:

Graves moros de leyenda inician una canción de un ritmo extraño de misteriosa sensualidad; es a veces recuerdo de una conclusión litúrgica, a veces violencia y grandeza épica de aquellos yemeníes guerreros de romance; a veces evocación, exhumación de esas músicas, poesías silenciosas del alma, que ni aun nosotros mismos conocemos: [...] a veces con la tristeza, con todo el desconsuelo, la pena inenarrable de una raza divinamente aristocrática que ve derrumbarse trágico, en la fatalidad de las cosas, el palacio celeste de cuyos jardines suspirarán tantas veces las sombras lunares de Lindaraxas y Moraimas⁹.

Si bien se advierte que todo el texto se halla impregnado de esta visión inadvertidamente falseada, las reveladoras expresiones “moros de leyenda” o “guerreros de romance” remiten de manera inexcusable a un proceso de literaturización de ese Oriente finisecular. Literaturización que, en otras ocasiones,

⁸ J. GOYTISOLO, *Crónicas sarracinas*, Barcelona, Tusquets, 1982, p. 41. Véase E. SAID, *Orientalismo*, trad. de María Luisa Fuentes, Madrid, Libertarias, 1990.

⁹ I. MUÑOZ, *Voluptuosidad*, Madrid, Imp. de Emilio González, 1906, pp. 146-147.

tendrá como referente un texto fundamental en la literatura oriental como *Las mil y una noches*, que, si bien había sido difundido parcialmente desde la propia Edad Media, será a partir del siglo XVIII, y sobre todo de la ocupación francesa de Egipto por Napoleón, cuando alcance su máximo auge¹⁰. A partir de ese momento, y durante todo el siglo XIX, se sucederán las traducciones a las diversas lenguas europeas, pudiéndose destacar las que llevaron a cabo en España dos de nuestros escritores finiseculares: Vicente Blasco Ibáñez (que traduce de la clásica versión francesa de Joseph-Charles Mardrus) y Rafael Cansinos Assens (políglota consumado que, como es bien sabido, se vio obligado a trabajar largos años como traductor para diversas editoriales). Del alcance y poder de sugerencia que el texto alcanzó entre los escritores modernistas encontramos buena muestra en Rubén Darío, quien, fascinado por su lectura, le dedicó entusiasmados párrafos en el capítulo “Tánger” de su libro *Tierras solares*:

Me siento por primera vez en la atmósfera de unas de mis más preferidas obras, las deliciosas narraciones que han regocijado y hecho soñar mi infancia, en español, y complacido y recreado más de una vez mis horas de hombre, en la incomparable y completa versión francesa del doctor Mardrus: *Las mil Noches y una Noches* [sic]¹¹.

También Vicente Valero de Bernabé, autor de *En la ciudad de las mezquitas* (1915), recurrirá a la seducción que ejerce sobre el imaginario occidental el conocido libro para describir la impresión que le causa su primer alojamiento en la ciudad de Tetuán:

No os extrañará, pues, que, nuevos en este ambiente de especial placidez, viviendo por vez primera una vida que creímos relegada a las encantadoras páginas de *Las mil y una noches*, teniendo por alojamiento la soñada mansión oriental donde todo convida al amor y a la pereza, hayamos pensado una vez y otra vez, hasta perder el sueño, en la huri encantadora, en la mujer deliciosa, exquisita, sin duda, cuando el mo-

¹⁰ Cf. la completa “Introducción” de Juan Vernet a su traducción de la obra (Barcelona, Planeta, 1990, pp. XXIII-LXVII), donde comienza explicando que “Tradicionalmente se viene aceptando [...] que *Las mil y una noches* fueron dadas a conocer en el mundo occidental por la versión francesa que, procedente del árabe, realizó bajo el reinado de Luis XIV el orientalista francés Galland. Pero si investigamos en la temática de la literatura española veremos que nuestros autores renacentistas conocían los temas de varios de sus cuentos y que ya en la Edad Media Pedro Alfonso, Jacob ben Eleazar de Toledo (siglo XIII) y otros introdujeron cuentos” (p. XXIII).

¹¹ R. DARÍO, *Tierras solares* (1904), en *Obras completas*, Madrid, vol. III: *Viajes y crónicas*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950, p. 948. A pesar de reconocer haber leído la obra en la versión francesa que publicó Joseph-Charles Mardrus en 1889, lo cierto es que la manera en que Darío cita su título parece remitir a la traducción inglesa que hizo Sir Richard Burton como *The Books of the Thousands Nights and a Night*, que recoge con mayor fidelidad el título árabe *Al laylah wa laylah*. La traducción de Mardrus fue grandemente elogiada por Darío también en el capítulo “Las mil y una noches” de su libro *Parisiana* (Madrid, s.f.): “Para traducir una obra de poesía es necesario un poeta. Y para traducir esta obra de poesía, sin parangón, era preciso un poeta sabio en cosas de Oriente como el Dr. Mardrus que ha vivido la vida oriental [Mardrus había nacido en El Cairo] en los mismos lugares en que nacieron, en abolidas y prestigiosas imaginaciones, estos cuentos extraordinarios” (apud A. DJBILOU, op. cit., p. 261).

ro así la cela y la guarda, y son sus gracias compendio de felicidades en el prometido paraíso...¹²

Pero no será tan sólo la narrativa la que recoja esa intensa seducción que el mítico libro ejerza sobre los desarraigados escritores finiseculares. Así, se puede recordar, por ejemplo, un interesante soneto del poeta y crítico literario Enrique Díez-Canedo, titulado precisamente "Intermedio de las Mil y una noches", donde se evoca líricamente el voluptuoso transcurrir de Scherezada en esas horas solares de una libertad conquistada mediante su habilidad narrativa de las largas noches de cuentos:

"En esto, Scherezada vio despuntar la aurora",
dice el libro: y añade que se calló, discreta.
¡Oh magia irresistible de la historia incompleta
que un enorme deseo de vivir atesora!

Cuando el sultán celeste los alminares dora
poniéndoles turbantes de luz, calla, en la quieta
paz del día, la ardiente kasida del poeta
ruiseñor, que a las rosas del jardín enamora.

Son la danza y el juego y el baño en las piscinas.
Surgen, aljofarados de perlas cristalinas,
hombros alabastrinos y pechos de naranja.

Y al abismarse en sombras el resplandor escaso
del día, que descíñe su purpurina franja,
Scherezada prosigue: "Era, señor, el caso..."¹³

De igual manera se remite a la literatura, y en este caso también al arte, en la descripción de la ciudad norteafricana de Tetuán que ofrece el médico y escritor César Juarros en su obra *La ciudad de los ojos bellos* (1922). El texto incide en la evocación de un lugar marcado por su "caudal lírico", comparable a "viejos tapices bordados con hilo de oro" y que, además, "hace de cada visitante un poeta". Pero la literaturización de la ciudad va aún más allá al ponerse en relación con uno de los tópicos más característicos de la literatura decadente finisecular, que continuará mostrando su vigencia al menos hasta la segunda década del siglo XX, como es el de la ciudad muerta. Se trata de ciudades sugestivas, estetizantes y marcadas por la perceptible huella de un importante pasado histórico y artístico que contrasta con un presente inactivo¹⁴. Si Georges Rodem-

¹² V. VALERO DE BERNABÉ, *En la ciudad de las mezquitas*, Madrid, Sdad. Editora de España, 1915, pp. 62-63.

¹³ E. DÍEZ-CANEDO, "Intermedio de las Mil y una noches", en *Versos de las horas*, Madrid, Imp. Ibérica, 1906. Para un análisis pormenorizado del poema, cf. A. CORREA RAMÓN, "Intermedio de las Mil y una noches, una cala orientalista en la obra de Enrique Díez-Canedo", en *Hacia la re-escritura del canon finisecular. Nuevos estudios sobre las direcciones del modernismo*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 79-91.

¹⁴ Véase el ya clásico estudio de H. HINTERHÄUSER, "Ciudades muertas", en *Fin de Siglo. Figuras y Mi-*

bach publica en 1892 *Bruges-la-Morte* y Gabriele D'Annunzio en 1898 *La città morta*, para comienzos del siglo XX antiguas ciudades como Granada, Toledo, Sevilla, Burgos o Ávila han consolidado ya su prestigio *decadente*¹⁵. Como bien explica Miguel Ángel Lozano Marco, dichas ciudades suscitan “un estado de ánimo al revelarse esa correspondencia que existe entre la sugestión profunda de su ambiente –su *alma*– y la sensibilidad del artista, impresionada por esas sensaciones urbanas”¹⁶.

Precisamente, César Juarros va a recurrir a la evocación de Granada en su descripción de Tetuán, reuniendo así en un mismo pasaje dos ciudades que tradicionalmente se han considerado vinculadas por estrechos lazos históricos, al haberse refugiado allí gran parte de los moriscos exiliados tras la expulsión de España, e, incluso, por una similar configuración urbana¹⁷. Nuevamente las expresiones utilizadas para describir Tetuán convierten a ésta en un lugar mitificado y literario:

No esperéis las maravillas de encaje de Granada; el secreto del poder sugestivo reside aquí en un misterioso hechizo que hace ver lo que no hay, amar lo que no se conoce, sentir celos de lo que no existe. [...]

Un milagro de magnolias y azucenas de la eterna poesía que sólo aquí es factible observar. No cabe defensa. Quien no soñó jamás; el más metalizado de los mortales, el que no besó una flor; el más egoísta, el que no deseó hijos, el más rudo, el que nunca amó, soñará aquí y se sentirá crepitar de lirismo¹⁸.

Curiosamente, el texto recuerda, por diversas similitudes que puede constatar fácilmente el lector, otro anterior en unos pocos años en que el escritor y periodista cordobés Rodolfo Gil habla de Granada en parecidos términos idealizadores, términos que acaban remitiendo, ineludiblemente, al imaginario orientalista:

¡Venid a Granada!

Vosotros los que tenéis el corazón desgarrado por el dolor; los que contáis por siglos las horas de hastío; los que os habéis dejado

tos, trad. de María Teresa Martínez, Madrid, Taurus, 1998, pp. 41-66. Referente al caso español, conviene consultar el interesante trabajo de M. Á. LOZANO MARCO, “Un topos simbolista: la ciudad muerta”, en *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España 1898-1930*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000, pp. 13-30.

¹⁵ *La città morta* puede considerarse más bien una novela de inspiración arqueológica, que revela una especie de amor por unas ruinas que evocan un pasado de esplendor.

¹⁶ M. Á. LOZANO MARCO, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷ Véase, en este sentido, un revelador fragmento en que Isaac Muñoz recuerda precisamente la estrecha relación: “En un acoplamiento extraño de casas de un blancor violentísimo que, uniéndose, forman verdaderas bóvedas resonantes y oscuras, encontramos preciosas puertas labradas que aún conservan la gentil y penetrante fragancia del tiempo antiguo, en que los melancólicos desterrados de Garnatha, crearon la Tetuán actual, la ciudad encantada de los misterios y de los perfumes” (I. MUÑOZ, *La corte de Tetuán*, Madrid, Imp. Helénica, 1913, pp. 21-22).

¹⁸ C. JUARROS ORTEGA, *La ciudad de los ojos bellos (Tetuán)*, Madrid, Mundo Latino, 1922, p. 52.

entre las zarzas de la vida pedazos del alma; los que huís del ruido que aturde y del bullicio que enloquece; venid a Granada. [...]

Los que sentisteis en vuestro espíritu el beso divino del arte; [...] los que agitados por el sacro numen de la poesía vais por el mundo cantando todo lo grande y noble en su aspecto más bello; los que en las glorias del pasado buscáis consuelo a las desdichas del presente y en el enigma de las ruinas y de los edificios vetustos queréis descifrar la profecía de los mejores tiempos: quedaos en Granada.

Alabad a esta ciudad, escultores de la palabra; que de ella se dijo no tenía rival ni en el Egipto, ni en el Irac [sic], ni en la Siria. Alabad a Granada, que ella fue llamada por los árabes *el cielo del mundo*¹⁹.

Conviene observar que esa metáfora que parecería identificar la ciudad de Granada con una suerte de paraíso terrenal toma como puntos de referencia única y exclusivamente lugares geográficos identificables con el Oriente mitificado, o bien, alusiones intuidas a su anterior pasado glorioso en el tiempo de los ziríes o de los nazaritas. Y lo cierto es que como tal edén andalusí se convertirá en una suerte de tópico en la literatura finisecular. De este modo, cuando Rubén Darío visita Andalucía en su viaje a España de 1903, su capítulo dedicado a Granada comienza precisamente con estas elocuentes palabras: "He venido, por un instante, a visitar el viejo paraíso moro"²⁰. Tras manifestar su satisfacción por haber elegido el solitario y frío mes de febrero para su periplo, ajeno a los habituales grupos turísticos frecuentes en la primavera o el verano, Darío se complace en dejarse poseer a su antojo por sus intensas vivencias literarias de la Granada musulmana. Y, nuevamente, aparece la conocida dicotomía arte/vida, que el autor nicaragüense resuelve a favor de la opción más poética, es decir, el arte, que permite la evasión del prosaísmo de la monótona y ordenada sociedad occidental:

¿Quién no se siente, en un caso igual, poseído de ese tartarinismo sentimental, que sin que notemos a la inmediata su influencia, nos solidariza un tanto con los tipos de nuestras lecturas, con los personajes que nos han hecho pensar y soñar un poco, por la poesía de su vida, que nos liberta por instantes de la prosa de nuestra existencia práctica cotidiana?²¹

Y es que Rubén Darío ya lo había dicho abiertamente en sus recordadas "Palabras liminares" a *Prosas profanas* (1896): "¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer"²². Por lo tanto, resulta fácilmente comprensible

¹⁹ R. GIL, *El país de los sueños. Páginas de Granada*, Granada, Tip. Lit. Paulino V. Traveset, 1901, p. 11 (ed. facsímil: Granada, Albaida, 1992).

²⁰ R. DARÍO, *op. cit.*, p. 902.

²¹ *Ibidem*, p. 905.

²² R. DARÍO, "Palabras liminares", en *Prosas profanas y otros poemas, Obras completas*, Madrid, vol. V: *Poesía*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1953, p. 763.

que se dejara seducir con facilidad y deleite por la magia evocadora del pasado medieval de la Garnata árabe, teñida siempre por el ya advertido velo idealizador:

Así, pues, no he de negaros que he evocado a la bella Lindaraja cerca de su mirador, que he lamentado una vez más la atroz expulsión de los moros, de aquellos moros cultos, sabios, poetas, con industrias hermosas y pueblo sin miserias²³.

Al mismo legendario mirador de Lindaraxa o Lindaraja²⁴, hermoso y recoleto rincón del palacio árabe de la Alhambra, dedicará justamente Francisco Villaespesa todo un poemario de título homónimo. En él armoniza y conjuga un vocabulario y un estilo inspirados en la poesía arábigo-andalusí (se denomina “gacela” a la amada, se evocan los nardos y los jazmines en un contexto amatorio, etc.), por un lado, y en el viejo romancero morisco, por otro²⁵. Además, incluye un revelador poema, “Elegías de Granada”, donde recurre a la profesión de fe musulmana, grabada cientos de veces en las filigranas de los muros de las estancias nazaríes, para proclamar la verdadera e inquebrantable esencia árabe de la ciudad andaluza:

127

Lo saben las flores
y los ruiseñores;
el ciprés lo siente,
lo dice la fuente:
“¡No hay más Dios que Alá!”

Plantar quiso en vano
su cruz el cristiano
en tus torres...Nada...
Granada es Granada...
¡Siempre lo será!²⁶

Se puede observar en el texto cómo Villaespesa habla del “cristiano” en tercera persona, como asumiendo implícitamente su identificación personal con la realidad arábigo-andalusí. Curiosamente, ese sentimiento de identificación con

²³ R. DARÍO, *Tierras solares*, p. 905.

²⁴ Según las leyendas, Aixa, la favorita repudiada del sultán Muley Hassen, vivía en este lugar. El nombre árabe significa “los ojos de Aixa”, puesto que la sala ofrecía unas maravillosas vistas sobre el barrio del Albayzín, con anterioridad a la construcción del renacentista Palacio de Carlos V. De entre todos los lugares de la Alhambra éste pareció ofrecer a los poetas modernistas una singular atracción. Así, por ejemplo, además de los ya citados se puede recordar el soneto “Mirador de Lindaraxa”, de Alberto Álvarez de Cienfuegos, que comienza con el siguiente cuarteto: “Sobre el ensueño de esmeralda y oro/ del mágico jardín, los miradores/ parece que recuerdan los amores/ de una bella sultana y un rey moro” (A. ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS, *Los dos Alcázares. Alhambra y Generalife*, Madrid, 1916).

²⁵ De hecho, una sección del poemario se titula explícitamente “Romances moriscos” y se publicó dedicada al periodista Augusto Vivero, director y fundador de la revista *África española*.

²⁶ F. VILLAESPESA, *El Mirador de Lindaraxa* (1908), en *Poesías completas*, ed. Federico de Mendizábal, Madrid, Aguilar, 1954, I, p. 609.

el árabe, con ese árabe idealizado y literaturizado hacia el que se enfoca el deseo de alteridad modernista, resultará bastante frecuente en la producción creativa del periodo. Recordemos la muy conocida afirmación contenida en el poema "Adelfos" de Manuel Machado: "Tengo el alma de nardo del árabe español"²⁷. Pero también el poema "¡Por eso soy moro!", del excéntrico escritor almeriense José María Martínez Álvarez de Sotomayor, un caso extremo de asunción del disfraz orientalista no sólo en su obra literaria, sino también en su propia vida, ataviado de árabe con frecuencia y transformando su cortijo de Cuevas del Almanzora en una especie de palacete morisco, inmortalizados ambos en diversas fotografías.

Porque enciende la luz en mi mente
la ilusión de una fiesta de Oriente
y con besos los labios coloro
de la reina ideal de la zambra...
Porque tiene Granada una Alhambra,
¡por eso, soy moro!²⁸

De igual modo, la prosa del orientalismo modernista de estos años recogerá también afirmaciones formuladas en idéntico sentido, como las palabras de Isaac Muñoz cuando proclama vehemente:

Soy un árabe, y desearía morir olvidado y huraño en el fondo de una vieja mezquita, el día trágico y maldito en que haya de morir el Islam²⁹.

Pero volviendo a Francisco Villaespesa, uno de los más significativos autores del periodo en lo que se refiere a evocación literaria de ese antiguo esplendor andalusí, cuyos rastros se atisban aún en las ciudades andaluzas de finales del siglo XIX, y, de manera muy especial en la mítica Granada, última joya de la corona hispano-musulmana, no se puede dejar de mencionar un drama emblemático como *El alcázar de las perlas*. Sus representaciones constituirían un auténtico éxito desde su estreno en el Teatro Isabel la Católica de Granada el 8 de noviembre de 1911, por la prestigiosa compañía de los actores María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. Esta tragedia en cinco actos y en verso narra precisamente la mítica construcción de la Alhambra en tiempos de Alhamar, mediado el siglo XIII, diseñada, según la versión del poeta almeriense, por el visionario alarife Azhuna, quien se ofrece al emir con estas palabras:

Señor, vengo a ofrecerte
un alcázar cual otro en el mundo no habrá...

²⁷ M. MACHADO, "Adelfos", en *Alma* (1902), en *Alma. Caprichos. El mal poema*, ed. Rafael Alarcón Sierra, Madrid, Castalia, 2000, p. 119.

²⁸ J. M. MARTÍNEZ ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, "¡Por eso soy moro!", *La Alhambra*, XVIII.419 (1915), p. 399. Sobre este escritor, cf. P. PERALES LARIOS, *Álvarez de Sotomayor, poeta del campo y la opresión*, Almería, Cajalmería, 1987 y A. CORREA RAMÓN, "Fascinación y ensueño. Orientalismo doméstico en la literatura modernista: El caso de José María Martínez Álvarez de Sotomayor", *El Legado Andaluzí*, 21 (2005), pp. 18-27.

²⁹ I. MUÑOZ, *La corte de Tetuán*, Madrid, Imp. Helénica, 1913, p. 78.

¡Lo he soñado cien veces antes de conocerte!
 ¡Oculto en lo más hondo de mi espíritu está!
 Alcázar de las Perlas le llamo, desde el día
 en que flotando incierto en mis sueños le vi...
 ¡El mismo Paraíso su gloria envidiaría!...
 ¡Tan rico es y tan bello!³⁰

Nótese nuevamente la alusión al paraíso en estrecha vinculación con la configuración de la Granada musulmana como lugar de ensueño consolador para el escritor modernista, lo que, como ya hemos venido señalando, se convertirá en una constante en la etapa finisecular.

El enorme éxito que esta pieza dramática reportaría a Francisco Villaespesa quedaría, no obstante, algo ensombrecido por un motivo perteneciente a lo que podíamos considerar *intrahistoria literaria*. En efecto, existe un episodio poco conocido que lo relaciona con un escritor hoy casi olvidado llamado Juan García Goyena, natural de Granada, pero afincado en Madrid. En 1905 García Goyena había publicado su obra *Al-Ianhk-Bar* [sic] (*Alá es el más grande*). *Leyendas árabes*, libro dedicado a Antonio Joaquín Afán de Ribera, patriarca de las letras granadinas y organizador de unas célebres tertulias literarias en su carmen morisco “de las Tres Estrellas”, situado en el antiguo barrio del Albayzín³¹. Dicha obra estaba compuesta por cinco leyendas cuyo referente común venía dado precisamente, tal y como permitía suponer su título, por la evocación poética de la fecunda etapa musulmana de Granada.

Casualmente, una de dichas leyendas se titulaba “El alcázar de las perlas”, y relataba, si bien en prosa y con estructura narrativa, la historia del palacio de ensueño que el alarife Azhuna diseña y construye para Alhamar, quien aparece presentado como un auténtico mecenas de las artes y las letras:

Por ti, Alhamar, se envanece Granada de llamarse la Damasco de Occidente; tú proteges al sabio y al artista: tú das consuelo al pobre y fiestas a tus pueblos; tu corte es corte de poetas; y en ti encuentra pródiga hospitalidad el extranjero³².

En fin, lo cierto es que, cuando seis años después se estrena y publica la aclamadísima pieza dramática de Francisco Villaespesa, ésta es rápidamente

³⁰ F. VILLAESPESA, F., *El alcázar de las perlas*, Madrid, Rubí, s.f. [1946?], p. 39.

³¹ Según informa en 1901 Rodolfo Gil en su ya mencionado *El país de los sueños. Páginas de Granada*, el Carmen de las Tres Estrellas constituía “Cenáculo de cultura, nido de amores misteriosos, resto de un antiguo palacio moruno que destruyó la codicia buscadora de los tesoros del rey vencido y fugitivo de *Isbilía*, Aben Abid: eso es este huerto famoso. En él escribió su novela *Martín Gil* aquel valiente y admirado poeta (que eso era más que todo, aunque ahogó su musa en brazos de su galana y pintoresca prosa) que se llamó don Manuel Fernández y González, a cuya memoria ilustre la prensa y los literatos granadinos han rendido tributo recientemente, colocando con toda solemnidad en su honor una lápida sobre la puerta principal del carmen” (R. GIL, *op. cit.*, p. 157).

³² J. GARCÍA GOYENA, “El alcázar de las perlas”, en *Al-Ianhk-Bar* [sic] (*Alá es el más grande*). *Leyendas árabes*, Madrid, Imp. de Enrique Barea, 1905, p. 40. Cf. A. CORREA RAMÓN, “Juan García Goyena”, en *Literatura en Granada, 1898-1998. I: Narrativa y literatura personal*, Granada, Diputación de Granada, 1999, p. 509.

denunciada por Juan García Goyena a causa del presunto plagio que suponían las evidentes similitudes que ambas obras presentaban. Dado que el almeriense se avino a cederle voluntariamente la mitad de los derechos de autor a cambio de que la demanda fuera retirada, cabe pensar que la sospecha de plagio no era infundada y que superaba cualquier admisible intertextualidad.

Pero más allá de anécdotas que no hacen sino demostrar que el mundillo literario nunca ha carecido de sus peculiares subterráneos no aptos para las visitas de culto, el hecho claro es que la Granada andalusí y sus monumentos emblemáticos, sobre todo, claro está, la Alhambra, se convierten en uno de los motivos preferidos de los escritores finiseculares frecuentadores de ese particular orientalismo arqueológico. Se trata de textos que aluden siempre al esplendor pasado, a la vez que tienden a identificar, de una u otra manera, la civilización arábigo-andalusí con el arte y la poesía. Así, por ejemplo, en el soneto escrito en versos alejandrinos y titulado “La Alhambra” del muy parnasiano Antonio de Zayas:

Ya del Alcázar moro no turban los Cenetes
el augusto silencio con voces estentóreas,
ni engalanan azahares sus columnas marmóreas
ni perfuman jazmines sus airosos templetes.

Madrigales no riman ya sus fuentes de piedra
ni cual antes deslumbran sus áureos azulejos,
y en las torres austeras y en los muros bermejos
atrevidas se arrastran las serpientes de hiedra.

Y cuando al dulce aliento del dadivoso Mayo,
de la Luna descende melancólico el rayo
a descubrir secretos de las sombras nocturnas,

en el alcázar moro las huríes se dan cita
y divierten unánimes al Genio Nazarita
que a los siglos dirige miradas taciturnas³³.

Pero en realidad, para comprobar esa abrumadora presencia de la Granada hispanomusulmana en las letras del periodo, basta realizar un somero recorrido por algunos de los títulos que, en auténtica multitud, se publican entre 1885 y 1920, dentro de todos los géneros literarios posibles³⁴. Así, recopilaciones

³³ A. ZAYAS, “La Alhambra”, en *Joyeles bizantinos*, Madrid, Imp. de Antonio Marzo, 1902, p. 21.

³⁴ En este sentido, conviene recordar el ya clásico estudio de María Soledad Carrasco Urgoiti, *El moro de Granada en la literatura (del siglo xv al xix)* (Madrid, Revista de Occidente, 1956), que se dedica a estudiar e inventariar pormenorizadamente la figura literaria del “moro galante granadino”, que alcanza su mayor auge con el romanticismo. Según Carrasco Urgoiti, en una afirmación que podría resultar cuanto menos discutible, buena parte del modernismo “volvió la espalda a todo orientalismo” y “El imperativo de silencio sobre los temas moriscos fue obedecido por Rubén Darío, que los evitó en su obra poética” (M. S. CARRASCO URGOITI, *op. cit.*, ed. facsímil: estudio preliminar de Juan Martínez Ruiz, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 443-444). Sin embargo, sí acierta al seña-

legendarias como *El suspiro del moro. Leyendas, tradiciones, historias referentes a la conquista de Granada* (1885), de Emilio Castelar³⁵; o *La conversión de un zegrí. Leyenda heroica sobre una tradición granadina* (1889?), de Carlos Peñaranda³⁶; obras dramáticas como *La conquista de Granada* (1899), del catedrático de la Universidad Juan de Dios Vico y Bravo³⁷; o el drama lírico *La rendición de Granada* (1891), de Enrique Ceballos Quintana³⁸; o el misceláneo y emblemático *Libro de Granada* (1899), proyectado por Ángel Ganivet y escrito en colaboración con Nicolás María López, Matías Méndez Vellido y Gabriel Ruiz de Almodóvar, sus compañeros en el grupo de renovación literaria y artística granadino bautizado como *Cofradía del Avelano*³⁹. También convendría mencionar la significativa y muy reveladora *Granada (Guía emocional)* (1920), escrita por el matrimonio Martínez Sierra, pero firmada según su inveterada costumbre sólo por Gregorio⁴⁰; incluso se puede recordar sintomáticamente la recuperación que lleva a cabo el erudito Leopoldo Egulaz y Yanguas de *El Hadits de la princesa Zoraida, del emir Abul-hasan y del caballero de Aceja. Relación romancesca del siglo xv o principios del xvi en que se declara el origen de las Pinturas de la Alhambra*⁴¹.

131 Pero sobre todo se cultivará el tema en el ámbito de la poesía, pudiéndose recordar, entre otros, los poemarios *El patio de los Arrayanes* (1908), *Ajimeces de ensueño* (1914) o *Los nocturnos del Generalife* (1915), de Francisco Villaespesa⁴²; *La reconquista de Granada* (1909), de Enrique Carretero⁴³; o *Los dos Alcázares* (1916) y *Generalife* (1916)⁴⁴, del modernista granadino Alberto Álvarez de Cienfuegos. Esta enumeración se podría alargar casi hasta el infinito, sobre todo si se incluyeran

lar que resuena en la obra literaria de la generación contemporánea a Ganivet "la nota de angustia primorosamente modulada que se percibe en los aciertos máximos del género morisco. Y aunque hablaran poco del pasado árabe de su tierra, sentían la herencia mora en su propia indolencia e inclinación a la melancolía y la percibían asimismo en el temperamento ardiente y artístico del pueblo" (*Ibidem*, p. 443). También señala la importancia del elemento oriental en la obra de autores como Manuel Paso, Manuel Reina, Salvador Rueda, Francisco Villaespesa o Alberto Álvarez de Cienfuegos, entre otros (cf. pp. 445-449).

35 E. CASTELAR, *El suspiro del moro. Leyendas, tradiciones, historias referentes a la conquista de Granada*, Madrid, Imp. Fortanet, 1885.

36 C. PEÑARANDA, *La conversión de un zegrí. Leyenda heroica sobre una tradición granadina*, La Coruña, Imp. de La Voz de Galicia, s.f. [1889?].

37 J. de D. VICO Y BRAVO, *La conquista de Granada. Drama histórico en tres actos y en verso*, Granada, Imp. Lit. Vda. e Hijos de P. V. Sabatel, 1899.

38 E. CEBALLOS QUINTANA, *La rendición de Granada*, Madrid, Florencio Fiscowich, 1891.

39 A. GANIVET, N. M. LÓPEZ, M. MÉNDEZ VELLIDO y G. RUIZ DE ALMODÓVAR, *Libro de Granada*, Granada, Imp. Lit. Vda. e Hijos de P. V. Sabatel, 1899 (ed. facsímil: Granada, Comares, 1987).

40 G. MARTÍNEZ SIERRA, *Granada (Guía emocional)*, Madrid, Saturnino Calleja, 1920.

41 L. EGUILAZ Y YANGUAS, *El Hadits de la princesa Zoraida, del emir Abul-hasan y del caballero de Aceja: relación romancesca del siglo XV o principios del XVI en que se declara el origen de las Pinturas de la Alhambra*, Granada, Imp. Lit. Vda. e Hijos de P. V. Sabatel, 1892.

42 F. VILLAESPESA, *El patio de los Arrayanes*, Madrid, Imp. de Balgañón y Moreno, 1908, *Ajimeces de ensueño*, Madrid, Imp. Helénica, 1914 y *Los nocturnos del Generalife*, Madrid, Imp. Juan Pueyo, 1915.

43 E. CARRETERO, *La reconquista de Granada*, Madrid, Castro y Cia., 1909.

44 A. ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS, *Los dos Alcázares, Alhambra y Generalife y Generalife*, Granada, Imp. de El Defensor de Granada, s.f. [1916].

y consideraran poemas sueltos o las tan frecuentes colaboraciones en revistas. No obstante, por terminar con una pequeña rareza, mencionaré el libro de poemas titulado *Al pie de la Alhambra* (1899), de Luis Lloréns Torres⁴⁵, que se presentaba antecedido de un prólogo en el que el autor manifestaba su opinión y experiencia acerca de la literatura granadina del momento y de sus principales figuras. Lo llamativo del caso viene dado porque Luis Lloréns, que estudió Derecho y se doctoró en Letras por la Universidad de Granada, era de origen puertorriqueño y sería un defensor pionero del ideal de independencia de su patria, de modo que existe la curiosa paradoja de que su libro *Al pie de la Alhambra* resulta ser, "estrictamente el primero de la literatura postcolonial de Puerto Rico"⁴⁶. En línea con la ardiente evocación del esplendoroso pasado de la Granada medieval y sus glorias, Lloréns proclama:

Soberbio y colosal, sobre cimientos
de roca y de granito fabricados,
allí está, con sus fustes y calados,
el bermejo castillo musulmán;
allí está, con sus torres y murallas,
dormido entre fantásticos jardines,
donde el aura que mece los jazmines
expira bajo bosques de arrayán. [...]

Yo también he pisado la almorrefa
de sus regios y artísticos salones,
donde entre muelles zofras y crespones
Lindaraja desnuda se durmió;
y yo también, desde las torres rojas,
he visto la ciudad, entre jardines,
donde fueron los ricos zacatines
de finas telas que Bagdad tejió⁴⁷.

Ciertamente, también otras ciudades andaluzas fueron objeto reiterado de la pertinente evocación idealizada por su pasado andalusí. Así, no faltaron alusiones a la alcazaba almeriense, el alcázar sevillano, la Giralda y la Torre del Oro, la mezquita de Córdoba o la mágica ciudad abandonada de Medina Azahara, la *Ciudad de la Flor de Azahar*, mandada construir en el siglo x por el califa Abderramán III en honor a su favorita, cuyas ruinas sólo fueron encontradas precisamente en el siglo xix, retrasándose su excavación arqueológica nada menos que hasta 1910. Todos ellos tendrán su espacio en versos y en relatos de autores modernistas, tanto andaluces como foráneos. Y es que ya lo expresaba el muy polifacético Rafael Cansinos Assens:

⁴⁵ L. LLORÉNS TORRES, *Al pie de la Alhambra*, Granada, Imp. Lit. Vda. e Hijos de P. V. Sabatel, s.f. [1899].

⁴⁶ A. SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada (1898-1998) II: Poesía*, Granada, Diputación de Granada, 2000, p. 14.

⁴⁷ L. LLORÉNS TORRES, "La Alhambra", en *Al pie de la Alhambra*.

Andalucía está obsesionada por el fantasma moruno; donde quiera que veis una ruina, allí surge la sombra del moro; en sueños con tesoros soterrados, que en un tiempo, por lo menos, ha sido el sueño de toda Andalucía, infaliblemente intervienen los moros: el moro está siempre presente, aunque invisible, en Andalucía, emboscado tras las columnas de los patios, entre los bojales de los jardines. Es como un duende, cuyas huellas pueden seguirse por todas partes, aunque no se le vea a él mismo. Para cualquier enigma, el andaluz tiene siempre a mano la clave del moro. Ellos hicieron lo que no se sabe quien lo hizo. La noción del moro o el árabe está cuajada de superstición para el andaluz; es inspiradora de cierto temor místico y de atracción nostálgica⁴⁸.

Dicha nostalgia y dicha profunda imbricación entre lo andaluz y lo árabe se localizarán también en el género poético. Un caso llamativo se encuentra en el poema titulado precisamente "Andalucía", del afamado dramaturgo Eduardo Marquina, representante, junto con Villaespesa, del teatro poético de comienzos del siglo xx:

133

Andalucía, promesa de aurora
 en el ocaso de Sierra Morena;
 pedestal de la Alhambra en que llora
 la infinita quejumbre agarena;
 casa solar del *Andalús*,
 exasperada en dardos de sol que todavía
 pasando estás de Mahoma a Jesús
 por el camino blanco de María:

Cuando España incolora desfallezca y sucumba,
 ¡dale a beber tu sangre en tu mano!
 Cuando Europa no exista, en su tumba,
 ¡levanta y haz vibrar tu estandarte africano!⁴⁹

Estas estrofas de Marquina, aparentemente sencillas, encierran precisamente el origen y la razón de ser de este orientalismo andalucista de *fin de siglo*. En efecto, frente a una sociedad burguesa de vida reglada y valores establecidos, que ofrece una existencia gris al poeta (obsérvese la elocuente expresión "España incolora"), frente a una Europa enfermiza y decadente ("en su tumba", en palabras de Marquina), de donde se encuentran ausentes la intensidad vital y la ilusión, el ensueño consolador del orientalismo andaluz representa, por el contrario, el color, la exaltación de la belleza sublime y la evocación legendaria. Evocación de una suerte de edén o paraíso perdido, imposible de aprehender o

⁴⁸ R. CANSINOS ASSENS, *La copla andaluza*, Granada, Bib. de la Cultura Andaluza, 1985, pp. 157-158.

⁴⁹ E. MARQUINA, "Andalucía", en *Los pueblos y su alma*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, [1936]; apud A. DJIBLOU, *op. cit.*, p. 130.

de recuperar, pero susceptible a las recreaciones literarias que se muestran como realidad vicaria.

Así pues, y como ya explicara Ricardo Gullón, hay que reconocer en estos autores "... la sinceridad de tal modo de sentir lo pasado, embelleciéndolo involuntariamente y depurándolo, por instintiva omisión de los aspectos negativos, hasta el punto de la idealización"⁵⁰.

Idealistas, en efecto, y soñadores, los poetas modernistas buscaban, como "peregrinos errantes"⁵¹, un mundo *otro*, perseguían una realidad *otra*, una experiencia vital *otra*. Su intenso sentimiento de alteridad les hacía sentirse desubicados en una sociedad utilitarista y pragmática en la que la literatura había acabado convirtiéndose tan sólo en una mercancía más. Quizás por eso el propio Juan Ramón Jiménez escribiera un hermoso y emocionante poema, titulado, sintomáticamente, "Distinto":

Lo querían matar
los iguales,
porque era distinto.

Si veis un pájaro distinto,
tiradlo;
si veis un monte distinto,
caedlo;
si veis un camino distinto,
cortadlo;
si veis una rosa distinta,
deshojadla;
si veis un río distinto,
cegadlo...
si veis un hombre distinto,
matadlo.

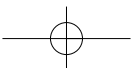
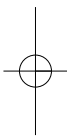
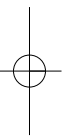
[...] lo que seas, que eres
distinto
(monte, camino, rosa, río, pájaro, hombre):
si te descubren los iguales,
huye a mí,
ven a mi ser, mi frente, mi corazón distinto⁵².

134

⁵⁰ R. GULLÓN, *op. cit.*, p. 42.

⁵¹ La expresión procede de un elocuente fragmento de la obra *Del jardín del amor* de José María Llanas Aguilaniedo: "Llevadme fuera, lejos, a países jóvenes y luminosos donde se pueda ejercer la moral del humilde o del usurpador libremente y con éxito; donde las puertas no se cierren al paso del peregrino errante que llega sediento y angustiado de la dura jornada" (J. M. LLANAS AGUILANIEDO, *Del jardín del amor* (1902), ed. José Luis Calvo Carilla, Huesca / Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses / Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002, pp. 100-101).

⁵² J. R. JIMÉNEZ, "Distinto", en *Antología poética*, prólogo y selección de Antonio Colinas, Madrid, Alianza, 2002, p. 340.



Visitando la Construcción del Canon Medieval: El caso de la Mutación Genológica de la *Gran Conquista de Ultramar* en la Historiografía Literaria del siglo XIX*

136

César Domínguez
Universidad de Santiago de Compostela

La obra tradicionalmente conocida como *Gran conquista de Ultramar* (GCU, a partir de ahora) representa el paradigma totalizador por excelencia de la historiografía ibérica medieval consagrada a las cruzadas en Tierra Santa. Así lo indican ya las titulaciones medievales, generalmente relegadas por la tradición crítica en favor de la denominación actual, procedente de su impresión en el taller salmantino de Hans Giesser en 1503 (S, a partir de ahora). En efecto, de los cuatro testimonios que componen la tradición manuscrita (mss. Madrid, Biblioteca Nacional, 1187, 1920 y 2454, y Salamanca, Biblioteca Universitaria, 1698), tres establecen desde los elementos paratextuales una clara vinculación con el discurso historiográfico, en cuyo marco el texto funcionaría por oposición a proyectos más limitados (la *Estoria de Gerusalem abreuviada*, por ejemplo, traducción de la obra homónima latina de Jacques de Vitry). Así, es posible hallar en los códices autorreferencias tales como *Grant estoria de Ultramar* (ms. BNM 1187, fol. 360^{Va}), *Estoria mayor de Vltramár* (ms. BNM 1920, fol. 204^{Va}) o *Estoria dela conquista de Vltramár* (ms. BUS, 185^{Va}). Frente a éstas, la edición salmantina opta por un título en apariencia facticio (*La gran conquista de vltra mar* [fol. 1^r]), ya que pa-

* El presente trabajo se integra en el proyecto de investigación "Hacia una teoría de la Historia comparada de las literaturas desde el dominio ibérico", financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia (HUM2007-62467/FILO).

rece el resultado de la conjunción de diversas unidades a través de una fase intermedia representada por el ms. BNM 2454 con la fórmula *La conquista de Ultramar* (fol. 1^r).

Si bien esta evolución puede no ajustarse a la realidad, lo cierto es que el cambio en la titulación constituye un claro indicio de un proceso más amplio de mutación genológica de la GCU¹. Este cambio de género, que se habría iniciado con su impresión en el taller de Giesser, se cifra en un desplazamiento desde el ámbito historiográfico de la crónica (la *estoria* de la poetología medieval) hacia un género editorial emergente a principios del siglo XVI (el libro de caballerías), una operación que la tradición crítica ha contribuido a consolidar desde entonces como resultado de la búsqueda de unos orígenes autóctonos para la novela española.

137 En el caso del impreso salmantino, califico la nueva titulación como indicio de un proceso más amplio, en el sentido de que esa reorientación de la obra hacia el género caballeresco se apoyó asimismo en otras estrategias, tales como la disposición del molde, la elección del grabado, la creación de un prólogo o la *ordinatio*, entre otras. Me he ocupado en otro lugar de analizar bajo un enfoque genológico el impreso salmantino, por lo que no reiteraré ahora lo allí expuesto². Mi propósito aquí es examinar ese mismo proceso (la mutación genológica) desde el prisma de la recepción crítica de la obra en la historiografía literaria a lo largo del siglo XIX³. La restricción cronológica no parece requerir de abundantes justificaciones. Durante el siglo XIX tiene lugar en toda Europa, y también en España, la consolidación del discurso historiográfico, hasta el punto de que nos ha legado el canon de la literatura española, incluido el de su fase medieval. A esta dimensión crítica cabe añadir otra textual, pues el XIX es también el siglo de una ingente labor editorial. Es en esta época cuando, por una parte, la GCU es nuevamente editada, precisamente en una de las empresas de planificación literaria

¹ Así, una de las objeciones más obvias que se podría plantear al proceso de intitulación aquí aludido vendría dada por la necesidad de que Hans Giesser hubiese tenido acceso a, al menos, dos de los cuatro códices de la GCU actualmente conocidos o a otros vinculados con sus respectivas familias (mss. BNM 1187 y BUS 1698) para efectuar la creación del título *Gran conquista de Ultramar* a partir de fórmulas como *Grant estoria de Ultramar* y *Estoria dela conquista de Ultramar*, por ejemplo. Ahora bien, esto no parece factible, pues todo indica que el impresor trabajó con un único manuscrito completo de la obra.

² C. DOMÍNGUEZ, "El maestre Hans Giesser y el trabajo editorial: de la *Grant estoria de Ultramar* a la *Gran conquista de Ultramar*", en *Proceedings of the Tenth Colloquium*, ed. Alan Deyermond, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 2000, pp. 115-130. Por lo que concierne al formato editorial del género caballeresco, remito a José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000.

³ Para una discusión sobre la construcción del canon de la literatura española durante el siglo XVIII, remito a I. URZAINQUI, "La literatura medieval ante la historiografía literaria del siglo XVIII: criterios y actitudes", en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989), ed. María Isabel Toro Pascua, 2 vols., Salamanca, Departamento de Literatura española e hispanoamericana - Universidad de Salamanca, 1994, t. II, pp. 1103-1114, y a E. BAKER, "Nuestras antigüedades: la formación del canon poético medieval en el siglo XVIII", *Hispania: Revista Española de Historia*, 209.61/3 (2001), pp. 813-830. J. M.^a POZUELO YVANCOS y R. M.^a ARADRA SÁNCHEZ proporcionan una reflexión general sobre el canon de la literatura medieval española muy interesante en *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 189-209.

más determinantes para la historia de la literatura española (la Biblioteca de Autores Españoles), y, por otra parte, cuando su interpretación se hace canónica.

Puede llamar la atención el hecho de que se escoja una obra como la *GCU* para visitar críticamente la construcción del canon medieval. Si bien es innegable que la *GCU* es una obra menor en el canon de la literatura medieval española, al menos en términos comparativos con respecto al interés suscitado por la trinidad canónica representada por el *Poema de Mio Cid*, el *Libro de buen amor* y *La Celestina*, su papel en la configuración del canon en modo alguno puede ser considerado periférico. Para comprender esta disparidad bastará tomar en consideración la distinción, de ascendencia polisistémica, entre *canonicidad estática* y *canonicidad dinámica*⁴. La canonicidad estática es el proceso de sacralización de un texto que la cultura desea preservar, con independencia de que dicho texto sea leído o no; la canonicidad dinámica alude al hecho de que un modelo literario se convierte en un principio productor del sistema. En términos de canonicidad estática, el papel de la *GCU* en el canon de la literatura medieval construido por la historiografía es menor, ya que ha sido considerada por diversos motivos una obra fallida, calificación a la que coadyuva el supuesto hecho de ser la única obra ibérica del ciclo de las cruzadas. En términos de canonicidad dinámica, la *GCU* ocupa una posición nuclear como resultado de su postulada relación genética con el *Amadís* y, a través de él, con todo el género de los libros de caballerías. Tanto en uno como en otro tipo de canonización ha desempeñado un papel determinante el hecho de que la *GCU* sea una traducción de obras francesas⁵. La canonización dinámica ha enfatizado su función de incorporación de un nuevo modelo (el libro de caballerías) al repertorio del sistema literario hispanomedieval, del que surgirá una auténtica obra autóctona (el *Amadís*). La canonización estática, por su parte, se ha limitado a subrayar su carácter de obra *no original*.

Para examinar el papel reservado a la *GCU* en la construcción del canon medieval en la historiografía literaria del siglo XIX, es imprescindible en primer lugar aproximarse al contexto de producción de la obra: la corte literaria de Sancho IV. Proporcionaré tan sólo las mínimas referencias que permitan aquilatar la distancia entre el horizonte de expectativas *original* (el codificado textualmente por los promotores de la obra) y el horizonte de expectativas elaborado por los eruditos del XIX. En segundo lugar, examinaré las diversas operaciones críticas que a lo largo del XIX contribuyeron a la mutación genológica de la *GCU*. Para ello me centraré exclusivamente en la recepción crítica. Sin lugar a dudas, la recepción creativa ofrece datos inestimables para una comprensión global del

⁴ Para esta distinción, véase I. EVEN-ZOHAR, "Polysystem Theory", *Poetics Today*, 11.1 (1990), pp. 9-26: 19-20.

⁵ Sobre los usos traductológicos de la *GCU*, véase mi trabajo "«Antiocha la noble fue ganada assi como avéys oído»: traducción y *double emploi* en la *Gran conquista de Ultramar* (II, 73)", en *Traducir la Edad Media: la traducción de la literatura medieval románica*, eds. Juan Paredes y Eva Muñoz Raya, Granada, Universidad de Granada, 1999, pp. 349-361.

fenómeno. En el caso que nos ocupa, este tipo de recepción podría estar representada en España por la recreación literaria del barcelonés Ramón López Soler del tipo de novela histórica de Walter Scott bajo el significativo título de *Los bandos de Castilla o El Caballero del Cisne*, con influencias directas en, al menos, dos receptores críticos de la GCU: Manuel Milà i Fontanals en 1874 y Adolfo Bonilla y San Martín en 1913⁶. Reservo su análisis para estudios futuros. Finalmente, intentaré ofrecer algunas conclusiones de alcance más general en relación con los ideogramas que la mutación genológica de la GCU parece poner al descubierto en la construcción del canon medieval en el siglo XIX.

I. Aproximación al contexto de producción de la Gran conquista de Ultramar: la corte de Sancho IV

El convulso reinado de Sancho IV (1284-1295) estuvo dominado por conflictos de diverso tenor, tales como las consecuencias de la guerra civil que lo enfrentara a su padre Alfonso X por la cuestión dinástica, su reconocimiento regio por parte de las Cortes de Valladolid, la limitación del poder nobiliario (simbolizado en la figura de Lope Díaz de Haro), el avance de los benimerines en el sur peninsular o lo concerniente a la legitimidad de su matrimonio con María de Molina (hija del infante Alfonso de Molina, tío de Alfonso X), la cual no se produciría, por obra del papa Bonifacio VIII, hasta seis años después de la defunción del monarca castellano⁷. Ante todos estos factores que socavaban su imagen regia, Sancho IV supo apreciar el influjo ideológico que podía llegar a ejercer la letradura y cómo a través de ella era posible, precisamente, lograr la legitimación de su poder y el de sus sucesores, un objetivo que más tarde asumió María de Molina con la regencia durante las minorías de su hijo (futuro Fernando IV) y de su nieto (futuro Alfonso XI)⁸. Para ello, Sancho IV el Bravo recurrió de manera

139

⁶ R. LÓPEZ SOLER, *Los bandos de Castilla o El Caballero del Cisne*, 3 vols., Valencia, Cabrerizo, 1830. Esta novela histórica no guarda relación alguna con la GCU, ya que está ambientada en la primera mitad del siglo XV, en concreto en el reinado de Juan II. Sin embargo, su importancia radica en su adaptación, precisamente, de una de las novelas de Scott sobre las cruzadas (*Ivanhoe*) y en el empleo del apelativo "Caballero del Cisne" para su protagonista (Ramiro). Acerca de la influencia de Scott en esta obra de López Soler, remito al clásico trabajo de E. ALLISON PEERS, "Studies in the Influence of Sir Walter Scott in Spain", *Revue Hispanique*, 68 (1926), pp. 1-160: 12-39. El apelativo podría ser casual, pero la reconstrucción histórica llevada a cabo por López Soler induce a pensar que el autor tendría conocimiento de este personaje a partir de alguna fuente medieval. Milà i Fontanals publicó una reseña sobre esta novela el 2 de febrero de 1854 en el *Diario de Barcelona*, según noticia proporcionada por F. BUENDÍA, ed., *Antología de la novela histórica española*, Madrid, Aguilar, 1963, p. 41, n. 3. Por su parte, Adolfo Bonilla y San Martín menciona explícitamente la novela en su estudio sobre el Caballero del Cisne. Véase A. BONILLA y SAN MARTÍN, *Las leyendas de Wagner en la literatura española con un apéndice sobre el santo grial en el "Lanzarote del Lago" castellano*, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1913, p. 61, n. 10.

⁷ La síntesis más documentada en torno del reinado de Sancho IV es el clásico estudio de M. GAIBROIS de BALLESTEROS, *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*, 3 vols., Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos y Talleres Voluntad, 1922-1928, a la que puede añadirse la menos ambiciosa de J. M. NIETO SORIA, *Sancho IV 1284-1295*, [Palencia], Diputación Provincial de Palencia, 1994.

⁸ El concepto medieval de letradura engloba el conjunto de saberes humanísticos y sus respectivos productos discursivos. Así, en la *Estoria de España* se muestra qué tipo de persona es ajena a la letra-

particular a dos categorías discursivas, los *libros de estorias*, con los que se historiaba la sucesión del *señorio*, sus derechos de *linage* y su participación en los *fechos heroicos*, y los *libros de castigos*, con los que se demostraban los profundos fundamentos morales de su corte.

Sancho IV, en consonancia con los valores éticos que desde los centros intelectuales de Europa estaban revistiendo la Historia y, por tanto, sus productos narrativos, aconseja en repetidas ocasiones desde las colecciones sapienciales elaboradas bajo su patrocinio la lectura de *estorias*. En ellas era posible hallar todo tipo de enseñanzas, en especial las que concernían al recto gobierno y a los peligros que podían ocasionar la pérdida del *rregno*⁹. Incluso si se toma como punto de referencia un único tratado sapiencial de la corte sanchina como los *Castigos*, son muy numerosas las *estorias* en él aludidas: *Estoria de Iherusalem* (fol. 10^F), *Estoria oriental* (fol. 11^V), *Estoria del rey Sant Aduarte* (fol. 13^V), *Estoria del rey David* (fol. 32^F), *Estoria de Troya* (fol. 78^V) o *Estoria delos fechos de los romanos* (fol. 79^V), entre otras muchas. Resulta difícil determinar si todos estos compendios históricos formaban parte de los fondos de la biblioteca regia, si bien en algunas ocasiones parece implicarse que las informaciones ofrecidas en los *Castigos* podrían ser rápidamente cotejadas y ampliadas mediante la consulta directa de la obra referida: “e por que entendas que te digo verdat para mjentes enla estoria de Troya t fallaras y commo se perdio Troya por la trayçion que fizo eneas” (ms. BEsc Z-III-4, fol. 78^V).

140

La *Estoria de Troya* no fue la única obra cuya lectura Sancho IV recomendó a su hijo, el infante don Fernando:

¶ Para mjentes enla estoria de quando ganaron los xristianos la cibdat de antiochia τ fallaras y del duc godofre que non seyendo grand omne de cuerpo se le acaesçió muchas vegadas que dio con su espada muy grandes golpes τ tan grandes que se faze vna grand extrañeza de creer (ms. BEsc Z-III-4, fol. 3^V).

dura: “e fue este Licinio omne much escasso t muy cobdicioso t muy duro t much aspero t brauo y esquiuo t no soffrido en ninguna cosa. E era muy lujurioso t querie grand mal la letradura t esto era por que lo el no podie aprender t por esto dizie siempre mal del saber”, en Alfonso X, *Estoria de España*, t. I, eds. Lloyd A. Kasten y John Nitti, en *Admyte II: Archivo digital de manuscritos y textos españoles*, ed. Charles Faulhaber et alii, CD-ROM, [Madrid], Micronet, [1999], fol. 118^V. Por su parte, don Juan Manuel señala los vínculos de la letradura con el aprendizaje gramatical durante las fases de la infancia y adolescencia: “et después que fueren entendiendo, yo yrles mostrando poco a poco todas las cosas, por que pueden ser muy sabidores. Ca tan bien en la letradura, quanto les cunple de saber, commo en saber todo lo que cunple de cavallería; et de cómo pueden mantener sus pueblos en derecho et en justicia et en paz”, en *El libro enfinido*, en *Cinco tratados*, ed. Reinaldo Ayerbe-Chaux, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989, pp. 115-162: 125.

⁹ “Si parares mjentes enlas estorias que fueron falladas, fallaras enellas que muchos Reyes perdieron rregnos por menguamjento de justicia, E non que ninguno lo perdiere fazjendo sobejanja de justicia” y “Esripto es enlas estorias antiguas que por los pecados que fazen los rreyes da dios majamjento en los pueblos t en los sus vasallos que por que ellos son cabeças delos otros. E por dar dios alos Reyes mayor majamjento faze escarmjento en aquellos que son so ellos”, en Sancho IV, *Castigos y documentos para bien vivir* (*Escorial, Z-III-4*), ed. John Zemke, en *Admyte II*, fols. 34^V y 52^F, respectivamente. A partir de ahora, este códice se citará como ms. BEsc Z-III-4.

Este pasaje de los *Castigos* parece hacer referencia a la estoria que, desde su impresión en Salamanca en 1503 ya indicada, se conoce como *La gran conquista de ultramar*. La *GCU* constituye el paradigma historiográfico totalizador por excelencia del Oriente latino llevado a cabo en territorio ibérico. Ello es consecuencia de la riqueza de los materiales empleados, así como del hecho de que algunos de éstos fueron compartidos por otras crónicas ejecutadas asimismo en este territorio. La primera dificultad que plantea esta compilación historial es la de su autoría. Tomemos en consideración a este respecto la citada mención de la *GCU* en los *Castigos* como una obra que debería ser consultada por el infante don Fernando. La primera redacción de la colección sapiencial se finalizó de forma paralela a la conquista de Tarifa por parte del monarca castellano:

¶ E fizelo enel año que con ayuda de dios gane tarifa delos moros cuya era que auja mas de seysçientos años que la tenjan en su poder des que la perdio el Rey don Rodrigo, que fue el postrimero Rey delos godos por la maldad τ trayçion abomjnable del malo conde don jullan (ms. BEsc Z-III-4, fol. 2r).

141

Si bien Sancho IV tomó Tarifa en octubre de 1292 con la ayuda de las fuerzas de Muhammad II de Granada, la finalización de los *Castigos* se produciría en el año 1293. A este respecto, obsérvese la mención de dicho año en el *explicit* de los *Castigos*: “e Nos el Rey don sancho que fezimos este libro lo acabamos aqj en este logar Enla era de mjll τ treientos τ treinta τ vn años” (ms. BEsc Z-III-4, fol. 95V)¹⁰.

De los testimonios manuscritos conservados de la *GCU*, el más antiguo es el ms. Madrid, Biblioteca Nacional, 1187, en cuyo colofón la obra se atribuye, precisamente, a Sancho IV:

Este libro dela grant estoria de ultramar, que fue fecho sobre los nietos τ los bisnietos del cauallero del cisne que fue su comienço dela grant hueste de antiocha Godofre de Bullon con sus hermanos, mando sacar

¹⁰ “Estipulada la capitulación, que Sancho IV cumple con toda fidelidad, el día 13 de octubre de 1292 entran triunfalmente las huestes cristianas en Tarifa, ocupando la villa que cinco siglos había pertenecido al invasor”, en Gaibrois de Ballesteros, t. II, p. 182. Por lo que se refiere a la datación de los *Castigos*, no existe disparidad alguna entre 1292, mencionado en el prólogo como año de la conquista de Tarifa, y 1293 (1331 según la era hispánica), mencionado en el colofón. Derek W. Lomax llama la atención sobre el hecho de que en el lenguaje de la cancillería real la expresión “enel año que con ayuda de dios gane a + ciudad” significa ‘dentro de los doce meses después del acontecimiento’; por tanto el año de la toma de Tarifa va de octubre de 1292 a octubre de 1293. Véase D. W. LOMAX, “La fecha de *Castigos e documentos*”, *Anuario de Estudios Medievales*, 18 (1988), pp. 395-397. Este particular había sido esclarecido desde hacía tiempo por Gaibrois de Ballesteros: “en los privs. rods. de 18 de mayo de 1293 (Martín Lázaro, 21) y 23 mayo (número 484) se dice «en el anno en que el Rey don Sancho gano Tarifa et heredó Molina», asociando los dos grandes acontecimientos ocurridos dentro de doce meses” (t. II, p. 223, n. 2). Frente al título tradicional de esta colección sapiencial (*Castigos e documentos*), omito el segundo término en función de la explicación proporcionada por J. M. CACHO BLECUA en “El título de los *Castigos y documentos* de Sancho IV”, en *La literatura en la época de Sancho IV (Actas del Congreso Internacional «La literatura en la época de Sancho IV»*, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994), eds. Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megias, [Alcalá de Henares], Universidad de Alcalá, 1996, pp. 153-168.

de françeses en castellano el muy noble don Sancho rey de Castiella de Toledo de Leon de Gallizia de Seuilla de Cordou/a/ [*de Murçia] de Jahen τ del algar/be/ sennor de Mollina, el s[??]o Rey de los que fueron en Castiella τ en Leon que ouieron assi nombre, fijo del muy noble rey don Alfonso el onzeno τ dela my noble reyna donna yolant (ms. BNM 1187, fol. 360v)¹¹.

Junto a la atribución y al hecho de que en este códice regio de la redacción primigenia la obra se titule *Grant estoria de Ultramar*, cabe destacar asimismo que entre las titulaciones se incluya la de *sennor de Mollina*, que Sancho IV tan sólo ostentó a partir de mayo de 1293¹². Por lo tanto, el período mayo-octubre de 1293, momento de finalización de los Castigos, constituye asimismo el *terminus post quem* para la ejecución de la GCU por parte de Sancho IV, al tiempo que abril de 1295, en que se produce la defunción del monarca, determina el *terminus ante quem*, ya que en el colofón del ms. BNM 1187 no se incluye alusión alguna acerca de este episodio. Ahora bien, la propia factura de este códice regio, en el que de las setenta y tres miniaturas previstas tan sólo se efectuaron las dos primeras (correspondientes a los folios 1^r y 2^r) parece implicar que precisamente la muerte de Sancho IV en 1295 determinó la interrupción de esta empresa literaria.

En consecuencia, es posible afirmar que en el momento de finalización de los Castigos se estaba procediendo a la redacción de la *Grant estoria de Ultramar*, título que empleo alternativamente con el canónico *Gran conquista de Ultramar* por las implicaciones genológicas que acarrea en su ámbito de producción (el taller sanchino). De esta manera, es muy probable que cuando Sancho IV recomienda la lectura de esta crónica de las cruzadas al infante don Fernando se refiera bien a su parte primera (la que concierne a la Primera Cruzada; de ahí que se aluda a la “estoria de quando ganaron los cristianos la cibdat de antiochia”), bien a los borradores de la compilación, ya que la redacción del último volumen —de los tres de que se compone la obra— del códice regio no se finali-

142

¹¹ Por lo que se refiere a la numeración del monarca, que debe leerse como Sancho VII, remito a J. GIMENO CASALDUERO, “Sobre las numeraciones de los reyes de Castilla”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 14 (1960), pp. 271-294, y, para el caso de Sancho IV, a D. CATALÁN, *De Alfonso X al Conde de Barcelos. Cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla y Portugal*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 74-75, n. 10 y, más recientemente, C. ALVAR, “De Sancho VII a Sancho IV: algunas consideraciones sobre el *Libro del tesoro* de Brunetto Latini”, *Voz y Letra*, 2 (1991), pp. 147-155. El monarca se presenta como Sancho VII, numeración en la que se incluían a los reyes navarros y leoneses desde Sancho Garcés; con dicho ordinal aparece en los prólogos del *Libro del tesoro* (ms. Madrid, Biblioteca Nacional, 687), del *Lucidario* y de los Castigos. Catalán, a partir del ordinal presente en estos códices, transcribe la sección correspondiente del colofón del ms. BNM 1187 como “se[teno] rrey” en *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí. Códices, crónicas, versiones y cuadernos de trabajo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal/ Universidad Autónoma de Madrid, 1997, p. 252, n. 228.

¹² Gaibrois de Ballesteros, *op. cit.*, t. II, pp. 216-225. Este título también se recoge en el prólogo de los Castigos: “¶ E por ende nos el Rey don sancho por la gracia de dios septimo Rey de castilla de leon de Toledo de Galicia de seujlla de cordoua de murçia de jahen del algarbe τ señor de molina, ponjendo mjs fechos τ mj pobre juyzio τ entendimjento en aquel soberano altisimo Rey muy poderoso fazedor de todas las cosas [...] fize este libro para mj fijo τ dende para todos aquellos que del algund bien qujsieren tomar τ aprender a serujçio de dios τ dela virgen gloriosa santa maria” (ms. BESC Z-III-4, fol. 2^r).

zaría hasta después de mayo de 1293 (según determina la referencia a la posesión de Molina en el colofón), al tiempo que su iluminación se interrumpiría definitivamente tras abril de 1295.

A este respecto, la hipótesis de que el proceso compilatorio de la *GCU* hubiese sido paralelo a la redacción de los *Castigos* puede apoyarse asimismo en el *exemplum* sobre Godofredo de Bouillon incluido en esta colección sapiencial. En él se alude a la virginidad del héroe cruzado, un aspecto sobre el que, precisamente, se incide en la *GCU* con el capítulo 91 del libro III (de acuerdo con la *ordinatio* de *S*), el cual no procede de las fuentes empleadas. Habrá que concluir, por tanto, que Sancho IV promovió la inclusión de dicho capítulo, ya que había apreciado la importancia de la castidad como elemento vehiculante del *linage* (con las implicaciones morales que ello mantenía con la situación de su matrimonio y la de sus sucesores), de forma que a partir de él fundamentó su función como *razon* de la *GCU*.

143 El carácter de paradigma totalizador que atribuyo a la *GCU* no es sólo consecuencia del dilatado lapso cronológico que aborda, por el que se pretende historiar todo el *fecho* de Ultramar, sino también de su aglutinación de numerosas obras, proceso mediante el cual se logra la transmisión conjunta de un ciclo textual cuyas unidades habían conocido una difusión relativamente independiente en el sistema literario de origen (el francés). En efecto, la *GCU* vertebra su materia discursiva a través del eje proporcionado por *L'Estoire de Eracles empeureur et la conqueste de la terre d'outremer*, ella misma traducción de la crónica latina de Guillermo de Tiro (*Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*) complementada con la labor de los *continueurs* desde finales del siglo XII hasta finales del XIII¹³. A partir de este soporte proporcionado por el tirense y sus continuadores, la *GCU* amplifica diversas secciones mediante la inserción —total o parcial— de prosificaciones de poemas del primer ciclo francés de las cruzadas, entre otras fuentes, cuyas discrepancias con el texto base son sometidas a un minucioso proceso de corrección y adaptación. De estos poemas épicos, la prosificación que mayor resonancia crítica ha obtenido en el marco narrativo de la *GCU* ha sido el relato comúnmente llamado *El Caballero del Cisne*.

II. Aproximación a uno de los contextos de recepción de la Gran conquista de Ultramar: la tradición crítica del siglo XIX

Durante el siglo XIX pueden distinguirse dos etapas en la recepción de la *GCU*, en relación con las cuales su edición a cargo de Pascual de Gayangos constituye la línea divisoria. La primera mención de la obra se debe a Friedrich Bouterwek, quien en *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit*, de 1804, identifica la *GCU* como obra debida a Alfonso X y basada en la crónica de Gui-

¹³ Para un examen de las relaciones textuales entre la *Grant estoria de Ultramar* (es decir, la versión sanchina de la *GCU*) y la *Estoire de Eracles*, remito a mi trabajo "La *Grant estoria de Ultramar* (conocida como *Gran conquista de Ultramar*) de Sancho IV y la *Estoire de Eracles empeureur et la conqueste de la terre d'Outremer*", *Incipit*, 25-26 (2005-2006), pp. 189-212.

lloermo de Tiro: “a general Chronicle of Spain, and a History of the Conquest of the Holy Land, founded on the work of William of Tyre, were also written by order of Alphonso”¹⁴. La segunda mención es debida a Ángel Anaya, quien en *An Essay on Spanish Literature*, de 1818, establece un repertorio de obras debidas a Alfonso el Sabio, cuya identificación es deudora de los elencos de Nicolás Antonio (la *Bibliotheca Hispana Vetus*), fray Martín Sarmiento (*Memorias para la historia de la poesía, y poetas españoles*) y Gaspar Ibáñez de Segovia Peralta y Mendoza, Marqués de Mondéjar (*Memorias históricas del rei D. Alonso el Sabio*), a quienes se menciona explícitamente. La referencia es tan breve que no permite realizar deducción alguna, si bien tal vez sea conveniente resaltar que el repertorio posee una cierta organización genológica, por la que la GCU es presentada a continuación de la *Estoria de España*:

Don Alonso the Wise was the author of El libro de las Armellas, a work on Astronomy; The General History of Spain; that of Ultramar, or of the Crusades; The Life of King Don Fernando, his father; El Tesoro; El Sepentenario; Los Fueros (the laws) de Valladolid; El Libro de las Querellas (the book of Complaints); Las Cantigas (the Canticles); and other productions noticed in the works of Don Nicolas Antonio, in those of Sarmiento, and of the Marquis of Mondejar¹⁵.

144

Entre 1833 y 1839 se publica una edición del *Quijote* debida al erudito murciano Diego Clemencín, edición que Francisco Rico ha calificado como “primero, comentario, y luego repertorio de anotaciones, [...] solo en último término es en rigor una edición”¹⁶. Precisamente en las anotaciones Clemencín se sirvió de la GCU para comentar aspectos caballerescos e identificar alusiones a caballeros presentes en el *Quijote*. Este uso de la GCU por parte de Clemencín es suficientemente indicativo de su concepción genológica de la obra, que manifiesta explícitamente en relación con *El Caballero del Cisne*, “cuya historia es el libro castellano de Caballerías más antiguo que se conoce”¹⁷. Atribuye la obra a Alfonso X (t. I, p. 101, n. 13) y considera que se compuso en el siglo XIII: “en la *Gran Conquista de Ultramar*, escrita por el mismo tiempo [siglo XIII], se cita y aun se extraccita una historia de Carlos Mainete” (t. I, pp. 92-93, n. 2)¹⁸. Aplicará esta misma

¹⁴ F. BOUTERWEK, *History of Spanish Literature*, trad. por Thomasina Ross, Londres, David Bogue, 1847, p. 22.

¹⁵ A. ANAYA, *An Essay on Spanish Literature, Containing Its History, from the Commencement of the Twelfth Century, to the Present Time; With An Account of the Best Writers, in Their Several Departments, and Some Critical Remarks*, Londres, Boosey, 1818, p. 11, n.

¹⁶ F. RICO, “Historia del texto”, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, 2 vols., Barcelona, Crítica, 1998, t. I, pp. CXCIII-CCXXI: CCXXI.

¹⁷ Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Diego Clemencín, 8 vols., Madrid, Librería de la Viuda de Hernando, 1894, t. II, p. 114, n. 32.

¹⁸ En 1885 Charles Bradford publica un *Índice* a las notas de Clemencín en el que se sigue atribuyendo la GCU a Alfonso X; véase C. F. BRADFORD, *Índice de las notas de D. Diego Clemencín en su edición de El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Madrid, 1833-39, 6 vols., 4^o) con muchas referencias a pasajes oscuros y dificultosos del texto y a la *Historia de la literatura española de Mr. Ticknor* (Edición de 1863, 3 vols.), Madrid, Manuel Tello, 1885, p. 111.

perspectiva genológica a la *GCU* en su conjunto en la *Biblioteca de libros de caballería*, estudio conservado en un manuscrito datado en 1805, pero que no se publicó hasta 1942, por lo que no lo tomo en consideración aquí.

George Ticknor, en el primer volumen de *History of Spanish Literature*, de 1849, presenta algunas noticias interesantes sobre la *GCU*. Este autor, Smith Professor de francés y español en la Universidad de Harvard, atribuye la obra a Alfonso X como la mayoría de sus predecesores¹⁹. Menciona la edición salmantina de 1503 como único testimonio de la obra. Es muy probable que tuviese acceso a algún ejemplar de *S*, ya que no sólo ofrece correctamente los datos de la impresión, sino que también consigna con exactitud el año de uno de los últimos acontecimientos relatados (la muerte del rey Luis de Francia en 1270), frente a 1264, año consignado por Sarmiento y que hace referencia al enfrentamiento entre Alfonso X y Muhamad I, rey de Granada. Ahora bien, a pesar del desconocimiento de cualquier indicio de transmisión manuscrita, no por ello Ticknor deja de plantear algunas hipótesis. Como ya advirtiera Sarmiento y siguiendo sus mismos postulados, Ticknor examina algunos pasajes que sólo pueden ser considerados adiciones con respecto al cuerpo principal de la obra (el supuestamente compilado bajo las órdenes de Alfonso X) y que se habrían producido en su opinión en el momento de editarse en el taller de Giesser:

Unhappily, in the only edition of this curious work—printed in 1503—the text has received additions that make us doubtful how much of it may be certainly ascribed to the time of Alfonso the Tenth, in whose reign and by whose order the greater part of it seems to have been prepared (p. 42).

Junto a la sección relativa a la extinción de los Templarios, que ya señalara Sarmiento, Ticknor también considera adiciones posteriores al proceso original de compilación el episodio sobre el asesinato de Conradino Hohenstaufen el Joven y, significativamente, todo el relato protagonizado por el Caballero del Cisne, cuya inserción para dignificar a Godofredo de Bouillon habría sido asimismo ideada en el taller de Giesser:

The story of the Knight of the Swan, full of enchantments, duels, and much of what marks the books of chivalry, begins abruptly at lib. I cap. 47 [...] and it ends with Cap. 185. [...] It was, I suppose, inserted in the Ultramar, when the Ultramar was prepared for publication, because it was supposed to illustrate and dignify the history of Godfrey of Bouillon (p. 42, n. 26).

Si hasta el momento se había establecido por parte de la tradición crítica como fuente fundamental de la *GCU* la versión francesa de la crónica de Guillermo de Tiro y se había señalado la existencia de secciones interpoladas

¹⁹ G. TICKNOR, *History of Spanish Literature*, 3 vols., Londres, John Murray, 1849, t. I, p. 4.

que, tal vez, contarían con fuentes propias, Ticknor, llevado por su interés por *El Caballero del Cisne*, identifica su fuente: “this story of the Knight of the Swan [...] appeared originally in Normandy or Belgium, begun by Jehan Renault and finished by Gandor or Graindor of Douay, in 30,000 verses, about the year 1300” (p. 42, n. 26). La referencia resulta extremadamente confusa. Ticknor no la extrae del trabajo editorial que en 1846 empezara a publicar el Barón de Reiffenberg sobre las diferentes versiones protagonizadas por el Caballero del Cisne, sino de breves alusiones debidas a Warton, De la Rue y Thoms entre 1824 y 1838 en sus estudios sobre poesía y romances ingleses (p. 42, n. 26)²⁰.

Seguramente debe atribuirse a Ticknor, como consecuencia de sus consideraciones sobre *El Caballero del Cisne*, una nueva aproximación genológica a la GCU, ya que su *History of Spanish Literature* ejerció mucho más influencia entre los hispanistas que la obra de Sarmiento. Cabe destacar que calificara la GCU como obra curiosa (p. 42), calificativo derivado de una tensión, que será observada por toda la recepción posterior, entre las secciones *históricas* y las *ficcionales* o, más concretamente, *caballerescas*:

It begins with the History of Mohammed, and comes down to the year 1270; much of it being taken from an old French version of work of William of Tyre, on the same general subject, and the rest from other less trustworthy sources. But parts of it are not historical. The grandfather of Godfrey of Bouillon, its hero, is the wild and fanciful Knight of the Swan, who is almost as much as representative of the spirit of chivalry as Amadis the Gaul, and goes through adventures no less marvellous (pp. 41-42).

Como ya propusiera Sarmiento, Ticknor considera que la GCU se estructura a partir de un relato-marco de carácter histórico (el proporcionado por la versión francesa de la crónica de Tiro) en el que conviven relatos cuya adscripción genológica (libros de caballerías) produce una amalgama en la que se entrelaza lo histórico con lo ficticio (p. 41).

Alexander Foster, con *Spanish Literature*, de 1851, clausura esta primera etapa de recepción de la GCU en el siglo XIX. Foster se limita a mencionar algunas obras de Alfonso X, entre las cuales, significativamente, la GCU se sitúa junto a la *Estoria de España* y, por primera vez en este siglo, la *General estoria*:

The Holy Scriptures also, accompanied by a paraphrase of sacred history, were, by his order, rendered into this language; besides a “General Chronicle of Spain”, a “History of the Conquest of the Holy Land”, and several other Works deemed worthy of popular attention²¹.

²⁰ BARON DE REIFFENBERG y M. A. BORGNET, eds., *Le Chevalier au Cygne et Godefroid de Bouillon: Poème historique*, 3 vols., Bruselas, Hayez, 1846-1854. El número de versos aludido por Ticknor lleva a pensar en una referencia no al cantar del *Chevalier au Cygne* en particular, sino a todo el primer ciclo francés de la cruzada en general, tal como lo justificaría la mención de Graindor de Douai, refundidor de la *Chanson d'Antiochie* y la *Chanson de Jérusalem*.

²¹ A. F. FOSTER, *Spanish Literature*, Edimburgo, William & Robert Chambers, 1851, pp. 55-56.

Con el trabajo llevado a cabo por Pascual de Gayangos, quien, por otra parte, tradujo al castellano y anotó junto a Enrique de Vedia la obra de Ticknor, se inicia la segunda etapa de la recepción decimonónica de la *GCU*. Gayangos, historiador y orientalista, contribuyó a la creación y organización del cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos. En 1844 fue nombrado miembro de la Real Academia de la Historia y colaboró en la labor editorial de la Biblioteca de Autores Españoles, uno de los principales instrumentos de construcción del canon literario español. Su primer trabajo en la BAE se publicó en 1857. Dedicado a los libros de caballerías, su elevado mérito radica no sólo en la edición de obras fundacionales del género (el *Amadís y las Sergas de Esplandián*), sino fundamentalmente en su estudio y clasificación de este género, plasmados en los clásicos “Discurso Preliminar” y “Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana o portuguesa, hasta el año 1800”, que constituyen todo un hito en la historiografía literaria hispánica²². En su aproximación al género caballeresco, con cuyas obras tuvo un intenso contacto como resultado de su clasificación de manuscritos e impresos españoles encargada por el Museo Británico, Gayangos se interesó especialmente por dos aspectos: las teorías sobre los orígenes del género y su tipología temática.

En relación con las teorías genésicas, menciona: 1) la tesis gótica, definida por autores como Paul Henri Mallet y Thomas Percy y que presupone que los libros de caballerías derivan de la poesía narrativa sobre reyes y guerreros creada en los pueblos del norte de Europa; 2) la tesis árabe, para la cual los libros de caballerías se habrían originado como resultado del contacto de la cultura europea con la árabe sea en Oriente Próximo, sea —como defiende Thomas Warton— en la península Ibérica; y 3) la tesis greco-romana, defendida por Joseph Warton, que establece que los libros de caballerías proceden de la evolución de la mitología pagana reambientada en la sociedad feudal europea²³. Gayangos (p. iv) se inclina por aceptar como más verosímil la tesis greco-romana, si bien no niega la posible influencia de los otros dos cauces.

Por lo que a la *GCU* en particular se refiere, resulta altamente significativo que Gayangos considere como posible la influencia de los planteamientos árabigos, no en su vertiente hispánica, sino en la oriental²⁴. Para quienes defen-

²² Con anterioridad a Gayangos, Leandro Fernández de Moratín realizó un estudio sobre los libros de caballerías hispánicos y un repertorio, que no han atraído la atención de la crítica. Véase L. FERNÁNDEZ MORATÍN, “Discurso histórico sobre los orígenes del teatro español”, en *Obras: Orígenes del teatro español*, 4 vols., Madrid, Aguado, 1830-1831, t. I, pp. 93-98. No incluye referencia alguna a la *GCU*.

²³ P. de GAYANGOS, ed., *Libros de caballerías*, Biblioteca de Autores Españoles, 40, Madrid, Rivadeneira, 1857; reimpr. 1874, pp. III-IV. Los estudios fundacionales sobre los orígenes de los libros de caballerías en los que se basa Gayangos son los siguientes: P. H. MALLET, *Introduction à l'histoire de Dannemarc*, 2 vols., Copenhague, s.e., 1755; T. PERCY, *Reliques of Ancient English Poetry*, 3 vols., Londres, J. Dodsley, 1765; T. WARTON, *The History of English Poetry, from the Close of the Eleventh Century to the Commencement of the Eighteenth Century*, 3 vols., Londres, J. Dodsley, 1774-1781; y J. WARTON, *Essay on the Writings and Genius of Pope*, Londres, M. Cooper, 1756.

²⁴ “Estas y otras maravillas, suponen, recogió en Oriente la atropellada turba de ociosos peregrinos, a

dieron la tesis arábica total o parcialmente, pues, resultaba lógico deducir que una obra que relatara los acontecimientos de las cruzadas perteneciese al género caballeresco. Pero en el caso de Gayangos este tipo de caracterización no es tan evidente.

Por lo que a la tipología genológica se refiere, Gayangos opta por un criterio eminentemente temático, que le llevó a distinguir seis clases de libros de caballerías: 1) ciclo bretón, 2) ciclo carlovingio, 3) ciclo greco-asiático, 4) libros de caballerías a lo divino, 5) fundados en asuntos históricos y 6) traducciones e imitaciones del *Orlando*. El autor fue consciente de las arbitrariedades inherentes a este tipo de clasificación (p. LXI, n. 4), en la que resulta sorprendente su tratamiento de la *GCU*. La única alusión a esta obra tiene como objetivo establecer la prioridad cronológica de *El Caballero del Cisne* como libro de caballerías: “la primera y mas antigua de estas imitaciones parece ser la *Historia del Caballero del Cisne*, que el rey sabio ingirió en su *Gran conquista de Ultramar*, ya que no sea, como hay motivos para sospecharlo, traducción de un libro francés” (p. v). Como se puede observar, Gayangos se adhiere a la atribución a Alfonso X, pero ni ésta ni el llamado relato interpolado —a pesar de su reconocido carácter caballeresco—

148

en el “Catálogo”. Apenas un año más tarde, en 1858, Gayangos contribuye con el volumen 44 a la BAE, editando, por primera vez desde 1503, la *GCU*. La edición está precedida por una breve introducción de sólo ocho páginas en la que se abordan algunas de las cuestiones fundamentales relativas a la obra. Por lo que a la autoría se refiere, Gayangos mantiene una postura dubitativa, tal y como ocurriera con la adscripción genológica de *El Caballero del Cisne*. En su estudio de 1857 había atribuido la inserción de este relato en la *GCU* al rey Alfonso X, atribución que repetirá en el título de su edición de 1858 (*La Gran Conquista de Ultramar, que mandó escribir el rey don Alfonso el Sabio*), el cual es una paráfrasis de lo afirmado en el prólogo de la *editio princeps*: “nos don Alfonso [...] mandamos trasladar la historia de todo el fecho de vltamar” (S, fol. 1^v). Ahora bien, esta atribución a Alfonso X en el título de la obra se contradice con dos postulados desarrollados por Gayangos en la introducción: lo referente al prólogo de S y a los episodios interpolados.

Con respecto al prólogo, Gayangos fue el primero en advertir que era el resultado de una artimaña editorial debida a Giesser, ya que había sido extraído de alguna de las ediciones de los *Bocados de oro*²⁵. En relación con los episodios interpolados, Gayangos se interesa fundamentalmente por aquél que tam-

quien la curiosidad o la devoción hacía dejar los hogares patrios por las áridas llanuras de la Palestina; y más tarde los ministriles y fabulistas normandos de Francia e Inglaterra, que seguían las banderas de sus señores feudales en las guerras de las Cruzadas, las introducían en sus poéticas narraciones y libros de Gesta” (p. III).

²⁵ “Algo más verosímil es la de que se tradujo por su orden [Alfonso X], según resulta del mismo prólogo; [...] pero este prólogo es conocidamente obra del impresor o librero, quien lo tomó de otro libro, conocido con el título de *Bocados de oro*, atribuido también al rey don Alonso el Sabio, y por consiguiente, no puede hacer fe en cuestión de esta naturaleza”, en P. de GAYANGOS, ed., *La gran con-*

bién había atraído la atención de Sarmiento, el referido a la extinción de la Orden del Temple. El hecho de que ésta hubiese acaecido más de veinticinco años después de la muerte de Alfonso X impide —en opinión de Gayangos— atribuir la GCU a este monarca. Además, según Gayangos, debe tenerse en cuenta que la obra es traducción de un código francés finalizado en 1295, por lo que es imposible pensar en Alfonso X como autor al haber fallecido en 1284²⁶. Todas estas razones cronológicas le inducen a plantear una hipótesis completamente nueva sobre la autoría de la obra:

en otras razones, de más o menos peso, ya antes aducidas, y que todas juntas nos persuaden a que la obra que damos a luz se tradujo lo más pronto bajo el reinado de don Fernando IV, entre los años de 1295 y 1312, dentro de cuyo periodo cabe muy bien la interpolación del cap. clxx acerca de la extinción de la orden de los templarios (p. xi).

149 Ante esta nueva propuesta de autoría, que, por cierto, no tiene en cuenta la autoría presente en los colofones de los códigos de la GCU, conocidos por Gayangos, resulta sorprendente la atribución presentada en el título de la edición, máxime cuando ésta se ha extraído de un prólogo que por primera vez se reconoce como un falseamiento editorial²⁷. La única explicación radica en la influencia, no ya sólo de la *princeps* como *textus receptus*, sino también del prestigio de la figura de Alfonso X, tanto desde un punto de vista cultural como político. En este sentido, la mención de su nombre en la portada de la edición puede ser entendida como una estrategia de mercadotecnia de la BAE.

Por lo que al género se refiere, Gayangos no realiza ninguna aportación novedosa, ya que insiste tan sólo en los planteamientos establecidos por Sarmiento. Así, la GCU se hallaría construida sobre un marco histórico, proporcionado, por una parte, por el tema desarrollado (las gestas cruzadas) y, por otra, por la fuente latina de la obra, a cuyo autor considera como un “historiador verídico y concienzudo, que, siguiendo en lo posible el arte antiguo, narra con sencillez lo que él mismo vio durante su permanencia en Palestina, o lo que oyó decir a eclesiásticos y personas graves” (p. ix). En este marco histórico se inserta un conjunto de relatos interpolados que, según Gayangos, pertenecen al género caballeresco y, de acuerdo con su hipótesis, ya habrían sido incluidos en la versión

quieta de Ultramar, que mandó escribir el Rey Don Alfonso el Sabio, Biblioteca de Autores Españoles, 44, [1858]; reimpr. Madrid, M. Rivadeneyra, 1877, p. vi.

²⁶ Gayangos se atribuye a sí mismo el descubrimiento de la fecha de finalización del código y no a Sarmiento, cuyo tratado sobre el origen de Cervantes, en el que se proporciona esta información, posee en copia autógrafa (actual ms. Madrid, Biblioteca Nacional, 18031): “El codice MS.^{to} de la *Conquista de Ultramar*, se acabó en Roma en 1295. Segun Martène”, en Fr. M. SARMIENTO, *Noticia de la verdadera patria (Alcalá) de él Miguel de Cervantes*, ed. J. L. Pensado, [Santiago de Compostela], Xunta de Galicia, 1987, p. 122.

²⁷ Téngase en cuenta que, precisamente, el aspecto más innovador del estudio de Gayangos es el referido a la transmisión textual. Si hasta el momento el único testimonio conocido de la GCU era la edición *princeps*, Gayangos halló tres manuscritos: uno en la Biblioteca de Cámara (actual ms. BUS 1698) y dos en la Biblioteca Nacional (actuales mss. BNM 1187 y 2454).

francesa de la crónica latina de Guillermo de Tiro²⁸. Repárese, pues, en la subyacente oposición entre historia verídica (la latina) y relato ficcional (el romanceamiento francés).

Si hasta este momento en la historia de la recepción crítica de la GCU se había calificado como relato caballeresco la sección sobre *El Caballero del Cisne*, Gayangos será el primero en fijar un listado completo de secciones de la obra adscritas a este género: *El Caballero del Cisne*, *Carlos Mainete y la infanta Sevilla*, *Baldovín y la sierpe* y *El conde Harpín de Bourges y los ladrones*. Con todo, no descarta la existencia de otros. De los identificados, sólo aporta algunas noticias sobre los dos primeros. Con respecto a *El Caballero del Cisne*, retoma soterradamente los datos aportados por Ticknor, si bien de una manera un tanto confusa. Presenta un repertorio de obras protagonizadas por el mismo personaje: *Helias le Chevalier au Cygne* en la *Crónica de Tongres*, del maestro Guise, una saga islandesa y *Li romant du Chevalier au Cygne*. Precisamente este último relato es el que Ticknor había identificado como fuente directa de la versión castellana y, como este autor, Gayangos atribuye su autoría a Jean Renax o Renault y a Grandior de Douai (p. ix). Ya no mantiene Gayangos, por tanto, la hipótesis que esbozara un año antes acerca de la inclusión de *El Caballero del Cisne* por orden de Alfonso X. Observa que la función de los relatos interpolados consiste en ensalzar los ascendientes de los héroes. Así ocurre con Godofredo de Bouillon y el Caballero del Cisne y con Folquer Ubert de Chartres, cuya vinculación con Mayugot de París permite la inserción del relato caballeresco sobre Carlomagno. Para Gayangos, el relato *Carlos Mainete* de la GCU es una versión emparentada con el *Cuento del emperador Carlos Maynes de Roma et de la buena emperatriz Sebilla*, presente en un códice de finales del siglo XIV en la biblioteca del Escorial (actual ms. El Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, H-I-13), siendo ambos en su opinión traducción de *Li romant de Charlemagne*, de Gerardo de Amiens (p. IX, n. 3). *El Caballero del Cisne* se constituye así en origen del género que culminará con el *Amadís*, pues influye no sólo en este libro de caballerías, sino también en otros como *Tristán* o *Lisuarte de Grecia* (libro VIII del *Amadís*)²⁹.

La influencia de las aportaciones —textuales y críticas— de Gayangos no tardaron en dejarse sentir. Apenas tres años después de la edición de la BAE,

²⁸ “el anónimo no se contentó con traducir la obra de aquel [Guillermo de Tiro], sino que la interpoló en varios lugares; y de presumir es que las aventuras y episodios caballerescos con que la narración histórica está agradablemente salpicada en la versión castellana, sean intervención suya, y no parto de un ingenio español. La circunstancia misma de estar escrita en francés dicha refundición, hace muy plausible la conjetura de que el anónimo se propuso vulgarizarla, mezclando en ella episodios novelescos, y haciendo con la historia verídica y grave del docto arzobispo un verdadero libro de gesta” (p. VIII).

²⁹ “Que el libro mismo, y otros traducidos quizá por el mismo tiempo, y que no han llegado hasta nosotros, sirvieron más tarde de prototipo y modelo a los llamados de caballerías, es un hecho que no puede ponerse en duda. Sin ir más lejos, en el *Amadís de Gaula* se encuentran muchos giros y expresiones que conocidamente están tomados de este del *cisne* [...]. El bachiller Díaz de Sevilla llamó a Lisuarte de Grecia el *Caballero del Cisne*; el nombre de Corbalán o Gorbálán se encuentra en el libro de *tristan*” (pp. IX-X, n. 4).

en 1861 Théodore Boudet, Conde de Puymaigre y miembro correspondiente de la Real Academia de la Historia y de la Lengua, publicó el primer volumen de *Les Vieux auteurs castillans*, dedicado al *Poema* y las crónicas del *Cid*, *Apolonio*, Gonzalo de Berceo y Alfonso X, en cuya sección se incluye un extenso estudio sobre la *GCU*. Como sucediera en otras ocasiones y, singularmente, en el caso de Gayangos, el crítico manifiesta sus dudas sobre la autoría de la *GCU*, pero opta por aquella que desde la *princeps* se había institucionalizado. Así, si en un principio presenta las diversas posibilidades (Alfonso X o un monarca posterior), finalmente toma como único punto de referencia la autoría de Alfonso X para desarrollar su tesis³⁰.

En relación con la tradición textual, Boudet presenta la misma información que ofreciera Gayangos en 1858. Su aportación más interesante radica en la dimensión genológica, ya que su perspectiva implica la reducción de la obra hasta sus límites más extremos. Siguiendo la tradición crítica gestada desde hacía un siglo con Sarmiento, Boudet observa en la *GCU* dos secciones completamente diferenciadas, no sólo entre aquéllas que pueden ser calificadas como *históricas* y *seudo-históricas* o *caballerescas*, sino incluso entre las que transmiten un contenido verdadero o completamente falso: “le livre attribué au roi Alfonso X mêle aux matériaux véridiques qu’a laissés l’auteur latin plusieurs longs et incroyables épisodes, il tourne au roman de chevalerie et apparaît comme le précurseur d’Amadis” (t. I, p. 399).

Como se afirmara en ocasiones anteriores, los contenidos históricos y verdaderos de la *GCU* son aquellos que han sido extraídos de la crónica de Guillermo de Tiro, cuyo prestigio fundamentado en la lengua empleada (el latín) se había visto recientemente renovado e intensificado por el interés despertado en la disciplina histórica con el monumental proyecto editorial que, con el nombre de *Recueil des historiens des croisades*, se inició en 1844³¹. Sobre el sedimento histórico de la crónica latina en su versión francesa se habrían introducido por parte del compilador español (t. I, p. 400) —frente a la tesis de Gayangos, quien situaba la responsabilidad en el romanceador francés (¿prejuicio nacionalista?)— los relatos caballerescos, ficticios, entre los cuales únicamente tienen interés, según Boudet, *El Caballero del Cisne*, *Berta* y *Mainete*. Ahora bien, la reducción textual de la *GCU* por parte de Boudet no consiste sólo en limitar el conjunto de relatos catalogados como novelescos, sino fundamentalmente en desdeñar como digno de estudio la llamada sección histórica de la *GCU*:

La légende du Chevalier au Cygne, les malheurs de Berthe au grand pied et les aventures de Mainet, ne sont pas les seules fictions que con-

³⁰ “si du reste Alfonso X fut l’auteur ou l’inspirateur de la *Grande conquête*, cette oeuvre fut fortement modifiée par des copistes puisqu’il y a une allusion à la destruction de l’Ordre des Templiers» o «au temps d’Alfonse X, la légende [del Caballero del Cisne] était assez répandue pour que ce roi puisse en avoir connaissance”, en Comte Th. de PUYMAIGRE, *Les Vieux auteurs castillans*, 2 vols., Paris, Didier, 1861-1862, t. I, pp. 398 y 415, respectivamente.

³¹ “La *Grande conquête d’outremer* se compose comme fonds de l’histoire de Guillaume de Tyr, mais c’est là un livre sérieux que les historiens plus récents des croisades ont consulté avec fruit” (t. I, p. 399).

tienne la Gran Conquista, mais les autres récits romanesques, qu'on y rencontre offrent un bien moindre intérêt et ne me semblent pas se rattacher à notre ancienne littérature. Je les laisserai de côté, de même que la partie purement historique de la compilation attribué á don Alfonso le Savant (t. I, p. 445).

Con estas palabras, Boudet no sólo concluye la sección de su estudio dedicado a la GCU, sino que también anticipa los cauces por los que discurrirá la construcción de sentido dominante de la recepción crítica que impregnará la segunda mitad del siglo XIX y casi todo el XX. El resultado lógico de su operación, que redujo la GCU a tres relatos calificados como caballerescos y que, significativamente, se derivaban por diversos cauces de cantares épicos franceses, fue la consideración de esta obra como fundamentalmente un libro de caballerías precursor del *Amadís* (t. I, p. 399).

En 1863 Eugène Baret publica la *Histoire de la littérature espagnole depuis ses origines les plus reculées jusqu'à nos jours*. Su breve referencia a la GCU acusa la influencia de Gayangos. Atribuye la composición a Alfonso X y observa en la obra la conjunción de una parte histórica y otra novelesca o poética, constituida por el ciclo sobre los orígenes de la familia Bouillon. De este ciclo vuelve a destacarse el llamado relato caballeresco: “dans ce nombre figure, parmi beaucoup d'autres fragments chevaleresques, le roman du *Chevalier au Cygne*”³².

En este mismo año de 1863 se publica el cuarto volumen de la *Historia crítica de la literatura española*, de José Amador de los Ríos, en el que se analiza la GCU. Su faceta más innovadora viene dada por el hecho de desligar por completo la composición de la obra del reinado de Alfonso X al incluir su estudio en el capítulo dedicado a los llamados “Sucesores de D. Alfonso el Sabio”. En opinión de Amador de los Ríos, quien adopta como principal argumento la falsificación del prólogo de la *princeps*, la atribución a Alfonso X es totalmente equivocada (p. 23). Para él, la autoría debe atribuirse a Sancho IV, para lo cual se apoya como primer argumento en el colofón del ms. BNM 1187, que transcribe omitiendo todo lo relativo a los problemas de numeración de los reyes Alfonso y Sancho, lo que le permite afirmar: “si, pues, esto se declara en un códice coetáneo o muy poco posterior a don Sancho, y si no hay en las obras de su padre alusión alguna á la *Grand Conquista de Ultramar*, razón tenemos sin duda para rectificar este descuido de los eruditos” (pp. 24-25)³³. Y, como segundo argumento, aduce el hecho de que en una obra debida a Sancho IV (los *Castigos*) se citen —textualmente en opinión de Amador de los Ríos— pasajes de la GCU (p. 25). Pero su propues-

³² E. BARET, *Histoire de la littérature espagnole depuis ses origines les plus reculées jusqu'à nos jours*, Paris, Dezobry et F^d Tandou, 1863, p. 54.

³³ Así transcribe Amador de los Ríos el colofón en cuestión: “este libro de la *Grand Conquista de Ultramar* que fué fecho sobre los nietos y los biznietos del caballero del Cisne, que fué en su comienço de la grand hueste de Antiocha, Godofré de Bullon con sus hermanos, mandó sacar de françés en castellano el muy noble rey don Sancho, rey de Castilla, de Toledo, de Leon, etc., fijo del muy noble rey don Alfonso... et de la muy noble reyna doña Yolant” (p. 24).

ta de autoría no se sustenta únicamente en las tradiciones textual y literaria que se acaban de consignar, sino que incluso también se apoya en curiosas hipótesis contextuales. Así, en opinión de Amador de los Ríos, en el marco cultural de la época la *GCU* suponía una novedad al presentarse como historia de un conjunto de hechos particulares sin vinculación con la labor historiográfica llevada a cabo hasta el momento, ya que no pertenecía ni al subgénero de la historia universal (al modo de la *General estoria*) ni al de la historia nacional (al modo de la *Estoria de España*). De este modo, Sancho IV se habría inclinado por historiar los hechos de Ultramar precisamente como resultado del enfrentamiento con su propio padre y los Infantes de la Cerda por la sucesión a la Corona (p. 65).

153 Por lo que al género se refiere, Amador de los Ríos se hace eco de las perspectivas críticas que apreciaban en la *GCU* una fuerte contradicción entre las secciones históricas y las ficticias, si bien no llega en sus planteamientos al reduccionismo de Boudet. En opinión de Amador de los Ríos, la base histórica derivada de la crónica del tirense queda anulada por la introducción de pasajes ficticios, por lo que queda imposibilitada su adscripción al género histórico: “buscar en esta aglomeración de tan inconexos elementos, ligados sólo por la simple credulidad de la edad media, verdadero sentimiento histórico, fuera por cierto empresa vana y no muy cuerda exigencia de la crítica” (p. 27)³⁴. Como resultado de la búsqueda de fuentes para los episodios *no históricos*, Amador de los Ríos añade por primera vez a la nómina el *Speculum historiale*, de Vicente de Beauvais, y la por él denominada *Crónica turpina* (p. 27).

En 1866 se publica póstumamente el segundo volumen del *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, del bibliófilo y poeta Bartolomé José Gallardo (1776-1852), en el que se incluye a modo de apéndice un “Índice de manuscritos de la Biblioteca Nacional”. En él se recoge la *GCU*, de la que se afirma “atribuida comúnmente á D. Alonso el Sabio” sin mayores especificaciones³⁵. Ahora bien, en la sección dedicada a este monarca en el volumen primero, publicado en 1863, la *GCU* no se menciona (n.º 145-148).

En 1872 se publica el *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, a manos del propio Pedro Salvá y Mallén, impreso en los talleres de Ferrer Orga de Valencia. En la llamada sección novelística se incluyen los libros de caballerías, cuyo repertorio se pretende mucho más exhaustivo que el ofrecido por Gayangos en 1857³⁶. En la entrada n.º 1616 se consigna la *GCU*, con una descripción de la edi-

³⁴ No obstante, en las palabras citadas es posible apreciar cierta consciencia contextual, es decir, una diferencia en la catalogación genológica de la *GCU* en el siglo XIX frente a la apreciación de la obra por la recepción más próxima a ella: “la introducción en la misma de muchos y muy peregrinos elementos [...] los cuales no solamente contribuyen a darle extension extraordinaria, sino a imprimirle especialísimo carácter, presentándola como centro y acopio de encontradas y fabulosas tradiciones, piadosas y caballerescas, que lograban a la sazón entero valor histórico” (p. 26).

³⁵ B. J. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 4 vols., Madrid, Rivadeneyra, 1863-1889, t. II, pp. 3-179: 33-34.

³⁶ P. SALVÁ y MALLÉN, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá (reimpresión facsímil)*, 2 vols., Valencia, Ferrer de Orga, 1872; reimpr. Madrid, Juan Ollero, 1992, t. II, p. 1.

tio *princeps*, uno de cuyos ejemplares al parecer poseyó Salvá. Al tomar como auténtico el prólogo de S, atribuye la obra a Alfonso X, a pesar de tener conocimiento del colofón del ms. BNM 1187 gracias a la nota de Gayangos y Vedia en la traducción castellana de la *Historia de la literatura* de Ticknor.

Por lo que al género se refiere, sus planteamientos se hallan muy cercanos a los de Boudet, si bien es muy posible que no conociera su estudio. En su opinión, la *GCU* es un auténtico libro de caballerías, por lo que no comprende el porqué de su exclusión del “Catálogo” de Gayangos. Concretamente, para Salvá la obra debería haber sido incluida en la categoría quinta, dedicada a los libros de caballerías basados en asuntos históricos. Una vez más puede observarse un proceso de expansión (de los elementos *caballescicos*)-restricción (de los elementos *históricos*) en la apreciación genológica de la obra, ya que para Salvá la caracterización ofrecida por Ticknor para una parte de ella (*El Caballero del Cisne*) debe aplicarse a su conjunto: “el mismo Ticknor [...] viene en apoyo de mi opinión, pues además de convenir en que entremezclado a lo histórico hay de fabuloso, añade que la *Historia del Caballero del Cisne*, que ocupa cerca de una cuarta parte del tomo, está llena de encantamientos, desafíos y toda la demás balumba de los antiguos libros de caballerías” (t. II, p. 72)³⁷. Pero no fue sólo la temática lo que indujo a Salvá a incluir la *GCU* entre los libros de caballerías, sino también la antigua y extendida tesis arábiga sobre el origen del género caballeresco, que veía en las cruzadas o, más concretamente, en los relatos sobre estos hechos el germen de este tipo de obras:

Añádase por fin a lo expuesto, que el mismo asunto de que trata la Gran conquista de ultramar, aun cuando estuviera circunscrito a la estricta verdad, reclamaba su inclusión en este lugar, porque ¿cómo podría dejar de figurar a la cabeza de los paladines errantes y aventureros, una historia casi coetánea de las Cruzadas, que si no les dieron origen, por lo menos contribuyeron poderosamente a fomentar el gusto para la composición de los poemas y relaciones o novelas fantásticas que ellos tratan? (t. II, p. 72).

Por lo que a los relatos caballerescos incluidos en la *GCU* se refiere, Salvá añade uno más a la nómina (*Flores y Blancaflor*), que, dada la condición de los personajes protagonistas como padres de Berta, es considerado un conjunto indisociable de los relatos llamados *Berta y Mainete*.

También en 1872 Manuel de la Revilla y Pedro de Alcántara publican los *Principios generales de literatura é historia de la literatura española*. Su referencia a la *GCU* es breve. Atribuyen la obra a Sancho IV y la consideran como un produc-

³⁷ En su anuncio sobre las categorías incorporadas a la tipología de Gayangos, Salvá hace referencia a un tipo que coincide con su caracterización de la *GCU*: “También van puestos aquellos libros que, a pesar de estar basados sobre hechos históricos, se hallan estos tan desfigurados por acontecimientos extraordinarios, encantamientos y patrañas absurdas, que no pueden figurar sino en esta clase de novelas [las de caballerías]” (t. II, p. 1).

to literario, tal vez como consecuencia de su recepción —total o parcial— como libro de caballerías³⁸.

En 1874 Manuel Milà i Fontanals, Catedrático de Estética e Historia de la literatura en la Universidad de Barcelona, publica *De la poesía heroico-popular castellana*, en la que el estudio de la GCU se halla determinado exclusivamente por el interés del autor por el ciclo carolingio³⁹. No se incluye referencia alguna a la autoría, si bien se considera que su traducción al castellano se llevó a cabo a principios del siglo XIV (p. 337). Observa el autor la consabida conjunción de elementos históricos y ficticios. Así, caracteriza la GCU como “compilación francesa de documentos históricos y fabulosos” (p. 337). Precisamente los pasajes fabulosos son los que proporcionan el carácter caballeresco a la obra, pero si el énfasis había recaído hasta el momento en *El Caballero del Cisne*, al que Milà i Fontanals califica como “maravillosa y caballeresca historia” (p. 337, n. 2), ahora se desplaza a *Mainete*, que se convierte en origen del género caballeresco: “estos [relatos carolingios] y algun otro que la obra contiene no pertenecen a la poesía, siquiera extranjera o de origen extranjero, cantada en Castilla, pero forman parte de los orígenes de nuestra literatura caballeresca” (p. 337). De esta manera, la GCU enlazaría —a través del *Mainete*— con el primer libro de caballerías auténtico —*El cuento de Carlos Maynes y Sevilla* (p. 340)—, nexo ya establecido en 1858 por Gayangos.

En 1876 Francisco de Canalejas publica *Los poemas caballerescos y los libros de caballerías*. La GCU sólo es aludida como consecuencia del interés por *El Caballero del Cisne*. Sin embargo, pueden extraerse algunas referencias interesantes. Por lo que a la autoría se refiere, Canalejas toma en consideración las propuestas de Amador de los Ríos (Sancho IV) y Gayangos (Fernando IV) y se inclina por esta última de una forma contradictoria, ya que propone un período de redacción específico que, en realidad, pertenece ya al reinado de Alfonso XI: “esta famosísima historia del Caballero del Cisne se encuentra en la *Gran Conquista de Ultramar*, mandada traducir por D. Sancho IV de Castilla, o en los días de Fernando IV, que es lo más verosímil, y por los años 1312 a 1320”⁴⁰.

En relación con el género, Canalejas no optó por ninguna adscripción concreta para la GCU, pero sí observó en ella la tradicional combinación de lo histórico con lo ficticio y, por tanto, con lo caballeresco (p. 166). A diferencia de la corriente crítica elaborada fundamentalmente por Ticknor, Boudet y Salvá, y a pesar de calificar explícitamente *El Caballero del Cisne* como “creación caballeresca” (p. 164), Canalejas entiende por poema caballeresco cantares de gesta prosificados,

³⁸ “la *Grand Conquista de Ultramar* [...] es una narración muy interesante de las guerras de las Cruzadas, y un verdadero monumento de lengua patria. [...] presupone, por lo menos, propósito literario”, en Manuel de la Revilla y Pedro de Alcántara García, *Principios generales de literatura é historia de la literatura española*, 2 vols., 4ª ed., 1872; Madrid, Francisco Iravedra y Antonio Novo, 1897-1898, t. II, p. 135.

³⁹ M. MILÀ y FONTANALS, *De la poesía heroico-popular castellana: Estudio precedido de una oracion acerca de la literatura española*, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, Barcelona, Álvaro Verdaguer, 1896, p. 327.

⁴⁰ F. de P. CANALEJAS, *Los poemas caballerescos y los libros de caballerías*, Madrid, Medina, [1876], p. 164.

de tal manera que *El Caballero del Cisne* se relacionaría estrechamente con, por ejemplo, la *Chanson de Roland*: “la Edad Media [...] engendra esa abundantísima poesía épica que va desde la Canción de Roland hasta la historia del Caballero del Cisne” (p. 167). Para Canalejas, el poema caballeresco —sea en verso o prosa— es un producto típico del Medievo que no presenta relación alguna con los libros de caballerías⁴¹. En definitiva, los llamados pasajes interpolados de la GCU, como *El Caballero del Cisne* o los de tradición carolingia, suponen la última fase en la evolución de las creaciones caballerescas, originadas en las tradiciones grecolatinas (la llamada por Gayangos tesis greco-romana, por tanto) y en las crónicas monásticas (p. 166). Dado que la GCU no alberga únicamente las prosificaciones de los cantares épicos correspondientes a estos relatos, sino también prosificaciones de otros cantares del ciclo francés de la cruzada, Canalejas califica la GCU como una creación *caballeresca*, en su particular acepción del término. No obstante, su desvinculación de los libros de caballerías en general y del *Amadís* en particular es una postura que tan sólo Canalejas mantiene entre quienes a lo largo del siglo XIX sostienen la presencia de lo *caballeresco* en la GCU.

Un año más tarde, Henri Pigeonneau incluye un breve análisis sobre la GCU como obra representativa del ciclo de la cruzada en España en su estudio sobre este ciclo y su vinculación con la familia de Bouillon. Basándose en la opinión de Amador de los Ríos, atribuye la autoría a Sancho IV⁴². Considera la GCU como “une vaste compilation où s’entremêlent de la façon la plus étrange, le roman, l’épopée et l’histoire” (p. 249) como consecuencia de la combinación de la versión francesa de Guillermo de Tiro con el ciclo francés de la cruzada (incluida la *Cansó d’Antiocha* provenzal). En su opinión, el compilador habría adoptado diversas funciones a lo largo del relato, de forma que en algunas secciones trabajaría en el ámbito del *roman* y en otras exclusivamente en un plano histórico: “après la bataille d’Ascalon le romancier redevient historien, et poursuit le récit des guerres d’outre-mer jusqu’à la mort de Saint Louis” (pp. 251-252).

Marcelino Menéndez y Pelayo se refiere por primera vez a la GCU en la *Historia de los heterodoxos españoles*, de 1881. La alusión es extremadamente breve, pero ya indicativa del análisis más pormenorizado que le dedicará en 1905 en los *Orígenes de la novela* al asumir la corriente crítica que contemplaba la obra como primer libro de caballerías, del que derivaría un clásico del género como el *Amadís*. Desde esta perspectiva era imprescindible subrayar la función ejercida por *El Caballero del Cisne*. Para Menéndez y Pelayo, la GCU, “verdadero cuerpo de ficciones caballerescas, dedica largo espacio a la historia del *Caballero del Cisne*, traducida del francés, como lo restante del libro”⁴³.

⁴¹ “entre el *Caballero del Cisne* y el *Amadís de Gaula* existe la diferencia artística que separa en la historia la Edad Media de la Edad del Renacimiento” (pp. 166-167).

⁴² H. PIGEONNEAU, *Le Cycle de la croisade et de la famille de Bouillon*, Saint-Cloud, Eugène Belin, 1877, p. 248.

⁴³ M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de los heterodoxos españoles*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo, 35-42, 8 vols., Santander, Aldus, 1946-1948, t. II, p. 430.

En 1882 el historiador austriaco Reinholdus Röhricht, especialista en las cruzadas en general y en el reino cruzado de Tierra Santa en particular, publica, en el marco del proyecto auspiciado por la Sociedad del Oriente Latino, los *Testimonia minora de quinto bello sacro e chronicis occidentalibus*. Se trata de un repertorio de fuentes primarias medievales sobre las cruzadas, entre las que incluye en el apartado dedicado a la península Ibérica la GCU, calificada como “Guillelmi Tyrij versio et continuatio hispanicae”⁴⁴. A pesar de citarse explícitamente la edición de Gayangos —o, precisamente por ello, ya que la atribución de la portada ejerció más influencia que la argumentación sobre la autoría incluida en la breve introducción— atribuye la obra a Alfonso X. Obviamente, la inclusión de la GCU en el repertorio de Röhricht implica una concepción genológica distinta de la desarrollada por los hispanistas del XIX, pero que fue no obstante minoritaria, por no decir única.

157 Y entre 1888 y 1893 Gaston Paris publica el último estudio del siglo XIX dedicado a la GCU. Se trata de un extenso artículo de gran importancia, centrado en el análisis de las secciones que tienen su fuente en la *Cansó d'Antiocha* provenzal⁴⁵. Con respecto a la autoría, y a partir de las noticias proporcionadas por Gayangos, Paris se decanta por la atribución a Sancho IV, ya que los reinados de Alfonso X o Alfonso XI le parecen, respectivamente, demasiado temprano o tardío⁴⁶. Por lo que al género se refiere, Paris afirma que esta cuestión no constituye el objetivo de su estudio, al tiempo que declara no hallar una explicación para las constantes interpolaciones de la versión española frente a su ausencia en las francesas: “j'ai remarqué certaines différences, notamment diverses additions et une constante amplification que je n'arrive pas à bien expliquer. Mais cette étude est en dehors de mon sujet” (p. 524). Una vez más parece implícito el prejuicio nacionalista.

III. Conclusiones

Si bien la incorporación de la GCU a la historiografía de la literatura española se produjo con la *Bibliotheca Hispana Vetus* (1696), de Nicolás Antonio, su ingreso en el canon de la literatura medieval es obra del Amadís. No me refiero en esta ocasión sólo a la función genésica que la tradición crítica atribuyó a la GCU con respecto a esta obra en particular y, en consecuencia, al género del libro de caballerías, sino a la mención de la GCU en el Prólogo general de Garci Rodríguez de Montalvo: “assí éstas [historias] como otras más cercanas a nos de

⁴⁴ R. RÖHRICHT, *Testimonia minora de quinto bello sacro e chronicis occidentalibus*, 1882; reimpr. Osnabrück, Otto Zeller, 1968, p. 213.

⁴⁵ Para una edición y evaluación crítica actualizada de la *Cansó d'Antiocha*, remito a Á. GÓMEZ MORENO, “Una nueva edición de la *Cansó d'Antiocha*”, *Revista de Literatura Medieval*, 6 (1994), pp. 9-42.

⁴⁶ G. PARIS, “La Chanson d'Antioche provençale et La Gran Conquista de Ultramar”, *Romania*, 17, 1888, pp. 513-541; 19, 1890, pp. 562-591 y 22, 1893, pp. 345-363: 522. Obsérvese que Paris no se percató del cambio debido a Gayangos en la transcripción del colofón del ms. BUS 1698, en el que se alude a Alfonso X como Alfonso VII, y no a Alfonso XI.

aquel señalado duque Godofré de Bullón en el golpe de espada, que en la puente de Antiocho dio y del turco armado, que cuasi dos pedazos fizo seyendo ya rey de Jherusalem”⁴⁷. Como se puede observar, la mención es breve, pero suficiente para que Rodríguez de Montalvo construyera sobre ella toda una teoría tipológica del relato histórico. Entre la *crónica* o relato auténtico y la *patraña* o *historia fengida* se sitúa la *historia de afición*, caracterizada porque sus autores “quisieron sobre algún cimiento de verdad componer tales y tan extrañas hazañas, con que no solamente pensaron dexar perpetua memoria a los que aficionados fueron, mas aquellos por quien leídas fuesen en grande admiración” (I, p. 219). Como las antiguas historias de griegos y troyanos, la *GCU* —precisamente los dos tipos de historias que Sancho IV recomendara leer a su hijo— representa este género intermedio: “bien se puede y deve creer [...] ser conquistada Jherusalem con otros muchos lugares por este Duque y sus compañeros, mas semejantes golpes que éstos atribuyámoslos más a los escritores [...] que aver en efecto de verdad pasados” (I, pp. 222-223).

Tan notable es la similitud entre las apreciaciones críticas de Rodríguez de Montalvo y los historiadores del XIX acerca de la combinación de verdad y ficción en la *GCU* (aceptable para aquél, inaceptable para éstos) como la discrepancia entre sus genealogías. Para Rodríguez de Montalvo, el *Amadís* pertenece a la progenie de las *historias fengidas*, mientras que para los historiadores del XIX aquella obra que Rodríguez de Montalvo había catalogado como *historia de afición* (la *GCU*), en su totalidad o a través de *El Caballero del Cisne*, se convierte en origen directo de la ficción caballeresca. La alusión a la *GCU* por parte de Rodríguez de Montalvo se convertirá en cifra de la historia de su recepción crítica hasta finales del XX. Sus reflexiones en torno al componente maravilloso del golpe de espada de Godofredo de Bouillon vincularán a este caballero a la estirpe heroica que a partir del *Amadís* poblará las *historias fengidas*, de manera que se produce no sólo un desplazamiento de las genealogías históricas a las ficticias, sino también un desplazamiento de la categorización genológica de los relatos por ellas protagonizados. El círculo hermenéutico dibujado por Rodríguez de Montalvo al situar la *GCU* en el inicio del *Amadís* continuó siendo dibujado por los historiadores.

De acuerdo con la revisión de la recepción crítica de la *GCU* a lo largo del siglo XIX proporcionada en el Apartado 2, la construcción de sentido dominante acerca de esta obra se concreta en tres aspectos interrelacionados: su identificación textual con *S*, su atribución a Alfonso X y su concepción como libro de caballerías⁴⁸. Desde Nicolás Antonio, la vinculación de la cláusula de atri-

⁴⁷ G. RODRÍGUEZ de MONTALVO, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1987-1988, t. I, p. 222.

⁴⁸ Téngase en cuenta que el texto de la *GCU* presentado en *S* es ya el resultado de un proceso de canonización a diferentes niveles. Uno de ellos viene dado por la aludida inclusión de un prólogo en el que se atribuye la autoría a Alfonso X. Otro nivel de canonización se produce en el ámbito lingüístico: “it will be demonstrated that the language of the 1503 edition of the *Gran Conquista* delibe-

bución del prólogo de la *princeps* con Alfonso el Sabio se hará canónica a pesar de su ambigüedad y del descubrimiento, debido a Gayangos, de que dicho prólogo es el resultado de una operación editorial llevada a cabo por Giesser. A este respecto, resulta muy ilustrador que las únicas ediciones modernas de la obra (de ellas aquí nos incumbe la de Gayangos) se hayan limitado a la transcripción de la *princeps*, incluido el prólogo con la atribución a Alfonso X, al tiempo que no incorporan un aparato de las lecturas debidas a los códices (de ellos, Gayangos conocía los mss. BUS 1698 y BNM 1187 y 2454).

159 Sin lugar a dudas, la aportación más significativa del siglo XIX a los estudios sobre la *GCU* fue su edición a cargo de Gayangos. Con ella, que no iba a ser reemplazada durante más de una centuria, los lectores en general y los investigadores en particular tuvieron acceso a una obra que en los últimos tres siglos y medio sólo había podido ser leída en los raros ejemplares de *S*. Al mismo tiempo, con la introducción que precede la edición, Gayangos ofreció una información completamente novedosa sobre la transmisión textual de la *GCU* con los tres códices identificados. No obstante, y por paradójico que pueda parecer, ello no implicó —ni siquiera para el propio Gayangos— ni el fin del privilegio reconocido a la edición salmantina de 1503 como *textus receptus* ni el de la propuesta de autoría que esta edición implicaba.

En principio, parece evidente que durante el siglo XIX se produjo una ampliación del período de redacción propuesto para la *GCU*, frente al XVIII, que lo había circunscrito al reinado de Alfonso X. Se trata de un período de unos ochenta años desde el último tercio del siglo XIII hasta mediados del XIV, que incluye a todos los monarcas correspondientes como posibles autores (Alfonso X, Sancho IV, Fernando IV y Alfonso XI). A pesar de ello, la atribución mayoritaria, antes y después de la edición de Gayangos a mediados de siglo, recayó en Alfonso X (Bouterwek, Anaya, Clemencín, Ticknor, Foster, Boudet, Baret, Gallardo, Salvá, Röhrich), lo cual puede explicarse, por una parte, por el mencionado prestigio de la *princeps* como *textus receptus* y, por otra, por la propia construcción de la figura de Alfonso X como mito político y cultural, frente a su hijo Sancho IV, cuya pugna por la sucesión no le granjeó el favor ni de los críticos literarios ni de los historiadores⁴⁹.

rately reduced or suppressed the variation present in the medieval text, reflecting one of the most important aspects of standardization in language planning: the selection process, and the canonization of received orthography, morphology, and syntax”, en R. HARRIS-NORTHALL, “Printed Books and Linguistic Standardization in Spain: The 1503 *Gran conquista de Ultramar*”, *Romance Philology*, 50 (1996), pp. 123-146: 128.

⁴⁹ Puede resultar de interés un estudio contrastivo entre la canonización literaria de Alfonso X y su construcción como mito político y cultural por parte de la historiografía general y jurídica en particular. A este respecto, tómese en consideración, por ejemplo, que la *Historia general de España* (1850-1867), de Modesto Lafuente, tuvo un papel muy importante en esa mitificación y proporcionó muchos de los temas de la historia nacional que fueron objeto de representación artística. Sobre esta cuestión me ocuparé en un próximo trabajo. Para una panorámica general sobre la pintura de historia en el XIX, remito a C. REYERO, *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1989.

Con respecto al género, la GCU fue progresivamente desvinculada del terreno histórico, bajo cuyos parámetros había sido analizada durante el siglo XVIII, para ser entendida como un libro de caballerías (Clemencín, Ticknor, Gayangos, Boudet, Baret, Salvá, Milà i Fontanals, Canalejas, Pigeonneau, Menéndez y Pelayo), un entendimiento asociado a la especialización de la investigación literaria en los textos de ficción. En el XIX sólo será estudiada como una crónica histórica por un historiador de las cruzadas (Röhrich), cuyos planteamientos estaban muy alejados de los defendidos por los hispanistas. Como se ha podido observar, su catalogación como libro de caballerías no afectó a la obra en su totalidad desde un primer momento, sino que fue el resultado de una evolución progresiva. Hacia mediados del siglo XVIII, Sarmiento consideró como libro de caballerías una de sus secciones (*El Caballero del Cisne*), concebida como relato independiente interpolado. Se producía así una partición de la GCU en apartados opuestos, el *histórico* (a partir de la crónica del tirense) y el *ficticio* o de *libros de caballerías* (identificado mayoritariamente con los poemas épicos prosificados). La consecuencia lógica de este proceso fue considerar que sólo estos relatos ficticios resultaban de interés para la disciplina literaria, hasta el extremo de que la llamada sección histórica podía ser completamente excluida (Boudet). Asimismo, la clasificación como libro de caballerías de una única sección fue ampliándose hasta englobar un conjunto variable. El más nutrido fue el proporcionado en 1858 por Gayangos (*El Caballero del Cisne*, *Carlos Mainete*, *Baldovín y la serpe* y *El Conde Harpín de Bourges y los ladrones*), al que en 1905 Menéndez y Pelayo incorpora *Corbalán y Halabra*. Este conjunto atrajo un elevado número de estudios, que superaron incluso a los de la GCU en su totalidad, al tiempo que fue sometido a un proceso paulatino de emancipación del marco de los hechos derivados de la crónica del tirense.

160

Una de las consecuencias más directas de la división de la GCU en secciones opuestas (*historia/ficción*) y del énfasis en la independencia del marco de algunas de ellas es la concepción sobre su estructura general, que ha llegado a ser calificada de prácticamente inexistente (Amador de los Ríos). Esta independencia del supuesto relato interpolado (*ficticio*) frente al marco narrativo (*histórico*) del tirense fue postulada con singular vehemencia en el caso de *El Caballero del Cisne*. Para la construcción de sentido dominante, se trata de la sección más atractiva, incluso la única digna de lectura, atractivo fundamentado en su carácter legendario y maravilloso (Ticknor) o en el hecho de tratarse de un auténtico libro de caballerías (Gayangos, Boudet, Baret, Salvá, Milà i Fontanals, Menéndez y Pelayo).

Pero no sólo era posible considerar *El Caballero del Cisne* como un libro de caballerías, sino toda la obra en la que aparecía insertado. Así, la GCU fue concebida como un libro de caballerías al que se podía hacer remontar el prolífico género de los siglos XVI y XVII y se le adjudicó el papel genésico de la obra considerada más clásica de dicho género: *Amadís de Gaula* (Ticknor, Gayangos, Boudet, Menéndez y Pelayo). Una obra del calibre de ésta, creadora de una prolífica tradición caballeresca, no podía haberse generado *ex nihilo*. En este marco, la GCU

aparecía como la obra más adecuada para sustentar su génesis y, de esta manera, ofrecer un fundamento más a la tesis castellana frente a las tesis portuguesa, gallega y francesa. Una segunda vía para la autoctonía del género caballeresco fue construida a través de la genealogía que emparentaba la *GCU*, a través de Mainete, con Carlos Maines (Gayangos, Milà i Fontanals). Con seguridad, el papel menor de esta última obra en el canon determinó que esta vía no fuese más explorada por los críticos.

161 La canonización literaria de la *GCU* —estática en cuanto texto que debe ser preservado y dinámica en cuanto modelo productivo en el sistema— constituye un caso sintomático del fenómeno de la *comprensión subjetiva asimétrica*, que ha sido, según Hans Ulrich Gumbrecht, “durante mucho tiempo la forma normal de la comprensión de textos literarios”⁵⁰. Significativamente, la comprensión subjetiva asimétrica, que consiste en la descontextualización del proceso productor, es una de las tendencias de recepción aplicadas a la literatura medieval, favorecida tanto por la teoría como por la crítica literaria tradicionales. Su corrección mediante el examen de las cadenas de recepción no sólo contribuye a la aproximación al horizonte de expectativas original, sino también al esclarecimiento de los sentidos que buscamos en las obras literarias, con independencia del tipo de canonización del que sean objeto. En el caso de la *GCU*, la reducción operada a lo largo del siglo XIX de su autoría a una única figura (Alfonso X), de su transmisión textual a un único testimonio privilegiado (S) y de su interpretación exclusiva en el marco de los libros de caballerías pone al descubierto ideogramas básicos para la comprensión de la historiografía decimonónica:

- 1- una parcelación disciplinaria que identificaba la especificidad literaria en la triada archigenérica ficcional
- 2- una reacción ante la heterovisión de la literatura española (recordemos que la historiografía española del XIX se construye básicamente como respuesta a las imágenes elaboradas desde la historiografía alemana, francesa e inglesa), con sus obvias connotaciones nacionalistas (aquí cifradas en la atribución de la contaminación ficcional de la *GCU* alternativamente a la literatura española o francesa o en la búsqueda de la autoctonía para las obras centrales del canon)
- 3- una difícil negociación con el orientalismo que los historiadores del resto de Europa habían construido para la literatura española (aquí visible en la disputa sobre la tesis árabe frente a la gótica o greco-romana en torno de los orígenes de los libros de caballerías)⁵¹

⁵⁰ H. U. GUMBRECHT, “Consecuencias de la Estética de la recepción, o: la ciencia literaria como sociología de la comunicación”, en *Estética de la recepción*, ed. Antonio Mayoral, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 147-175: 165. Este artículo se publicó originalmente como “Konsequenzen der Rezeptionsästhetik oder Literaturwissenschaft als Kommunikationssoziologie”, *Poetica*, 7 (1975), pp. 388-413.

⁵¹ Sobre el orientalismo en las tradiciones historiográficas de la península Ibérica, me he ocupado en “Imaginario e historia literaria. El caso de la Península Ibérica como geografía literaria orientalizada en el marco europeo”, en *La literatura en la literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española*

4- la atribución de la representatividad del genio nacional al género caballeresco (son iluminadoras a este respecto las argumentaciones a favor y en contra de Ticknor, Amador de los Ríos y Canalejas)⁵²

5- la consecuente diatriba acerca de la nacionalización del género caballeresco a través de su aclimatación realista en territorio ibérico (piénsese, por ejemplo, en la función que a este respecto cumplía el Ribaldo del Zifar para Menéndez y Pelayo)⁵³.

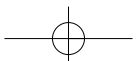
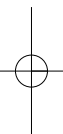
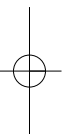
Por obra de estos ideogramas, la GCU halló su lugar en el canon de la literatura medieval, a costa de transformarse en un texto legible (para el siglo XIX). Esa posibilidad de lectura corrió pareja a la extracción de una *miniature littéraire* cuya literariedad no pudiese ponerse en duda⁵⁴. Dicha cualidad se la proporcionó *El Caballero del Cisne*.

de *Literatura General y Comparada*, Magdalena León Gómez, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, pp. 525-532 y "The South European Orient: A Comparative Reflection on Space in Literary History", *Modern Language Quarterly: A Journal of Literary History*, 67.4 (2006), pp. 419-449.

⁵² Véase asimismo a este respecto la crítica sobre el género caballeresco por parte de F. F. Vrillabille, de la que da cuenta R. SANMARTÍN BASTIDA en *Imágenes de la Edad Media: la mirada del realismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Instituto de la Lengua Española, 2002, pp. 140-141.

⁵³ Por lo que se refiere a la relación entre realismo y canon español, remito a L. ROMERO TOBAR, "La construcción del canon del «realismo» español", en *La literatura en su historia*, Madrid, Arco/Libros, 2006, pp. 169-192.

⁵⁴ Para el concepto de *miniature littéraire* como práctica de las recepciones críticas modernas en relación con las obras medievales extensas, remito a P. IMBS, "Ernest Hoepffner, l'actualité de son oeuvre", *Travaux de Linguistique et de Littérature*, 7 (1969), pp. 7-21: 13. Un método afín al ejecutado tradicionalmente con la GCU (segmentación, reducción de las secciones constitutivas, supervaloración de alguna de ellas) ha sido aplicado al *Voir Dit*, de Guillaume de Machaut, según argumenta J. CERQUIGLINI-TOULET en "Le Voir Dit mis à nu par ses éditeurs, même: Étude de la réception d'un texte à travers ses éditions", en *Mittelalter-Rezeption: zur Rezeptionsgeschichte der Romanischen Literaturen des Mittelalters in der Neuzeit*, ed. Reinhold R. Grimm, Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters: Begleitreihe, 2, Heidelberg, Carl Winter, 1991, pp. 337-380.



La Visión Literaria de la Edad Media: del Teatro del XIX a la Narrativa Actual

164

José Manuel Cabrales Arteaga
UNED. Centro Asociado de Cantabria

La Edad Media es un periodo que desde el Romanticismo ha seducido la imaginación del público y de los artistas; puede afirmarse en realidad que la vuelta al pasado medieval sobrepasa los límites de la literatura, inscribiéndose dentro de las corrientes estéticas de la segunda mitad del XIX. Como afirma López Estrada:

Nos encontramos con los efectos de una tendencia general en las Bellas Artes que exaltó la Edad Media no como una materia arqueológica (propia, en el caso de la literatura, de la erudición), ni tampoco como una herencia del periodo romántico con su alicortada interpretación. Un nuevo punto de vista hizo su aparición, y la Edad Media comenzó a valer por sí misma, con entidad propia...¹.

Este medievalismo que a lo largo del XIX tenía una función básicamente decorativa, a finales de siglo por influencia de Ruskin y los prerrafaelistas se convierte también en un ideal social; en la representación de un mundo no solo más bello, sino también más justo y más humano². Lily Litvak –que estudió la

¹ F. LÓPEZ ESTRADA, *Rubén Darío y la Edad Media*, Barcelona, Planeta, 1971, p. 69.

² Estudio monumental acerca de la visión del Medioevo en el siglo XIX figura en el libro de R. SANMARTÍN BASTIDA, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*, Madrid, CSIC, 2002. Destaca su afirmación de que el retorno al Medioevo tuvo en la España decimonónica una función esencialmente política: "El tema de la Edad Media estaba muy ligado al de la formación política de la nacionalidad española. Esto se recuerda constantemente en la literatura que, como la pintura histórica, se propone alzar la moral de un país que vive momentos bajos" (p. 82).

presencia de lo medieval en los principales autores del 98– sintetiza el proceso con estas palabras:

En contraste con la deshumanizada división del trabajo y la producción en masa de la civilización industrial, la Edad Media presentaba el sistema artesanal. A la creciente carencia de inspiración y la artificialidad del arte del presente, aquella época oponía una fecunda inspiración en la naturaleza. Al lado del cínico escepticismo del mundo contemporáneo se veía que entonces había un mundo devoto basado en una fe simple y una religión sincera. El caos político social de la época contrastaba con la estructura estable del feudalismo, considerada por muchos como más armónica y más justa, puesto que otorgaba a cada hombre su lugar en la sociedad, así como establecía una jerarquía que protegía a los más débiles³.

165 Asimismo, en nuestros días la Edad Media retorna a la actualidad literaria –sobre todo narrativa– de la mano de una amplia nómina de escritores que se mueven a la zaga de dos títulos de éxito formidable e inesperado, que marcan una dirección en las décadas siguientes: la saga de *El señor de los anillos* de J. J. R. Tolkien y *El nombre de la rosa*, de Humberto Eco. El examen –forzosamente apresurado– de cómo se contempla el Medioevo en uno y otro periodo constituye el objeto de esta ponencia.

I. La Edad Media en el teatro neorromántico

El estreno de *En el puño de la espada* (1875), de Echegaray, marca el inicio de una corriente dramática que generalizará en el último tercio del XIX la ambientación en el pasado histórico, en gran medida en la Edad Media. En mi tesis doctoral tuve ocasión de estudiar 26 piezas dramáticas ambientadas en la Edad Media escritas entre 1870 y 1900, a partir de las cuales se pueden sacar algunas conclusiones acerca de su forma de representar aquel periodo histórico⁴. Veremos a continuación los rasgos de esta corriente en relación con su visión del periodo medieval. Para una serie de críticos estaríamos ante el resultado de una doble degradación: de los dramas históricos del Siglo de Oro al drama romántico, y de éste al neorromántico puesto de moda por Echegaray. Enrique de Mesa lo resume con estas palabras⁵:

[...] el nuevo teatro era más falso, frío y desustanciado, de menor eficacia y virtualidad dramática que el teatro antiguo. Sus trazas eran de artificio paupérrimo; las pasiones no se pintaban con el brío de anta-

³ L. LITVAK, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980, p. 184.

⁴ Véase J. M. CABRALES ARTEAGA, *La Edad Media en el teatro español entre 1875-1936*, Madrid, Universidad Complutense, 1984, 3 vols.; J. M. CABRALES ARTEAGA, "Notas sobre la Edad Media en el teatro español entre 1870 y 1900", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXI (1985), pp. 285-313.

⁵ E. de MESA, "La anécdota histórica", en *Apostillas a la escena*, Madrid, Renacimiento, 1929, p. 268.

ño; los caracteres no se vaciaban en la turquesa del Pedro Crespo de Calderón. Los dramaturgos más torpes y adocenados buscaban para asiento de sus descabelladas imaginaciones, la antigüedad gótica y los siglos medievales, por estimar que la lejanía de estas épocas [...] los eximía de toda responsabilidad civil y criminal; que en esto de acumular calumnias y falsas imputaciones de hechos sobre los personajes de paso comprobado en la historia, no se andaban con miramientos los poetas dramáticos del romanticismo.

El esquema se continuaría luego con el llamado teatro poético, ulterior versión del drama histórico pasado por la estética del Modernismo. En lo que respecta al drama neorromántico, la crítica así resumió sus rasgos principales: "Pasiones morbosas en el fondo, quintaesencia de lo retórico en la forma... Su tema, crímenes y vicios horrendos, estupro y adulterios sobre todo; su expresión tiradas de versos o de prosa hinchadas a beneficio del lirismo más desenfundado"⁶. En el origen estaría la falta de preparación cultural de los autores, lo que redundaba en errores de ambientación y anacronismos, en gran medida desapercibidos por parte del público. En la representación destacaron las figuras de los egregios actores Rafael Calvo y Antonio Vico, quienes desde las tablas del Teatro Español se convirtieron en los adalides del teatro en verso de asunto histórico, cuyos monólogos declamatorios y efectistas harían las delicias de un cierto sector del público.

166

1. La representación del pasado medieval

No aparece en ninguna de estas 26 obras un acercamiento documentado ni original a la historia o el modo de vida medieval. Hay tan solo la localización en el pasado de conflictos –casi siempre amorosos– que toman del Medioevo detalles accesorios de ornamentación –luego hablaremos de la escenografía– y barniz histórico. Existen, eso sí, una serie de motivos tópicos –no privativa ni primordialmente medievales– que intentan aportar un cierto "sabor de época". Enumero los más significativos: la dificultad del amor entre personas de distinta clase social o religión; el noble o caballero que se niega a pelear con alguien de otro estamento; el sentimiento del honor presente de forma obsesiva en los villanos o campesinos y desconfianza hacia moros y judíos⁷.

Los frecuentes anacronismos evidencian la superficialidad de los autores al aproximarse al pasado medieval; me limito a citar unos pocos ejemplos: en el acto primero de *La verja cerrada* la criada reprocha a María su condición de "cristiana vieja"⁸. El reloj del castillo donde se desarrolla *Ramiro de Rocamora* da

⁶ L. ALFONSO, "Literatura dramática contemporánea", *La Época* (5 de febrero de 1890).

⁷ Referencia más detallada a las obras en las que figuran estos motivos se encuentra en J. M. CABRALES ARTEAGA, art. cit., pp. 308 y ss.

⁸ Nada que ver estos anacronismos involuntarios con su uso consciente por parte de muchos narradores contemporáneos –como Álvaro Pombo en la novela que luego analizamos– con objeto de subrayar su deseo de incidir directamente en el presente del lector.

las once campanadas nocturnas al iniciarse la obra; el rey don Rodrigo y Hermenegildo hablan de España como si se tratara de un estado constitucional y moderno; una acotación en *El anillo de Fernando IV* describe un baile de máscaras como si tuviera lugar en el Versalles de María Antonieta; en otra pieza se da como vigente en pleno siglo XIV el legendario tributo de las cien doncellas, situado por el Padre Mariana nada menos que en época de Mauregato.

La escenografía fue uno de los aspectos del hecho teatral que más progresaron en aquellas décadas, a juzgar por las opiniones de algunos contemporáneos, como Muñoz Morillejo en un libro dedicado al tema:

La época de mayor esplendor de la escenografía española, puede decirse sin género alguno de duda, ha sido al segunda mitad del siglo XIX, contribuyendo a ello el talento de los pintores escenógrafos y los adelantos de la luz y la mecánica, dos factores muy importantes que supieron aprovechar los pintores con gran acierto y satisfacción del público⁹.

167 Se trataba de una escenografía apoyada fundamentalmente en la pintura, llevada a cabo por artistas especializados aplicando una estética realista, empeñada en reproducir lo más fielmente posible las acotaciones del autor. Con todo, la mencionada ignorancia o convencionalismo con el que se contemplaba el periodo dio lugar a excesos o simplificaciones, denunciadas por "Clarín" con su habitual mordacidad; vale la pena citar este comentario acerca de *Theudis*, de Sánchez de Castro, una de las obras sobre las que tuve ocasión de trabajar en mi tesis doctoral:

Theudis luce un vistoso traje de balcón de aldea en un día de procepción. El cual, Theudis, lo mismo podía ser Theudis que Theudiselo, o Turismundo, o el rey que rabió. En cuanto al color de época, por lo visto, era el marrón, a juzgar por las percalinas de los personajes [...] ¹⁰.

La representación de los dramas ambientados en el pasado se fue degradando, hasta desembocar en la situación que describía el crítico Francisco de Villegas (Zeda) como habitual en los teatros de fines del XIX; permítase la extensión de la cita porque da una idea clara de la forma en que se ponían en escena buena parte de los dramas neorrománticos de los que me ocupé en su momento:

[...] el decorado era viejo y malo y no se representaba obra de época o comedia clásica en que no se echaran de ver ridículos anacronismos.

⁹ J. MUÑOZ MORILLEJO, *Escenografía española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1923, p. 124.

¹⁰ L. ALAS, *Solos de Clarín* (1881), Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 163. Al comentar otras de las obras que tuve ocasión de estudiar -*El frontero de Baeza*, de Luis de Retes y Francisco Pérez Echevarría- describe así el escenario: "Estamos en Baeza; al foro dos cafeteras como dos castillos o dos castillos como dos cafeteras. Sale Parreño (actor protagonista del drama) que con su plumero y todo descuello sobre los castillos como una gran montaña [...]".

Ya era un salón del tiempo del Cid amueblado con sillones Luis XV, ya una banda de arcabuceros armados con fusiles de pistón, ya un rey godo vestido a la usanza del siglo xiv. En punto a propiedad escénica, en el Español, como en todos los demás teatros de Madrid, las empresas y cómicos no conocían más decoraciones que selva, calle, salón de palacio, con su obligado rompimiento, casa pobre y casa decentemente amueblada. Todos los dramas y comedias, fuese cualquiera el lugar de la acción, habían de ejecutarse por fuerza en aquel decorado. Cosa parecida acontecía con los trajes. Hasta el siglo xvi ya se sabía: gran túnica, calzas de colorines y gorra de largo plumaje [...] Lo mismo vestía Bernardo del Carpio que D. Pedro el Cruel, D. Juan Tenorio que Lanuza [...] Las modas en el teatro se prolongaban durante siglos, y a veces durante edades históricas¹¹.

La crítica moderna tampoco ha ahorrado vituperios a este teatro –en las pocas ocasiones en que se ha ocupado de él; citemos tan solo este comentario de A. Valbuena, que relaciona su génesis y pasajero éxito con la moda de alitisonantes discursos por parte de los diputados “progresistas” en el Congreso:

[...] comienza [el drama de Echegaray] por lo más externo y efectista de un fantasma de teatro romántico aplicado a un calderonismo externo, y empleando una forma poética detonante y ripiosa, aunque propicia a impresionar a un público de galerías que solo se deja llevar por el latiguillo o el sonsonete¹².

Habrà que esperar a los primeros años del siglo xx para que la compañía dramática de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza –entre otras– introduzcan en la escena desde el madrileño Teatro de la Princesa una cuidada ambientación histórica, llena de dignidad y buen estilo, lo que contribuirá al éxito de las más conocidas obras de Marquina, Villaespesa, Fernández Ardavin y otros autores que recuperan la Edad Media histórica, esta vez bajo una clara influencia modernista¹³. Su preocupación fue doble: aumentar el presupuesto dedicado a vestuario, decorados, pinturas, mobiliario, etc., de modo que la obra se representara en un marco cuidado y bello; además, en los dramas de índole histórica, respetar escrupulosamente el tono de época, evitando los anacronismos antes tan frecuentes. Se trataba pues de una escenografía fundamentalmente realista, que –a diferencia de la corriente neorromántica– trataba de representar con el mayor detalle y riqueza posibles los ambientes en que se desarrollaba la obra.

¹¹ ZEDA, “Crónica General”, *El Teatro*, 59 (agosto de 1905).

¹² Á. VALBUENA PRAT, *Teatro moderno español*, Zaragoza, Ediciones Partenón, 1944, pp. 115-116.

¹³ Veintidós obras dramáticas histórico modernistas se estrenan entre 1908 y 1933; un estudio de conjunto se encuentra en J. M. CABRALES ARTEAGA, “Aproximación al teatro poético modernista”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXVIII (1992), pp. 211-238.

La iniciativa de Guerrero-Mendoza se extendió a otros teatros y así el nivel medio de las representaciones mejoró notablemente. El público –entusiasmado con la novedad– reclamaba cada vez más fasto en la escena, obligando a algunos empresarios a gastos tiempo atrás impensables. No tardaron en sonar las primeras voces contra quienes pretenden atraer a los espectadores valiéndose de complicados mecanismos y sorprendentes efectos de tramoya y decorado, menospreciando quizá lo esencial: la obra en sí. Algún crítico se dirige a los empresarios demasiado afectos a la escenografía en estos términos:

[...] han concluido por considerar al autor, más que como un literato capaz de conmover e interesar al público con la artística pintura de cuadros y costumbres, con las bellezas del diálogo y con el ingenio de las situaciones, como un arquitecto capaz, únicamente, de trazar un plano y construir el armazón de un edificio vistoso que luego adornarán con pinturas, trofeos y laberínticos adornos los artistas de la mecánica teatral¹⁴.

169 Se trata de un teatro que presenta rasgos inequívocos: vuelve a temas y escenarios románticos, como Oriente, castillos medievales, infantas, trovadores, paladines, hechiceras etc. La lengua no se limita a ser mero vehículo expresivo, sino que adquiere valor en sí misma, mediante la potenciación de los recursos métricos y rítmicos, un léxico sensorial y colorista, imaginaria audaz y sobre todo la inclusión de “tiradas” o fragmentos de gran efecto, aptos para el lucimiento de los primeros actores y que no tardaban en ser aprendidos por el enfervorizado público al modo de las romanzas cantables de zarzuelas y revistas. Desde el punto de vista escenográfico sin duda alguna ha sido considerada más original la labor de Gregorio Martínez Sierra, en cuyos montajes más que la fastuosidad destacaba la fantasía, el buen gusto y la imaginación; por ello supone un cambio total en la escena española que dejaría una huella profunda, si bien sus montajes no se dedicaron principalmente al género histórico.

Sin embargo de cara a su valoración futura y en relación con el segundo apartado de este trabajo –el correspondiente a la narrativa reciente de ambientación medieval– considero oportuno resaltar cómo el llamado teatro poético –en especial los títulos de Eduardo Marquina– se convierte en un baluarte para la defensa de la ideología tradicional-conservadora, en tiempos en los que la visión de la “España eterna” se veía duramente cuestionada por los escritores de lo que luego se conocerían como generación del 98. La excepción vendría representada por Valle Inclán, quien mantuvo en sus obras encuadrables dentro de este corriente –*Cuento de abril* y *Voces de gesta*– un claro distanciamiento respecto a la empresa heroico nacional de Marquina, al exaltar la abierta moralidad provenzal o el carlismo en abierto contraste con la exaltación castellanizante de *Las hijas del Cid* o *El Gran Capitán*.

¹⁴ A. GRESCA, “Crónica teatral”, *El Arte del Teatro*, 6 (15 de junio de 1906).

II. La Edad Media en tres novelas recientes

El éxito obtenido en España por dos títulos extranjeros –*El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, y *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar– contribuyen al definitivo asentamiento entre nosotros de la novela histórica, que ya en 1975 había dado lugar a una obra maestra: *La verdad sobre el caso Savolta*, de E. Mendoza, reconstrucción de la Barcelona agitada por los conflictos anarquistas entre 1917 y 1920. Luego vino una constelación de títulos que han obligado a la crítica a analizar con detalle los presupuestos de este subgénero¹⁵. En líneas generales se atribuye el éxito de la novela histórica a su capacidad para: “[...] dar forma a un pasado emocional en el que no interesa tanto reconstruir lo que ocurrió, cuanto representarlo (reescribirlo) desde una perspectiva extrañadora y comprometida”¹⁶.

El propio U. Eco en su ya clásico *Apostillas a “El nombre de la rosa”* distingue tres maneras de novelar el pasado: 1) a la manera de Tolkien, ficcionando sobre el pasado a base de imaginación y fantasía; 2) la novela “de capa y espada” al estilo de Dumas, donde personajes reales e inventados se mezclan entreverando lo histórico y lo verosímil; 3) la novela histórica propiamente dicha, en la que lo fundamental es que los personajes –históricos o no– deben ajustar sus comportamientos a la época recreada¹⁷. Así pues, existe un consenso entre los especialistas a la hora de citar como elementos esenciales dentro del subgénero los siguientes:

- 1- Reconstrucción del ambiente histórico con la mayor exactitud posible.
- 2- Personajes atractivos.
- 3- Valores intemporales (amor, lealtad, amistad, honor) que acerquen el personaje al lector.
- 4- Intento de popularizar el mundo antiguo aportando vivacidad y colorido a los libros de historia.

De entre panorama tan amplio he seleccionado tres títulos –de innegable calidad y salidos de la pluma de autores de probada madurez narrativa– que permitirán extraer algunas conclusiones acerca de qué aspectos del periodo medieval resultan más atractivos para creadores y público en la actualidad. En última instancia ello permitirá elaborar una comparación entre la visión de la Edad Media hodierna y la que ofrecieron en su momento los dramaturgos neorrománticos.

¹⁵ Cito solo algunas referencias muy interesantes: el libro fundamental de C. FERNÁNDEZ PRIETO, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA, 1998; J. GILBERT JUAN, “La novela histórica”, *Alacena*, 34 (verano 1999), pp. 34-36; J. de NAVASCUÉS, “La nueva novela histórica”, en *Boletín de la “Red de intercambio en Humanidades”*, 29-30 (marzo de 2006), Universidad de Navarra, pp. [1-9].

¹⁶ C. FERNÁNDEZ PRIETO, *op. cit.*, p. 157.

¹⁷ U. ECO, *Apostillas a “El nombre de la rosa”*, Barcelona, Lumen, 1984. Se trata de un texto esencial para entender la teoría de la posmodernidad aplicada a la literatura narrativa.

1. La cuadratura del círculo¹⁸

Resulta cuanto menos curioso que dos de nuestros mejores novelistas hayan publicado en el espacio de unos meses sendas narraciones de ambientación histórica y tema hondamente religioso: primero fue *El hereje*, excepcional relato en el que Miguel Delibes planteaba la tragedia de un luterano en busca de la verdad de la fe en el marco de la Castilla del siglo XVI, sometida a la violenta represión inquisitorial. Poco después Alvaro Pombo se remonta al siglo XIII en lo que constituye su primera experiencia en la reconstrucción del pasado remoto, para presentar el itinerario vital e ideológico de un joven de familia hidalga, habitante del Mediodía francés.

171 *La cuadratura del círculo* puede adscribirse también al modelo de novela de formación, por cuanto el eje argumental se centra en la peripecia de Acardo, hijo tercero de un destacado vasallo del Duque de Aquitania: al comienzo del relato tiene apenas quince años y se encuentra menospreciado en su propia casa por su madre, verdadera gobernadora del señorío, dado que el padre pasa la mayoría del tiempo guerreando para el duque. Se inicia así un recorrido que le llevará a distintos lugares, ocupado cada uno de ellos por figuras emblemáticas que contribuirán a modelar la concepción del mundo del protagonista: su tío Arnaldo, caballero mutilado y vitalista, que le convertirá en su heredero, o la corte de Poitiers, donde el noble trovador Guillermo de Poitou aparece como modelo en la búsqueda del placer arbitrario y cruel. Tras ser armado caballero Acardo decide reclamar a la madre su herencia con las armas, pero se topa con Bernardo, abad de Claraval, al que acompañará en sus innumerables viajes para consolidar la fundación del Císter; el propio fraile santo le estimula años después a alistarse con los templarios que viajan a Tierra Santa para proteger los Santos Lugares en el momento en que está a punto de predicarse una nueva Cruzada.

En Oriente Acardo participa en la fallida toma de Damasco, conoce o vislumbra el amor a la mujer y escucha la cosmovisión tolerante del emir Usama, quien le facilitará el regreso a Europa tras desertar del Temple. Ahora su intención es enfrentarse a Bernardo para reprocharle su irresponsable incitación a la lucha en Tierra Santa, saldada con sonoros fracasos. Con el desabrido enfrentamiento acaba –de forma un tanto abrupta– el relato, cuyo título alude a la vana pretensión del fundador del Císter de reducir el misterio de Cristo a algo asimilable, claro y “cuadrado” para el hombre. Así pues, los planteamientos teológicos o ideológicos de la novela apenas ofrecen originalidad; tampoco la acción narrativa resulta tan apasionante como la de otros relatos históricos: Pombo prefiere los debates intelectuales al acontecer novelesco, a diferencia de lo que ocurría en *El hereje*. Por ello lo mejor del texto hay que buscarlo en la animada descripción de la corte de Aquitania y sobre todo en la prosa –no en los diálogos– de un narrador omnisciente y barroco, capaz de seducir al lector en las descripciones y en algunas situaciones concretas: la despedida de Acardo y su padre, su

¹⁸ Á. POMBO, *La cuadratura del círculo*, Barcelona, Anagrama, 1999.

descubrimiento del amor hacia Oriana, la muerte del caballero Arnaldo o el desbarajuste cristiano ante Damasco.

2. El fracaso trágico

En diversos reportajes al hilo de la publicación de la novela Pombo ha insistido en que él no ha pretendido escribir una novela histórica, sino un relato sobre el fracaso trágico –tanto del protagonista como de la colectividad cristiana– enmarcado, eso sí, en el periodo medieval, en concreto en la primera mitad del siglo XII y los años previos al desarrollo de la segunda Cruzada.

Voy a pasar a analizar, al igual que haré con las novelas siguientes, una serie de rasgos en esta obra de Pombo.

- **estructura:** la novela aparece narrada –como suele ser habitual en las obras de Pombo– desde la perspectiva de un narrador omnisciente que a menudo se vale del estilo directo, indirecto libre y del monólogo interior para reflejar el complejo mundo interior de sus criaturas. El tiempo transcurre de manera lineal; llama la atención el uso abundante del presente actual –otro rasgo característico de este autor– mediante el cual se pretende acercar e inmiscuir al lector en el desarrollo de la trama, algo que resulta especialmente significativo en el relato de ambientación histórica¹⁹. La presencia del autor implícito aparece también con frecuencia, con opiniones personales, comentarios irónicos y anticipaciones o prolepsis, todo lo cual contribuye a evitar la fácil inmersión del lector en la materia y época narradas²⁰.

- **personajes:** conocida es la capacidad de Álvaro Pombo para dibujar individuos complejos²¹; aquí –como corresponde a toda novela de formación– la acción aparece presidida en todo momento por Acardo, héroe/antihéroe, figura absolutamente moderna, entre cuyas características singulares destaca la de que se encuentra en huida constante y sucesiva de los diversos ámbitos en los que se integra: la casa familiar presidida por la madre; el castillo de su tío Arnaldo; el palacio del duque de Aquitania; la abadía de Claraval; las filas de los caballeros templarios tras la derrota en el cerco de Damasco, y, por último, otra vez de la abadía de Claraval, tras discutir con Bernardo acerca del sentido de la religión y la Cruzada. La novela acaba con el protagonista saliendo a campo abierto montado a caballo, sin saber –ni decirnos– qué piensa hacer, mientras que el

172

¹⁹ “Arnaldo yace abajo, en la estancia rectangular, moribundo en su catre. Acardo, ahora, trepa al torreón por la escalera de mano [...]” (p. 86); “De nuevo atardece. De nuevo se sientan todos a la mesa. El señor y la señora presiden juntos la mesa” (p. 45).

²⁰ “Dicen que los moribundos, poco antes de morir, en vez de piadosamente contemplar, centelleante, velocísimo, todo el transcurso entero de su vida pasada, nada ven, y casi nada oyen [...]” (p. 86).

²¹ Entre sus personajes destacan las relaciones materno-filiales, marcadas por la falta de afecto de unas madres egoístas hacia hijos únicos y solitarios; la ausencia de amor tanto en los matrimonios como en el resto de las relaciones familiares; la homosexualidad, rara vez asumida como algo normal por parte de los personajes; y, como consecuencia de lo anterior, la soledad y el suicidio o la muerte accidental y absurda, que tiñe de carácter trágico la vida de los protagonistas, entre los que a menudo aparece la figura de un intelectual, lo que permite a Pombo desarrollar con amplitud sus ideas literarias y filosóficas.

narrador lo despide con unas palabras que constituyen uno de los momentos más bellos de la novela²².

- **la presencia de lo medieval:** A. Pombo lleva a cabo en esta novela su primera incursión en la narrativa histórica²³. La presencia de figuras y acontecimientos históricos –como antes hemos mencionado– resulta amplia y centrada en elementos bastante conocidos: San Bernardo de Claraval y el duque trovador de Aquitania; los amantes Abelardo y Eloísa; la reina Melisenda de Jerusalén y el cisma de Anacleto; la segunda Cruzada y el cerco de Damasco; trovadores, cáta-ros, cruzados y templarios... En definitiva, el mundo abigarrado de la primera mitad del siglo XII, pero conscientemente alejado del “pastiche” historicista presente en las novelas de Peter Berling.

- **fuentes y anacronismos:** el mismo Pombo había publicado en 1996 una *Vida de San Francisco de Asís* (en Planeta) donde muestra ya un conocimiento profundo de los menores detalles de la doctrina cristiana en la Edad Media; para acercarse a la figura de San Bernardo el propio autor cita explícitamente el trato continuado con una de sus obras fundamentales: *Libro sobre las glorias de la nueva milicia. A los caballeros templarios*, incluida dentro de sus obras completas²⁴. Pero interesa más aludir a los abundantes anacronismos verbales y sintácticos mediante los cuales el autor quiere llamar la atención sobre la vigencia actual de su mensaje, despertando a los lectores de la ensoñación medievalizante. Aparecen intervenciones del narrador como autor implícito en variadas ocasiones²⁵, expresiones coloquiales modernas²⁶, palabras malsonantes²⁷ y un largo etcétera. En definitiva, la personalidad desmedida y verbalmente torrencial del autor pasa por encima del “decoro” debido a la época histórica.

- **sentido último del texto:** un narrador que a menudo se aleja ostensiblemente del tono de época, así como la presencia consciente de anacronismos nos hacen pensar que en *La cuadratura del círculo* A. Pombo no busca la reconstrucción arqueológica del pasado medieval, sino que aquel periodo le sirva para exponer su visión de cuestiones relevantes del presente. En este sentido pueden apuntarse algunas ideas:

²² “El caballo relincha y vuelve la cabeza para mirarle: a imagen y semejanza del amor: el animal reconoce y acepta el peso de Acardo en la ancha grupa. Pesadamente galopa bosque adentro. Ese noble animal de carga, lo más parecido a la ternura, a la hermandad, que conocerá Acardo antes de la muerte” (p. 410).

²³ Luego continuada tan solo con *Una ventana al norte* (Anagrama, 2004), ambientada en el Méjico de la guerra de los cristeros, primer tercio del siglo XX.

²⁴ Lo hace en una larga entrevista aparecida en *Babelia* (10 de abril de 1999).

²⁵ He aquí una larga peroración en torno a la viudez: “¡Ay de la sinrazón de la que se casó por la razón de Estado! ¡Ay de la que anduvo a trancas y barrancas! ¡Ay de la que pudo haber sido mucho más y tuvo que conformarse con los restos del reino del difunto esposo y las fárfulas de los abusivos hijos habidos en santo matrimonio, como dos leves buitres ominosos de trece añitos y de siete añitos!” (p. 338).

²⁶ El tío Arnaldo se refiere a la madre de Arnaldo –su hermana– en estos términos: “Mi hermanita hombruna, que ya era una gran dama en su serón de nena” (p. 68).

²⁷ Acardo dice a Paulet: “Estás desagradablemente todo, Paulet, maleándolo y jodiéndolo por contagio con el mierda de Bertrán” (p. 144).

- el fracaso individual del protagonista luego de un amplio periplo geográfico y vital, tras su conocimiento profundo de las armas y las letras, así como la religión. En este sentido la novela ofrece una dimensión existencial –Acardo se siente fracasado tras haber pasado toda su vida abrazando las ideas de los otros, en especial las de Bernardo– que aporta un evidente toque de modernidad al contexto medieval.

- Cristo significa el misterio; la religión –representada por Bernardo de Claraval en la novela– busca racionalizarlo, algo que sería como pretender la cuadratura del círculo.

- la misma paradoja del título puede aplicarse a la pretensión de los cristianos de salvar o imponer la fe mediante la violencia de la espada²⁸.

3. La tierra fértil²⁹

Es ésta la tercera y más ambiciosa novela de Paloma Díaz-Mas: se trata de un espléndido y amplio relato histórico, con el que esta investigadora del Consejo Superior de Investigaciones Científicas traza un espectacular fresco de la Cataluña medieval durante los reinados de Jaime I y su hijo el rey don Pedro. Sin embargo –en la línea de la intrahistoria defendida por los noventayochistas– la acción parte de la tierra, de un espacio geográfico concreto ubicado en la comarca de la Plana, en plena Gerona interior. Así en la primera secuencia del texto una voz narrativa anónima describe brevemente el paisaje actual, concluyendo con estas palabras que encierran la clave para interpretar la obra: “Que esta tierra es fértil, gracias a la sangre y a las lágrimas derramadas sobre ella, porque sólo es fértil la tierra sobre la que se ha sufrido” (p. 10).

A partir de aquí la novela reconstruye la accidentada peripecia vital –desde el nacimiento y educación caballeresca hasta su muerte– de Arnau de Bonastre, heredero del feudo del mismo nombre, enfrentado a su padre, alistado en las Cruzadas, cautivo en Oriente, despojado de todos sus bienes que luego conseguirá recuperar, ampliándolos incluso con el vecino feudo de Guerau. Su edad adulta, las relaciones con vasallos y otros señores, la vida familiar, hasta que –como en las tragedias clásicas– una especie de maldición le conducirá al enfrentamiento fatal con uno de sus hijos. La constante sucesión de acontecimientos no anula dos de los valores más preciados de la novela: la presencia de un narrador plenamente asimilado a la época del relato y al lugar, de manera que mantiene las creencias del momento –religiosidad, defensa de la sociedad

²⁸ A este respecto conviene recordar que las preocupaciones religiosas de Pombo se proyectan también de forma muy clara en su siguiente novela, *El cielo raso* (2001), en este caso con la religión entendida ante todo como amor a los demás. La peripecia se centra en Gabriel Arintero, quien apenas adolescente descubrió su condición homosexual que le amargaré la vida durante años además de forzarle a alejarse de su familia. En El Salvador descubre al mismo tiempo el pleno amor con el joven Osvaldo –guerrillero contra la oligarquía terrateniente– y la religiosidad comprometida representada por los jesuitas de la Universidad Católica.

²⁹ P. DÍAZ-MAS, *La tierra fértil*, Barcelona, Anagrama, 1999.

estamental y de los valores caballerescos, permisividad sexual-, y la expresión, en la que se integran de manera magistral abundantes catalanismos.

Por otro lado, el profundo conocimiento que Díaz-Mas tiene de la cultura medieval favorece que a cada paso aparezcan elementos de la tradición literaria, como endechas y plantos, mitos bíblicos, escenas que reproducen momentos de *La Celestina* o el *Tirant lo Blanc*, leyendas carolingias, o tópicos como el "locus amoenus" y el amor cortés, como veremos más adelante. Al servicio todo ello de unos cuantos temas desarrollados con verdadera grandeza épica: el paso del odio al amor, la encarnación del mal en un individuo, el amor entre amo y siervo o la envidia que desemboca en la traición. En definitiva, una obra cuyo final deja al lector admirado, pero también al borde del desamparo.

- **estructura:** hay un narrador omnisciente que al comienzo de la novela adopta un plural que subraya su identificación con los personajes de la trama e incluso con el propio receptor³⁰; adopta también usos estilísticos propios de los antiguos cronistas o trovadores, como epítetos épicos o demostrativos afectivos, y léxico arcaizante ("plañia", "carpía")³¹. Pero más relevante aún resulta su capacidad para abarcar los más recónditos repliegues de la historia y el interior de los personajes; en este sentido la autora acredita pleno dominio del estilo indirecto libre (p. 135). No escasea tampoco la presencia del autor implícito, es decir, del narrador que -al estilo de las intromisiones subjetivas del cronista o poeta épico- se inmiscuye en la acción para orientar el juicio de los oyentes o lectores³²; y entre los recursos narrativos más y mejor utilizados destaca el ancestral empleo de las historias intercaladas, de modo que la historia principal se va desparramando en una incesante serie de historias secundarias, introducidas por muy diversos personajes: la causa del odio de Joan Galba (p. 303); cómo fue a parar Bernat Armengol a Valencia (p. 43); la infancia de don Guifré (p. 136); los orígenes de Tibors de Fenal, y tantas otras, introducidas casi siempre -de acuerdo con la tradición medieval- a través de las palabras del propio personaje protagonista de la nueva narración³³.

- **personajes:** el personaje fundamental es la tierra, según la interpretación ya avanzada anteriormente, porque ella es la que permanece y sobre la

³⁰ Estas son las primera palabras de la novela: "A veces, a la caída de la tarde, cuando empieza a apagarse el calor del día, vamos andando hasta la fuente, la que está en un recodo del camino, cerca de la casa de payés que llaman Can Fenal... [...] a salvo del sol de agosto -nos liberan la sombra del árbol y el barboteo sordo del agua fría-, solemos quedarnos un rato en silencio, paseando la vista por la casa aun soleada [...]" (cursivas mías).

³¹ "El buen conde don Guifré", "este don Aimeric" (p. 11); en este sentido Díaz-Mas repetiría -sin forzar el texto ni degenerar en "fabla"- el intento de acercarse al lenguaje del periodo que está presente en las piezas dramáticas de algunos modernistas.

³² Véase esta deliciosa reflexión de la voz narrativa: "Salieron de las arcas todas las prendas de Elisenda de Guerau, que cada camisa bordada y cada brial y cada velo y cofia era como una desgarradura en el alma, pues no hay cosa que más duela que ver ropa de quien ya no ha de vestirla" (p. 203).

³³ Es lo que Mario Vargas Llosa, en un memorable curso sobre técnicas narrativas impartido en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en 1997, denominó estructura en "caja china", algo ya presente en *Las mil y una noches*, cuando Sherezade complica y amplía cada relato con objeto de mantener el interés del sultán y poder regresar de nuevo a la narración la noche siguiente.

cual se desarrollan las trágicas peripecias de los personajes. De entre estos destaca Arnau de Bonastre, de nuevo otro personaje complejo, a cuya formación humana e intelectual asiste fascinado el lector a lo largo de estas páginas. Él constituye el eje de la acción, además de encarnar esa transformación existencial que le aporta riqueza y complejidad³⁴; asimismo representa el eslabón central de esa saga familiar (tres generaciones de Bonastres y Gueraus) en la que se convierte al final *La tierra fértil*. Pero la variedad de individuos que desfilan por sus páginas hacen del texto un verdadero mosaico humano de la sociedad medieval: el consejero prudente y sabio, el artesano elevado a la categoría de caballero, el judío de acrisolada experiencia científica, el fraile representante de la ortodoxia, el caballero subordinado a sus votos y la constelación de figuras femeninas llenas de nervio y pasión. En cualquier caso destacan los personajes que actúan como antagonistas del héroe: en principio Bertrán de Guerau, el compañero y amigo fraternal de la infancia que luego le robará el feudo y contra quien emprende guerra y finalmente combate singular; luego sus dos hijos, antagónicos entre sí y enemistados también con el propio padre, proyectando hacia el futuro el enfrentamiento cainita³⁵.

176

- **la presencia de lo medieval**: la acción se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIII; Díaz-Mas –investigadora prestigiosa especializada en la época medieval y en concreto en su vertiente judeo-española– ha pretendido ofrecer una imagen lo más genuina del periodo medieval: en concreto de la época feudal a través de la existencia intrahistórica de una nutrida nómina de personajes procedentes de distintas razas y estamentos (judíos, moros y, sobre todo, caballeros cristianos, escuderos, monjes y campesinos). No obstante, se presentan ciertos acontecimientos históricos: la Cruzada propiciada por el rey Jaime de Aragón, que parte desde Barcelona, con Arnau de Bonastre entre sus integrantes (p. 31); el alzamiento de los moriscos valencianos contra aquel mismo monarca (p.205); las guerras entre el rey don Pedro y su hermano³⁶; la Cruzada el rey Felipe de Francia contra Cataluña; el sitio de Gerona por parte de los franceses y su levantamiento por parte del Roger de Lauria y los almogávares que regresaron de Sicilia. Con todo, estos episodios representan el fondo sobre el que tiene lugar

³⁴ Tras cinco años de cautiverio en Oriente, pasa de ser un joven libertino y desafiante con respecto a su padre a empeñar su vida en recuperar el feudo familiar injustamente usurpado. Cuando lo consigue, actúa con magnanimidad con respecto a sus enemigos.

³⁵ El enfrentamiento se desarrolla en ellos y en numerosos personajes secundarios, "portadores todos ellos de historias personales con las que la autora teje una tupida red de conflictos humanos, en absoluto lateral, sino central en el desarrollo de la intriga, que parece discurrir a golpes de pasiones e instintos –odio, venganza, amor, piedad, remordimientos, codicia, recelo, arrepentimiento, envidia, despecho [...]". Esto reseñó Ana Rodríguez Fischer en su reseña para *Suplemento Cultural de ABC*, 18 de diciembre de 1999.

³⁶ Obsérvese el mencionado tono de época cercano a la crónica histórica que adopta el narrador: "Todo esto era porque se había recrudecido la guerra entre los grandes señores y el buen rey don Pere, que ya venía de los últimos tiempos de su padre, el rey Jaume. Pero en aquellos días azuzaba el fuego de la discordia el hermano del rey, que se llamaba don Jaume y era rey de Mallorca, y con ello se envalentonaron algunos barones y se rebelaron contra su señor [...]" (p. 502).

la acción de los protagonistas, la saga familiar y la lucha feudal por la tierra de Bonastre, por lo que ocupan unas pocas páginas dentro del moroso caudal de la novela.

- **fuentes y anacronismos:** el anacronismo no tiene cabida en *La tierra fértil*; por el contrario, la autora ha pretendido recrear el ambiente feudal catalán-occitano de manera equilibrada, artística y armoniosa, valiéndose de su conocimiento profesional tanto del periodo como de la tradición literaria. En este sentido la novela podría considerarse un homenaje no solo a la tierra, sino también a la época y a la literatura. En este punto las resonancias culturales e intertextuales aparecen por doquier, de manera que la lectura de *La tierra fértil* encierra alicientes suplementarios para el conocedor de la historia literaria; vale la pena mencionar unos cuantos ejemplos:

- el tapiz con la historia de Judit y Holofernes desplegado en el salón de Bonastre es el correlato explícito de su relación con Elisenda de Guerau (p. 203).

177

- el motivo del planto, así como los presupuestos del amor cortés a través del debate que sostiene el señor de Bonastre con fray Guillem acerca del “fino amor” (p. 162)³⁷.

- situaciones concretas que remiten a episodios de la materia de Bretaña o la carolingia, Cervantes y Shakespeare, *La Celestina*, *Tirant lo Blanc*, los “fabliaux” o escenas picantes del *Decameron*³⁸.

- citemos incluso la referencia intertextual concreta al más famoso verso de Garcilaso de la Vega, en un fragmento que reproduce el tópico del “locus amoenus”:

[...] y estaba todo tan quieto que, aparte del ruido de las aguas, en aquel silencio solo se escuchaba un susurro de abejas que sonaba entre las hierbas del prado, sobre todo en la parte en que daba el sol [...] (p. 399).

- **sentido último del texto:** en relación con el apartado anterior, cabría interpretar esta novela como un homenaje a la ficción medieval y en general al puro hecho de narrar, pues hemos visto el cúmulo de recursos novelescos de variada índole que Díaz-Más ha ido combinando con suprema habilidad para delicia de todos los lectores, y en especial de aquellos con bagaje literario previo.

- la presencia de la Biblia: sobre todo el tema del cainismo que se repite a lo largo de la saga, en concreto entre Bertrán de Guerau y Arnau de Bonas-

³⁷ He aquí el planto que Elisenda pronuncia ante el cadáver de su hermano Bertrán, muerto por el protagonista; las resonancias medievales saltan a la vista: “Ay, hermano -decía-, que ya no te veré más, que tu cuerpo y tu rostro habrán de ser cubiertos por la tierra y mi corazón quedará seco como un pomo de flores marchitas. Ay, malogrado hermano mío, dichosos tu padre y tu madre que murieron antes que tú y no pudieron ver a su hijo aquí tendido [...]” (p. 131).

³⁸ Por acercarnos solo al *Tirant*, puede citarse la escena en la que el criado Laudes desde un hueco del suelo ve cómo en la pieza de abajo el caballero Joan Galba se refocila con una muchacha (p. 410 y ss).

tre, para pasar luego de forma aun más enconada a sus hijos Raimón Amat y Oliver Ull Blau. Pero también otras cuestiones como la dialéctica pecado/arrepentimiento, castigo/perdón u olvido/venganza.

- homenaje también a la tradición literaria –cuyos ecos en la novela hemos resumido con anterioridad– y al mero hecho de leer; en este sentido no puedo menos de recordar la bellísima escena en la que Joan Galba escucha con veneración cómo el halconero Laudes lee para él historias de la caballería, en concreto esa vez la de “Persesval”; poco después, con bellísima prosa la autora resume en unas líneas la función que para él va alcanzando la literatura³⁹.

- en última instancia hay que recordar el título de la obra para insistir en el protagonismo de la tierra; en este sentido, como contrapunto del texto antes citado con el que se abría el relato, conviene recordar las palabras pronunciadas por doña Sibila en el planto final por la muerte de su amado hijo:

Que las montañas echen fuego y ceniza sobre los campos labrados y los arenales cubran la tierra fértil, porque no ha de verdecer si bajo ella duermen mis hijos. ¡Triste tierra que se riega y se fecunda con lágrimas de mujeres y sangre de caballeros! No eres tierra fértil, sino tierra de malandanza. Mejor cosecha dan las playas que crecen a la vera del mar y tienen fruto más granado las espumas que mueren en sus arenas (p. 601).

178

4. Historia del Rey Transparente⁴⁰

Ya en su anterior novela –*El corazón del Tártaro* (2001)– Rosa Montero mostraba predilección y un gran conocimiento de la Edad Media al elegir como protagonista a Sofía Zarzamala, una bella mujer de 36 años, empleada en una editorial de obras medievales, que ve cómo su solitaria existencia se ve violentamente alterada porque acaba de salir de la cárcel y pretende vengarse de ella su hermano gemelo, con el que vivió un tortuoso pasado en ambientes marginales; su peripecia aparece contrapunteada con abundantes referencias literarias que sirven de eco o reflejo a la historia principal, entre las que destaca la preciosa leyenda de *El caballero de la rosa*, atribuida a Chretien de Troyes. Ahora la autora se sumerge de lleno en la Edad Media en esta apasionante novela que reconstruye el ambiente de las cortes provenzales en el siglo XII, periodo en el que surge el amor cortés y toda una serie de sentimientos e ideas que conducirán al hombre hacia la modernidad.

Se trata del mismo espacio ya explorado con acierto en dos títulos recientes: *La tierra fértil*, de Paloma Díaz-Mas, y *La cuadratura del círculo*, de Álvaro

³⁹ “De aquella forma se inició Joan Galba en el conocimiento de la caballería y de las gestas de los caballeros de otro tiempo; y de la misma manera que en los días de su melancolía esperaba cada tarde la hora de escuchar la música que le venía de la cámara de arriba, ahora cenaba deprisa para poder escuchar lo que el halconero del señor de Bonastre leía de aquel libro, que para él eran aquellas palabras mejor que la música. Y poco a poco iba calando aquella enseñanza en su corazón, como la gota que destila de la roca y casi sin sentir horada la piedra” (p. 378).

⁴⁰ R. MONTERO, *Historia del Rey Transparente*, Madrid, Alfaguara, 2005.

Pombo; sin embargo, *Historia del Rey Transparente* ofrece rasgos de originalidad: en primer lugar, una trama de enorme atractivo, que combina elementos de la narrativa fantástica y de aventuras con el tradicional relato de formación: la joven campesina Leolina a los 15 años asiste al desmoronamiento de su vida cuando su familia y su amado desaparecen reclutados por el señor feudal para su interminable guerrear. Por sobrevivir se viste con la armadura de un caballero muerto en combate; a partir de ahí se inicia un recorrido geográfico –el Mediodía francés en torno a Carcasona y Albí– y espiritual que –siempre como caballero– la llevará desde una corte ducal hasta el palacio de Leonor de Aquitania, para terminar en el castillo de Montségur, donde los cátaros serán eliminados por las tropas del rey de Francia.

Además Rosa Montero sabe plantear de forma eficaz y amena las cuestiones que definen el panorama ideológico del periodo: Leola recibe la formación caballerescas de manos de un viejo aristócrata y de un excelente maestro de armas; en la corte de Duhoda aprende la lectura y el saber de las damas; ante la reina Leonor asiste a los debates en torno al amor cortés; su cercanía a los cátaros le ayuda a comprender el conflicto entre tolerancia y fanatismo; asimismo, la presencia constante de su inseparable Nyneve –una especie de bruja buena– le permite acceder al ocultismo medieval. Sin olvidar su tardía experiencia del amor físico con un pérfido alquimista y luego con el bondadoso León. Por último, otro aliciente del libro reside en el estilo con el que la autora ha revestido este itinerario vital: una prosa apasionada, equilibrada, ajena al sentimentalismo, pero capaz de construir escenas felicísimas, como el momento en que ella se viste por primera vez de caballero, su despedida de la Dama Blanca, la recreación del mito de Tristán e Isolda o la muerte de las dos protagonistas.

- **estructura:** la narración está en primera persona, frente a las dos novelas analizadas más arriba en las que la trama aparecía conducida por un narrador omnisciente. Aquí Leonela abre la novela con unas palabras categóricas que de algún modo resumen su talante y toda su peripecia vital: “Soy mujer y escribo. Soy plebeya y sé leer. Nací sierva y soy libre”⁴¹. La narradora escribe –o completa su libro, la historia de su vida– justo antes de poner fin a su existencia tomando el elixir que la conducirá al sueño eterno y evitando así caer en manos de los cruzados de la ortodoxia. Se completa así una cronología lineal que abarca 25 años de la vida de Leola, la cual viene a morir a los mismos campos de los que salió al comienzo vestida de caballero. De este modo culmina un círculo vital cuyo sentido es el conocimiento del mundo por parte de la protagonista. Dentro de la acción pueden establecerse tres núcleos principales:

- formación caballerescas de Leonela con el maestro Roland: se trata sobre todo de una formación de índole militar y guerrera. Tras ella la protagonista queda convertida en el Caballero Azul.

⁴¹ Se trata de una palabras de gran relevancia, por cuanto resumen gran parte del sentido del texto, además de reaparecer en la misma forma al final del relato, subrayando su estructura circular (p. 513).

- formación cortesana, a través de las sucesivas estancias en las cortes de Duhoda –la Dama Blanca luego convertida en Duquesa Negra– y Leonor de Aquitania⁴².

- formación intelectual, que desemboca en su resuelta toma de partido por los cátaros y su encierro en el legendario castillo de Montségur⁴³.

- **personajes**: la novela –queda dicho– aparece narrada desde el punto de vista de una mujer, lo que evidencia una cierta “condición femenina” en su visión del mundo, al tiempo que se inserta en una amplia serie de novelas que tienen como protagonistas a mujeres capaces de manejar su destino con determinación más firme que la de los varones⁴⁴. Una mujer cuya educación –tanto en su vertiente caballeresca, como filosófica e incluso afectiva– constituye el eje vertebrador de la trama⁴⁵. Como en los otros dos textos aquí comentados, estamos ante un personaje complejo cuyos aciertos y errores, ilusiones y fracasos representan buena parte de la sustancia narrativa⁴⁶; su relación con la bruja Nyneve, mujer práctica y resolutiva que la servirá de guía y escudero, remite a la inmortal pareja cervantina. Resulta brillante la habilidad de la autora para hacer coincidir en la figura de Duhoda una serie de elementos por completo fascinantes: belleza incomparable, pasado marcado por el maltrato a manos de su cruel marido, ambigua inclinación hacia Leola, conciencia de su propia dignidad, generosidad y violencia a partes iguales y su inevitable degradación, marcada por el apoyo decidido a la causa anti-cátara. Dentro de la nutrida nómina de personajes, conviene subrayar también ese peculiar grupo humano que sigue a la pareja Leola/Nyneve en los últimos capítulos: una especie de corte de los milagros formada por seres hasta entonces marginados por ciertos defectos físicos, pero

180

⁴² Esta etapa llega a su culminación cuando Duhoda la ordena caballero con el título de Señor de Zarco y la posesión de un remoto fragmento de sus tierras (p. 221).

⁴³ En paralelo a esta, se aprecia también una formación existencial, dos de cuyos hitos más relevantes ocurren en la misma secuencia, de forma casi sucesiva: la primera vez que mata a alguien (p. 257) y su primera experiencia del amor físico con el alquimista Gastón (p. 266). Se trata de una secuencia esencial, porque en ella Leonela viste como caballero, pero posteriormente, hastiada de la violencia de ese tipo de vida, opta por comprar ropas de mujer y presentarse de esa guisa en la posada.

⁴⁴ Sabido es que la afamada periodista Rosa Montero es uno de los nombres que de forma continuada y brillante en algunos casos ha puesto de moda a partir de los años 80 del pasado siglo eso que algunos han denominado “novela femenina”. R. Montero recrea aquí la nutrida tradición de relatos y leyendas medievales sobre la mujer que toma el vestido de varón para guerrear. Otras autoras que en estos años han elegido a “mujeres fuertes” como protagonistas son Ángeles de Irisarri: *El viaje de la reina*; Almudena Arteaga: *María de Molina, La princesa de Éboli*; y Toti Martínez de Lecea: *La abadesa*.

⁴⁵ Desde su llegada a Albi la protagonista se aplica a una formación de carácter más intelectual que le permitirá luego tomar partido en la lucha que se avecina; estas son sus palabras: “Estudio retórica, gramática, teología y lógica. Estudio al gran filósofo árabe Averroes, nacido en la Córdoba mora, y su doctrina de la doble verdad, que asegura la existencia de verdades científicas que son contrarias a las verdades religiosas” (p. 299).

⁴⁶ Entre los fracasos hay que subrayar el amoroso que le sucede a Leonela con Gastón, el alquimista que la desfloró y que más adelante no duda en traicionarla por un puñado de dólares.

que al lado de la pareja protagonista y dentro de la comunidad cántara encontrarán un sentido a su existencia⁴⁷.

- **la presencia de lo medieval:** como más abajo mencionamos, la propia autora anuncia al final de su novela que su intención ha sido recuperar el espíritu de la Edad Media; para ello se vale de la reproducción realista de ambientes, costumbres y situaciones, pese a las licencias históricas que ella misma admite haberse tomado. En cualquier caso, aparecen por estas páginas guerreros, campesinos, monjas y frailes, nobles y brujas, además de un puñado de personajes históricos: entre ellos, cabe destacar reyes como Leonor de Aquitania o Ricardo Corazón de León, y figuras legendarias, como Abelardo y Eloísa –esta última, huésped momentáneo en la abadía de Fausse-Fontevrault donde coincide con Leola–; y luego están multitud de personajes anónimos, integrantes de un coro a través del que Rosa Montero dibuja una visión a la postre un tanto maniquea de una época definida por ella con estas palabras: “Estoy convencida de que lo que hoy llamamos Renacimiento no es más que los restos del naufragio del verdadero renacimiento social y cultural del medioevo, que sucedió en el siglo XII y principios del XIII” (p. 531).

- **fuentes y anacronismos:** *Historia del Rey Transparente* es asimismo la única de estas tres novelas en las que encontramos paratextos para explicar el contenido histórico. Se trata de un croquis al comienzo que localiza los lugares de la trama y –sobre todo– unas consideraciones finales bajo el rótulo “Fin de la Historia del Rey Transparente”. Allí Montero deja claro que el libro es voluntariamente anacrónico y detalla las muchas licencias que de forma consciente se ha tomado en relación con el acontecer histórico, así como explica ciertos acontecimientos aparentemente irreales pero que obedecen a la realidad⁴⁸; menciona también las fuentes bibliográficas manejadas, entre los que destaca el bello libro de John Steinbeck: *Los hechos del rey Arturo y sus nobles caballeros*.

Cabe mencionar asimismo el juego narrativo que lleva a cabo la autora al final, en el episodio al margen de la trama titulado propiamente *Historia del Rey Transparente*: se trata de una reedición del tópico del manuscrito encontrado –que concluye con una adivinanza abierta, formulada al lector y acompañada del blanco tipográfico– para contar un precioso cuento fantástico a propósito de esa peripecia del rey transparente, motivo recurrente de la novela pero cuyo desenlace siempre se ve interrumpido en la trama principal a causa de hechos violentos e inesperados.

- **sentido último del texto:** bajo el rótulo de “Unas consideraciones fi-

⁴⁷ El robusto y noble León, que le salvó la vida y con quien Leola encontrará por fin la estabilidad amorosa; la ciega Alina, luego curada; Filippo el sordo, castrado procedente de Bizancio; y Guy, el inocente gigantón hijo de Roland, su primer maestro de armas.

⁴⁸ “En los veinticinco años que duran las peripecias de Leola se narran sucesos que abarcan siglo y pico. Por ejemplo, las dos Cruzadas populares que se citan existieron de verdad y acabaron así de lamentablemente; pero la primera, la de Pedro de Amiens, tuvo lugar en 1095, y la de los Niños, en 1212 [...]” (p. 532).

nales” la autora afirma que “más que los datos históricos, he querido atrapar los mitos y los sueños, el olor y el sudor de aquellos tiempos” (p. 532); es decir, el fulgor del medioevo. Sin embargo, en la novela aparecen otras cuestiones importantes:

- el enfrentamiento prolongado y al final sangriento entre los herejes cátaros –identificados como los buenos, tolerantes y modernos– frente a la ortodoxia fanática e intolerante. Con los primeros se identifica la reina Leonor de Aquitania y Leola con su *troupe* de acompañantes, en tanto que el bando opuesto tiene su figura representativa en Fray Angélico, el malísimo religioso que azuza a los cruzados acompañado de la Duquesa Negra.

- el cainismo, la lucha fratricida, en este caso representada por el odio irrestañable entre la Dama Blanca y su hermanastro el conde de Brisseur⁴⁹.

- la autoafirmación de Leonela, quien pasa desde su condición de mujer plebeya a convertirse en caballero –una mutación de género y de clase social, todo ello merced a la fuerza de su brazo– para finalmente ejecutar lo que en términos teológicos modernos sería una opción por los pobres. El primer hito de esta decisión tiene lugar cuando abandona a Duhoda al no querer la dama perdonar a sus siervos que se habían amotinado (p. 212); el desenlace es la apuesta definitiva por los albigenses y su última misión: sacar de Montségur a diez “Buenos Cristianos” para que su mensaje perdure (p. 466).

182

III. Conclusiones

En nuestros días existe, en comparación con el teatro neorromántico, una mayor preparación cultural y conocimiento de la época por parte de los autores/narradores, que en muchos casos disponen de equipos de becarios encargados de prepararles el material (no es el caso de los tres autores aquí estudiados, pero sí de Toti Martínez de Lecea o Mercedes Asensi o el propio Pérez Reverte para otro periodo histórico).

Dentro de esta comparación de géneros y épocas, destaco, finalmente, las conclusiones finales con respecto a las obras estudiadas.

- 1- atención preferente al estilo y tono de época; en este sentido los tres novelistas citados entroncan con el modelo romántico, que contempla la calidad expresiva como uno de sus ideales preferentes.

- 2- preocupación en dos de los narradores del xx porque su “mensaje” se proyecte en la actualidad y tenga sentido para los lectores con-

⁴⁹ Aunque no tenga una presencia permanente, este odio explica en cierto modo el talante enigmático y violento de Duhoda; justifica su obsesión por aprender a combatir y alcanza su culminación en una de las escenas más impresionantes de la novela: el largo combate singular entre los dos hermanos que termina con la lenta muerte de ambos (p. 454).

temporáneos. En este sentido, los casos de Pombo y Montero resultan especialmente significativos: como ya hemos visto, *La cuadratura del círculo* ha multiplicado su actualidad a raíz de las invasiones de Afganistán e Irak lideradas por Estados Unidos con una coalición de países prooccidentales. Por su parte en *Historia del Rey Transparente* no es difícil descubrir la vigencia actual de sus repetidas prédicas a favor de la tolerancia y contra el fanatismo religioso, representado hoy para algunos por la ortodoxia vaticana.

3- evidente seducción por el ámbito mediterráneo y occitano –escenario muy idealizado de las tres novelas– frente al elemento castellano y gótico tan presente en las obras de teatro decimonónicas y modernistas. Provenza y la Gerona interior –tan vinculada a ella– en los siglos XII y XIII constituyen los espacios históricos donde se desarrollan las tres novelas.

183

4- novelas de formación, protagonizadas por personajes complejos, frente a la simplificación a base en general de personajes-tipo de la dramaturgia del XIX. Dentro de la construcción del personaje principal, en las tres novelas se repite el motivo o tópico de la educación del caballero⁵⁰.

5- gran conocimiento del periodo histórico novelado por parte de los narradores contemporáneos, frente al uso mucho más superficial y tópico de los neorrománticos, apenas preocupados porque su reconstrucción del medioevo se proyecte en la época moderna.

6- como no podía ser menos, los tres escritores actuales dan entrada en sus títulos a uno de los temas que el siglo XX “normalizó” en la literatura, y en especial dentro de la novela: el sexo, que en los tres casos aquí analizados aparece como una especie iniciación al conocimiento del mundo.

7- final abierto de forma que el lector tenga su parte en la construcción y descodificación del relato.

8- en cualquier caso, cada autor se vale del relato ambientado en la Edad Media para dar rienda suelta a sus particulares inquietudes: Pombo usa la novela histórica para plantear cuestiones del presente (actualizadas con la guerra de Irak). Díaz-Mas realiza un intento de recuperar una época idealizada siguiendo la estética modernista. Montero busca entretener al tiempo que se acerca a la condición femenina en el pasado y defiende la intolerancia frente al fanatismo.

⁵⁰ En el Barroco eran comunes, en cambio, los consejos para manejarse en la vida; ejemplos tenemos en la segunda parte del Quijote, cuando Sancho se dispone a tomar posesión de la ínsula y el caballero le alecciona; Shakespeare ofrece un ejemplo palmario en Hamlet, en este caso Polonio aconseja a Laertes cómo debe comportarse antes de su viaje al extranjero; y un último ejemplo provendría de Calderón de la Barca (*El Alcalde de Zalamea*), del diálogo en el que Pedro Crespo se despide de su hijo recién ingresado en la milicia.

El Peso de la Corona: El *Aragón Legendario* y los medievalistas Turoleses (1850-1936)*

184

Ignacio Peiró Martín
Universidad de Zaragoza

El 9 de enero de 1882 tomó posesión de su destino en la Biblioteca Provincial y del Instituto de Teruel Gabriel Llabrés y Quintana. En la pequeña ciudad aragonesa, el joven ayudante de tercer grado del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios pronto fue aceptado por el reducido círculo de eruditos e intelectuales tradicionales, amantes de su tierra y de las cosas del pasado de su provincia. Por aquellos años, la vida cultural turolese transcurría lentamente entre las preocupaciones para sacar a la luz la *Revista del Turia*, las invitaciones a las veladas literarias patrocinadas por la *Sociedad Económica Turolese de Amigos del País* o la asistencia a las tertulias y bailes celebrados en los "círculos de instrucción y recreo": El Turolese, La Tertulia y La Unión.

Durante nueve meses, el bibliotecario mallorquín, al tiempo que recopilaba materiales para sus trabajos eruditos, ordenó los fondos del Archivo y la Biblioteca Episcopal, la de la Sociedad Económica y la de los Barones de Escriche. Gabriel Llabrés nunca olvidaría aquel período y, muchos años más tarde, al hacer la historia de su biblioteca particular, recordaba:

Cuando después de ganar las oposiciones a Archivero, me destinaron a la biblioteca de Teruel, también allí compré libros y regalé algunos a

* Este artículo se inscribe en el Proyecto HUM2005-04651/HIST, "Espacio Público y culturas políticas en la España Contemporánea", subvencionado por el Ministerio de Educación y Ciencia. Es la reelaboración de la conferencia que con el mismo título impartí el 18 de abril de 2007 en Teruel, en el encuentro *Visitando la Edad Media: Representaciones del Medievo en la España del siglo XIX*, Teruel 18-19 abril 2007.

aquella infeliz y tan poco frecuentada biblioteca: *Relación de los libros comprados en Teruel a 14 de septiembre de 1883 por 80 reales a la Sra. Eugenia...* Nunca supe su nombre y sólo se que era sobrina o pariente del notario D. Tadeo Gabarda. Entre ellos había aparte de manuscritos y hojas sueltas, folletos, etc., en total 68, tres vol. fol. manuscritos de escritores y contratos notariales desde 1789 a 1804, en pergamino, que el 13 de Octubre entregué al archivero de Protocolos de Palma D. Miguel Ignacio Font para que los remitiera al Colegio Notarial de Teruel donde podían hacer falta. No sé si lo hizo¹.

En todo caso, si la época de Teruel fue fructífera para su actividad de historiador (sirva el ejemplo del *Diario turolense de la primera mitad del siglo XVI, escrito por Don Gaspar Sánchez Muñoz*, 1902), no lo sería menos en sus relaciones personales. Allí, entabló una entrañable amistad con el Catedrático de Latín y Castellano Miguel Atrián y con el director del Instituto Pedro Andrés Catalán. Con el transcurso de los años estas amistades se mantuvieron y aumentaron con otros profesores y eruditos como Severiano Doporto y Uncilla, Domingo Gascón y Guimbao, Santiago Vidiella o Salvador Gisbert. Tanto él como sus amigos turolenses fueron personajes inmersos en la realidad socio-cultural y política de lo que podríamos llamar *cultura nacional española*².

Una realidad y su representación que como eruditos e historiadores locales ayudaron a construir, primero, al participar en la configuración de una *cultura del recuerdo*, basada "en gran parte, aunque de ningún modo exclusivamente, en formas de referencia al pasado"³. Y, en segundo lugar, al mantener la tradición y el protagonismo histórico otorgado a lo medieval por los historiadores y políticos desde los orígenes de la España contemporánea y las generaciones románticas que les sucedieron⁴. Apuntar la importancia que, en sus aspectos simbólicos, ideológicos e historiográficos, tuvo la representación del pasado medieval en el Aragón de entresiglos y, particularmente, en Teruel, es el objetivo del presente trabajo.

¹ G. LLABRES Y QUINTANA, Notas mecanografiadas acerca de la elaboración de su biblioteca (c.a., 1930), p. 2 (conservadas en la Biblioteca Gabriel Llabrés en Palma de Mallorca y citado por I. PEIRÓ MARTÍN, *El mundo erudito de Gabriel Llabrés y Quintana*, Palma de Mallorca, Ajuntament de Palma, Servei d'Arxius i Biblioteques, 1992), p. 15.

² Para el concepto y su aplicación práctica a la historia nacional española vid. I. PEIRÓ MARTÍN, *Las políticas del pasado. La Guerra de la Independencia y sus conmemoraciones (1908, 1958, 2008)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2008, p. 5; y *El espectáculo de la Historia. Imágenes del pasado nacional y representaciones del oficio de historiador*, Salamanca, Prensas Universitarias de Salamanca, 2008, pp. 65-111.

³ J. ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, Verlag C.H. Beck, 1997, p. 31; véase también de este autor: *Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien*, München, Verlag C.H. Beck, 2000.

⁴ J. M. NIETO SORIA, *Medievo constitucional. Historia y mito político en los orígenes de la España contemporánea (ca. 1750-1814)*, Madrid, Akal, 2007; D. FLITTER, *Spanish Romanticism and the Uses of History. Ideology and the Historical Imagination*, Oxford, Legenda, 2006, pp. 8-38.

I. Panorámica de la cultura del recuerdo regional: el Aragón legendario

En perspectiva caballera es difícil que la obra de los estudiosos, aficionados e historiadores decimonónicos fue absorbida por otros sectores de la cultura nacional. Y, también, lo es desmentir que la historia fue “usada social y políticamente” por las autoridades oficiales y civiles que controlaron sus formas de representación y sus significados. El pasado histórico trascendió los círculos del conocimiento erudito para impregnarse de valores políticos y transformarse en una fuerza unificadora de la *cultura nacional*: un marco social de identidad comunitaria y un espacio temporal de conexión entre el hoy de su presente contemporáneo y el ayer de otros tiempos. En el proceso de acumulación de memoria que es la cultura, la historia, después de hacerse literatura y de ser fijada en las grandes obras generales y los manuales escolares, se hizo pintura para subirse, en el camino, a los pedestales de los monumentos y los frontispicios de los edificios públicos. Por descontado, esto no significa que el recurso al pasado determinara unilateralmente la creatividad de los artistas, pero sí que constituye un aspecto fundamental del complejo horizonte de intereses, expectativas y certezas que les llevó a plantear la obra de arte como una forma de transmisión y contemporaneización del significado cultural de la tradición nacional.

186

Más precisamente, si podemos aceptar como cierta la existencia de una comunicación socio-cultural intensa entre las burguesías nacionales e internacionales que condujeron a lo largo de todo el siglo a la universalización de los símbolos de poder y de los gustos culturales, es importante subrayar el papel desempeñado por los miembros de las *clases afortunadas* como agentes locales de integración cultural en el patrimonio nacional y como exponentes máximos de la construcción simbólica regional. En aquel universo atomizado de territorios y memorias locales, de compromisos estrechos entre intereses económicos y poder político, las culturas políticas locales desarrolladas por estas minorías dirigentes establecieron una clara jerarquización de las categorías *regional/ provincial/ municipal/ local*, convirtiendo la ciudad provinciana en un espacio de dominio y pugna identitaria, de orden social y control de la memoria colectiva. Un proceso que llevaría a la más importante de ellas a apropiarse de la capitalidad y, por extensión, a asumir la representación ante el resto del Estado de las imágenes y símbolos de toda la región forjados, en mayor o menor medida, a través de los edificios y monumentos que se diseñaron para ornamentarla.

No nos debe extrañar, por tanto, que durante los primeros decenios de la Restauración en las capitales de provincia se acumulen los signos de respetabilidad arquitectónica y la representación simbólica de la extensión del antiguo patrimonio monumental y artístico. Tampoco ha de sorprender que se sucedan los combates contra el neoclasicismo y la adopción del neogótico y el neomudéjar, el relanzamiento de las Comisiones de Monumentos Provinciales, la fundación de sociedades de “Amigos de las Bellas Artes”, la creación de museos municipales, la restauración de las grandes catedrales medievales y el inicio de las obras de otras nuevas. Y, menos aún, que estos fenómenos coincidieran, por un lado, con el impulso dado desde las instituciones locales a la bibliofilia median-

te el nombramiento de comisiones para formar las colecciones de Fueros o de los Cronistas de los antiguos reinos. Y, por otro, con la contratación de una larga lista de pintores dedicados a representar gráficamente el pasado *legendario* de las regiones.

De todos modos, había un pasado más cercano a la realidad de los *vecinos pudientes* que la simple equiparación de sus regiones con los viejos reinos. En el terreno de los símbolos, el síntoma más destacado de la nueva sensibilidad se percibe mejor al observar la superposición que se produjo entre los mensajes dirigidos a reactivar la imagen de la Edad Media y las profesiones del moderno patriotismo español plasmadas en las inscripciones de los pedestales, las alegorías de las figuras históricas locales con significación nacional y las esculturas dedicadas a personajes de relevancia social que poblaron las calles, plazas o jardines de la mayoría de las ciudades españolas. Al fin y al cabo, sin ninguna contradicción con el presente que las dirigía, la búsqueda de la continuidad *legendaria* y la elaboración de un espejo pretérito y familiar para las clases medias de las regiones, se enraíza en la historia misma de la percepción burguesa decimonónica.

187

En este orden de cosas, el recurso a la Edad Media no sólo resultaría eficaz para los programas iconográficos regionales y para el diseño del modelo nacional, sino que sirvió para establecer una especie de vector de las tendencias comunes y divergencias de la memoria comunitaria, pues servía tanto a la despolitización estético-histórica de inspiración conservadora como a la politización liberal-progresista de la idea de nación. En este sentido, la política de la negociación y su deriva temporal resultaron determinantes para que, aun a riesgo de fomentar las ideas más opuestas, se produjera una *neutralización ideológica* del pasado que alcanzaría a figuras mitificadas por el credo nacional del primer liberalismo como el *Conseller en cap* Rafael Casanova o el *Justicia de Aragón* Juan de Lanuza. Las esculturas de estos personajes serían diseñadas por las comisiones conmemorativas finiseculares que, en virtud de sus experiencias del pasado y su posición social, reinterpretaron los recuerdos históricos con la ayuda de un nuevo discurso rememorativo, acomodándolo a sus necesidades de orientación y a sus perspectivas de futuro.

Como ha estudiado Rebeca Sanmartín, la construcción de este imaginario cultural y social del Medievo se dio en toda España⁵. Y en Aragón también. No en vano, en el terreno de la historiografía regional casi todo lo que definía históricamente a las tres provincias era su equiparación con el *Reino de Aragón*. En nuestra tierra, los más estimados historiadores, juristas y eruditos locales volcaron sus esfuerzos en la búsqueda de la continuidad *legendaria*. Preocupados como estaban en rastrear los orígenes históricos de su región y llenar de elementos localistas la imagen que de sus comunidades deseaba tener el público burgués de las tres provincias, se habían centrado en el estudio de la historia

⁵ R. SANMARTÍN BASTIDA, *Imágenes de la Edad Media: La mirada del Realismo*, Madrid, CSIC, 2002.

medieval de aquel antiguo Reino con sus Fueros, sus Cortes y su Derecho, sus Reyes y sus Justicias, sus emblemas, divisas y castillos que marcaban la cadena ininterrumpida de la historia de Aragón. Un reino de origen legendario en Sobrarbe que definía un territorio y servía como eje vertebrador para extender el estudio cronológico del pasado colectivo hasta los primeros pobladores y acercarlo hasta las puertas del presente.

Esta idea histórica del Aragón más profundo y específico dio como resultado una definición iconográfica que encontró en la pintura de historia, además de su expresión plástica más importante, un excelente medio de proyección social, un espejo pretérito y familiar para la memoria de los aragoneses del siglo XIX. Siguiendo el programa temático suministrado por los historiadores y las propuestas de los ayuntamientos y diputaciones, en tanto principales patrocinadores oficiales de estas obras, una larga lista de pintores representaron gráficamente el pasado imaginado de la región. Y lo hicieron mediante dos grandes subgéneros, el retrato y los cuadros de asunto⁶.

En lo que toca a la constitución de la cultura del recuerdo aragonesa, los primeros sirvieron para crear un panteón real, una galería de retratos de monarcas, entre los que destacaron los de Alfonso I y Alfonso V realizados por Pradilla, donde su caracterización como héroes-protagonistas sirvieron para poner de relieve la grandeza histórica del territorio y el carácter de los aragoneses. Los segundos, los grandes cuadros de asunto, fueron pensados para relatar las hazañas de los reyes y las principales referencias espaciales del reino desde el testamento de Sancho el Mayor, pasando por la toma de Huesca y las ciudades que marcaron los hitos de la expansión. Por lo demás, sin olvidar los acontecimientos medievales más pintorescos por su emotividad y truculencia como *La campana de Huesca* o *Los amantes de Teruel*, las habilidades de los artistas se inspiraron en los dos episodios que, en cierta medida, cerraban el legendario tiempo feliz de los pasados siglos, caracterizados por la defensa del Derecho y de los Fueros propios, la libertad del reino y la independencia de los aragoneses: el Compromiso de Caspe (considerado el precedente medieval del parlamentarismo pacífico) y la pasión y muerte de Lanuza (mitificado y mistificado como mártir de la libertad y de los fueros ante la monstruosa tiranía de Felipe II).

Frente a todo esto, el Aragón heroico surgido de la Guerra de la Independencia había sufrido un proceso de ocultamiento y neutralización ideológica desde prácticamente la década de 1840. Más aún. Desplazado por la rabiosa actualidad de otros conflictos bélicos (principalmente el cubano), a comienzos del siglo XX el tema languidecía como un estereotipado conocimiento escolar, una confusa epopeya guardada por la cotidianeidad de la memoria colectiva que, siendo tenaz y borrosa, local y privada, nunca es cronológica, ni distante. Hasta tal

⁶ Á. AZPEITIA y J. P. LORENTE, *Aragón en la pintura de historia*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1992, pp. 29-80; véase también J. P. LORENTE, *El arte de soñar el pasado. Pinturas de Historia en las colecciones zaragozanas*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1996.

punto esto fue así que la guerra de 1808-1814 y los Sitios de Zaragoza sólo volverían a recobrar parte de su vigor de antaño y la grandeza ideal que proporcionan las artes y las letras cuando las necesidades del viejo nacionalismo español, acechado por el avance de otras fuerzas políticas, las conmociones sociales y desastres bélicos de la España *fin-de-siglo*, llevaron al país rearmarse simbólicamente y activar la maquinaria conmemorativa de 1908.

En tal sentido, se produjo un importante movimiento bibliográfico y propagandístico impulsado por la celebración del centenario de los Sitios de Zaragoza. Y eso, porque la conmemoración fue algo más que una “ráfaga de entusiasmo” y una “forma moderada de culto a las glorias pasadas”: fue una relectura del pasado en función de una utilización política inmediata⁷. Una especie de tabla de salvación cultural a la que se aferró el nacionalismo conservador español para incluirlo en la forja de un discurso que buscaba su coherencia interna en relación con la interpretación ideológica de la historia nacional. Al respecto, resulta revelador que las *clases directoras* de Zaragoza, la ciudad elegida como epicentro de la celebración estatal, hundieran sus raíces en el terreno historiográfico para apadrinar una operación de *recuperación* y *rescate* de la guerra. Lo hicieron con bastantes razones a su favor, convirtiendo el patriotismo regional en un referente intemporal e ineludible sobre el que se construía el presente de la nación. E instaurando, para ello, una empresa *revisionista* en clave religiosa de los Sitios, considerados como uno más en la cadena de capítulos de la historia nacional que, iniciados con la Reconquista, presentaba su más gloriosa y providencial culminación en 1808-1814.

Por supuesto, la idea no era nueva, pues entroncaba con los mismos orígenes del pensamiento reaccionario español y la creación del mito de la Guerra de la Independencia como cruzada religiosa. Lo nuevo era la mezcla de beatitud acrítica y complacencia irracional con la que fueron asumidos sus rasgos por aquellos hombres del siglo XIX que seguían creando opinión en la cultura aragonesa del inquietante siglo XX que acababa de comenzar. Y, en función de su providencial concepción del mundo y de la sociedad que les rodeaba, lo representativo es ver cómo aplicaron con toda impunidad el guión establecido por el pensamiento anti-ilustrado y antiliberal a la reevaluación histórica del Aragón heroico, privilegiando a los grandes personajes como actores y a los accidentes e ideas como causas, y trivializando la participación popular en el conflicto. En el fondo, al hacerlo así, no hacían otra cosa que manifestar su horror obsesivo por

⁷ Las citas entrecomilladas pertenecen a uno de los padres de la arqueología española, José Ramón Mélida y Alinari, y a su artículo publicado en el *Album Cervantino Aragonés de los trabajos literarios y artísticos con que se ha celebrado en Zaragoza y Pedrola el III Centenario de la edición Príncipe del Quijote*, Madrid, 1905 (cit. por W. RINCÓN GARCÍA, *Vida y obra del humanista aragonés Mariano de Pano y Ruata*, Monzón, CEHIMO, 1997, p. 258). Sobre el arqueólogo de origen aragonés, véanse el estudio preliminar de M. DÍAZ-ANDREU, “Mélida: génesis, pensamiento y obra de un maestro”, a J. R. Mélida, *Arqueología española*, Pamplona, Urgoiti Editores, 2004, pp. XIII-CXCIX; y D. CASADO RIGALT, *José Ramón Mélida (1856-1933) y la arqueología española*, Madrid, Real Academia de la Historia, Gabinete de Antigüedades, 2006.

la revolución y mantenerse fieles a los códigos del tipismo legendario y el costumbrismo *cazorro* de su hogareño regionalismo aragonés.

Pero la conmemoración pasó y, desde muy pronto, los mismos *intelectuales tradicionales* aragoneses que rindieron culto a la actualidad de los Sitios volvieron a ocuparse de los temas medievales que, en verdad, eran los que siempre les habían fascinado. De hecho, fue en las décadas de 1910 y 1920 cuando, junto al *Aragón heroico*, se fortaleció el espacio del *Aragón legendario* elaborado con los rastros esparcidos por todo el territorio del viejo Reino. Sus escudos, colores y divisas se proclamaron como oficiales. Se localizó el núcleo originario del pasado común en San Juan de la Peña –el eremitorio convertido en la Covadonga local por estar enterrados allí Ramiro I y sus descendientes–. Y las figuras de los antiguos monarcas continuaron siendo magnificadas y utilizadas por los gobernantes municipales por su contribución a la formación de la conciencia histórica ciudadana. Por otra parte, inaugurado el Museo Provincial de Bellas Artes en 1911, pronto los trabajos medievalistas y las colecciones de textos editados por los catedráticos Eduardo Ibarra, Andrés Giménez Soler, José Salarrullana o Manuel Serrano y Sanz se vieron complementados con la celebración, en Huesca, del II Congreso de Historia de la Corona de Aragón (1920).

190

Todas estas cosas sirvieron para legitimar la visión peculiar de una comunidad proyectada históricamente en los tiempos del *Aragón legendario*. En efecto, mientras el regionalismo cultural se mantenía como un sentimiento dominante entre los escritores aragoneses, las imágenes de aquel pasado remoto que habían comenzado a ser divulgadas en las publicaciones eruditas de principios de siglo pasaron a ser socializadas por la prensa diaria e impresionadas por la pléyade de revistas ilustradas surgidas en los siguientes años. La aparición, entre otras, de *Aragón. Revista gráfica de cultura aragonesa* –órgano de expresión del S.I.P.A. (Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón) fundado en 1925– o de *La Novela de Viaje Aragonesa* (1925-1928) ayudaron a redescubrir el paisaje arqueológico, literario y artístico del territorio reforzando los grandes tópicos regionales: “tierra, religión, raza; Zaragoza, corazón de Aragón [y de España], baturrismo”⁸. No por casualidad, en 1922 se había creado la Sociedad Fotográfica de Zaragoza: el periodismo gráfico se estaba consolidando en las modernas redacciones a través de la incorporación del fotograbado y el gusto por el excursionismo fotográfico se había constituido en una afición de moda entre los profesores universitarios, estudiantes y burgueses cultivados de la época.

Y, si bien es cierto que la suspensión de los actos del VIII Centenario de la Reconquista de Zaragoza, señalados para el 18 de diciembre de 1918 ante la huelga general declarada en la ciudad, sirve para recordarnos cómo la realidad de la conflictividad social, la violencia anarquista y la brutal reacción conservadora se encargaron de rasgar los velos que cubrían la desnudez de la cultura del

⁸ E. FERNÁNDEZ CLEMENTE, *Gente de orden. Aragón durante la dictadura de Primo de Rivera 1923-1930*. 4. La cultura, Zaragoza, Ibercaja, 1997, p. 53.

recuerdo aragonesa, también lo es que en el verano de 1923 llegó la Dictadura. Y con ella, la misma gente de orden cultivada, ahora menos liberal, más autoritaria y filofascista, reafirmaría su dominio sobre la oficializada cultura ciudadana al inaugurar un gran parque con el nombre de Primo de Rivera y al festejar la fecha del 13 de septiembre con el puente que da acceso a la urbe. Y como un símbolo de que todo seguía igual y nada debía cambiar, se recuperó el recuerdo de la conmemoración del VIII Centenario de la Reconquista, al ser ubicada en julio de 1925 en el Cabezo de Buena Vista la escultura monumental de Alfonso I el Batallador, realizada por José Bueno sobre el modelo del famoso cuadro de Francisco Pradilla.

191

En última instancia, mientras todo esto sucedía en la capital de Aragón, no parece casual que el gran escritor Pío Baroja utilizara la figura del erudito-arqueólogo González Carrascosa para construir el retrato del amable turo-lense que, en los momentos finales de la primera guerra civil carlista, sirvió de cicerone a Alvarito Sánchez de Mendoza durante su visita a la ciudad. Y no lo parece porque, aunque conocemos el escaso aprecio que el autor de *La nave de los locos* (1927) tenía por la historia académica de su tiempo, también sabemos la escrupulosidad del novelista por conocer los lugares y reproducir, hasta en sus mínimos detalles, los ambientes donde se movían los protagonistas de aquella cuarentena de relatos de historia que comprenden sus extraordinarias *Memorias de un hombre de acción*. En este sentido, Baroja, al recoger directamente noticias sobre la historia de Teruel, pudo tratar a alguno de sus historiadores e inventar con sus perfiles reales un personaje ficticio como el señor González Carrascosa que:

estudiaba los monumentos de la provincia de Teruel, pero sólo los de la provincia; los demás no le interesaban nada. Alguna vez que había estado algún arqueólogo en Teruel, el señor Carrascosa, como hombre amable, le acompañaba por todas partes y le servía de cicerone, hasta dejarle, como él decía, en los límites de la provincia. Más allá de los límites de la provincia, el mundo no le interesaba⁹.

De esta manera, situado a medio camino entre lo real y la fantasía burlesca, la caracterización del arqueólogo provinciano realizada por el escritor vasco aparece ante nuestros ojos como una certera intuición del definitivo decaimiento de una forma de entender la historia en la que tanto se mezclaban la complacencia sentimental y el culto por las antigüedades de su tierra. Una perspicaz imagen del ocaso de aquellos eruditos irreductibles, bibliófilos y anticuarios, recuperadores infatigables de cualquier migaja histórica olvidada que, viviendo la época más brillante de la historia local aragonesa (1880-1920), fueron testigos de su transformación a partir de la última fecha mencionada.

Y es que, al lado de pervivencias y continuidades, los años veinte coincidieron con el definitivo declive de la historiografía académica. En el camino, la

⁹ P. BAROJA, *La nave de los locos*, Madrid, Caro Raggio/ Cátedra, 1987, p. 310.

delimitación fronteriza entre lo que debía ser la *historia científica* (cada vez más preocupada por la construcción nacionalista de la Historia de España) y la *erudición localista* resultó decisiva para que se produjera una transformación en el mundo historiográfico. Los catedráticos universitarios y el grupo de burgueses ilustrados, tan triunfalmente unidos hasta entonces por su afición y el gusto por el estudio erudito del pasado, empezaron ahora a separarse. Para mal o para bien, el comienzo de siglo xx había traído consigo la *profesionalización* de la historiografía y, con ella, el poder académico y el control de cualquier forma de hacer historia quedó en manos de los profesores¹⁰. No sólo entonces lo local se convirtió en un marco de investigación apropiado para los arqueólogos, los medievalistas o los historiadores de las instituciones (verdaderos especialistas en las disciplinas pautadoras del proceso), sino que además los historiadores eruditos-locales comenzaron a pagar los costes de la transición. Manteniendo sus símbolos de prestigio cultural, sus lectores y temáticas (genealogías, heráldicas, historias de las ciudades o biografías), la historiografía localista se vio lanzada hacia la periferia del espacio académico profesional.

192

II. Historia de la historia: los medievalistas turolenses

Las últimas reflexiones nos devuelven directamente a la década de 1850 del Ochocientos para considerar la aparición de las primeras historias provinciales y municipales aragonesas como la principal manifestación de un fenómeno historiográfico general en la España de las provincias. Después de todo, el nacimiento de la historiografía liberal, nacional y académica se acompañó de la aparición de un torrente de publicaciones dedicadas a estudiar las particularidades históricas de las regiones. Autores y obras que, frente a la historia general de España diseñada desde Madrid (Modesto Lafuente y sus seguidores), actuaron como contrapeso al llenar de contenidos históricos y elementos localistas la imagen que de sus comunidades deseaba tener el público burgués de las provincias.

De ese modo, unidos en sus interpretaciones por una serie de razones ideológicas y valores socio-culturales, entre los que ocupaban un lugar predominante el *patriotismo regional* y la confianza que les otorgaba la proximidad de las fuentes, la aportación de los escritores de temática turolense estuvo regida por el convencimiento general a todos los historiadores de la época, de que la "construcción de la historia nacional" pasaba por la acumulación de trabajos y descubrimientos de historia local. Y así, siguiendo la estela de los trabajos, para otras localidades aragonesas, de José María Quadrado, Braulio Foz o Joaquín Tomeo, el presbítero alcañizano Nicolás Sancho inició la serie de historias municipales de Teruel con la *Descripción histórica, artística, detallada y circunstanciada de la ciudad de Alcañiz y sus afueras* (1860). Primera obra en publicarse, aunque no en escribirse

¹⁰ I. PEIRÓ MARTÍN, *Los guardianes de la Historia. La historiografía académica de la Restauración*, 2ª ed., Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2006, pp. 347-392.

(con anterioridad los eclesiásticos Tomás Collado y Mariano Valimaña dejaron manuscritos una *Armonía entre la historia general de la nación y la particular de Albarracín* [1840] y unos *Anales de Caspe* [1842], respectivamente), lo cierto es que la obra del presbítero se convirtió en un modelo para la pléyade de historias municipales que florecieron por toda la provincia durante la Restauración.

En efecto, después de la *Crónica de la provincia de Teruel* (1866) del periodista republicano Pedro Pruneda Martín y de la breve *Historia de la ciudad de Teruel y de sus celebrados amantes* (1870) firmada por el antiguo Catedrático de Literatura del Instituto de Teruel, Cosme Blasco y Val, fue a partir de 1875 cuando los nombres de Salvador Pardo y Sastrón, Joaquín Salvador y Benedicto, Federico Andrés y Tornero, Santiago Vidiella, Eduardo Jesús Taboada, Leonardo Sancho, Matías Pallarés o Vicente Bardaviu pasaron a engrosar la lista de escritores de un género característico de la historiografía local y regional decimonónica: las historias municipales¹¹.

193 En muchos sentidos, parece normal que esto fuera así. No en vano, fue en los años del canovismo cuando en Teruel el mundo de la erudición local consolidó su transformación morfológica, iniciada en los tiempos del moderantismo. Fue entonces cuando, al lado de los eclesiásticos y los nobles ilustrados, un número reducido de propietarios cultivados, nuevos “funcionarios de la cultura” (profesores universitarios, de instituto, archiveros o maestros), de la Administración (secretarios de Ayuntamiento o notarios) y profesionales liberales (abogados, médicos, veterinarios o farmacéuticos), naturales o destinados en la provincia, se hicieron historiadores. Escribían con la confianza que les suponía moverse en el terreno de la emoción provinciana, de la sensibilidad y la complacencia compartida por toda una generación de eruditos, para quienes el descubrimiento singular de las vicisitudes históricas locales y el conocimiento de las repercusiones que tuvieron los acontecimientos nacionales en sus localidades les sirvieron para dar evidencia de su relación con el mundo.

Nada de esto fue ajeno a los Gabarda, Gascón y Guimbao, Sánchez Muñoz, Llabrés, Zapater y Jareño, Vidiella, Taboada, Doporto y Uncilla y toda aquella larga lista de contemporáneos que seguían pensando la historia como una práctica cultural de clase, no separada de su actividad profesional, de su condición de propietarios o su ministerio sacerdotal. Por lo demás, con una vida intelectual limitada, tanto los solitarios eruditos de las comarcas como los de la capital tomaron conciencia del atraso de la provincia y participaron de una idea utilitaria de la historia. Porque, para “sacar a la provincia del estado de postra-

¹¹ I. PEIRÓ MARTÍN, “El cultivo de la historia: las primeras historias municipales del Bajo Aragón”, en Pedro Rújula López, coord., *Aceite, Carlismo y conservadurismo político. El Bajo Aragón durante el siglo XIX*, Alcañiz, Al-Qanniss: Taller de Arqueología de Alcañiz, 5, 1995, pp. 145-162; Ídem, “El mundo es mi provincia: la mirada local en las historias municipales del Bajo Aragón en el siglo XX”, en Pedro Rújula López, coord., *Entre el orden de los propietarios y los sueños de rebeldía. El Bajo Aragón y el Maestrazgo en el siglo XX*, Zaragoza, G.E.M.A., 1997, pp. 165-184; Ídem, “Historia e historiadores de Teruel”, en Francisco Javier Sáenz Guayar, dir., *Historia ilustrada de la provincia de Teruel*, Teruel, Diario de Teruel/ Instituto de Estudios Turolenses, 2002, pp. 17-32.

ción y del abatimiento en que se halla sumida” (como recordaba Domingo Gascón en su *Miscelánea Turolense*), no bastaba con recordar las glorias y particularismos pasados, era necesario compararlos con el desarrollo de la sociedad presente. Esta manera de concebir el estudio del pasado formaba parte de aquel universo ideológico que, en el tiempo del airado despertar de las regiones, les hizo entusiasmarse con las ambiguas y evanescentes propuestas regeneracionistas para pasar, sin solución de continuidad, hacia un reformismo regionalista de proyectos limitados, críticas verbales, planes agrarios e imposibles cambios de una sociedad que creían comprender paternalmente.

De ese modo, la necesidad de vincular la historia al presente de la provincia la encontramos en cada una de las monografías del repertorio temático turolense que estos eruditos finiseculares contribuyeron a formar: historia de los Amantes, hijos ilustres, catálogos de documentos, orígenes medievales de las ciudades y pueblos de la provincia, sus fueros o los monumentos mudéjares de Teruel. Y así, serán continuas las referencias a la función social de la historia que aparecerán en las *Recitaciones de la historia política y eclesiástica de Calaceite* (1896) del propietario-abogado Santiago Vidiella Jasa, o en la conocida *Mesa revuelta. Apuntes de Alcañiz* (1898) del notario Eduardo Jesús Taboada. Y, por supuesto, brotarán en las secciones de las más ubicuas y manejables publicaciones culturales de la provincia: la *Miscelánea Turolense* (1891-1910), fundada por el más famoso de todos ellos, el abogado republicano y numerario de la Academia de la Lengua, Domingo Gascón y Guimbao. También en *El Ateneo de Teruel* (1892-1896), dirigido por el activo director del Instituto, erudito escritor y periodista republicano posibilista que evolucionará hacia el fusionismo liberal, Federico Andrés y Tornero. Y, finalmente, en la que pasaría por ser una de las mejores revistas de su tiempo, el *Boletín de Historia y Geografía del Bajo Aragón* (1907-1909), creado por Santiago Vidiella.

En este punto, la aparición en el número tres del citado *Boletín* de un “Plan de investigaciones”, los trabajos sobre repoblación y señoríos realizados, con el apoyo de la documentación conservada en el Archivo de la Corona de Aragón por el sastre Matías Pallarés (nacido en Peñarroya de Tastavins), o la publicación, en 1914, de la historia de Albalate del Arzobispo, escrita por el curra párroco de la villa, Vicente Bardavíu Ponz, resultan indicativos de cómo una serie de historiadores turolenses comenzaron a implicarse en las transformaciones que el fenómeno de la profesionalización había introducido en el universo de la historia.

Lo he señalado ya pero conviene recordarlo: a la vez que lo local se constituyó en objeto de estudio del nuevo historiador profesional, especialista en una época histórica, la consolidación de su figura condicionó la existencia del erudito local. De hecho, se produjo una separación cada vez mayor de aquellos cronistas locales que persistían en la revisión emotiva y tradicional del pasado de sus pueblos desde la afición y el gusto decimonónico por las Humanidades. Sin embargo, lo que aquí nos interesa resaltar es que, paralelamente, hubo otra vertiente de la historia localista que se abrió paso a través de los debates teóri-

cos y planteamientos metodológicos sobre la historia. Así, se estableció una especie de relación dialéctica entre los trabajos y proyectos dirigidos por los profesionales universitarios y las aportaciones empíricas realizadas por los historiadores locales más informados de las nuevas corrientes y tendencias historiográficas. Esto ocurrió, especialmente, en aquellas temáticas y áreas de conocimiento (la arqueología, la prehistoria o la historia medieval) que, en el transcurso de los primeros decenios del siglo xx, se pusieron de moda y atrajeron la particular atención de los diferentes investigadores.

Entre 1910 y 1930 ocurrió además –como iba a ocurrir en el resto de la geografía peninsular– que el paisaje intelectual de la historia turolense se hizo claramente diferente del de finales de siglo. Por así decirlo, fue entonces cuando unos pocos de los hijos de la zona dispusieron de las condiciones intelectuales, la formación académica y las posibilidades socio-profesionales para asumir la condición de historiador profesional y canalizar científicamente los trabajos sobre la provincia. Pensamos, por ejemplo, en alguno de los turolenses que con temas de asunto medieval defendieron sus tesis en la Universidad Central, como Manuel Albareda Herrera, miembro de la saga de intelectuales y científicos descendientes del farmacéutico de Caspe, Doctor en Derecho con un trabajo sobre *El Fuero de Alfambra* (1921). O en el sobrino de Severiano Doporto y futuro alcalde de Teruel, Luis Doporto Marchori, que culminó el Doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras con el tema *Teruel y su Comunidad en la Historia de Don Jaime I de Aragón (según los documentos del Archivo Municipal de la Ciudad)* (1927). De igual modo, podemos pensar en el historiador y político zaragozano José Ignacio Mantecón, graduado en la de Derecho con una tesis sobre *La comunidad de Santa María de Albarracín* (1923).

No podía ser de otra manera, pues los aires de la renovación historiográfica habían penetrado con fuerza en el mundo del medievalismo. En nuestra tierra, el camino lo había iniciado el viejo conocido Gabriel Llabrés y Quintana, ahora Catedrático de *Geografía e Historia* en la segunda capital de Aragón y director de la *Revista de Huesca*, donde publicó la “Relación de jueces de Teruel” (1904). Esta primera edición no mutilada de una de las numerosas versiones conservadas de estas crónicas de jueces locales sería continuada por las primeras ediciones de textos forales de Teruel. De esta manera, incluido en la *Colección de Documentos para el estudio de la Historia de Aragón*, fundada por el Catedrático de la Universidad de Zaragoza Eduardo Ibarra y Rodríguez, el *Forum Turolii* (1905) fue editado por el periodista e historiador Francisco Aznar Navarro, y la *Carta de población de la ciudad de Santa María de Albarracín* (1915) fue publicada por el zaragozano, titular de la Cátedra de Historia Universal Moderna y Contemporánea de la Universidad de Valencia, Carlos Riba García. Más tarde, el madrileño Catedrático del Instituto de Teruel y antiguo director de *La República* y *El Republicano* (1897-98), Severiano Doporto y Uncilla, dio a la luz el *Catálogo cronológico e índice alfabético de los documentos históricos desde 1208 hasta 1817 del Archivo Municipal de Teruel* (1918).

Testimonio de la documentación conservada en la época, en gran parte perdida durante los avatares de la Guerra Civil, el anterior inventario nos per-

mite conectar con las contribuciones realizadas por el cacereño Antonio Floriano Cumbreño, profesor de Geografía, Historia y Pedagogía de la Escuela Normal de Teruel en el decenio de 1918 a 1928. En esos años, el futuro Catedrático de Paleografía de la Facultad de Letras de Oviedo, aplicó los nuevos métodos y técnicas enseñados en el madrileño Centro de Estudios Históricos al estudio de la historia medieval de la ciudad. De sus principales trabajos, además de su seminal estudio dedicado a "Teruel en el siglo XV. La vida económica y la cuestión monetaria" (1926) y del *Catálogo del Archivo Histórico de la Diputación Provincial de Teruel* (1930), destacaremos su participación en la excavación de la aljama de los judíos y la publicación de numerosos artículos sobre el mudéjar, la necrópolis judaica o el establecimiento de la Inquisición en la ciudad.

En cualquier caso, durante los años finales de la Dictadura de Primo de Rivera y la II República la historiografía turolense comenzó a declinar a medida que morían sus más interesantes eruditos finiseculares, se trasladaban de destino sus funcionarios-historiadores y emigraban los más prometedores de sus jóvenes. Algunos de ellos hicieron historia en el denso bloque ideológico del franquismo y el mundo intelectual de la Dictadura. Baste mencionar al hijo del médico de Urrea de Gaén, Pedro Laín Entralgo, que alcanzará la fama en el campo de la historia de la medicina y de las ideas. También, a José Ibañez Martín, que de Catedrático de Geografía e Historia del Instituto de Murcia pasaría a hacer carrera en la política en las filas de la derecha católica, llegando a ser Ministro de Educación Nacional durante el franquismo (1939-1951). Junto al opusdeísta caspolino José María Albareda, elevado a la Secretaría General de Consejo Superior de Investigaciones Científicas, se encargaría de organizar la cultura del régimen y disponer la organización de lo que, en adelante, debería ser la investigación nacional.

Por último, mencionaré al hijo del veterinario de Tramacastilla, Martín Almagro Basch (1911-1984), quien se hizo doctor con una investigación acerca de las *Alteraciones de las comunidades de Teruel y Albarracín durante el siglo XVI* (1934), fue un arqueólogo con poder político y sería el continuador de la *Historia de Albarracín y su sierra* (1959-1964). Más adelante, cuando ya era Catedrático de Prehistoria e Historia Universal y de España de la Universidad de Barcelona, consiguió el espejismo de situar al recién fundado Instituto de Estudios Turolenses (1948) entre los primeros de su clase por el número de obras publicadas. Y desde su órgano de expresión la revista *Teruel*, no dejaría de publicar artículos sobre las iglesias y la historia medieval de Albarracín.

En todo caso, las actividades de estos hombres fueron la excepción que confirmaba la regla de la decadencia historiográfica. En efecto, mientras la Guerra Civil daba paso a la larga noche de la dictadura franquista, la historiografía local turolense inició un declive del que no saldría hasta bien entrada la década de 1980. Un declive que, junto a los elementos político-ideológicos derivados de las interferencias de la Dictadura, estuvo directamente motivado por la combinación de una serie de factores como fueron el monopolio zaragozano ejercido sobre las instituciones académico-educativas, la fragilidad cultural y la escasa

densidad de la red asociativa de la provincia, la debilidad económica y el reducido tamaño de las clases medias ilustradas.

Desde la década de 1940, en Teruel el cultivo de la historia se vio limitado a las robinsonianas aventuras en las que se embarcaron una serie de aficionados locales de incierta vocación e incierto éxito, obsesionados por la recuperación singular e irrepetible de los fragmentos de pasado más cercanos a su realidad. Así, además del dominio ejercido por el prolífico archivero del Ayuntamiento y cronista de la ciudad Jaime Caruana y Gómez de Barreda, se explica, por ejemplo, que la separación entre los historiadores y los aficionados se acentuara en el mundo rural, donde el sentimiento localista y la erudición parecieron quedar sometidos al magisterio de la Iglesia. En buena medida, esta situación nos permite comprender la fulgurante reaparición de la decimonónica figura del cura-erudito y su consolidación como un elemento singular dentro de la jerarquizada estructura institucional de la historiografía franquista. Al respecto, los asiduos colaboradores de la revista *Teruel* César Tomás Laguía, Mariano Burriel y Alberto López Polo, el autor de la *Galería de alcañizanos ilustres* (1959), Joaquín Buñuel, o los continuadores de historias municipales Cesáreo Gíl Atrio, Gregorio Lasala Navarro y Manuel García Miralles, son unos pocos ejemplos de los religiosos que jugaron su papel de mantenedores de una erudición localista, religiosa e ideológicamente ortodoxa.

197

No tiene, por tanto, nada de extraño que los mejores trabajos los firmaran historiadores residentes fuera de la provincia, ni que se tratara en su mayoría de profesores de las universidades de Zaragoza y Valencia. En este grupo recordaremos al catedrático zaragozano Antonio Ubieto Arteta que, en 1952, consiguió el Premio del Instituto de Estudios Turolenses en el I Certamen Literario de Alcañiz por su trabajo sobre "La reconquista y la repoblación de Alcañiz" (*Teruel*, 9, enero-junio de 1953) y, al año siguiente, el de la Diputación de Teruel por su libro *Antecedentes familiares de don Ruiz de Azagra* (1953). También, al archivero y medievalista de Burjasot Manuel Dualde Serrano, autor de una obra sobre *La ciudad de Alcañiz y el compromiso de Caspe* (1951), convertida póstumamente en *El compromiso de Caspe* (1971). Y, finalmente, podríamos mencionar a unos cuantos jóvenes investigadores que en las fases iniciales de su ciclo profesional realizaron trabajos sobre distintos aspectos del Teruel medieval, por ejemplo, al arabista catalán Jacinto Bosch Vila, cuyo tema de tesis, dirigida por Emilio García Gómez, trató sobre el señorío de los Banu Razin en Albarracín (1956), o al futuro historiador del arte en la Universidad de Valencia Santiago Sebastián López, natural de Villarquemado, colaborador del Instituto de Estudios Turolenses y autor del libro *Teruel y su provincia* (1959).

III. Epílogo

El recuerdo del profesor Sebastián López, desaparecido en 1995, me invita a cerrar estas páginas con un homenaje al medievalista de Escucha, especializado en la historia de los orígenes de Teruel, Antonio Gargallo Moya, prematuramente fallecido en 1996. Sin embargo, no me resisto a concluir las sin intro-

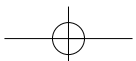
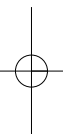
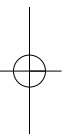
ducir una breve reflexión historiográfica que me ha surgido al pensar sobre el extraordinario arraigo de la fiesta medieval de *Las bodas de los Amantes de Teruel* y su consideración como uno de los aspectos más interesantes de los llamados “usos públicos de la historia”.

En tal sentido, resulta difícil negar que la reconstrucción del mundo medieval se ha convertido en un elemento fundamental del *patrimonio* y la *cultura del recuerdo* del presente de los turolenses, pues, en tanto “producto colectivo de los grupos sociales, los recuerdos históricos forman, en conjunto, el inventario de una «memoria cultural» y, con ello, el marco de referencia en el que una sociedad reconstruye su(s) historia(s)”¹². Pero no sólo eso. El fenómeno de *Las bodas de Isabel Segura y Diego (o) Juan de Marcilla*, está impulsando el desarrollo de ciertos aspectos del oficio de historiador, directamente implicados con el mundo de la sociedad civil e inseparables de la denominada “estética de la distracción”. Algo que, en sí mismo, no deja de ser positivo para la Historia y los historiadores. De hecho, mediante la creación de espacios culturales (pongamos el ejemplo cercano de *Dinópolis*), y al mostrar versiones de la historia destinadas al puro entretenimiento y la evasión (mediante el *revival* o la musealización del pasado), se está consiguiendo transformar al turista, ese viajero consumidor de “pasados extraños”, en el público estelar de la Historia.

198

La cuestión está en que los historiadores, técnicos-especialistas, dedicados a estos trabajos tengan la habilidad profesional para evitar la trivialización excesiva del pasado o para evitar que éste se convierta en una rememoración obsesiva de agravios pretéritos, un recuerdo reiterado de que hubo un pasado ahora perdido que era mejor que el presente que vivimos. Al final, son este tipo de ideas las que terminan por sacralizar determinadas identidades locales, regionales o nacionales, convirtiéndolas en fetiches y auténticas religiones civiles.

¹² J. STRÁTER, “El recuerdo histórico y la construcción de significados políticos. El monumento al emperador Guillermo en la montaña de Kyffhäuser”, *Historia y Política*, 1 (abril 1999), pp. 88-90: 89.



Resúmenes de los trabajos presentados

I. "Interpretación de la Edad Media en la novela histórica española durante el Romanticismo", de Enrique Rubio Cremades. 200

En este artículo se estudia la ambientación medieval de las novelas históricas escritas por algunos de los escritores españoles más representativos del siglo XIX: López Soler, Larra, Espronceda y Gil y Carrasco. También se discuten los orígenes de la novela histórica y de las distintas obras de teatro que se refieren al Medievo. Se analizan así la percepción y la evaluación que de la Edad Media ofrecen estas obras, así como la ideología de los escritores en la interpretación de los hechos y en la creación de los personajes históricos.

"Interpreting the Middle Ages in Spanish Historical Novels during the Romantic Period"

This article studies the medieval background in historical novels by some of the most representative Nineteenth-Century Spanish writers: López Soler, Larra, Espronceda y Gil y Carrasco. The origins of this literary genre, and of different plays in which the Middle Ages is as well the historical framework, are also discussed, together with the perception and the evaluation of the Middle Ages being offered in this corpus. Finally, the writers' ideology reflected in the interpretation of facts or in the creation of historical characters is analyzed here.

201 **II. “Verdad y ficción en la novela histórica española: José de Espronceda y Enrique Gil y Carrasco”**, de Epicteto Díaz Navarro.

En este artículo se estudian las características principales de la novela histórica española durante el Romanticismo desde diversas perspectivas críticas; en particular, se abordan *Sancho Saldaña* (1834) de José de Espronceda y *El señor de Bembibre* (1844) de Enrique Gil y Carrasco, dos novelas fundamentales de la primera mitad del siglo XIX. En ambas se analizan el contenido histórico, su estructura y el modo en que reflejan la vida y la cosmovisión romántica.

“Truth and Fiction in Nineteenth-Century Spanish Historical Novel: José de Espronceda and Enrique Gil y Carrasco”

This article studies the main characteristics of the Spanish historical novel during the Romantic period. From the point of view of present criticism, it deals particularly with *Sancho Saldaña* (1834), by José de Espronceda, and *El señor de Bembibre* (1844), by Enrique Gil y Carrasco, two of the most important novels in the first half of the Nineteenth Century. This work analyzes the historical background and structure of both novels, and how they reflect contemporary life and the Romantic vision of the world.

III. “Visión del Reino de Aragón en la pintura española de historia del siglo XIX”, de Wifredo Rincón García. 202

La pintura de historia del siglo XIX nos proporciona un grupo de lienzos en los que sus autores recuperan, de una manera accesible para el gran público, diferentes momentos importantes del pasado del país. Por lo que corresponde a Aragón, concretamente a la historia de su Reino en la Edad Media, objeto de este estudio, se presentan una serie de lienzos, la mayor parte de la segunda mitad del siglo y algunos de artistas aragoneses, en los que se recrean escenas de los reinados de “los forjadores del reino”, desde los primeros monarcas aragoneses hasta el matrimonio de la reina doña Petronila con el conde de Barcelona don Ramón Berenguer IV, que dio origen a la Corona de Aragón. También existe una importante serie iconográfica de todos los monarcas aragoneses.

“Viewing the Kingdom of Aragón in Nineteenth-Century Spanish Historical Painting”

History painting in the Nineteenth Century provides a collection of canvases where their authors recover, in a manner accessible to an extended public, a series of important moments of Spanish history. As far as Aragón is concerned, and specifically the history of the Kingdom of Aragón in the Middle Ages –the focus of this study–, there is a series of canvases, most of them from the second half of the century and some by Aragonese artists, in which we find a series of scenes of the *forgers of the kingdom*, from the first Aragonese monarchs to Queen Petronella’s marriage to Ramon Berenguer IV, the Count of Barcelona (event which gave origin to the Crown of Aragón). This article deals also with an iconographic series of all the Aragonese kings.

203 **IV. "El camino hacia Hartzenbusch: la reescritura teatral de la leyenda de los amantes de Teruel", de Esther Borrego Gutiérrez.**

Desde la primera tragedia escrita sobre los amantes de Teruel (Rey de Artieda, 1581) hasta el drama romántico estrenado por Hartzenbusch en 1837 transcurrieron casi tres siglos en los que el teatro de un modo u otro trató el argumento de la famosa leyenda, siempre atendiendo a los diferentes gustos y corrientes dramáticas de cada época. Así, contamos con dos comedias construidas según la exitosa fórmula lopiana (Tirso de Molina, 1615 y Pérez de Montalbán, 1630), una comedia burlesca representada en Palacio (Suárez de Deza, 1663), dos melólogos de finales del siglo XVIII (Nifo, 1791 y Comella, 1794) y una tragedia neoclásica anónima de 1800. Prácticamente todos los testimonios siguen linealmente el argumento planteado por Rey de Artieda, aunque la versión que marcaría a las posteriores fuera la de Pérez de Montalbán. Sin embargo, cada obra varía notablemente en el tono, la intención y la forma, atendiendo a diversos factores, siendo el drama de Hartzenbusch el más original y el que introduce más elementos de ficción con respecto a los hechos transmitidos por la tradición literaria. Aun siendo de calidad literaria inferior a otras versiones, la versión romántica de Hartzenbusch oscureció a las demás y supuso un hito para que se siguieran escribiendo sobre la leyenda versiones no sólo dramáticas, sino también líricas y narrativas.

"The path toward Hartzenbusch: theatrical rewritings of the Lovers of Teruel legend"

Since 1581, when the first tragedy about the lovers of Teruel was written by Rey de Artieda, to Hartzenbusch's romantic drama about these lovers, first performed in 1837, the world of the stage periodically engaged with this famous legend, always responding to the dramatic tastes and theatrical currents of different ages. During those three centuries this legend produced a rich inven-

tory of works, amongst which we may find: two comedies based on Lope de Vega's successful formula (Tirso de Molina, 1615, and Pérez de Montalbán, 1630); a burlesque by Suárez de Deza performed at Court in 1663; two melologues from the 1790s (Nifo, 1791, and Comella, 1794), and an anonymous, neoclassical tragedy from 1800. Although all these testimonies faithfully follow the plot first constructed by Rey de Artieda, the piece that most powerfully influenced subsequent elaborations on the legend was actually a version by Pérez de Montalbán. Due to different factors, each of these plays, however, varies notably in tone, form, and purpose. The most original work is definitely Hartzenbusch's drama, which emphasizes fictional elements beyond the facts transmitted by the literary tradition. Even if its literary quality is inferior to other versions, Harzzenbusch's romantic piece surpassed those other revisions, and became a literary landmark after which, not only dramatic, but also lyrical and narrative rewritings were produced.

205 **V. “Medievalismo y Modernismo: la generación de los poetas premodernistas”,** de Rebeca Sanmartín Bastida.

El modo en que los poetas premodernistas tratan la Edad Media nos muestra que manejan, en muchos aspectos, una poética distinta de la romántica, pese a lo que ha afirmado cierta parte de la crítica. El énfasis en la sonoridad, en la anécdota cruel o teatral y en la literaturización del pasado demuestra una fuerte influencia de parnasianos y simbolistas. Podemos así concluir que los premodernistas se ocupan del Medievo tanto como las generaciones anteriores, y que con ellos la Edad Media se hará materia de cuentos, sensaciones, ambigüedades y ritmos sonoros.

“Medievalism and Modernism: The *Premodernistas* Group”

The way in which the so called *Premodernistas* poets deal with the Middle Ages proves that they start in many ways from aesthetic positions different than those of Romantic poets, in spite of what a certain part of academic criticism has believed so far. The emphasis in sonority, and in cruel and theatrical episodes, as well as in a bookish recreation of the past, shows that this poetry is strongly influenced by French Parnasianist and Symbolist writers. We can thus confirm that the *Premodernistas* are as interested in the Middle Ages as are their predecessors, but, with them, the Medievo becomes a world of fairy-tales, sensations, ambiguity and sonority.

VI. “La otra Edad Media modernista: el sueño de Al-Ándalus”, de Amelina Correa Ramón. 206

Ante una Europa agotada, de vida burguesa y poco o nada apasionante, el artista de fin de siglo, deseoso de encontrar un nuevo sentido a la vida, volverá la mirada hacia el sueño colectivo del orientalismo, compuesto por referentes culturales idealizados, lecturas literarias e históricas previas, proyección de deseos y plasmación de un intenso sentimiento de nostalgia. Así, desde finales del siglo XIX, antiguas ciudades como Granada (Toledo, Sevilla, Burgos o Ávila) se transmutarán en una suerte de paraísos perdidos que van a resultar tópicos dentro de la literatura finisecular. El propio Rubén Darío, al igual que gran cantidad de escritores que publican sus títulos alhambrenos entre 1885 y 1920, va a sentir esa magia evocadora por el pasado medieval de la Garnata andalusí.

“The Other Modernist Middle Ages: The Dream of Al-Andalus”

In view of an exhausted, not especially exciting, Europe’s bourgeois life, the *fin de siècle* artist turns his eye towards the collective dream of Orientalism, looking for a new sense to life. Orientalism consists of idealized cultural references, previous literary and historical readings, the spreading of desires, and the expression of an intense feeling of nostalgia. Thus, from the end of the Nineteenth Century, old cities such as Granada (Toledo, Seville, Burgos, or Avila) will become a sort of “paradise lost” that turn out to be *clichés* in the *fin de siècle* literature. Even Rubén Darío would feel that evocative magic qualities of the Andalusí Garnata’s medieval past, together with a great number of writers that had their *alhambrenos* titles published between 1885 and 1920.

207 **VII. “Visitando la construcción del canon medieval: el caso de la mutación genológica de la Gran conquista de Ultramar en la historiografía literaria del siglo XIX”, de César Domínguez.**

Una revisión de la recepción crítica de la que fue objeto la *Gran conquista de Ultramar* a lo largo del siglo XIX por parte de los historiadores y críticos literarios permite comprender los fundamentos de la construcción del canon de la literatura (medieval) española y el papel reservado a esta obra. Así, a pesar del lugar menor que esta crónica de las cruzadas ocupa aparentemente en la historia de la literatura española, dicha revisión permite aquilatar su centralidad en la reconfiguración del libro de caballerías como un género canónico, en especial en su lectura realista. A este respecto, la *Gran conquista de Ultramar* desempeñó una función central en la genealogía de este género y, de forma particular, del *Amadís de Gaula*. Con el fin de comprender las paulatinas transformaciones de lectura a las que fue sometida la *Gran conquista de Ultramar* durante el siglo XIX (la llamada *mutación genológica*), se presenta en primer lugar una mínima información sobre los códigos poetológicos con los que se elaboró la crónica en la corte literaria de Sancho IV. A continuación se examina detalladamente la recepción crítica del XIX para, finalmente, argumentar su conexión con algunos de los ideogramas centrales del discurso historiográfico.

“Visiting the Construction of the Medieval Canon: The Genre Mutation of the Gran Conquista de Ultramar in Nineteenth-Century Spanish Historiography”

A revision of the critical reception surrounding the *Gran conquista de Ultramar* throughout the Nineteenth Century by both historians and literary critics allows us to understand the foundations of the Spanish (medieval) literary canon and the role assigned to this work. Thus, in spite of the *minor* place that this account of the crusades apparently occupies in the history of Spanish literature, this revision allows its centrality to be weighed in the reconfiguration of chi-

valric literature as a canonical genre –especially from a realist reading. The *Gran conquista de Ultramar* carried out a central function in the genealogy of this genre, particularly for *Amadís de Gaula*. In an attempt to understand the slowly shifting interpretations of the *Gran conquista de Ultramar* in the Nineteenth Century (the so-called *genre mutation*), a short introduction will be given on the poetological codes used in the creation of this chronicle in the literary court of Sancho IV. In the following pages, critical reception in the Nineteenth Century will be carefully examined in order to establish its connection with some of the central ideologems in historiographic discourse.

209 **VIII. “La visión literaria de la Edad Media: del teatro del xix a la narrativa actual”,** de Juan Manuel Cabrales Arteaga.

Este trabajo analiza cómo se representa la Edad Media tanto en el teatro neorromántico de la segunda mitad del siglo xix como en la narrativa española actual. En cuanto al primer apartado, el autor estudia 26 piezas dramáticas ambientadas en la Edad Media escritas entre 1870 y 1900. En ninguna de ellas se aprecia un acercamiento documentado ni original a la historia o el modo de vida medieval. Se da tan solo la localización en el pasado de conflictos –casi siempre amorosos– que toman del Medievo detalles accesorios de ornamentación y cierto barniz histórico. Hay también motivos tópicos que intentan aportar un cierto “sabor de época”. Para la narrativa, el autor se centra en tres títulos de innegable calidad y cuyos autores ofrecen una probada madurez narrativa: *La cuadratura del círculo* (1999), de Álvaro Pombo; *La tierra fértil* (1999), de Paloma Díaz-Mas, e *Historia del Rey Transparente* (2005), de Rosa Montero. Las tres coinciden en una atención preferente al estilo y al tono de época, cuya realidad histórica conocen a fondo; en este sentido, los tres novelistas citados entroncan con el modelo romántico, que contempla la calidad expresiva como uno de sus ideales preferentes.

“Literary Overview of the Middle Ages: From Nineteenth-Century Spanish Drama to Present Fiction”

This report analyzes how the Middle Ages are depicted in the Late Romantic drama of the second half of Nineteenth-Century Spanish and in recent Spanish fiction. The author studies twenty six dramatic pieces set in Middle Ages written between 1870 and 1900. None of them shows any documented or original approach to history or to the medieval way of life. Conflicts are located in the past, but they borrow from the Middle Ages only accessory details of ornamentation and certain historical superficial knowledge. There are also some topics which try to furnish certain “taste of time”. Regarding fiction, the author is cen-

tered on three titles of undeniable quality and whose authors often prove narrative maturity: *La cuadratura del círculo* (1999), by Álvaro Pombo; *La tierra fértil* (1999), by Paloma Díaz-Mas, and *Historia del Rey Transparente* (2005), by Rosa Montero. The three of them pay special attention to the style and the epoch tone, whose historical reality they know deeply; in this way, the three aforementioned authors are connected with the romantic pattern, which contemplates expressive quality as one of their preferential ideals.

211 **IX. "El peso de la Corona: el *Aragón legendario* y los medievalistas turolenses",** de Ignacio Peiró Martín.

Los eruditos e historiadores de Teruel participaron en la configuración de la cultura del recuerdo local y, por extensión, de la cultura nacional española. Este capítulo intenta describir los esfuerzos realizados por estos personajes para definir la continuidad legendaria de su presente mediante la definición del pasado medieval del antiguo Reino de Aragón. En la segunda parte, se analiza el desarrollo del medievalismo turolense en su relación con el proceso de formación de la historiografía española durante el siglo xx.

"Carrying the Crown: *Legendary Aragon* and Teruel's Local Medievalists"

Teruel's local historians and other scholars accomplished the shaping of local memory, and alongside, of the Spanish national culture. This chapter intends to describe these historian's endeavours to prestige the present through the legendary continuity of the medieval past represented by the former Aragon Kingdom. Also, this work analyses Teruel medievalism in relation to the making of Spanish historiography during the Nineteenth Century.

