

1. VERDAD Y FICCIÓN EN LA NOVELA HISTÓRICA ESPAÑOLA: JOSÉ DE ESPRONCEDA y ENRIQUE GIL Y CARRASCO

Al empezar estas páginas tengo que 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 trataré y los estudios que se han dedicado a la novela histórica.¹

Quizá por haberme especializado en la literatura del XX, quisiera recordar no tanto los éxitos de ventas que siguen cosechando estas novelas como el auténtico interés que tienen algunas de las que han publicado en los últimos años Lourdes Ortiz, Antonio Prieto o Arturo Pérez Reverte.² Desde el punto de vista de los lectores, desde el siglo XIX no ha cesado el interés por ellas, e igualmente fueron entonces muy notables escritores los que sintieron su atracción. Me centraré aquí en las novelas de José de Espronceda y Enrique Gil y Carrasco, porque son dos de las de mayor calidad y corresponden a dos periodos distintos, el de expansión en *Sancho Saldaña* (1834), y ya el último éxito, con *El señor de Bembibre* (1844), antes de su transformación en el Realismo. Según veremos, hay suficientes elementos de interés en ambos textos, y más de un punto de unión entre ellas.

Cuando Benito Pérez Galdós escribe sus *Episodios nacionales* continúa varios parámetros de la novela histórica, tal y como la había popularizado Walter Scott, pero uno de ellos, la referencia temporal, había cambiado de manera notable y en el futuro tratarán con frecuencia muy distintas épocas y países. Walter Scott se interesaba en una Edad Media que, según se sabe, había quedado relegada, en siglos anteriores, como “edades oscuras”, o “edades medias”, en alusión a su posición secundaria respecto a otras épocas.

¹ Merecen destacarse, entre otros, los trabajos de Enrique Rubio (1997), Celia Fernández Prieto (1998) y Kurt Spang y otros (1995), que aparecen citados en la bibliografía. También, sin duda el de Russell Sebold (2002), que se publicó después de la redacción de este trabajo. Con respecto a las relaciones entre la Historia y la poética realista debe consultarse Rebeca Sanmartín, *Imágenes de la Edad Media: La mirada del realismo* (2002), y también “¿Imaginación o fidelidad histórica? La escritura del pasado después del Romanticismo” (2004).

² Véase el planteamiento global y el análisis de dos novelas actuales de Nicasio Salvador en “La novela histórica desde la perspectiva del año 2000” (2001).

Durante mucho tiempo las Historias de la literatura han minimizado el hecho de que las primeras novelas modernas son las novelas históricas, e igualmente que el ejemplo de Walter Scott tiene un enorme influjo en lectores y escritores de toda Europa. Hay que recordar que la Historia cobra una importancia determinante en el siglo XIX: según un buen número de opiniones, en el siglo XVIII no solo era un decorado para la literatura o la pintura sino que también era el tema de numerosos dramas, pero es el siglo XIX cuando las diferentes visiones del mundo, del Romanticismo al Positivismo, incorporan ya la marca de la Historia. Es, además, el siglo que ve surgir la Historia como disciplina científica, en el que los historiadores reflexionan sobre la constitución de su ciencia; 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 Ernesto Renan.

Casi dos siglos después de la eclosión de la novela histórica no creo que resulte desencaminado empezar con una breve reflexión acerca de este género y los factores que impulsan su lectura en la línea que ha seguido Northrop Frye en un libro magnífico: *La escritura secular: la estructura del romance* (1978). Frye buscaba establecer en su argumentación los rasgos fundamentales de lo que en inglés se denomina “romance” y que para el crítico canadiense fueron, sobre todo en sus lecturas juveniles, las novelas de Walter Scott.³ 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 y en las vidas de santos.⁴

Ya en el siglo XX, cuando se intenta establecer la Historia de la novela y analizar las relaciones entre la novela histórica y la realista, muchos historiadores y críticos ven las primeras como un paso hacia el Realismo, y por tanto se presume que deben cumplir con la poética del Realismo, con su técnica narrativa, algo que sin duda supone una distorsión y que durante mucho tiempo ha determinado su lectura.

El tipo de relatos que llamamos “romance”, para Northrop Frye no solo no es un tipo secundario de literatura sino que sería el centro estructural de la ficción: desciende del cuento folklórico y nos acerca más que ningún género a la noción de ficción, a la

³ Véase Northrop Frye, *The Secular Scripture* (1978), pp.15 y siguientes.

⁴ Respecto a las vidas de santos resulta fundamental *Claves hagiográficas en la literatura española. Desde el Cantar de Mío Cid a Cervantes* (2008), de Ángel Gómez Moreno.

épica del personaje y la visión de la vida humana como una 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, de modo que en ella 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 cierta semejanza con la argumentación del joven José Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote*.

La novedad de Scott estaría en que absorbe el desplazamiento realista en el romance, y ello se vería, entre otros motivos, en el prefacio a *Waverley*, al recordar varios argumentos conocidos –de novelas de la época y anteriores– y afirmar que no los va a seguir, de manera que subraya 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 que opone dos ámbitos que nos alejan de nuestra experiencia: 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 podemos denominar “idílico”; el segundo, un mundo de aventuras y de vivencias intensas pero que suponen separación, soledad, dolor y amenaza, que puede denominarse “mundo de la noche” o “demoníaco”. Ese diseño lo comparte la novela histórica del XIX, con el cuento tradicional y con otras formas de relato, y su intención sería la recuperación de un pasado ejemplar, con los valores cristianos y culturales europeos que habían quedado relegados por el materialismo y el escepticismo.

Por todo ello, se puede inferir que las dos tensiones que dominan el mundo de la novela histórica son, por una parte, la del “romance”, en cuanto construcción de un mundo posible ficticio, y, por otra, la búsqueda de la verosimilitud histórica; y solo cuando la temporalidad se acerca al presente los hechos se aproximan a la experiencia común: según se sabe, además de las fuentes escritas, Galdós buscaba testigos de los hechos históricos que le relataran su visión, 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 de situar a un héroe por encima de la masa, según la “estética del patetismo”,⁵ en palabras de Luis Beltrán Alemería. 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, y con él 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” intento aludir a esa dicotomía que verán como problema Manzoni, Amado Alonso y otros escritores y críticos en la novela histórica de los siglos XIX y XX, y que constituye un aspecto fundamental de este tipo de texto: la combinación de ficción y de contenido histórico que nos explicaría lo ocurrido en una época pasada. No cabe duda de que en la novela, según señalaba Joseph Conrad,⁶ debe contener una verdad para el lector, que al menos se obtenga en una lectura simbólica, pero además el tipo de relato denominamos “novela histórica” necesita una validación con respecto al conocimiento histórico de la época que refleja que en última instancia dependerá del “pacto de lectura”. Según se sabe, la “verosimilitud” dependerá de múltiples factores, desde el momento de publicación hasta el tipo de público que lee la novela y lo que Hans Robert Jauss denomina su “horizonte de expectativas”.

Las dos novelas que aquí voy a examinar no son novelas típicas. En el caso de José de Espronceda conocemos las circunstancias de su rápida redacción y no se trata de una de sus obras más valoradas; su gran extensión, unas 750 páginas en edición actual, parece que se debe más a necesidades económicas que a una meditada estructura narrativa.²³

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 hoy 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,

⁵ Luis Beltrán, *La imaginación literaria* (2002), pp.68 y ss.

⁶ Joseph Conrad, “Novel as World”, recogido en Ph. Stévíck, *The Theory of the Novel* (1967), pp.29-30. ²³ Recuérdese que Galdós parodia en *Tormento*, y en otras narraciones, la extensión exagerada de muchas estas novelas en la actividad frenética de José Ido del Sagrario.

caballeros, duelos, traiciones y fugas, todo ello situado en una vaga “Edad Media”, en la misma medida en que puede resultar poco adecuado el resumen de una novela tan brillante como *La isla del tesoro* de Robert L. Stevenson. No obstante, para la orientación del lector hay que recordar 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. Luego 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.

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, que no alcanzan las complicaciones que exhibe el folletín aunque pueden calificarse como una “retórica del exceso”.

La novela comienza con un cuadro costumbrista en el que no es fácilmente perceptible la localización 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 por su descripción parece proceder de una narración picaresca y que recuerda también alguno de los comienzos de Scott.

Si tenemos en cuenta otras novelas históricas, una de las peculiaridades que presenta Sancho Saldaña es su enlace con la picaresca y el establecimiento voluntario de una “vaguedad temporal” que se refleja en las citas iniciales con que comienza cada capítulo, pues no solo proceden de obras medievales, sino que a veces son tomadas de obras del Siglo de Oro e incluso de románticos como Larra o Martínez de la Rosa, de modo semejante a como las emplea Walter Scott, pero quizá con menor relación temática con el texto. 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 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, será el de un personaje que logra alcanzar el grado de caballero por propio esfuerzo, partiendo de unos orígenes humildes. A este tipo de personaje, para oponerlo al héroe tradicional, Russell Sebold, le llama “héroe moral”, destacando que el narrador, en Espronceda, utiliza diferentes denominaciones, y se resiste a emplear la de “héroe” que dedica al protagonista.⁷

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 las discusiones violentas, de manera que llega a morir uno, llamado “el Morisco”, a manos de uno de sus compañeros. Se trata de un grupo de delincuentes que muestran una innegable 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 desempeña el modelo contrario al de la angelical Leonor; se trata de una posible 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 Leonor. Al igual que en otros relatos románticos, como las *Leyendas* de Bécquer, esta mujer, primero símbolo del deseo y la voluptuosidad, pasa a ser vista de manera negativa, produciendo incluso rechazo físico.

En lugar de la actividad caballeresca, vemos que en el protagonista de Espronceda dominan 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 experimenta. No sabemos que crímenes ha podido cometer, pero el narrador asegura que son innumerables:

⁷ Véase Russell Sebold, *La novela romántica en España* (2002).

...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 delirio”.⁸

Pero este caso no es único: hay otro personaje denominado “el poeta” cuyos rasgos tampoco son medievales, sino que se identificarían mejor con el poeta romántico: así, cuando una tormenta sacude el bosque en el que están buscando a la desaparecida Leonor, el poeta se detiene a contemplar la *sublime* belleza de lo natural, mayor cuanto más intensa es, y cuando el espectáculo se convierte en un espectáculo de destrucción que amenaza la vida.

En otro caso, encontramos una descripción en que contrasta el estado de ánimo del personaje, la abandonada Zoraida, con el lugar:

La noche tranquila como el lago del valle, la luna bañando en luz pacífica las extendidas llanuras que desde las torres se descubrían, el aire 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 sosegaba, y ni su espíritu ni su cuerpo cesaban en su agitación (p.205).

El tópico que supone como espacio el castillo, la intranquilidad de la pasión amorosa, la aliteración y la sonoridad del párrafo resultan notablemente eficaces: la comparación, la extensión del espacio desde la altura sugerida de la muralla transmiten ese estado de ánimo sin grandilocuencia ni excesos verbales (en algún aspecto semejante al poema “Un reo de muerte”). Es, sin duda, en estos fragmentos donde se muestra el talento del autor.

Según puede comprobarse, los objetos estéticos no corresponden a la época que se estaría representando, 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 es un

⁸ Esta cita y las siguientes proceden de la edición de Antón Andrés (1974), p.121.

lenguaje y un ambiente cervantino el que resulta, de manera sorprendente para el lector actual.

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 como celosa, cruel y vengativa, pero adornada con la fascinación del mal, pues el narrador no duda en añadir que en esa intención de atacar a un poderoso señor, al mismo tiempo asesina y suicida, tenía algo de “sublime y grande” (p.201).

Como ocurre con otros héroes románticos, a Saldaña le atribuye tratos con Lucifer, o 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! ¿Qué la robe el infierno o yo?...” (p.174) En esas meditaciones destaca su falta de temor, su indiferencia, y su 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 de época.

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. Para señalar la autenticidad específica 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.

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, dice que para recuperar España para la fe cristiana, el Rey había concedido privilegios a la nobleza que no dudó en enfrentarse con 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 desde el presente se vería como una evolución del feudalismo, para el pueblo entonces era una ofensa a sus antiguos fueros; además,

por las deudas que heredó de su padre, 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 resultan 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 “de sobra conocido”.

Puede decirse, entonces, que la novela de Espronceda contiene una combinación de muy diversos materiales. Para Sebold 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 veríamos 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, y que 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 guarda cierto paralelismo con *Los amantes de Teruel*, de Juan Eugenio Hartzenbusch, y en la que encontramos también separaciones, muertes aparentes, malvados aristócratas y caballeros virtuosos, el mundo idílico y el mundo de la noche. En el relato hay numerosas referencias a la Orden de los Templarios, y 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 otras, el narrador dice que el texto es un manuscrito encontrado y resume, desde el presente del siglo XIX, lo que le ocurrió a 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 deben 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 hay que destacar la descripción de los lugares en que se desarrolla la acción, y por tanto su vinculación autobiográfica.⁹ 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

⁹ Véase Ricardo Gullón, *Cisne sin lago* (1989).

paisajes y lugares cuyo pasado medieval es imaginado partiendo del espacio que ocupan sus ruinas.

Enrique Rubio, uno de los mejores conocedores del género, señalaba 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 ficción.¹⁰ También hay personajes disfrazados, para poder entrar en lugares prohibidos, pasadizos secretos y otros elementos que procederían del género gótico y que causan la 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 a veces esas explicaciones resulten poco convincentes. Otra técnica que utiliza repetidamente Enrique Gil, y que será en el futuro desterrada por Gustave Flaubert y por los naturalistas, es la intercalación en su narración de diversos comentarios y reflexiones que buscan establecer una comunicación con el lector.

Me detendré solo en unas pocas escenas, en algunos elementos narrativos, que pueden resultar representativas 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 nada tiene que ver con el deseo físico, con el simple capricho que se olvida en poco tiempo

...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 tierra.¹¹

¹⁰ Véase también Enrique García Díaz “La influencia de Walter Scott en la novela histórica española *El señor de Bembibre*” (2006).

¹¹ Las citas de la novela provienen de la edición de Enrique Rubio (1989), p.114.

El encuentro en la noche en una iglesia de los dos amantes, para mantener una conversación fundamental para su vida, se da 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 un miedo intenso que solo supera 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, y luego llegan al mundo de la violencia y de la muerte, que los acecha mientras se encuentran en el silencio de la noche.

En el relato de Enrique Gil se encuentran algunos de los rasgos que llamaban la atención del público: un enemigo de don Álvaro, don Juan Núñez de Lara, como corresponde a su rango, se comporta con una caballerosidad extrema que llega a sorprender al protagonista. 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 luego se informa al lector. Y quizá si se valoran tanto la caballerosidad y la generosidad es porque no debían ser frecuentes en un presente que ya se veía dominado por el dinero y el intercambio económico.¹²

Don Álvaro muestra una personalidad claramente romántica cuando habla de su gusto por la naturaleza y dice que pasa 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 contemporánea, y su percepción de su tierra natal porque quizá en ella sobrevive la esencia del remoto pasado, y una naturaleza que no ha podido transformar el tiempo.

Cuando avanzamos en el desarrollo de la novela, cobra importancia la relación del protagonista con los Templarios. Al creer su amada que ha muerto, por el

¹² También hay que recordar que la acumulación de poder y riqueza, y su mala administración, estarían presentes en el proceso de desaparición de los Templarios. Véase Carlos Alvar, *De los Caballeros del Temple al Santo Grial* (2009).

testimonio de su paje que vio a don Álvaro ensangrentado, acepta contraer matrimonio con el malvado Lemus. Luego, cuando ha superado el desmayo y las heridas que sufría, don Álvaro conoce la traición de su amada y decide unirse a la Orden del Temple, aunque ya sabe que su final ha sido dictado por el Papa, Benedicto V. De este modo, se unirían la desesperación personal con un orgullo malentendido y los problemas de la Orden en España en 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). La casualidad, o mejor, el destino, como en la obra del duque de Rivas, aparece así reconocido como el motor de los hechos, ante el que no resultan muy relevantes las decisiones humanas, y este es uno de los elementos estructurales que diferencian este tipo de relato de la narrativa realista.

Según se puede comprobar, cobra importante relieve la disolución de los Templarios, y respecto a esta 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 buenos alguno de los argumentos que se esgrimieron contra esa Orden, dejando a un lado las exageraciones y rumores populares: su poder económico y político no siempre lo habían ejercido con generosidad y habrían dejado de ser los caballeros cuya misión era la custodia de Tierra Santa. Así, no es posible afirmar que la novela esté dedicada a la defensa sin fisuras de los Templarios, como a veces se ha señalado, sino que se mantiene en un terreno ambiguo, y más que una nueva visión de la Historia lo que parece claro es que cobran relieve los aspectos psicológicos y sentimentales.

Solo unas pocas escenas se centran en la reconstrucción histórica, o si se quiere, arqueología, 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; y además aparece la oposición entre la visión materialista de su escudero, preocupado básicamente por su bienestar, y la visión idealista de su amo, una oscilación de claro origen cervantino.

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 pone cierta distancia cuando dice, al comentar algunas acusaciones contra el Temple, que era aquella una época “ignorante y ruda” (p.263), y luego cuando señala las relaciones que

en el texto se puede establecer entre el siglo XIX, y las turbulencias del siglo XIV en Castilla; por citar un caso, creo que el caballero denominado Juan Núñez de Lara, difícilmente puede ser identificado con un carlista y menos afirmar que sería Zumalacárregui.¹³

Picoche se da cuenta de que la acción sentimental es más importante que la histórica y sin embargo lleva demasiado lejos su interpretación. Y en otro caso, con frecuencia admitido por otros estudiosos del escritor, también resulta difícil de aceptar su interpretación de la novela como una crítica de la desamortización de Mendizábal, aunque sepamos que para el autor fue negativa, y por mucho que la reflejara en otros textos. Es evidente que Gil y Carrasco valora positivamente el espíritu caballeresco de la Edad Media, pero también podemos encontrar en su obra palabras a 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 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 señalado que en la obra de los historiadores también aparecen sus deseos, pretensiones y la imagen del mundo que querían ver ³¹, y lo mismo puede decirse de quienes eligen como vehículo la ficción, quizá con más motivo aquellos que como Espronceda habían vivido en el torbellino de la Historia y, por su implicación en la vida política, la persecución y el destierro.

Si la intención del novelista fuera semejante a la del historiador, el papel central debía ser ocupado por los personajes históricos, algo que no ocurre en las novelas que aquí examinamos, y en muchas otras. Y si un lugar común en las justificaciones del escritor es señalar el interés y la belleza de muchos episodios de la Historia española, que pueden compararse a las épocas que novelan escritores extranjeros, también podemos ver que López Soler, por ejemplo, afirma esto y luego sigue en muchos lugares a Scott. De este modo, la resurrección del pasado solo puede ser indirecta, y quizá a veces no resulta tan fundamental para este tipo de novela la revivificación del pasado histórico frente a los elementos ficcionales. En esta línea, Llorens ya recordaba un párrafo de *La*

¹³ Véase su edición de *El señor de Bembibre* (1986), p.29. ³¹ Emilio Lledó, *Lenguaje e historia* (1996), pp.74 y ss.

conquista de Valencia por el Cid, en el que al sentirse el escritor inspirado por el héroe le llevaba a utilizar un estilo “épico”:

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 ejercito del Cid...¹⁴

Si la labor del historiador es establecer las conexiones entre los hechos, la sucesión en que se encadenan unos a otros, se comprueba que en el relato de la novela histórica hay una resistencia: la casualidad, la suerte, los acontecimientos extraordinarios (como ocurría en el relato de Espronceda cuando un supuesto fantasma rapta a la protagonista) no parece que en principio encajen muy bien con la lógica y el rigor históricos. Y también, por otro lado, si se presta atención a sus fuentes históricas de que parten, puede percibirse que, por ejemplo, en su *Historia*, Mariana apela de manera insistente a la Providencia, a la voluntad de Dios o a factores sobrenaturales, para explicar hechos históricos.

Una buena parte de los estudiosos de estas novelas, Vicente Llorens o Celia Fernández Prieto, han señalado que el narrador se refiere al lector en un tiempo presente, de manera que se apunta el alejamiento del pasado narrado, y en realidad podría interpretarse como una visión de un mundo ya terminado, de modo que ese distanciamiento podría conectarse con la visión de Martin Heidegger de la Historia, como un mundo sido, del que nos llegan objetos aislados que ya no mantienen las mismas relaciones que mantenían con otros objetos de su tiempo.¹⁵ Así, podría pensarse que la ironía se instala en el texto, pues al mismo tiempo que es un pasado deseado es al mismo tiempo visto como irrecuperable. Se sugiere al lector un viaje a un pasado remoto como un juego, que entra de lleno en el terreno de la ficción y no pretendería proponer la verosimilitud más allá de la coherencia textual.

¹⁴ Véase Vicente Llorens, *El romanticismo español* (1989), p.307

¹⁵ Cita en Emilio Lledó, *Lenguaje e historia* (1996), p.85. Asimismo en estas páginas Lledó se refiere a la conflictiva noción de “historicidad” en *Ser y tiempo*; véase también Giorgio Agamben, *Enfance et historie* (2010), en “Temps e historie”.

En resumen, nuestra lectura de la novela histórica del XIX tiene que 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 guiaba el entretenimiento del lector, la construcción de un texto impregnado de una atmósfera de ensoñación que no podría proporcionar el mundo contemporáneo. Al mismo tiempo que se profundiza en el conocimiento de la Historia, la Historia muestra su insalvable distancia, y solo el sueño es capaz de llenar el vacío que nos separa de la Edad Media y otros tiempos que siempre fueron mejores.

BIBLIOGRAFÍA

Barthélemy, Dominique, *La chevalerie*, Paris, Editions Perrin, 2007.

Beltrán Almería, Luis, *Palabras transparentes*, Madrid, Cátedra, 1992.

---, *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Montesinos, 2002.

Bernardi, Andrea, *La mujer en la novela histórica romántica*, prólogo de José Checa Beltrán, Perugia, Morlacchi Editore, 2005.

Cowart, David, *History and the Contemporary Novel*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1989.

Espronceda, José de, *Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar*, ed. Ángel Antón Andrés, Barcelona, Barral, 1974 [1834].

Fernández Prieto, Celia, *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA, 1998.

Frye, Northrop, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1978.

García Berrio, Antonio, *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra, 1989.

García Berrio, Antonio y Teresa Hernández Fernández, *Crítica literaria. Introducción al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2004.

García Díaz, Enrique, “La influencia de Walter Scott en la novela histórica española *El señor de Bembibre*”, (2006), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/>

García Pérez, Francisco, *Una meditación sobre Juan Benet*, Madrid, Alfaguara, 1997.

Gil y Carrasco, Enrique, *El señor de Bembibre*, ed. Enrique Rubio, Madrid, Cátedra, 1989 [1844].

Gómez Moreno, Ángel, *Claves hagiográficas de la literatura española: del Cantar de Mío Cid a Cervantes*, Madrid, Iberomericana-Vervuert, 2008.

Gómez Redondo, Fernando, “La narrativa de temática medieval: tipología de modelos textuales”, en ed. José Jurado Morales, *Reflexiones sobre la novela histórica*, Cádiz, Fundación Fernando Quiñones y Universidad de Cádiz, 2006, pp.319-359.

Koselleck, Reinhart, *L'expérience de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1997 [1975].

LaCapra, Dominick, *History, Politics and the Novel*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.

Lledó, Emilio, *Lenguaje e Historia*, Madrid, Taurus, 1996.

Llorens, Vicente, *El romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1989.

Luckács, Georg, *The Historical Novel*, London, Merlin Press, 1962.

Molino, Jean, “Qu’ est-ce que le roman historique?”, *Revue d’ histoire littéraire de la France*, 2-3 (1975), pp.195-234.

---, “Histoire, roman, formes intermédiaires”, *Mesure. L’ Histoire comme genre littéraire*, 1 (1989), pp.57-75.

Picoche, Jean-Louis, ed. Enrique Gil y Carrasco, *El señor de Bembibre*, Madrid, Castalia, 1986.

Ricoeur, Paul, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1967.

---, *Temps et récit*, 3 vols., Paris, Seuil, 1983, 1984 y 1985.

---, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Seuil, 2000.

Romera Castillo, José, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page, eds., *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor, 1996.

Rubio Cremades, Enrique, “La novela histórica romántica”, en V. García de la Concha, dir., *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX*, vol. 9/1, Madrid, Espasa Calpe, 1997.

Salvador Miguel, Nicasio, “La novela histórica desde la perspectiva del año 2000”, *Dicenda* 19 (2001), pp.303-314.

Sanmartín Bastida, Rebeca, *Imágenes de la Edad Media. La mirada del realismo*, Madrid, CSIC, 2002.

---, “¿Imaginación o fidelidad histórica? La escritura del pasado después del Romanticismo”, *Salina* 18 (2004), pp.153-160.

Sebold, Russell P., *La novela romántica en España: entre libro de caballerías y novela moderna*, Salamanca, Universidad, 2002.

Spang, Kurt, Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin, eds., *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Pamplona, EUNSA, 1995.

Watt, Ian, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, Chatto and Windus, 1974.

White, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1975.

---, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987.