

Mundo narrativo e historia ejemplar en los *romances* del Duque de Rivas

0 – Introducción.

El Duque de Rivas, de alto linaje, grande de España, vinculado al ala más conservadora del moderantismo y con experiencias poco afortunadas en el Gobierno de la Nación, inicia su andadura poética en el año 1814 con la publicación de *Poesías*, en donde se recogen composiciones de tendencia clasicista y temática patriótica, heroica y amorosa.

Por esas mismas fechas, siente la llamada del teatro y compone diferentes tragedias, entre las que destacan *Aliatar* (1816) y *Doña Blanca de Castillas* (1817). Durante su placentera estancia en la ciudad de Sevilla, entre 1814 y 1819, el Duque, además de iniciar su producción dramática, continua cultivando su faceta lírica, cuyo resultado será la aparición en 1820 de la segunda edición de *Poesías*, en dos volúmenes, que presentan, como novedades más sobresalientes, la inclusión en el segundo, además del poema épico ya conocido *El paso honroso*, de las tragedias *El Duque de Aquitania*, inspirada en Alfieri, y *Malek Adhel*, dramatización de *Matilde* de madame Cottin, mientras que en

el primero destacan los poemas a Olimpia, que para Ángel Crespo¹ son premonitorios, por su notable pesimismo, del posterior compromiso romántico del Duque.

Con el exilio, en 1824, se inicia una etapa de gran interés literario en la vida de nuestro autor. Su estancia en Malta y el contacto con Hookham Frere acentúan en él su interés por los romances, lo tradicional, lo legendario y lo medieval. En Malta, inicia, en 1829, la composición de *El moro expósito* que concluirá en París en 1833; será igualmente París la ciudad en la que comience el esbozo de *Don Álvaro*, retomando un quehacer dramático que había dado ya como frutos anteriores *Arias Gonzalo* (1827) y *Tanto vales cuanto tienes* (1828).

El regreso a España del Duque de Rivas coincide con la publicación en París de su poema *El moro expósito* (1834), al que acompañan en su edición la composición histórica *La Florinda*, varias poesías y cinco de los romances que posteriormente recogerá en su obra *Romances Históricos*; estos son: "El Alcázar de Sevilla", "Don Álvaro de Luna", "El Conde de Villamediana", "El sombrero" y "La vuelta deseada". Pocos meses después, el 22 de marzo de 1835, estrena en el teatro del Príncipe el drama *Don Álvaro o la fuerza del sino*, que marca uno de los momentos de mayor apogeo de su carrera.

Los dieciocho romances que Ángel Saavedra había ido componiendo y alguno de ellos, como hemos visto, publicando en diferentes momentos y medios, se reúnen en volumen, por primera vez, en el año 1841, bajo el título de *Romances Históricos*. Aparecen simultáneamente en Madrid y París, con favorable acogida por parte de la crítica.

El romance había iniciado con el siglo XIX un proceso de recuperación y reconocimiento, destacando la labor erudita e investigadora de Agustín Durán, pero al margen de que el

(1) *El Duque de Rivas*, Madrid/Gijón, Júcar, 1986.

Duque se vaya a encontrar con un contexto favorable, el romance supone para él un instrumento de gran utilidad, pues le va a suministrar un cañamazo narrativo ya probado para afrontar el relato histórico y legendario, no en vano, algunos autores, como Gil y Zárate en su manual de literatura, establecían una estrecha vinculación entre este tipo de composición poética y la historia nacional.

Los diferentes trabajos e investigaciones que, hasta el presente, han abordado el estudio de los *Romances Históricos* se han centrado fundamentalmente en la importancia de la composición estrófica utilizada, en la vinculación de la obra con el movimiento romántico, en su carácter épico, en las características de estilo que la definen, etc. pero en ningún caso, que nosotros sepamos, se han analizado los *Romances* como recreación literaria de un universo caballeresco a través de un discurso narrativo complejo que se articula en una serie de historias ejemplares que se proponen como modelo.

Este será nuestro punto de partida y lo que pretenderemos mostrar a lo largo del presente trabajo.

1 – Mundo narrativo y universo caballeresco.

En sus *Romances* el Duque de Rivas define un mundo narrativo limitado y mínimamente trabado que mira hacia la historia y hacia la tradición legendaria, de ese mundo narrativo forman parte toda una serie de hechos y de personajes que provienen fundamentalmente de una manera de parcelar y de apropiarse de la historia que denota un interés especial por el mundo caballeresco y heroico.

Ya Rivas Cherif y Alda Tesán², en sus respectivas ediciones de los *Romances Históricos*, advierten su sabor caballeresco y su

(2) Rivas Cherif, C. (ed.); *Romances Históricos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1949, 2 vols., *Clásicos Castellanos* 9 y 12.
Alda Tesan, J.L. (ed.); *Romances Históricos*, Zaragoza, Ediciones Ebro, 1960.

vinculación con la tradición épica nacida con las primitivas gestas castellanas; y no hace falta más que repasar, aunque sea superficialmente, los asuntos presentes en los mismos para apreciar que fijan su atención en los momentos de nacimiento, auge y decadencia del mundo heroico, mundo del que, como veremos más adelante, se pretende su recuperación o nueva refundación. Personajes como Don Álvaro de Luna, el Marqués de Pescara, el Conde de Villamediana representan, por poner sólo unos ejemplos significativos, los momentos de inicio, esplendor y decadencia de un mundo que con "Bailén" se pretende recuperar.

El mundo narrativo del Duque de Rivas comienza su andadura en el siglo XIV con el Rey Pedro I, y esto no deja de ser significativo, pues será Alfonso XI, padre del anterior, quien, en su afán por controlar a la nobleza, dé un notable impulso a la caballería, vinculándola a la corona mediante la creación del "Ordenamiento de la Banda", que recoge como modelos los relatos del ciclo artúrico, por lo que el caballero de la casa real viene obligado a personarse en ella el día de Pentecostés, formalizando así, de manera simbólica, las relaciones nobleza-corona, según señala Rodríguez Velasco³ "el rey como maestro comparece ante sus caballeros apóstoles en el acto máximo de delegación de poder, es un momento de regeneración de la confianza política que no se puede perder sin perder la confianza misma". Con Alfonso XI se establece, pues, una visión de la caballería no sólo como una institución asentada en la alta nobleza y que afecta al rey, sino también como un grupo caracterizado ética y culturalmente.

El siglo XV y el reinado de Carlos V en el XVI representan la culminación de ese mundo caballeresco nacido en la Edad Media: la guerra y conquista de Granada, las campañas de Ita-

(3) "Los mundos modernos de la caballería antigua", *Ínsula*, 584-585 (1995), pp. 7-10, pág. 8.

lia, el descubrimiento de América, los festejos cortesanos, los torneos y lances de honor van a encontrar su correspondencia en el enorme éxito alcanzado por las novelas de caballerías en esa misma etapa. El vínculo entre la etapa final del medioevo y el siglo XVI renacentista es evidente y de ello supo aprovecharse el Duque de Rivas para dar continuidad a su relato, no en vano fue entonces cuando se logró el viejo sueño de la caballería: unir bajo un único cetro (en este caso el español) a toda la cristiandad.

Para Rafael Ramos⁴, otro hecho contribuyó igualmente al auge de los libros de caballerías y a la expansión de una mentalidad esforzada y heroica; se trataba del intento, tras la finalización de la Reconquista, de emprender una nueva cruzada. Los Reyes Católicos tenían previsto continuar su conquista por el norte de África, con lo que se daba principio a un proyecto largamente acariciado durante la Edad Media, la reconquista de toda la Hispania romana y visigoda que incluía la provincia de Tingitania en el norte de África; por lo que el *Amadís* y el resto de los libros de caballerías aparecían en el momento adecuado, pues “servían a los intereses políticos de una nación”.

Con Felipe II se inicia la quiebra del mundo caballeresco, quiebra que se acentúa durante los reinados de los Austrias menores y que tiene su expresión literaria en *El Quijote*. Los *Romances Históricos* del Duque de Rivas recogen esta situación de crisis; el monarca deja de ser el maestro de paladines y se convierte en un intrigante que mata a traición y a través de intermediarios (Felipe II, Felipe IV), con lo que se equipara al criminal que rehuye el combate frente a frente. El caballero esforzado deja su sitio al don Juan frívolo e inconstante (el Conde de Villamediana, Juan Enríquez de Lara), personaje que si bien comparte algunos valores con el héroe, sin embargo carece de los que son esenciales en su código ético: entrega y fidelidad.

(4) ⁴ “El *Amadís* y los libros de caballerías (1495-1530)”, *ibid.*, pp.13-15.

La presencia de estos dos momentos, apogeo y crisis, dota a los *Romances Históricos* de un argumento que tiene como hilo conductor el mundo de la caballería del que se ofrecen las dos caras, el anverso y el reverso; disposición binaria a la que el Duque busca una salida en los romances finales, salida que no podía ser otra que la recomposición del mundo y las virtudes heroicas representadas por el patriotismo en "Bailén" y por la fidelidad y el amor en "La vuelta deseada" y "El sombrero".

El mundo narrativo del Duque, en el que se actualiza la historia de la caballería, no es un mundo uniforme, en él vamos a encontrar héroes y villanos y cada uno se definirá en relación con su opuesto, por lo que resulta útil detenernos ahora en los componentes de ese mundo y en la organización del mismo.

2 – Organización del mundo narrativo.

Poco más de una década después de la publicación de los *Romances*, Martínez Villergas⁵ considera que los poemas del Duque de Rivas carecen de orden en el plan y del armazón necesario para constituir el conjunto en que el arte debe ayudar a la imaginación; pero va a ser principalmente a partir de la obra de Azorín, *Rivas y Larra. Razón social del romanticismo en España*, cuando la crítica se empeña en definir al Duque como un creador de cuadros o escenas en los que abunda la descripción, a veces minimalista, y domina el color y los detalles pictóricos, de acuerdo con su formación, y en señalar como defecto capital del mismo su incapacidad para dar consistencia y cohesión al relato, por lo que sus *Romances Históricos* son considerados habitualmente como un conjunto de escenas deslavazadas, vinculadas entre sí sólo por motivos ambientales o cronológi-

(5) *Juicio crítico de la poesía española contemporánea*, París, Rosa y Bouret, 1854.

cos. Esta parece ser la opinión de José Luis Sánchez Fernández⁶, cuando en su tesis doctoral distribuye los *Romances* en los siguientes ciclos:

- Ciclo dedicado a la Edad Media, en el que incluye “Don Álvaro de Luna” y los que tienen como protagonista al rey Pedro I.
- Ciclo dedicado a la guerra de Italia, con “Un embajador español”, “La muerte de un caballero”, “Amor, honor y valor” y “La victoria de Pavía”.
- Ciclo dedicado a los conquistadores de América, con “Recuerdos de un grande hombre” y “La buenaventura”.
- Ciclo dedicado a la corte de los Austrias, con “El solemne desengaño”, “Un castellano leal”, “Una noche en Madrid de 1578” y “El conde de Villamediana”.
- Ciclo dedicado a la Guerra de la Independencia, con un único romance, “Bailén”.
- Ciclo de tema ficticio, cuña que rompe el criterio de clasificación seguido hasta ahora y que revela su inoperancia, al tener que buscar un acomodo, como el propuesto para los romances “El cuento de un veterano”, “El sombrero” y “La vuelta deseada”.

García Castañeda⁷ en el estudio con el que abre su edición de los *Romances Históricos*, si bien, en un primer momento, parece interpretar, igualmente, los romances como agrupados en periodos o ciclos (Edad Media, guerras contra los franceses en Italia, corte de los Austrias, hazañas americanas, campañas del XVIII, Guerra de Independencia y España fernandina), sin embargo poco después emite un juicio, a mi modo de ver, mucho más acertado, cuando afirma⁸:

(6) *La poesía romántica del Duque de Rivas. Análisis de los “Romances Históricos” y “Leyendas”*, Córdoba, Universidad, 1994, microfichas.

(7) Madrid, Cátedra, 1987, *Letras Hispánicas*, 273.

(8) *Ibid.*, pág. 30.

“En las ediciones de 1841 los *Romances Históricos* iban ordenados cronológicamente, y aunque el orden en que se escribieron fue muy otro es posible que, al publicarlos así, pensara Rivas en dar un panorama histórico-legendario nacional, tal como lo había hecho antes Telesforo de Trueba en su *Romance of History*. Esto no quiere decir que el Duque cantara los hechos más representativos de la historia nacional, pues escogió personajes y escenas sin otro criterio que su gusto”.

Creemos que no fue sólo el gusto ni el interés en seguir los pasos de Trueba lo que llevó a Ángel Saavedra a escoger las acciones y personajes que escogió y a disponer los romances tal y como lo hizo, sino que motivos elegidos y disposición responden a unas intenciones y a unos intereses concretos y particulares; pintar el mundo heroico y caballeresco junto con sus virtudes y hacerlo mediante una disposición binaria, favoreciendo el juego de contrastes para dar realce a las posiciones con las que se identifica. Este planteamiento binario está presente tanto en la estructura general de la obra como en la ordenación de los planos y secuencias de los que se componen cada uno de los romances.

A pesar de que algunos de los romances habían sido publicados con anterioridad a la edición de 1841, bien acompañando a *El moro expósito*, bien en diferentes revistas, sin embargo, al dotar a la obra en su conjunto de un orden determinado, aunque siga modelos anteriores o contemporáneos e incluya motivos que en aquel tiempo estaban de moda, denota el propósito de dotarla de un argumento y de una disposición historiada de los hechos en consonancia con la intención ideológica de la misma.

Parece que ninguno de los dos estudiosos citados, ni mucho menos los anteriores, han tenido en cuenta que los *Romances Históricos* del Duque de Rivas por los motivos que plantean (historia) y por la modalidad poética utilizada (romance) presentan, además del nivel propio de la superficie textual, un segundo nivel referencial que cumple la función de estructura profunda que dota de cohesión al mundo literario que se oferta

y que permite entender el conjunto como una unidad narrativa compleja.

La historia sobre la que se construyen es también un relato del que el lector cultivado conoce todos los datos de su desarrollo, lo que le permite llenar los vacíos del texto e interpretar el mensaje. El romance, por su parte recoge, como señala Gil y Zárate en su manual literario ya citado, la epopeya de nuestros tiempos heroicos, dotándola de unidad y haciéndola ostensible como narración; con lo que las composiciones del Duque quedan connotadas y unificadas en ese sentido.

La historia y el uso del romance proporcionan una unidad que se mantiene latente a lo largo de la obra, pero además ambos están también presentes en la superficie textual y permiten a su autor disponer el texto, organizándolo como conflicto, conflicto que se desarrolla y manifiesta bajo dos formas y ámbitos:

- a) En el ámbito de lo propio, contraponiendo los momentos heroicos y antiheroicos de nuestra historia patria y conformando así el hilo de la trama que vincula los diferentes romances entre sí.
- b) En el ámbito de la confrontación con lo extraño; confrontación que dota a cada uno de los romances particulares de una estructura binaria, estructura adecuada para definir y caracterizar las virtudes propias y aglutinarse alrededor de ellas, sirviéndose de la figura antitética del enemigo (franceses, principalmente).

El Duque de Rivas pone en relación aquí lo ético, lo social y lo nacional, provocando la afirmación e identificación del personaje consigo mismo al ver a los demás como diferentes o portadores de las contravirtudes, de este modo fuerza la homología interna de uno de los elementos contrapuestos del relato y así tanto el individuo como el grupo al que pertenece reciben su definición por medio del conflicto; por ejemplo las virtudes del embajador Fonseca se contraponen a las contravirtudes del

rey Carlos de Francia, la lealtad y honor del Conde de Benavente a la traición del Duque de Borbón, etc. En algunas ocasiones, no obstante, nuestro autor usa los conflictos internos o desarrollados en el ámbito de lo propio para realzar, bien las virtudes del mundo heroico o los efectos negativos del antiheroico; véanse como ejemplo las contraposiciones entre Don Álvaro de Luna y Juan II, o las de Fadrique y María de Padilla con el rey Pedro I.

El resultado de nuestro planteamiento es una interpretación de los *Romances Históricos* en su conjunto como un relato organizado mediante la confrontación o conflicto de dos mundos: el heroico y el antiheroico, conflicto que se desarrollará de acuerdo con las siguientes fases:

1ª - Presentación del mundo antiheroico representado por la figura del rey Pedro I, cuya crueldad, alevosía, cinismo, etc. contrastan con la lealtad de Fadrique y la bondad de María de Padilla. Los tres romances centrados en la figura de este monarca ("Una antigualla de Sevilla", "El Alcázar de Sevilla", "El fratricidio") ofrecen la imagen de un ciclo completo con disposición gradativa; del asesinato anónimo ("Una antigualla...") se pasa a la muerte traicionera de un noble leal ("El Alcázar...") y se concluye con el regicidio ("El fratricidio").

En esta serie podemos ver como la falta de respeto a lo que son los valores caballerescos acarrea unas consecuencias trágicas para el infractor, Pedro I, que podrían resumirse con la siguiente sentencia "El que a hierro mata a hierro muere".

2ª - El romance dedicado a Don Álvaro de Luna representa la transición hacia el mundo heroico, hacia la consolidación de ese tipo de sociedad. El Condestable apunta ya las virtudes que estarán presentes en el Marqués de Pescara, el embajador Fonseca, el Duque de Benavente y un largo etc.; o sea, lealtad, honor, entereza, serenidad ante la muerte... pero no sólo Don Álvaro se equipara en este romance al perfecto caballero, sino

que también otros personajes, como por ejemplo Diego de Estúñiga, se comportan en consonancia con la nobleza de sentimientos y la compasión propias de la caballería, tal y como se refleja en los versos siguientes:

“oyendo tales razones
 lloró Estúñiga escondido
 en su celada...” (vv. 237-239).

La contrafigura viene representada en esta ocasión por un rey, Juan II, pusilánime y acobardado, incapaz de hacer frente a sus obligaciones regias.

3^a - El triunfo y apogeo del mundo heroico, periodo correspondiente a los reinados de los Reyes Católicos y Carlos V, y en el que destacan como hechos más sobresalientes, la conquista del reino de Granada, el descubrimiento y colonización de América, las campañas de Italia y los acontecimientos de palacio, escenario este último alejado del fragor del combate pero igualmente apropiado para manifestar la entereza, la entrega y la excelencia de los personajes, como apreciamos en “Un castellano leal” y “El solemne desengaño”; romances a los que acompañan dentro de esta fase “Recuerdos de un grande hombre”, “La buenaventura”, “Un embajador español”, “La muerte de un caballero”, “Amor, honor y valor” y “La victoria de Pavía”.

Es esta fase la que presenta una mayor extensión, está compuesta por siete romances, y en la que la unidad entre los personajes y la narración, que ya encontrábamos en fases anteriores, es mucho mayor. Aquí los personajes quedan totalmente absorbidos por el papel social de héroes que les corresponde representar, y ese papel y el comportamiento ético que conlleva exigen la presencia de unos lugares y unos sucesos donde tales virtudes puedan hacerse notar. La batalla de Pavía es, por tanto, el escenario imprescindible para que el marqués de Pes-

cara pueda dar muestra de su valor, reincorporándose al combate a pesar de sus heridas, y de su magnanimidad y condición nobiliaria por el trato que dispensa al rey Francisco I de Francia.

La España imperial aparece recogida y magnificada en estos romances; sus virtudes, el honor y la fidelidad a la patria y al rey, están presentes en estas palabras del embajador Fonseca cuando replica al rey Carlos de Francia:

“Si mofaros pretendéis
de mí que soy caballero,
de mi Patria y de mi Rey
Vive Dios que a tolerarlo
no estoy yo dispuesto, pues” (vv. 162-166)

Virtudes estas a las que habría que añadir la cortesanía de Pescara y el compromiso caballeresco para con la amada de Alonso de Córdoba.

El papel antagonista corresponde en esta fase, especialmente, a los franceses. Ellos son la muestra de las antivirtudes por su cobardía, vileza, traición. Huyen, dejando sólo a su rey (“La victoria de Pavía”), no respetan la palabra dada ni el compromiso firmado (“Un embajador español”), son traidores a su patria y carecen de honor (“Un castellano leal”). El personaje que reúne en sí todas estas cualidades negativas es, sin lugar a dudas, el Duque de Borbón.

4ª - La quiebra del mundo heroico inicia su andadura con el reinado de Felipe II, acentuándose durante los de los Austrias menores y prolongándose a lo largo del siglo XVIII. Romances como “Una noche en Madrid de 1578”, “El Conde de Villamediana” y “El cuento de un veterano” son testimonio de esta etapa.

Al margen de la imagen negativa que de Felipe II se comienza a difundir, especialmente desde el poema de Quintana "El panteón de El Escorial", este rey se encuentra en las antípodas de lo que se puede entender por un rey caballero. Es un rey alejado del combate, de las gestas heroicas, aficionada a la intriga y a la labor burocrática y administrativa. El asesinato a traición y por medio de sicarios sustituye al combate frente a frente; las relaciones entre el rey y sus súbditos basadas en la fidelidad a la corona aparecen viciadas por intereses bastardos, tal es el caso de Antonio Pérez.

Esa ausencia de virtudes de la corona y el estamento aristocrático, sumido a partir de Felipe III en la molición, deja a la nación sin una cabeza dirigente y conduce a la ruina del imperio. Nada más significativo, para probar lo dicho, que contraponer las actitudes de dos cortesanos, uno de esta etapa y el otro de la precedente. La discreción en el servicio, la fidelidad, el respeto y la entrega esforzada en el combate del marqués de Lombay, noble de la época de Carlos V, frente a la frivolidad, la inconstancia y la ociosidad del conde de Villamediana.

Esta degradación no sólo afecta a las virtudes patrióticas, sino también a la ética amorosa; el caballero cortés fiel a su dama (véase Don Alonso de Córdoba en "Amor, honor y valor") viene a ser sustituido por el Don Juan de trágico final de "El cuento de un veterano".

5ª - La recomposición del mundo heroico, tanto a través de la recuperación de los valores patrióticos, presentes en gestas como la recogida en "Bailén", como a través de la recuperación del código cortés basado en la fidelidad a la idea y a la dama. A Vargas, en "La vuelta deseada", y a Rosalía, en "El sombrero", la fidelidad sin fisuras y el compromiso con un ideal político que está en el origen del drama les llevará a un trágico final.

El Duque de Rivas anhela recuperar el pasado glorioso y para ello considera imprescindible que vuelvan a renacer las

virtudes de la constancia, el sacrificio, la fidelidad y la entrega que los personajes de estos dos últimos romances representan.

Hemos abordado el problema de la organización del mundo narrativo de los *Romances Históricos* sin entrar a describir cada uno de sus componentes ni a distinguir los diferentes pasajes según la forma de elocución empleada, sino interrogándonos ¿qué conflicto se pone en escena? y el empeño en dar respuesta a esta pregunta nos ha permitido:

- a) Desmontar un juicio tópico, nacido poco tiempo después de la edición de esta obra, según el cual su acción es deslavazada y su incoherencia y falta de coordinación notables, a causa de una presentación minuciosa de los objetos y del predominio del colorido.

Azorín, en su obra ya citada, es uno de los abanderados de este tipo de valoración, que justifica teniendo en cuenta la formación pictórica del Duque, lo que lleva a este a jugar con el contraste de los colores y a describir con detalle muebles, trajes, etc.

Para Azorín⁹, nuestro autor ve la obra en un solo plano, de modo no evolutivo, no dinámico, sino estático: "Todas sus obras-dice- son visiones de un solo momento, o bien series de momentos independientes... [une] varias visiones sueltas... [y ofrece] una serie de momentos en que la solución de continuidad sea lo más breve posible, para que así tengamos la ilusión de la solidaridad y coherencia".

Todavía en fecha reciente, Sánchez Fernández¹⁰ niega prácticamente la presencia del componente narrativo en esta obra, basándose en que más del 73% de los versos son descriptivos y en la casi total ausencia de esquemas narrativos.

(9) Rivas y Larra. *Razón social del Romanticismo en España*, Madrid, Renacimiento, 1916, pág. 17.

(10) *La poesía romántica... op. cit.*

Todos estos estudiosos de la obra del Duque parecen olvidar que este, tal y como hemos pretendido demostrar, aunque construye sus relatos a base de planos o secuencias, sin embargo estos diferentes elementos forman parte de un sistema organizado mediante una red de oposiciones previamente fijadas, sistema que se desplaza siguiendo el eje diacrónico del mundo caballeresco con sus momentos de auge y de decadencia.

- b) Comprender su finalidad e intenciones; finalidad e intenciones que no son otras que la exaltación de un código de virtudes patrióticas y caballerescas y la identificación de la aristocracia y la corona con las mismas. Este propósito de forzar la identidad de un grupo social del presente con un código ético de épocas pretéritas exige una fidelidad con el pasado, una proyección del mismo sobre el presente en el que se vive y sobre el futuro que se pretende construir, una historia, y el relato sobre ella elaborado, que garantice la continuidad a través del tiempo, integrando los momentos de ruptura como opuestos que refuerzan y legitiman los valores dominantes, y, finalmente, una serie de héroes que sean símbolo de esos valores nacionales.

Esto es lo que nos ofrece un Duque de Rivas consecuente con su concepción providencialista de la Historia. Una Providencia que actúa, en unas ocasiones, empujando benéfica al hombre y, en otras, deteniéndole justiciera "según marcha hacia el fin o retrocede del fin a que lo tiene destinado para sus miras santas e inescrutables"¹¹.

Coello y Quesada fue uno de los pocos que en su momento supo entender la vinculación de los *Romances* con el mundo heroico; he aquí sus palabras tomadas de la crónica publicada en *El Corresponsal* de 10 de febrero de 1841:

(11) Duque de Rivas; "Elogio a la Historia", en *Obras Completas*, III, Madrid, Atlas, 1957, edición de Jorge Campos, pp. 366-370, pág. 367.

“El Duque de Rivas, poeta entusiasta por las glorias de su país... ha creído que la España del Cid y la Florinda era tan poética como la Grecia de Aquiles y Helena y amamantado en las fuentes de la religión de sus mayores ha pensado que Santiago enarbolando el pendón de Castilla al frente de sus guerras, la Virgen apareciendo en sueños a Pelayo... eran tan puro manantial de inspiración y poesía cual Marte defendiendo a Troya, Minerva conduciendo a Ulises; nacido, en fin, bajo el cielo encantado de la España ha imaginado que la severa Toledo, la voluptuosa Sevilla, la Córdoba oriental eran tan bellas como Roma, Tebas y Corinto”.

Quizá sea aventurado en exceso aplicar a los *Romances* la definición de novela en verso que Sebold, y mucho antes que él Valera, aplicaron a *El moro expósito*¹², pero de lo que no cabe duda es que el conjunto de la obra presenta un claro hilo argumental que se va desarrollando a lo largo de los diferentes momentos o pasajes que constituyen cada uno de los romances, organizados estos de acuerdo con los procedimientos que pasamos a presentar.

3 - Modo y procedimientos del discurso narrativo.

El relato del devenir histórico del mundo caballeresco, presente en los *Romances* en su conjunto, exige la narración particular de una serie de prácticas o acciones concretas que dé sentido y justifique esa historia; y esta es la función asignada a cada uno de los diferentes romances que componen la obra: ser acciones o prácticas concretas que autentifican una historia, conformada por segmentos con autonomía significativa, segmentos, en los que, a la hora de determinar el modo de discurs-

(12) Sebold, R. P.; “Destino y locura: La novela del Duque de Rivas”, *Revista de Literatura*, LX:119 (1998), pp. 101-131.

Valera, Juan; “La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX”, en *Florilegio de poetas castellanas del siglo XIX*, I, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1902, pp. 1-255. En concreto en la página 27 señala Valera, refiriéndose a *El moro expósito* “La forma que el Duque da a este poema era nueva entonces en nuestra literatura. Es una novela histórica o tradicional en verso que califica el autor de leyenda”.

so dominante, volvemos a encontrarnos, de nuevo, con los planteamientos ya anteriormente comentados, que hacen hincapié en la incapacidad del Duque para abordar la narración.

Ya en 1841, Enrique Gil y Carrasco¹³ resalta que la acción en los *Romances* es escasa y desleída, Gabino Tejado, cuatro años después, vuelve a insistir en su desarrollo desordenado y abundantes descripciones, Azorín, a quién parece obsesionar el estatismo del Duque, comenta que "En los *Romances* cuando son de acción complicada, un poco larga, se ve también la dificultad de poeta para la concepción evolutiva. Por eso son los mejores romances aquellos en que el autor, pintando un medio que siente, nos da una sola y única visión de las cosas. Sirvan de ejemplo *El sombrero* (magnífica visión del mar) y *La vuelta deseada*"¹⁴, finalmente, Sánchez Fernández dedica una gran parte de su tesis a demostrar que en los romances la narración queda enmascarada, oscurecida e incluso sustituida por la descripción.

Para este último investigador, en cada uno de los romances la narración queda inmovilizada durante largo tiempo en un marco o remanso descriptivo, que se convierte así en un elemento mucho más importante que la propia narración que se empobrece y se empequeñece, dejando su sitio a la descripción; incluso llega mucho más lejos, cuando afirma que la necesidad de describir es la que conduce a la introducción de tal o cual personaje, a ubicarlo en tal o cual situación y a dotarlo de motivos. La descripción, pues, no sería un añadido decorativo, más o menos parasitario, sino un componente fundamental que condicionaría el conjunto compositivo de cada romance.

Creo que la mejor manera de abordar el modo de discurso que domina en los diferentes romances es analizar 1) si en ellos se cumplen las constantes que estructuran el relato, dejando a

(13) "Romances Históricos por Don Ángel Saavedra, Duque de Rivas" *El Pensamiento*, 3 (18 de junio de 1841), pp.510-583.

(14) *Op. cit.*, pág. 18.

un lado su referencialidad ya probada y 2) cuál es la función y a qué responde el componente descriptivo.

1º.- La narratología (Genette, Todorov, etc.) considera que en todo relato hemos de encontrar 1) un desarrollo temporal, o sea que partiendo de un tiempo A se llegue a un tiempo B. Ese recorrido temporal será quien genere el relato, 2) una disposición del desarrollo temporal que suponga: a) que alguien o algo (X) realice y genere el recorrido, b) un cambio de situación o situación diferente para X en A y en B, c) un factor que provoque, haga posible u obstaculice el proceso de desplazamiento o transformación de X.

Tomemos ahora algunos romances, para no alargar excesivamente la exposición, y veamos si en ellos se cumplen dichas constantes.

- “Una antigualla de Sevilla”.

- 1) El desarrollo temporal pasa por tres momentos señalados por los correspondientes índices temporales: a) La noche del crimen, b) La mañana siguiente, cuando se produce el encuentro entre el rey Don Pedro I y el alcalde Martín Fernández: “Las cuatro esferas doradas/ ... /... brillaban/ del sol matutino al fuego/ cuando en una sala estrecha/ ... sentado está el rey Don Pedro/... y con la vara de alcalde/ rendida al poder supremo / Martín Fernández Cerón” (vv. 105-131), c) La noche de ese mismo día en la cárcel de Sevilla, donde tiene lugar el tormento y confesión de la vieja: “Al tiempo que en el ocaso / su eterna llama sepulta / el sol, y tierras y cielos / con negras sombras se enlutan./ De la cárcel de Sevilla” (vv.229-233).
- 2) Quién realiza el recorrido y preside el desarrollo temporal es el personaje del rey Don Pedro. Él pasa por los diferentes momentos en los que se articula el relato.

- 3) La situación del personaje principal, al inicio del romance (A), es la de un criminal, al finalizar el mismo (B), ha redimido su culpa, colocando su busto en el lugar donde ha cometido el crimen.
 - 4) El factor que provoca el proceso es el conflicto entre el impulso criminal del personaje y su afán justiciero. A través del relato contemplamos las dos caras antitéticas de este rey.
- “El fratricidio”.
- 1) Volvemos a encontrarnos con un desarrollo temporal, cuya evolución viene marcada por toda una serie de términos y expresiones pertenecientes al campo semántico y a la familia léxica de la noche, en consonancia con el contenido trágico y siniestro del poema:
 - a) “Un anochecer de marzo” es cuando se produce el encuentro entre Rodríguez de Sanabria y Beltrán Claquín, b) “Noche de marzo” (horas después), la situación de los seguidores del rey Don Pedro es desesperada, c) A “Media noche” se produce el aviso de Claquín, Rodríguez de Sanabria despierta al Rey, sumido en una pesadilla, y ambos se dirigen al encuentro con el francés, d) Llegada al campamento enemigo, traición y muerte de Pedro I.
 - 2) Quien realiza todo el recorrido en este poema y se erige en verdadero protagonista es Rodríguez de Sanabria, él está presente en todos los acontecimientos y sólo en la escena final el rey toma la iniciativa, ya que será sobre él sobre quien se ejecute la traición, él será la víctima de la misma. Por esta razón, tal vez podamos hablar, en el caso de Rodríguez de Sanabria y Pedro I, de una fuerza actancial compartida (Sanabria es objeto de engaño y Don Pedro I la víctima principal del mismo).

- 3) El personaje central, Rodríguez de Sanabria, mantiene, al inicio del romance, una actitud de esperanza expectante, dado que confía, como caballero leal que es, en el respeto a la palabra dada; al final será testigo de la traición y del engaño, de la burla de las virtudes en las que confiaba.
- 4) Aquí nuevamente será el conflicto, en este caso entre la fidelidad de Sanabria y la traición de Claquin, quien articule el relato.

• “Don Álvaro de Luna”.

- 1) La marca temporal “Una mañana” señala el inicio de la acción, momento en el que llega la comitiva que acompaña a Don Álvaro a la altura de una venta, lo que permite a ciertos frailes, que en ella discutían, incorporarse a la misma. El declinar de la tarde, cuando el sol va a ponerse, enmarca el segundo momento de la acción, con la llegada a Valladolid y el encuentro con los deudos y parientes y con el espíritu de Alonso López Vivero. El tercero corresponde a la noche de ese mismo día y viene presidido por la contraposición entre la serenidad con que Don Álvaro se enfrenta a su muerte y el desasosiego del rey Juan II. El episodio final que se inicia con los siguientes versos “Mediada está la mañana / ya el fatal momento llega” da paso al ajusticiamiento del Condestable.
- 2) El personaje protagonista cuya historia preside la secuenciación de los hechos es Don Álvaro de Luna.
- 3) La situación del protagonista al inicio del relato es de incertidumbre, desconoce su condena a muerte, hecho este que los frailes que le acompañan le insinúan en algún momento, mientras que el final es su muerte violenta y degradante.

4) En este romance creemos que quien provoca la historia trágica del Condestable no puede ser otro que el rey Juan II, por ello la escena central se encuentra en la noche inmediatamente anterior al ajusticiamiento, cuando el Duque de Rivas contrapone a un Don Álvaro fiel y sereno frente a un rey débil, dubitativo e inquieto.

•“La buenaventura”.

- 1) “Era en punto media noche”, en la villa de Medellín, “a las seis de la mañana” y al atardecer (“El sol entre nubes de oro/... a la tumba del ocaso/ con majestad descendía”), en la ciudad de Sevilla, son los tres índices temporales que encarrilan, en este romance, el relato. Hay una cronía que distribuye las diferentes fases del mismo.
- 2) Hernán Cortés es el agente cuya presencia genera e impulsa la dinámica de la narración. Su honor lo lleva a enfrentarse y dar muerte al Comendador, y esto último será causa de su huida a las Indias, donde alcanzará gloria eterna y un fin amargo.
- 3) El protagonista pasa de ser un hidalgo mediano en los inicios del romance a uno de los más grandes héroes de la historia de España. Compárense los versos con los que se abre el relato con los que se cierra:

“No puede con ella unirse
que es pobre aunque cabal-
lero” (vv. 95 y 96)

“Emperadores y reyes te
doblarán la rodilla cual pro-
digios, cual portentos verá
el mundo tus conquistas”
(vv. 509-513)

4) Aunque también en “La buenaventura” asistimos a un enfrentamiento entre los deseos del poderoso y el honor y amor del joven hidalgo, sin embargo, en esta ocasión será el destino quien precipite los acontecimientos y fuerce al héroe a partir en busca de su gloria.

• “Un castellano leal”.

- 1) En este caso las diferentes escenas van sucediéndose sin que se expliciten señales que indiquen el discorrir temporal de los hechos; podemos decir que el grado de explicitud es mucho menor, sin que ello signifique ausencia de desarrollo temporal ni que se atente contra la gradualidad del relato, pues la información se renueva y no se está siempre en el mismo punto, ya que en el texto se cuenta cómo unos estados de cosas se modifican para dar lugar a nuevos estados, y así se van sucediendo los diferentes procesos. El enfrentamiento entre el conde de Benavente y el duque de Borbón delante del palacio del primero (Romance I) es el antecedente y causa de la protesta del francés ante el emperador Carlos V (Romance II), lo cual motiva la llamada de este al de Benavente, con la consiguiente orden de que ceda en sus pretensiones (Romance III) y, finalmente, la reparación del honor del castellano leal, prendiendo fuego a su propio palacio en el que se ha visto obligado a albergar a un traidor.
- 2) El protagonismo corresponde al conde de Benavente; son las virtudes que él representa las que se ensalzan ante su antagonista. La defensa a ultranza de su honor es la que va a dar lugar a los diferentes sucesos.
- 3) Hay un cambio de situación o estado del protagonista a lo largo del proceso, para recuperar, al concluir la

historia, la situación inicial. Asistimos a un proceso en forma de dientes de sierra: honor-deshonor-honor.

- 4) El antagonismo entre la lealtad y el honor representados por el conde frente a la traición que encarna el duque es el factor determinante del romance.

•“La victoria de Pavía”.

Los romances que tienen como motivo las campañas de Italia se caracterizan por una menor explicitud temporal y por la presencia de un protagonismo coral; no obstante, como veremos con este ejemplo, también en ellos se cumplen las constantes que estructuran el relato

- 1) Las distintas fases por las que pasa el combate, contemplado por el narrador desde las gigantescas torres de la sitiada Pavía, siguen un orden pertinente, respetándose las relaciones causales entre los distintos momentos que componen la estructura del relato, momentos dispuestos cronológicamente de esta manera: a) primer embate de la caballería y artillería francesas que, en gran número, deshacen las apretadas filas españolas, b) reacción del marqués de Pescara, contraatacando allí donde se produce un mayor apelmazamiento de soldados franceses, lo que provoca el desconcierto en el enemigo y ocasiona su huida, c) el marqués cae herido pero, al no revestir gravedad su estado, se reincorpora a la batalla, d) el rey de Francia no puede detener la huida de los suyos y es hecho prisionero, e) encuentro del rey de Francia con diferentes soldados y caudillos españoles, f) traslado del rey de Francia hacia su cautiverio.
- 2) Comentábamos al principio la existencia de un protagonismo coral en esta clase de romances. En este la fuerza actancial del valor y el patriotismo está asumida por un

personaje colectivo, los tercios españoles y quienes los acaudillan; sin embargo, creo que destaca un personaje sobre los demás, el marqués de Pescara; él es quien provoca la reacción valerosa de la tropa, su herida hace peligrar la victoria y él es finalmente, quien compite en cortesanía y excelencia con el rey de Francia.

- 3) La tensión narrativa del romance viene provocada por el incierto desarrollo del combate y sólo en los pasajes finales, cuando, tras la captura de Francisco I, la victoria se presenta como definitiva, dicha tensión se libera, dando lugar, incluso, al gracejo costumbrista (“Un andaluz”).
- 4) Hemos de insistir una vez más en el conflicto valor español/ cobardía francesa, completada, en esta ocasión, con la virtud de la excelencia del marqués de Pescara, algo muy propio de los romances moriscos, como factor que impulsa el proceso.

• “El conde de Villamediana”.

- 1) Se recupera en este romance, y en los que le siguen, la presencia de los indicadores temporales en el relato. Todo en “El conde de Villamediana” sucede en un día. Por la mañana tiene lugar el festejo taurino, en el que destaca la actuación del conde, por la tarde, la mascarada, el baile y el juego de cañas, donde nuevamente el conde da un paso adelante en su osadía, presentándose con el lema “son mis amores reales”, lo que despierta la ira del rey; durante la noche, los salones del palacio del Retiro acogen a lo más granado de la sociedad de la época, y en medio de las idas y venidas de personajes célebres la reina y el de Villamediana conciertan un encuentro secreto, pero las sospechas del rey lo impiden, éste además da una orden misteriosa a un

balletero. Una vez finalizada la fiesta y ya noche cerrada, el conde se dirige a su casa en la carroza del de Orgaz, cuando alguien la detiene y lo asesina.

- 2) Juan de Tarsis será quien realice ese recorrido que lo llevará desde el encumbramiento y la gloria mundana a la muerte trágica en menos de veinticuatro horas.
- 3) El cambio de situación del protagonista, en este caso, es bien patente; pasa de la gloria a la muerte.
- 4) No sólo será el destino quien provoque la desgracia del conde, sino también una forma de actuar y comportarse que lo convierten en modelo de antihéroe y lo hacen acreedor del castigo.

•“La vuelta deseada “.

- 1) Presenta como novedad el comienzo “in media res”. Vargas regresa tras padecer seis años de exilio y, ahora que contempla el paisaje de su tierra, recuerda brevemente sus peripecias pasadas y la carta de Jacinta que apenas hace quince días que ha recibido. Los caños de Carmona le hacen volver de su ensoñación, entra en Sevilla y se encuentra con un cortejo fúnebre, llega a casa de Jacinta y conoce la fatal noticia: su amada ha muerto; huye y desaparece entre las aguas del Guadalquivir.
- 2) Vargas será quien recorra el trayecto que lo ha de llevar desde la esperanza del reencuentro feliz con la amada al fatal encuentro con la muerte.
- 3) Se va desde la alegría inicial a la desesperanza y el suicidio con el que se cierra el poema.
- 4) El destino, un negro destino, es el que preside la vida de Vargas, el que lo incapacita para ser feliz. Primero,

son los motivos políticos, después, la muerte de la amada. La fatalidad dirige los pasos del protagonista.

La forma, sin embargo, con que Vargas afronta su destino, es una forma heroica. Héroe es aquel que mira su destino cara a cara, el que acepta su vulnerabilidad y su muerte, el que les da lo que les es debido, en esta ocasión su propia vida. Por eso decíamos, en otro momento, que en los tres últimos romances de su obra, el Duque de Rivas pretendía recuperar el mundo heroico, y una buena prueba de ello es el personaje que acabamos de citar.

Hemos querido, a la hora de hacer este muestreo, tomar, como ejemplos, romances pertenecientes a las distintas fases en las que decíamos se estructuraba la obra (mundo antiheroico, transición al mundo heroico, mundo heroico, quiebra del mundo heroico y recomposición del mundo heroico) y creemos haber podido demostrar que el modo de discurso presente en todos ellos es el narrativo, pues en todos ellos se cumplen las constantes establecidas por la narratología y en todos ellos, como señala el propio Duque de Rivas, ese empuje o retención hacia el bien de la divina Providencia, del cual es reflejo la historia, se vehicula a través de una estructura narrativa, en la que están presentes, y recurrimos de nuevo al Duque, caracteres, pasiones, intriga y diálogo. El papel que juega el componente descriptivo lo veremos a continuación.

2º.-Para Azorín, el Duque de Rivas "En sus *Romances* se complacen en describir menudamente los muebles, los trajes, el aspecto de la calle y de la campiña, contrastes de luz y de sombra, contrastes de colores (en los indumentos pintorescos, por ejemplo) los podemos encontrar frecuentemente en sus poesías"¹⁵. La afición del Duque de Rivas a la pintura y descripción de objetos, personajes y ambientes es innegable, así como su meticulosidad a la hora de realizarlos, lo que le lleva, como

(15) *Ibid.*, pp. 16 y 17.

señala Rivas Cherif¹⁶ a “respetar con fina exactitud los trajes y aposturas con que aparecen retratados [los personajes] en museos e historias”. Un buen ejemplo lo tenemos en el retrato de Carlos V, inserto en “Un castellano leal” que sigue fielmente el realizado por Tiziano.

El Duque se recrea especialmente a la hora de describir los cortejos y las fiestas, destacando el gusto por la pompa y el lujo, el amor al detalle, los contrastes de colores, de luz y de sombras, y el interés por los ambientes en donde se confunde realidad y fantasía. Oigamos la descripción que hace del vestuario del conde de Villamediana cuando salta a la arena a lidiar el toro:

“Viste una capa y ropilla
de terciopelo, más blanco
que la nieve, de oro y perlas
trencillas y pasamanos.
Las cuchilladas, a forros,
vueltas y faja, de raso
carmesí, calzas de punto,
borceguís datilados,
balona y puños de encaje;
esparcen reflejos claros
en su pecho los rubíes
de la cruz de Santiago” (vv. 81-92)

Detengámonos brevemente en los contrastes entre luz y sombra, entre realidad y fantasía que encontramos en los siguientes versos de “La buenaventura”.

(16) *Op. cit.*, pág. XIV.

"El sol entre nubes de oro,
de un cadáver comitiva,
a la tumba del ocaso
con majestad descendía
(vv. 377-380)

"Y ve que una parda nube
que imitaba las cortinas
de un rico dosel, tomaba,
por el ambiente movida
de un gran féretro la forma
circundado de amarillas
candelas y en cuyo seno
del sol el cadáver iba"
(vv. 553-560)

Estos pasajes se nos presentan como cuadros en donde resaltan las cualidades pictóricas de Ángel Saavedra, plenos de imágenes visuales que, en ocasiones, arrinconan o dejan en suspenso la trama narrativa, sin que ello permita sostener, como hace Sánchez Fernández, al que ya nos hemos referido, que la descripción anule la acción y que los personajes resulten un producto de la misma; ya que estos siempre se manifiestan a través de sus acciones, aunque sean puntuales, pues en la sociedad heroica el hombre es lo que hace.

La sobreabundancia de pasajes descriptivos favorece la presencia de formulismos reiterativos, de isotopías escasamente originales, al estilo de las cláusulas épicas, sobre todo cuando retrata a la amada o a determinados personajes o ambientes; así la princesa de Éboli se nos presenta como la tópica "donna angelicata" petrarquista:

"Su tez de nieve y de rosas,
de oro puro sus cabellos,
claros luceros sus ojos" (vv. 82-84).

Prosopografías semejantes nos ofrece de la dama de don Alonso de Córdoba ("Amor, honor y valor") o de la emperatriz Isabel de Valois ("El solemne desengaño").

La explicación a dicho rasgo de estilo suele buscarse, por parte de la crítica, en la biografía del propio Duque y, en concreto, en su formación y práctica de la pintura; por nuestra parte, aún reconociendo que dichas circunstancias pudieran favorecer el desarrollo, en nuestro autor, de ciertas habilidades descriptivas, sin embargo, creemos que la verdadera razón hay que buscarla en la función que cumple la descripción dentro del plan de la obra, en el papel que el Duque le ha asignado.

Ya Alcalá Galiano en su "Prólogo" a *El moro expósito* apuntaba una posible explicación al descriptivismo del Duque de Rivas¹⁷.

"Ha tratado - dice - de... describir objetos que son, fueron o pueden ser reales y verdaderos, de representar costumbres históricas, de conservar siempre que se arroja a lo ideal, las facciones naturales que dan a las cosas imaginarias apariencia de ciertas por su semejanza con las realidades".

Ese interés descriptivo revela, como señala Alcalá Galiano, un especial interés del Duque por la realidad externa, un deseo de actualizarla, por medio de la obra literaria, respetando la verosimilitud; pero, nada mejor, para entender a qué responde ese interés, que escuchar al propio Ángel Saavedra, el cual en una sucinta exposición de su credo estético, sobre la novela histórica, realizada en 1860, defiende la necesidad de pintar la época tal cual fue y ajustar las escenas del relato a la realidad histórica. Estas son sus palabras, siguiendo los pasos de su admirado Walter Scott¹⁸ "que el lector se encuentre transportado a los lugares donde ocurren los sucesos y ve y oye y trata a las personas y vive con ellas como su contemporáneo".

(17) Edición de Ángel Crespo, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, vol. I, pág. 31.

(18) "Importancia de la novela", en *Obras...op.cit.*, pp. 370-375, pág. 373.

Queda aquí perfectamente claro cuál es el papel que el Duque de Rivas le asigna a la descripción, cuál es la función de la misma; recrear, simular o conformar lo que hoy llamaríamos una realidad virtual.

La descripción es, pues, en un primer momento, una descripción funcional, que sirve, unas veces, para establecer la topografía del universo en el que se va a desarrollar la línea del relato y, otras para situar al personaje dentro de la escena de la acción; sobre este tipo descriptivo puede, y de hecho así ocurre, asentarse un segundo tipo de carácter ornamental o gratuito; por ejemplo, la acumulación de detalles a la hora de presentar el vestuario de los personajes. Esta descripción detallada genera un efecto realidad, simula la realidad que precisa ser mostrada.

Ese afán por mostrar realidad, por decir lo más posible, hace olvidar, en ocasiones, que hay relato y que es el narrador quien cuenta. El marco, el escenario mostrado minuciosamente se hace dueño de la escena y la velocidad narrativa disminuye, pues la cantidad de información es inversamente proporcional a la velocidad del relato; sin embargo, el Duque no hace más que seguir el precepto, según el cual, cuando el mundo narrativo se hace más lejano o inaccesible, el discurso debe ser más explícito, abundar más en digresiones contextuales.

Esta puede ser la causa del equívoco que lleva a muchos estudiosos del Duque a sobrevalorar la importancia de la descripción, ya que confunden el gasto verbal que el autor hace en ella con el grado de relevancia que pueda tener. En los *Romances Históricos*, el gasto verbal realizado en los pasajes descriptivos es, evidentemente, mucho mayor que el que se realiza en los datos argumentales, en los que descansa el avance que se percibe en el texto. La trama de sucesos relevantes, en cuanto afectan a unos personajes, discurre en medio de una maraña descriptiva, pero es esa trama la que ofrece una mayor rentabilidad, pues ella constituye el cañamazo de la historia y en ella reside el interés y el valor sémico del relato, ya que las acciones

de los personajes definen el modelo a seguir o a rechazar; en tanto que la descripción se limita a simular realidad, a favorecer la empatía del receptor.

A la crítica que se le hace al Duque sobre su incapacidad narrativa, suele acompañar la de incoherencia, no sólo en el plan general de la obra, algo que creo ya hemos rebatido, sino también en cada uno de los romances concretos.

Ya Gabino Tejado en su artículo del *Siglo Pintoresco* en el que analiza la obra de Ángel Saavedra equiparaba abundancia descriptiva con pérdida de orden y armonía¹⁹:

“El principio es siempre lo mejor de sus composiciones -dice- porque allí brillan con todo su vigor las impresiones que le han inspirado su argumento, allí está vivo el fuego que se apoderó de su espíritu... [pero] bien pronto conoceremos que las impresiones que la motivaron se debilitan en cuanto tiene que darles una distribución ordenada, que se disipan para dar entrada a otras extrañas o sobrantes cuanto menos en su composición... entonces encontramos ya las descripciones minuciosas, las reflexiones prolijas, el desaliño en la versificación, la incoherencia en los accidentes, ese abandono, en fin, particular de su estilo”.

Azorín, por su parte, pone como ejemplo de incoherencia “El cuento de un veterano” y se basa para ello en la presencia de acontecimientos difícilmente justificables o excesivamente artificiosos (¿Cómo sabía la monja el nombre de Juan Lara y dónde se iba a alojar?, la forma de entregar la segunda carta mediante la estrategia del escapulario, etc.) que debilitan la trama con su falta de credibilidad, y todo ello con el único objetivo de justificar la escena del cadáver en el armario de la celda de la monja, en donde llevaba ya 48 horas, obligando por ello al Duque a precipitar la acción.

(19) “Escritores contemporáneos: El Duque de Rivas”, *El Siglo Pintoresco*, I (1845), pp. 220-226.

Podríamos responder a Gabino Tejado y a Azorín que, tal y como hemos visto en su momento, en todos y cada uno de los romances se respeta tanto la coherencia como la gradualidad; en ninguno de ellos, incluido "El cuento de un veterano", la presencia de una parte obliga a renunciar a otra u otras, ni las informaciones que se nos dan son contradictorias entre sí, y en todos los casos se produce un avance gradual de acuerdo con la secuenciación temporal de los hechos, en todos hay vínculos causales entre las diferentes escenas, en todos hay un momento en que el texto se tensa y se crea una cierta anormalidad que se resuelve positiva o negativamente en el desenlace; y esa escena o momento de tensión suele constituirse como centro del relato y objeto de especial atención; de ahí que el Duque de Rivas supedite el resto de los acontecimientos, precipitándolos, a la escena del descubrimiento del cadáver, pues es esta la escena central, la que justifica la trama anterior y la que provoca el desenlace posterior.

Todos los romances, evidentemente, no son iguales, aunque en una gran mayoría predomine el tempo lento, con frecuentes retenciones de la historia mientras avanza el texto (pausas descriptivas), sin embargo, en todos, sea mayor o menor el gasto verbal dedicado a la ambientación de la escena, el ritmo es el ritmo canónico del relato y viene marcado por la alternancia de sumarios (momentos de transición) y escenas, pues como bien señala Genette²⁰: "El auténtico ritmo del canon novelesco, aún muy perceptible en *Bovary* es, pues, alternancia de sumarios no dramáticos, con función de espera y desenlace, y de escenas dramáticas cuyo papel en la acción es decisivo".

Un último argumento puede contribuir a arrinconar las críticas de incoherencia, falta de unidad y descriptivismo hechas a los *Romances Históricos*, y este es el que nos suministra la unidad de los personajes. Cada romance está dominado por un

(20) *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pág. 164.

personaje, aunque este pueda tener carácter coral, y es esta unidad del personaje la que impone, también, la unidad de acción. A cada personaje, como veremos más adelante, le corresponde un determinado tipo de acción o acciones que quedan así vehiculadas, dispóngase como se disponga la trama, a través del mismo.

Dos de los componentes de los *Romances* a los que hemos hecho referencia, la escena y los personajes, favorecen la semejanza de los mismos con el género dramático. Muchas de sus escenas son fundamentalmente dialogadas, equiparándose en ellas el tiempo del relato y el de la historia, igualmente la oposición entre esas escenas detalladas y los relatos sumarios remite casi siempre como bien señala Genette²¹ “a una oposición de contenido entre lo dramático y lo no dramático, al coincidir los tiempos de mayor intensidad de la acción con los momentos más intensos del relato (escena), mientras que los tiempos de menor intensidad aparecen resumidos a grandes rasgos y como de muy lejos”.

Ya el Duque de Rivas en su artículo “Importancia de la novela” establece un alto grado de semejanza entre el drama y la novela, aunque en aquel falten las descripciones y camine más rápido, pues en ambos existen caracteres, pasiones, intriga y diálogo; componentes todos ellos que encontramos, en idéntica medida, en la poesía heroica, por lo que para nuestro autor la *Odisea* es una novela y la *Ciropedia* un romance histórico.

Tal vez esa inclinación de Ángel Saavedra a equiparar novela y drama es la que lleva a Rivas Cherif²² a considerar los *Romances Históricos* como una colección de dramas escritos en diálogo, en gran parte “sin que lo puramente narrativo se exceda de los límites necesarios para localizar la escena”.

(21) *Ibid.*, pág. 164.

(22) *Op. cit.*, pág. XIV.

En idéntica dirección caminan las opiniones de García Castañeda, cuando, al rechazar las acusaciones que, de estatismo, descriptivismo o ausencia de movimiento, se hacen al Duque, señala²³

“no obstante estos romances están estructurados como novelas históricas, o mejor como dramas. Cada romance está dividido en varios modo de capítulos o de actos, y suelen llevar un título; estos últimos romances, a su vez, están subdivididos en partes que corresponderían a las diferentes escenas de un drama. Pienso que en estas narraciones el argumento se desarrolla con fluidez y que junto a las elaboradas descripciones, propias de cuadros y escenas, hay narraciones que reflejan adecuadamente el dramatismo de la acción”.

Estas dudas del crítico (novela / drama) se resuelven a favor del género dramático cuando unas líneas más adelante insiste:

- a) En el respeto de los romances a las unidades, hasta tal punto que podrían llegar a representarse. Respeto total a la unidad de acción, con muy pocas excepciones a la de lugar y, salvo en tres casos, el periodo de tiempo no supera las 24 horas, al escoger el Duque de Rivas, como asunto, momentos de crisis con desenlace rápido.
- b) En la presencia de escenarios, marcos del diálogo, convencionales del drama romántico: venta, celda, castillo, etc.
- c) En el predominio de la intriga y la presencia de elementos macabros, sobre todo en los de la primera época (los del rey Don Pedro, Álvaro de Luna, etc.) que buscan sobrecoger al lector-espectador.

Aún reconociendo la presencia de elementos dramáticos en las composiciones de nuestro autor, creo, sin embargo, que es

(23) *Op.cit.*, pág. 41.

más adecuado entender los diferentes romances, como ya hemos apuntado en otros lugares de esta exposición, como capítulos de un relato histórico que tienden a un propósito general común y que, si bien, como el propio autor apuntaba, se parecen al drama, presentan, en cambio, como diferencias notables, la importancia del elemento descriptivo y un tempo diverso en el desarrollo de la acción; a lo que nosotros añadiríamos que en las sociedades heroicas, como la que el Duque intenta representar, el papel social en el que se instala el personaje y las virtudes que lo mueven necesitan una estructura en la que desarrollarse y esa estructura es la forma narrativa épica o la saga, que es la que el Duque toma como modelo. En palabras de Macintyre ²⁴ "La estructura social heroica es narrativa épica sancionada".

¿Cómo explicar entonces la confusión drama / novela anteriormente comentada? en mi opinión la siguiente cita de Genette, hablando de la canonización de la tragedia como género supremo, resulta totalmente clarificadora²⁵.

"... esa especie de tutela -dice- ejercida sobre lo narrativo por el modelo dramático, que se revela tan claramente en el empleo de la palabra "escena" para designar la forma fundamental de la narración novelesca. Hasta finales del siglo XIX la escena se concibe, bastante lamentablemente, como una pálida copia de la escena dramática: mimesis en dos grados: imitación de imitación".

Apuntábamos en el párrafo inmediatamente anterior la importancia de los personajes a la hora, tanto de delimitar la unidad del relato, como de fijar el género o modalidad del mismo; por ello parece conveniente dedicar un apartado a analizar el tipo y características de los personajes presentes en los *Romances Históricos*.

(24) *Tras la virtud*, Barcelona, Crítica, 1987, pág. 164.

(25) *Op. cit.*, pág. 230.

4 - Tipos y características de los personajes.

La mayoría de los personajes de los *Romances*, algunos de ellos antepasados reales o ficticios del Duque, son héroes ilustres como don Álvaro de Luna, Colón, Hernán Cortés, el marqués de Pescara, San Francisco de Borja, Álvaro de Córdoba, el conde de Benavente o antihéroes como don Pedro I, el conde de Villamediana, don Juan de Lara..., figuras todas ellas que representan bien las virtudes de un periodo épico y heroico, bien su degradación, y que guardan semejanza con los de las novelas y dramas románticos contemporáneos.

Todos estos personajes pertenecen al mundo aristocrático y muestran, en cierto sentido, las nostalgias de Ángel Saavedra por los tiempos imperiales, sobre manera por la época de los Reyes Católicos y el emperador Carlos V, los cuales consiguieron llevar los ideales de valor, honor, patria y religión a la cima más alta y a su mayor expansión.

En los héroes predominan, como ya hemos dicho, las virtudes heroicas y caballerescas. En Álvaro de Luna destacan su valor, gallardía, prestancia, nobleza, serenidad ante la muerte, sentido cristiano de la vida y lealtad hacia su rey a pesar de ser él quien le lleva al cadalso. En el conde de Benavente, su patriotismo aristocrático, su orgullo, su concepción del honor, que le lleva a exclamar ["No ha de entrar ¡vive Dios! / por ellas quien no estuviere / más limpio que lo está el sol" (vv. 6-8)] y a incendiar su palacio, representando de este modo los dos polos que mueven su actuación; la lealtad y fidelidad a su rey, cuya orden obedece, y la salvaguarda de su honor, limpiando la afrenta mediante el fuego purificador, lo que lo convierte en uno de los personajes símbolo de la esencia española.

Idéntica lealtad hacia el monarca encontramos en Fadrique, que acude presuroso a entregar a su hermano Pedro I las llaves de la plaza de Jumilla que acababa de conquistar, o en Rodrí-

guez de Sanabria que por salvar a su rey es capaz de negociar con el enemigo, francés y traidor, Beltrán Claquin.

La entrega a la corona y después al altar guían las actuaciones de otro de los personajes del Duque, el marqués de Lombay, héroe en el que destacan su afabilidad, su galanura, su sabiduría y que sabe respetar a la dama (Isabel de Valois) como caballero y a la reina como vasallo.

Hernán Cortés, símbolo de la heroicidad hispana, ve mediaticada su vida por salvaguardar su honor, una de las virtudes caballerescas fundamentales. Nuevamente la limpieza del honor mueve la actuación del héroe. Estas son las explicaciones de Cortés a su padre.

“Al comendador he muerto
dando a un insulto castigo,
que el honor que tu me diste
ha de estar como el sol, limpio” (“La buenaventura”, vv.245-247)

Las virtudes de la fidelidad hacia la patria y hacia el rey, la defensa del honor y del compromiso adquirido son los móviles que llevan al embajador Fonseca a enfrentarse con el rey Carlos de Francia; pero quizá el personaje más representativo del Duque, como prototipo del héroe, sea el marqués de Pescara. Su valor aparece recogido en tres poemas “La muerte de un caballero”, “La victoria de Pavía” y “Amor, honor y valor”; él es, en palabras de nuestro autor “... hijo predilecto/ de la victoria en Italia” (“La muerte de un caballero”, vv. 41-43). Él manifiesta sentimientos delicados y tiernos, llorando cual Aquiles ante Bayardo moribundo, y compite en excelencia con el rey Francisco I de Francia.

Las virtudes patrióticas del marqués de Pescara y del resto de los protagonistas son el reflejo del compromiso de la aristo-

cracia con un orden social y, como resultado de esto, de la época más gloriosa de la historia de España, la de la España imperial, símbolo del mundo caballeresco y heroico que ahora se nos ofrece como modelo.

En numerosas ocasiones, la definición de los personajes comentados, la ponderación de sus virtudes se realiza empleando como referente un antagonista, símbolo de los vicios contrapuestos, dando lugar, así, a la presencia en el seno de los *Romances* de un mundo antiheroico, que actúa como elemento de conflicto, tanto a nivel del plan general de la obra, como dentro de cada romance.

Personajes como el rey Pedro I, Felipe II, Felipe IV, el conde de Villamediana, el duque de Borbón, don Juan de Lara, o los franceses en general forman parte del mismo, y sus rasgos negativos contribuyen a afirmar los positivos del héroe.

Ya lo hemos señalado antes y no merece la pena insistir en ello; la crueldad de Pedro I hace de contrapunto a la lealtad de Fadrique y Rodríguez de Sanabria, el sentido del honor del conde de Benavente a la deshonra del traidor duque de Borbón, el comportamiento intrigante y siniestro de Felipe II a la gallardía de Carlos V y al valor, con su presencia en la Guerra de Granada, de los Reyes Católicos, cuya preocupación por el engrandecimiento de la patria contrasta con la dejadez de Felipe IV, el respeto a la reina como caballero y vasallo del marques de Lombay a la indiscreción y frivolidad del conde de Villamediana, la fidelidad a la amada de Vargas a la inclinación mujeriega de Juan de Lara, el valor, en fin, de los españoles a la cobardía de los franceses.

La vileza, la calumnia, la traición, la crueldad son los rasgos propios del mundo antiheroico, que aparecen recogidos en los romances por medio de imágenes degradantes y negativamente connotadas: "La satánica risa" de Pedro I, los "ojos del infierno" del rey Felipe II, etc. Estos rasgos se acentúan, de manera

especial, cuando los antagonistas son los franceses; franceses son Duguesclin, la esposa de Felipe IV y el duque de Borbón, prototipo de traidor, y como tales representan lo opuesto a las virtudes de los nobles españoles, juegan el papel del enemigo exterior vituperado, útil para cohesionar al conjunto de la nación en torno a las virtudes patrióticas.

La galofobia del Duque aflora de continuo en su obra y los ataques a Francia son tanto individuales como colectivos, tanto institucionales como caracterológicos, el valor español se contrapone de continuo a la cobardía francesa, siendo la única excepción el personaje de Bayardo (“La muerte de un caballero”) cuya valentía es la causa de su trágico final, pero aún aquí hace acto de presencia la cobardía gala, pues los acompañantes del héroe huyen dejándolo solo.

Los *Romances Históricos*, como poesía que es de exaltación nacional, necesitan presentar un enemigo, en este caso el francés, que sirva de aglutinante del conjunto de los grupos sociales en torno a una idea de nación, que favorezca la creación de una conciencia nacional; sin embargo, un cierto prurito de casta y la ideología conservadora del Duque le llevan a dar un trato de excepción a la nobleza francesa y al rey Francisco I; y así en “La victoria de Pavía”

“Los franceses caballeros
de más valor y linaje
tornaron a correr la suerte
que a su rey Dios quiso darle” (vv.577-589)

Este hecho va a darnos pie para señalar otra de las características de estos personajes: su pertenencia a la aristocracia, por lo que las mayores alabanzas, las más numerosas son las que se dedican a los nobles y a la monarquía. El pueblo

siempre aparece de forma genérica y por lo general tratado con desprecio.

El hombre del pueblo no puede ser poseedor de virtudes heroicas; un soldado jamás puede ser un héroe en el mundo caballeresco. Los soldados son masa que se deja arrastrar por el valor de sus jefes; el patriotismo que en algunas ocasiones puedan mostrar siempre viene dado por el aliento y el ardor que un noble les insufla. Como ejemplo el desánimo que cunde entre la tropa al creer herido de gravedad al marqués de Pescara.

El héroe alcanza siempre un protagonismo individual, en tanto que el pueblo-soldado es, por lo general, chusma que "no guarda respeto a nada" ("La victoria de Pavía", v. 560) y sólo en contadas ocasiones resulta compensado de manera idealista y gratificado verbalmente mediante la lisonja, de este modo el Duque persigue provocar una mayor empatía con su discurso nacionalista. En "Amor honor y valor" pinta las tropas españolas de la siguiente manera:

"La invencible infantería
de los españoles tercios
...
Descalza, pero contenta
pobre, más de noble esfuerzo
tan rica, que a sus hazañas
es el orbe campo estrecho.
El valor y gracia reinan,
y de la muerte el desprecio,
en sus ordenadas filas
de frugalidad modelo (vv. 125-136)

Tampoco la mujer tiene especial protagonismo en los *Romances*, con la excepción de "El sombrero", aparece como la *partenaire* de la relación amorosa, conformando, en casos como "La buenaventura", el destino del héroe. Son nobles, de alta cuna, o al menos distinguidas, de extremada belleza y bondad, con la excepción de la monja de "El cuento de un veterano", símbolo del pecado. Su descripción es tópica y, como ya hemos visto, se ajusta al prototipo de la "donna angelicata" petrarquista. Podemos decir que el personaje femenino juega su papel en el desarrollo de la trama pero carece de carga ideológica, no aporta doctrina.

El análisis de lo que representan los personajes del Duque de Rivas nos permite afirmar que estos se configuran, en el sentido barthiano del término, como signos míticos, o sea, expresiones de unos actos que remiten a un nuevo sistema, el del mundo heroico y sus virtudes, mundo que hunde sus raíces no ya sólo en la épica medieval, sino también en el mundo clásico, algo que apunta Ángel Crespo cuando señala que el héroe rivasiano por sus sentimientos delicados y su fantasía pertenece al mundo latino, interpretación que no hace más que aplicar, en este caso, la tesis del canciller López de Ayala, para quien la caballería medieval es la legítima heredera de la caballería romana; y por tanto la caballería moderna (la de los siglos XV y XVI), pensamos, se asienta en la idea de que el *miles* medieval equivale al *equus* antiguo.

Los personajes de los *Romances* no son soportes neutros de los papales actanciales, sino que son entidades previa y ostensiblemente semantizadas; son personajes, mayormente, con una historia detrás y una manera de abordarla que les define y se les impone, dirigiendo su forma de actuar y opinar.

La construcción de sus personajes le ha acarreado al Duque de Rivas toda una serie de críticas ya desde el momento de la aparición de los *Romances*. Se le ha acusado de superficialidad en la psicología, falta de individualidad en los caracteres principales, no pasar de la superficie, de desaparecer en cuanto hay

que entrar en el interior de los personajes... creo que a estas críticas responde con acierto García Castañeda²⁶ cuando señala que los personajes rivasianos son personajes escogidos por lo que representan, rodeados por un aura propia de los seres de excepción; que unos son prototipo de las cualidades atribuidas a los españoles rancios (desprendimiento y honor en el conde de Benavente), otros de la lealtad y serenidad ante la muerte (don Álvaro de Luna), otros del orgullo (embajador Fonseca), otros de la donjuanía, otros del espíritu justiciero, otros del heroísmo... y que a estos personajes se les retrata en momentos cruciales en los que revelan su hombría y temple moral, que carecen de psicología propia y que se comportan según el dictado de la leyenda y de la historia.

Aun estando plenamente de acuerdo con García Castañeda, creo que podemos y debemos ir más lejos y preguntarnos ¿A qué responde la construcción y caracterización que el Duque hace de sus personajes?

Para contestar a esta pregunta hemos de tener en cuenta que en las sociedades heroicas, y la que nos presenta el Duque de Rivas en sus romances lo es, el hombre es lo que hace, tal es la opinión que Macintyre sostiene, sirviéndose para ello de la siguiente cita de Hermann Frankel referida al héroe homérico²⁷:

“el hombre y sus acciones llegan a ser idénticos, y él se forma a sí mismo completa y adecuadamente incluido en ellas, no tiene profundidades ocultas... En [la épica] el relato factual de lo que los hombres hacen y dicen, todo lo que son, es expreso, porque no son más que lo que hacen, dicen y padecen”

Los personajes, como hemos visto, quedan vinculados a sus acciones y al realizar acciones de una clase concreta, en una

(26) *Op. cit.*, pág. 33.

(27) *Op. cit.*, pág. 157.

situación concreta, dan fundamento para juzgar acerca de sus virtudes y vicios, porque las virtudes son las cualidades que mantienen a un hombre en su papel y que se manifiestan en las acciones que su papel requiere; y todo esto, concluye Macintyre, que se dice del héroe homérico "rige también para el hombre de las demás representaciones heroicas".

En el mundo clásico, en el medieval, en el premoderno y en el que pretende actualizar el Duque de Rivas la capacidad de un personaje de reconocerse y de ser reconocido procede de sus actuaciones externas; por estas él se reconoce, al identificarlas con un papel social, que le corresponde, y por estas es reconocido por los que le observan, al saber que dichas acciones son las propias de un determinado papel; por lo tanto es el papel social que representan los personajes el que les lleva a actuar de una determinada manera. El personaje individual se identifica y constituye en sus papeles y a través de ellos. Sus males le vienen de fuera, no se le imponen desde dentro, son obligaciones a cumplir motivadas por un papel social que le liga a la comunidad; no hay yo fuera de todo esto, y por eso, como vemos en "Un castellano leal", la lealtad al papel social asignado (aristócrata y castellano viejo) acaba identificándose con lealtad al propio yo (incendia el palacio por lealtad a su papel).

La identidad del personaje heroico le viene impuesta por su papel, por la responsabilidad de hacer o no lograr hacer lo que cualquiera que ocupe su papel debe a los demás, responsabilidad que sólo termina con la muerte.

El papel de noble y caudillo de los tercios españoles, en el que se instala el marqués de Pescara, el de aristócrata y cortesano de don Álvaro de Luna, el de amante y caballero de don Alonso de Córdoba, etc. los definen y condicionan su forma de actuar, provocando que sus acciones sean una manifestación del valor, de la excelencia, de la galanura, de la lealtad, de la fidelidad, en definitiva, de las virtudes heroicas.

Cada papel tiene una serie de deberes y privilegios, y una clara comprensión de qué acciones se requieren para ponerlos en práctica y cuáles no llegan a lo que se requiere; y los personajes del Duque son fundamentalmente papeles sociales pertenecientes a un mundo cultural, el heroico, y por eso saben lo que de ellos se espera, lo que deben y lo que se les debe por parte de quien ocupa otro papel o rango; por ejemplo, Bayardo sabe, como caballero que es, que jamás debe rehuir el combate, aunque en ello le vaya la vida, y sabe también que a él se le debe la piedad y el respeto por parte de los vencedores.

Las posibilidades de acción de un tipo de personaje como el que encontramos en los *Romances Históricos* vienen definidas de forma más limitada, o sea, son previsibles, y a través de las mismas el personaje manifiesta las virtudes propias de su rango y de su mundo cultural, convirtiéndose, así, en representante moral del mismo, pues las ideas toman cuerpo a través de la historia del héroe, quedando recogido, en gran medida, lo que es específico de una cultura a través de lo que es específico de su galería de personajes.

Las virtudes del valor, la fidelidad y el honor, propias de la cultura caballeresca y heroica, toman cuerpo en las actuaciones de Pescara, Álvaro de Luna, Alonso de Córdoba, etc. que se convierten en representantes de un mundo en donde:

- a) El valor, la capacidad para arrostrar daños y peligros, es necesario para mantener la estirpe y la comunidad. Ser valiente es ser alguien en quien se puede confiar, por lo que es una virtud que favorece la cohesión social.
- b) La fidelidad es necesaria para aunar las voluntades del grupo. Es la garantía de la unidad y la virtud clave entre los *philos*.

La necesidad del valor y de la fidelidad revelan la fragilidad de la existencia humana amenazada por el destino y la muerte. Ser virtuoso no es evitar la vulnerabilidad, la

muerte o el sino, sino darles lo que les es debido, aceptar las imposiciones del orden cósmico; por ello el destino en los *Romances* del Duque no debe ser entendido sólo como una fuerza autónoma que mueve a los personajes hacia un fin para ellos imprevisible, sino también como encuadrado en el mundo heroico y motivo que justifica la necesidad de sus virtudes.

- c) La posesión del honor es imprescindible ya que el honor es lo que incorpora y expresa la opinión de los demás, y es en la opinión ajena donde el héroe prospera o fracasa en prosperar. El honor es lo que se le debe a él, a su casa, a sus parientes, a su estirpe, en razón de que tiene su debido lugar en el orden social, y deshonorar a alguien es no reconocerle lo que le es debido.

Estos personajes, por tanto, proporcionan un código de virtudes y un ideal moral, están legitimando un modo de existencia social. Son personajes vinculados al mundo de la heroicidad y de la épica, y como dice Macintyre²⁸ “En la épica el personaje es el individuo en su papel representando a la comunidad, de ahí que en sentido amplio la comunidad es a su vez un personaje que establece la narración de su historia”.

El Duque de Rivas, al utilizar como base para sus romances el mundo heroico, recibe unos personajes que en cierta medida le vienen impuestos, y eso, si bien tiene sus limitaciones, le va a permitir poner en pie un modelo social nacionalista y patriótico útil para aglutinar voluntades e intereses en torno a un proyecto común.

5 - El discurso narrativo como ejemplo y doctrina.

Don Juan Valera en el estudio sobre la poesía del siglo XIX que antecede a la recopilación de poemas de ese mismo siglo

(28) *Ibid.*, pág. 183.

entiende que el Duque de Rivas, en la teoría y en la práctica, es partidario del arte por el arte y no aspira a probar ninguna tesis en sus obras dramáticas y épicas²⁹.

“En vez de valerse de dichas fábulas -dice- para prueba de un dogma metafísico o religioso, y de la moral que en dicho dogma se funda, deja que el dogma en que firmemente cree, explique con sus afirmaciones trascendentales la contradicción más aparente que real entre la moral y la estética, entre la Providencia y los casos verdaderos o fingidos de la vida humana”

Con esta enrevesada explicación, que se para a diferenciar los relatos del Duque de los típicos “exempla”, cree Valera neutralizar el componente didáctico de los mismos. Criterio semejante sostiene Ángel Crespo³⁰, muchos años después, cuando afirma que Ángel Saavedra no es un ideólogo y que su poesía debe ser interpretada únicamente desde el punto de vista estético.

Estos planteamientos no van a ser mayoritarios, incluso el propio Valera en la misma obra, pocas líneas después, parece contradecir lo dicho, cuando, al referirse al éxito de los *Romances* y a su vinculación con la poesía popular y el romancero, afirma que son “medio adecuado y eficaz de difundir el conocimiento de los grandes hechos de la nación y acrecentar la simpatía y el aprecio que la civilización española merece”, con lo que les está asignando una función claramente propagandística, de exaltación de las gestas y virtudes patrióticas y nacionales; intenciones estas muy similares a las que este mismo crítico encontraba en la poesía de Mariano Roca de Tagore (Marqués de Molíns) y Bernardino Fernández de Velasco (Duque de Frías), por cierto, amigos ambos de Ángel Saavedra. Todos ellos

(29) *Op. cit.*, pág. 97.

(30) *Op. cit.*, pág. 112.

cultivan una poesía heroica, plagada de motivos sacados de la historia nacional, con un notable protagonismo aristocrático y en la que no deja de estar presente la intención didáctica, que tenía ya antecedentes, como por ejemplo *Las fábulas y romances militares* del marqués de Casa-Cagigal (Barcelona, 1817), basados en la Guerra de la Independencia y cuyo fin era mejorar los modales y conciencia patriótica de los soldados.

Los conceptos de Dios, Patria y Rey, en los que el Duque se educó, van a ser, según Rivas Cherif, los ejes temáticos más relevantes de su poesía, poesía que Robert Marrast, al compararla con la de Espronceda, califica como edificante, ejemplar y ortodoxa, y que, en el caso de los *Romances Históricos*, la modalidad poética utilizada se presta al didactismo, a la difusión ideológica para mostrar “a las nuevas generaciones los ejemplos que ofrecía un glorioso pasado nacional... que viene a confirmar el nacionalismo militante propio del liberalismo romántico”³¹.

El Duque de Rivas, como no podía ser de otro modo, escoge los episodios y figuras del pasado que mejor representan el espíritu nacional y puedan servir de modelo y ejemplo a sus contemporáneos. La literatura la pone al servicio de las nuevas ideas, ya siga a la historia, ya la simule. Quiere devolver el orgullo nacional, cohesionar a los españoles y pintar a sus antepasados como capitanes heroicos y hombres de temple.

El Duque, con ello, no hace más que ser fiel no sólo a su concepción del mundo, sino también a sus planteamientos estéticos, que aparecen diseminados en algunos de sus artículos y discursos, tales como el pronunciado el 15 de mayo de 1860 con motivo de la toma de posesión, como académico de la Española, de Don Cándido Nocedal, o el prólogo con el que introduce la obra poética de su amigo el Duque de Frías.

(31) García Castañeda; *op. cit.*, pág. 28.

En el primero, apunta Ángel Saavedra, refiriéndose a la novela, algunas ideas que podrían hacerse extensivas al discurso narrativo de los *Romances*. La novela, dice³², “Es una poderosa palanca que, según las manos que la empleen, puede empujar a la sociedad al cielo de la dicha o al abismo de la desgracia”; de ahí que se haya convertido en un instrumento fundamental de propaganda y que su utilidad pueda ser enorme para “combatir las pasiones aviesas del siglo, para contrarrestar sus tendencias desorganizadoras y para oponerse al torrente de desmoralización que arrastra a la sociedad a insondables precipicios”.

En el segundo, aprovecha los comentarios que hace a la vida y obra del duque de Frías para, como suele ser habitual, hablar de sí mismo y de su concepción poética; y, de este modo, destaca como principios que rigen la obra del de Frías los mismos que podrían aplicársele a él: Aristocratismo, españolismo y liberalismo. Dice “Nacido el duque de Frías, grande de España, era ingénita en él la idea que en una monarquía debe tener la elevada clase a la que pertenecía, y nutrido con la historia de Inglaterra sabía que la aristocracia era la única que puede mantener el equilibrio de una monarquía constitucional” y continúa “orgullosa de haber nacido español, aborrecía cuanto pudiera ofuscar su gloria o menoscabar su nacionalidad. Animado por sentimientos puros de noble dignidad y amor a la prosperidad pública, y no ajeno a los estudios filosóficos, detestaba la tiranía y era campeón ardiente de las instituciones liberales, pero de aquellas que dan estabilidad a los tronos, grandeza a las naciones, felicidad a los pueblos”³³.

En esta cita tenemos un retrato perfecto del Duque de Rivas y una proclama, en donde se recogen los principios que gobiernan sus *Romances Históricos*: aristocracia caballeresca, nación y trono.

(32) “Importancia de...”, *op. cit.*, pág. 372.

(33) “Poesías del Duque de Frías” en *Obras... op. cit.*, pp. 381-384, pág. 383.

Apunta Comparato, hablando del guión televisivo, que lo que cautiva a los usuarios y consumidores es la fuerza de la narración, por lo que todo guión ha de estar compuesto de *logos*, *pathos* y *ethos*, lo que Guillem Bou³⁴, en su obra *El guión multimedia* interpreta como que todo producto audiovisual debe tener discurso, drama y mensaje moral. Del discurso y del drama en los *Romances Históricos* ya hemos hablado, igualmente, de la carga moral hemos analizado su ubicación en los personajes, en las actuaciones de los mismos, unas actuaciones con doctrina, nos queda, pues, por examinar qué persigue esa carga moral, cuáles son sus objetivos.

Quizá para contestar a estas preguntas sea útil tener en cuenta que los discursos sobre la realidad, en nuestro caso la historia, denotan no la realidad sino la forma de posicionarse delante de ella; y el Duque de Rivas, en numerosas ocasiones (“El Alcázar de Sevilla”, “Recuerdos de un grande hombre”...) se coloca al final de la historia que relata, cual demiurgo todopoderoso, conocedor del *telos* al que los personajes tienden, sirviéndose, así de esto para erigir ante el lector un código moral de base caballeresca que proporcione puntos de referencia ideológica útiles y que ofrezca las virtudes necesarias a las que acogerse, virtudes que se presentan como suficientes para que el ciudadano enfrentado a sus carencias y necesidades pueda persistir lo mismo como individuo que como miembro de una comunidad.

No podemos olvidar, a modo de contexto, que no muchos años antes los ideólogos ilustrados y revolucionarios entendieron que, al deshacerse de la estructura y contenido tradicionales teístas, el yo individual alcanzaba su propia autonomía, se liberaba de formas de organización desfasadas que lo habían aprisionado tanto por medio de las creencias en un mundo ordenado, teísta y

(34) Comparato, D.; *El guión: arte y técnica de escribir para la televisión*, Barcelona, INCANOP, Servei de Publicacions de la UAB, 1989; y Bou G; *El guión multimedia*, Madrid, Anaya, 1997.

teleológico, como por medio de aquellas estructuras jerárquicas que pretendían legitimarse a sí mismas como parte de ese mundo ordenado, pero estos planteamientos intentaron ser más racionales que los propios seres humanos y dejaron tras sí una necesidad insatisfecha de unidad, de significado de lo sagrado, etc.; por lo que esa necesidad va a provocar una búsqueda encaminada hacia la reconstrucción de la unidad, entendida ahora como comunidad, como nación, lo que significa no sólo una proyección hacia el futuro, sino también una fidelidad al pasado que ha de alimentar al presente, un pasado que representa la fidelidad que ese pueblo, esa comunidad soberana se tiene a sí misma.

Un paso, pues, fundamental en este proceso consistirá en elaborar un discurso que presente al conjunto de la comunidad participando en una historia común. En la elaboración de este discurso colaborará el Duque de Rivas con sus *Romances*, en los que la historia entra a formar parte de la narración literaria, impregna el relato y suministra las virtudes características de un universo que se pretende restituir.

El Duque de Rivas viene a decirnos que la historia de la vida de cada uno de nosotros está embebida en la de la nación de la que deriva nuestra identidad. Hemos nacido con un pasado del que no podemos desgajarnos, por lo que nuestra identidad individual y social está en deuda con esa identidad histórica; o sea, que heredamos una serie de expectativas y obligaciones, lo que podríamos llamar nuestro punto de partida moral, que no podemos violar sin violentar la grandeza de nuestra nación. Quienes no lo respeten alejan del éxito el proyecto común que se comparte. Como señala Macintyre³⁵:

“Así pues, yo soy en gran parte lo que he heredado, un pasado específico que está presente en alguna medida en mi presente. Me encuentro formando parte de una historia y en general esto es afirmar, me guste o no, que soy uno de los soportes”.

(35) *Op. cit.*, pág. 273.

Ahora bien, la historia que nos ofrece el Duque, como ya hemos visto, es selectiva y se nos relata haciendo uso de la contraposición y del conflicto. Sus episodios son unos episodios concretos, lo mismo que sus héroes y antihéroes, y todos ellos tienen la misión de recrear un código interesado de virtudes patrias. Al convertir en motivo de sus *Romances* acontecimientos, fundamentalmente, de los siglos XIV, XV y XVI se apropia de virtudes que les caracterizan como la lealtad, el valor, la fidelidad, la piedad... y las convierte en modelos de excelencia, con la autoridad que ello conlleva, que han de regir aficiones, preferencias, comportamientos, etc. y a cuya luz debemos tipificarlos a nosotros y a los demás.

Los *Romances* del Duque de Rivas promocionan y jerarquizan las prácticas virtuosas, especialmente aquellas que como el valor y la fidelidad aglutinan y cohesionan el grupo, las que contribuyen al mantenimiento y vertebración de una comunidad política; porque en las sociedades heroicas, como la que el Duque pinta, moral y estructura social son una y la misma cosa, pues en ellas sólo existe un conjunto de vínculos sociales y la moral no existe como algo distinto (la identidad y el comportamiento de cada uno de los individuos viene determinado por su rango social).

La perfecta correspondencia orden social-moral, del universo de los *Romances*, tiene difícil encaje en un siglo XIX burgués, competitivo y con una notable movilidad social; y la distancia entre aquel y este sólo puede salvarse aprovechando la simulación de la historia para: a) redefinir el papel de la aristocracia en el Nuevo Régimen y b) reconvertir las virtudes heroicas en patriotismo; o sea, la inversión de los planteamientos éticos en políticos.

- a) El Duque de Rivas, con la plasmación literaria de un código de virtudes caballerescas, ofrece un modelo a la élite aristocrática del país, que con la caída del Antiguo Régimen necesita redefinir su papel social y político; y a

la que corresponde, como él mismo señalaba en la introducción a la obra poética del duque de Frías ya comentada, alcanzar una importancia determinante en el Nuevo.

El Duque se ve en la necesidad de instruir a las élites en una determinada visión de la historia patria, de suministrar un bagaje ideológico a los que considera los mejores, siguiendo así las directrices que entonces primaban en el panorama educativo español, donde ya no se perseguía la igualdad en la educación para conseguir la igualdad real, porque el primado de la propiedad, que se consideraba estaba en manos de los más capaces y por tanto los idóneos para el gobierno, distorsionaba y daba un carácter clasista a la educación.

El *Plan General de Instrucción Pública* de 1836, rubricado por el propio Duque de Rivas, entonces ministro de Gobernación, señala en su artículo 25 que la instrucción secundaria tiene como fin “completar la educación general de las clases acomodadas”³⁶, y va a ser precisamente este Plan el que incluya dentro de las disciplinas a impartir en este nivel educativo la “Literatura, especialmente española”.

La educación queda desprovista, pues, de su carácter revolucionario y pasa a concebirse como un instrumento de poder y de adoctrinamiento de acuerdo con los fines del poder; como bien señala Carmen López³⁷, los años cuarenta del siglo XIX.

“Es un periodo en que en los países europeos occidentales se ha aceptado ya la idea de soberanía nacional, reduciendo, eso sí, el alcance político del término y restringiendo el de “nación” a aquellos en quienes

(36) *Historia de la Educación en España II. De las Cortes de Cádiz a la Revolución de 1868*, Madrid, M.E.C., 1985, 2ª ed., pág. 129.

(37) “Fundamentalismos e identidades nacionales”, *Claves*, 112 (mayo 2001), pp. 20-28, pág. 23. En esta cita, la autora incluya, a su vez, en las dos últimas líneas una referencia del “Discurso sobre la dictadura”, publicado por Donoso Cortés en 1849.

se considera que reside la razón, “los mejores”, en la terminología política conservadora, a aquellos que tienen el saber (la “capacidad”) y la independencia económica (la “propiedad”) y cuyo «gobierno es el de las aristocracias legítimas, es decir, inteligentes, porque sólo la inteligencia da la legitimidad»”

- b) La crisis que afecta a la vinculación primaria del individuo con su comunidad y la desorientación consiguiente sobre qué es lo que contribuye al bien de la misma, reflejadas en los conflictos de intereses de los que la primera mitad del siglo XIX es testigo, dificultan que se pueda tener una idea clara y comunicable de patriotismo y hacen imprescindible la necesidad de generar un nuevo consenso moral, que recupere la lealtad del individuo para con su nación, en cuanto heredero y partícipe de una historia común.

El Duque recurre al relato heroico y al universo referencial del mismo, genera a través de sus personajes unos modelos de actuación y un código moral, a fin de que pueda servir de propuesta para aglutinar al conjunto de la sociedad alrededor de una élite aristocrática portadora de las virtudes heroicas y detentadora, por eso mismo, del poder.

Con una muy acertada metáfora supo describir Valera, en el trabajo ya citado, la función de estos relatos de Ángel Saavedra³⁸ “... la mágica lazada que para alcanzar ese porvenir conserva a una nación estrechamente unida y con conciencia clara de que vive y de que al cabo resurge”.

La intención didáctica de los *Romances Históricos* es innegable; instruyen en las virtudes y cohesionan políticamente alrededor de un proyecto de nación. Sigue, pues,

(38) *Op. cit.*, pág. 102.

el Duque la tradición a la que hace referencia Macintyre en esta larga pero interesante cita³⁹:

“Escuchando narraciones sobre madrastras malvadas, niños abandonados, reyes buenos pero mal aconsejados, lobas que amamantan gemelos, hijos menores que no reciben herencia y tienen que encontrar su propio camino en la vida e hijos primogénitos que despilfarran su herencia en vidas licenciosas y marchan al destierro a vivir con los cerdos; los niños aprenden o no lo que son un niño y un padre, el tipo de personajes que pueden existir en el drama en que han nacido y cuáles son los derroteros del mundo. Prívase a los niños de las narraciones y se les dejará sin guión, tartamudos angustiados en sus acciones y en sus palabras. No hay modo de entender ninguna sociedad, incluyendo la nuestra, que no pase por el cúmulo de narraciones que constituyen sus recursos dramáticos básicos. La mitología, en su sentido originario, está en el corazón de las cosas. Vico estaba en lo cierto y también Joyce. Y también la tradición moral que va desde la sociedad heroica hasta sus herederos medievales, de acuerdo con la cual el contar historias es parte clave para educarnos en las virtudes”.

Quizá sea demasiado atrevido definir estos *Romances* como relatos virtuosos o historias ejemplares, pero recuerdo haber leído en mi infancia, allá en los años sesenta, dentro de la colección de tebeos *Vidas Ejemplares*, la de San Francisco de Borja, y se parecía como una gota de agua a otra a “El solemne desengaño” del Duque de Rivas.

6- Bibliografía.

EDICIONES DE LOS ROMANCES HISTÓRICOS UTILIZADAS

Romances Históricos, Madrid, Espasa-Calpe, 1949, 2 vols., *Clásicos Castellanos*, 9 y 12, edición de Rivas Cherif.

(39) *Op. cit.*, pp. 266 y 267.

-; Zaragoza, Ediciones Ebro, 1960, 4ª ed., edición de Alda Tesan.

-; Madrid, Cátedra, 1987, *Letras Hispánicas*, 273, edición de Salvador García Castañeda.

OTRAS OBRAS Y ESTUDIOS UTILIZADOS

AZORÍN; *Rivas y Larra. Razón socila del Romanticismo en España*, Madrid, Renacimiento, 1916.

BOU, Guillem; *El guión multimedia*, Madrid, Anaya, 1997.

BOUSSAGOL, Gabrie; *Le duc de Rivas. Sa vie, son oeuvre poetique*, Toulouse, Bibliothèque Meridionale, 1926.

CAÑETE, Manuel; "Escritores españoles e hispano-americanos. El Duque de Rivas", en *Obras*, Madrid, Imprenta y Fundación de M.Tello, 1884, pp. 1-148.

COELLO Y QUESADA, Diego; "Romances Históricos del señor don Ángel de Saavedra, duque de Rivas", *El Corresponsal*, 10 de febrero de 1841.

COMPARATO, D.; *El guión: arte y técnica de escribir para la televisión*, Barcelona, INCANOP- Servei de Publicacions de la UAB, 1989.

CRESPO; Ángel; *El duque de Rivas*, Madrid / Gijón, Júcar, 1986.

DÉROZIER, Albert; ; "Le Duc de Rivas et la résurgence du Romancero", *Les Langues Neo-Latines*, 68 (1974), pp. 24-50.

FOSTER, David W.; "Un índice introductorio de los tópicos de la poesía romántica: lugares comunes en la lírica de Rivas, Espronceda, Bécquer y Zorrilla", *Hispanofila*, XIII, 1 (1969), pp. 1-22.

GENETTE, G.; *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

GIL Y CARRASCO, Enrique; "Romances Históricos por D. Ángel Saavedra, Duque de Rivas", *El Pensamiento*, I, 3ª entrega (16 de junio de 1841).

IMPEY, Olga T.; "Apuntes sobre el estilo romancístico del Duque de Rivas", en VV.AA.; *Actes du XIIIe. Congrès Internationale de Linguistique et Philologie Romanes tenue a l'Université Laval*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1976, vol. II, pp. 895-904.

Ínsula, 584-585 (1995): *La caballería antigua para el mundo moderno*.

La Estafeta Literaria, 326 (1965).

LÉVI-STRAUSS, Claude; *El totemismo en la actualidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

LÓPEZ ANGLADA, Luis; *El Duque de Rivas*, Madrid, EPESA, 1972.

LÓPEZ ALONSO, Carmen; "Fundamentalismos e identidades nacionales", *Claves*, 112 (mayo 2001), pp. 20-28.

MACINTYRE, Alasdir; *Tras la virtud*, Barcelona, Crítica, 1987.

MARTÍNEZ VILLARGAS, Juan; *Juicio crítico de la poesía española contemporánea*, París, Rosa y Bouret, 1854.

M.E.C.; *Historia de la Educación en España II. De las Cortes de Cádiz a la Revolución de 1868*, Madrid, M.E.C., 1985, 2ª ed.

NAVAS RUIZ, R.; *Imágenes liberales. Rivas, Larra, Galdós*, Salamanca, Almar, 1979.

PEERS, E. Allisom; *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1967, 2 vols.

SAAVEDRA, Ángel; *Obras Completas*, Madrid, Atlas, 1957, 3 vols., edición de Jorge Campos.

—; *El moro expósito*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, 2 vols., *Clásicos Castellanos*, 224 y 225, edición de Ángel Crespo.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, J. Luis; *La poesía romántica del Duque de Rivas. Análisis de "Romances Históricos" y "Leyendas"*, Córdoba, Universidad, 1994, Publicación en microficha, 90.

SEBOLD, Russell P.; "Destino y locura: La novela del Duque de Rivas", *Revista de Literatura*, LX: 119 (1998), pp. 101-131.

TEJADO, Gabino; "Escritores contemporáneos: El Duque de Rivas", *El Siglo Pintoresco*, I (1845), pp. 220-226.

VALERA, Juan; "La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX", en *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*, I, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1902, pp. 1-255.

—; "Don Ángel Saavedra, Duque de Rivas", en *Obras Completas*, II, Madrid, Aguilar, 1942, pp. 716-754 y 1299-1302.

MIGUEL RAMOS CORRADA
Universidad de Oviedo