

2021
2

ANEJOS CUADERNOS

DE ILUSTRACIÓN Y ROMANTICISMO
REVISTA DIGITAL DEL GRUPO DE ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII

La narrativa histórica de
Valentín de Llanos y
Telesforo Trueba y Cosío:
entre Walter Scott y
el liberalismo hispánico

María José GONZÁLEZ DÁVILA



 UCA | Universidad
de Cádiz

Editorial  UCA
REVISTAS | Universidad de Cádiz



Anejos de Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, 2

ISSN: 2173-0687

BIBLID: 2173-0687 (2021)

DOI: https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2021.v2.01

*La narrativa histórica de Valentín de Llanos y Telesforo Trueba y Cosío:
entre Walter Scott y el liberalismo hispánico*

María José González Dávila

Este libro ha sido sometido a evaluación por pares
en sistema de doble ciego

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz
Cádiz: 2021

RESUMEN: Tras la derrota de las tropas de Napoleón en la Guerra de la Independencia española (1808-1814), Fernando VII vuelve a reinar en España. Los hombres liberales que habían trabajado en favor de la Constitución de 1812 se encontraron, de nuevo, con el absolutismo monárquico y el restablecimiento de la Inquisición. Como resultado, muchos de ellos emigraron. Gran parte encontró refugio en Londres, donde entraron en contacto con los círculos intelectuales ingleses. Entre estos hombres se encontraban Telesforo Trueba y Valentín de Llanos, emigrados voluntarios del opresivo régimen español. Ambos llegaron a Inglaterra en la década de los veinte del siglo XIX, momento en el que Walter Scott gozaba de una enorme popularidad, gracias a la publicación de sus *Waverley Novels*. Las obras que forman parte de este conjunto inauguraron un nuevo modelo para la novela histórica, modelo que tanto Trueba como Llanos adoptaron.

Este trabajo presenta un análisis comparativo entre las novelas históricas que ambos emigrados publicaron durante su estancia en Inglaterra y las obras de Walter Scott. Se parte de una idea fundamental, a saber, que la novela histórica es un género de definición nacional, y por ello, además de la estructura narrativa, este trabajo explora cómo Trueba y Llanos adoptaron las convenciones del género con respecto a la identidad nacional y la historia españolas. Además, se tiene en cuenta cómo afectó su condición de exiliados a la apropiación que hicieron del modelo.

A través del análisis crítico, este trabajo demuestra cómo Trueba y Cosío y Llanos adaptaron el modelo de Scott a materiales procedentes de la historia de España. Así, en las novelas estudiadas, encontramos elementos constituyentes que son los que conforman los fundamentos de las *Waverley Novels*: el llamado héroe medio, la caracterización de los personajes históricos y el uso de técnicas narrativas como el pintoresquismo, entre otras. Sin embargo, este trabajo también identifica las disonancias que surgen de la adaptación del modelo. Mientras que Scott ponía el acento en integrar a Escocia y a Inglaterra bajo la misma visión de nación, Trueba y Llanos excluyen de su visión de España ciertos grupos, caracterizando de esta manera a absolutistas y al clero como parte no integrante del nuevo orden político deseado.

Este trabajo busca llenar un espacio en la literatura crítica en cuanto a la producción de los españoles emigrados en Londres durante las primeras décadas del siglo XIX. Además, explora el diálogo establecido entre las literaturas española e inglesa durante estos años de abundante migración.

PALABRAS CLAVE: Liberalismo, emigración liberal española, Walter Scott, literatura del siglo XIX, Valentín de Llanos, Telesforo Trueba y Cosío, novela histórica.

THE HISTORICAL ROMANCES BY VALENTÍN DE LLANOS AND TELESFORO TRUEBA Y COSÍO: BETWEEN THE INFLUENCE OF WALTER SCOTT AND THE SPANISH LIBERALISM

ABSTRACT: Following the defeat of Napoleon's troops during the Peninsular War (1808-1814), King Ferdinand VII returned to power in Spain. The liberals who had supported the Constitution of 1812 clashed with the absolute monarchy of King Ferdinand, and its reestablishment of the Spanish Inquisition. As a result, many left Spain and found refuge in London, where they came into contact with English intellectual life. Among these men were Telesforo Trueba y Cosío and Valentín de Llanos, willing émigrés from the suppressive political atmosphere in Spain.

They arrived in England at the beginning of the 1820s, when Walter Scott was at the height of his popularity, after the publication of his *Waverley Novels*. These novels created a new form for the historical novel, which Trueba y Cosío and Llanos embraced. This thesis undertakes a comparative analysis between the historical romances that they published during the 1820s and 1830s and the novels written by Walter Scott. Departing from the idea of the historical novel as a genre of national self-definition, this thesis explores, alongside the narrative structure of the novels, how these writers used the conventions of the genre to reflect upon Spain's national identity and history. It also considers how their condition of exile affected their use of the historical novel genre.

Throughout the critical analysis, this thesis demonstrates that Trueba y Cosío and Llanos adapted Scott's model to Spanish historical materials. The main features of the *Waverley Novels*—the so-called "mediocre hero", the portrayal of the historical characters and the use of narrative techniques from the picturesque, among others—are found in the studied novels. However, the thesis also identifies the main differences in the transposition of the Scottian model. While Walter Scott provides an objective view of historical conflicts and sought to integrate Scotland and England in the same national vision, Trueba and Llanos exclude certain social groups from their vision of Spain. Hence, they do not accept absolutists and the clergy as part of a new political order. In this sense, their narrative is less conciliatory.

This work seeks to fill the gap in the critical literature around the literary production of the Spanish exiles in London during the beginning of the nineteenth century. Moreover, it explores the dialogue established between the English and the Spanish literary traditions during an age of massive migration.

KEYWORDS: Spanish Liberalism, Liberal Spanish Exiles, Walter Scott, Nineteenth-Century Literature, Valentín de Llanos, Telesforo Trueba y Cosío, historical romance.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
I. EMIGRACIÓN Y PENSAMIENTO POLÍTICO DE VALENTÍN DE LLANOS Y TELESFORO TRUEBA	12
1.1 «How strange that a Spaniard should write such good English». Los años de emigración	13
1.2 Los manifiestos del liberalismo	18
1.2.1 Valentín de Llanos, <i>Representación al soberano pueblo español</i> , una España ambigua	19
1.2.2 Serviles y herejes liberales: Telesforo Trueba y Cosío, <i>Cartas bornesas</i> .	21
2 EL MODELO DE NOVELA HISTÓRICA DE WALTER SCOTT EN LA NARRATIVA DE VALENTÍN DE LLANOS Y TELESFORO TRUEBA Y COSÍO	25
2.1 «The lofty genius»: Walter Scott y la novela histórica	25
2.2 Características del modelo scottiano en la narrativa de Telesforo Trueba y Valentín de Llanos	29
2.2.1 El «héroe medio»	29
Definición del «héroe medio»	30
La pasividad del «héroe medio»	32
Los héroes de Valentín de Llanos y Telesforo Trueba	34
a) <i>Gomez Arias or The Moors of The Alpujarras</i> : Gómez Arias	35
b) <i>The Castilian</i> : Ferrán de Castro	37
c) <i>Salvador, The Guerilla</i> : Salvador de Montalván	39
d) <i>Don Esteban, or Memoirs of a Spaniard Written by Himself</i> : Esteban Lara	41
e) <i>Sandoval, or The Freemason</i> : Calisto Sandoval	43
2.2.2 El enemigo del «héroe medio»	46
El enemigo colectivo	52
2.2.3 Los personajes femeninos	55
2.2.4 La vinculación entre la trama amorosa y los eventos históricos	61
2.2.5 Las figuras históricas	63
a) Isabel la Católica	65
b) Fernando VII	67
c) Los héroes del liberalismo	70
2.2.6 El acercamiento a lo local y a lo regional	72
2.2.7 El reflejo del presente en el pasado	83
La Gran Bretaña contemporánea en las <i>Waverley Novels</i>	83
El presente español en las novelas de temática medieval	84
<i>The Castilian</i>	85
<i>Romance of History: Spain</i>	88

3 OTRAS FUENTES LITERARIAS EN LAS NOVELAS DE VALENTÍN DE LLANOS Y TELESFORO TRUEBA Y COSÍO	91
3.1 La tradición cervantina y la influencia de Cervantes	91
3.2 La tradición romancesca, la influencia áurea y el mito de Don Juan en <i>Gomez Arias or The Moors of The Alpujarras</i>	95
3.3 La mujer vestida de hombre en <i>Salvador, The Guerrilla</i>	100
3.4 Las memorias de viaje en <i>Don Esteban: Anastasius, or Memoirs of a Greek written at the close of the eighteen century</i>	103
4 REACCIONES DE LA PRENSA CONTEMPORÁNEA EN INGLATERRA	105
4.1 <i>Romance, historical romance</i> y modelo de Walter Scott	105
4.2 <i>Don Esteban</i> ¿memorias de un español?: la polémica en torno a las novelas de Valentín de Llanos	108
4.3 La España romántica	115
CONCLUSIONES	117
BIBLIOGRAFÍA	119
Corpus de novelas analizadas	119
Otros textos primarios de Telesforo Trueba y Valentín de Llanos	120
Novelas de Walter Scott: Serie <i>Waverley</i>	120
Reseñas y artículos en periódicos contemporáneos	121
Bibliografía general	123

INTRODUCCIÓN

Cuando Telesforo Trueba y Cosío publica *Gomez Arias, or The Moors of the Alpujarras* en Londres en 1828, escribe en el Prefacio:

As an enthusiastic admirer of the lofty genius, the delightful and vivid creations of that great founder of English historical fiction, Sir Walter Scott, it often struck me, while reading his enchanting novels, as rather singular that he had never availed himself of the beautiful and inexhaustible materials for works upon a similar plan to be met with in Spain. It has, indeed, been generally admitted that Spain was the classic ground of chivalry and romance (1828: I, IX).

Con esta mención a la obra de Scott, Telesforo Trueba y Cosío posiciona claramente su primera novela en lengua inglesa en la estela del modelo de narrativa histórica scottiano, que en este momento histórico y literario goza de un éxito sin precedentes. Trueba señala en este mismo texto que existen abundantes obras sobre las crónicas históricas de Inglaterra, Escocia, Irlanda y Francia, escritas por este «lofty genius» y sus admiradores, pero que considera que la materia española ha sido, en este sentido, olvidada. Sin embargo, Trueba no tiene en cuenta que, solamente unos años antes de la publicación de *Gomez Arias*, en 1825 y en 1826, otro compatriota español emigrado en Inglaterra, Valentín de Llanos, había publicado dos novelas en Londres de ambientación histórica, *Don Esteban or Memoirs of a Spaniard Written by Himself* y *Sandoval, or The Freemason*. Ambas, como veremos, están también enormemente influenciadas por el modelo estético dominante en la narrativa histórica, es decir, el modelo scottiano.

La crítica hispánica ha considerado que hay tres periodos relativos a la evolución del género histórico en la literatura española: un primer momento antes de Scott; un segundo de creación y consolidación del género gracias a sus novelas y a las de sus imitadores; y un momento posterior, a principios del siglo xx, en el cual la novela histórica toma otros derroteros estilísticos y se aleja de las prescripciones tradicionales (Mata Induráin, 1998b: 18). En pocas ocasiones se ha incluido la narrativa de Telesforo Trueba y Valentín de Llanos dentro de este paradigma, debido, probablemente, a que sus novelas se publicaron en Londres y estaban escritas en inglés. De hecho, Carlos Mata considera que la primera novela histórica española es *Los bandos de Castilla*, de Ramón López Soler, y señala a *The Castilian* y *Gomez Arias* como «antecedentes muy claros» (1998: 149). A pesar de esta consideración, es más que evidente que la nueva forma de la novela histórica fue asimilada por estos emigrados, usando para ello los eventos del pasado español, y que por lo tanto existían novelas históricas españolas previas a *Los bandos de Castilla*. No obstante, para hacer esta afirmación, consideramos que las novelas de Trueba y Llanos pertenecen tanto a la literatura española como a la literatura inglesa, por su estructura híbrida en cuanto a forma y contenido.

En este sentido, la reflexión sobre eventos del pasado y sobre la situación contemporánea es, también, una característica de la serie *Waverley*, como veremos. Tal y como señala Julian Meldon D'Arcy: «despite his apparently 'political correct' fiction and lifestyle, Walter Scott's *Waverley Novels* implicitly reveal a Scotsman's passionate concern with the issues of national identity, dignity and Independence» (2005: 19). Este trabajo estudia la influencia ejercida por Walter Scott en las novelas históricas de los españoles Telesforo Trueba y Cosío y Valentín de Llanos, publicadas en Inglaterra durante el tiempo que ambos vivieron allí como emigrados mientras duró el reinado de Fernando VII, así como su significación política y estructura narrativa.

En este estudio se analiza de qué manera estos autores adaptan a su propia obra el modelo estético creado por Scott. Es interesante destacar que las novelas de Telesforo Trueba y Valentín de Llanos estaban escritas en inglés y fueron publicadas en Londres, pero también que la materia histórica de la que hacen uso para construir la narración procede del pasado español. Acogiendo el esquema de Scott, adaptándolo a la historia española y añadiéndole el costumbrismo de épocas recientes, acondicionan este modelo a su discurso político e ideológico.

Telesforo Trueba y Valentín de Llanos ofrecen la historia a través de su propio punto de vista subjetivo de emigrados liberales. En muchos casos, la narrativa se convierte en un espejo en el que se refleja el presente, y una visión muy concreta de la política contemporánea. En este trabajo se estudia, además, de qué forma está presente esta ideología en estas novelas. Se trata de examinar a través de qué elementos de la narrativa scottiana se configura el imaginario político de estos autores. Del mismo modo, se estudiará de qué manera influyó la emigración de estos autores y sus vivencias en un país con un mayor grado de libertad en su percepción de los asuntos públicos. Hay que señalar que, durante todo el trabajo, se analiza el modelo estético en relación con el mensaje político de las obras.

Así pues, podemos formular la pregunta fundamental de este ensayo de la siguiente manera: ¿qué ideas políticas presentan estos emigrados españoles —Telesforo Trueba y Cosío y Valentín de Llanos— en sus novelas históricas y cómo usan el modelo de Scott para expresarlas?

*

La literatura escrita por emigrados liberales exiliados en Inglaterra en este periodo ha sido, hasta hace poco, un campo relativamente inexplorado por la crítica, tanto la española como la inglesa. En las últimas décadas, progresivamente se ha ido prestando más atención a estos textos, aunque en ocasiones de forma muy descriptiva y generalista. A grandes rasgos, se ha atendido a la actividad literaria y periodística que los liberales llevaron a cabo en Inglaterra, y sobre todo a aquella escrita en idioma español. Además, muchas de estas investigaciones fueron publicadas entre los años sesenta y ochenta del pasado siglo, y se advierte cierta falta de actualidad en las mismas. En concreto, es notable la ausencia de estudios sobre la narrativa histórica escrita en inglés durante este periodo, y sobre la obra de Telesforo Trueba y Cosío y Valentín de Llanos.

Una de las fuentes más importantes para el estudio de la producción literaria de los emigrados liberales es el clásico de Vicente Llorens, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, publicado en México en 1954, durante el exilio del propio Llorens. Esta obra da continuidad a la cultura española de antes y después de la segunda oleada de emigración liberal. Llorens describe detalladamente la vida y las actividades políticas y literarias de los refugiados en Londres, así como la influencia que esta emigración tuvo en las letras españolas y en la recepción de la estética romántica.

Trueba y Cosío y Llanos comparten un capítulo de este estudio, dedicado a las obras escritas en inglés. Solo cuando se ocupa de Trueba y Cosío menciona Llorens a Walter Scott y su influencia, aunque es cierto que relaciona la tendencia histórico-costumbrista de Trueba, heredera de Scott, con la de Llanos. Por otro lado, destaca el anticlericalismo de Llanos y su espíritu liberal, así como el carácter político de sus novelas y de las reseñas que se hicieron de ellas tras su publicación. Por cierto, Llorens también se ocupó ampliamente en esta obra de Blanco White y su estética, y encaminó así la recuperación de su obra inglesa, que hasta entonces había sido considerablemente desatendida, y que

después sería publicada por Goytisolo. De esta manera, se abría el camino para la reivindicación y el análisis de muchas obras escritas durante la emigración, entre ellas la narrativa histórica.

Hay pocos estudios que se ocupan de la obra de Valentín de Llanos. No ocurre lo mismo con Telesforo Trueba, ya sea por el mayor volumen de su obra o porque esta se tradujo a español parcialmente poco tiempo después de su publicación en Londres.

Marcelino Menéndez Pelayo compuso un amplísimo y completo análisis sobre la figura de Telesforo Trueba y su obra en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. VI. Escritores montañeses*, publicado en 1876 y reeditado en los años cuarenta del pasado siglo por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. En él, califica a Trueba como el introductor de la materia española en Inglaterra, y lo que es más importante y hasta cierto punto controvertido, como «el padre de la novela histórica entre nosotros, por más que escribiera en una lengua extraña» (149). Según Menéndez Pelayo, Trueba introdujo la materia española en la literatura británica, extendió el conocimiento de la historia y las costumbres españolas, y comparte únicamente con Blanco White el haber escrito obras en inglés durante la emigración. Se comprende de esto que el crítico no tenía noticia de la obra de Valentín de Llanos, seguramente a causa de su poca difusión en España.¹

La mayor aportación para el estudio de las obras de estos emigrados viene del trabajo de Salvador García Castañeda, que cuenta en su producción científica con dos monografías fundamentales: *Don Telesforo de Trueba y Cosío (1799-1835). Su tiempo, su vida y su obra*, y *Valentín de Llanos (1795-1885) y los orígenes de la novela histórica*, además del estudio preliminar a una antología de Trueba, *Obra varia*, y de varios artículos dedicados al estudio de aspectos concretos de la obra de estos autores, como el uso del costumbrismo.

En la monografía sobre Trueba, García Castañeda hace un repaso muy completo sobre toda la obra escrita del escritor santanderino. En cuanto a las novelas históricas, reconoce la influencia de Walter Scott y revisa las diferentes críticas contemporáneas publicadas en periódicos ingleses. Es una obra de especial relevancia para la comprensión del estilo de Trueba, ya que ofrece una visión global pero muy detallada de su producción. Concluye destacando al autor como «un caso excepcional» (1978: 350) dentro de la literatura española, ya que, debido a su formación, Trueba imprime a sus obras un carácter cosmopolita y de amplia perspectiva literaria. Precisamente por ello, lo considera continuador de las corrientes estilísticas inglesas y perteneciente a la literatura inglesa mejor que a la española (1978: 349). Trueba fue, para García Castañeda «un extranjero en su patria [...] y en Inglaterra un tipo prodigioso, pero sin raíces auténticas en aquella cultura» (1978: 351).

En el contundente *Valentín de Llanos y los orígenes de la novela histórica*, García Castañeda hace un profundo y meticuloso estudio de la producción de Llanos. Menciona un importante documento que servirá como fuente del pensamiento político del autor vallisoletano en el presente estudio, *Representación al soberano pueblo español sobre la emancipación de todas sus colonias en las diversas partes del globo*. Analiza la influencia de Walter Scott sobre la estética de Llanos, que considera producto de una formación neoclásica unida a un profundo interés por el romanticismo. Al mismo tiempo, apunta también la influencia del Conde de Salvandy en sus novelas, especialmente en *Don Esteban*. Por otro lado, el crítico destaca el compromiso político de las novelas de Llanos, que describe como «rabiosamente antiabsolutistas» (1991: 66). En ellas, la historia está vista desde la perspectiva de un liberal emigrado, que presenta los horrores del absolutismo y justifica

¹ Hasta fechas muy recientes no se ha traducido una de sus novelas, *Don Esteban, or Memoirs of a Spaniard Written by Himself*, cuya versión en español *Don Esteban, o Memorias de un español escritas por él mismo* fue publicada en 2016 por la Institución Fernando el Católico de Zaragoza.

las acciones de aquellos que buscan el cambio político. Menciona además otros aspectos de la novelística de Llanos que serán de interés para contestar a las preguntas planteadas en nuestro trabajo de investigación, como la imagen del francés o la clara influencia cervantina que se percibe en algunos personajes o situaciones. Es importante destacar que, en su ensayo, García Castañeda señala que las novelas de Llanos y Trueba «no son en lo fundamental de motivación y fuente extranjeras» (1991: 52), contrariando la opinión de Juan Ignacio Ferreras en *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)* (1973: 290).

Otros trabajos de García Castañeda se han considerado para esta investigación, a saber, algunos artículos relacionados con la producción de los emigrados, y de Llanos y Trueba en concreto. Resulta de especial interés el artículo «Costumbristas españoles en Inglaterra: observaciones sobre la obra de Blanco White, Valentín de Llanos y Telesforo Trueba y Cosío», donde el crítico estudia qué función tiene el costumbrismo en las novelas de estos autores, y cómo se desarrolló un costumbrismo de raíz hispánica en el exilio para un público no conocedor de los hábitos españoles. También el artículo «*Cartas Bormesas*. Un inédito de T. Trueba y Cosío», publicado en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* en el año 1970, ha sido de gran relevancia para este trabajo. Al acceder a esta obra de Trueba, hasta entonces perdida, se puede analizar su pensamiento político y las raíces en las que se instala. Así, *Cartas Bormesas* constituye un testimonio esencial para entender el liberalismo del escritor. No obstante, ni en este trabajo crítico ni en los anteriores hay un estudio profundo sobre la significación política de las novelas de estos emigrados.

En cuanto a la influencia de Walter Scott en los escritores españoles, hay una considerable bibliografía. En general, la autoridad estética de Scott se reconoce claramente en la novela histórica decimonónica española; el problema se encuentra en la singularidad de las novelas de Llanos y Trueba, que, por haber sido escritas en inglés, a veces no son consideradas objetos de estudio dentro del ámbito literario hispánico. A veces se les menciona como precursores de la novela histórica española, o como seguidores directos de Walter Scott en Inglaterra.

La influencia de Scott en los autores españoles se ha ido midiendo por grados, desde los meros imitadores hasta los continuadores de su estética, dentro de la cual se encontrarían los autores Llanos y Trueba. Según E.A. Peers en «The Literary Activities of the Spanish “Emigrados” in England (1814-1834)», Trueba jugó un papel fundamental en el desarrollo de la novela española. Otros artículos del mismo autor para tener en cuenta para el análisis de la aplicación de la estética de Scott en Trueba y Llanos son «A survey of the influence of Sir Walter Scott in Spain» y «Studies in the influence of Sir Walter Scott in Spain». En este último hace un rotundo estudio sobre la obra de Trueba y sobre los elementos de la estética scottiana que se pueden encontrar en sus novelas históricas. Sin embargo, no hay mención a Valentín de Llanos.

El artículo de Guillermo Zellers «La influencia de Walter Scott en España», publicado en la *Revista de Filología Española* en 1931, repasa las semejanzas de algunas novelas históricas españolas del siglo XIX con las novelas de Scott. Lo más interesante de este estudio es la clasificación que el autor hace de las técnicas scottianas, así como el análisis de la aplicación de estas por parte de los autores españoles a sus propias obras. Menciona a Telesforo Trueba en algunos de los rasgos estilísticos, aunque no a Llanos. Hay que destacar, que, en cualquier caso, las menciones a Trueba son anecdóticas y breves, y no se explora en profundidad la relación que estos autores tuvieron con Walter Scott.

Además de las citadas monografías sobre los autores escritas por García Castañeda, no hay otros estudios que se acerquen total o parcialmente a cómo se filtra la visión de la política de Trueba y Llanos a través de sus novelas, ni tampoco sobre su propia percepción del exilio, a excepción de un trabajo de Brian Dendle sobre Valentín de Llanos

(«Valentín de Llanos Gutiérrez' *Don Esteban* (1825): An Anticlerical Novel»), y algunos artículos recientes de diversa procedencia, entre ellos «El exiliado y el exquisito: el dandismo en Trueba y Cosío», de Elizabeth Amann, y «Las musas “mercenarias” de Valentín de Llanos: *Don Esteban or, Memoirs of a Spaniard Written By Himself*», de Eva María Flores Ruiz, ambos recogidos en el reciente volumen *Las musas errantes. Cultura literaria y exilio en la España de la primera mitad del siglo XIX*. La excepción más completa a esta ausencia de estudios críticos se encuentra en la tesis doctoral de Nataliya Novikova, *Las actividades literarias de la emigración española en Londres (1820-1830)*, defendida en 2013 en la Universidad Lomonosov de Moscú. En este trabajo, Novikova analiza la imagen de España en la literatura del romanticismo inglés y se ocupa de las novelas de los emigrados en Londres, y sobre su reflexión histórico-literaria.

Por otro lado, para la realización de este trabajo ha sido necesario el acercamiento a la obra de Walter Scott. Principalmente, se ha contado con el análisis de las obras que componen la serie *Waverley*; es decir, las fuentes bibliográficas fundamentales tenidas en cuenta han sido las novelas en sí mismas. Sin embargo, también ha sido necesario contar con literatura crítica relativa a la obra de Scott. De la obra de esta figura internacional hay una amplísima bibliografía, que analiza su obra desde varios puntos de vista.

Lógicamente, uno de los textos a los que más se acerca este trabajo es el famoso ensayo *La forma clásica de la novela histórica*, de Georg Lukács. Aunque no es un estudio específico de la obra de Scott, sí que se ha convertido en un lugar común para la crítica scottiana. Así, se ha configurado como el punto de partida de infinidad de trabajos posteriores. En esta obra, el crítico húngaro estudia la novela histórica antes y después de la aparición de la obra de Walter Scott. Considera este género como un producto del cambio, es decir, como el fruto de una crisis histórica, y conceptualiza elementos fundamentales de la narrativa scottiana, como el análisis del héroe. Por otro lado, el estudio de Louis Maigrón, *Le roman historique a l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*, también es repetidamente aludido por la crítica, aunque fue publicado más de un siglo atrás, en 1912. En él, Maigrón se pregunta qué elementos nuevos aportaron las *Waverley Novels* a la novela histórica, y señala tres fundamentales: la construcción de la narración histórica como la metáfora del sentir de un pueblo; la presentación de tipos esencialmente históricos; y, sobre todo, la aplicación de la técnica de lo pintoresco en descripciones, personajes y diálogos, así como en el relato mismo.

La crítica sobre Scott pasó, en el siglo xx, a centrarse menos en el género en sí mismo y más en el análisis de los elementos narrativos. El ensayo *Scott* de Angus y Jenni Calder, publicado en 1969, es un estudio panorámico de las *Waverley Novels*. Incluye un análisis de todas las novelas, no de manera individual sino a través de los elementos que conforman el argumento y la estructura narrativa. Analiza, además, el estilo y la caracterización de los personajes, así como la visión de la historia de Scott, que los autores relacionan con el contexto estético e intelectual del momento. Marian H. Cusac, en *Narrative Structure in the Novels of Sir Walter Scott*, se esfuerza por conceptualizar la estructura narrativa de las novelas de Scott, y establece una clasificación de las *Waverley Novels* a través de la relación entre el protagonista, la acción y el desenlace. Así, divide entre crónicas y *romances*, y en estos últimos, entre *comic romances* y *tragic romances*. Aunque la división de la colección de novelas no es importante en este trabajo —y además creo que podría ser cuestionada—, sí se ha tenido en cuenta el estudio de Cusac y el análisis fundamental de los elementos principales, es decir, de la naturaleza del conflicto, de los héroes y heroínas o la función narrativa del viaje, entre otros.

Los títulos más recientes sobre la obra de Scott tienden al estudio de un aspecto concreto, en lugar del análisis de las *Waverley Novels* en toda su dimensión. Andrew Welsh,

en su colección de ensayos *The Hero of the Waverley Novels*, publicado en 1992, se acerca al héroe scottiano a través de diferentes perspectivas, aludiendo a crítica la crítica clásica —principalmente a Lukács— y estableciendo nuevas caracterizaciones de los héroes y heroínas de Scott, como el héroe pasivo (*passive hero*), el héroe oscuro (*dark hero*) o la muy interesante división entre las heroínas, que, según su teoría, aparecen siempre por pares (*blonde and brunette heroines*). Analiza, además, héroes y heroínas concretos, como Jeanie Deans o Henry Morton; y atiende a conceptos transversales a todas las *Waverley Novels*, como el honor, la propiedad o el peso del patriarcado y la represión.

Por otro lado, Maurice Samuels en el capítulo cuarto de *The Spectacular Past. Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France* (2004), «Scott comes to France», se centra en la forma de Scott de entender la historia, y en cómo la describe usando el pinto-resquismo, en lo que llama «écfrasis histórica». Por último, el trabajo *Subversive Scott. The Waverley Novels and Scottish Nationalism*, publicado en 2005 por Julian Meldon D'Arcy, ahonda en la interpretación política de las novelas de Walter Scott, y en el papel conciliador que la crítica destaca en la obra de este. Meldon D'Arcy muestra la existencia de «discursos disonantes» en la narrativa scottiana, que llevan a una lectura más subversiva, que la crítica tradicional ha considerado en menor medida.

Muchas otras obras más de crítica contemporánea forman parte de la bibliografía sobre Scott que maneja este ensayo, como por ejemplo *Walter Scott and Modernity*, publicada en 2007 por Andrew Lincoln; *Walter Scott and the Limits of Language*, de Alison Lumsden en 2012; o *Walter Scott and Contemporary Theory*, publicada en 2013 por Evan Gottlieb. Además, se ha contado también con la aportación de numerosos artículos de investigación, relativos a la interpretación política de las *Waverley Novels*, a la construcción de los personajes, o centrados en la comparación de la literatura scottiana con otros clásicos.

Por último, hay que destacar que este trabajo no se ocupa de la conceptualización de la novela histórica, ni de su análisis como género. Pero sí que se han tenido en cuenta para su realización textos ya básicos para la teoría literaria sobre este género, puesto que en ocasiones ha sido necesario resaltar las particularidades del mismo para el análisis de las novelas de Valentín de Llanos y Telesforo Trueba y Cosío. Así, se incluyen en la bibliografía, además de *La novela histórica* de Lukács, obras fundamentales como *Ensayo sobre la novela histórica*, de Amado Alonso o *La novela histórica. Teoría y comentarios*, editado por Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata.

*

El corpus literario que forma la base de análisis de este ensayo está formado por las siguientes novelas: *Gomez Arias, or the Moors of The Alpujarras*, *The Castilian* y *Salvador*, *The Guerrilla* de Telesforo Trueba y Cosío; y *Don Esteban, or Memoirs of a Spaniard Written by Himself* y *Sandoval or The Freemason* de Valentín de Llanos Gutiérrez. Sin embargo, en muchos casos se han tenido en cuenta para el análisis otras obras de Telesforo Trueba —pues su producción es mucho más extensa— para ilustrar algunos aspectos estudiados. Así, se encontrarán menciones a obras como *Romance of History: Spain*, *The Incognito or Sins and Peccadilloes* y *Paris and London*. Estas obras no forman parte del corpus de este trabajo por cuestiones relacionadas con el género literario: en el primero de los casos, por tratarse de una colección de relatos, cuya estructura narrativa está mucho menos desarrollada; y, en los otros dos, porque en estas dos novelas el costumbrismo toma un papel protagonista por encima de los eventos históricos. Hay, además, una novela de Llanos que tampoco se ha considerado para su análisis en este ensayo, *The Spanish Exile*, pues no se ha

podido acceder al texto en su totalidad. Pero hay que señalar que es un documento muy interesante para conocer una nueva perspectiva de la obra de Llanos, pues se ambienta en el exilio de Don Esteban en Inglaterra.

Entre las obras que sí forman parte del corpus, como el lector especializado ya habrá podido notar, se pueden distinguir dos tipos: las novelas históricas ambientadas en el pasado medieval y lejano, y lo que Salvador García Castañeda llamó novelas histórico-costumbristas, ambientadas en un pasado reciente, en este caso, en la Guerra de la Independencia y los años inmediatamente anteriores y posteriores, y que se acerca al episodio nacional, género que nacería algunos años después. Todas ellas han sido consideradas por este trabajo como novelas históricas que siguen el modelo scottiano. Como ya señaló Cusac en uno de los apéndices de su libro sobre la estructura narrativa de Scott (1969: Apéndice A, 106-107), muchas de las novelas de *Waverley* están ambientadas en un pasado medieval —como *Ivanhoe* o *The Talisman*, entre otras—, pero muchas otras establecen el momento de la narración en un pasado relativamente reciente. En *The Antiquary*, la fecha de publicación de la novela, 1816, supera solo en veintiún años a la de la narración; y en el caso de *St. Ronan's Well*, la publicación y la narración solo están separadas por doce años. Por ello, desde este trabajo se entiende que la estructura de la novela histórica que Scott modificó y creó a través de *Waverley* no se limita solamente a narraciones ambientadas en un pasado medieval, sino que se novelizan también eventos que aún pueden conservar en la memoria algunos lectores, al igual que ocurre con las novelas de los emigrados. Por otro lado, el peso del pintoresquismo y el costumbrismo en las narraciones de Trueba y de Llanos es evidentemente significativo, al igual que en las novelas de Scott. Si bien es cierto que nos encontramos, en este trabajo, con dos tipos de novelas según el momento de su ambientación histórica, ello no significa que no puedan ser analizadas desde el modelo scottiano en conjunto. Además, todas ellas forman parte de un tipo de narrativa muy concreta que ningún otro emigrado del momento llevó a cabo, pues se tratan de novelas de género histórico escritas en inglés y publicadas en Inglaterra durante los años de exilio, que aportan un punto de vista personal sobre la memoria histórica reciente de España. Como señaló Sánchez Zapatero (2008: 445): «Los escritores exiliados [...] legitiman su discurso en el convencimiento de la superioridad moral, y en ocasiones intelectual, sobre aquellos que les han llevado a abandonar su patria».

*

Este ensayo se divide en cuatro capítulos. Todos ellos siguen el mismo método de trabajo, que es el análisis filológico de los textos primarios. En este análisis se hace hincapié tanto en aspectos de forma como de contenido, y se comparan los textos con las novelas históricas de Walter Scott, ya que tiene como objetivo responder a la pregunta de investigación principal, presentada más arriba (¿qué ideas políticas presentan Telesforo Trueba y Cosío y Valentín de Llanos en sus novelas históricas y cómo usan el modelo de Scott para expresarlas?). Este trabajo está respaldado por un corpus crítico que se constituye en torno a los textos que forman la bibliografía.

El primero de los capítulos explora los textos políticos de Telesforo Trueba y Valentín de Llanos, así como su manera de entender el liberalismo y la nación. Se trata de entender cuáles son las ideas políticas de estos autores y qué alcance tiene esta forma de entender el mundo en su creación literaria. Para ello, se ha trabajado con dos textos fundamentales, a saber: *Cartas Borneas* de Telesforo Trueba y Cosío, y *Representación al soberano pueblo español*, de Valentín de Llanos. Ambos textos exponen los ideales liberales de estos emigrados,

y por ello, resultan fundamentales para el análisis de las novelas y del mensaje político de las mismas.

El segundo capítulo, como se puede comprobar en el índice, es el más extenso de todos. En él, se estudia detalladamente el modelo de novela histórica de Walter Scott, para después aplicar las características de este al análisis de las novelas del corpus. En primer lugar, el texto profundiza en las características estilísticas y temáticas fundamentales de la serie *Waverley*, para así entender, posteriormente, por qué los emigrados se sintieron atraídos a este modelo. Así, a través de un análisis comparativo entre las *Waverley Novels* y las novelas del corpus, se van analizando los elementos que Trueba y Llanos tomaron del modelo de Scott, y cuáles son las semejanzas y las diferencias en el tratamiento de los personajes ficcionales e históricos, el valor intrínseco de la historia de amor en la narración y la influencia del pintoresquismo y el costumbrismo, especialmente en las descripciones y en el uso del lenguaje. Por último, se estudia el valor expositivo de la novela histórica en tanto al presente; es decir, de qué manera usaron Trueba y Llanos la narración de género histórico para mostrar su opinión sobre la Guerra de la Independencia, el reinado de Fernando VII o el liberalismo, y cómo se relaciona esta manera de expresar sus propios ideales políticos con la estética scottiana.

Pero, aunque el objeto principal de este trabajo es la comparación de la poética que rige las *Waverley Novels* y las novelas históricas de estos emigrados, así como su significación política, no se puede pasar por alto que Telesforo Trueba y Valentín de Llanos interactúan, al mismo tiempo, con otras tradiciones literarias. Tiene especial importancia en sus novelas el peso de la tradición española, y por ello, en el tercer capítulo de este estudio se analiza como reconcilian la influencia de Scott con la tradición española, así como la ascendencia de otras obras literarias de otras fuentes en su labor de escritura. De esta manera, veremos que, tanto a nivel estético como del mensaje, las novelas del corpus crean un diálogo entre tradiciones.

Por último, el cuarto capítulo se concentra en el estudio de la recepción de los textos en el momento de su publicación. Se cuenta para ello con el análisis de los artículos de crítica literaria que se publicaron en las revistas inglesas del momento sobre las novelas del corpus, escritos por reseñadores ingleses y también por reseñadores emigrados españoles. La recepción contemporánea es importante porque muchos reseñadores resaltan el mensaje político de las novelas, y crea un diálogo entre las diferentes visiones de España que había en ese momento.

Hay que destacar que las citas de los textos están en su idioma original, en la gran mayoría de los casos, inglés. Si en algún caso se parafrasea algún texto en español, se ofrece el texto original en nota al pie.

I. EMIGRACIÓN Y PENSAMIENTO POLÍTICO DE VALENTÍN DE LLANOS Y TELESFORO TRUEBA

Con la restauración del gobierno absolutista de Fernando VII tras el Trienio Liberal, en 1823, se produjo en España una nueva oleada de emigración, como ya ocurriera años antes, tras el final de la Guerra de la Independencia y la derogación de la Constitución de 1812. De nuevo, España estaba cerrada a la influencia extranjera, y la transmisión de la cultura era un proceso complicado y problemático: la guerra y la posguerra arrasaron con el panorama cultural; la censura, la Inquisición y la propia emigración impedían que florecieran nuevas manifestaciones.

Londres se convirtió en la capital de la emigración española: para 1824 se habían establecido, mayoritariamente en el barrio de Somers Town, más de mil familias.² La capital inglesa no solo ofrecía libertad política y expresiva, sino que presentaba a los exiliados una nueva perspectiva estética, que venía de la mano de modos novedosos en la creación literaria. Estas nuevas formas permitían la reflexión sobre el pasado, y participaban del proyecto común de construcción de un imaginario identitario nacional.³ Telesforo Trueba y Valentín de Llanos encontraron la estética scottiana y la adaptaron a la materia histórica española, y a lo que ellos entendían como el carácter nacional español, relación que se estudiará en el segundo capítulo. Pero, antes de analizar cada uno de los elementos de la estética scottiana, es necesario familiarizarnos con las circunstancias que llevaron a la emigración a estos dos autores, relacionadas con sus profundas y enérgicas creencias liberales.

1.1 «*How strange that a Spaniard should write such good English*»: Los años de emigración.

Valentín de Llanos era culto, elegante, exótico. Su padre era un próspero comerciante de Valladolid, donde el joven había sido educado, en el colegio San Luis de los Ingleses. Gracias a ello, hablaba y escribía inglés con fluidez, lo que le permitió novelar en este idioma. Según Marie Adami, la biógrafa de la que sería la esposa de Valentín de Llanos, Fanny Keats, el novelista llega a Inglaterra en 1821, cuando tenía 21 años. Había pasado en Roma el verano anterior, donde estableció amistad con el poeta John Keats, de cuya famosa casa en Piazza di Spagna era un habitual. Adami cuenta que Llanos era un hombre educado, de buena familia, que a los dieciocho años, movido por lo impulsivo de la juventud, se había implicado en la política española de manera activa y había desarrollado ideas de profunda tendencia liberal. Por eso, a la vuelta de Fernando VII a España, consideró oportuno no quedarse en el país. Poco después de su llegada a la capital inglesa ya era una figura muy conocida en sus círculos literarios y culturales, gracias a su aspecto, sus encantadores modales y al aire misterioso que le otorgaba su condición de emigrado extranjero. Adami (1938: 117) insiste en lo que de fascinante tenía la presencia de Llanos, a quien considera todo un dandi.

Llanos se casó con Fanny Keats en 1826, en la iglesia St. Luke de Chelsea. Luego el matrimonio se marchó a París, donde estuvieron más de un año, y donde nació su primera hija. A la vuelta a Londres, Llanos continuó su actividad literaria, y además, daba clases de idiomas. García Castañeda (1991: 22-23) comenta el desastre económico que produjo en el matrimonio el optimismo inventor de Llanos, que patentó un bocado para caballos que terminó siendo un fracaso total. Las complicaciones financieras y la muerte de Fernando VII llevaron a la familia Llanos-Keats a volver a España en 1833.

Durante 1836, Llanos fue secretario personal de Juan Álvarez Mendizábal, a quien seguramente conoció en Londres, como amigo del canónigo Riego, hermano del desafortunado Rafael de Riego. En la obra *The Bible in Spain*, publicada en 1843, George Borrow lo menciona al contar su entrevista con Mendizábal, y dice de él que era un hombre elegante e intelectual, que «había conseguido hacerse un nombre tanto en las letras inglesas

² El pionero, y ya clásico, estudio de Vicente Llorens, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)* nos ofrece un panorama muy completo de las circunstancias de emigración vividas en 1823, y de la producción cultural de los emigrados en Inglaterra durante estos años.

³ Para un estudio sobre la producción literaria de los exiliados: David Loyola López (2018), *El exilio como tema literario en la primera mitad del siglo XIX*. Tesis inédita, Universidad de Cádiz.

como en las españolas». ⁴ Por este tiempo, Llanos ocupó un puesto de procurador en las Cortes, y dirigió *El Liberal* en Madrid entre el verano y el otoño de 1836 (García Castañeda, 1991: 24), uno de los periódicos que representaban en aquel momento el liberalismo exaltado. Por entonces, Fermín Caballero le dedica, en *Fisionomía natural y política de los Procuradores en las Cortes*, un retrato de tono burlón:

el que está al lado de la cabra, aquel se la mama; y como S.S. era secretario particular del presidente Mendizábal; salió elegido por Valladolid, como suele decirse, sin comerlo ni beberlo. Por su aspecto parece que se le ha pegado toda la flema de la Gran Bretaña y la frialdad de Escocia (citado en García Castañeda, 1991: 25).

Después de haber pasado algún tiempo como cónsul de España en Gibraltar, en 1845 Llanos vuelve a Valladolid, tras el fallecimiento de su padre. A finales del año siguiente, abandona la vida política, esta vez en una posición económica desahogada, gracias a la herencia paterna y a los bienes que adquirió durante la Desamortización. En 1861 se marcha a Roma con su familia, siguiendo la estela del marido de su hija, que iba a dirigir las obras del ferrocarril vaticano. A los cuatro años volvieron a España.

Con el paso del tiempo, la situación económica familiar se complicó y Llanos empeoró mucho de salud, quizás cansado a causa del fracaso de sus últimos negocios e inventos, que incluían una nueva sustancia para la fabricación de jabón (García Castañeda, 1991: 26-27). Valentín de Llanos murió mientras dormía, con casi ochenta años.

Durante sus años en el exilio, Valentín de Llanos publicó varias obras, de diferentes géneros. En 1822 publicó *Representación al soberano pueblo español sobre la emancipación de todas sus colonias en las diversas partes del globo*, un ensayo en el que reflexiona sobre los fundamentos de su visión política y sobre la independencia de las colonias americanas. En 1825 publicó *Don Esteban or Memoirs of a Spaniard Written by Himself*; ⁵ y en 1826 *Sandoval or The Freemason*, las dos novelas que se analizan en este trabajo. En estos años Llanos escribió, además, una continuación para las memorias de Don Esteban, que son el relato de las vivencias de este en el exilio, tituladas *The Spanish Exile*. Sin embargo, esta obra nunca llegó a publicarse, a pesar de haberla retomado en su vejez para traducirlas y publicarlas en España. Además de estas obras, en 1827 Llanos publicó *Narrative of Don Juan Van Halen's Imprisonment in the Dungeons of the Inquisition at Madrid, and his escape in 1817 and 1818; to which we added his journey to Russia, his campaigns with the army of the Caucasus, and his return to Spain in 1821*. Esta obra de explicativo título estaba basada en el manuscrito original de la autobiografía de Juan Van Halen, y cuenta las aventuras del militar gaditano desde su infancia hasta su regreso a España durante el Trienio Liberal. Parece ser que Llanos sintió una profunda admiración por Van Halen, y además de esta obra, le dedica también espacio en el volumen segundo de *Sandoval or the Freemason*. Por último, una reseña de *Don Esteban* publicada en 1825 en *The Monthly Review* lo menciona como el autor de unas memorias de Fernando VII, tituladas *Memoirs of Ferdinand VII, King of the Spaniards*, una biografía del rey absolutista en la que se le presenta como

⁴ En el original: «His secretary, a fine intellectual looking man, who, as I was subsequently informed, had acquired a name both in English and Spanish literature, stood at one end of the table with papers in his hands» (1907: 164).

⁵ Como señala Daniel Muñoz Sempere en su artículo «Valentín de Llanos and the Spanish Writing Exile», «Don Esteban became a significant work in the output produced by the Spanish exiles in Britain and was the subject of a considerable number of reviews in the press due to the polarizes views that its positive depiction of radical liberalism originated among the periodicals respectively controlled by the Tories and the Whigs» (2018: 258). Más adelante, en el capítulo cuatro, se verá qué repercusiones tuvo la publicación de Don Esteban en la prensa inglesa del momento, en la que colaboraban los emigrados españoles.

déspota y caprichoso. Sin embargo, *Ocios de españoles emigrados* atribuyó la autoría a José Joaquín de Mora, como señala García Castañeda (1991: 46-48). En este sentido, el crítico apunta la inexistencia de datos fiables para atribuir la obra a Llanos, pero sin embargo, destaca que las obras de Llanos tienen mucha relación con estas *Memoirs* en una lectura comparada. Señala Castañeda, además, que en 1824 aparece una gramática del español en Londres, titulada *Cathecism of Spanish Grammar*, firmada por «V. Llanos» (1991: 17).

A pesar de que Valentín de Llanos no emigró en las mismas circunstancias económicas ni políticas que los otros exiliados, porque no estaba perseguido por el absolutismo y porque mantuvo sus bienes durante el tiempo que pasó viajando por Europa, su prosa debe entenderse dentro del contexto de la diáspora de 1823. En la reseña de *Don Esteban* que se publica en la *Westminster Review* de 1826, y que Vicente Llorens atribuyó a Alcalá Galiano, se apunta que:

Don Esteban is written by a native Spaniard, having, indeed, made a long residence in this country, and not belonging to those individuals that have been lately driven from their native land, thought united to them by kindred feelings and similar opinions («Art. 11», 1826: 282).

Su obra, de profundo significado político, se vertebra en torno a la defensa de los principios liberales y la lucha contra el despotismo y el absolutismo, principios que unen a los emigrados de esta generación y que se mantendrán en la producción literaria de estos autores durante el periodo que se prolongó el exilio en Inglaterra.

*

De los intelectuales que formaron el grupo de emigrados de 1823, Telesforo Trueba fue de los que más contacto y familiaridad tuvieron con Inglaterra y la lengua inglesa antes de dejar España como emigrado. Fallecido el padre de los Trueba, la madre —«mujer de extraordinarios bríos», según García Castañeda (1978: 36)— mandó a Telesforo y a sus hermanos a educarse a Inglaterra, al colegio católico St. Edmond's de Old Hall Green. Esta es la razón por la que Trueba y Cosío usa el inglés con fluidez y precisión, tanto que la crítica del momento a veces dice que pareciera su lengua materna. Una vez terminados sus estudios primarios y secundarios en Inglaterra, se marcha a París con sus hermanos, donde permanece cuatro años, hasta 1822. En ese año, posiblemente en abril, está fechada una carta que recupera Salvador García Castañeda (1978: 50), dirigida a una joven en París a la que se refiere como «querida Luisa de mi corazón», y a la que ofrece una sentida despedida —«Adiós, adiós, querida mía, si supieras con qué cautela guardo tu pelo y cuando lo miro pienso en ti...» (1978: 52). En esta carta Trueba habla, en tono un tanto melodramático, de la tristeza que le ha provocado volver a España.⁶ Las relaciones con su madre, tan estricta, no eran buenas, y el joven Telesforo Trueba se siente prisionero y extraño en una sociedad que no recuerda.

⁶ «Madrid, 22, 1822. Querida Luisa de mi corazón: Nunca podría pintarte los diferentes sentimientos que me han despedazado el alma desde que tuve la desdicha de dejar esa ciudad para regresarme al seno de mi Patria [...]. Te diré, pues, en primer lugar, que aquí estoy hecho prisionero. Jamás se me deja salir solo, se espían todos mis pasos, se interpretan mis más mínimas palabras y se recela de la acción más inocente. Tengo la desgracia de no estar bien visto de mis padres, quienes me creen y me tratan como si fuera un oprobio de la familia. La opinión que tienen de mí es la de un badulaque, sin sentimientos ni alma, un fatuo, un niño, un ignorante, sin talento ni instrucción [...]. La sociedad no la conozco» (citado en García Castañeda, 1991: 50-51).

Después de pasar una temporada en Cádiz, la madre de los Trueba lleva a su familia a Bornos, en la misma provincia. Es allí donde el joven escritor compone sus *Cartas bornesas* — fechadas en 1824 —, obra epistolar en la que Trueba se asombra ante el atraso cultural del ambiente rural andaluz, y que se analizará un poco más adelante en este mismo capítulo. Su frustración es palpable a través de las diferentes cartas, y comprensible en un enérgico liberal acostumbrado a relacionarse en las capitales europeas de la cultura. En la Carta 5, Trueba escribe que en el pueblo «todo respira tristeza y *hastío*. Aquí los días son iguales y se pasó el del patrón del pueblo lo mismo que otro cualquiera. Señor, ¿cómo es esto?».⁷ Trueba no puede volver a Cádiz como quisiera, debido a la epidemia de fiebre amarilla que había en la ciudad en ese momento, como él mismo apunta en la Carta 14.

Así las cosas, en 1825 Trueba decide marcharse de nuevo a Inglaterra, donde permanecerá casi nueve años, en un exilio autoimpuesto, motivado por la situación política española, la ausencia de libertad y también, muy seguramente, por la relación con su madre. Gracias a la ayuda económica de su familia, pudo dedicarse a la vida en sociedad, a la lectura y a la escritura. Después de tres años en Londres, Trueba comenzó a escribir literatura en inglés.⁸ Según Salvador García Castañeda, Telesforo Trueba y Cosío es un «personaje singular, mal recordado a pesar de su obra extensa y varia y de haber tenido un papel importante en nuestro Romanticismo temprano» (1978: 13). Efectivamente, la producción de Trueba y Cosío, tanto antes como después de su periodo de exilio en Inglaterra, fue amplia y heterogénea. Publicó novelas históricas y de costumbres: *Gomez Arias or The Moors of The Alpujarras* (1828) y *The Castilian* (1829); la colección *Romance of History: Spain* (1830); así como *Salvador, The Guerrilla* (1834). También escribió obras de costumbres españolas e inglesas: *The Incognito; or Sins and Peccadilloes* (1831), sobre el Madrid anterior al Trienio Liberal, y *Paris and London*, retrato de las sociedades contemporáneas inglesa y francesa, además obras de teatro, en Francia, como *La muerte de Catón*, representada en París en 1821; en España, como *El seductor moralista*, representada en Cádiz en 1824; o en Inglaterra, como *The Men of Pleasure*, estrenada en 1832. Además, colaboró activamente con algunos periódicos ingleses, como *The Metropolitan Magazine*, donde publicó, entre otros, los relatos «The Spanish Barber» (1833) o «Clara and Love and Superstition» (1835); o *La Belle assemblée: or Court and fashionable magazine*, donde publicó «Marica: A Story of Guerrilla Warfare» en 1829. En *The Tatler* publicó a finales de 1831 una serie de artículos dedicados al estudio del drama musical inglés.⁹

En 1834, Telesforo Trueba vuelve a España, donde se concentró, como Llanos, en la vida política. Fue nombrado procurador en Cortes por Santander, al poco tiempo de llegar a España. En su monográfico sobre Trueba, Salvador García Castañeda recopila del *Diario de las sesiones de Cortes, Estamento de Procuradores (1834-1835)*, las intervenciones

⁷ Las citas de *Cartas Bornesas* de este ensayo provienen de la edición hecha por Salvador García Castañeda. Puesto que es una obra inconclusa y que el texto que se conserva es, con toda probabilidad, un primer borrador de la obra que Trueba estaba preparando, hay palabras en blanco en el texto, para luego ser completadas en una revisión que nunca sucedió. Por este motivo, García Castañeda sustituye los blancos por palabras apropiadas a su juicio. Estas sustituciones están resaltadas en cursiva, formato que se mantiene en las citas.

⁸ En la implacable crítica a la obra *The Exquisites* en *Fraser's Magazine*, se pone en relación que Trueba escribiera en un inglés muy correcto y su educación básica, y se concluye que Trueba tiene poco de español, pues ha pasado la mayor parte de su vida en Inglaterra: «How strange [...] that a Spaniard should write such good English [...]. Don Telesforo Trueba y Cozio was educated here, in some Roman Catholic College. Here he spent his youth — here he is spending his manhood — English is his vernacular tongue and he can no more write in Spanish than Lord Palmerston or Dr. Bowring» («The Gallery of Literary Characters n.º XIII», 1831: 613). A pesar de la vehemencia de la afirmación, sabemos, por todos los testimonios escritos que quedan de la obra de Trueba, que era perfectamente productivo en español, y que el inglés era su segunda lengua, aunque la usara con mucha fluidez.

⁹ En su monografía sobre Trueba y Cosío, Salvador García Castañeda elabora un detallado catálogo de las publicaciones de Trueba, tanto en España como en Inglaterra y Francia (1978: 381-391).

de aquel en Cortes, que fueron muchas y variadas. Trueba mantiene su espíritu liberal y cosmopolita durante su carrera política, y, en sus intervenciones defiende, entre otras cosas, la libertad de prensa y la construcción de una España liberal bajo el gobierno de Isabel II, oponiéndose así a las pretensiones de Don Carlos:

¡Isabel! ¡Nombre encantador para los españoles! [...] Fue una Isabel la que lanzó de España a un enemigo que por tanto siglos la oprimió. A la segunda Isabel toca otra conquista más interesante: lanzar de España la ignorancia, el fanatismo, la superstición, que la [sic] han causado muchísimos males, mayores de los que jamás produjo el moro (citado en García Castañeda, 1978: 97).

En este pequeño fragmento, Trueba relaciona el pasado y la figura histórica de Isabel la Católica con el presente y la situación política contemporánea, como ya hizo con sus novelas históricas. Como se verá, el autor santanderino entiende la historia como una serie de acontecimientos que influyen uno en otro, y ve en el pasado una fuente de conocimiento e inspiración. Es decir, Trueba entiende que el pasado tiene repercusiones en el presente, y hay que conocerlo para comprender la situación actual en la que se encuentran las naciones. Aunque en estos años de estancia en España Trueba no se dedica a la creación literaria, sigue manteniendo ese estilo en sus discursos y escritos.

En 1834, Trueba se marcha a París, para encontrarse con su madre, que entonces residía en la capital francesa. Eugenio de Ochoa, en *El Artista*, señala que Trueba va a París en busca de «los cuidados de una madre cariñosa», porque sufría «una terrible enfermedad, que por espacio de más de un mes le ha tenido sin esperanza de vida en las orillas del sepulcro» (1835: 255). Trueba muere poco después: según informa *The Metropolitan Magazine* («Telesforo de Trueba», 1835: 336), en octubre de ese mismo año, con sólo treinta y cinco años.

Las diversas semblanzas de Trueba en los periódicos contemporáneos muestran diferentes imágenes de su emigración.¹⁰ El artículo de *The Metropolitan Magazine* citado más arriba lo presenta como un exiliado desposeído de sus bienes, y expulsado de su tierra natal. *El Artista*, por otro lado, caracteriza a Trueba como un «fecundo y ardiente patriota», residente en Londres «como emigrado voluntario», aunque más adelante habla de él como un personaje «solitario y proscrito en la ciudad más sabia del mundo» («Telesforo de Trueba», 1835: 254). En el obituario de *The Gentleman's Magazine* se dice que Trueba había residido en Inglaterra por elección, no por necesidad. Aunque sabemos que Trueba no fue víctima de persecución política, hay que destacar que, como en el caso de Llanos, su compromiso con los principios liberales exaltados fue constante, y se mantuvo en consonancia con las ideas que defendían los emigrados de 1823. Por ello, creo que es correcto considerarlo también parte de este grupo, tanto a nivel intelectual como moral.

*

¹⁰ En la mencionada crítica a *The Exquisites* en *Fraser's Magazine*, se hace además una valoración de la imagen de Telesforo Trueba, que, como Llanos, era todo un dandi. De hecho, se lo compara con sus propios «exquisites»: «Here we have Trueba, and dancing, as usual, occupied in turning his spectacled eyes from his partner, and an other person whatever, upon the far more lovely shadow of himself. He is dressed in the manner of one of his own Exquisites; and, to use the favourite expression in that illustrious comedy, is displaying himself as a bore of no inconsiderable dimensions» (1831: 613). La descripción, además, va acompañada de una ilustración en la que Trueba aparece vestido a la manera de un dandi, en posición coqueta y elegante. Para más información sobre el dandismo en la obra de Trueba, ver el artículo de Elizabeth Amann «El exiliado y el exquisito: el dandismo en Trueba y Cosío».

Por extraño que parezca, Trueba y Llanos nunca se mencionan el uno al otro, y no parece que hubiera entre ellos ninguna relación de la que haya quedado constancia. Quizá no sea mucho suponer que se conocían, al menos de oídas. Parece que Trueba se afanaba más por relacionarse con la sociedad inglesa que con sus compañeros en la emigración y quizá eso imposibilitara la relación entre ambos. Sin embargo, también es cierto que Llanos estableció amistad con muchos intelectuales ingleses, y por ello es muy probable que coincidieran en algún momento durante los años que vivieron en la misma ciudad.

Trueba acudía con asiduidad a las reuniones que Henry Richard Vassal Fox, Lord Holland, organizada en Holland Manor. Ambos debían estar unidos por lazos de amistad, o al menos, intelectuales, porque es al noble a quien Trueba dedica su primera novela histórica *Gomez Arias or The Moors of Las Alpujarras*. El escritor se relacionó también con otros emigrados a pesar de todo, como lo corroboran las tres poesías que publicó en el *No me olvidas* de 1828, dirigido por Pablo Mendíbil («Los tiempos de antaño», «Al abanico» y «La envidia»).

De las relaciones de Llanos con otros emigrados hay más testimonios. Fue amigo del canónigo Riego e incluso introdujo a Antonio Alcalá Galiano como personaje en su novela *Sandoval or The Freemason*. Llorens explica que seguramente fuera en Londres donde conoció a Juan Álvarez Mendizábal, que sería primer ministro de España y del que Llanos llegó a ser secretario particular a su vuelta, como se ha mencionado (1968: 261). Además de las relaciones con los emigrados españoles, Llanos hizo algunos amigos influyentes en el panorama literario inglés, como Barry Cornwall, poeta, o John Bowring, editor de la revista *Westminster Review*. También se relacionó con el novelista irlandés Gerald Griffin, a quien enseñaba español y con quien había preparado algunas traducciones de teatro español, aunque estas al final no terminaron por publicarse.¹¹ También tuvo amistad con Charles Wenworth Dilke, amigo de John Keats y editor de *The Athenaeum*, que apoyó la petición de pensión al gobierno inglés que la esposa de Llanos hizo a la muerte del escritor. Por otro lado, es posible que Llanos tuviera relación con el círculo hispanoamericano residente en Londres. Su ensayo *Representación al soberano pueblo español sobre la emancipación de todas sus colonias en las diversas partes del globo*, publicado en Londres en 1822, está dedicado a Francisco Antonio Zea, Vicepresidente de la República de Colombia. Además, como el mismo Llanos señala en un apéndice de este ensayo fechado en 1828 —«A los patriotas de Méjico»—, su hermano fue el primer editor del *Mensajero Comercial de Méjico*.

1.2 Los manifiestos del Liberalismo

Para Valentín de Llanos y Telesforo Trueba la razón es el fundamento moral de sus convicciones políticas. Por ello, ambos rechazan todos aquellos elementos de la sociedad que entran en conflicto con la razón del hombre. Así, los males de España los encuentran en el modelo absolutista de monarquía, así como en la religiosidad supersticiosa y la desigualdad social. Estos temas aparecen de manera recurrente en sus novelas, que están cargadas de reflexiones y ejemplos que ilustran el pensamiento político de sus autores. En este epígrafe se estudia, de manera detallada, la ideología liberal de Trueba y Llanos, a través de sus obras *Cartas Bornesas*, del primero; y *Representación al soberano pueblo español sobre la emancipación de todas sus colonias en las diversas partes del globo* del segundo. Ambas

¹¹ Llanos se interesó por traducir a inglés obras de la literatura española. En la sección «Literary Gossip» de *The Athenaeum* del 10 de octubre de 1885 se menciona que, a su muerte, Llanos había dejado una versión inglesa de *El gran Galeoto* de José Echegaray.

fueron escritas antes que las novelas y tienen un estilo ajeno aún a la narrativa histórica de raíz scottiana. De hecho, podría considerarse que, de alguna manera, estas obras son los «manifiestos del liberalismo» de sus autores, porque es en ellas donde vemos reflejado, por primera vez, el pensamiento político de cada uno de ellos. Gracias al estudio de estas obras, se puede conseguir una comprensión más rigurosa del comentario político que Trueba y Llanos llevan a cabo en las novelas que se estudian en este ensayo.

1.2.1 Valentín de Llanos, Representación al soberano pueblo español, una España ambigua.

Representación al soberano pueblo español se publicó en Londres en 1822, cuando Llanos tenía 27 años, en español. Este ensayo puede considerarse no solo como una exhortación al pueblo español al reconocimiento de la independencia de las colonias americanas, sino también como la más clara manifestación del espíritu liberal exaltado de Valentín de Llanos. Fue el primer texto que el escritor publicó durante su etapa de emigración, y en él se encuentran todos los fundamentos políticos, morales y filosóficos que defendería en las novelas que publicó durante este periodo. No exentos de polémicas, como se verá, sus escritos ponían de manifiesto una profunda fidelidad a la ideología liberal y a sus principios filosóficos.

La obra está dividida en dos partes. En la Parte Primera, Llanos se ocupa de analizar los principios de la libertad en general y del derecho político, así como la autoridad de un país sobre otro. En la segunda parte, analiza la guerra contra las colonias desde un punto de vista político y a partir de la Constitución de 1812, y relacionándola con el concepto de honor patriótico.

En el primer capítulo de la primera parte, titulado «De la libertad en general», Llanos diferencia entre cuatro tipos de libertad: la física o natural, la moral, la religiosa y la civil. Define la libertad moral como «la facultad de seguir, en todas las ocasiones, nuestro sentido del bien y del mal, o la de obrar en conformidad con nuestros principios morales, sin vernos obligados a seguir lo que a otros se les antoje imponernos» (1822: 9). La libertad entendida por Llanos se basa en el actuar por respeto al deber, venciendo los estímulos externos. Se basa en la «volición» que «tiene origen en nosotros mismos» (1822: 10) y se opone a toda fuerza que pretende contrarrestarla. Señala que la libertad es «el fundamento de todos nuestros derechos», y que, por lo tanto, es «la gloria de la naturaleza humana» (1822: 12). El pueblo español, que es a quien está dirigido el ensayo en general, es instado por Llanos a reconocer, en aras de la justicia y la libertad, la independencia de las colonias de ultramar. Para él supone una contradicción desde la base que los españoles hubieran luchado tan arduamente contra la invasión externa de los franceses y, sin embargo, mantuvieran el colonialismo en el Nuevo Mundo. Los principios de la razón obligan a reconocer la independencia de las nuevas naciones, en tanto que éstas han llegado a la mayoría de edad.

Sin embargo, el texto tiene también un mensaje no explícito para la España del Trienio Liberal. En él, se advierte a los ciudadanos españoles de la posibilidad de que vuelva la tiranía. Para Llanos, no hay nada que pueda frenar la ambición del tirano, sino solo la responsabilidad del pueblo y la revolución. Apunta que «para que el pueblo sujeto se emancipe tiene que entrar en una riña sangrienta y quizá desigual» (1822: 24). En el texto, Llanos vuelve a mencionar que España, habiendo vencido la invasión extranjera, no puede sostener la tiranía sobre otro pueblo. Del mismo modo, sugiere la necesidad del pueblo español de respetar la Constitución, y de no volver a ser un «pueblo esclavo», aquel que se somete a la tiranía de unos poderes políticos que sobrepasan los límites de las libertades individuales. Defiende la soberanía nacional, porque «el gobierno es una

institución establecida para el beneficio del pueblo gobernado, y este tiene el derecho de cambiar su forma y mudar sus miembros cuando, tanto y como guste» (1822: 15).

En *Representación al soberano pueblo español* hay numerosas menciones a la Constitución y al valor de esta como método de unificación de los pueblos hispánicos. De hecho, Llanos propone crear una especie de Commonwealth entre ellos, bajo el modelo legislativo doceañista. En general, todo el texto se estructura en torno a los principios básicos de la Constitución de 1812: la soberanía nacional, la división de poderes y los derechos individuales, aunque va más allá y busca además la independencia de los poderes eclesiásticos. Valentín de Llanos mantenía que una nación no podía ejercer su capacidad de gobernarse sin libertad religiosa. En sus novelas hay, siempre, una importante crítica a la religiosidad mal entendida, basada en principios supersticiosos.

El despotismo no es aceptado por Llanos como un sistema de gobierno válido, porque no se sustenta en la voluntad colectiva y por ello degrada el entendimiento humano. Bajo un gobierno no legítimo que ahoga la libertad, los hombres pierden su voluntad, su ingenio y su capacidad de crear, así como su felicidad, que sin embargo debe ser el fin último de las acciones que lleve a cabo el propio estado.¹² Para que un gobierno pueda llamarse libre, dice, «tiene que ser la criatura del pueblo» (1822: 13). Tanto en este folleto como en sus novelas, Llanos subraya la importancia del pueblo libre de luchar contra el enemigo interior. En este sentido, es necesario resaltar que Llanos entiende por enemigo aquel gobernador legítimo o invasor que pretenda llevar a cabo una administración nacional basada en la tiranía y en la oligarquía. Así, en sus novelas *Don Esteban, or Memoirs of a Spaniard, Written by Himself* (1825) y *Sandoval, or The Freemason* (1826), presenta una retórica profundamente anti absolutista, y una imagen muy negativa de Fernando VII, a quien describe como un tirano, un cobarde y un traidor, y al que en *Sandoval* llama «monstruo de ingratitud» (1826: I, III).

Llanos fue abiertamente anticlerical. Pensaba que la libertad y el progreso estaban limitados por el poder de la Iglesia, que alimentaba las creencias supersticiosas y la religiosidad fanática del pueblo. Atacó con crudeza a los poderes orgánicos eclesiásticos en sus novelas, ya que creía que sin la libertad civil ni religiosa, el hombre se convierte en

el animal del mundo más abyecto y miserable; sin derechos, sin propiedad y sin conciencia; inclinando su cuello humildemente para ser uncido al yugo, y sometándose a la libertad de la criatura la más vil e inacta, que solamente tuviese bastante insolencia para pretender a cierta autoridad sobre él (1822: 12).

Como se puede apreciar, Llanos defiende la libertad religiosa y la separación de la Iglesia y el estado, algo que confirma también más adelante cuando señala que «un estado libre se guía por su propia voluntad» (1822: 15). Considera que la influencia eclesiástica impone una dinámica social basada en la superstición, y anula la racionalidad del ser humano. Habla de la «libertad física», de la «libertad moral» y de la «libertad civil y religiosa» y señala que, sin alguna de ellas, el hombre se acerca a la esclavitud. Concluye el capítulo explicando que «la libertad es el fundamento de todos nuestros derechos y la gloria de la naturaleza humana» (1822: 12).

Se puede observar, de esta manera, que en *Representación* se ofrece una imagen ambivalente de España. Por un lado, Llanos siente un profundo respeto y orgullo por la nación

¹² La responsabilidad del gobierno de la felicidad de los habitantes de los ciudadanos es una idea que se encuentra en la Constitución de 1812, en el Capítulo III, Art. 13: «El objeto del Gobierno es la felicidad de la Nación, puesto que el fin de toda sociedad política no es otro que el bienestar de los individuos que la componen».

que resistió la invasión extranjera y que, aún después de la vuelta de Fernando VII, ha sido capaz de constituir un gobierno liberal, lo que la define como enemiga de la tiranía (1822: 2-3). Sin embargo, por otro lado, presenta a un país que esclaviza a sus colonias, y que está dominado por el fanatismo (1822: 31). Llanos divide, sin término medio, entre los liberales amantes de la justicia y aquellos hombres que, o bien están consumidos por el sistema corrupto, o bien son seres ignorantes que no hacen uso de la razón.

El ensayo *Representación al soberano pueblo español* constituyó la primera manifestación escrita del liberalismo de Llanos, que luego plasmará en sus novelas. Años después, en su vuelta a España, Llanos dirigió durante algunos meses el periódico *El Liberal*. Ahí publicó una carta abierta relativa a su elección como Diputado a Cortes en 1836, «A los electores del pueblo de Valladolid», donde defendió los mismos principios que ya había expresado en *Representación al soberano pueblo español*: las libertades individuales, la propiedad privada, la soberanía nacional y la libertad de conciencia.

1.2.2 *Serviles y herejes liberales: Telesforo Trueba y Cosío, Cartas bornesas*

Cartas Bornesas de Trueba y Cosío fue una obra inédita hasta 1970, año en el que Salvador García Castañeda la recuperó de un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España y la editó para un artículo del *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. Está compuesta por dieciséis cartas, fechadas entre julio y agosto de 1824, los meses que Trueba pasó con su familia en Bornos, en la provincia de Cádiz, de manera obligada. Gran parte de las cartas, en realidad, carecen de las fórmulas de cortesía propias del género, y en ninguna de ellas se encuentran detalles personales sobre los correspondientes. Por ello, la obra se puede entender como un diario personal, mejor que como un epistolario (García Castañeda, 1970: 136).

Al mismo tiempo, la obra contiene muchas descripciones de costumbres y maneras, así como reflexiones políticas. Trueba ilustra con anécdotas bornesas el conservadurismo de las villas rurales andaluzas, «escandalizado al descubrir hasta entonces cosas no imaginadas» (García Castañeda, 1970: 132). Hay que señalar, sin desmentir el relato de Trueba, que el joven había crecido en ambientes cosmopolitas, en los que se desenvolvía con soltura. Es fácil imaginar, por lo tanto, cuán lejano se sentía al comportamiento y a las creencias de la España más profunda y oscura, cuya moral se asentaba sobre ciegas creencias absolutistas y supersticiosas. Es de este contraste, precisamente, de donde se derivan las reflexiones que Trueba hace en las cartas.

Según el propio Trueba, la materia de las cartas está compuesta por «miseria, ignorancia, superstición y fanatismo» (García Castañeda, 1970: 138). El autor reflexiona constantemente sobre estos conceptos, y sobre el servilismo de los borneses. Se centra, para ello, en tres ideas fundamentales, que se repiten constantemente durante las dieciséis cartas: la falta de educación y de desarrollo de la razón de los habitantes del pueblo; el poder de la Iglesia católica y el caciquismo imperante; y la aleatoriedad en la impartición de la justicia, inevitablemente unida a lo anterior. Todo ello lo relaciona con el apoyo ciego del pueblo al absolutismo y la demonización de los liberales.

Los borneses son «toscos, insensibles a la gratitud, adictos al robo, devorados por la envidia y fanáticos» (García Castañeda, 1970: 139), todo ello provocado por la pobreza y la ignorancia. Los llama «leños en figura humana» (García Castañeda, 1970: 146); gente ceñuda y tétrica; holgazanes y circunspectos (García Castañeda, 1970: 147). La mayoría del pueblo es «servil como una loma» (García Castañeda, 1970: 166), y en él solo se pueden contar quince liberales. Solamente un bornés merece el respeto de Trueba, el tío Surita, zapatero del pueblo, «un hombre que la naturaleza no sabía lo que estaba haciendo

cuando le colocó en Bornos» (García Castañeda, 1970: 154). El tío Surita es liberal, y es un hombre culto y leído, gracias a la biblioteca de un erudito que se estableció en Bornos. Esta característica del hombre refuerza la idea de Trueba de que la miseria y la degradación están provocadas por la ignorancia en el resto de aldeanos.

Además de los personajes que retrata, las diferentes anécdotas que Trueba presenta a lo largo de las cartas ilustran las ideas principales de la novela, mencionadas arriba. El primer alcalde dice, ante una audiencia boquiabierta por la admiración, que «el pueblo español se ha de cansar por fin de aguantar los crímenes de los liberales» y que, algún día, los verdaderos patriotas, amantes de la religión y del rey «acabarán con los cuatrocientos mil liberales y quedaremos en paz». Ante esto Trueba reflexiona «¿por qué quiere tan mal a su nación que solo la [sic] concede cuatrocientos mil hombres racionales» (García Castañeda, 1970: 143). Una y otra vez Trueba enfrenta a serviles y liberales, presentando a los primeros como ignorantes y fanáticos, y culpa a aquellos que apoyan a la monarquía absoluta de los abusos que ellos mismos sufren. Al igual que Llanos, cree que el hombre, sin el uso de la razón, se degrada, y entonces «sus vejaciones son justas como castigo por haber degradado su naturaleza hasta tal punto y escuchado antes las *pasiones* que los impulsos de la razón» (García Castañeda, 1970: 151).

Cuenta Trueba también que el vicario, que es el cacique del pueblo, hace creer a los borneses que los liberales, cuando la Constitución estaba vigente, cometían toda suerte de sacrilegios. Una criada de la casa en la que se hospedan, le cuenta a Trueba que el vicario sabe que, entonces «se juntaban los liberales, hombres y mujeres, a eso del anochecer [...] se ponían en cueros [...] hacían una rueda, azotaban a un santo Cristo y luego empezaban a bailar mezclándose los unos con los otros» (García Castañeda, 1970: 144). Con esta anécdota, Trueba pone de manifiesto la influencia de la Iglesia en los campesinos, y sobre todo, su propia actitud anticlerical, contraria a todo conservadurismo y superstición. En la Carta 7 alerta del peligro de dar poder al clero, cuando un calesero es apresado por orden de un cura, bajo la acusación de liberal. Ante esta situación, Trueba reflexiona irónicamente: «¿No sería la mayor fortuna que estos casos se repitieran a menudo para que el clero fuese tomando tal incremento en su poder que llegase en fin a mandar, única y despóticamente, en España?» (García Castañeda, 1970: 153). Bornos, que es aquí un trasunto de España entera, condena el progreso y la libertad individual, a instancias del poder casi ilimitado de los eclesiásticos.

Uno de los temas fundamentales de las cartas es la arbitrariedad de la justicia en un sistema no constitucional, en este caso, dominada por el poder sagrado que ejercen los clérigos: «el vicario es el ídolo del pueblo [...] no hay otra ley, otra *regla* más que su *santa* voluntad» (García Castañeda, 1970: 146). En la Carta 9, cuenta una anécdota que resalta lo imparcial e interesada que es en Bornos la administración de la justicia. Un bornés asesina a su amante y es enviado al penal de Ceuta, se escapa, y a su vuelta al pueblo se encapricha deshonestamente de su hermana y su sobrina. El marido de la hermana, se queja varias veces al alcalde, pero no es escuchado. Harto de abusos y amenazas, mata al presidiario una noche que había acudido a su casa. Luego se presenta ante el alcalde, es encarcelado y juzgado. Trueba se pregunta cómo es que el presidiario no fue detenido antes, teniendo en cuenta las quejas presentadas en su contra. Concluye:

Luego supe que el monstruo del presidiario era un servil neto [...] mientras que uno sea amante del trono y del altar y mientras que declame y jure exterminio contra todo hereje liberal, poco importa que cometa incestos y asesinatos, que se escape de presidio y que sea el azote y el escándalo de la razón y la humanidad (García Castañeda, 1970: 157).

Del relato de esta anécdota y de las reflexiones del autor se desprende que, para Trueba, las injusticias y las desigualdades son consecuencias de un sistema donde un solo hombre tiene tanto poder sobre los demás, y donde predomina la propaganda ideológica por encima de la verdadera imparcialidad y la justicia.

Esta autoridad —un único hombre—, propia del sistema absolutista, mantiene una relación de vasallaje con las personas que habitan la nación: Trueba comenta con ironía que «los buenos vasallos no deben quejarse aunque les quiten la vida» (García Castañeda, 1970: 149). Para demostrar sus ideas, cuenta la historia de la tía Isabel, una señora muy pobre que hace los recados en su casa. El hijo de esta mujer, que es jornalero, consigue ahorrar con mucho sacrificio unos pocos reales. Sin embargo, los alcaldes imponen a la tía Isabel un pago de veinte reales de contribución, y como ella no tiene, debe pagarlo su hijo con esos pocos ahorros. «¿Qué tal? ¿No es ésta una de las dulzuras del régimen absoluto?», dice Trueba. Los vecinos, muertos de hambre, se negaban a pagar la contribución, y se les fue embargado el jornal. El pueblo, aunque un poco descontento, soporta la situación con estoicismo. Trueba reflexiona sobre ello, señalando que, no solo los altos poderes provocan la injusticia, sino también el pueblo, que, a pesar de la miseria y las vejaciones, «aguantarían cien mil azotes sobre un burro si el vicario creyese conveniente ordenarlo». El conformismo, la superstición y la ignorancia del pueblo, y de la sociedad española en general, lleva a Trueba a perder la esperanza sobre la consolidación del ideario liberal en España: «¿cómo es posible que pueden convencerse por teorías y discursos que no están en estado de comprender?» (García Castañeda, 1970: 150). Los hombres, pervertidos por la ignorancia, rechazan su razón, y por ello, Trueba se convence de que no hay posibilidad de regeneración del ideario liberal mientras sigan dominando el fanatismo y el absolutismo.

En la Carta II, Trueba hace referencia al intento de pronunciamiento en Tarifa de coronel Valdés.¹³ Habla con esperanza de un nuevo triunfo del liberalismo, apoyándose en el miedo que los borseses parecen tener a las noticias que llegan desde Cádiz: que suelten a un sastre liberal que llevaba preso un año le parece «de buen agüero, pues o me engaño mucho, o indica miedo» (García Castañeda, 1970: 160). La pérdida de Tarifa y el fin de los que él llama patriotas lo decepciona profundamente, y se ve reflejado de nuevo en el humor de los villanos: su semblante es más alegre, y hasta el vicario se recupera de la enfermedad que lo tenía postrado en la cama (García Castañeda, 1970: 163). Trueba quiere reflejar en el humor de los borseses el devenir de los episodios históricos, y así establece una conexión entre ambos casi telúrica.

*

Como se ha visto, tanto Valentín de Llanos como Telesforo Trueba sientan los fundamentos de su visión política en la libertad, entendiendo que esta procede de la autonomía del ser y de la razón, intrínseca al ser humano. En una clara defensa de la voluntad racional, se oponen a toda aquella fuerza que quiera contrarrestar «la voluntad propia del agente», en palabras de Llanos. Todas las virtudes del hombre emanan de la libertad.

Por ello, ambos escritores son profundamente contrarios al absolutismo. Un modelo de estado ideal es, para estos liberales, aquel en el que se pone en práctica la separación de

¹³ En 1824, un grupo de liberales bajo el mando del coronel Valdés tomó Tarifa, exhortando al pronunciamiento a los liberales españoles. Las tropas realistas, apoyadas por las francesas, fueron inmediatamente enviadas, y los asediaron durante diecisiete días, después de los cuales Valdés y sus hombres intentaron escapar hacia Tánger. Sin embargo, la mayoría de ellos fueron capturados, juzgados y fusilados, junto con los tarifeños que se habían unido a su revolución.

poderes. Los liberales habían dejado en España, tras la Constitución de 1812, un modelo de gobierno con «the legislative separated from the executive power, and the judicial from the civil; which till then the corruption of them all had confounded together; in short, they left a monarchy, tribunals and laws» (1825: II, 204). Sin embargo, el gobierno fernandino había vuelto a dar todos los poderes al rey, además de otorgar a la Iglesia gran control sobre la sociedad. Para Llanos, el gobierno es un depósito que los ciudadanos ponen en manos de los diputados, que tiene como objetivo la libertad de todos sus miembros, «un despotismo revestido de todas las formas de un gobierno legítimo [...] es un mal de tan funestas consecuencias que por lo común pasa de siglo a siglo degradando el entendimiento humano, contaminando el edificio social» (1822: 17). Ya la Constitución de 1812 había antepuesto la soberanía nacional y la felicidad del pueblo a las prerrogativas del rey, que debía aceptar las restricciones que el propio código le imponía. Tanto Llanos como Trueba, en un estilo más combativo aquel y más idealista este, creen que un monarca no puede tener en sí acumulación de poderes, y no entienden que un modelo de estado moderno pueda proceder del absolutismo.

El modelo de estado que más admiran estos escritores es el inglés. A pesar de que Trueba no pierde la oportunidad de criticar las costumbres, las leyes inglesas así como la clasista nobleza inglesa en obras como *Paris and London* y *The Exquisites*,¹⁴ considera que el modelo de gobierno inglés es el más apto para las naciones europeas. Esto puede observarse en *The Castilian*, al abordar la cuestión de la participación parlamentaria, como se analiza en el epígrafe 2.2.7. de este trabajo.

De la Iglesia y el poder eclesiástico también hacen ambos escritores abundantes reflexiones. Como se ha visto, Llanos y Trueba son anticlericales, y muestran una clara antipatía por la religión supersticiosa y el poder de las instituciones eclesiásticas. De esta fervorosa oposición a lo eclesiástico, hay que destacar que tanto Trueba como Llanos no se enfrentan a las creencias o a la fe, sino a la superstición, el fanatismo, y al poder adquirido del estamento eclesiástico, que enciende las mentes de las gentes crédulas. En sus obras, se insiste en la idea de que la Iglesia apoya el absolutismo como forma de conservar sus privilegios y su poder, así como para mantener activo el tribunal de la Inquisición. Ambos escritores están de acuerdo en la creencia de que muchos de los males de España proceden del poder que la Iglesia católica tiene como institución en este país, porque aliena y confunde al pueblo, y destruye aquello que lo hace libre: su capacidad racional de decisión.¹⁵

La llegada y posterior caída del sistema constitucional supuso para Telesforo Trueba y Valentín de Llanos una importante decepción. Las ideas liberales habían llegado a España para terminar con «the numberless abuses that [the absolute power] had crept into every department» (1825: II, 203). Sin embargo, la vuelta del absolutismo de Fernando VII y el fracaso del Trienio supusieron un duro golpe para estos liberales, que, a pesar de ello, no dejaron de trabajar, con sus obras literarias y a través de la acción política, en la consolidación de una España constitucional, cuyo gobierno estuviera asentado sobre

¹⁴ Salvador García Castañeda destaca la frustración de Trueba al verse excluido de los círculos sociales más altos en Inglaterra, por no tener título nobiliario: «Pero Trueba estaba solo en Londres, era extranjero, y aunque hablase perfectamente el inglés y tuviese dinero, carecía de título nobiliario, lo que —según él— le impedía la entrada en los exclusivos clubs y tertulias a los que pertenecía la “crema” del West End» (1978: 32). Esta puede ser la causante de su crítica feroz a la nobleza inglesa.

¹⁵ Trueba reflexiona sobre el poder eclesiástico en muchas de sus obras, no solo en las novelas que se analizan en este trabajo. Así, como muestra, vemos como explora las consecuencias del fanatismo en el cuento «Marica: A Story of Guerrilla Warfare», publicado en *La Belle Assemblance*; y en «Clara; or Love and Superstition», publicado en *The Metropolitan Magazine*, donde el Padre Bastos, movido por la avaricia, «was indefatigable in the holy work of getting from the Indiano all the money he could» (1834: 188).

las bases de la soberanía nacional. Para la construcción de sus novelas históricas, tanto Trueba como Llanos se sirvieron del modelo creado por Walter Scott con su serie *Waverley*, como veremos en el análisis que se realiza en el siguiente capítulo.

2 EL MODELO DE NOVELA HISTÓRICA DE WALTER SCOTT EN LA NARRATIVA DE VALENTÍN DE LLANOS Y TELESFORO TRUEBA Y COSÍO

Valentín de Llanos y Telesforo Trueba y Cosío emigraron a Inglaterra cuando Walter Scott disfrutaba de gran éxito como autor de novelas históricas. Las novelas de temática histórica que estos autores publicaron en Londres estuvieron fuertemente influenciadas por la narrativa del escocés, tanto desde el punto de vista argumental como estructural. Para ver hasta qué punto los emigrados siguieron el «modelo» de Scott, es necesario reflexionar primero sobre los elementos que conforman este modelo y las novedades que Scott incorporó al género.

Este capítulo, que es el más extenso del presente ensayo, se divide en varias secciones. En ellas se analizan los elementos fundamentales del modelo estético de Walter Scott, cómo el escritor escocés los incorporó a sus novelas y de qué forma los adaptaron Trueba y Llanos a la materia histórica española. Así, los diferentes epígrafes, a través del análisis de los textos, examinan la cuestión fundamental de este capítulo: ¿qué semejanzas y diferencias hay en entre las novelas de uno y de los otros? De todo este análisis se desprende, además, una de las cuestiones centrales de este trabajo: ¿hasta qué punto colaboraron estos elementos en la reflexión política de los emigrados? Ambas cuestiones son exploradas en los siguientes epígrafes.

2.1 «*The lofty genius*»: Walter Scott y la novela histórica

En 1814, Walter Scott publicó *Waverley*. El éxito de esta novela fue tal, que, para las siguientes narraciones publicadas por «el autor de *Waverley*», las cifras de ventas crecieron exponencialmente. Cada nueva impresión se hacía con una tirada de más diez mil ejemplares, más de lo que otros autores vendían en toda su vida (St. Claire, 2004: 245). A partir de la publicación de *Ivanhoe* en 1818, la serie de novelas llamada globalmente *Waverley* se extendió por toda Europa a través de reimpressiones y traducciones, y cambió para siempre la forma de ver la novela histórica.

En su *Ensayo sobre la novela histórica* (1984: 32-41), Amado Alonso reseña el éxito alcanzado por Scott, y señala que no se conoce otro caso de una popularidad tan fulminante desde Lope de Vega. El modelo de Walter Scott se extiende rápidamente en Europa: en Francia, Alexandre Dumas y Victor Hugo traducen sus novelas, y se convierten en sus imitadores, junto con Balzac, Merimée o Vigny; en Italia, Manzoni se establece como el mejor de sus seguidores, y la fama de Scott es tanta que sus novelas se llevan a la ópera por Rossini (*La donna del lago*, estrenada en 1819) y más tarde por Donizetti (*Lucia di Lammermoor*, estrenada en 1835). Hubo además seguidores destacados en Alemania, Polonia, Holanda o Portugal. También fuera del continente es notable la influencia de Scott, como en las novelas del norteamericano Fenimore Cooper. En España el modelo no se populariza hasta los años treinta o cuarenta del siglo XIX, aunque hay algunas novelas históricas anteriores a estas fechas, como *Ramiro*, *Conde de Lucena*, de Rafael de Húmara, publicada en 1823.¹⁶

¹⁶ Montesinos estudia la recepción de la novela de Walter Scott en España a partir de sus traducciones. Las primeras traducciones a español de las novelas de Scott se hicieron por el emigrado José Joaquín de Mora. En 1825,

Pero, ¿en qué consiste este modelo? ¿Qué elementos caracterizan la novela de Scott y por qué rasgos se conoce a sus imitadores? En general, en cualquier estudio crítico sobre la narrativa de Walter Scott, se suele llamar la atención fundamentalmente sobre el héroe y la relación que establece con el conflicto, el tratamiento de los personajes históricos, el papel de la heroína y la significación del asunto amoroso, la introducción de cuidadas descripciones que ahondan en el pintoresquismo y la reflexión sobre la sociedad contemporánea que ofrece el conflicto narrativo.

Cusac (1969: 27) señaló que, de las veintiséis novelas que forman las *Waverley Novels*, en veintiuna de ellas aparece un conflicto grave en el que están implicados dos o más personajes. En general, el enfrentamiento opone a dos grupos sociales, debido a razones políticas, religiosas o dinásticas. Uno de estos impondrá su cultura sobre otro, que será asimilado. Así, en un diálogo al principio de *Ivanhoe*:

«Why, how call you those grunting brutes running about on their four legs?» demanded Wamba.

«Swine, fool – swine» said the herd; «every fool knows that».

«And swine is good Saxon», said the Jester; «but how call you the sow when she is flayed, and drawn, and quartered, and hung up by the heels, like a traitor?»

«Pork», answered the swineherd.

«I am very glad every fool knows that too» said Wamba, «and pork, I think, is good Norman-French; and so when the brute lives, and is in the charge of a Saxon slave, she goes by her Saxon name; but becomes a Norman, and is called pork, when she is carried to the castle hall to feast among the nobles. What dost thou think of this, friend Gurth, ha?» (1830: 10-11).

En las palabras de Wamba se encuentra la crítica y el reconocimiento de la dominación normanda y de la asimilación de la cultura sajona. Cuando habla con Gurth sobre el nombre de los cerdos, reconoce que las lenguas diferencian distintos niveles sociales: mientras que el criador de cerdos sajón, al que Wamba llama «esclavo», otorga un nombre al animal, aquel que lo va a comer le da otro. Por un lado, el bufón hace ver al lector que cada lengua es usada por un grupo social distinto, según el prestigio del idioma; por otro, el narrador ofrece al lector una perspectiva interna de la cultura dominada.

Sin embargo, esta oposición no se presenta en términos absolutos. Como en *Ivanhoe*, en el enfrentamiento entre sajones y normandos, aunque uno de ellos se impone con más fuerza sobre el otro, al final encontramos el nacimiento de una nueva cultura, la inglesa, surgida de la oposición. La historia, así, se percibe como algo dinámico, que se origina como consecuencia de los enfrentamientos. El matrimonio al final entre Ivanhoe, hijo de Cedric el sajón pero leal al rey normando Ricardo I, y Rowena, sajona, protegida de Cedric, sirve como elemento de unión entre estos dos grupos, como una representa-

Ackerman publicó en Londres *Ivanhoe* y *El Talismán*. Montesinos apunta que «las traducciones de Mora son de lo mejor que se hizo entonces [...]» pero «incurrían a veces en pintorescas confusiones» (1966: 59). En 1826 se publica otra traducción de *El Talismán* en Barcelona, «pero la ceguera y estrechez de espíritu de la censura española puso tales obstáculos a nuestros editores [...] que en un principio fueron las prensas francesas las que se apoderaron de un Walter Scott adobado a la española de modo más o menos dudoso» (1966: 60). Hubo otros intentos de publicar obras de Scott, pero los editores abandonaban al encontrarse con los reparos de la censura (1966: 61). En 1829, el impresor Jordán, de Madrid, consiguió licencia para publicar una serie de obras de Scott, y las traducciones se multiplicaron (1966: 62-63). A partir de 1832, es Bergnes quien publica en Barcelona las novelas del escocés (1966: 63). A pesar de la censura, para 1833 las novelas de Scott eran muy conocidas en España (1966: 63). Montesinos ofrece, además, un catálogo de las traducciones de Scott hechas entre 1800 y 1850 al español, donde se aprecia que era claramente el autor más traducido en estos años (1966: 239-244).

ción del deseo mutuo de crear espacios más civilizados, donde tengan cabida todas las representaciones regionales. De hecho, los orígenes de *Ivanhoe* son sajones, pero se ha adaptado a la cultura dominante, lo que refuerza más la importancia de la asimilación cultural en la novela. El viejo orden da paso al nuevo, que se inclina a mantener algunas marcas de la tradición, pero que se impone casi absolutamente al pasado.¹⁷

En relación a lo anterior, hay que destacar que, a pesar de la oposición que sirve de fundamento para la estructura argumental, las novelas de Scott mantienen un fuerte sentido del equilibrio y la moderación. En las *Waverley Novels* se impone una idea de justicia con la que uno de los grupos se identifica más claramente que el otro. No obstante, no hay mezquindad en el relato; el narrador presenta con simpatía a los grupos marginados, incluso cuando estos son condenados, como ocurre con los judíos Rebecca e Isaac en *Ivanhoe*.

Para Georg Lukács, la novela de Scott consigue su popularidad gracias a que el escocés modifica dos elementos esenciales en la narración histórica: la forma de presentar la historia y el personaje principal. Según Lukács (1969: 15), la novela histórica anterior a *Waverley* usaba la historia como un mero decorado, y es por esto que la narración carece de lo peculiar del momento en el que se sitúa. Es decir, para Lukács, ni los lugares ni la psicología de estas novelas emanan realmente del momento histórico en el que la acción se desarrolla, sino del tiempo contemporáneo al autor.¹⁸ En este sentido, la historicidad de estas novelas es pretendida, porque no existe una verdadera conexión con el pasado. Sin embargo, Scott consigue aportar a la narración la revitalización del pasado, gracias a su aguda percepción de la evolución histórica y de la evolución de las naciones. Por ello, su personaje principal, al que Lukács llamó «héroe medio» («*mediocre hero*»), se caracteriza por ser un representante ideal del conflicto que reproduce la narración y un producto del momento histórico, a través del cual se puede vehicular un relato que combine historia y ficción al mismo tiempo. Así hay una relación causa-consecuencia entre las circunstancias históricas y las características psicológicas de los personajes, que se refleja en su retrato, en su manera de comportarse y en las relaciones que establecen.

Como parte de ese reflejo del pasado, aparecen en las novelas de Scott las figuras históricas, grandes personalidades del pasado inglés como Richard I, «The Lionheart» (*Ivanhoe*, *The Talisman*); la reina Caroline (*The Heart of Mid-Lothian*); o Charles Edward Stuart, «Bonnie Prince Charlie» (*Waverley*), entre otros. Según Lukács (1969: 38-39), los personajes históricos son, en las novelas de Scott, representantes de un determinado momento de crisis para cuya caracterización el autor tiene que explorar las raíces del conflicto. Pese a esto, la historia no se conoce a través de ellos (1969: 40), sino a través de lo popular. Hay que tener en cuenta que, como señala Cusac (1969: 89), el personaje histórico no es el protagonista en la nueva novela histórica de Scott. Es el nuevo tipo de héroe el que se relaciona íntimamente con las fuerzas históricas enfrentadas.

¹⁷ *The Bride of Lammermoor* (1819) es significativamente diferente a otras novelas de Scott por el final trágico, algo que no es habitual en la narrativa del escocés. El libro presenta una oposición entre lo viejo y lo nuevo, como es habitual en Scott: la nobleza de los señores locales, representada por Ravenswood, se enfrenta al poder económico y político de los profesionales liberales y la nueva nobleza, es decir, Sir William Ashton. Como en otras novelas de Scott, sería lo habitual que el clímax narrativo llevara a una unión de los dos órdenes. Pero, en este caso, la joven Lucy muere enloquecida por la pérdida del amor y por haber atacado a su esposo, mientras que Ravenswood se ahoga en arenas movedizas, tal y como predijo la vieja canción de su criado Caleb.

¹⁸ «The so-called historical novels of the seventeenth century (Scudéry, Calpranède, etc.) are historical only as regards their purely external choice of theme and costume. Not only the psychology of the characters, but the manners depicted are entirely those of the writer's own day [...]. What is lacking in the so-called historical novel before Walter Scott is precisely the specifically historical, that is, derivation of the individuality of characters from the historical peculiarity of their age» (Lukács, 1969: 15).

Los conflictos en los que se ve inmerso el héroe están representados a veces en la relación amorosa de los dos protagonistas, porque cada uno forma parte de uno de los dos grupos enfrentados. Las heroínas adquieren un carácter simbólico, representativo de uno u otro bando o del orden establecido. Así, las novelas de Walter Scott tienen dos tramas interrelacionadas: por un lado, una historia de amor convencional entre dos jóvenes; y, por otro, la crisis histórica (Cusac, 1969: 14). En este sentido, la narrativa de Scott tiene un valor dual —una doble naturaleza intrínseca, según Meldon D'Arcy (2005: 30)—, porque no solo provoca la reflexión sobre el conflicto nacionalista en los lectores, sino que, además, esconde estos sentimientos dentro de un argumento convencional, una historia de amor que se adecua perfectamente a la situación social y al decoro esperado. Cuando el héroe tiene la posibilidad de escoger entre dos mujeres, una que representa el orden establecido y otra que se encuentra en los márgenes de este, siempre elige a la primera, y se mantiene así la sensación de equilibrio.

Por otro lado, en las novelas de Scott destaca la capacidad de este para darle vida al pasado desde el punto de vista visual. Para Maurice Samuels (2004: 162-183), esto se materializa a través de una nueva técnica de écfasis histórica, de manera que la descripción literaria ofrece a los lectores imágenes mentales de los objetos, que son percibidos como si se tratase de un cuadro. Por ejemplo, en el capítulo IV de *The Heart of Mid-Lothian*, Scott describe el lugar donde está prevista la ejecución de Porteus y la expectación del pueblo ante tal evento:

The uncommon height and antique appearance of these houses, some of which were formerly the property of the Knights Templars, and the Knights of St. John, and still exhibit on their fronts and gables the iron cross of these orders, gave additional effect to a scene in itself so striking. The area of the Grassmarket resembled a huge dark lake or sea of human heads, in the centre of which arose the fatal tree, tall, black, and ominous, from which they dangled the deadly halter (1978: 44).

Este pequeño fragmento muestra bien la capacidad de Scott para representar verbalmente una percepción visual. Este recurso hace que el ritmo de la narración se ralentice, porque se produce una detención en el relato para dar espacio a la descripción. Es una forma muy sensorial de evocación, que permite que el lector perciba este momento del pasado como un objeto expuesto ante sus ojos. De esta manera, el pasado se describe no solo a través de los eventos, sino también a partir de los objetos, paisajes y caracteres específicos del momento histórico.

Los personajes se impregnan del espíritu de la época en la cual se sitúa la novela, y funcionan como tipos esencialmente históricos. De esta manera, sus acciones y motivaciones pasan de ser individuales a simbolizar los de la colectividad que representan. Toda una sociedad pasada, con sus particularidades, revive gracias a la evocadora pintura de Scott. Por esto, toma mucha importancia en sus novelas lo que Maigrón llama «el color local», es decir, la descripción de lo particular y esencialmente histórico, como las costumbres, las ropas, el escenario e incluso el uso del lenguaje. La abundante documentación y el brillante detallismo otorgan a las novelas de Scott una importante sensación de autenticidad, y por ello, una fuerte impronta realista. Este nuevo tipo de novela no se basa exclusivamente en la pura imaginación, sino también en la capacidad de observación de la realidad (Amorós, 1981: 22), tanto de los hechos del pasado como los del presente.

Para Louis Maigrón (1912: 38-40), la novedad de la novela de Scott se encuentra, precisamente, en que nos ofrece una imagen muy exacta del pasado. En realidad, creo que se podría decir que ofrece una impresión de dar una imagen muy exacta del pasado.

En cualquier caso, Scott consigue hacer que la historia destaque por sí sola. Por eso, para Maigron, es la historia la que sostiene la intriga. El carácter de la época se cuela en la narración, más allá de la mera descripción histórica, y deja de ser un simple decorado —«una carga molesta», en palabras del crítico francés—, para pasar a ser un elemento fundamental en la estructura orgánica de la narración.

En las novelas de Walter Scott podemos identificar dos formas diferentes de relacionar el pasado por el presente. La primera de ellas es la que trata de los vestigios del pasado, que establece una continuidad a través del tiempo. En muchos textos, hay un nexo evidente entre el asunto que se trata y el presente del lector. Si nos fijamos en el fragmento de *The Heart of Mid-Lothian* citado más arriba, vemos que la cruz de los templarios constituye un símbolo de conexión entre el pasado y el presente. Así, las casas, todavía en 1736, cuando ocurren los disturbios de Porteus, conservan la cruz de los templarios. Pero, además, el uso del verbo «exhibir» en presente en el pasaje citado arriba conecta el pasado medieval y los eventos del siglo XVIII con el presente del lector.

La segunda de las relaciones que el pasado establece con el presente en estas novelas es que aquel se comporta, en multitud de ocasiones, como un espejo del presente, estableciendo un paralelismo histórico entre eventos históricos y eventos actuales. En relación con esto, es muy importante señalar que Scott demostró una gran capacidad para reflexionar sobre el presente a través del pasado, porque incluyó las discusiones políticas contemporáneas en su modelo de novela histórica. Como señala Chris Worth (1995: 65), *Ivanhoe*, al contar la historia del fin de la resistencia sajona a la invasión normanda, y la unión de ambas razas en la persona de Ricardo I, que no es sajón ni normando, sino inglés, pone de manifiesto la tensión social entre Escocia e Inglaterra todavía en el siglo XIX, un siglo después de la firma del *Act of Union*, y propone una solución que dé más relevancia a los intereses colectivos y a la creación de una identidad común. En ese proceso, los grupos marginados, judíos y templarios en *Ivanhoe*, son vistos como ajenos a la sociedad, y, por lo tanto, como elementos susceptibles de desaparecer en el nuevo orden. En definitiva, la estructura narrativa de *Ivanhoe* no solo se refiere al conflicto histórico, sino que también reflexiona sobre los fundamentos de la sociedad contemporánea.

2.2 Características del modelo scottiano en la narrativa de Telesforo Trueba y Valentín de Llanos

Todos los elementos que se han introducido en el epígrafe anterior conforman, a grandes rasgos, lo fundamental del nuevo modelo estético de novela histórica creado por Walter Scott. El presente epígrafe va a analizar el uso de cada uno de ellos más profundamente en las *Waverley Novels*, para luego presentar un estudio comparativo del uso de los mismos en las novelas de Llanos y Trueba y Cosío. Así, se analiza la figura del héroe medio y su enemigo, la representación del personaje femenino y la función de la trama amorosa, la aparición de figuras históricas como personajes actantes o latentes, el acercamiento a la descripción de lo local y el significado contemporáneo que tenían estas novelas históricas. De esta manera, el texto va conformando un análisis global de las novelas de estos emigrados, a través de cada uno de los elementos que forman el modelo, que permitirá, al final, tener una imagen amplia de la aplicación que Llanos y Trueba hicieron de este modelo a la materia histórica española.

2.2.1 El «héroe medio»

En el primer capítulo de *Waverley*, Scott explica que en esta novela no quiere presentar a un héroe conocido, de epíteto caballeresco, sino que: «I have [...], like a maiden

knight with his white shield, assumed for my hero, Waverley, an uncontaminated name, bearing with its sound little of good or evil, excepting what the reader shall hereafter be pleased to affix to it» (1994: 53). Este héroe de nombre incontaminado es el prototipo de lo que Lukács llamó el «héroe medio».

Sabemos que este nuevo tipo de héroe no se identifica con una figura histórica importante, pero ¿cuáles son las características que lo definen? Este epígrafe profundiza en ellas, para a continuación examinar las novelas de Telesforo Trueba y Valentín de Llanos desde este punto de vista: ¿de qué manera adaptan los emigrados a la materia española el particular héroe que Scott había creado? ¿Qué puntos tienen en común los héroes de Trueba y Llanos con personajes como Ivanhoe, Waverley o Francis Osbaldistone? ¿En qué se diferencian?

Definición del «héroe medio»

Desde que Lukács caracterizara al héroe de las novelas de Scott como un «héroe medio» (1969: 32), este término ha sido un lugar común a la hora de analizar la novela histórica y su protagonista.¹⁹ Para Lukács (1969: 31), el «héroe medio» surge de la capacidad de Scott para ver el medio entre los extremos. Este personaje se caracteriza por ser un caballero inglés que posee una inteligencia práctica, aunque nunca extraordinaria. Tiene cierta firmeza moral y decencia, que en ocasiones le pueden llevar al autosacrificio. No obstante, nunca se entrega totalmente a una causa, ni expresa su total adhesión a uno de los bandos.

El héroe medio es un personaje típicamente nacional. Es decir, es un prototipo de joven inglés de buena familia, que se relaciona, por su propia situación personal con fuerzas sociales y políticas de diferente corte ideológico. Muchos de ellos, como el del propio Waverley, tienen un carácter ingenuo y soñador. No se trata, en cualquier caso, de un personaje nacido de la estética romántica y por ello, es lo opuesto al héroe demoníaco que propone, en la misma época, Lord Byron, que para Lukács encarna lo superfluo de arte, pues es la expresión de la excentricidad social (1969: 32). El héroe de Walter Scott, sin embargo, es representante del cambio de los tiempos, porque se sitúa en el centro de la crisis que trata la narración. Puesto que esta crisis implica la colisión entre la tradición y la modernidad, el héroe medio forma parte tanto del orden nuevo como del antiguo.²⁰ Lukács considera que este rasgo de los héroes de Scott los convierte en un símbolo de la continuidad y la evolución históricas, ya que los hace ser representantes modélicos de la sociedad en la que viven (1969: 33).

Para Lukács, los héroes de Scott no son personajes idealizados, sino todo lo contrario. Su palidez moral contrasta con lo espléndido de la construcción de otros personajes considerados inferiores en la estructura social, como Wamba en *Ivanhoe*, que a pesar de ser el

¹⁹ Lukács llama los héroes de las novelas de Scott «mediocre hero» (1969: 37), y también se refiere a ellos como «the 'middle-of-the-road' heroes» (1969: 38).

²⁰ La relación entre historia y ficción es particularmente influyente en la construcción de los héroes literarios. Cada época histórica tiende a representar un tipo de héroe determinado, que es representante de los valores del momento histórico en el que se compone la obra literaria. Como señala José González Escribano (1981-1982: 386), el héroe literario es producto de la dialéctica de las ideologías de un determinado momento histórico. Es decir, surge como el producto resultante de las confrontaciones históricas. Por lo tanto, responde a un determinado compromiso, que se ajusta a las relaciones que se configuran entre la clase de la que procede y aquella que es su antagonista histórica. Así, del mismo modo que en las novelas de Scott la historia es percibida como el producto que surge de la oposición entre la antigüedad y la modernidad, el héroe es el actor que se encuentra entre esos dos mundos, y cuya personalidad es consecuencia del cambio de los tiempos.

bufón de la corte mantiene siempre una posición valiente y de resistencia. Mientras que la forma clásica de mostrar la historia ha dado más importancia a las figuras de «arriba», Scott presenta el verdadero heroísmo en la clase popular, aquellos que están «abajo» (1969: 53). En este sentido, como señala Monnickendam (1998: 160), las figuras centrales tienden a deslucir a pesar de su condición social, mientras que las figuras menores crecen gracias a su comportamiento y a su suerte. En este sentido, se podría comparar el carácter de Wamba con el de Cedric, que, a pesar de ser el mayor representante de la resistencia sajona, mantiene una posición en la narración poco relevante para el desarrollo de los acontecimientos, y tampoco su carácter ni su construcción destacan especialmente.

El hecho de que el protagonista de Scott sea un héroe medio, procedente de la burguesía, lo identifica con la clase media. Puede ser reconocido por el lector como parte de la sociedad que realmente vive la historia, es decir, como parte del cuerpo social que crea los movimientos históricos. Hay que recordar que este personaje no realiza grandes hazañas, sino que dentro del momento histórico que representa, lleva a cabo un papel de unión entre los bandos que se oponen en el conflicto, y que es esto lo que lo hace relevante. Puesto que las novelas de Scott presentan las crisis de la historia, el protagonista de sus novelas es la encarnación de esa crisis. Es por ello que no se trata de un personaje real, sino ficticio, que no se identifica con ninguno de los aspectos concretos del momento histórico, sino con todos ellos a la vez.

Que el héroe medio sea una representación ideal de un momento sociocultural e histórico concreto no implica que su personalidad esté cerrada. Más bien al contrario, presenta cierto grado de desarrollo a lo largo de las novelas. Como personaje de ficción, evoluciona con la progresión narrativa. Francis Osbaldistone, Waverley o Jeanie Deans, entre otros, emprenden un viaje físico que los lleva a la observación costumbrista de dos culturas opuestas, cada una de las cuales representa a uno de los grupos enfrentados.²¹ Convivir con una cultura que desconocen en un contexto político y social que saben interpretar, pero que afecta directamente a su experiencia vital, hace que estos personajes evolucionen hacia la serenidad y la madurez. Para Daiches (1951b: 85), Scott permite que Waverley y Osbaldistone sean seducidos por el nacionalismo escocés durante un corto periodo de tiempo, para luego volver a su respetable modo de vida en Inglaterra.

Durante el recorrido de este camino, el héroe se convierte en un minucioso observador de la realidad. Esta es una de las funciones fundamentales del héroe medio, como señala el mismo Walter Scott en el prefacio general de la edición completa de las *Waverley Novels*:

The whole adventures of Waverley, in his movements up and down the country with the Highland cateran Bean Lean, are managed without much skill. It suited best, however, the road I wanted to travel, and permitted me to introduce some descriptions of scenery and manners, to which the reality gave an interest which the powers of the Author might have otherwise failed to attain for them (1844: 6).

²¹ Jeanie Deans, no obstante, es un personaje singular dentro de la narrativa histórica de Walter Scott. Aunque es una figura femenina, cumple el papel de protagonista absoluta de *The Heart of Midlothian*, y es a través suya como se desarrollan los conflictos sociales y religiosos de la novela. La joven, además, es decidida y está comprometida totalmente con un ideal religioso. En este sentido, su manera de personificar las cualidades del héroe medio está menos relacionada con el equilibrio ideológico que Scott mantiene en sus novelas, y tiene más que ver el papel que juega como representante de un determinado grupo social y de un momento histórico.

El viaje permite a Scott mostrar en profundidad las sociedades enfrentadas en la narración, e introducir toda una serie de descripciones costumbristas que de otra manera hubieran resultado más difícil de encajar con la materia narrativa.

Pero, en realidad, el camino que recorren es tanto físico como psicológico, lo que emparenta esta narrativa con la literatura clásica. También entronca con la novela bizantina, pues el héroe y la heroína sufren una separación forzosa, que influye en la evolución del protagonista.²² Aunque a distintos niveles, los héroes de las *Waverley Novels* evolucionan desde una posición juvenil, a veces demasiado cándida, a una actitud más madura y conservadora, tras haber entrado en contacto con los bandos enfrentados. En el caso de Francis Osbaldistone, el joven no pierde su posición neutral, pero al terminar la novela alcanza a comprender mejor el conflicto, porque ha podido entrar en contacto con ambos bandos durante su viaje. Sosiega su carácter soñador y poco práctico, y se hace más consciente de sus obligaciones como hijo y como ciudadano.

La pasividad del «héroe medio»

Como el propio Scott, los héroes de *Waverley* son personajes de frontera. Se encuentran entre dos grupos sociales, entre dos mujeres, entre dos lugares, entre dos tiempos. Angus y Jenni Calder (1969: 73-76) señalaron la importancia del tema del intruso en las novelas de Scott, y del valor de las decisiones de los héroes, en tanto que se implican con una de las partes enfrentadas. En novelas como *Waverley*, *Rob Roy* y *Guy Mannering*, entre otras muchas, el personaje principal es un intruso que se interna en un mundo que no es el suyo y que tiene que decidir hacia dónde orienta sus simpatías y, por lo tanto, su ayuda.

En muchos casos, no obstante, el héroe es tan pasivo que no tiene la oportunidad de tomar tales decisiones, ya que estas son tomadas por otros, o son la consecuencia de determinadas acciones. En *Rob Roy*, Francis Osbaldistone es completamente inactivo, tanto que la novela que protagoniza lleva el nombre de otro personaje, pese a que la acción gira en torno a su mundo. El padre de Francis, su primo y otros, son los que hacen que la acción se desarrolle, pero en ningún caso su propia intención. Su asociación con Rob Roy, que le salva la vida en varias ocasiones, le viene dada por circunstancias casuales, no por su implicación con el conflicto.

Así, la pasividad es una de las características fundamentales en una gran mayoría de los protagonistas de Scott. Angus y Jenni Calder (1969: 121) diferencian al «héroe medio» de Lukács del «héroe neutral». El héroe neutral se caracteriza por su pasividad ante los acontecimientos que le rodean, mientras que el arquetipo de héroe medio abarca un espectro de comportamiento más amplio y supone la pertenencia de un momento histórico concreto. Para los Calder, Scott había creado héroes muy poco interesantes y un tanto pobres de espíritu de manera deliberada en sus primeras novelas, mientras que otros héroes posteriores, como Quentin Durward, son personajes tragicómicos, que por su comportamiento y sus características facilitan que se les perciba como figuras históricas realistas y, al mismo tiempo, representantes de una época.

Los héroes de Scott, especialmente los de las primeras novelas —que son las que más influencia tienen sobre la narrativa de Telesforo Trueba y Valentín de Llanos—,

²² Es importante señalar que las novelas de Scott no son novelas de aprendizaje por sí mismas, sino que hacen uso del motivo literario de la iniciación (Cusac, 1969: 78), que es uno de los temas secundarios de novelas como *Waverley*, *Rob Roy*, *The Heart of Mid-Lothian*, *The Antiquary* o *The Talisman*, entre otras. Es decir, en estas novelas el tema principal no es la evolución física y psicológica del héroe, pero esta juega un importante papel en el desarrollo narrativo.

raramente toman la decisión de actuar por sí mismos, sino que son impulsados por las circunstancias a una determinada reacción o, simplemente, son meros testigos de lo que ocurre a su alrededor. Algunas veces la falta de pasión de estos personajes es tan pasmosa que apenas aparecen en el desarrollo narrativo, como en el caso de Ivanhoe, que pasa la mayor parte de la novela que lleva su nombre enfermo en una cama bajo los cuidados de Rebecca, completamente ausente de los acontecimientos que ocurren.

Por otro lado, Marian H. Cusac divide la producción de Scott entre romances y crónicas (1969: 26). Los romances los clasifica, a su vez, como «romances cómicos» —*Waverley*, *The Antiquary*, *The Black Dwarf*, *The heart of Mid-Lothian*, *Rob Roy*, *A Legend of Montrose*, *Ivanhoe*, *The Pirate*, *Quentin Durward*, *The Talisman*, *Woodstock*, *Anne of Geierstein* y *Castle Dangerous* (1969: 27)—, o «romances trágicos» —*The Bride of Lammemoor*, *Old Mortality*, *The Abbot*, *Kenilworth* y *St. Ronan's Well* (1969: 40)—. Esta subdivisión se explica, según Cusac, por dos factores: la relación del héroe con la acción y el tipo de desenlace que la novela tenga. Así, en el romance cómico, el héroe es activo y el final es feliz; mientras que en el romance trágico el héroe es pasivo y el final es infeliz. Cusac entiende que, desde que Lukács hablara del héroe medio, la crítica ha aceptado por consenso como un hecho la pasividad del héroe (1969: 67), y dice que, sin embargo, en estos trece romances el héroe es activo, es decir, toma decisiones y lleva a cabo acciones, y por ello recibe una recompensa (1969: 76). Creo que, aunque la crítica de Lukács sobre Scott es a veces demasiado generalizadora y autoritaria, la pasividad del héroe de las *Waverley Novels* no se puede poner en duda, siempre teniendo en cuenta que esta característica no aparece con la misma intensidad en todos los personajes principales de Scott.

Lo que es innegable es que, en las *Waverley Novels* hay una constante presencia del cambio, que es producto de la oposición de dos momentos históricos y dos sociedades. Scott es partidario de la continuidad, de manera que el nuevo orden asimile al antiguo e integre algunas de las tradiciones. El héroe, representante perfecto de esta oposición, no supone una ruptura con el tiempo o la ideología anterior, sino un avance hacia los nuevos tiempos. La pasividad del héroe y su papel intermedio explican, desde el punto de vista narrativo, que sea arrastrado por fidelidades opuestas entre sí. Desde el punto de vista del significado, este comportamiento se puede entender como la intención de encontrar las condiciones ideales para sobrevivir en una sociedad en constante conflicto (Álvarez, 1988: 13-14).

Alexander Welsh, a través del estudio de Nigel Olifaunt, de *The Fortunes of Nigel*, analiza también la incapacidad de los héroes scottianos para la acción (1992: 21). El crítico señala que el verdadero héroe de las novelas de Scott se entiende a sí mismo como parte de una sociedad, a la que comprende y acepta tal y como es. Así, su pasividad casi total procede del control de su propia moralidad, que debe coincidir con la moralidad pública. Para Welsh, «applied to the morals in this period [...] masculinity meant self-control under the most trying circumstances» (1992: 17). Mientras que otros personajes de las novelas encarnan valores masculinos como el orgullo o la valentía, el héroe medio y pasivo de Scott se relaciona con las nociones, también viriles, de sobriedad o empatía.

Aun así, es necesario tener en cuenta que los personajes centrales de las novelas de Scott no forman un grupo homogéneo, y que su pasividad varía según las necesidades de la narración.²³ Jeanie Deans, la heroína de *The Heart of Mid-Lothian*, por ejemplo, pugna entre la lealtad a sus creencias religiosas y el deseo de salvar la vida de su hermana, Effie.

²³ Welsh señala posibles excepciones entre los héroes pasivos: *Quentin Durward*, Hereward the Saxon de *Count Robert of Paris* or Edgar Ravenswood de *The Bride of Lammemoor* (1992: 26-30). En este último caso creo, que sin embargo, que no se puede contar como tal. Aunque apasionado y trágico, el Master de Ravenswood reacciona con bastante impasibilidad a los acontecimientos.

George Robertson le incita a mentir durante el juicio de Effie para así evitar la condena de esta a muerte. Sin embargo, Jeanie no se siente capaz de mentir, y por ello, comienza su camino a Londres para así poder rogar a la reina por la vida de su hermana. En este caso, la joven heroína intenta buscar una alternativa a la situación que se le presenta, porque su fe religiosa y el deseo de que su hermana no sea condenada son hechos que se excluyen el uno al otro. Por ello, Jeanie se sobrepone un poco a la pasividad típica de los personajes centrales de Scott, y aunque somete sus acciones a elementos externos, también es capaz de decidir por sí misma.

Los héroes de Valentín de Llanos y Telesforo Trueba

Una vez expuestas las características principales del héroe scottiano, y con el objetivo de entender cómo Llanos y Trueba aplican este personaje a sus novelas, en este epígrafe se estudian los rasgos compartidos entre los personajes principales de las *Waverley Novels* y los de estos emigrados. Se incide, además, en las diferencias palpables entre unos y otros, con el objetivo de obtener una imagen del comentario político que estos escritores hicieron en sus novelas.

Los héroes de los emigrados son, en sus características más básicas, héroes medios «a lo español». En general, se presentan como caballeros jóvenes de la clase media-alta española, que entran en contacto directo con el conflicto histórico del que trata la narración, y que protagonizan una historia de amor que se ve afectada por el desarrollo de este. Sin embargo, hay que tener en cuenta una importante diferencia en los planteamientos narrativos de los emigrados con respecto a los de Scott, sobre su manera de entender y contar los acontecimientos históricos. Como se ha señalado, el escritor escocés plantea en sus novelas un conflicto histórico desde un punto de vista integrador, lo que se traduce en la ausencia de verdaderos «villanos» en sus novelas. Trueba y Llanos, sin embargo, narran la historia desde el punto de vista del liberal exiliado del absolutismo fernandino, y están interesados en mostrar al público inglés una historia de vencedores y vencidos, y de resistencia a la opresión. Ambos critican la sociedad que presentan en sus novelas; es más, podría decirse que este es uno de sus objetivos fundamentales. No solo refieren un momento histórico o explican un acontecimiento desde el punto de vista político, social o etnográfico, sino que, además, resaltan las faltas históricas de España y sus gobernantes, y los problemas a los que se enfrenta en el momento contemporáneo. Por eso, los héroes de los emigrados sí destacan entre los suyos por sus cualidades, y representan un modelo de comportamiento entre sus iguales. Esto proporciona a la narración un marcado carácter maniqueo, presente en todas las novelas que aquí se estudian.

Por esta razón, los héroes de las novelas de los emigrados no mantienen lealtades en los dos bandos, sino que se caracterizan por el compromiso en la resistencia contra el invasor en todos los casos, y en las novelas de temática contemporánea, por su vínculo con la causa liberal. Algunas de las características propias de los héroes de Scott —su pasividad, su inacción— no aparecen en estos personajes o lo hacen en menor grado. Así, estos personajes tienen una mayor capacidad de intervenir y alterar el devenir de los eventos históricos. Esto hace que en sus novelas no pueda aparecer el equilibrio idealista que caracteriza a las *Waverley Novels* ni durante el desarrollo del conflicto ni en su desenlace.²⁴

²⁴ Al respecto de las novelas de Valentín de Llanos, Salvador García Castañeda escribe: «Los finales, que no son los propios de la novela scottiana ni de la genuinamente romántica, están impuestos por el carácter de crónica de los acontecimientos contemporáneos que tienen estas narraciones. No son finales felices pues relatan la marcha al exilio de los protagonistas y la derrota de los liberales, pero tanto el narrador como sus criaturas tienen fe ciega en sus ideas y esperanza de triunfo» (1991: 53).

a) Gomez Arias or The Moors of The Alpujarras: *Gómez Arias*

La primera novela histórica de Telesforo Trueba, *Gomez Arias or The Moors of The Alpujarras* se sitúa en la Granada de los Reyes Católicos, pocos años después de la conquista del reino a los musulmanes, y se ambienta en una rebelión de los moriscos alpujarreños, anterior a la de 1568, que tuvo lugar bajo el reinado de Felipe II. Gómez Arias es un joven soldado del ejército de la reina, que lucha para reprimir el levantamiento. Mientras tanto, mantiene relaciones con dos mujeres, Leonor y Teodora. La primera, la hija del capitán Alonso de Aguilar, le ofrece un matrimonio muy ventajoso, tanto social como económicamente; la segunda, aunque también noble, no le proporcionaría tantas ventajas. Aún así, Gómez Arias rapta a Teodora bajo promesa de matrimonio, y deshonrada, la vende —dos veces— al caudillo árabe Cañeri. Cuando la rebelión es reprimida, Isabel la Católica lo condena a casarse con Teodora, pero el renegado Bermudo, que llevaba años preparando su venganza contra él por haber deshonrado a su mujer, lo mata con una daga envenenada.

Como ya se puede suponer, Gómez Arias no se define fácilmente a través de las características del héroe medio. El joven soldado es orgulloso y ambicioso, y todas sus acciones nos presentan, desde el principio, un personaje protagonista sin muchos escrúpulos, que está lejos del ideal de comportamiento que representa el héroe de Scott. Una de las convenciones estilísticas que Telesforo Trueba usa en esta novela, y en otros escritos históricos, es la ocultación de la identidad por medio de las ropas —convención que, por otro lado, es aprovechada también por Scott en muchas de sus novelas—. Con este recurso, Trueba ayuda al lector a comprender la personalidad del héroe, que, como poco, es enigmática y está llena de claroscuros. Para Gómez Arias, la única forma de luchar en el torneo que se narra en los primeros capítulos es ocultarse tras un disfraz, porque se le supone desterrado de Granada por la reina durante unos meses, por haber herido a otro caballero en una disputa.²⁵ No quiere dejar pasar la oportunidad de participar en el torneo, a causa de su orgullo y su vanidad. Su forma de vestir, lejos de hacerle pasar desapercibido, llama la atención de manera intencionada. Lleva un pequeño manto negro de terciopelo, adornado suntuosamente con oro, sobre la una armadura azul. En el pulido casco lleva plumas blancas y marrones, con un estandarte de los mismos colores en su lanza. En el pecho lleva un escudo con el lema «Conocelle por sus fechos» (1828: 1, 41).²⁶ Esta inmodestia a la hora de presentarse en el torneo contribuye a la construcción de un personaje de carácter fanfarrón y excesivo, que se aleja del equilibrio y la pasividad propias de héroe medio.

El conflicto que sirve de argumento para *Gomez Arias* establece una línea divisoria muy clara entre los dos grupos religiosos que se enfrentan, los musulmanes y los cristianos. Gómez Arias mantiene una clara preferencia por la victoria del bando cristiano, pero hace tratos con los musulmanes cuando se ve atrapado. Mientras que los héroes de Scott mantenían una posición neutral entre los bandos, Gómez Arias aprovecha las circunstancias para su propio beneficio. En el Prefacio de la novela, Trueba explica que ha querido «suavizar» el carácter de Gómez Arias (1828: 1, x), para hacerlo más agradable

²⁵ Ivanhoe también lucha en un torneo enmascarado, bajo el seudónimo «The Disinherited Knight».

²⁶ «The incognito knight [...] was completely accoutred in a blue steel armour, over which he wore a short mantle of black velvet, sumptuously adorned with gold. On his burnished helmet he wore a profusion of white and sable feathers, and on his lance streamed a pennon of the same colours. His breast was covered with a ponderous shield, bearing no device, but the solitary motto —“Conocelle por sus fechos”. The incognito knight brought with him neither squire nor page, and there was an air of mystery about his person that tended considerably to heighten the interest which his sudden appearance had already excited» (1828: 1, 40-41).

a los lectores. Así, en lugar de ser un libertino desalmado, como lo recuerda la tradición literaria y romancesca, Gómez Arias aparece en la novela de Trueba como un hombre extraordinariamente ambicioso, con una moral ciertamente relajada y poco respeto por las leyes de los hombres.²⁷

Es la ambición de Gómez Arias la que lo coloca en el centro de los dos grupos, y no su fidelidad, como ocurre con los héroes de Scott. Creo que es por esto por lo que no se le puede considerar un héroe medio arquetípico, puesto que no mantiene una posición ideológica neutral. Los héroes de Scott están en el centro del conflicto porque son seres pasivos, que observan el enfrentamiento y respetan los valores de uno y otro bando, mientras que Gómez Arias lo hace por oportunismo. Hay un contraste profundo entre la actitud que toma Gómez Arias en su vida pública con respecto a su vida privada. El narrador expresa esta contradicción en su carácter:

Honour was the idol of Gomez Arias, who appeared one of the most scrupulous in the observance of his tenets; he could not brook a word, a glance, a smile which might seem derogatory to the essence of its established maxims. Again, his word was sacred and inviolable. The least equivocation in his promise to man might sully him with an indelible stain; but then he would calmly and deliberately, without transgressing his honour, employ all his guile to deceive a weak and unprotected female (1828: 1, 238-239).

Oficialmente, mantiene una imagen impecable, y su compromiso con la cristiandad y las leyes de la caballería no pueden ponerse en duda. Sin embargo, en el ámbito privado es un traidor, no solo a la honra de Teodora y su padre, sino también a la corona. A pesar de las grandes similitudes estructurales y narrativas que la novela tiene con *Ivanhoe*, los dos protagonistas son muy diferentes. *Ivanhoe* es evidentemente pasivo y caballeresco; sin embargo, Gómez Arias es enérgico y deshonesto, y contempla la sociedad desde una posición condescendiente:

In his personal appearance he was remarkably handsome, being tall and majestic stature, to which his finely limbs were in strict proportion. There was intelligence in the piercing glaze of his dark eye, and smile of mixed gaiety and satire sat habitually upon his lip (1828: 1, 78).

Como se puede comprobar, el idealismo que hay en la caracterización del personaje de Scott está del todo ausente en el carácter de Gómez Arias, y también en el desenlace de la novela. En esta descripción, vemos, como a través de la apariencia física, el narrador destaca el carácter orgulloso y desafiante del protagonista. Gómez Arias se asemeja a lo que Welsh llamó «el héroe oscuro» («dark heroes») en las novelas de Walter Scott: un personaje que actúa en los márgenes de la sociedad, como lo hace también George Stauton —Robertson— en *The Heart of Mid-Lothian* (1992: 40).²⁸ Gómez Arias no es un ciudadano ideal, y no representa un arquetipo social neutral, sino que corrompe las normas

²⁷ Para esta novela, Telesforo Trueba toma el argumento de la comedia de Calderón de la Barca *La niña de Gómez Arias*, que, a su vez, se basa en un romance tradicional, como se verá más adelante en el capítulo tercero de este ensayo.

²⁸ Welsh cita la descripción que el narrador hace de este personaje en el capítulo II, que es sugestivamente parecida a la que Trueba ofrece de Gómez Arias diez años después: «The fiery eye, the abrupt demeanour, the occasionally harsh, yet studiously subdued tone of voice, -the features, handsome, but now clouded with pride, now disturbed by suspicion, now inflamed with passion- those dark hazel eyes which he sometimes shaded with his cap [...]» (1992: 40-41).

sociales. Aunque la novela presenta un antihéroe malvado, el renegado Bermudo, Gómez Arias desempeña en ocasiones el papel de villano, al vender a Teodora —y también a su criado Roque— a los árabes y al transgredir los órdenes de la Reina Isabel la Católica. Aun así, y puesto que Trueba quiere redimir a personaje, hace que al final rectifique, y aunque forzado por las circunstancias, entienda que es necesaria una justa reparación a Teodora.

Está claro que, a pesar de haber declarado en el prólogo de la novela su adhesión al modelo de Scott, en *Gomez Arias* Trueba no usa el prototipo de héroe medio. A pesar de su intención de dulcificar el carácter del personaje, Trueba ofrece un héroe malvado y oportunista, que da prioridad a su bienestar personal por encima del bien común. Aunque lidera la victoria de los cristianos, se esconde tras la mentira y el honor pretendido para mantener y elevar su posición social. Mientras que, en otras novelas, como se explica a continuación, los héroes representan la lealtad a Castilla y a España, Gómez Arias solo es fiel a sí mismo. Así, personaliza la imagen del patriota fingido, que es un peligro para la paz común. En ninguna otra de sus otras narraciones históricas Trueba introduce una figura protagonista tan poco modélica. Gómez Arias comparte algunas características con héroe medio, pero su crueldad y ambición lo alejan del arquetipo de protagonista scottiano.

b) *The Castilian: Ferrán de Castro*

The Castilian noveliza los acontecimientos de la Primera Guerra Civil Castellana (1366-1369), que enfrentó a Pedro I —recordado por unos como «El Cruel» y por otros como «El Justiciero»— con su hermanastro Enrique de Trastámara por la corona de Castilla. El personaje principal de esta novela es Ferrán de Castro, «El Castellano», partidario incondicional de la causa pedrista. El conflicto principal se enlaza con las relaciones de Ferrán con Constanza. Al principio de la novela, tras la primera derrota de Pedro, Ferrán acompaña al rey al exilio, donde buscan ayuda extranjera para vencer a los Trastámara. El matrimonio de Ferrán y Constanza tiene que aplazarse, y las relaciones entre ambos se ven amenazadas por la inconstante lealtad de Don Egás, padre de la joven, a uno y a otro rey, así como por la insistencia del caballero Don Alvar, mano derecha de Enrique de Trastámara, en casarse con ella. A pesar de haber conseguido la asistencia de Inglaterra en el conflicto, Pedro pierde la guerra y muere a manos de su hermano, que reina en Castilla con el nombre de Enrique II. Aunque Ferrán es indultado por el nuevo rey, prefiere marcharse del reino una vez casado con Constanza.

Mientras que Gómez Arias muestra un profundo desdén por las normas sociales, Ferrán de Castro les tiene un profundo respeto. Hay que tener en cuenta, que Ferrán de Castro no pertenece a la clase media, sino a la nobleza, y que, a diferencia de los héroes de Scott, el personaje de la novela procede de un personaje histórico, Fernán Ruiz de Castro, Conde de Lemos.²⁹ En el Prefacio, Trueba dice que no ha exagerado en la caracterización de «El Castellano»: «his heroism, high principle, and singular attachment to the king, are strictly authentic» (1829: I, VII). Precisamente, la fuerza de este personaje radica en este aspecto. Su carácter inflexible y en la profunda fidelidad que muestra ante su rey lo convierten en un personaje casi épico, profundamente heroico en el sentido tradicional.

²⁹ Fernán Ruíz, a pesar de ser recordado por su fidelidad al rey, estuvo un tiempo en el bando de Enrique de Trastámara, porque se sintió traicionado por Pedro cuando este se casó con su hermana Juana. Posteriormente, este matrimonio se anuló y Fernán volvió a luchar con Pedro. En la novela, Ferrán de Castro nunca abandona a Pedro, aunque se siente tentado cuando el rey lo encarcela para poder acercarse a Constanza con proposiciones indecentes.

En este sentido, Ferrán de Castro es muy diferente al héroe scottiano, que rara vez se comporta con ese valor propio de los mitos históricos.

La personalidad de Ferrán de Castro se comprende bien en contraposición a la de Don Alvar, su homólogo en el bando de los Trastámara. Ferrán y Don Alvar habían sido amigos en la infancia, pero en la edad adulta eligieron fidelidades políticas opuestas. Trueba compara a ambos en el capítulo III:

Castro and Don Alvar had in their boyhood been on terms of the closest friendship. Equality in age and rank, and the brilliant qualities by they were both distinguished, naturally wrought in their generous bosoms sentiments of mutual regard, which circumstances afterwards unfortunately converted into rivalry and aversion. They were both ardent in the pursuit of glory and renown, both enthusiastically bent on high reputation for noble deeds and achievements (such as the reigning spirit of chivalry excited in their minds), and nature had gifted both an equal degree of courage and resolution [...] Don Alvar looked for the glory in adventurous circumstances. Don Ferrán proudly sought it within himself (1829: 1, 38-39).

Aunque los dos son personajes nobles, caballerescos y valientes, sus motivaciones no son las mismas. Don Alvar busca el honor en el reconocimiento de los demás, según las circunstancias en las que se encuentre; Ferrán, sin embargo, lo hace solo por sí mismo, mostrando una profunda conciencia de dignidad. A continuación, el narrador explica que, aunque Don Alvar se vanagloria de seguir la casa de los Trastámara, liberadora de la opresión del reino, sus lealtades no son tan profundas como las de Ferrán, que ofrece sus servicios desinteresados al rey Pedro con el profundo convencimiento de que es la causa justa (1829: 1, 39). El que los dos caballeros tengan similar origen, educación y características morales ayuda a que la comparación entre ellos sea inmediata para el lector. Puesto que cada uno elige un bando diferente en la guerra por la sucesión del trono, y que el narrador se asegura de presentar a Ferrán como el héroe de la causa más noble, se establece entre ambos caballeros una oposición maniquea: el lector, que percibe a Ferrán como la imagen de la nobleza y de la fidelidad, se encuentra ahora con un personaje opuesto al héroe, y por ello, lo entiende como un antagonista, e incluso un villano. El antagonismo entre Ferrán y Don Alvar simboliza, además, la rivalidad entre los propios españoles en el contexto contemporáneo, que están divididos por lealtades diferentes, y en algunos casos, como el de Don Alvar, bajo la influencia extranjera.

Ferrán de Castro pertenece a un bando muy definido y participa de manera abierta en el conflicto, se compromete con él, actúa e interviene en los hechos que se narran. Es inteligente y moralmente firme, como lo es el héroe medio, pero representa un ideal de resistencia al Otro. No se posiciona en el centro del conflicto, como Waverley o Osbaldistone. Por todo esto, aunque Ferrán de Castro puede encajar mejor en el prototipo de héroe medio, en ningún caso puede entenderse como un héroe neutral ni pasivo. Si algo caracteriza al héroe medio es precisamente la ausencia de valor épico en sus acciones y en su personalidad, y Ferrán de Castro, sin embargo, simboliza la resistencia patriota y gloriosa ante la invasión extranjera y la toma del gobierno por un rey ilegítimo. Para mostrar una figura defensora de los valores nacionales y del gobierno legítimo, Trueba se aleja del modelo de Scott. Así, consigue reflejar en Ferrán de Castro la imagen del patriota liberal.

De hecho, tras la derrota en la Batalla de Montiel y la muerte de Pedro, Ferrán de Castro también termina emigrando a Inglaterra, aunque el rey Enrique le ofrece el perdón real gracias a la intervención de Don Alvar, que antes de morir, se arrepiente de

haberse interpuesto entre Ferrán y Constanza. Como Trueba, Ferrán de Castro se exilia de manera voluntaria, porque se siente incapaz de vivir en un estado gobernado por «an usurper and a fratricide» (1829: III, 364).

c) Salvador, *The Guerrilla: Salvador de Montalván*

La novela se sitúa en los años de la Guerra de la Independencia en España. Salvador de Montalván es un joven liberal de buena familia, enemigo de los franceses. La historia de amor entre Salvador y Blanca acompaña al relato de los acontecimientos históricos. Todo comienza cuando la madre del héroe es humillada por un capitán del ejército de Napoleón, y Salvador lo mata, por lo que tiene que huir de Cuéllar. En su huida, decide formar una guerrilla de buenos hombres, para combatir la invasión extranjera. Es herido y se refugia en casa de Blas de Orduña, cuyas dos hijas, Elvira y Fulgencia lo cuidan. Elvira se enamora de él, y ante el rechazo de Salvador, decide disfrazarse de hombre y, con el nombre de Camilo, luchar en la guerrilla para proteger la vida de su amado. Fulgencia huye para casarse con un capitán francés. Mientras tanto, Blanca es asediada y raptada por el coronel Durosier. Tras el relato de muchas aventuras, Elvira muere en la batalla, Fulgencia se arrepiente, se separa de su marido y entra en un convento, y Salvador y Blanca se casan.

Salvador es el héroe más carismático de las novelas de Trueba que aquí se estudian. Como Francis Osbaldistone, es un joven lleno de entusiasmo y con una visión romántica de la vida:

Salvador de Montalvan was a young man, full of enthusiasm, and of a most romantic turn of mind. His fervid imagination loved to dwell on scenes of heroic achievement, and riot in those exalted feelings of refined friendship and absorbing love, which, alas! But too rarely are to be found, except in the creation of the poet and the novelist (1834: I, 8).³⁰

Por como lo describe el narrador, el lector puede imaginar lo que después encuentra en el héroe: Salvador ve la vida y la guerrilla como una aventura exótica, y quiere imitar a los grandes héroes nacionales, especialmente a aquellos que colaboraron con la conquista americana. Como a Don Quijote, los libros le despiertan la imaginación y le excitan los sentimientos. La invasión napoleónica de España exalta aún más estos sentimientos, y a raíz de ella se prepara para llevar a cabo grandes hazañas y realizar sus sueños románticos (1834: I, 9-12).

Sin embargo, Osbaldistone se limita a componer textos —recuérdese el horror de su padre al encontrar entre sus papeles una poesía dedicada a Eduardo, el Príncipe Negro—, y no pasa a la acción. Es más, cuando su padre le pide que lo haga, se niega rotundamente. Por el contrario, Salvador, mata al soldado francés sin dedicar antes un momento a la reflexión. Debido a sus ideas liberales, además, toma la determinación de luchar contra los franceses. Se convierte en un líder de la resistencia, y su guerrilla gana buena fama entre españoles y franceses. De nuevo, encontramos un héroe que, como Ferrán de Castro, no se mantiene neutral en el enfrentamiento, sino todo lo contrario, y que es además muy apasionado.

³⁰ Curiosamente, Trueba permite a Salvador encontrar esa amistad en Calisto y ese amor en Elvira —que son la misma persona—, pero rechaza estos sentimientos por fidelidad a Blanca.

Salvador no es solamente un representante ideal de un momento de crisis, como son los héroes medios, sino que representa también la imagen abstracta del modelo de héroe para el bando liberal, es decir, para los hombres de su propia clase y de la de Trueba. Este personaje simboliza la resistencia del liberalismo español desde la visión más romántica y embellecida posible de la guerra de guerrillas. Gracias a él, Trueba puede dar opiniones políticas no solo a través de la voz del narrador, sino también de las palabras del héroe, sobre Napoleón (1834: I, 163-164) o sobre el papel de los afrancesados en la invasión (1834: I, 281-282). Es evidente que el narrador se identifica en gran parte con su personaje, lo que le permite usar la voz de este para transmitir sus propias ideas.

El camino físico que recorre Salvador luchando con la guerrilla, desde que asesina al atacante de su madre hasta el final de la novela, es también, en parte, un camino psicológico. No se puede decir que haya un desarrollo total del héroe a consecuencia de las aventuras —de carácter folletinesco— que vive durante la novela. Sin embargo, Salvador no termina siendo un joven romántico entusiasmado por la guerra, sino que «[he] laid down his arms, and resolved to dedicate his future life to the enjoyment of domestic life» (1834: III, 258). Aunque el personaje se presenta muy bien definido y caracterizado como liberal, guerrillero y aventurero, Trueba deja un poco de espacio para que Salvador evolucione hacia la madurez, del mismo modo que lo hacen Waverly y otros héroes de Scott.

Alfredo Moro (2016: 34) señala que con Waverly, Scott creó un tipo de personaje que aparecerá en varias de sus novelas, y que, entre otras cosas, se caracteriza por tener una educación romancesca, a través de modelos literarios o de modelos pseudocientíficos; la puesta en práctica de esos modelos en la vida mundana, donde se fracasan; y por reconocer la propia falta de madurez.³¹ Salvador se identifica bien con esta trayectoria vital: su padre le ofrece una educación destinada a la abogacía, y no le agrada la tendencia del joven a la lectura de ficción y de historia, porque «this was not quite the sort of frame of mind necessary to follow with advantage the dry and laborious pursuit of the law» (1834: I, 9); al formar la guerrilla, Salvador lleva a la realidad las ideas que estas lecturas han generado en su imaginación; pero al final, opta por abandonar la lucha para llevar una vida familiar, y se adapta a los preceptos sociales moralmente aceptables. Como señala Pardo García al respecto de Waverley (2016: 131), este personaje sufre «un abandono del romance para abrazar la Historia, es decir, la realidad». Salvador, igualmente, decide al final conformarse con una vida tranquila y realista, dentro de un marco histórico y político concreto, del que sin embargo no se desvincula.

A pesar de que su compromiso constante en el conflicto con uno de los bandos diferencia a Salvador del modelo de héroe medio, este personaje se constituye, entre los protagonistas de las novelas que aquí se estudian, como uno de los más cercanos al arquetipo scottiano, por su carácter y su evolución como personaje.

³¹ Alfredo Moro (2016: 34) señala que hay bastantes autores, entre ellos él mismo, que han definido a *Waverley* como una *Bildungsroman*, porque «su protagonista [...] deberá experimentar un proceso de formación y alcance de la madurez bastante relacionado con su renuncia a sus tendencias quijotescas, fruto de su inexperiencia juvenil». Es evidente que en las novelas de Scott, y también en las de los emigrados, el proceso de aprendizaje del protagonista es fundamental. Sin embargo, creo que catalogar estas novelas como novelas de formación sería dar mayor importancia a este proceso que a la materia histórica. Creo que el aprendizaje de personajes como Waverley está subordinado a la observación de los procesos históricos y del color local que hacen durante sus viajes. El proceso de formación tiene, al final, una función determinada: una vez habiendo pasado por una serie de experiencias, el protagonista decide mantener el equilibrio social e ideológico a través de su participación en el conflicto y de su matrimonio final. No es tan importante el camino en sí —el proceso y la evolución psicológica del personaje—, como el inicio y el final del mismo; y no se profundiza tanto en el interior del héroe como en lo que ocurre a su alrededor. Hay que tener en cuenta, además, que estos héroes están contruidos para que sean fácilmente reconocibles como arquetipos sociales, y que el proceso de aprendizaje está siempre subordinado al significado social de la novela.

d) Don Esteban, or Memoirs of a Spaniard Written by Himself: *Esteban Lara*

Don Esteban comienza en 1808, con la invasión francesa, y cubre todo el periodo de tiempo que va desde la Guerra de la Independencia y la vuelta de Fernando VII hasta el pronunciamiento de Riego —«the heroic Don Raphael de Riego» (1825: III, 241)— y el inicio del Trienio Liberal. Esteban Lara, joven procedente de una familia acomodada, se enamora de Isabela, huérfana al cuidado de su tío el marqués de Moncayo. Los padres de Esteban le descubren que no es su hijo biológico, y por su origen desconocido, no puede casarse con ella. Esteban se une con su hermano Raimundo a una guerrilla para combatir contra los franceses. Es capturado, aunque más tarde se le libera, y participa en una serie de operaciones militares destacadas. Tras el Decreto del 4 de mayo, su padre tiene que emigrar a Francia con su hermano. La Inquisición detiene a Esteban y le tortura, por unas cartas que envió a Isabela, donde critica comportamientos del rey y del Santo Oficio, y que Don Facundo, el tío de Isabela, descubre y denuncia. Sin embargo, Esteban consigue escapar gracias a la intervención de un protector, que le ayuda a entrar en la guardia de corps. Con el triunfo del pronunciamiento, vuelven los exiliados, Don Facundo se suicida y Esteban descubre que, en realidad, es hijo del marqués. Se reinstaura la Constitución y se abole la Inquisición, y Esteban e Isabela se casan. La novela termina en este punto, pero el narrador sugiere que, tras el final del Trienio Liberal y la reinstauración del absolutismo, Esteban tiene que salir de España, como emigrado. La novela continúa en un texto posterior que Llanos no llegó a publicar, *The Spanish Exile*, que narra la vida de Don Esteban durante los años que pasa en Londres.

Llanos presenta todas las vivencias de Esteban como si fueran suyas propias. La novela está escrita como una autobiografía, y se subtitula *Memoirs of a Spaniard Written By Himself*. En el Prefacio, escribe:

Driven from his native country by the late disastrous political events, which still distract unhappy Spain, and severed from all his heart holds dear, the author found, in the sad inactivity of an exile's lot, too many inducements to ponder over his misfortunes and disappointments, not to seek some occupation which might tend to alleviate the recollection of them (1825: I, 1).

Sin embargo, se sabe que la vida de Don Esteban no fue la de Llanos, que ni siquiera se encontraba en España la mayor parte del lapso temporal en el que se desarrolla el argumento del libro.³² El recurso de la autobiografía sirve al autor para dar verosimilitud al relato de las maldades del absolutismo, y para identificarse con Esteban como liberal defensor de la independencia nacional y ahora exiliado en otro país tras el fracaso constitucional.

Esteban tiene una relación más personal con los hechos históricos que el héroe medio.³³ En su vida, tienen consecuencias las circunstancias políticas y sociales de la España de la época, y sus decisiones —unirse a la guerrilla y al ejército, o más tarde unirse a la guardia de corps—son representativas de las de una generación. En el periodo de tiempo que

³² Marie Adami escribe en la biografía de Fanny Keats, esposa de Valentín de Llanos: «But the picture was the fruit of literary license; the description of the mournful exile had little in common with the elegant Señor Llanos» (1938: 121).

³³ En el primer volumen de la novela, antes de comenzar a explicar el estado de la política española en 1808, Esteban dice: «As this is one of the most important epochs in the modern history of Spain, and as the subsequent events of my life are so much interwoven with it, I may be permitted to glance rapidly over the political aspect of Spain at that period» (1825: I, 105).

abarca el libro, Esteban interviene en multitud de acontecimientos decisivos en la historia de España, como la Batalla de Vitoria (1813). No es un testigo de los hechos, sino que participa activamente con ellos. Es decir, no se puede decir que este personaje tenga un carácter pasivo.

Además, Esteban toma partido en el enfrentamiento, y no solo como personaje, sino también como narrador. En el capítulo VII de la novela, pone en antecedentes a los lectores ingleses sobre la situación política española. Habla del reinado de Carlos IV, de Godoy y de la mala gestión económica de España. Don Esteban culpa a Carlos IV de haber dejado a España en manos de un «príncipe tan débil y despreciable» (1825: I, III), que llevó a España a la ruina, a causa de lo cual se pudo producir la invasión francesa. Llanos no crea un héroe que representa a toda la sociedad, sino un modelo de resistencia liberal. Así, el personaje de Don Esteban —y su voz como narrador— colabora en la construcción de la imagen de la Guerra de la Independencia que los emigrados hacían desde el exterior.³⁴

A pesar del evidente compromiso con el bando liberal, Don Esteban es manifiestamente inconsistente cuando se alista para ser guardia de corps. ¿Por qué querría servir al rey absolutista un liberal tan firme en sus creencias? En la novela, Esteban explica que lo hace para poder ayudar a su padre a volver del exilio, y también para demostrar lo suficiente de sí mismo para que se le permita casarse con Isabela. Llanos utiliza el servicio de Esteban en la guardia del rey para mostrar la corrupción política y moral de la corte, y como recurso, resulta fructífero. Sin embargo, lo que Llanos realmente consigue es que Esteban parezca menos implicado con la causa liberal. En la etapa de transición entre la monarquía absolutista y el régimen constitucional la imagen del liberal resistente se solía presentar sin fisuras. Don Esteban, sin embargo, ofrece en esta parte de la narración una ambigüedad que resta coherencia a su lucha contra el enemigo, en este caso el absolutismo fernandino. Esta ambigüedad, sin embargo, acerca al personaje de Esteban a los héroes scottianos, que, como hemos visto, mantenían relaciones con ambos bandos implicados en el enfrentamiento.

Don Esteban, como guerrillero, soldado y guardia, viaja por toda España cumpliendo diferentes misiones. En estas novelas, Llanos utiliza el viaje de sus protagonistas como medio para mostrar España a los ingleses y para pintar detallados cuadros de las costumbres locales, mucho más comunes en sus novelas que en las obras históricas de Trueba. El camino que recorre también muestra impresiones de la Guerra de la Independencia, la inmediata posguerra y los años de gobierno de Fernando VII. Además, al término de la novela sabemos que vive en el exilio, «lonely and remote from the land of his birth» (1825: III, 291). Pero al mismo tiempo, de nuevo el camino conlleva un proceso de aprendizaje. Esteban comienza su viaje muy joven, y como Salvador, ve la guerra y la resistencia desde un punto de vista romántico y, no parece ser capaz de reconocer la diferencia entre el heroísmo literario y el real, como tampoco puede hacerlo Waverley al inicio (Moro, 2016: 35). Sin embargo, a medida que va avanzando la trama, Esteban va haciéndose más consciente de las verdaderas consecuencias de la invasión francesa y el absolutismo, así como del poder de la Iglesia católica y del Tribunal de la Inquisición. Vive un desengaño progresivo general, tanto íntimo como político, marcado por dos momentos fundamentales: el Decreto del 4 de mayo, por el cual tiene que emigrar su padre; y, al término de la novela, el fin del Trienio Liberal, que provoca su propia emigración. Al final, Esteban es, como Waverley, «a sadder but a wiser man» (Scott, 1994: 416). Este proceso de desilusión

³⁴ Para más información sobre la imagen que los exiliados construyeron sobre España desde el exterior: *Spain in British romanticism (1800-1840)*, editado por Diego Saglia y Ian Haywood; *Liberales y románticos*, Vicente Llorens.

que sufre Esteban es el resultado de la imposibilidad de cumplir sus deseos como liberal, porque se encuentra una realidad en la que domina la tiranía y el absolutismo, y contra la que no puede establecer un conflicto abierto.³⁵

Aunque Esteban lucha en la guerrilla y defiende la libertad de España y la causa liberal, también entra en contacto con el otro bando cuando sirve en la guardia. Gradualmente va perdiendo la pasión inicial, y en el momento de su exilio, aunque no pierde la esperanza de la restauración liberal, se muestra mucho menos exaltado y más paciente. Todos estos rasgos, como se ha visto, lo acercan al modelo de «héroe medio» de Scott. Por otro lado, la identificación de Valentín de Llanos y Don Esteban en la persona narrativa nos lleva a pensar que la desilusión del héroe, provocada por la derrota del liberalismo y la emigración, es también la del propio autor. En la defensa de los principios políticos, Llanos se muestra en todas sus obras vehemente y confiado en el triunfo final de las teorías constitucionales doceañistas. Sin embargo, tras el fracaso de estas, el héroe marcha al exilio, manteniéndose en un estado de espera, que culmina con la muerte de Fernando VII en 1833, año en el que la familia Llanos-Keats vuelve a España.

e) Sandoval, or The Freemason: *Calisto Sandoval*

La acción de *Sandoval* se sitúa en el momento en el que Fernando VII regresa a España tras la Guerra de la Independencia. Calisto Sandoval es un capitán del ejército español, de apasionadas ideas liberales, comprometido con la joven Gabriela. Con la vuelta del absolutismo, su padre tiene que emigrar y sus bienes son requisados por el estado. Debido a la influencia del Padre Lobo y de su sobrino Aniceto Artimaña, los padres de Gabriela deciden cancelar el compromiso y obligar a la joven a entrar en un convento. Sandoval intenta evitarlo presentándose en la ceremonia, y la Inquisición lo apresa. Escapa, disfrazado, y participa en gran cantidad de acontecimientos históricos relevantes para la historia de la resistencia liberal. Colabora, siempre en la resistencia, en un motín en una cárcel de la Inquisición, en el levantamiento de Lacy (1815) y en la conjuración de Porlier (1817). Además, ayuda a escapar a Juan Van Hallen de la prisión y contribuye a hacer posible el pronunciamiento de Riego (1820). Tras el restablecimiento de la Constitución, el padre de Sandoval regresa del exilio, el Padre Lobo es apresado y Artimaña muere. Sandoval y Gabriela se casan, pero tras el fracaso del Trienio Liberal tienen que emigrar a Londres.

Sandoval tiene en común con el héroe medio el ser un representante ideal de la sociedad. Es también un caballero de familia hidalga, inteligente y en constante contacto con el conflicto armado en el que participa, además, activamente. Pero, al contrario que el héroe medio scottiano, Sandoval es un modelo de comportamiento, con una extraordinaria capacidad de sacrificio personal. Llanos nos presenta a un héroe de la libertad, que nunca se rinde, y que está dispuesto a derramar su sangre para, por ejemplo, participar en la toma de Pamplona de 1814 (1826: 1, 311). Como en *Don Esteban*, el héroe no mantiene un equilibrio ideológico en su participación en el conflicto, sino que se compromete abiertamente con el bando liberal.

³⁵ Sobre la desilusión del héroe de Scott, Pardo García (2016: 137) señala: «Para todos estos autores, la desilusión del héroe que resulta del conflicto entre sus aspiraciones y la cultura que habita (Welsh), entre su visión expansiva o ampliada del mundo y el mundo real (Lukács), o entre sus expectativas románticas y la realidad (Levin), parece ser la clave de la herencia quijotesca en la narrativa decimonónica. El énfasis recae así en esa inadecuación entre un yo que forja una idea del mundo y el mundo real, pero es necesario reivindicar también el papel que juega en ese proceso la inadecuación del yo a su idea de sí mismo [...], es decir, el carácter fallido del héroe: la desilusión es en gran medida la desilusión de sí».

Sandoval no es un personaje pasivo, sino que presenta una profunda capacidad de acción y elección. Al igual que el héroe medio de Scott, observa la realidad política y social: «[Sandoval] contemplated the weakness of some, the corruption of many and the indifference and apathy of the rest» (1826: I, 108). Pero a diferencia de Nigel Olifaunt (*The Fortunes of Nigel*) o Edgar Ravenswood (*The Bride of Lammemoor*), no solo contempla cómo ocurren las desgracias nacionales y las personales, sino que va un paso más allá y determina con sus acciones el desarrollo de la acción histórica.

Calisto Sandoval es, además, un verdadero patriota, un héroe de fundamentos épicos, como sugiere el narrador cuando lo asemeja a Rafael de Riego:

With Don Rafael, Sandoval had now formed the closest intimacy. Indeed, it was impossible that men who thought so much alike, whose qualities and dispositions assimilated in every essential respect, and whose very natures seemed to have been cast in the same mould, should remain long without feeling for each other the warmest and sincerest attachment (1826: II, 241).

Al igualar a Sandoval con un mito del liberalismo como Rafael de Riego, Llanos aleja al personaje del tipo pasivo de héroe medio, para identificarlo con la resistencia activa al absolutismo y con los mártires de la libertad.

Calisto Sandoval se relaciona al mismo tiempo con el héroe byroniano del poema *Childe Harold's Pilgrimage*, del que hay abundantes citas en la novela. Como es sabido, uno de los principales temas de este poema es la libertad y la resistencia al opresor. Byron describe en él a los nobles héroes españoles que lucharon contra la tiranía. Calisto es un joven de buena familia, educado, un tanto misterioso y de mucho carisma; se encuentra a menudo con problemas con la ley, e incluso mantiene durante un tiempo una existencia al margen de la sociedad. En este sentido, también Sandoval tiene mucho en común con el arquetipo de «dark hero» que Welsh establece para las novelas de Scott. Como apunta este crítico (1992: 40-41), estos héroes oscuros de Scott son de varias clases: algunos son personajes históricos, otros villanos, y por último, personajes de carácter romántico. Como Saladin, de *The Talisman*, Calisto es activo, inteligente y valiente; es caballeroso, astuto y sabe relacionarse con todo tipo de hombres; procura ser cauteloso, pero va siempre allí donde está la aventura, y es «el azote de los malvados» (1992: 44).

El carácter romántico de Sandoval lo lleva, en ocasiones, a la ensoñación épica de raíz quijotesca, que culmina en un proceso de desilusión similar al que sufre Don Esteban, rasgo que, como hemos visto, comparten con los héroes de Scott. En el capítulo XI del segundo volumen —introducido por una cita del *Childe Harold's* de Lord Byron, en la que se canta a la experiencia que proporciona el camino—, el héroe llega a unas románticas montañas en Asturias, donde quizá, piensa, estuvo Don Pelayo reflexionando sobre el futuro de España. El narrador señala que, a medida que avanza, Sandoval siente que «his spirits became more exuberant, and the dreams with which his imagination was always filled more and more wild and improbable, the glorious association of those romantic mountains». Evocando a Don Pelayo, Sandoval piensa en hechos gloriosos y heroicos, y acaba «weaving imaginary laurels for his own brows» (1826: II, 267-269). Sin embargo, todos estos sueños de grandeza desaparecen tras el fracaso del liberalismo. Al final de la novela, Sandoval mantiene el orden en La Rioja bajo gobierno militar. Tras la llegada de los Cien Mil Hijos de San Luis, es herido y trasladado a Francia, donde se reúne con su padre. Sandoval y su familia tienen que marcharse a Londres, donde viven con resignación y paciencia, esperando la caída del absolutismo. Como se puede observar, también el camino físico implica un proceso de desengaño en Sandoval, cuyas aspiraciones heroicas

entran en conflicto con la realidad, que al final se impone sobre todo el romanticismo de la resistencia.

En definitiva, Sandoval es un personaje de raíz scottiana, pero su personalidad no se limita a las características del héroe medio clásico, sino que se deja influir por otro tipo de personajes, ejemplo de la estética romántica. Llanos proyecta su liberalismo más exaltado en este héroe, y por eso, está totalmente comprometido con la lucha contra el absolutismo. Evoluciona a través de la novela, hacia una posición de desencanto, a pesar de sus aspiraciones épicas. Aun bajo la influencia de Scott, Sandoval carece de pasividad, pero, como Waverley, sueña con grandes hazañas, y como él, también sufre el conflicto que produce su imaginación al entrar en contacto con la realidad histórica.

*

Los héroes de las novelas de Llanos y Trueba tienen importantes rasgos en común con el héroe medio, como se ha visto, pero debido a que se los presenta como representantes ideales de la resistencia liberal, son valientes, activos, comprometidos y capaces de sacrificarse en lo personal por la defensa de la legitimidad del rey, de la invasión, o del progreso del liberalismo. Por eso, en estos aspectos se alejan del equilibrio del héroe medio y del puro papel de observador neutral.

Tanto en las novelas de Trueba como en las de Llanos los personajes principales comparten su origen noble y una posición social desahogada. Mantienen, además, una misma postura con respecto al conflicto al que se enfrentan, más polarizada que la de los héroes scottianos. Todos ellos, excepto Gómez Arias, tienen una lealtad sin fisuras a una causa, de la que son tremendamente entusiastas, y presentan una alta capacidad de acción y de intervención en la historia. La participación de Sandoval en multitud de acontecimientos históricos ocurridos en España en inmediata posguerra de la Guerra de la Independencia, por ejemplo, no está causada por la inercia, sino que supone en todos los casos decisiones propias que el héroe va tomando. En este sentido, Sandoval, como Jeanie Deans (*The Heart of Mid-Lothian*), no encaja dentro del paradigma de héroe mediocre. Los eventos históricos no están contados a través de su observación, sino desde su participación en ellos y desde sus propias motivaciones. Para Llanos, tanto en *Sandoval* como en *Don Esteban*, lo importante es mostrar un héroe que pueda relacionarse directamente con el prototipo de joven liberal que luchó de forma activa contra la invasión napoleónica, y por ello, no puede mostrar héroes apáticos, sino que tiene que incluir personajes con un fuerte carácter y poder actancial. Pero, al mismo tiempo, otorga sus personajes otros valores propios del héroe medio, como el carácter romántico de Sandoval o el contacto de Don Esteban con los dos bandos enemigos.

Así, los héroes de los emigrados son personajes esencialmente hispánicos y liberales. El liberalismo concebía al hombre como participante en la administración de la sociedad, depositario natural de la capacidad de manejar su conducta de manera apropiada, tanto para el conjunto de la nación como para la consecución de su propia felicidad como individuo. Excepto Gómez Arias, los héroes de Trueba y Llanos asumen una posición crítica y comprometida con la sociedad y la política nacionales. La perspectiva ideológica desde la que se observa el conflicto en España en las novelas de Trueba y Llanos se opone de esta manera a la noción de un héroe pasivo.

El viaje es, como para los héroes de Scott, un elemento integral de las novelas de los emigrados. En *Salvador*, *Don Esteban* y *Sandoval*, el camino forma parte de la misma esencia del personaje y tiene valor educacional. En el caso de *The Castilian*, sin embargo, el camino es relevante porque implica destierro o exilio de los personajes. Además, en

sus dos primeras novelas, Trueba no describe los viajes en el propio texto, sino que los convierte en una pausa en la narración, excepto para el relato de algún acontecimiento relevante para el argumento. Así ocurre también con el destierro de Gómez Arias, que está ocurriendo en el momento en que comienza la novela.

Por último, los héroes de los emigrados comparten con algunos personajes de las *Waverley Novels* el espíritu soñador y romántico, que entra en conflicto con la realidad. Pero mientras que estos terminan aceptando las normas sociales y políticas dominantes, aquellos oponen resistencia a adaptarse. Por eso, en lugar de finales idealistas en los que consiguen un matrimonio ventajoso y una buena posición social, como Ivanhoe o Osbaldistone, en las novelas de los emigrados hay falsos finales felices (García Castañeda, 1991: 72), en los que consiguen unirse en un matrimonio que desean o liderar una victoria militar, pero en los que encuentran el exilio o incluso la muerte.

2.2.2 *El enemigo del «héroe medio»*

Los héroes de las novelas analizadas se encuentran inmersos en un conflicto histórico, pero también personal, y en muchos casos, entran en enfrentamiento directo con otro personaje. En este epígrafe se estudian las características de los antagonistas de los héroes en las *Waverley Novels*, así como en las novelas de Telesforo Trueba y Valentín de Llanos.

Los enemigos de los héroes en las *Waverley Novels* son retratados de manera ambigua en multitud de ocasiones. En *Ivanhoe*, Bois-Guilbert es presentado como cruel y de carácter impulsivo, pero al mismo tiempo, es capaz de ser compasivo y afectuoso. En el capítulo III de la novela se le describe: «they say he is valiant as the bravest of his order; but stained with their usual vices —pride, arrogance, cruelty, and voluptuousness— a hard-hearted man, who knows neither fear of earth nor awe of heaven» (1830: 41). Aunque Bois-Guilbert tiene una historia de vida que justifica lo duro de su carácter: «his keen, piercing, dark eyes told in every glance a history of difficulties subdued and dangers dared» (1830: 16-17). Es un personaje contradictorio, abrumado por el pasado. Su personalidad se entiende mejor como la de un héroe romántico demoníaco que como la de un villano.

Debido al equilibrio moral que Scott mantiene en sus novelas, una figura como Rob Roy puede ser percibido por los otros al mismo tiempo como muy humano o como un personaje feroz, y es el mismo narrador quien se encarga de crear esa visión variable. Es un personaje que se encuentra al margen de la sociedad, y que actúa al margen de la ley, pero al que no se le puede considerar realmente un «villano» (Welsh, 1992: 40). Al mismo tiempo que sus acciones, y las de su clan, pueden llegar incluso a crear espanto, Rob Roy se nos presenta como un héroe, como se ha visto más arriba. En ocasiones, incluso puede llegar hasta a actuar como una especie de *deus ex machina*, que protege a Francis Osbaldistone en situaciones que podrían parecer insalvables.

Sin embargo, a pesar de esta ambigüedad general, hay veces que Scott quiere destacar la maldad de un personaje. Para ello, hace uso de las descripciones físicas. Graeme Tytler, en su artículo «Physiognomy in Sir Walter Scott's fiction», ha estudiado el tratamiento de las descripciones de los personajes en las novelas de Scott, y la relación entre estas representaciones y la obra de Johan Caspar Lavater, que tuvo una importante influencia en Gran Bretaña a finales del siglo XVIII. Aunque Scott rechaza en sus escritos privados, como cartas o diarios, los presupuestos de la fisiognomía propuestos por Lavater, en numerosas descripciones de personajes hay una clara relación entre algunas características de su aspecto físico y determinados rasgos de su carácter (2004: 224). En el mismo sentido, Scott describe con mucho detalle también las vestimentas de sus personajes, que

en ocasiones indican un nivel social o cultural, creencias religiosas o una determinada profesión. Las ropas, en ese sentido, también pueden orientar al lector en la percepción del carácter de los personajes, e incluso pueden llevar a la confusión de identidad.

Uno de los personajes que más claramente se oponen al héroe medio es Rashleigh, en *Rob Roy*, cuya descripción muestra que hay determinados rasgos de su aspecto físico que son señales de su moralidad enferma:

The features of Rashleigh were such, as, having looked upon, we in vain wish to banish from our memory, to which they recur as objects of painful curiosity, although we dwell upon them with a feeling of dislike, and even of disgust. It was not the actual plainness of his face, taken separately from the meaning, which made this strong impression. His features were, indeed, irregular, but they were by no means vulgar; and his keen dark eyes, and shaggy eyebrows, redeemed his face from the charge of commonplace ugliness. But there was in these eyes an expression of art and design, and, on provocation, a ferocity tempered by caution, which nature had made obvious to the most ordinary physiognomist, perhaps with the same intention that she has given the rattle to the poisonous snake (1893: 49).

Rashleigh está físicamente marcado por la falta de armonía, por la fealdad. Sus rasgos muestran una ferocidad brutal, como la de un animal salvaje, y por eso Scott lo compara con una serpiente venenosa.³⁶ Su falta de belleza se relaciona directamente con la indignidad y con la fiereza. La oscuridad de sus ojos y su forma de mirar es una señal de un carácter provocador y, en general, odioso. La descripción hace de Rashleigh lo opuesto a Osbaldistone. Sabemos, además, que aunque Rashleigh y Francis tienen los mismos objetivos —casarse con Diana y, posteriormente, la herencia de los Osbaldistone—, lo que los convierte en antagonistas. Pero además, Rashleigh no quiere que su primo consiga sus otros propósitos, y por eso, roba dinero y documentos del padre de Francis, para ayudar a la causa jacobita y perjudicar a su primo y a su tío.

Sin embargo, la caracterización de Rashleigh como antagonista de Francis es excepcional en las novelas de Walter Scott. En alguna de sus novelas se pueden encontrar personajes muy malvados, e incluso demoníacos, opuestos completamente al héroe o a la heroína. Pero, por lo general, en las *Waverley Novels* no encontramos un verdadero «enemigo» para el héroe medio. Puesto que el conflicto se presenta de la manera más objetiva posible, los bandos enfrentados se entienden mejor como ganadores y perdedores que como «malos» y «buenos». Scott, como se ha visto, tiende a mantener el equilibrio entre los opuestos en todos los aspectos de su narrativa, y por ello, ofrece personajes cuya oposición con el héroe está matizada por las características del mismo conflicto.

*

³⁶ En la descripción de James Ratcliffe, hay también una animalización del personaje, que ya desde el nombre está caracterizado por su parecido con una rata. Así, todos los rasgos que de él se describen lo definen como tal: «The complexion of this person was dark, and his age somewhat advanced. He wore his own hair, combed smooth down, and cut very short. It was jet black, slightly curled by nature, and already mottled with grey. The man's face expressed rather knavery than vice, and a disposition to sharpness, cunning and roguery, more than the traces of stormy and indulged passions. His sharp, quick black eyes, acute features, ready sardonic smile, promptitude, and effrontery, gave him altogether what is called among the vulgar a knowing look, which generally implies a tendency to knavery. At a fair or market, you could not for a moment have doubted that he was a horse-jockey, intimate with all the tricks of his trade; yet had you met him on a moor, you would not have apprehended any violence from him». (Scott, 1978: 152).

En su trabajo *The Melodramatic Imagination*, Peter Brooks estudia la influencia del melodrama en la novela moderna, y cómo los autores

within an apparent context of “realism” and the ordinary, they seem in fact to be staging a heightened and hyperbolic drama, making reference to pure and polar concepts of darkness and light, salvation and damnation (1976: xviii).

Esto que Brooks llama «the melodramatic imagination» lo usan Trueba y Llanos para presentar a sus personajes. Al igual que las personalidades de los protagonistas de Trueba y Llanos son profundamente heroicas —a excepción de Gómez Arias—, las de los enemigos son absolutamente negativas. En contraste con la narrativa de Scott, a Trueba y a Llanos les interesa mostrar el valor de sus héroes y la maldad de sus villanos, para presentar una visión más polarizada del conflicto. Los héroes de las novelas de los emigrados mantienen una lucha muy clara con un enemigo que representa todo lo opuesto a ellos.

Estos antagonistas están ciegos de poder y odian profundamente al héroe. Son partidarios del bando contrario —francés, musulmán, absolutista o del estamento clerical—, y generalmente, representan los males de la sociedad del momento. Trueba y Llanos quieren demostrar que el invasor es el enemigo, y para ello construyen sus relatos sobre una estructura claramente maniquea y alegórica.

El valor de la fisionomía de los villanos en las novelas de los emigrados sigue esta línea simbólica. Como se ha visto, en *Gomez Arias* es su protagonista el que, por su especial construcción, funciona al mismo tiempo como héroe y como villano. Aun así, y puesto que Trueba quiere redimir al personaje histórico, hace que al final, forzado por las circunstancias rectifique, y en cierto modo, entienda que es necesaria una justa reparación. Para establecer un contraste con la maldad del héroe, era necesario incluir un personaje todavía más perverso, que es el renegado Bermudo. En el capítulo primero del segundo volumen, se describe a Bermudo:

[...] his countenance being remarkable only for a larger share of calm resolution, deep malignity, and ill-boding ferocity, than those of his companions. A broad and strongly built frame, dark and lowering features, black and shaggy beard, and the savage glitter of an eye gloomily under its heavy brow, gave to his whole appearance a most forbidding and sinister expression (1828: II, 3-4).

Sin que el lector sepa todavía su nombre, ya es capaz de identificarlo como un villano. Sin embargo, un poco más adelante el narrador dice de él que mantiene unas pequeñas líneas de expresión que reflejan nobleza en su rostro, que apuntan que este hombre podría haber sido capaz de mejores sentimientos. Así, la caracterización de este personaje es doble desde el principio: podría haber sido un buen hombre, pero sin embargo es siniestro y feroz. El personaje de Bermudo se construye sobre matices, pero, al final, estos desaparecen, para dar mayor importancia a la maldad del renegado. Gómez Arias no es un héroe modélico, sino de carácter oscuro y ambicioso, y por ello, tiene sentido que su enemigo esté profundamente corrompido. De esta manera se puede mantener la oposición entre el héroe y el villano.

Aunque Bermudo tiene una relación cercana con el caudillo Cañeri, el narrador explica que, a pesar de sus ropajes de moro, «he had formerly belonged to other creed and nation than that of the Moslem» (1828: II, 5). Bermudo cambia de credo porque Gómez Arias atacó a su mujer, y esta, deshonrada, se suicida. Aunque pide justicia, esta no se ve satisfecha, de manera que se alía con el enemigo y jura venganza. Por un lado, es el

cristiano nacido como Bermudo; por otro, es el renegado que se hace llamar Alagraf. Las ropas que lleva lo definen como perteneciente a uno de los dos grupos. El ir vestido a la manera de los musulmanes le sirve a Bermudo para igualarse a aquellos a cuyo bando se ha unido, y lo que es más importante, le sirve para oponerse a los cristianos y desafiarlos. A través de las ropas, Bermudo se caracteriza como el antagonista de Gómez Arias, no solo por su enfrentamiento personal sino también dentro de la lucha que mantiene a la sociedad dividida.

En el desenlace de la novela las ropas que lleva Bermudo son de gran importancia. Cuando Gómez Arias llega a Granada tras haber liderado la resistencia ante la rebelión musulmana, la reina Isabel le obliga a casarse con Teodora para restaurar la honra de la joven. Entre la multitud que observa hay un fraile, que es Bermudo disfrazado, y que apuñala al héroe. El Conde de Tendilla, caballero de la corte, le increpa llamando la atención sobre sus ropas, a lo que Bermudo contesta, deshaciéndose del hábito cristiano:

No canting friar I am; no preaching monk, but a man deeply wronged, and now amply revenged. Look on me —he continued in a wild tone— I am Bermudo, the renegade! (1828: III, 220).

Así, el personaje de Bermudo hace de la identidad religiosa y nacional un disfraz, bajo el cual oculta sus motivaciones de venganza. ¿Es Bermudo un cristiano disfrazado de musulmán, o un musulmán disfrazado de cristiano? En realidad, no queda claro cuál es el verdadero disfraz, ni qué se esconde debajo de éste. La identidad de Bermudo, de esta manera, se convierte en algo cambiante y ambiguo. Pero no así su oposición a Gómez Arias, que está motivada por la venganza.

Como Gómez Arias, Bermudo es un personaje contradictorio, y en él se aprecia la capacidad de bondad a pesar de su carácter salvaje e implacable. Precisamente porque ambos son personajes ambiguos, la oposición entre ellos es frontal. Mientras que Gómez Arias es capaz de ser fiel y leal al reino a pesar de estar cegado por la ambición, Bermudo traiciona a los suyos por la necesidad de resarcirse. A diferencia de otros villanos en estas novelas, Bermudo no se mueve por el deseo de medrar o de conseguir un objetivo político, sino que su objetivo es matar a Gómez Arias. El ansia de venganza de Bermudo hace que la relación entre ambos difiera de la dinámica héroe-enemigo de las *Waverley Novels*, porque no se presenta como una oposición objetiva, sino como un antagonismo intenso y romancesco.

Igualmente, en *Don Esteban y Sandoval*, Llanos presenta antagonistas muy definidos para los protagonistas. Salvador García Castañeda señala la influencia de la novela *Don Alonzo ou l'Espagne, histoire contemporaine* (1824), del Conde de Salvandy. Apunta que Llanos, como Salvandy, «usa de enemigos encarnizados que tratan de aniquilar a los protagonistas, y presenta a repugnantes oportunistas de baja estofa que medran bajo el absolutismo» (1991: 55). Son personajes que se aprovechan de las circunstancias, consumidos por el sistema corrupto. En *Don Esteban*, Facundo Torrealba, y en *Sandoval*, el Padre Lobo y su sobrino Aniceto Artimaña, se benefician de su posición social para oponerse a Esteban y Calisto, que representan todo lo que quieren desterrar de España.

Facundo Torrealba es el hermano de Don Lorenzo, marqués de Moncayo, y tío de Isabela, de quien Esteban está enamorado. En el pasado, Don Facundo había conseguido quitarle a su hermano el título nobiliario, pero gracias a la intervención del padre de Esteban, Ignacio Lara, Don Lorenzo lo recupera de nuevo, y los hermanos intentan una reconciliación. Sin embargo, las intenciones de Don Facundo no son sinceras. Isabela

describe a su tío en una carta que dirige a Esteban mientras se encuentra en Madrid en 1808, justo antes de la llegada del ejército francés:

How different, indeed, is this Don Facundo to my beloved Don Lorenzo! He resembles him nothing. Instead of his open and placid countenance, there is an expression of mystery in Don Facundo's, which with the frequent lowering of the brow, give him a most disagreeable and severe aspect. Besides which there is an earnestness, and sometimes a wildness in his look, which alarms me. Yet you would be astonished to see how soon his features assume a different turn [...]. In the five minutes he remained with us, I observed several variations in his countenance (1825: 1, 126-127).

La maldad de Don Facundo, así como su carácter taimado, se pueden entender a través de esta descripción. Al igual que ocurre con Bermudo, la apariencia física y los gestos de Don Facundo son fundamentales para entender su carácter. Es especialmente revelador que Isabela se dé cuenta de la facilidad con la que Don Facundo domina su expresión facial, para que el lector entienda que Don Facundo es un cortesano adulator y advenedizo. Unas páginas después, el propio Don Facundo cuenta en una carta a su hermano la abdicación de Carlos IV a favor de su hijo Fernando VII y el asedio a Godoy, del cual él es parte responsable. La voz narrativa, a través de las cartas de Isabela, señala que Don Facundo posee un «intriguing spirit» y que es «capable of sacrificing his best friend to gain his purpose» (1825: I, 135-136), como se demuestra en el desenlace de la novela. Don Facundo, que primero apoya el gobierno francés, se pasa al bando absolutista al regreso de Fernando VII.

Facundo está detrás del arresto de Don Esteban. Su hijo, Don Pascual, quiere casarse con Isabela, proposición que la joven rechaza. Por ello, hace que la Inquisición aprese a Don Esteban durante la noche, aunque al final el héroe consigue salir de la prisión. Más adelante, Don Esteban es detenido otra vez, ya siendo miembro de la guardia del rey, esta vez por el robo de unos importantes documentos, y de nuevo se descubre que Don Facundo ha sido su acusador. Cuando triunfa la Constitución, Don Facundo es apresado, y solo entonces revela que fue él quien mató a la mujer de Don Lorenzo, y que Esteban es hijo de los marqueses. Don Facundo pide perdón a su hermano y a su sobrino, se envenena y muere en agonía.

Para Don Esteban, Facundo es «this implacable enemy of mine and of everything that was dear to me» (1825: III, 283). Don Facundo es todo lo opuesto a Esteban, y por esto, representa todos los valores contrarios a la ideología liberal. No es leal a ningún bando, es afrancesado y luego servil, y no tiene escrúpulos en aprovechar su posición para su propio beneficio. Además, tiene tratos con la Inquisición y delata a los liberales cuando estos son perseguidos. De este modo, el enemigo de Don Esteban personifica todos los males de la sociedad del momento, que Llanos subraya en sus novelas. En consecuencia, el suicidio de Don Facundo simboliza la muerte de los principios del absolutismo, que Llanos consideraba degradantes para el hombre y para la sociedad.³⁷ El arrepentimiento y suicidio de Don Facundo, en este sentido, podrían ser vistos como la propia derrota del absolutismo por parte de los principios liberales, pues solo los lleva a cabo una vez que

³⁷ En su ensayo *Representación al pueblo español*, Llanos escribe: «Pero un despotismo revestido de todas las formas de un gobierno legítimo; armado con todas las fuerzas de un estado, y obrando bajo un sistema fijo y bien concertado, es un mal de tan funestas consecuencias que por lo común pasa de siglo a siglo degradando el entendimiento humano, contaminando el edificio social, paso a paso usurpando los derechos de la comunidad, ahogando el germen de toda virtud, corrompiendo y depravando el corazón humano, y privando al hombre de su felicidad» (1822: 17).

se encuentra atrapado; es decir, solamente se rinde cuando es derrotado, y esto no puede considerarse una rendición. En este sentido, no hay posibilidad de perdón, como sí ocurre en las novelas de Scott. Mientras que la mirada objetiva del escocés permitía una mayor empatía hacia el enemigo, en *Don Esteban* la muerte de Don Facundo es necesaria para que se consume la victoria del héroe y del bando al que pertenece.

En *Sandoval*, Llanos animaliza al villano a través de su nombre, «lobo», lo que recuerda a la comparación que hace Scott entre Rashleigh y una serpiente. La filosofía de Thomas Hobbes, que popularizó el conocido «el hombre es un lobo para el hombre» influye en los planteamientos morales y sociales de Llanos. Hobbes señaló las miserias de la condición humana, y la capacidad de este de entrar en conflicto con sus iguales. Pero al mismo tiempo, creía que la mejor de las virtudes del hombre es la razón (Panea Márquez, 199: 99), tal y como señala Llanos en *Representación*. El Padre Lobo de *Sandoval* representa la ruptura del equilibrio entre la razón del hombre y su instinto de autoconservación. Da más importancia al objetivo que a los medios, carece de empatía, y es un ser profundamente individualista, tanto de manera pública como de manera privada.

Como Don Facundo en *Don Esteban*, en *Sandoval* el Padre Lobo y su sobrino Aniceto Artimaña representan los abusos del absolutismo y del poder eclesiástico.³⁸ En este sentido, la construcción de estos personajes es más simbólica que la de Rashleigh, cuya oposición al héroe es más directa y personal. Sin embargo, Lobo y Artimaña se enfrentan a Calisto Sandoval no solo en lo particular, como en su relación con Gabriela, sino también en la vida pública.

Lobo y Artimaña forman parte del poderoso clero español y a la oligarquía fernandina, respectivamente. Con sus engaños, consiguen romper las relaciones de Calisto y Gabriela, y empujan a los padres de la joven a obligarla a tomar los hábitos de novicia. En la primera aparición del Padre Lobo en escena, sólo se dice de él que es el guía espiritual de los padres de Gabriela, que es fraile dominico y que es «brutalmente insensible» (1826: I, 159). Sin embargo, cuando, unas páginas después, aparece el Comisario Regio Aniceto Artimaña, su sobrino, sí que se le describe con precisión. Como en una fotografía, el narrador retrata con todo detalle la apariencia, las ropas y la expresión de Artimaña, y resalta su mirada de ferocidad y sus rasgos vulgares y ordinarios, así como su falta de educación y lo notable que es su baja extracción social.³⁹ Después de enumerar cada uno de los detalles de su grotesca apariencia, el narrador señala: «Wherever he appeared, his presence produced that chilling sentiment of horror which is felt at the approach of the Inquisitor General» (1826: I, 164). De nuevo, los malvados de Llanos personifican todos aquellos aspectos a los que el liberalismo se enfrenta: el absolutismo, el poder de la Iglesia católica y del Tribunal de la Inquisición, el abandono de la razón y la ausencia de libertad.

38 El narrador de *Sandoval*, para dar una imagen aún más negativa del clero y su espiritualidad, especula con la idea de que Artimaña sea hijo ilegítimo del Padre Lobo, y no su sobrino (1826: I, 163).

39 «[...] Don Aniceto Artimaña, was announced, and in walked a man of low stature, dressed in rich gold embroidered coat, decorated with the grang [sic] cross of Charles III [...]. Unfortunately, all this finery could not conceal a look of marked ferocity, and features as coarse and vulgar as they were disgustingly deformed. Eyes of a greenish colour, sunken into the head, by the bushy eye-brows which overhung them, that only a twinkling, resembling the glimmerings of a light burning in a deep dark dungeon was observed; a nose which, by some unlucky accident in his boyhood, had been so completely flattened on his face, that it was impossible to discern either nostrils or bridge; thick projecting lips of a mulberry hue, showing through them a set of large, half broken, blackened, irregular teeth; and a chin which instead of being, like most human chins, dimpled and nicely rounded, slanted off so suddenly from the lower line of the inferior lip, that it was lost in the large straight jaws which ran considerably beyond the ears [...]. [...] He was a man of low extraction, and of no education whatever [...]. His natural ferocity, joined to the low and depraved propensities, and the deep hypocrisy, which he had acquired in the cloister [...] rendered him one of the most useful members of the boy of commissioners» (1826: I, 163-164)

Todos estos «villanos» tienen mucho en común con Rashleigh, pero como se ha señalado, este tipo de enemigo no es habitual en las *Waverley Novels*. Mientras que el héroe de Scott se relaciona circunstancialmente con los bandos enfrentados en el conflicto, Telesforo Trueba y Valentín de Llanos prefieren presentar a un héroe profundamente marcado por la rivalidad que establece con su antagonista. De esta manera, la narración está en tensión constante, no solo por el conflicto histórico, sino también por la oposición dramática de los personajes.

En *The Castilian*, Trueba no da el papel de enemigo a Enrique de Trastámara, como sería de esperar, ya que es quien lidera el destronamiento de Pedro y quien lo mata. Otorga este rol al general francés que ayuda a Enrique, Bertrand Du Guesclin —que pasó a la historia de España como «Beltrán Duguesclín»—, y a sus soldados. Sin embargo, Du Guesclin no se presenta como un verdadero antagonista para Ferrán de Castro. Nunca se enfrentan abiertamente, de hecho, tiene un solo encuentro en persona. El general francés es, en realidad, una personalización del invasor, en este caso el ejército francés que ayuda a Trastámara a deponer a Pedro del trono.

Hay una clara identificación entre Bertrand Du Guesclin y Napoleón, tanto por su papel como invasor como por su descripción física. En el capítulo VII del volumen I, «The Triumphant Entry», Duguesclin entra en Sevilla a la derecha del nuevo rey, llamando la atención por su poderosa constitución y forma de estar:

He was a man of most forbidding appearance, short in his stature, but broad and sinewy, with long shapeless arms and legs, bearing no proportion to the height of his body; his eyes almost protruded from a set of features coarse and repulsive in their expression; his whole exterior, indeed, indicated ferocity and vulgarity (1829: 1,133).

El narrador se esfuerza en mostrar a este personaje como cruel y repulsivo. Por su descripción se comprende que Du Guesclin carece de toda nobleza, ya que se le identifica como lo opuesto a Ferrán de Castro, y por ello, como un villano. Al mismo tiempo, sus características físicas se asocian con la imagen napoleónica: la baja estatura, la corpulencia, la mirada feroz y desafiante. Napoleón es la figura más característica de la invasión francesa, y por ello, se le presenta como la encarnación del «Otro». En este sentido, Du Guesclin, como líder de la invasión francesa en *The Castilian*, es una sinécdoque del enemigo. Su representación física es similar a la que Scott hace de Rashleigh, ya que incide en la ferocidad y en la maldad del enemigo. Esto es, precisamente, lo que lo identifica como enemigo.

El enemigo colectivo

En las *Waverley Novels* hay, por lo general, una concepción integradora del conflicto, de manera que el vencedor representa el nuevo orden, que asimila e incluye algunos rasgos del antiguo. Pero como ocurre con los templarios en *Ivanhoe*, hay colectivos sociales que se caracterizan como enemigos, incapaces de asimilar o ser asimilados. Los templarios se alinean con la causa del príncipe John, y son contrarios a la vuelta del rey Ricardo. Son, además, los encargados de llevar al cabo el juicio por brujería contra Rebecca. Al final de la novela, tienen que marcharse de Inglaterra, y por lo tanto, no pueden formar parte de la nueva sociedad que se está formando.

En las novelas de los emigrados, la identidad del héroe, y del colectivo que representa —el hombre joven liberal de clase media—, se construye también a través de esta

alteridad. El enemigo, en estas novelas, se caracteriza por tener unos ideales morales incompatibles con los del héroe, y puede ser el invasor externo o el enemigo interno que ataca al país desde dentro. Los emigrados establecen una oposición absoluta entre los valores del héroe y el ejército francés y los poderes eclesiásticos, que se constituyen como enemigos colectivos.

Del mismo modo que la fisiognomía de Du Glesclin deja tan claro su papel en la novela, el comportamiento de los soldados franceses que le acompañan da coherencia a la representación del francés, en general, como el bando enemigo. Como señala García Castañeda, Trueba muestra a los franceses en *The Castilian* como «mercenarios brutales» (2001: 33). Cuando los soldados franceses llegan al castillo de don Egas, se hacen dueños del lugar e incluso llegan a insultar a Constanza como mujer de honor: «...but, as it so happens that you are the richest jewel we have yet found, what if I were to wish for a salute from those tempting lips?» (1829: I, 78). Tras esto, don Egas, que había estado escondido por miedo a posibles represalias por no haberse presentado en la corte, es atacado por los soldados, y Constanza termina herida cuando defiende a su padre. Sin embargo, el comportamiento de los soldados ingleses es totalmente contrario, y estos son calificados en todo momento de caballeros. En la boda del Duque de Lancaster y la princesa Beatriz en el capítulo V del volumen II, «The Festivities», Sir John Chandos salva a la joven de los violentos intentos de seducción de un hombre vestido con atuendo musulmán, que resulta ser el rey Pedro. Este acontecimiento, además de ser explicativo del tamaño de la traición del rey legítimo a su partidario más fiel, crea una oposición entre la nobleza del carácter de los protectores ingleses y la maldad de los invasores franceses. En este sentido, los franceses son como los templarios de *Ivanhoe*, ya que no tienen cabida en la nueva sociedad.

Del mismo modo, en *Salvador The Guerrilla*, el enemigo es el ejército francés, en general. La novela comienza con estas palabras:

The insolence with which the French soldiery treated the Spanish citizens and peasantry in general, during the memorable peninsular war, was so extreme, as to excite and often call into action the rancorous and vindictive feelings (1834: I, 1).

Nada más empezar, el narrador pone de manifiesto la crueldad y arrogancia del ejército francés, lo que justifica además la necesidad de venganza de los españoles. Cuando Salvador llega a casa de su madre en el capítulo III del primer volumen, encuentra un soldado francés que quiere apropiarse de la casa. Ante la negativa de Doña Petra, el soldado, al que solamente se le nombra como «The Frenchman», pega a la mujer y Salvador lo mata (1824: I, 22).

Otros personajes encarnan también la crueldad del ejército enemigo. Estos no son tampoco antagonistas directos del héroe, sino que representan un enemigo más abstracto. Más adelante, en el segundo volumen, el coronel Durcsier, rapta a Blanca y quiere forzarla, «blinded by the violence and the brutal appetite» (1824: II, 189). Los guerrilleros liderados por Salvador irrumpen en la escena y matan al coronel, simbolizando la superioridad de la resistencia española ante el invasor. En el capítulo XI del primer volumen, el narrador comenta con ironía que los franceses querían liberar a los «ignorantes españoles» (140): «how were these amicable projects to be carried into effect? [...] They killed, destroyed, burned, in most admirable style» (1834: I, 141).

En *Don Esteban*, Valentín de Llanos también destaca lo inmoral de la conducta del ejército francés: «all moral feeling had disappeared from the French army» (1825: II, 23). En el primer volumen, Esteban destaca una anécdota ocurrida en casa de su familia, para

ilustrar el carácter francés, porque señala, que si tuviera que contar todas las conductas groseras que ha presenciado por parte de los invasores, nunca terminaría. Cuenta como una patrulla francesa se acomoda allí en casa de los Lara, obligando a la familia a proveerles de todo lo que quisieran. Bajo esta situación, la familia Lara sufre los abusos de los oficiales franceses, que se llaman a sí mismos «the politest people on earth», pero que Esteban describe como «light-headed, unfeeling, immoral French» (1825: I, 201-202). El general Dufreys, encaprichado de la hermana de Esteban, Marienne, organiza un baile a la que la joven se niega a ir. El general, incapaz de aceptar la negativa, obliga a la joven y a la madre de Esteban a ir al baile, y obliga a Marienne a bailar con él. Al día siguiente, además, el general manda al padre de Esteban una carta, diciendo que, habiéndose negado la familia a cumplir sus órdenes, se le imponía una multa. «So much for French politeness and French elegance of behaviour» (1825: I, 206), concluye Esteban.

A excepción de algunos personajes aislados como Draisin St. Ange, que salva la vida a Don Esteban (1825: I, 270-272), el ejército francés y sus representantes aparecen representados en estas novelas de la manera más negativa posible. Como individuo o como colectivo, el francés se caracteriza por ser lo opuesto al héroe y a su nobleza de carácter. Trueba y Llanos dejan muy claro que el francés representa al Otro, y que franceses y españoles, cualquiera que sea su región de procedencia, son dos entidades irreconciliables.

También los poderes eclesiásticos, en general, se constituyen como enemigos de los héroes, y por extensión, de la causa liberal. Como es sabido, la Iglesia toma partido por el absolutismo tras el retorno de Fernando VII, y dedica muchos esfuerzos a consolidar este pensamiento entre el pueblo fanático. Por este motivo, Telesforo Trueba y Valentín de Llanos son profundamente anticlericales en sus novelas, y aunque nunca atacan a la religión, sí critican la religiosidad supersticiosa y la presión social que ejercen los clérigos. Como señala García Castañeda en su artículo «La Inquisición como tema literario en la emigración (1800-1837)» (2007), los autores exiliados tenían «el doble propósito de instruir a un público no comprometido [el inglés] para lograr sus simpatías y desacreditar a los enemigos ideológicos del autor». Además de la aparición de multitud de curas y frailes pedigüeños y glotones, la mejor representación de la Iglesia como enemigo de la libertad la hacen a través de la descripción de los usos y métodos del Tribunal de la Inquisición, que se establece como una amenaza latente y constante para los héroes de las novelas contemporáneas.

En *Don Esteban*, la Inquisición es el arma del poder absolutista.⁴⁰ Don Facundo y Esteban nunca se enfrentan físicamente, porque hay una desviación de la violencia a través del Santo Oficio. La actuación del tribunal intensifica la idea de injusticia en la sociedad, porque el enemigo, Don Facundo, pone la vida del héroe en peligro tan sólo entregando unas cartas, sin necesidad de luchar y sin que Esteban ni siquiera lo sepa. En *Sandoval*, sin embargo, la imagen de enemigo indestructible que tiene la Inquisición se quiebra, porque Calisto Sandoval no solo se escapa de una prisión inquisitorial, sino que además ayuda a Juan Van Halen a hacer lo mismo. El triunfo de Sandoval y Van Halen, sin embargo, puede llevarse a cabo gracias a la pertenencia de ambos a la masonería, y representa, según Muñoz Sempere, «la ruptura de un maleficio que había gravitado sobre la sociedad española desde el siglo xv» (2008: 148). Llanos destaca, así, que el individuo por sí solo no tiene el poder de vencer a este poderoso enemigo, sino que se necesita un colectivo de ciudadanos que se oponga frontalmente a sus métodos.

40 Daniel Muñoz Sempere, en su obra *La Inquisición como tema literario*, hace un estudio detallado de la representación de la Inquisición en las dos novelas de Valentín de Llanos. Explica cómo, en *Don Esteban*, «Llanos sitúa fielmente el ritual de la primera noche en la Inquisición en las coordenadas de descenso a los infiernos» (2008: 145), y cómo en ambas novelas se retrata el poder simbólico del tribunal.

Como hemos visto, los emigrados difieren del modelo de Scott en cuanto a la representación del enemigo colectivo, porque buscan, dentro de la sociedad española, elementos antagónicos que excluyen de su proyecto político. Por el contrario, Scott tiene una visión más integradora del nuevo orden, y no deja fuera de él a ningún grupo social. Sin embargo, ambos terminan por excluir a los extranjeros que quieren imponer otro orden diferente, como los templarios en *Ivanhoe* o los franceses en las novelas de Trueba y de Llanos.

*

En las *Waverley Novels*, el conflicto no lleva, en la mayoría de los casos, a la definición de un personaje como un enemigo malvado o un claro antagonista del héroe medio. Con la excepción de algunos personajes como Rashleigh de *Rob Roy*, la oposición se presenta equilibrada entre dos bandos, y no se explicita de manera clara la maldad en uno de ellos. Sin embargo, en las novelas de Valentín de Llanos y Telesforo Trueba el enemigo es dibujado siempre como un representante de todo lo que el héroe no es: si este es valiente y fiel a la patria, aquel es cobarde y traicionero. Salvador, Esteban o Sandoval son héroes ideales del liberalismo político, y, como Ferrán de Castro, ponen las necesidades de la nación ante las suyas propias. Sus enemigos se presentan, así, como una galería de vicios, ahogados en la corrupción y la inmoralidad. El comentario político de las novelas así lo exige: para mostrar una España herida por el Otro, es necesario definir ese otro a través de personajes concretos que personifiquen lo que estos autores entienden como las lacras de la sociedad española contemporánea.

Por ello, al contrario que en las novelas históricas de Scott, no hay posibilidad de reconciliación o integración de los dos bandos. El nuevo orden deseado solo puede conseguirse a través de la separación total de estos enemigos y de lo que simbolizan.

2.2.3 *Los personajes femeninos*

En *Salvador*, el narrador dice que «There is not a female in existence [...] who is not rather intoxicated by the fumes of flattery, if skilfully administered» (1834: II, 278). A pesar de querer destacar cierta simpleza del espíritu de la mujer, lo cierto es que, en esta novela y en otras, muchos personajes femeninos no son convencionales ni simples. Tanto en sus obras como en las de Llanos, además, los personajes femeninos aportan matices a la interpretación de la situación política contemporánea, en su dimensión individual y a través de la relación que establecen con los héroes.

En este epígrafe se estudia la representación de los personajes femeninos en las novelas de los emigrados, y cómo influye en ella el modelo de Walter Scott. Así, se explica primero de qué manera son caracterizados los personajes femeninos en las novelas de Walter Scott y qué valores representan. A continuación, se analiza cómo los emigrados adaptan este modelo de caracterización en sus novelas, y qué implicaciones tiene la relación del héroe y la heroína con respecto al desarrollo de la narración y a la interpretación del evento histórico.

*

Alexander Welsh (1992: 48-50) ha estudiado con profundidad los tipos de heroínas que aparecen en las novelas de Walter Scott. Explica que estos se presentan por pares, es decir, en muchas de las novelas de Scott encontramos dos personajes femeninos principales,

uno de cabellos claros y otro de cabellos oscuros, generalmente. La mujer rubia, cuyo papel en la novela corresponde al del héroe pasivo, es quien contrae matrimonio con el héroe. Como este, es una muchacha inteligente y bella, pero participa muy poco en los eventos de manera activa. Son jóvenes pacientes, tranquilas y sufren con resignación. Por el contrario, la heroína oscura morena no es menos bella, pero no se somete al sufrimiento, sino que intenta cambiar su destino. Es por eso que tiene un contacto más directo con la sociedad a la que pertenece. Son, en general, más maduras, más apasionadas y psicológicamente más profundas, y en muchos se encuentran en los límites del decoro femenino. El desenlace de la historia de amor, en el que es la heroína pasiva quien se une al héroe, implica para Welsh la preferencia por un determinado rol femenino en la sociedad. Así, Rebecca —*Ivanhoe*— o Flora —*Waverley*—, a pesar de su actitud pasional o su amplia intelectualidad, tienen que asumir, al final, un papel pasivo, y resignarse a comportarse como el mundo exterior les impone.

El contraste entre las heroínas de Scott no solo se produce a nivel narrativo, sino también en el propio significado moral de la novela. Mientras que una de ellas personifica lo normativo y lo socialmente aceptable, la otra encarna la oposición en sí misma, a través de su propia identidad. En su intento por apoyar el equilibrio social y defender la unificación, Scott no puede dar un final idealista a este último tipo de personajes —es decir, no puede hacer que se integren en la sociedad—, ya que eso significaría el mantenimiento de la oposición y una transgresión a las normas comunes. Aunque el héroe sienta cierta incertidumbre a lo largo de la novela, al final termina por decidirse por la heroína que encaja dentro de su perfil: el héroe, como ideal social, elige la mujer que encarna los valores que la sociedad impone a lo femenino (Welsh, 1992: 55). Las heroínas de las *Waverley Novels* están intrínsecamente ligadas al matrimonio, de manera que su estado final dependerá de las relaciones que tienen con el héroe y con la sociedad que les rodea.

Hay que destacar que el personaje de Jeanie Deans, de *The Heart of Mid-Lothian*, no encaja dentro de los perfiles femeninos que Scott desarrolla en sus novelas. Aunque Welsh la considera una «dark heroine», creo que no puede entenderse al mismo nivel que el resto de las figuras femeninas. El comportamiento de Jeanie es adecuado a las normas sociales. Jeanie tiene una moral limpia y comprometida con su fe religiosa, pero al mismo tiempo presenta un profundo respeto por la sociedad civil y las leyes humanas (Welsh, 1992: 87). Sin embargo, no está subordinada a ningún personaje masculino. Es ella quien actúa y quien decide empezar el viaje para salvar la vida de su hermana. Creo que este fascinante personaje encaja mejor dentro del arquetipo de héroe, puesto que es la protagonista absoluta de la novela. Jeanie no se caracteriza la pasividad que caracteriza a personajes como Nigel Olifaunt o Edgar Ravenswood, y gracias a ello su figura se engrandece y destaca sobre los demás.

*

Los personajes femeninos en las novelas de los emigrados se mantienen, en general, en un plano secundario, como objeto de deseo, de amor o de protección de los personajes masculinos que les rodean y que protagonizan la historia. Ya sean protagonistas del relato o no, representan un papel tradicional de víctima de las circunstancias, y en ocasiones, también de culpable de una determinada catástrofe histórica. En las novelas o relatos de temática medieval, el papel de la mujer está subordinado al hombre, como depositaria de su honor, dentro o fuera del matrimonio. Sin embargo, y precisamente por el proceso de cosificación al que son sometidos, algunos personajes adquieren un amplio valor simbólico

o metafórico. Especialmente en las novelas de temática contemporánea, las mujeres personifican ciertos valores, objetivos y motivaciones del protagonista.

Como en las *Waverley Novels*, en *Gomez Arias* también hay dos personajes femeninos con los que el héroe se relaciona. La oposición entre ellas es clara, y aunque con importantes diferencias, Leonor y Teodora corresponden a los tipos de heroína escociana establecidos por Welsh (1992: 48), «the blonde» («pale heroine») and «the brunette» («dark heroine»), respectivamente. Teodora destaca por encima de Leonor, que aparece poco en escena, y no está perfilada con detalle. Leonor simboliza la posición social que quiere alcanzar Gómez Arias, mientras que Teodora está atada al joven por lazos emocionales profundos, a pesar de las múltiples traiciones de las que este la ha hecho víctima. Es por eso por lo que la fuerza trágica de Teodora, «la niña de Gómez Arias», impregna toda la obra. Sin embargo, Teodora es mucho más crédula que las heroínas oscuras de Scott, y Leonor, por su parte, destaca por su espíritu pragmático y poco cálido.

La acción de la novela se centra en gran parte en Teodora. No hay en ella ninguna traza cómica, acepta el sufrimiento y cree en el amor de Gómez Arias una y otra vez. La manera en la que Gómez Arias la engaña y la desprecia lo vacía de humanidad, y por oposición, a ella la define como dulce, paciente e inocente. La personalidad de Teodora es el contrapunto narrativo para la maldad del soldado. Pero al mismo tiempo, tiene la iniciativa de salvar a Gómez Arias de la muerte, cuando, condenado por la Reina Católica, hace uso de una prebenda real para salvarle.

Leonor, sin embargo, es un personaje de un fuerte sentido común y de carácter firme. Es, además, altanera y nada tendente al drama, todo lo contrario, tiene una personalidad profundamente pragmática. Mientras que Teodora huye con Gómez Arias por amor, y confía en su palabra de matrimonio, Leonor reflexiona sobre las razones que le llevan a aceptar al soldado como esposo, valorando sus cualidades de cara a la sociedad:

Gomez Arias possesses in an eminent degree military talents, and an unbounded desire of glory and renown —qualities which, in the opinion of Leonor, were paramount to every other consideration. Accordingly, she loved him, as she thought, in a manner worthy to the daughter of Don Alonso de Aguilar (1828: 1, 58).

Leonor entiende su relación con Gómez Arias como parte de su deber social como hija de Alonso de Aguilar, que es capitán de los ejércitos de la reina. Por ello, admira sus cualidades militares por encima de su personalidad. Su prometido tiene un gran talento, y «por lo tanto», ella le ama con un amor devoto de mujer, y no con el amor pasional de una amante. En consonancia con los valores femeninos que se esperan de ella, Leonor se comporta como una hija casta y obediente, y planea casarse con un hombre adecuado a su nivel social. No transgrede las normas sociales, es paciente y tranquila, y asume su papel con naturalidad.

Tanto Teodora como Leonor realzan su personalidad en oposición a la masculinidad de la obra. Ambas son de alto linaje, y representan la honradez y la superioridad moral con respecto a Gómez Arias y a otros personajes masculinos, como el moro Cañeri. A pesar de ello, ni una ni la otra van a poner en duda, en ningún momento, la manera de actuar los personajes masculinos que tienen alrededor, y, de hecho, no buscan su apoyo ni su intervención en la solución de problemas. Trueba hace corresponder la feminidad con una actitud pasiva, mientras que la masculinidad se relaciona mucho más con la acción y la iniciativa.

Sin embargo, aunque Teodora define su identidad a través de las acciones de Gómez Arias, el personaje evoluciona y termina tomando sus propias decisiones como rogar por

la vida del joven cuando la reina lo condena a muerte, al igual que Jeanie Deans hace con su hermana en *The Heart of Mid-Lothian*. Incluso se presenta, en medio de la noche, en el dormitorio de Gómez Arias para matarlo. Sin embargo, las palabras de Gómez Arias la convencen para volver a confiar en él.

Es bastante notable el paralelismo de Teodora con Rebecca de *Ivanhoe*.⁴¹ Así, tanto Teodora como Rebecca son las mujeres rechazadas por los héroes, aunque a diferencia de Gómez Arias, Ivanhoe no pretende aprovechar la candidez de la joven. La incapacidad de ser amada en Rebecca nace de su propia identidad como judía y de la posición que ocupa en la sociedad; aunque, sin embargo, en Teodora nace de la posición que no ocupa. Gómez Arias aspira a casarse con Leonor porque es hija de Alonso de Aguilar, y eso le supondría una importante ayuda en su ascenso social; sin embargo, Teodora no puede ofrecerle nada que satisfaga su ambición. Por otro lado, Rebecca es el único personaje de *Ivanhoe* que se mantiene firme en todo momento en sus convicciones, acepta su identidad con modestia, y no reniega de ella. Teodora, al contrario que la joven judía, permite que se la manipule, y además se la invalida socialmente en su rol de mujer casadera por medio de la usurpación de su honra. Cuando la Reina Católica obliga a Gómez Arias a casarse con Teodora, ella recupera su honra, y con ello su identidad femenina a ojos de la sociedad. Como vemos, Teodora encaja en el prototipo de «dark heroine» de Scott, al igual que Rebecca, mientras que Leonor lo hace en el de «blonde heroine».

De las novelas de los emigrados, es en *Salvador The Guerrilla* donde creo que se sigue mejor el modelo de los personajes femeninos creado por Walter Scott. Al principio de la novela, sabemos que Salvador está comprometido con Blanca de Ribera, hermana de su mejor amigo y lugarteniente, Lorenzo. En la primera lucha que mantiene como guerrilla contra una patrulla de franceses, cae herido, y se retira a curarse a casa de Don Blas de Orduña, un hidalgo con dos hijas, Elvira y Fulgencia. Elvira se enamora de Salvador, atraída por su carácter heroico y valiente.

Blanca apenas es descrita en la novela. La primera impresión que el lector recibe de ella es a través del pensamiento de Salvador, que la considera «of a most amiable and forgiving disposition» (1834: 1, 6), y, además, objeto digno de su amor: «in every aspect, qualified to inspire a true and lasting affection» (1834: 1, 13). Aunque aparece ya en las primeras páginas, el narrador no describe su aspecto físico o intelectual, sólo se la presenta como muy sensible y hermosa (1834: 1, 13), y más adelante, como una buena devota cristiana (1834: 11, 164). Su presencia no tiene más relevancia en el argumento de la novela que ser a quien ama Salvador, que se promete a ella antes de marcharse a la guerrilla. Blanca es el complemento perfecto para Salvador, que es un caballero valiente, de personalidad romántica, liberal y patriota, que le pide a su prometida que sea «such a one as the heroine of the ancient Rome [...] My honour, my fame, must be dearer to you than my life» (1834: 1, 16). Es el prototipo de mujer que se encuentra dentro de la norma y que constituye el grupo de las heroínas rubias de Scott.

Por otro lado, Elvira es morena, con esa belleza especial que caracteriza a las mujeres españolas, de ojos negros, llenos de fuego, y tipo grácil (1834: 1, 60). Don Blas y su esposa, Doña Simplicia —de significativo nombre—, no han ofrecido a sus hijas una educación humanística: la madre les ha dado el tipo de educación que ella cree necesaria para una

⁴¹ Trueba se inspira muy directamente en *Ivanhoe* para la estructura, la trama y algunos pasajes de *Gómez Arias*. E.A. Peers, en su artículo «Studies in the influence of Walter Scott in Spain» (1927), estudió las similitudes entre ambas novelas, y señaló que estas no son producto de plagio, sino que se deben a la coincidencia y a las convenciones del género. Aunque se puede decir que algunos elementos sí que proceden, de manera evidente, de la convención, en las páginas de *Gómez Arias* encontramos una imitación muy directa de algunos pasajes, especialmente en las descripciones del torneo que se celebra al principio de la narración con respecto al torneo de Ashby en *Ivanhoe*.

mujer, centrada en las labores del hogar —coser, zurcir, hacer punto y conocer remedios para los dolores—, mientras que el padre, decepcionado por no haber tenido un heredero varón, apenas se ha preocupado del tema. A pesar de ello, Elvira y su hermana Fulgencia tienen interés por aprender, porque piensan que la vida debe ser mucho más que recitar largas oraciones o lidiar con las pequeñas cosas del día a día (1834: I, 60- 63). A la falta de descripción de Blanca, se opone el detalle en la de Elvira:

Elvira was a generous, frank, and courageous girl, of a kind of disposition and great warmth of heart; but her temper was hasty, and she evinced from early life a depth of passion and strong powers of will, which, if not properly curbed and directed, were likely to be productive of much evil (1834: I, 64).

Elvira es valiente, generosa e inteligente. Se adapta al modelo de la «dark heroine», por su carácter pasional e impetuoso. También el narrador describe, con menor detalle, a Fulgencia, aunque de ella solo dice que se parecía mucho a su hermana, «only that she was more vain and less endowed with the stores of mind» (1834: I, 64).

Cuando Salvador se da cuenta de que Elvira se ha enamorado de él, no considera justo permanecer en casa de los Orduña incitando el amor de la joven, y decide marcharse. Poco más se sabe de las hermanas hasta muy avanzada la narración. Mientras tanto, un joven hidalgo y bien equipado pide unirse a la guerrilla de Salvador. Camilo de Valor muestra valentía en la batalla y salva la vida al guerrillero en varias ocasiones, a pesar de la primera impresión que los hombres tienen de él: «the warrior presented altogether a most feminine appearance», con un «womanish but determined tone of voice» (1834: I, 112- 113). Camilo tiene una apariencia demasiado juvenil, muy femenina, a pesar de lo cual se distingue por sus cualidades viriles, y pronto recibe la admiración de sus compañeros.

Ya en el segundo volumen, y tras una serie de discursos sobre la valentía de las mujeres, el narrador descubre que, bajo el disfraz varonil de Camilo de Valor se oculta Elvira. Ella misma es la primera en resaltar, una vez que Salvador conoce su verdadera identidad, el valor de su heroísmo y cómo esto la diferencia de Blanca: «she, with womanish fear and weakness, was perhaps uttering a prayer for your safety, while I was active to protect it» (1824: II, 135). Esta es, precisamente, la diferencia fundamental entre las dos mujeres: Blanca es un ser pasivo, mientras que Elvira toma decisiones arriesgadas para conseguir conquistar y proteger a Salvador. La transgresión que implica no solo su huida del hogar paterno, sino también el haber adoptado una identidad masculina y el papel activo de protectora, sin embargo, no es recompensada en la narración, sino que será esto lo que la lleve a la muerte. Como señala Catherine Craft-Fairchild (1998: 178) refiriéndose a las mujeres disfrazadas de hombre en la literatura inglesa de finales del XVIII y principios del XIX, cualquier personaje femenino que se atreva a tomar el disfraz de uno masculino está condenado, «socially ostracized or killed, these fictional characters met with a harsher fate than the living women they partially resembled». El incumplimiento de las normas sociales lleva a Elvira a la exclusión. Por eso, Salvador se casa con Blanca cuando termina la guerra, mientras que Elvira muere a manos de un soldado francés, el marido de su hermana Fulgencia.

En este sentido, Fulgencia también comete una importante transgresión que la relega a los márgenes de la sociedad. Después de que Elvira huyera para alistarse en la guerrilla, su hermana pequeña se enamora del capitán francés Beaupré. Como su padre nunca aprobaría su matrimonio con el enemigo, huye con él, y se marchan primero a Madrid y después a París. A causa de ello, se identifica para siempre con el enemigo (1834: III, 82). Cansada de su matrimonio y ahogada por los remordimientos, decide volver a casa

de su padre, y abandona a su marido. Pero, la perversión de los valores establecidos no le permite comenzar de nuevo una vida de mujer joven dentro de las normas sociales, así que termina sus días en un convento, tras haber conseguido el perdón de su padre.

Así, la novela muestra dos tipos de heroínas que, por oposición, se caracterizan por ser lo normativo y lo transgresor. Mientras que Blanca espera castamente la vuelta de Salvador y se casa con él, la actuación de las hermanas Orduña imposibilita para ellas un final idealista, como para las heroínas oscuras de Scott. Se impone así una narrativa donde lo más importante sea la restauración del sistema dominante al comienzo de la acción, es decir, la restauración del orden patriarcal, y la expulsión de los elementos que son amenazantes para este.⁴²

Cuando Elvira se descubre ante Salvador y su amor es rechazado por este, decide, sin embargo, seguir luchando como guerrillero. Por un lado, piensa que no conseguirá el perdón de su familia; y, por otro, la pérdida de la esperanza la lleva a ser cada vez más temeraria en su lucha. Dirige todas sus energías a un único objetivo, conseguir la gloria militar a través de la victoria en la batalla. En la narración, hay un curioso desdoblamiento del personaje, que es dulce y amoroso cuando habla como Elvira, pero arriesgado y varonil cuando lo hace como Camilo. Cuando salva a Blanca de que la viole un capitán francés que la rapta en su propia casa, le habla con bondad, pero también con la condescendencia propia de las relaciones hombre-mujer de la época, erigiéndose como su protector: «you have nought to dread [...] only tell what course you should like to take» (1834: 11, 193-195). En esta escena, además, destaca la oposición entre ambas mujeres: mientras Blanca suplica y llora al francés, Elvira/Camilo lo ataca y termina con su vida. Así, Blanca presenta una actitud socialmente aceptada para la mujer, la indefensión, mientras que la valentía y el empleo de la violencia por parte de Elvira la caracterizan como una mujer poco adecuada para encajar dentro del prototipo de mujer deseada.

La muerte del personaje, además, se produce de manera muy trágica. Recibe un tiro en el pecho vestido como Camilo, pero es su corazón roto por Salvador lo que mata a Elvira, porque a causa de ello empieza a comportarse de manera imprudente y arriesgada en las batallas, como si estuviera buscando la muerte. Una vez que Salvador la rechaza, Elvira desaparece y Camilo representa su verdadera identidad. En su lecho de muerte, sin embargo, la joven se resiste a abandonar ninguna de sus dos identidades, y pide que le corten el cabello para mandárselo a su madre, como mujer; y que le lleven su espada a su padre para honrarlo, como hombre.

El prototipo ideal de mujer que propone Trueba en estas novelas proviene de las estructuras dominantes en la sociedad del siglo XIX, y es por esto que, como en Scott, la mujer transgresora de los roles sociales es excluida, mientras que aquella que está subordinada a la masculinidad consigue un final feliz. A pesar de ello, en ciertos pasajes de *Salvador*, Trueba defiende la valentía y la entereza de las mujeres: «in the moment of danger they seem, as if, by a magical process, to throw off for a time the timidity of their nature, and to assume the bolder attributes of the “stronger sex”» (1834: 1, 198). Trueba mantiene una división bien definida entre las características del «sexo débil» y el «sexo fuerte», pero al mismo tiempo admite la posibilidad de que, en situación de necesidad —como una invasión extranjera— las mujeres entren a formar parte de la resistencia. Así, creo que el autor está dando mayor importancia a la unidad nacional y la victoria sobre el

⁴² Sobre la mujer vestida de hombre en Walter Scott, C.M. Jackson Houlston señala, al respecto de Mysie en *The Talisman*: «Mysie's male disguise and her masculine bodily strength are both viewed as transgressive, liable to lead to the loss of her essential feminine purity and dependence, and acceptable only by being treated largely comically» (2017: 113). No ocurre lo mismo con el disfraz de Elvira, como se estudiará más tarde en este trabajo, en el tercer capítulo.

Otro por encima de las estructuras sociales. Eso sí, una vez terminado el conflicto, cada uno de los géneros debe asumir su rol particular, para poder estructurar la sociedad de acuerdo con las leyes de la moral.

2.2.4 *La vinculación entre la trama amorosa y los eventos históricos*

En las *Waverley Novels*, Scott tiende hacia el equilibrio en la resolución de la oposición que se plantea. Así, como se ha señalado, en estas novelas hay dos grupos enfrentados por diversas razones —dinásticas, políticas, religiosas—, que están relacionados entre sí por el héroe, que entra en contacto con ambos puntos de vista. La relación amorosa que surge en la novela se establece entre el protagonista y un personaje femenino, representante ideal de uno de los dos grupos. El matrimonio entre ambos puede funcionar, como en *Ivanhoe* o *Waverley*, como elemento de unión, en una representación simbólica del fin del conflicto. Es por esto por lo que las novelas de Scott se caracterizan por tener un final idealista, que aboga por un concepto abierto y unido de «lo inglés» («*the Englishness*»), donde tengan cabida diferentes representaciones regionales. Por otro lado, cuando el héroe se encuentra en la situación de elegir, elige a aquella mujer que mantiene el decoro de las normas sociales.

En las novelas de los emigrados, la intriga amorosa y el matrimonio también juegan un importante papel. No obstante, hay que recordar que Trueba y Llanos tienden a la polarización del conflicto, y el matrimonio con una representante del bando opuesto —el francés o el musulmán, en el caso de *Gomez Arias*—, representaría una desviación del mensaje político. Las relaciones de amor en estas novelas destacan las consecuencias de la guerra y el destierro, y en ningún caso funcionan como elemento de unión entre los bandos opuestos. Además, en la narrativa de Telesforo Trueba y Valentín de Llanos el final de la historia de amor establece un paralelismo con la conclusión histórica.

En este sentido, las relaciones amorosas de los héroes se ven afectadas, en todo momento, por el desarrollo político del país y por la rápida sucesión de eventos históricos. En *The Castilian*, Ferrán y su antiguo amigo Don Alvar luchan por el amor de Constanza, como se ha señalado. Cada uno de ellos pertenece a uno de los bandos enfrentados en la guerra: Ferrán es el fiel vasallo de Don Pedro; mientras que Don Alvar lucha por la victoria de Enrique de Trastámara. Constanza se mantiene fiel a Ferrán a pesar de que este ha tenido que marcharse al extranjero a buscar apoyo para la causa del rey, y a pesar de que Don Alvar, en una posición política mucho más privilegiada, quiera recuperar el amor de ella. Entre los dos caballeros se establece una lucha de poder por el amor de Constanza, y al mismo tiempo, por un objetivo político. El triunfo de uno u otro bando permitirá que uno de los hombres se case con Constanza. En este sentido, puede establecerse una clara igualdad entre el personaje femenino y la nación, porque ambas son el objetivo del vencedor, y al mismo tiempo, ambas son las verdaderas víctimas del conflicto.

Hay una oposición obvia entre dos visiones contrarias sobre quién debe gobernar Castilla —Pedro o Enrique—, y sobre quién debe casarse con Constanza —Ferrán o Don Alvar—. Prevalecerá, en ambos casos, el punto de vista del ganador de la guerra. Así, cuando Don Alvar quiere forzar a Constanza a casarse con él, está usurpando el papel de Ferrán igual que el rey Enrique lo está haciendo con el rey legítimo, Pedro. La muerte de Pedro a manos de su hermano, sin embargo, no culmina en el matrimonio de Don Alvar y Constanza, porque Don Alvar es herido de muerte. Tan pronto como termina el decoroso luto de Constanza, ella y Ferrán se casan, y se marchan a vivir en un exilio autoimpuesto. Es evidente la identificación de Constanza con la identidad nacional, y la de Ferrán con el exiliado, y más en concreto, con Trueba. El matrimonio de los jóvenes

significa la unión del emigrado con su patria; sin embargo, esta unión ocurre sólo a nivel textual y simbólico, y nunca a nivel real.

En las novelas de Valentín de Llanos, del mismo modo, la relación amorosa de los protagonistas tiene un significado metafórico a nivel político. Además, Llanos hace uso de la relación amorosa y de las dificultades que sus protagonistas sufren para hacer una crítica de la sociedad española y el poder de la Iglesia católica. En *Sandoval*, la Guerra de la Independencia se interpone entre Calisto Sandoval y su enamorada Gabriela, cuyo matrimonio está aprobado por ambas familias antes de que éste se marche a luchar contra los franceses. Los padres de la joven, aconsejados por el padre Lobo, prohíben la unión y deciden que su hija debe tomar los hábitos de novicia en un convento.

Gabriela se opone frontalmente a la voluntad de sus padres, pero en último término, obedece. El ofrecimiento de Gabriela a la Iglesia es visto como un sacrificio, y a nivel simbólico puede entenderse como la entrega de España a los poderes absolutistas y eclesiásticos. La Iglesia y los poderosos manipulan la situación hasta hacer débil a su víctima, como le aconseja el Padre Lobo a su sobrino: «Strike terror into people's souls, and you are sure to triumph over every human obstacle [...] it is what I recommend to our friends in the capital» (1826: 11, 117). La unión de Calisto con Gabriela significaría la verdadera comunión de España con el liberalismo, y, por lo tanto, el triunfo del gobierno que los liberales defienden. Su entrega a la Iglesia y simbólica muerte representan así la pérdida de España, consumida por los poderes tiránicos de la Iglesia y de la Camarilla de Fernando VII, «el rey traidor».

Después de ayudar a escapar a Juan Van Halen de la prisión inquisitorial y escapar a Bayona, Calisto vuelve a España. Gracias a Rosa, la ayudante de Gabriela, conoce su situación: la chica ha dejado el convento y ha ido con sus padres a Madrid, y luego a Sevilla. El Padre Lobo es ahora confesor del rey, y su sobrino tiene gran influencia en la corte. Tras el pronunciamiento de Riego y el restablecimiento de la Constitución, Artimaña es apaleado y muere a manos de una muchedumbre, y los enredos de Lobo son descubiertos. Calisto puede al fin casarse con Gabriela y su anciano padre puede volver del exilio. Sin embargo, tras el fracaso del Trienio Liberal, la familia Sandoval tiene que exiliarse a Inglaterra, «the only country where the virtuous patriot meets with sympathy and support, and where he breaths the wholesome air of freedom» (1826: 111, 449). De nuevo, el matrimonio de los protagonistas ocurre, pero el héroe tiene que dejar España.

En *Don Esteban*, la relación entre Esteban e Isabela da consistencia narrativa a un argumento que tiene notables incongruencias. Para Dendle, «not only is the plot inane; the dialogues of the sentimental lovers are highly stilted» (1990: 144). Es cierto que los diálogos entre los protagonistas pretenden alcanzar un elevado tono sentimental y afectado, pero es importante destacar que la historia de amor funciona como hilo conductor de la novela. La voluntad de los jóvenes de contraer matrimonio mantiene el argumento, y ello justifica, por ejemplo, lo caprichoso del comportamiento de Esteban cuando se compromete a servir como guardia al rey absolutista. Al igual que en las novelas de Walter Scott, el matrimonio entre la pareja protagonista es el final idealista esperado, pero, al contrario que en las novelas del escocés, la unión sólo se puede llevar a cabo a través de la exclusión de la pareja de la sociedad. Esteban consigue casarse con Isabela, pero debe marchar al exilio tras la vuelta del absolutismo.

*

En *Gomez Arias* y en *Salvador*, Trueba adapta el modelo scottiano y la dualidad en la representación de las heroínas. El contraste en la presentación de los personajes femeninos,

al igual que en Scott, se basa en la pasividad y en la pasión. En estas dos novelas, Teodora y Elvira hacen el papel de «dark heroines», mientras que Leonor y Blanca representan las «blonde heroine». Por la especial capacidad de este último grupo de mujeres de adaptarse a lo que la sociedad espera de su género, será a ellas a las que los héroes elijan, aunque en el caso de Gómez Arias su decisión no sea tenida en cuenta y se le obligue a casarse con Teodora. Por otro lado, Elvira, debido a la profunda transgresión de las normas sociales que lleva a cabo al disfrazarse de hombre, unirse a los guerrilleros y luchar como tal, queda relegada dentro de su género, al igual que su hermana Fulgencia. Ambas no consiguen reinsertarse, Elvira muere y Fulgencia se retira a un convento.

Otros personajes femeninos que aparecen en las novelas de los emigrados, sin embargo, no tienen desarrollo psicológico a lo largo de la novela, y participan poco en el argumento. Constanza (*The Castilian*), Isabela (*Don Esteban*) y Gabriela (*Sandoval*) tienen un carácter plano, y el narrador no toma mucho tiempo para hablar de ellas. Son personalidades poco desarrolladas, que representan el arquetipo deseado de mujer española casadera, es decir, solamente funcionan como el espejo en el que el hombre se mira, y que le devuelve a este una imagen mejorada de sí mismo. Sin embargo, hay paralelismo entre los hechos históricos y la relación de amor que los héroes mantienen con ellas, de manera que la unión matrimonial solo puede producirse si triunfa el liberalismo, o en el caso de Ferrán, si gana el bando pedrista. El matrimonio, por lo tanto, actúa como nexo de unión entre el héroe y la nación, simbolizada por la joven con la que se casa. Aunque todos ellos consiguen casarse con sus prometidas, también todos ellos tienen que emigrar una vez perdida la batalla y con la llegada de otro régimen de gobierno. Por ello, los finales de las novelas de los emigrados carecen del idealismo unificador presente en las novelas de Walter Scott.

2.2.5 *Las figuras históricas*

A pesar del papel protagonista del héroe medio, en el modelo de novela histórica de Walter Scott también aparecen personajes históricos. Tanto para Scott como para los emigrados, los personajes históricos tienen la principal función de establecer el conflicto de manera cronológica e ideológica. A continuación, se estudia cómo se caracterizan estas figuras históricas, y cuál es su papel en el desarrollo narrativo. ¿Cómo representa Scott a este tipo de personajes en sus novelas? ¿Cómo lo hacen los emigrados y cuáles son las implicaciones políticas de sus representaciones?

*

Desde las primeras páginas de *Ivanhoe*, encontramos expresiones como «the reign of Richard I» (1830: 1) o «the language of King Richard and his nobles» (1830: 45). Sin embargo, el rey Richard no aparece sin disfraz hasta el final de la novela. Esto sugiere que Scott da menos importancia a las figuras históricas dentro de la trama que a los personajes de ficción. La concepción *scottiana* de la historia, como hemos visto, sugiere que esta no se construye a través de los grandes acontecimientos, sino que es el producto de todas las acciones de los miembros de una sociedad. Los eventos repercuten uno en otro, y así, la historia se desarrolla a través de pequeños sucesos encadenados. Desde este punto de vista, las grandes figuras históricas pierden importancia, y se convierten en meros representantes de un tiempo concreto y una ideología. Las figuras históricas aparecen en las novelas de Scott con una personalidad definida, que no evoluciona ni cambia, porque sus valores son los que determinan su pertenencia al momento histórico que se refleja en la novela. El papel de estos personajes, señala Alexander Welsh (1992: 41), está más

determinado por el momento histórico que por los valores morales, y eso los convierte en elementos importantes de la narración, pero no en causa suficiente para el desarrollo de esta.

Este enfoque permite a Scott humanizar a los personajes históricos que aparecen en sus novelas. Para Lukács (1969: 40) «the great historical figure, as a minor character, is able to leave himself out to the full as a human being». En la descripción de la reina Caroline en *The Heart of Midlothian*:

Queen Caroline possessed the masculine soul of the other sex. She was proud by nature, and even her policy could not always temper her expressions of displeasure, although few were more ready at repairing any false step of this kind, when her prudence came up to the aid of her passions. She loved the real possession of power rather than the show of it, and whatever she did herself that was either wise or popular, she always desired that the King should have the full credit as well as the advantage of the measure, conscious that, by adding to his respectability, she was most likely to maintain her own. And so desirous was she to comply with all his tastes, that, when threatened with the gout, she had repeatedly had recourse to checking the fit, by the use of the cold bath, thereby endangering her life, that she might be able to attend the king in his walks (Scott, 1978: 387-388).

Scott representa a la reina como una mujer fuerte y que sabe gobernar. Le gusta el poder, y puede mantener el equilibrio entre la pasión y la prudencia. Al mismo tiempo, es complaciente con su marido. Aunque sea un símbolo de la historia nacional, Walter Scott no hace de ella una personalidad épicas, ni mitifica sus acciones o sentimientos.

Puesto que en estas novelas todo gira en torno al héroe medio y a su relación con el conflicto, también su mirada es esencial a la hora de presentar a los personajes históricos. Waverley, ante Bonnie Prince Charlie:

Unaccustomed to the address and manners of a polished court, in which Charlie was eminently skilful, his words and his kindness penetrated the heart of our hero, and easily outweighed all prudential motives. To be thus personally solicited for assistance by a prince, whose forms and manners as well as the spirit he displayed in this singular enterprise, answered his ideas of a hero of romance; to be courted by him in the ancient halls of his paternal palace, recovered by the sword which he was already bending towards other conquests, gave Edward in his own eye, the dignity and importance which he had ceased to consider as his attributes (Scott, 1994: 289).

Waverly percibe al príncipe Charles como un héroe aventurero, y lo asocia con el pasado de Escocia. Al hacerlo, como señala Alfredo Moro («Cervantismos olvidados» 305-306), está dando estos valores también a la causa jacobita, y así, está presentando la rebelión como un acto romántico y caballeresco.

Además de los personajes históricos más relevantes, en algunas novelas de Walter Scott aparecen algunos, que sin ser figuras extremadamente destacadas en el canon histórico nacional, sí lo son para la tradición y el folklore de Escocia e Inglaterra. Estos personajes, como Rob Roy o Robin Hood, están inspirados en el modelo del héroe romántico. Son valientes, inteligentes y dinámicos, con una moral propia que no se adapta

a la colectiva.⁴³ Tienen un profundo carácter heroico y solitario, y son admirados por el resto de la sociedad por sus acciones. Son personajes mucho más activos y dinámicos que los anteriores, y aunque sujetos a un determinado desarrollo de los acontecimientos dictado por la historia, no siempre sus actividades son tan bien conocidas o se recuerdan como leyendas. Por esto, sus vidas se prestan mejor a la novelización.

*

El momento histórico que representan las obras de Telesforo Trueba y Valentín de Llanos condiciona el tipo de personajes históricos que aparecen en ellas. En *Gomez Arias*, *The Castilian* o *Romance of History: Spain*, Trueba incluye personajes que son mitos fundacionales de España, como Isabel la Católica o Don Pelayo. Sin embargo, en *Salvador* *The Guerrilla* de Trueba y *Don Esteban* y *Sandoval, or The Freemason* de Llanos, aunque a veces se hace referencia a estos mitos del pasado, los personajes históricos representados pertenecen a la época contemporánea a los autores. Así, en estas novelas actúan, en segundo plano, el rey Fernando VII o héroes del liberalismo como Rafael de Riego, Juan Díaz Porlier o Juan Van Halen.

La caracterización de estos personajes tiene un profundo significado político. Como en las novelas de Scott, sirven para determinar un momento histórico, pero al mismo tiempo, los emigrados los presentan relacionados con la ideología liberal contemporánea. De esta manera, algunos mitos del pasado como Isabel la Católica o Pedro I no solo participan como figuras históricas, sino que también su caracterización establece un diálogo con el presente. Los emigrados cuentan la historia desde un punto de vista liberal, y por lo tanto, los protagonistas del pasado están representados desde esta perspectiva. Mientras que Scott humanizaba a las figuras históricas, Trueba y Llanos las idealizan, en muchos casos elevándolas a la categoría de mito nacional.

a) *Isabel la Católica*

Si hay una figura femenina que destaque como mito de la nación y símbolo de «la españolidad» en la obra de Trueba, esa es Isabel la Católica. Aparece en dos narraciones de *Romance of History: Spain*, «The Dethronement» (III, II) y «The Downfall of Granada» (III, II), además de en *Gomez Arias* or *The Moors of The Alpujarras*. Elena Maza (2014: 172) señala que, en esa misión de construcción de la identidad nacional comenzada en el siglo XIX por los intelectuales de España, el presente no podía presentarse como una ruptura completa con el pasado. Se hizo necesario establecer una continuidad en el tiempo, en la historia y en la identidad con los valores liberales, para así «valorar el presente como prolongación de una identidad emocional, cultural y política enraizada desde tiempo atrás». Esta continuidad debe proceder, por lo tanto, de la memoria colectiva. Los Reyes Católicos, y la figura de Isabel de Castilla, simbolizaban de la mejor manera posible la España unida, desde el punto de vista territorial, religioso y político. Libre todavía el mito de las connotaciones que el franquismo le otorgó durante la dictadura, la figura de Isabel la Católica destaca por encima de la de su marido en el siglo XIX, y se la presenta como una reina justa, epítome del gobernante perfecto.

⁴³ Welsh (1992: 44) llama a este tipo de personajes «héroe activo» o «héroe oscuro». Aunque estos personajes encajan, efectivamente, dentro de los patrones del héroe novelesco, y alcanzan un alto protagonismo en la novela (como Rob Roy, que acaba por conquistar incluso el título de la historia que vive Osbaldistone), creo que es mejor no entenderlos como personajes principales. En cierto modo, son parte de escenario histórico que se recrea, y sus acciones están limitadas por el propio devenir histórico.

Trueba se adscribe a la corriente de historiografía liberal propia de principios del siglo XIX. Así, en su manera de contar la historia y de recordar a Isabel la Católica, propone una visión idealizada del pasado, «de retorno a una Edad Media idealizada como era de libertades y autenticidad “española”» (Álvarez Junco, 2004: 268). En la Advertencia Preliminar al discurso de Diego Clemencín sobre la reina en la Real Academia de Historia (1807), el político y escritor liberal que formó parte del gobierno de Martínez de la Rosa, se da una importancia fundamental al valor unificador del reinado de Isabel la Católica y se apunta a que este fue un punto de inflexión en la historia de España, por las consecuencias que las reformas llevadas a cabo en este momento tuvieron en los asuntos de política interna y externa.⁴⁴ Para López-Vela, Diego Clemencín «situó a la reina en la categoría de símbolo de monarquía integradora, bien gobernada y tolerante, el mejor referente histórico de una historia nacional cuyo triste presente era el absolutismo intolerante de Fernando VII» (1820: 24). Es a esta corriente a la que se suman los textos de Trueba, que destaca la unión de España y de los ciudadanos, y el valor de la justicia monárquica.

En *Gomez Arias*, Isabel condena al héroe a casarse con Teodora para restaurar su honra, y luego a muerte por haber traicionado a la corona haciendo tratos con los moros. Como en la descripción de Scott de la reina Caroline, Isabel la Católica es presentada como una gobernante de atributos masculinos, célebre por «the rigid and unimpeachable justice of her decisions». Sin embargo, Isabel no siente pasión por el poder o por el gobierno, la justicia que reparte proviene de su carácter heroico y profundamente ético. Isabel reúne al mismo tiempo las virtudes propias del sexo masculino y las del femenino:

She was a woman, and though heroic and highminded [sic], still nature must have planted in her bosom the genuine attributes of her sex. Pity, humanity, generosity, would stifle the sterner voice of duty, and she could not repel from her throne, the humble, yet noble supplicants for mercy (1828: III, 183).

La Reina Católica es, así, un ideal perfecto para todos los españoles. A la vez que simboliza la justicia y el buen gobierno, representa igualmente un modelo de conducta femenino.

En la leyenda «The Dethronement», de *Romance of History: Spain*, Isabel influye muy poco en la acción. El texto tiene mucha narración y poco diálogo, de manera que resulta el relato de un evento histórico salpicado de algunas notas de detallismo poético. En él, se cuenta la deposición que los nobles castellanos hicieron en Ávila en 1464 de una estatua del rey Enrique IV. Según Trueba, «King Henry the Fourth, with many vices, scarcely possessed a redeeming quality» (1824: III, 55). Además del carácter rey, para los nobles castellanos resultaba irritante la constante circulación de rumores en torno a su heredera Juana, conocida como la Beltraneja, por suponerla hija ilegítima del valido del rey, Beltrán de la Cueva, Conde de Ledesma. Los nobles llevaron a cabo esta simbólica ceremonia para otorgar el reino al Infante Alfonso, hermano del rey, que murió sin embargo durante el desarrollo de la disputa sucesoria. Así, los nobles volvieron su mirada a la otra hermana de Enrique IV, Isabel. En el relato de Trueba, estos conspiradores van a buscarla para ofrecerle la corona. Como en *Gomez Arias*, Isabel termina con un conflicto que en un primer momento parece irresoluble, gracias a su generosidad y a la nobleza de su carácter:

⁴⁴ «El reinado de Doña Isabel la Católica es uno de los períodos más importantes de nuestra historia, ya se considere el tamaño y calidad de las reformas que se hicieron en el orden político, ya el engrandecimiento casi repentino de la monarquía con sus nuevas agregaciones en Europa y en Ultramar, ya el influjo que estas novedades tuvieron en el estado ulterior de España y en sus relaciones con las potencias extranjeras. La Reina Doña Isabel fue quien creó aquella época memorable» (Clemencín, 1820: 1).

She resolutely refused the offered crown. «What, my Lords! Do you so far forget your duties as Castilian gentleman, as to come and propose I should deprive the lawful possessor of the Crown? No; as long as Henry lives, Isabel shall not sanction any proceeding prejudicial to his rights. After his death, however, I shall readily mount the throne (1834: III, 74).

Trueba introduce a una Isabel que, con una sola intervención, consigue inducir a los conspiradores a deponer las armas, mostrando la nobleza de su espíritu como castellana. La primera aparición de la Reina Católica en el texto ya la señala como un símbolo de unidad, de legalidad y de honor, y como el ejemplo del gobernante ideal.

La llegada de los Reyes Católicos al gobierno es para Trueba el comienzo de un periodo de inusual prosperidad en España. En el «Historical Summary» que introduce entre los capítulos en los que aparece Isabel, Trueba destaca sobre todo la capacidad de estos gobernantes para conseguir la unión y la expansión territorial de España. Al mismo tiempo que presenta a la reina, de nuevo, como una gobernante de «espíritu heroico» (1834: III, 84), la señala como una mujer sentimental, herida en lo más profundo por la muerte de su hijo y heredero, y por la locura de su hija Juana, enamorada enfermizamente de Felipe, Archiduque de Austria. Las cualidades femeninas de la reina —la dulzura, la comprensión— no son incompatibles con su forma de gobernar, masculina y viril.

Trueba dedica, sin embargo, apenas una frase al fanatismo religioso colectivo que comenzó con el reinado de los Reyes Católicos y la institución del tribunal de la Inquisición. No se alude a su papel como opresora de los otros credos religiosos, y aunque celebra la victoria cristiana en Granada, indica para ello la estabilidad que proporciona el fin de los enfrentamientos armados en el territorio peninsular. En realidad, creo que el furioso anticlericalismo de Trueba debería haberle empujado a la crítica sobre el poder inquisitorial y el castigo a credos diferentes al cristiano. Pero el autor santanderino decide usar el mito de Isabel para recordar la gloriosa unificación nacional, pero también para alabar la legitimidad de la herencia monárquica y, al mismo tiempo, la justicia y el buen gobierno. Hay, en este sentido, una ambigua referencia al reinado de Fernando VII, que fue a la vez el rey deseado y el responsable del exilio liberal.

b) Fernando VII

Para los liberales emigrados, en Londres o en cualquier otro lugar, los años de emigración se convirtieron en una ocasión para mostrar abiertamente su oposición al absolutismo. Llanos y Trueba, entre otros, entendían las medidas contra los liberales que había tomado Fernando VII a su vuelta al poder como una traición a los verdaderos patriotas. Como apunta Irene Castells (2001: 47), el liberalismo en España no nace con la Constitución de 1812, pero fue en este momento en el que se permitió una expresión más abierta de los valores liberales. Esto fue posible gracias al vacío de poder en el que España se encontraba a partir de la invasión napoleónica en 1808. La victoria de España y lo peculiar de la lucha, con la ayuda de las guerrillas, convirtió a los liberales españoles en símbolos del pensamiento progresista en Europa, y en héroes para la ideología romántica. A la vuelta de Fernando VII a España, una vez derrotados los franceses, se esperaba que el rey reconociera la Constitución de Cádiz. Pero el rey no estaba dispuesto a ceder en la limitación de sus propios poderes, y el 4 de mayo de 1814 aprobó el decreto que anulaba las Cortes de Cádiz y que establecía la persecución de aquellos participantes o simpatizantes de las mismas.

De esta manera, la imagen de rey Fernando VII se convirtió en un símbolo, pero de significación cambiante. En un primer momento, era fácil verlo como una piedra de toque de la resistencia nacional. Fernando VII significó un punto de unión en la guerra contra los franceses. Una nación entera que lucha contra un invasor extranjero necesita una motivación general, y en este caso, las Juntas subrayaron el papel del rey como estandarte por el que luchar. Se consolida el mito del príncipe inocente y engañado, que se mantendrá incluso después del decreto del 4 de mayo, en la variante del mito del rey mal aconsejado por su camarilla. Esta imagen de «rey engañado» va desapareciendo poco, incluso antes de la revolución de 1820, gracias, entre otras cosas, a los liberales del exilio y a *El Español Constitucional*, editado en Londres. Para 1823, con la llegada de los Cien Mil Hijos de San Luis, y la caída del sistema constitucional, se había operado un cambio esencial en la percepción pública de la figura del rey, tanto dentro de España como desde el exilio.⁴⁵

Así, Fernando VII era descrito por la historiografía y literatura de los liberales como un traidor, responsable de la caída de España en la desgracia. Señala Juan Luis Simal (2013: 843), que, aún hoy en día, «la condena de Fernando VII sigue siendo prácticamente unánime en la sociedad española». Simal explica que «no hay en la historia de España un rey con peor imagen que Fernando VII» y que esto debe a las críticas de los liberales contemporáneos (823). De hecho, señala que los ataques y reproches más feroces procedían de liberales y afrancesados exiliados tras la vuelta al trono del «rey felón» (827).

La representación de Fernando VII es fundamental en las novelas históricas de Telesforo Trueba y Valentín de Llanos, porque en ellas subyace la imagen de la Guerra de la Independencia en todos los casos, aunque ésta no sea el motivo del evento histórico narrado. La libertad de expresión del exilio y su propia conciencia como liberales emigrados guio a estos escritores por el camino de la crítica política. En esta interpretación de la historia toma relevancia el papel que se le da Fernando VII como personaje histórico. El rey deseado está muy presente en la narrativa histórica de Llanos y Trueba. Se crean paralelismos con su figura histórica, y se hacen abundantes reflexiones sobre el buen y el mal gobierno, así como la legitimidad de la corona. En el capítulo VII de *Don Esteban*, siendo Esteban guardia de la corte, describe las rutinas del rey y la reina y presenta a los consejeros de Fernando VII. Llanos hace una crítica directa del rey, desechando para ello el paralelismo y la metáfora. Señala lo pusilánime del carácter del rey, que es manejado por sus consejeros (1825: III, 131-133). Anteriormente, ya había criticado la incapacidad de Fernando VII para liderar la resistencia contra el invasor:

Ferdinand himself, forgetting his duty to the nation, and yielding to his own personal fears, thought only of saving himself, and shortly after signed the abdication, which had been prepared for him (1825: I, 145).

El comportamiento del rey, que había dejado huérfana a una España invadida, contrasta con el del pueblo y los voluntarios para luchar contra la invasión de Napoleón, «all anxious to march against the enemy, all loudly calling for a leader» (1825: I, 147). Con respecto al decreto del 4 de mayo, Llanos escribe:

⁴⁵ Emilio La Parra López, en «La metamorfosis de la imagen del rey Fernando VII entre los primeros liberales» (2011), hace un detallado repaso de la transformación de la imagen pública de Fernando VII. El autor señala que «la imagen de Fernando VII transmitida por los liberales varía en función de los avatares políticos y [...] no siempre fue uniforme».

[...] who could ever for a moment have believed, that Ferdinand, whose chains had just been broken at the expense of two million lives, should march to the capital, not like a grateful monarch [...] but like a tyrant at the head of a factious army, [...] not like a father of his people [...] but like an usurper who first established his power by perfidy, and afterwards raises his throne on the scaffolds of his victims (1825: II, 227).

El autor considera a Fernando VII un traidor a su propio pueblo. Resalta la ingratitud de un rey cobarde, a través del discurso del narrador y también a través de la vida de sus personajes. Esteban mismo tiene que emigrar al final de la novela, por su clara adhesión a las ideas liberales.

Llanos menciona también el argumento de la Camarilla y los malos consejeros en el volumen III (1825: 2-3), y habla de ellos como hombres sin educación y sin preparación para el gobierno:

Pedro Collado, better known by the name of Chamorro, was the great favourite of Ferdinand, and shone most at these evening parties, by his fooleries and stupidity [...]. Yet this fellow, stupid as heaven made him, gained such influence over Ferdinand's mind, that he often obtained for his friends some of the first and most lucrative offices in the kingdom (1825: III, 131-132).

A través de este personaje, Llanos introduce a un rey ignorante y poco capacitado, aconsejado por otros seres aún más deleznable. Los señala como los responsables de haber creado un imperio de codicia, opresión, fanatismo, miseria y desolación. Señala que el rey tenía una venda en sus ojos (1825: III, 133-134), pero sin embargo no justifica al monarca con el argumento del príncipe engañado, sino que lo hace directamente responsable de la situación, al señalar que tenía un profundo odio por las ideas ilustradas y liberales (1825: III, 181). Para contribuir a la imagen negativa del rey, incluso incluye anécdotas y chismorreos de la corte, que narra como verdaderos.

En *Sandoval*, la crítica a Fernando VII es también abierta, y su imagen como personaje histórico es igualmente muy negativa. Llanos consigue destacar la maldad del rey a través de la oposición de Calisto y su hermano, que es partidario de la causa absolutista:

«True» replied his brother, «but I was not then present, nor have I since I pledged myself to the support and aught but our God, our King and his unshackled power. For these I have risked my life, and for these I will yet shed my blood».

«For our king I have done both» cried Sandoval, «and from him we had a different recompense to hope. Disgraceful treaties, false promises, treacherous conduct, and base deeds, are neither the rewards nor the inducements which ought to bind the lover of his country to the despot who wishes to rule, even to the injury of her best interests» (1834: I, 96).

De nuevo, Llanos destaca la traición de la que han sido víctimas los liberales que, habiendo luchado también por la vuelta del rey legítimo, no solo no reciben recompensa por su resistencia, sino que son castigados y expulsados del país.

Muchos más ejemplos se pueden encontrar en las novelas de Llanos referidos a la imagen de Fernando VII como traidor y mal gobernante. El autor no quiere participar en el mantenimiento de las imágenes de «rey deseado» o de «rey engañado», que se habían difundido durante la Guerra de la Independencia y en los años posteriores entre la opinión

pública. En consonancia con la desilusión de los liberales, que habían ido poco a poco abandonando estos prejuicios en torno al rey, Llanos lo culpa directamente de la situación política contemporánea.

Las narraciones de Trueba y Llanos culminan siempre en falsos finales felices (García Castañeda, 1991: 72). Los personajes protagonistas de *The Castilian*, *Salvador*, *Don Esteban* y *Sandoval* se casan con las heroínas, pero tienen que marchar al exilio. Los sueños constitucionales de los héroes acaban con la llegada del absolutismo, y así, ambos escritores colaboran en desmontar el mito del rey constitucional, que había sido la última esperanza de los liberales antes del fin del Trienio.

c) *Los héroes del liberalismo*

En las novelas situadas en los años de la Guerra de la Independencia y el Trienio Liberal, es habitual la aparición de personajes históricos que el Liberalismo consideraba símbolos de la causa, por su resistencia tanto a la invasión francesa como al gobierno absolutista. Estos héroes de la historia no son grandes figuras aristocráticas, sino militares y guerrilleros que el héroe admira y en los que se siente reflejado.

En *Sandoval*, Calisto Sandoval conoce a Don Eugenio Antonio Riego, padre del canónigo Don Miguel Riego y del militar Don Rafael de Riego. El narrador focaliza el discurso a través de la mirada del héroe. Para Sandoval, Eugenio de Riego tiene «that pleasing cast which distinguishes the man of genius and philanthropy from the common everyday faces». ⁴⁶ El rostro de Rafael de Riego «though not particularly handsome, struck Sandoval as being remarkable for the energy of the expression of which displayed» (1826: 11, 235-236). De nuevo, Llanos utiliza la fisonomía en su descripción, otorgando a Riego valores intelectuales y morales a través de sus rasgos físicos, siempre a través de las impresiones que Sandoval tiene de él:

There was in his high forehead, shaded as it was by the natural ringlets of ebony hair, something which indicated at first sight a mind full of intellect, candour and enterprise; his dark sparkling eyes, too, expressed an intensity of feeling, and the vigour of an ardent lover of the truth; and his mouth a refined and delicate sense of all that is amiable and good (1826: 11, 236).

Es a través de sus ojos —oscuros, como los de los «dark heroes» de Scott—, que Sandoval percibe que Riego es un amante de la verdad. Más adelante, además, confirma sus impresiones, puesto que lo caracteriza como un hombre cortés, inteligente y prudente, pues aconseja a Sandoval no ir a buscar a Lacy, que ha fracasado en su pronunciamiento.

Aunque la narración se sitúa en ese momento antes del restablecimiento constitucional, Llanos se refiere al posterior ahorcamiento de Riego en la Plaza de la Cebada en Madrid, ocurrido en 1823, como «the black and sanguinary deed that closed his mortal career» (11, 239). Compara la Revolución Francesa con la revolución liberal en España, señalando que existe una gran diferencia entre una y otra: mientras que en Francia se buscaba el progreso de la nación, en España la clase privilegiada pretendía asegurar sus privilegios feudales (11, 250). Esta es la razón por la que Riego fue ejecutado, «and hence

⁴⁶ El mito de Riego se popularizó rápido a partir del Trienio Liberal, dentro y fuera de España. En 1822, se publicó *Rafael de Riego o la España libre*, de Francisco Brotons, en Cádiz; en 1823, ya restaurado el absolutismo, se publicó en Londres *Memoirs of the life of Don Rafael de Riego*, escrito por un «Spanish Officer» anónimo; y en 1824, también en Londres, *The Last Military operations of General Riego*, escrita por George Mathewes, aunque se ha querido atribuir repetidamente a Miguel Riego (Sánchez Martín, 2016: 9).

Spain is now reeking with the blood of victims, as France was in the days of terror» (1826: II, 251).

Mientras que Scott presentaba a los personajes históricos humanizándolos, Llanos describe a Riego como un mártir de la libertad y del sistema constitucional. Dedicó una nota al pie que ocupa más de dos páginas completas (1826: II, 254-257) a contar cómo Riego fue hecho prisionero en Burgos intentando salvar la vida del General Acevedo, con expresiones muy melodramáticas para exaltar su patriotismo y fidelidad: «a panic [...] seized the soldiers [...], and both the poor blind General and Riego were abandoned by them all. Tears of shame and rage flowed Riego's eyes», así como su generosidad: «his anxiety for his beloved General made him forget his own miserable situation». En *Sandoval*, Riego personifica el patriota ideal, y en sus descripciones lo eleva a la categoría de ídolo.

Telesforo Trueba también menciona a Riego en las interesantes notas que encontramos al final de *Salvador, The Guerrilla*, y lo califica como un patriota y como un héroe de la libertad (1834: III, 278), pero no profundiza en su personalidad porque la novela se centra exclusivamente en los años de la Guerra Peninsular. Sin embargo, habla de los «Spanish Patriots», «Spaniards who embraced the national cause, in opposition to Joseph's usurpation [...]» (III, 269), y menciona a Argüelles, Martínez de la Rosa, José María de Calatrava o el Conde de Toreno, entre otros. De este último, por ejemplo, dice: «his rank and wealth, however, are not more remarkable than the splendid natural abilities, and great acquired endowments which he possesses». Resalta su obra literaria, sus cualidades diplomáticas y su participación en las Cortes, y lo califica como «the fittest man in Spain to be at the head of a ministry» (1834: III, 276).

No solo los constitucionalistas e intelectuales merecen la atención de Trueba. Dedicó unas páginas también a los jefes de las guerrillas. De Mina destaca «his well-known attachment and fidelity to the Constitution» y que «[he] has remained steadfastly attached to the liberal uncompromising party, and his name is naturally dreaded by the enemies of the free institutions». Sobre el cura Merino, sin embargo, señala: «[he] is reported to be exceedingly cruel and vindictive» y que «his face is plain, but strongly indicative of a decision of purpose not untinged with ferocity» (1834: III, 280-283). Merino fue un importante jefe de guerrilla en la guerra contra el francés, pero, acabada esta, volvió a su ministerio y se destacó por su apoyo al absolutismo y a Fernando VII, que lo premió con una canonjía. Aunque Trueba le da su espacio dentro de las personalidades protagonistas de la Guerra de la Independencia, no lo coloca al mismo nivel de heroísmo que el resto. Mientras tanto, a El Empecinado lo retrata como un mártir de la libertad y un constitucionalista entusiasta y heroico.

*

En la representación de los personajes históricos, Trueba y Llanos muestran, al igual que Walter Scott, figuras que no se desarrollan psicológicamente a lo largo del relato, sino que ya aparecen con una personalidad cerrada y conclusa. Sin embargo, Scott se esfuerza por enseñar al lector la parte más humana del carácter de estas figuras históricas, mientras que los emigrados quieren, además, presentar símbolos ideales de «lo español». En sus novelas, Scott defiende las identidades regionales y la unificación, pero no se compromete con una revolución determinada, como hacen los emigrados. Las *Waverley Novels* no exponen una visión tan polarizada de la historia como las novelas de los emigrados, y por ello, no necesitan convertir a los reyes, reinas y otras figuras célebres en símbolos políticos y nacionales.

Trueba presenta, entre otros, al gran mito de la monarquía española, Isabel la Católica, como símbolo nacional. La Reina Católica personifica el buen gobierno, la justicia y la unificación, elementos todos ausentes en el gobierno absolutista. La imagen de Fernando VII, sin embargo, es completamente negativa, especialmente en las novelas de Llanos, quien lo describe como un tirano incapacitado para gobernar España.

Por otro lado, Scott usa otras figuras secundarias de la historia, símbolos de lo escocés y de las identidades regionales, como Rob Roy. Al igual que con los reyes, Scott no los convierte en símbolos de una revolución política, porque él mismo es partidario de la unificación. Sin embargo, cuando los emigrados introducen en sus novelas figuras destacadas del liberalismo, lo hacen elevándolos a la categoría de mitos, como ideales de comportamiento. Una vez caído el Trienio Liberal, la resistencia al absolutismo seguía necesitando figuras inspiradoras, como la de Rafael de Riego.

2.2.6 *El acercamiento a lo local y a lo regional*

Para Emilia Pardo Bazán, Walter Scott «es el bardo que vive en un pasado teñido de luz y color, semejante a un ocaso espléndido, que reanima la historia y la leyenda, demandando solo a la realidad aquel barniz brillante nombrado por los románticos *color local*» (1883: 157). En esta cita, Pardo Bazán pone de manifiesto que Scott se sirve de pequeños detalles para reanimar la historia de manera más concreta. Maurice Samuels define el «color local» como la especial atención que se presta a las características que identifican a un objeto como un producto único de un lugar y un tiempo determinados, y que conlleva, por ello, un alto grado de especificidad histórica o geográfica (2004: 169).

Walter Scott incluye en sus novelas descripciones de paisajes, vestidos e incluso comidas; reproduce el lenguaje regional de diferentes partes de Escocia e Inglaterra; e introduce personajes que representan tipos pintorescos, propios de un momento socio-histórico concreto. Para Scott, el color local era parte intrínseca de la literatura y de la representación de la historia, algo más significativo que la mera descripción de lugares y costumbres (Boatright, 1933: 75). En realidad, sirve para destacar aún más la oposición entre los dos grupos enfrentados, elemento central de las *Waverley Novels*.

En este apartado se estudia la representación que Scott hace del color local desde cuatro perspectivas diferentes: la descripción de escenas, el regionalismo, la representación del folklore y la tradición en algunos personajes y la representación del lenguaje no estandarizado. A continuación, a través de los mismos elementos, se analiza cómo Telesforo Trueba y Valentín Llanos utilizan el color local en sus novelas, con el objetivo de entender qué sugiere esta aproximación a lo regional y a lo costumbrista desde el punto de vista político.

*

Cuando Walter Scott era todavía un niño pequeño, ya tenía una salud delicada. Con sólo dos años, contrajo una poliomielitis que le dejó una leve cojera permanente en la pierna derecha. Fue entonces cuando lo enviaron a Sandyknowe Farm, la granja de sus abuelos, situada en la frontera entre Escocia e Inglaterra. Su tía Jenny le contaba antiguas canciones y cuentos, y además también le enseñó a leer. Así, Scott entró en contacto con la tradición popular de la frontera escocesa. Animado por el profundo interés que despertaban en él las canciones fronterizas (*border ballads*), en 1802 publicó una colección de éstas, *Minstrelsy of the Scottish Border*. Más adelante, publicó además una serie de poemas narrativos de la misma temática, que tuvieron un considerable éxito (Toda, 1991: 11).

Lo popular, lo regional y lo concreto tomaron mucha importancia en sus novelas posteriores, especialmente en las novelas escocesas. A partir de las descripciones, de los personajes secundarios y del uso del lenguaje, Scott definía las identidades regionales que introducía en sus novelas.

En la representación de escenas, Scott es muy minucioso y efectista, tanto que parece que el lector está contemplando un cuadro. Samuels señala la conexión entre las narrativas de Scott y la estética de lo pintoresco. Con este concepto, se refiere a la descripción verbal de una imagen, de manera similar a como sería representado por un artista plástico en una obra de arte. Así, las novelas de Scott:

turn readers into viewers, making the arbitrary signs of language act like the natural signs of painting in order to reduce [...] the barrier that language possess between the subject (the reader/viewer) and the object (the past) (2004: 166-167).

A través de las imágenes que crea con palabras, el escocés es capaz de hacer que el lector «vea el pasado», por medio de la acumulación de detalles materiales en la representación de lugares, personajes u objetos. En *Ivanhoe*:

The sun was setting upon one of the rich grassy glades of that forest, which we have mentioned in the beginning of the chapter. Hundreds of broad-headed, short-stemmed, wide-branched oaks, which had witnessed perhaps the stately march of the Roman soldiery, flung their gnarled arms over a thick carpet of the most delicious green sward; in some places they were intermingled with beeches, hollies, and copse wood of various descriptions, so closely as totally to intercept the level beams of the sinking sun; in others they receded from each other, forming those long sweeping vistas, in the intricacy of which the eye delights to lose itself, while imagination considers them as the paths to yet wilder scenes of sylvan solitude (1830: 4).

Como se puede ver en este fragmento, mientras que los personajes van recorriendo los diferentes lugares de Escocia e Inglaterra, el narrador va resaltando lo peculiar y lo pintoresco del paisaje y sus gentes.

Es más, en el acercamiento a la realidad histórica, Scott relaciona el paisaje con la gente que lo habita y con sus costumbres. En *Rob Roy*, hay un claro contraste entre Francis Osbaldistone y el propio Rob Roy, tanto físicamente como a nivel moral, que se construye en torno a la procedencia y costumbres urbanas del primero, y a la rebelión y pasión por un ideal del segundo. Mientras que Francis es de carácter soñador y poco práctico, Rob Roy es un revolucionario, de personalidad imprevisible y salvaje. El paisaje se hace eco del conflicto y de las diferencias que enfrentan a los grupos sociales.

Scott introduce también otros personajes que están conectados con el folklore y la tradición, y en este sentido, son parte del color local. Y por eso, la crítica tiene la tendencia describir a estos «elementals» (Allen, 1975: 123) separándolos del sistema narrativo. Pero, en realidad, representan no solo una identidad regional determinada sino también un evento histórico característico, como la opresión de los sajones —Wamba en *Ivanhoe*—, o el fanatismo religioso —David Deans en *The Heart of Mid-Lothian*—. Hay una evidente conexión entre estos personajes y la construcción de la historia, a través de lo que Lukács llamó el contraste entre lo que sucede «arriba» y lo que sucede «abajo» (1969: 53). Estos personajes representan el contexto material sociopolítico básico de las novelas, y como

señala Bragg (2010: 205-206), pueden ser entendido como elementos de transición entre el espacio, los personajes y la narración misma.⁴⁷

Jack Truten (1991: 226-227) señala tres tipos de personajes en las novelas de Scott: los principales, que se relacionan poco con la tradición (aristócratas, personas de profesiones liberales o algunos campesinos), y que se han analizado en epígrafes anteriores; los personajes propiamente secundarios, que se relacionan de manera más directa con la tradición (pequeños burgueses, pastores o pescadores, o ciudadanos comunes); y aquellos a los que llama «ladrones de escena», representantes activos de la cultura tradicional. Angus y Jenni Calder (1969: 123) destacan, dentro de esta pintoresca colección de secundarios, todos aquellos personajes que se encuentran al margen de la sociedad civilizada, y que pertenecen al último grupo mencionado: gitanos, videntes, mendigos... Introdúcen la posibilidad de eventos extraordinarios o inesperados, cantan canciones apropiadas para el momento que se desarrolla o hacen profecías. Representan, además, la tradición y el folklore propias de lo rural, y que el nuevo orden social y político está exterminando. Son, en muchas ocasiones, personajes muy del gusto de la época. Magie Wildfire o Wamba, por ejemplo, personifican mejor que el héroe medio el enfrentamiento entre los viejos tiempos y los nuevos, pues ellos son el producto desechado del nuevo orden, el residuo que deja el cambio.

Muchos de estos secundarios, y otros personajes de las novelas de Scott, se definen a través del lenguaje. En sus primeros poemas, Scott utilizó el inglés normativo, aunque a veces recurrió a formas arcaizantes, y sólo utiliza el dialecto escocés cuando imita las baladas antiguas (Toda, 1991: 11). En sus novelas, sin embargo, el lenguaje y sus realizaciones toman una importancia capital a la hora de la caracterización de los personajes y, lógicamente, para el significado orgánico del texto.

Como señalan Angus y Jenni Calder (1969: 107), la forma de hablar de los personajes de Scott está caracterizada por tener su propio ritmo, y por ello, no se puede estudiar uno de estos personajes sin prestar especial atención a su expresión hablada.⁴⁸ La crítica, tanto la contemporánea a Scott como la moderna, no ha dejado de comentar y analizar por qué el autor usa el lenguaje de la manera en la que lo hace. En muchos casos, se ha querido ver una intención de oscurecer el mensaje de la novela para los lectores no escoceses, incapaces de descifrar las peculiaridades del dialecto de las Tierras Altas. En realidad, la coincidencia de dos o más sistemas lingüísticos supone la existencia de un sistema social diferente para cada uno de ellos, así como un sistema diferente de valores y de percepción de la realidad. Es otra manera de presentar el enfrentamiento y de simbolizarlo, a través de lo que Julian Meldon D'Arcy llama una «polifonía» (2005: 33). Las diferencias lingüísticas de los grupos sociales, además, hacen destacar más las diferencias sociales y jerárquicas que hay entre los sujetos opuestos en la narrativa.

Además del uso del dialecto escocés, en las *Waverley Novels* también hay referencias específicas a la tradición local. Julian Meldon D'Arcy (2005: 43) señala una escena de *Rob Roy* en la que el Duque de Montrose ha detenido al héroe, que generalmente se encuentra

⁴⁷ Bragg (2010: 205), siguiendo la terminología de Walter Allen, también denomina a estos personajes «elementals». Señala que «these elementals [...] are steeped in genuine Scottishness [...]» y que establecen una significativa conexión entre el héroe medio, de lealtades divididas, y las gentes y las costumbres que este va a encontrar durante su camino.

⁴⁸ «Whenever Scott sets a man or a woman talking, especially if the speaker is a lower-class character or a Scotsman of any degree, his prose is likely to touch the heights. Each of his best characters speaks prose with its own individual rhythm and like, so that we cannot discuss the prose without talking about the character. It is often objected that the Scottish speech is hard for a modern English reader to understand. It is basically no harder than Shakespeare's prose, and it is often as rewarding» (Calder, 1969: 107).

bajo la protección de un enemigo de Montrose, el Duque de Argyll. Montrose le dice a Rob Roy que su detención no es una cuestión de enemistad, sino un castigo por sus acciones. El héroe contesta: «Had I called myself Grahame, instead of Campbell, I might have heard less about them». El lector escocés, o aquel históricamente bien informado, puede encontrar una segunda lectura en las palabras de Rob Roy, pues «Grahame» es el nombre de la familia del Duque de Montrose, mientras que «Campbell» es el del Duque de Argyll. Estas referencias constituyen otro mecanismo para arraigar aún más la novela en su contexto específico local.

Como hemos visto, Scott usa diferentes técnicas para construir una imagen global de lo local en sus novelas. Como Samuels sugiere, para Scott la historia y el carácter nacional no están compuestos por una única imagen uniforme, sino que ambas se forman a partir de pequeños fragmentos unificados entre sí (2004: 178). Visto así, el color local es una herramienta más en la construcción de la identidad nacional.

*

En el Prefacio de *The Incognito; or, Sins and Peccadillos*, publicada después de *Gomez Arias* y *The Castilian*, Trueba declara su intención de abandonar la novela histórica de aventuras, para componer «a more veracious kind of fiction». Para el autor, *The Incognito* es una especie de experimento, dentro de una rama de la literatura, la costumbrista y pintoresca, que ofrece multitud de recursos. En sus páginas «the reader will find some scenes, characters and national peculiarities, to which he was formerly a stranger» (1831: I, III).⁴⁹ En el mismo texto, Trueba declara que ha abandonada la novela histórica porque la maestría de Walter Scott es inimitable.

Pero, ¿hay realmente un alejamiento de la estética de Scott en las novelas llamadas «de costumbres contemporáneas»? Como se ha visto más arriba, el modelo de Scott no se ceñía exclusivamente a la recreación de los eventos del pasado, sino que también hay una aproximación etnográfica al medio y sus habitantes. Tanto Trueba como Llanos utilizan el color local en sus novelas, ofreciendo en sus narraciones muestras de un pintoresquismo típicamente español, e introduciendo descripciones de costumbres y personajes que se enmarcan en los tipos nacionales, como hace Scott en sus novelas.

Las descripciones de paisajes y costumbres de los emigrados, al igual que las de Scott, están relacionadas con la intencionalidad de la obra. Al mismo tiempo que pretenden presentar un país consumido por los desastres de la guerra, también pintan un pueblo de profundas raíces, con costumbres hermosas e insólitas para el lector inglés. Para Brian J. Dendle, Llanos exagera en su relato de costumbres, porque «for most of the novel, the plot disappears under the weight of Llanos' far more interesting account of Spanish customs and national vicissitudes» (1990: 144). Sin embargo, es necesario tener en cuenta que las narraciones y los cuadros de costumbres son muy útiles para el lector inglés, y además funcionan como un excelente vehículo para la crítica social y política.

⁴⁹ Es curioso como, en este mismo Prefacio, Trueba se vanagloria de la originalidad de su obra, publicada en 1831. Se atreve a decir que «probably, *The Incognito* is the first Spanish novel of its class, which has appeared in English» (1831: I, III). Valentín de Llanos había publicado *Don Esteban* en 1825, y *Sandoval* en 1826. Ignoro si Trueba desconocía la obra de Llanos, o, simplemente, quería dar entidad de pionera a su primera novela de costumbres españolas. En cualquier caso, como señaló Vicente Llorens, Llanos «tuvo la feliz idea de combinar por primera vez dos de los elementos más atractivos de su tiempo: el costumbrista y el histórico» (1968: 262). Trueba tampoco menciona *Letters from Spain*, de José María Blanco White, publicada en 1822 en Inglaterra, a pesar de ser una clara influencia para estas novelas. Como señala Salvador García Castañeda «parece imposible que Trueba desconociera *Letters from Spain* ni las novelas de Llanos, con todo nunca mencionó estas obras ni a sus autores, aunque parecería obligado haberlo hecho en este prólogo de *The Incognito*» (1982: 506).

Así sucede con la descripción de la romería que Llanos hace en el capítulo V de *Don Esteban*. Llanos, que para García Castañeda, «tenía muy desarrollado el sentido del pintoresquismo romántico» (1991: 61), hace una pintura muy detallada de esta fiesta popular. Explica qué es una romería, relacionando el culto a la Virgen María con la historia de los primeros cristianos y con el poder de la Iglesia, que aprovecharon la superstición del pueblo para crear fábulas en torno a lugares donde se suponía había habido una aparición mariana, y después, construir ermitas o templos a los que peregrinar. Con el tiempo, «these images are somewhat sparing of their miracles, and the monks, dreading the end of this most valuable mine of wealth, have substituted for miracles, music, dancing and bull-feasts» (1825: 1, 68-69). Continúa centrándose en los romeros y su camino, describiendo qué animales los acompañan o las pequeñas anécdotas que suceden. Habla de la «decente libertad» de la que disfrutaban las mujeres en estos caminos, y señala que no se adecua a las nociones románticas que algunas mujeres inglesas que él conoce tienen al respecto de la mujer española. Sigue explicando los elementos que forman parte de la fiesta, destacando las coloridas ropas y atuendos de los campesinos, el sonido de la música y el movimiento de la procesión. Sin embargo, no pierde la oportunidad de añadir a la fiesta un toque de decadencia, cuando explica que la imagen de la Virgen ha perdido un ojo, y que, a pesar de lo esplendoroso de sus vestidos tejidos en oro y plata, tiene una tonalidad oscura, debido al paso de los años y al constante humo de la lámpara que siempre está encendida a su lado (1825: 1, 71-72). Aún sin hacer una declaración manifiesta sobre la religiosidad popular, la imagen a la que se venera se constituye como el propio símbolo de la degeneración.

En *Sandoval*, Llanos compara, a través del paisaje, el estado de España antes y después de la guerra, y reflexiona sobre el aprovechamiento de los recursos naturales. Ya en el primer capítulo, Sandoval dice que «these Gabachos [...] certainly understand better than we do in our country how to make much of nothing», hablando de un pequeño lago y de los árboles frutales. El joven cuenta que, en su aldea, un hidalgo tenía en su casa un enorme lago lleno de lodo, lo que provocaba que las plantas y los animales no tuvieran un medio adecuado para vivir. Sandoval dice que los españoles tienen bienes que no aprovechan y que, incluso haciéndolo, el beneficio solo está orientado hacia la superstición y el fanatismo (1826: 9-11).

También hay descripciones de paisajes urbanos en las novelas de los emigrados. En *The Incognito*, el primer capítulo comienza con la descripción de un café en la Puerta del Sol de Madrid, explicando, en el mismo tono detallista que usa Llanos, qué son estos establecimientos:

A coffee-house there is not the same melancholy, unsocial, selfish *rendezvous* it is in England [...]. A coffee-house in Madrid, on the other hand, is a place of general resort where people crowd to speak and to be spoken to (1831: 1, 1-2).

Trueba muestra un trozo de España a través de la comparación con Inglaterra y sus costumbres, con las que ambos escritores estaban bien familiarizados. Con ello, además, consigue acercar la realidad local española al lector inglés.

Debido precisamente al público al que las novelas van dirigidas, el costumbrismo de Trueba y Llanos no se limita a describir el país, los paisajes o las gentes. Como señala García Castañeda, es un «costumbrismo con misión didáctica», que pretende «mostrar a los ingleses la verdadera España» (1982: 507). Trueba y Llanos tienen la voluntad explícita de denunciar la situación política de España. Animar a los ingleses a tomar parte en la causa, a través de las imágenes de «lo que verdaderamente está pasando», y arengan a los

españoles a defender y «reconquistar» la patria perdida en manos del absolutismo y los poderes eclesiásticos.

Al igual que las Tierras Altas marcan una frontera identitaria en las novelas de Scott, Trueba y Llanos dividen las zonas de España a través de ciertas características que otorgan a los habitantes de cada una de las regiones. A Esteban no le agrada la corrida de toros que se celebra durante la romería, de la que dice que «there was scarcely any fun» (1825, I: 77). Sin embargo, Anton, que es andaluz, disfruta del espectáculo y participa en él, por estar acostumbrado a tales fiestas. Cuando Sandoval llega a casa de Gabriela por primera vez en la novela, el mayordomo le ofrece un vino, porque está pálido y no debe encontrarse bien. Sandoval pregunta al hombre si es navarro o vasco, diciéndole «because I suspect you imagine that wine is a cure for all diseases» (1826: I, 151). También en *Sandoval*, el narrador describe con detalle la Cordillera Cantábrica, tanto el paisaje como los habitantes y sus costumbres (1826: II, 226-228).⁵⁰

Sin embargo, en las novelas de los Trueba y Llanos, el conflicto no se produce, como en las de Scott, entre identidades regionales. La línea divisoria en las *Waverley Novels* es geográfica, mientras que en las novelas de los emigrados el conflicto se lleva a cabo entre invasores e invadidos, de manera que lo que marca la frontera son los valores políticos. Telesforo Trueba y Valentín de Llanos presentan a España como un lugar asediado por el enemigo, en permanente conflicto entre españoles y franceses, por un lado; y liberales y absolutistas, por otro. Sin embargo, tanto en las obras de uno como en las de otros, subyace la idea de la nación como una identidad que se construye sobre la ficcionalización de los hechos del pasado (Craig, 2001: 17). Las diferencias regionales no son importantes a la hora de cimentar el concepto de nación, porque los miembros de los grupos que las forman, al final, comprenden que son parte de una misma comunidad. El enemigo se identifica con aquellos que no se alinean con el resto de los miembros del grupo social, es decir, con aquellos que no son miembros de la mencionada comunidad.

Los tres tipos de personajes scottianos que mencionaba Truten (1991: 226-227) también aparecen en las novelas de los emigrados. Los «ladrones de escena», de corte esencialmente romántico, son propios de las novelas de Trueba. En *The Castilian*, el rey Pedro es acechado por un adivino judío, un platero de Carmona, que fue condenado a pena de muerte. Su hijo se ofreció para conmutar la pena de muerte, y fue ahorcado por orden del rey. El platero enloquece, y desde entonces, aparece en los lugares más insospechados para profetizar la muerte del rey. Carece de toda comicidad: va vestido miserablemente, y se comporta de manera salvaje, gimiendo con profundidad, destrozado por la pena y por las visiones. Sus augurios conectan la muerte de Don Pedro con una antigua profecía, hecha por oráculos, que señalaban que estaría relacionada con tres símbolos, un águila, una torre y una estrella. En la novela, además, aparece otro adivino, que Pedro visita —de manera voluntaria— para que le lea el futuro en las estrellas, y que predice también su muerte relacionándola con estos símbolos. El viejo platero se encuentra, en todos los sentidos,

⁵⁰ En el segundo volumen de *Sandoval*, Llanos, muy ofrece una imagen muy pintoresca del paisaje del norte de España: «Their road, as far as the mountains of Santander, lay along the delightful banks of the Ebro, and presented a country varied by hill and dale, the fertility of which is almost proverbial; but then when they commenced ascending those steep and frowning mountains that separate Castile from Biscay and Asturias, the whole aspect of nature suddenly changed, and nothing was to be seen but frightful abuses yawning fearfully below their feet» y de sus habitantes, cuyo carácter relaciona de manera telúrica con la geografía de la zona: «The inhabitants of these mountains resemble in every aspect the native soil; their movements are as rapid and impetuous as the torrents that sweep through their valleys; in their passions they are as quick and changeable as the atmosphere of their mountains; as open and firm as the rocks on which their hunts are built. The variety of scenery, and the constant exertions they are obliged to make, store their heads with a greater number of ideas, and their hearts with warmer feelings, that if they resided in a plain, there all is sameness and uniformity» (1826: II, 227-228).

fuera de la sociedad: no solo ha perdido la cabeza y es casi un mendigo, sino que además es judío, y como tal, es visto como un elemento discordante en la definición de la identidad nacional. Su historia representa, además, la dualidad del personaje del rey, que por un lado es culpable de la muerte del hijo, pero por otro la condena tenía que suceder, porque la víctima de la avaricia del platero tenía que ser resarcida (1829: I, 58-62).

En *The Castilian*, además, Trueba introduce otro representante del pueblo, procedente de las clases más bajas y de extraordinaria fuerza dramática. Un sacerdote asesina al padre de Rufino, un zapatero, que lleva al clérigo ante la justicia. Sin embargo, a pesar de haber sido probado que fue él quien cometió el asesinato, el tribunal eclesiástico sólo le condena a pasar un año sin decir misa. Ante tal injusticia, Rufino toma la justicia por su mano y asesina al sacerdote. Cuando el caso es presentado ante el rey Pedro, este decide que, puesto que el castigo del cura fue tal, el zapatero pasará un año sin hacer zapatos. La introducción de este personaje tan humilde y de su triste historia sirve a Trueba para destacar la imagen del rey justo que quiere dar de Pedro. Pero al mismo tiempo, Trueba construye una crítica al poder de la Iglesia, que sin duda es perfectamente extrapolable al contexto contemporáneo. El carácter disciplinado del pueblo español puede acabarse ante los abusos de la Iglesia, que son muchos y muy habituales.

Son más frecuentes en las novelas de los emigrados los representantes de la ciudadanía común. Como Andrew Fairservice en *Rob Roy*, encarnan a la gente «normal», a los individuos anónimos de un determinado momento y lugar históricos. Fairservice, por ejemplo, tiene un carácter ambiguo, esencialmente humano, que puede ser visto o bien como muy avaricioso y cobarde o bien como un protector de Francis Osbaldistone.⁵¹ Es un personaje casi telúrico, que mantiene una significativa relación con la tierra que se ve reflejada incluso en su profesión de jardinero. Es, además de patriota, extremadamente religioso; es «a completely odious character, and yet we love him» (Calder, 1969: 125-127).

La presencia de estos personajes en las novelas de Trueba y Llanos es la mejor forma de presentar España a los ingleses, y de describir su color local.⁵² Roque, que acompaña a Sandoval, procede de la tradición literaria y social española. Se construye sobre la figura del gracioso, de raíz lopesca. Sin embargo, prescinde en gran parte —aunque no del todo— de la comicidad del criado de las comedias de Lope de Vega, pero conserva la sabiduría natural y la sinceridad más absoluta.⁵³ Se enorgullece del tiempo que ha pasado sirviendo a Sandoval, y confía en que su fidelidad le premie con la capacidad de decir siempre su opinión, ya sea agradable o no para su señor. Al principio de la novela, Roque comenta la situación política: «why do we not, as our master says, stand for our rights? And why do we allow ourselves to be harnessed, and driven about like asses?» y la trama amorosa: «[...] they [Calisto y Gabriela] might have been married and happy long ago, if it hadn't been for this cursed long war» (1826: I, 11-13). De esta manera, sirve para completar las elipsis del narrador, que no tiene la necesidad, como en otros casos, de comenzar con un capítulo de introducción de la trama.

⁵¹ «Fairservice's avarice and appalling cowardice cannot be denied, but they are to some extent offset by his brazen honesty in declaring his motives and his genuine concern for Frank's safety and well-being, a quality which Frank grudgingly acknowledges at least once» (Meldon D'Arcy, 2005: 144).

⁵² Según Muñoz Sempere «the process of typification the underscores much of Llanos' portrayal of local Spanish reality in Don Esteban constitutes an explanation of the Spanish ethos to an English audience, a repository of examples that illustrated Spanish "characters" such as the revolutionary hero, the guerrilla, the fanatic monk or the bullfighter. Moreover, as a Spaniard himself, he was also undertaking a process of self-definition: for Llanos and other exiles Spanish themes and characters were not exotic fragments from a nation on the fringes of Europe, but rather a personal recollection of national identity» (2018: 261).

⁵³ José Homero Arjona (1939: 1) señala que «si al gracioso se le quitan la bufonada que exigía el vulgo, y se nos presenta en su verdadera intimidad, se verá que es el personaje más sincero y más humano de toda la obra del autor».

El criado de *Gomez Arias*, que también se llama Roque, ofrece una perspectiva diferente a la de su homólogo de Llanos. Este Roque es un poco pícaro, pero sobre todo, su moralidad práctica sirve de contrapunto para el carácter del héroe y para destacar las muchas faltas de Don Lope Gómez Arias. Desciende directamente del Ginés de Calderón en *La niña de Gómez Arias*, y por esto, hereda las características del gracioso. Al igual que el Roque de *Sandoval*, el de *Gomez Arias* no es grosero ni rústico, y posee una alta capacidad de comprensión de la realidad. Roque se esfuerza, sin éxito, por mantener la decencia en la vida del soldado:

—I don't suppose you intend to marry both these ladies?

—Certainly not.

—Then it puzzles me to decide how you can reconcile these matters; and as I foresee that mischief is likely to ensue, you must excuse me if I prudently think of withdrawing before the evil is unavoidable. If fortunately both or even one of your mistresses were a plebeian beauty, I might be persuaded to hush my apprehensions, but as it is I cannot; two ladies of Rank are concerned (1826: 1, 71)

Roque consigue resaltar aquí la doble moral de Gómez Arias, que está burlando a dos damas de noble cuna, algo que el criado no aprueba. Como depositario de la sabiduría popular y como la voz de la conciencia de su amo, se atreve a desafiarlo, cuando le advierte que la venta de Teodora a los moros le traerá, al final, terribles consecuencias (1826: III, 294). Como Fairservice, Roque es deslenguado pero fiel. Sin embargo, al final su lealtad no será recompensada, sino todo lo contrario, pues Gómez Arias termina por venderlo, también, a los moros.

Aunque Trueba y Llanos caracterizan a estos personajes del pueblo con empatía, no sucede igual cuando se refieren al pueblo como colectivo cuando actúa en bloque. Por un lado, Trueba y Llanos defienden la libertad del pueblo, y presentan a los españoles como una raza heroica, que se defiende de los ataques del Otro con energía y patriotismo. Sin embargo, al mismo tiempo penalizan a la masa, por ser demasiado tendente a ser manipulada por la superstición. Tanto Trueba como Llanos son de carácter muy aristocrático, y mostraban un claro desprecio por las clases bajas. Trueba, señala García Castañeda (1978: 330), tenía profundos prejuicios de clase, que demuestra una y otra vez en sus obras.⁵⁴

Cuando Rufino, el zapatero, es apaleado en *The Castilian* por una turba salvaje, Trueba aprovecha para mostrar su rechazo a las masas, de las que dice que «no barrier can check the fury of a populace when once roused to a pitch of frenzy» (1829: III, 177). También en *Salvador*, Trueba se refiere a las gentes como «the rabble», formada por una masa discordante y enfervorecida de cientos de personas, algunas de aspecto repulsivo. La muchedumbre es violenta y terrorífica:

⁵⁴ En un texto costumbrista de Trueba sobre las *spunging-houses* de Inglaterra publicado en París —unos centros de confinamiento donde se mantenía a aquellos presos por deudas antes de mandarlos a las cárceles—, Trueba reflexiona, a través de su alter-ego Frédéric Trueba, sobre los tipos de criminales, y diferencia entre aquellos que son «escoria» de la sociedad y los «deudores imprudentes», mostrando una clara inclinación a hacer distinciones entre las clases sociales, e incluso, entre los criminales: «Trueba fit bien des réflexions morales et philosophiques sur l'imprudence et la folie de ces lois qui, plaçant toujours l'honnête homme sur la même ligne que le coupable, confondant toutes les existences dans prisons communes, jette la lie de la population et le débiteur imprudent ou malheureux sous les verrous du même cachot» (1834: 311).

For not a whole army in warlike array is capable of striking such terror into the mind as the ferocity of a miscellaneous and savage mob when tempered for the work of death and destruction (1834: III, 249-251).

Quiere dar muerte a un antiguo amigo de Salvador, Baltasar Gómez, afrancesado. Cuando el joven pide el auxilio de la religión, el tumulto le increpa ante la herejía que supone servir al francés y a la vez ser cristiano. Además de mostrar las consecuencias de la superstición, Trueba impone una reflexión sobre la identificación de España con la religión católica y de la Guerra de la Independencia con una cruzada contra «el infiel».

Por otro lado, Trueba y Llanos introducen también en sus novelas tipos propios del momento histórico y político y de la tradición española. El afrancesado es uno de ellos, y aparece tanto en las novelas de Trueba como en las de Llanos. Este personaje carece de la determinación que guía al héroe en la oposición al enemigo, y se mueve por la ambición. Baltasar Gómez, en *Salvador*, está descrito con empatía, aunque el narrador entiende que su decisión de apoyar al gobierno francés proviene de «his worldly interest» (1834: I, 294). Aunque Salvador consigue rescatar a Baltasar de las manos de la turba, este muere por las heridas. Aun así, tiene tiempo para arrepentirse de haber trabajado para los franceses, y muere con un lamento final «Salvador, I was mistaken —that blind ambition» (1834: III, 256-257).

En *Sandoval* aparece también otro tipo de la época, caracterizado por su inclinación política, el servil o absolutista. En este caso, Llanos introduce un personaje que, como otros, ha sido manipulado, para apoyar al rey absolutista y a los intereses del Padre Lobo. El hermano de Calisto, Fermín, se muestra habitualmente confundido, enfrentado a sí mismo por su guía espiritual. Lobo le convence para que no hable con Calisto, diciéndole que es un infiel por ir en contra de los principios absolutistas (1826: II, 62). Además, pretende usar la voz de Fermín para persuadir a Gabriela para que siga los deseos de su madre y se meta a monja (1826: II, 51). Fermín no espera una recompensa por su trabajo al servicio del gobierno, sino que lo hace para actuar de acuerdo con los principios religiosos (1826: I, 99). Llanos aprovecha este personaje para, de nuevo, introducir la crítica al poder eclesiástico y a la ausencia de separación entre Iglesia y Estado, que, como señaló en *Representación*, no conviene para construir una sociedad basada en los principios de la libertad.

A través de algunos tipos costumbristas femeninos se incluyen escenas del ámbito doméstico y el religioso. Lo femenino, en estas novelas, está habitualmente relacionado con la religión y con la espiritualidad. Esto, junto con la influencia de la Iglesia, hace aparecer en los textos el tipo de la beata.⁵⁵ Doña Tecla Cabezón, de *The Incognito*, es «a true genuine specimen of a Spanish beata». Es presentada con simpatía por el narrador, que rechaza la idea de que todas las beatas sean personas gruñonas y de mal carácter. Doña Tecla, siendo beata, posee también un profundo deseo por hacer la vida de los demás más fácil y agradable, pero su insistencia termina la mayoría de las veces en hacer al objeto de su ayuda más desgraciado aún. Doña Tecla poseía mejor voluntad que intelecto y capacidad para desenvolverse en el mundo (1831: I, 122-123).

En cambio, Doña Ángela Lanza, la madre de Gabriela en *Sandoval*, representa otro tipo de beata, que también participa del paradigma del tipo literario. Doña Ángela no es lenta de entendederas, sino que es una verdadera fanática, que desprecia a Calisto por su inclinación liberal. Cuando este entra en su casa la primera vez, después de haber pasado

⁵⁵ En *Los españoles pintados por sí mismos*, Antonio Flores escribe para el tipo de «La Santurrona»: «Que es tan cierta la existencia de un Judas en todas las familias como la de una santurrona en cada casa» (1843: 145).

mucho tiempo de servicio, Gabriela se desmaya y Calisto la asiste cariñosamente. Doña Ángela «had till then been looking with greater surprise and alarm at Sandoval's violent demonstrations of affection, that at her daughter's accident» (1826: 11, 155). El personaje de Doña Ángela sufre una evidente desnaturalización a causa del fanatismo: desatiende sus obligaciones como madre, y da prioridad a los deseos del Padre Lobo por encima de los de su familia. Además, su ciega entrega oscurece al personaje de su marido, del cual se sugiere en el texto un carácter débil y poco viril, debilitado por su mujer. A través del personaje de Doña Ángela, Llanos retoma su discurso anticlerical, esta vez desde la perspectiva de las familias. Para él, la Iglesia católica ejerce en España una fuerte opresión ideológica, y para ello se sirve del carácter fácil de persuadir de las mujeres. Algunos hombres, ante tal despliegue de fe ciega, callaban por miedo al rechazo social o de ascenso profesional, pero sobre todo por miedo a las represalias en el ámbito privado (Salomón Chéliz, 2003: 45). Por otro lado, estos excesos de fervor religioso alejan a las mujeres del ámbito privado, y por ello, la familia sufre como núcleo social y como institución básica nacional.

Como para los personajes principales, también hay castigo para la transgresión de los secundarios femeninos de clase baja. En Salvador, *The Guerrilla*. Casilda, la hija del Tío Pataca, el mesonero, «had a will of her own, which she carried to the very utmost limit» (1834: 111, 11), y representa, al mismo tiempo, el tipo de la mujer coqueta. A pesar de estar comprometida con el muletero Podenco, flirtea con un soldado francés. Su novio monta en cólera y en el mesón se organiza una escena caótica donde, a oscuras, todos se apalean unos a otros, y ella recibe además un castigo físico por parte de su padre. Podenco, que está preparado para tender una trampa a los franceses que se encuentran en la pensión junto con otros simpatizantes de la guerrilla —entre ellos el seductor de Casilda—, es apresado y dispara a Baltasar Gómez, al que no mata, pero hiere gravemente. Al final, Podenco es ajusticiado por los franceses en la parte de atrás de la pensión, y el Tío Pataca es apresado. El hecho de que la joven mesonera transgreda las normas sociales coqueteando con un soldado francés lleva al castigo en el ámbito privado y también en el público, al ser considerada responsable de la muerte de Podenco. Al igual que con el personaje de Fulgencia, no puede haber vuelta al orden establecido, y aunque Casilda se casa con otro hombre algún tiempo después, sus acciones generan consecuencias más trágicas que las de Fulgencia.

Trueba y Llanos también definen a personajes a través del uso del lenguaje, que además aporta al texto color local. Ambos introducen gran cantidad de expresiones, palabras y modismos en español. Sin embargo, destaca que los dos escritores traducen estas expresiones en notas al pie, e incluso, las explican. Así, por ejemplo, en *The Incognito*, «cigarro de papel» (1831: 1, 3), en español en el original y con una nota al pie explicativa «a cigar made by rolling the leaf in a little bit of paper made for the purpose —it is most generally used in Spain»; en *Don Esteban*, «tavernas» (sic.) (1825: 11, 212), «places where wines are sold»; en *Sandoval*, «baked tortas» (sic.) (1826: 11, 24), «leaves made of the best flour, and with milk instead of water»; en *Salvador*, «sangre azul» (1834: 1, 53), «blue blood; —a term applied to persons of noble origin» o «alforjas» (1834: 11, 14), «saddle bags». También usan las notas al pie para explicar conceptos relativos al contexto de la guerra misma: «Pepe» (Llanos, 1825: 11, 176) «the familiar name given by the Spaniards to Joseph» o «Josephinos» (Llanos, 1825: 11, 180). «the partizans (sic.) of Joseph were so designated»; o expresiones relativas al contexto religioso español: «Dios le perdone» (Trueba, 1831: 1, 17): «God forgive him»; «escapularios» (Trueba, 1831: 1, 69): «an image worked or printed in silk, which the pious carry round their necks»; o «sin pecado concebida», (Llanos 1826: 11, 5): «conceived

without sin». De este tipo de aclaraciones hay un sinfín de ejemplos en los textos de los emigrados, especialmente en las novelas de costumbres contemporáneas.

Llanos es especialmente aficionado a traducir refranes o frases hechas del español a inglés —dichas por alguien del pueblo llano—, muchas veces con desafortunado resultado. En *Don Esteban*, un clérigo le dice a un andaluz que los andaluces tienen fama de hablar más que de hacer, a lo que el arriero le contesta «the frying pan said to the kettle “Stand out of the way thou black thing”», en nota al pie aclarado, «Spanish proverb. — Dijo la sartén a la caldera, quitaos, allá negra»; y otras veces, con más acierto, «the habit I venerate; but a hog in armour is still but a hog», en nota al pie: «aunque la mona se vista de seda, mona se queda», en la misma conversación entre el clérigo y el andaluz (1825: 1, 285). En *Don Esteban*: «maldita sea puta de la madre que te parió, alma de mierda, mal rayo te parta», con una nota al pie que señala «this speech does not bear translating» (1825: 1, 6).⁵⁶

Como se puede observar por estos ejemplos, la sutileza a la hora de incluir estas expresiones no es el punto de fuerte de los emigrados, como sí ocurre en las *Waverley Novels*. La presencia de las palabras en español en el texto no es, en la mayoría de los casos necesaria. Pero introduce exotismo en la narración y entusiasmo al lector extranjero. Al mismo tiempo, ayudan a la construcción de las imágenes costumbristas y a la diferenciación entre los grupos sociales y las diferentes identidades regionales. En este caso, el lenguaje no simboliza el enfrentamiento, sino lo heterogéneo de la identidad española.

Como hemos visto más arriba, Meldon D'Arcy (2005: 33) explicaba que la polifonía en las *Waverley Novels* podía cifrar el mensaje para lectores no familiarizados con el dialecto escocés, lo que provocaría una dualidad en la recepción, haciendo que algunos lectores sean más hábiles que otros en la comprensión del texto. Sin embargo, el objetivo tanto de Llanos como de Trueba es llegar al público inglés, y cuanto más grande sea el número de lectores que conecten con la causa liberal a través de sus obras, tanto mejor. Así pues, aun existiendo en sus novelas la capacidad potencial de esconder cierto subtexto sólo para lectores «especializados», los autores se preocupan por aclarar todos los detalles relativos al contexto histórico, social y lingüístico. Para ello, utilizan una serie de mecanismos que aclaran la narración, como las notas al pie, pero que también le restan sutileza.

*

El valor de las escenas de costumbres y de lo local en estas novelas es enorme, pues tanto Trueba como Llanos presentan narraciones sobre lugares y personajes que el lector no conoce, o conoce sólo de manera superficial, traduciéndolo en todos los casos para la mejor comprensión del texto por parte del lector inglés. Los tipos tradicionales de la sociedad se incluyen en las novelas como parte del pintoresquismo español, a veces para presentar la sociedad tal y como es —como ocurre con el tipo de la beata—, o a veces de manera simbólica, como ocurre con el zapatero Rufino o Fermín, el hermano de Calisto Sandoval (García Castañeda, 1991: 62). Tanto estos tipos, como su manera de hablar y las situaciones en las que se encuentran constituyen cuadros costumbristas de clara intención política.

⁵⁶ Otras veces usa las notas al pie para explicar la vida de un personaje español célebre, especialmente héroes liberales, como en *Sandoval* (1826: 11, 254-257), donde dedica una extensísima nota a explicar la vida de Riego y su dedicación a la causa liberal; o para explicar algún hecho relativo a los usos en España, como la forma en la que se llevaba a cabo la ejecución de los presos (1826: 11, 328). Es evidente que en ellas hay un marcado carácter subjetivo y que estas explicaciones las construye sobre su visión liberal de la política y de la sociedad españolas.

En las *Waverley Novels*, el valor del color local sirve principalmente para reivindicar una identidad escocesa, que además forma parte de la identidad británica. Sin embargo, en las novelas de Telesforo Trueba y Valentín de Llanos el color local es una manera de mostrar su visión de España a los extranjeros, no para reivindicar su identidad, sino para definirla. Además, este costumbrismo abre la puerta a la crítica de ciertos elementos propios de la sociedad española del momento.

2.2.7 *El reflejo del presente en el pasado*

En 1996, Tony Blair acudió como invitado al programa de radio Desert Island Discs. Además de una Fender Stratocaster y de la música de The Beatles y Bruce Springsteen, el antiguo primer ministro británico dijo que a una isla desierta se llevaría *Ivanhoe*, «one of the greatest love stories in British literature» (Garner, 1996), según sus propias palabras. Que el mayor representante público, de origen escocés y líder del partido laborista, eligiera esta obra como una de sus favoritas fue leído por la prensa como una decisión deliberada y de intencionada voluntad política. En *The Guardian*, once años después, Chris Jones escribió que «in *Ivanhoe*, Blair might have seen a blueprint for his vision of a multi-cultural, inclusive, self-renewing Britain, embracing comers from all backgrounds». Blair eligió una novela que alababa la identidad nacional, la alegoría de una Gran Bretaña multicultural, progresista y reconciliadora, como también señaló Charlotte Higgins en *The Guardian* en el 2010.

Cuando los periódicos hablaban de lo que Blair había encontrado en *Ivanhoe*, lo hacían refiriéndose a la capacidad de esta novela de ser un espejo de los conflictos del presente. Tanto para la Gran Bretaña de los noventa del siglo xx como para la del siglo xix, esta novela y otras de las *Waverley Novels* generaron un comentario político sobre las crisis contemporáneas, especialmente relacionado con la voluntad integradora de Scott, partidario de la unión en un único parlamento de Inglaterra y Escocia, que se firmó en 1707. En este epígrafe se explica de qué manera Walter Scott proyecta su propia actitud hacia la Escocia y la Inglaterra contemporáneas en su serie de novelas. Esta técnica, que puede resultar muy útil para la crítica política y social, fue recogida por Telesforo Trueba y Valentín de Llanos en sus novelas, y explotada para añadir su comentario sobre la situación española contemporánea. Así, se profundiza en cómo estos autores usan la narrativa histórica para opinar sobre la Guerra de la Independencia, el reinado de Fernando VII y las consecuencias políticas del conflicto en España.

La Gran Bretaña contemporánea en las Waverley Novels

Ivanhoe es uno de los mejores ejemplos de las *Waverley Novels* de cómo Scott era capaz de representar el presente en las crisis del pasado. La Escocia en la que Scott nació y creció había firmado, algunos años antes, el Acta de la Unión con Inglaterra. Progresivamente, se estaba llevando a cabo una pérdida de los valores feudales y tribales característicos de la tradición escocesa, y se había comenzado el desarrollo industrial, asistido por la ayuda económica inglesa (Calder, 1969: 19). Escocia estaba cambiando, modernizándose para ponerse al nivel de los países vecinos, y aunque Scott ofrece una visión nostálgica del pasado en esta novela, al mismo tiempo se muestra partidario de los cambios y de la llegada de un nuevo orden común.

La Inglaterra del siglo xii funciona en *Ivanhoe* como un espejo para la del xix. La oposición inicial entre normandos y sajones puede verse como un conflicto del pasado, pero al mismo tiempo, la unión final se presenta como una oportunidad para presentar

una comunidad integradora, de donde nace la verdadera identidad inglesa. Al mismo tiempo, presenta una sociedad que mantiene un enfrentamiento entre sus miembros, situación en la que Gran Bretaña también se encontraba en el XIX. La solución que propone Scott es la reconciliación, para el pasado y para el presente. Sajones y normandos se unen al final bajo el mando de Ricardo I, símbolo de la armonía nacional (Worth, 1995: 65). Sin embargo, los otros grupos quedan excluidos, simbolizando la oposición entre lo propiamente nacional y lo extrínseco a la nación. En el plano de lo contemporáneo, Inglaterra y Escocia también deben unirse y terminar con la discordia.

En el «General Preface» de las *Waverly Novels*, es el mismo Walter Scott quien señala su intención de ayudar a Escocia a formar parte de Gran Bretaña. Scott habla de recuperar el manuscrito de *Waverley*, que había dejado a medio acabar, por dos razones, la primera de ellas:

[The first] was the extended and well-merited fame of Miss Edgeworth, whose Irish characters have gone so far to make the English familiar with the character of their gay and kind-hearted neighbours of Ireland, that she may be truly said to have done more towards completing the Union than perhaps all the legislative enactments by which it has been followed up. Without being so presumptuous as to hope to emulate the rich humour, pathetic tenderness, and admirable tact which pervade the works of my accomplished friend, I felt that something might be attempted for my own country, of the same kind with that which Miss Edgeworth so fortunately achieved for Ireland [...] (1844: 7-8).

Walter Scott se está refiriendo aquí a María Edgeworth, escritora anglo-irlandesa que incluyó en sus novelas características regionalistas del campesinado y la vida rural irlandesa, de gran influencia en la narrativa scottiana.⁵⁷ Tal y como había hecho Edgeworth con Irlanda, Scott quiere dar a conocer Escocia a los ingleses, para así ayudar a completar el proceso de unificación parlamentaria, creando lazos entre las dos comunidades.

La tradición crítica ha presentado siempre a Scott como un entusiasta del pasado, de los viejos tiempos, las costumbres y el color local escocés. Sin embargo, la tensión que genera las crisis en novelas como *Waverley* o *Ivanhoe*, así como la imposición final de lo nuevo sobre lo antiguo, lo sitúa entre la nostalgia del pasado y la acogida a los nuevos tiempos. Para Daiches, «it is emotion against reason, the past against the present» (1951: 90). Aunque Scott hace en sus novelas una reconstrucción casi arqueológica del pasado, no hay en ellas escapismo, sino voluntad de revivir eventos que pueden representar la que, en última instancia, es la mayor de sus preocupaciones, el destino de la Escocia contemporánea (1951: 161).

El presente español en las novelas de temática medieval

No hay ninguna duda de que Telesforo Trueba y Valentín de Llanos usaron sus novelas históricas para analizar los conflictos políticos y sociales de la España contemporánea. Como se ha visto en los epígrafes anteriores, ambos escritores analizan el estado de la nación a través de eventos del pasado, y su narrativa incluye siempre una reflexión sobre el presente, ya sea explícita o metafóricamente. Es Telesforo Trueba, sin embargo, el único

⁵⁷ *Castle Rackrent, an Hibernian Tale: Taken From Facts, and from the Manners of the Irish Squires, Before the year 1782*, publicada en 1800, recorría la vida de tres generaciones de la familia Rackrent, a través de la sátira de la vida de los terratenientes de la época en Irlanda.

de los dos que fija su atención en los eventos del pasado medieval, en los que proyecta el estado presente de España.

Sin embargo, mientras que en las novelas de Scott el compromiso con el presente se hace a través de la integración de lo regional, en las novelas de Trueba toma mayor importancia la definición de los límites y la expulsión del enemigo. El conflicto que se refleja es la reciente Guerra de la Independencia, lo que le permitió mostrar su compromiso con la resistencia al invasor francés y la defensa de la legitimidad real, por un lado; y, por otro, la defensa del liberalismo frente al gobierno absolutista de Fernando VII. Predomina la definición de la identidad nacional por encima de la reivindicación de lo regional. Mientras que Scott mostraba un conflicto integrador, Trueba presenta un conflicto en el que la colaboración con el bando enemigo convierte a los individuos en el mismo enemigo casi inmediatamente.

Encontramos un paralelismo muy evidente entre los eventos narrados y la situación política presente de España, especialmente en *The Castilian* y *Romance of History: Spain*.

The Castilian

The Castilian, como se ha visto, narra la participación de Ferrán de Castro en la Primera Guerra Civil Castellana. Se llamó así al conflicto de sucesión generado durante el reinado de Pedro I, «El Cruel» o «El Justiciero», con su hermanastro Enrique II, «El Fraticida» o «el de las Mercedes», de la casa de los Trastámara. Que Trueba eligiera este hecho histórico muestra su intención de dialéctica política con el presente, pues las similitudes entre esta guerra y la napoleónica son grandes, especialmente entre los participantes en ambos conflictos.

Durante la guerra, Pedro I pidió ayuda a Eduardo de Gales, conocido como el Príncipe Negro. Enrique de Trastámara, por otro lado, se había aliado con los franceses, capitaneados por Bertrand Du Guesclin. Hay un paralelismo evidente con la Guerra de la Independencia, entre los bandos que se enfrentan. Los personajes del presente también se identifican claramente en los del pasado. Así, Pedro I es el espejo distorsionado de Fernando VII, mientras que el Príncipe Negro se identifica claramente con el Duque de Wellington. Del mismo modo, Bertrand Du Guesclin recuerda, como hemos visto a Napoleón.

La figura de Pedro I «El Cruel» o «El Justiciero» ha sido revisitada desde muchos lugares a lo largo de la historia de la literatura española. Su representación ha estado condicionada, desde sus inicios, por la *Crónica del rey don Pedro* de Pero López de Ayala.⁵⁸ López de Ayala presenta una imagen monstruosa del rey Pedro I, destacando en su texto la crueldad del monarca y su comportamiento irracional y violento. Cecilia Devia (2011: 64-70) considera que este retrato deriva de la necesidad de Ayala de demostrar que Enrique

⁵⁸ El canciller López de Ayala estuvo encargado de componer las crónicas de cuatro reyes, Pedro I, Enrique II, Juan I y Enrique III. Para Germán Orduna (1989: 260), la unidad de las dos primeras crónicas, que habían sido consideradas como dos elementos independientes, es evidente. La idea de la unidad de las dos crónicas se sustenta sobre elementos formales de la estructura del texto. Ayala, señala Orduna, usa el recurso de encabezar los años con el correspondiente al reinado de Enrique de Trastámara, seguido por el año de reinado de Pedro («Año diez e ocho que el Rey Don Pedro regnara e año segundo que regnó el rey Don Enrique»). Así, «desde el cap. 11 se inicia el relato de los sucesos del reinado de don Pedro que terminarán con su muerte en Montiel y su semblanza; Ayala no dice palabra sobre su enterramiento y el relato continúa sin fractura formal entre los reinados hasta la muerte de Don Enrique, su retrato y su enterramiento en Toledo. En este punto acaba la larga crónica de los sucesos de Castilla desde la muerte del rey don Alfonso Onceno hasta la del primer Trastámara. Ayala logró dotar a la crónica de una estructura que sirvió para el relato del proceso de sucesión de don Alfonso Onceno que culmina con la entronización de una nueva dinastía».

de Trastámara no despoja a su hermano del trono de Castilla por ambición personal, sino por el imperativo de liberar al pueblo de una sangrienta tiranía liderada por un rey esclavo de sus pasiones. Supone en los escritos del canciller una finalidad propagandística, motivada por sus propios intereses ideológicos y políticos, y muy probablemente también económicos.

Desde entonces, la figura de Pedro I ha estado coloreada por la tradición construida por Ayala, y en muchos casos, sus representaciones han dado lugar a una figura sangrienta y casi inhumana. Sin embargo, en ciertos momentos literarios, se ha tratado de caracterizarlo como un monarca justo, ilícitamente desposeído de su trono legítimo. Durante el siglo XIX, se acudió frecuentemente al personaje. Las semejanzas entre la Primera Guerra Civil Castellana y la Guerra de la Independencia dieron lugar a la identificación de Pedro con Fernando VII. En *The Castilian*, Trueba pone de relevancia la importancia de mantener la legitimidad del trono y de no rendirse ante la invasión externa.

En *The Castilian*, el Trueba señala en el Prefacio:

With regard to Don Pedro, some persons may, probably, imagine that I have not portrayed him in sufficiently dark colors; since he is pretty generally supposed to have been one of the most ruthless tyrants that ever disgraced a throne. I confess I cannot bring my mind wholly agree in this opinion, and I have, accordingly, drawn his character with somewhat less popular exaggerations [...] (1829: I, VI).

Trueba pone en duda lo que la tradición ha transmitido del rey, cuestionando el valor real de la imagen de este que Pero López de Ayala dejó en su *Crónica*. Cuando Pedro y Ferrán están huyendo de Castilla para buscar ayuda de otros países para defender el reino, Pedro ve la mansión del Canciller desde el barco.

Look Ferrán [...] that is the proud mansion of Don Pedro López de Ayala, one of the favorites of the usurper [...] I hear that he is writing the history of these times; now, from the good-will the scribe bears our person, there is no doubt but posterity will learn how to appreciate us [...] Wait for the end of the drama, and he that survives the catastrophe will of course be accounted in the right (1829: I, 64-65).

A través de las palabras del rey, Trueba reflexiona sobre quién escribe la historia y a través de qué filtros se reciben los hechos del pasado. También la muerte de Pedro, que sucede en el capítulo XII del tercer tomo se presenta como un elemento negativo a través de la voz de narrador: el capítulo se titula «La catástrofe».

La legitimidad de Pedro I está constantemente presente en la narrativa de Trueba. La voz narrativa se refiere a Pedro como «el rey» durante toda la narración incluso después de haber sido destronado. Pedro es justo y un monarca inflexible, pero al mismo tiempo es sangriento y vengativo. Además, Trueba no enfrenta el carácter de Pedro con el de un Enrique noble o liberador, pues Enrique apenas aparece en el relato y su carácter no está verdaderamente definido. De esta manera, se anula la oposición maniquea entre el tirano y el liberador, y se mantiene la idea de injusticia en la pérdida del trono, y de traición en el fratricidio.

Este es precisamente el rasgo que más le une a Fernando VII, el derecho natural al trono. Por ser reyes legítimos, lo correcto para Trueba es que ambos ocupen el puesto de rey. El Pedro I de *The Castilian*, aunque vengativo y cruel, es equitativo cuando imparte justicia, y protege a los ciudadanos ante la invasión de los Trastámara y el ejército francés, para lo cual busca ayuda externa para combatir el invasor. Fernando VII, sin embargo,

abandona a España durante la guerra, y sólo vuelve una vez completada la derrota de las tropas de Napoleón. A su vuelta, además, aprueba el Decreto del 4 de mayo, que declara la persecución de los liberales. Estos entendieron el gesto como una traición. Por todo esto, Pedro I representa todo lo que Fernando VII debió haber sido y no fue. Con la recreación del personaje de Pedro, Trueba reescribe la historia, y cumple el deseo liberal de que el rey hubiera liderado la resistencia ante el ataque del enemigo. Mientras que Fernando VII vuelve a reinar tras la guerra, Pedro muere, y su muerte lo convierte en una víctima más de la invasión extranjera. Con la muerte de Pedro, Trueba representa la muerte simbólica del rey constitucional.

Con respecto al Príncipe Negro, este se identifica con el Duque de Wellington, no solo a través del relato sino también del texto mismo. El capítulo IX del volumen I de *The Castilian*, «The Black Prince and his Knights» está precedido por una cita del poema «The Vision of Don Roderick», de Walter Scott:

A various host -from kindred realms they came,
Brethren in arms, but rivals in renown-
For yon fair bands shall merry England claim,
And with their deeds of valour deck her crown.
Hers their bold port, and hers their martial frown,
And hers their scorn of death in freedom's cause,
Their eyes of azure, and their locks of brown,
And the blunt speech that bursts without a pause,
And freedom's thoughts, which league the soldier with the laws.

Este poema, publicado en 1811, es una alabanza a las victorias de Wellington en la Guerra Peninsular, para animar a la sociedad inglesa a dar su apoyo a la participación de la nación en esta guerra.⁵⁹ El uso de un fragmento de este poema es claramente intencionado, pues Trueba pretende con él dejar claro el paralelismo establecido entre los dos personajes históricos, de manera que cuando el lector lea sobre el Príncipe Negro piense a su vez en el Duque de Wellington.

Al mismo tiempo, Trueba utiliza este personaje para expresar su admiración por Inglaterra y su gobierno. Al contrario que el ejército francés, los caballeros ingleses lo hacen por justicia, como señala Sir John Chandos, mano derecha del príncipe: «when was it thought seemly to hear an English knight deplore and repine at the loos of booty? Beshrew my heart!» (1829: I, 158). El príncipe, llegado el momento de ofrecer su ayuda al rey castellano, pide primero tiempo para consultar con sus caballeros «for it is only with their aid and approbation that I can hope for success» (1829: I, 163). La comparación con los gobiernos contemporáneos de España e Inglaterra es inevitable; mientras que Eduardo de Gales se presenta como modelo de gobernante, que valora la opinión de los caballeros de la corte, Fernando VII expulsa a los grandes hombres de España a causa de sus ideas liberales.

También Don Egas, el padre de Constanza, personifica en esta novela otro tipo fundamental del momento histórico, aquel hombre que no es fiel a ningún bando, sino que

⁵⁹ En el Prefacio de *The Castilian*, Trueba señala, además, que ha querido introducir este personaje por ser parte de la historia inglesa, y así, hacer partícipes a sus lectores de la gloria que las campañas en España trajeron a Eduardo de Gales: «In addressing myself to English readers, the opportunity of introducing the most chivalrous character in their own history, was too tempting to be neglected. The conduct of the Black Prince and his companions, during their campaigns in Spain, redounded as much to their glory, as at any previous periods of their illustrious career» (1829: I, vi).

se cambia de chaqueta según sea necesario. Como señala Salvador García Castañeda, «Don Egas, tan oportunista y cobarde, encarna en sí el espíritu de aquellos tiempos y el de aquellas gentes» (1978: 242). El narrador lo define primero como un hombre prudente, (I, 35), para ir luego poco a poco presentando a un personaje de carácter débil y desleal. Había jurado que no daría a su hija en matrimonio a ningún enemigo del rey, y se mantenía como partidario de Pedro a pesar de las dificultades políticas. Sin embargo, «Don Egas, by the mutability of human affairs, might feel the warmth of his loyalty somewhat cooled by fresh changes in the political atmosphere» (1829: I, 41-42). Él mismo se justifica diciendo que su apoyo será para la autoridad competente en cualquier momento, aunque él tenga sus propias preferencias personales, enmascarando su inconstancia bajo una idea de obediencia (1829: I, 70). Aunque no consigue que Constanza esté de acuerdo con él, se compromete a casarla primero con Ferrán, luego con Alvar, y luego con Ferrán de nuevo; e incluso llega a insinuar que la joven podría desposarse con el rey, viendo el interés que este demuestra por ella. Así, sus decisiones con respecto al matrimonio de su hija tienen que ver con quién esté en el poder. Lo antojadizo de su carácter representa, en el plano del contexto contemporáneo a los emigrados, aquellos españoles que, no decidiéndose por uno de los bandos, intentan agradar a ambos. Trueba —y también Llanos— expresan en muchos casos su oposición a este comportamiento, que consideran indigno para los españoles.

El paralelismo entre el pasado y el presente no funciona de la misma forma, como hemos visto, en *The Castilian* y en las obras medievales de Scott. En estas, el pasado nos ofrece un ejemplo de concordia, que además propone una solución a los conflictos del presente. En la obra de Trueba, sin embargo, encontramos un pasado de resistencia al invasor, una muestra del valor de unión nacional ante el enemigo invasor. Por otro lado, este pasado modélico es fruto de la peculiar manera de Trueba de mostrar la historia, idealizada, con protagonistas profundamente heroicos y capaces de sacrificarse por lo que consideran correcto.

Romance of History: Spain

Romance of History: Spain es una colección de relatos de base histórica publicados por Trueba en 1834. Esta obra formaba parte de una colección de volúmenes que contenían leyendas históricas noveladas de varios países, y que comenzó Edward Bull, propietario de la New Subscription Library (García Castañeda, 1978: 245-246). Aparecieron cuatro colecciones: *England*, por Henry Neele; *France*, Leitch Ritchie; *Italy*, Charles Macfarlane y *Spain*, Telesforo Trueba y Cosío. Se trata de obras en tres volúmenes, que recogían una serie de narraciones históricas y legendarias. Los tres volúmenes de la obra de Trueba contienen, en total, veinticuatro narraciones sobre la historia de España. En cada volumen hay ocho leyendas, introducidas por resúmenes históricos sobre el desarrollo de la política y los diferentes reinados.

En *Romance of History: Spain*, Trueba traza un viaje a través de las diferentes monarquías en Castilla desde la caída del rey Don Rodrigo. Aunque no habla explícitamente de la situación contemporánea, la obra impone progresivamente una visión de España en la que se percibe el declive de la monarquía y del estado de la nación. Así, para el relato final, España está sumida en el mal gobierno y en la injusticia, bajo el control de cortesanos ambiciosos y los poderes eclesiásticos. A través de una evidente analogía con el pasado, se presenta a la España del presente herida y maltratada, con una monarquía enferma y anclada en valores del pasado.

En general, no hay en ninguna de las leyendas ningún personaje significativo que proceda de una clase diferente a la de los poderosos y los monarcas. En algunos casos Trueba introduce figuras reales o ficticias que ayudan a completar la redondez del relato, pero en ninguno de ellos se trata de personajes de bajo estrato social. Trueba pretende presentar la historia de España como la historia de una gran nación, y ello lo hace a través de sus héroes y sus reyes. La gloria y el declive de la patria tienen que ver con quién maneja el gobierno: los grandes gobernantes hacen grandes naciones, los reyes pusilánimes llevan al país a la bancarrota económica y social. El objetivo manifiesto de *Romance of History: Spain* es el deleite de los lectores a través de la historia de España y su pasado mítico. Para Trueba, se trata de dar a conocer el pasado de una gran nación, a la vez que intenta crear un sentimiento de empatía hacia la España contemporánea.

En las dos primeras leyendas, «The Gothic King» y «The Cavern of Covadonga», Trueba fija las líneas ideológicas que seguirán las consiguientes narraciones a través del personaje de Don Pelayo. Como personaje fundacional de la mitología española, Pelayo aparece como un símbolo de libertad y poder. A medida que el tiempo histórico avanza con las diferentes leyendas, los personajes más gradiosos de la historia de España aparecen como grandes héroes, llenos de nobleza. Sin embargo, esta grandeza entra en decadencia en el tercer volumen, donde los protagonistas de las narraciones son aquellos que han llevado a España al desastre del presente debido a su incapacidad para gobernar.

En el volumen I aparecen las leyendas relativas a Don Rodrigo, Don Pelayo, Fernán González o el Cid Campeador. En el volumen II, Guzmán el Bueno, Pedro I El Cruel o Enrique III, El Doliente. El relato de la leyenda de Guzmán El Bueno (vol. II) es otro buen ejemplo del uso del pasado como metáfora del presente. Según la tradición española, Alonso Pérez de Guzmán es conocido como «El Bueno» por su papel en la defensa de Tarifa ante el avance del rey de Marruecos. La leyenda cuenta que el hijo menor de edad de Guzmán fue apresado por los musulmanes, y amenazado de muerte si su padre no rendía la plaza de Tarifa. Guzmán, en un acto de heroico patriotismo, lanza su propia daga para que maten al niño, pues prefiere ver a su hijo muerto a rendirse a la invasión árabe. La leyenda tiene, no obstante, bastantes versiones, y Trueba elige hacer del hijo de Guzmán un joven, enamorado de Zora, la hermana del rey de Marruecos. El joven va a verla y es capturado por los enemigos.

No hay que olvidar que el castillo de Tarifa fue un enclave fundamental para la resistencia durante la Guerra de la Independencia, como Trueba mismo señala en *Cartas Borsesas*. Eligiendo este momento concreto de la historia de España, Trueba no solo está contando un evento del pasado, sino que establece una conexión no explícita entre Guzmán El Bueno y los hombres del XIX. Todos son vistos como héroes y mártires de la nación, el primero por defender la patria por encima de la vida de su hijo, los segundos por hacerlo por encima de la suya propia.

En el volumen III, el lector asiste a la caída de Granada durante el reinado de los Reyes Católicos y a la revolución comunera de Juan de Padilla. A partir de esta leyenda, los diferentes gobernantes y personajes nobles del reino pierden su grandeza. En el resumen histórico que sigue a «Padilla and the Comuneros» (III, IV), que recoge el periodo entre 1556 y 1598, Trueba apunta:

Spain had now arrived at the summit of its greatness; but following the natural process of human affairs that never remain stationary, having no further grandeur to attain, it was obliged to descend (1834: III, 143).

Así, Trueba establece este momento como el punto de inflexión en la historia de España y en el cual la nación comienza a caer en la desgracia, a través de una sucesión de malos gobiernos que desembocarán en la invasión francesa y el reinado de Fernando VII.

La revuelta de los Comuneros de Castilla es un episodio histórico muy discutido, en su consideración como un movimiento de carácter regresivo o progresivo. José Antonio Maravall opina que, si alguno de los dos bandos enfrentados en esa guerra puede llamarse «moderno» es precisamente el de los rebeldes comuneros, y que

desde su derrota hasta la época contemporánea [...] cada vez que nos encontramos con un pensamiento inspirado por unas pretensiones de profundo cambio político tropezamos con el recuerdo de las Comunidades, convertidas en mito de nuestra historia revolucionaria y modernizadora (1994: 25).

Trueba percibe la revolución comunera como heroica, y la presenta como un símbolo del liberalismo y del progreso en España. De hecho, la narración comienza calificando a esta revolución como «the most heroic attempt made in defence of liberty against the despotic sway». La revolución comunera se explica como un levantamiento legítimo y lógico ante las «arbitrarias medidas que el Emperador Carlos V no tuvo escrúpulos en adoptar, despreciando con ello las antiguas leyes de la nación». El gobernante, que no aparece como personaje actante en ningún momento, se percibe a través de las palabras de otros como un ser despótico y ajeno a la cultura y la idiosincrasia nacionales. En *Romance of History: Spain, Carlos V* no es más que un príncipe extranjero que gobierna el país con el único objetivo de hacer uso de sus riquezas, y que no respeta los derechos sagrados de los castellanos (1834: III, 123-130).

Según García Castañeda (1978: 251), Trueba conocía bien la tragedia de Martínez de la Rosa *La viuda de Padilla*, estrenada en Cádiz en 1812, compuesta en un tono liberal de carácter radical. La obra presenta ideas que:

subrayan una tradición española en defensa de las libertades y de lucha contra la tiranía, una peligrosa tradición que entroncaba directamente con los hechos de la Revolución Francesa y que se enfrentaba a la concepción tradicionalista de la Historia de España (Romero Ferrer, 2007: 51).

Trueba se hace eco de esta tradición y sigue el camino de Martínez de la Rosa, aunque en la leyenda hay muchas menos arengas políticas que en la tragedia. Si bien hay más calma en la expresión que en *La muerte de Catón*, drama que Trueba estrenó en París en 1821, también es verdad que ambas obras están escritas en defensa de la libertad y a través del amor a la patria (García Castañeda, 1978: 251). La idea que subyace en la leyenda, la lucha contra el extranjero que quiere usar España como medio para alcanzar un poder casi ilimitado, es paralela a la sensación que produce en Trueba la invasión francesa y la Guerra de la Independencia.

Trueba respalda la necesidad de la revolución en defensa de las libertades nacionales: «We are no traitors and rebels, but true gentleman and good Castilians —traitors are those who have shamefully betrayed their country, and brought us, good patriots, to this end» (1834: III, 138). El absolutismo fernandino había considerado a los liberales como traidores, a lo que Trueba responde defendiendo a aquellos que luchan por la libertad.

*

La novela histórica se popularizó en un momento de auge de nacionalismos y de configuración de la conciencia nacional por toda Europa. Walter Scott usó sus novelas como una herramienta para explicar, a través de eventos del pasado, las crisis del futuro a sus lectores. En general, Scott proponía una visión de la historia objetiva. Sin embargo, lo cierto es que la elección de determinados momentos del pasado es muy significativa.

Del mismo modo, observamos que la elección de los hechos históricos que se narran en las novelas que analizamos en este ensayo no es arbitraria. La focalización que hace la voz narrativa en las obras de temática medieval de Trueba en determinados momentos del pasado contiene una profunda subjetividad y persigue determinados objetivos políticos, entre ellos, la construcción de una memoria histórica común. Así, esta literatura aporta su propia visión del pasado, en ocasiones para limpiarlo, en ocasiones para rescribirlo, y otras veces, para crear o fijar los eventos históricos.

3 OTRAS FUENTES LITERARIAS EN LAS NOVELAS DE VALENTÍN DE LLANOS Y TELESFORO TRUEBA Y COSÍO

En el capítulo anterior, hemos visto cómo Telesforo Trueba y Valentín de Llanos adoptaron el modelo de Walter Scott para componer novelas históricas con materia española, y cómo ajustaron los elementos de esta nueva narrativa para presentar un mensaje político específico.

Pero, como es de suponer, la influencia scottiana no es única en las obras de estos emigrados. Tanto Llanos como Trueba tuvieron una vida intelectual muy rica, antes y durante su emigración. Su educación literaria fue amplia, algo que se puede suponer de las múltiples alusiones que hacen en sus novelas a otras obras, clásicas y contemporáneas. La influencia de la literatura española es especialmente notable en sus novelas, a veces en pequeños elementos como la construcción de un personaje; otras veces, en la estructura misma de la narración. En este capítulo se estudia como interactúan estos escritores con la tradición española y europea contemporánea y de qué forma reconcilian ambas herencias en su discurso político.

3.1 *La tradición cervantina y la influencia de Cervantes*

Como en el caso de otros muchos escritores ingleses del momento, la influencia cervantina en la narrativa scottiana es indiscutible: la biblioteca de Abbotsford de Walter Scott contenía siete ediciones de *Don Quijote*, como apunta Snell Wolfe en su clásico artículo «Evidence of Scott's indebtedness to Spanish Literature» (1932: 301). El propio Scott reconoce en sus diarios y cartas personales la presencia constante de Cervantes en su obra y también en su vida.⁶⁰ Las *Waverley Novels* están llenas de referencias a *Don Quijote* y a las *Novelas Ejemplares*, bien de manera directa o indirecta, tanto en la estructura de las novelas como en el texto mismo.⁶¹

⁶⁰ Para Eisenberg, «the revival of chivalry in England is primarily attributable to Sir Walter Scott [...]. He was the most famous living author in the world in the early nineteenth century, the one who, incidentally Spanish authors have imitated more than any other; he was also the favourite author of King George IV. At one point five dramatic adaptations of *Ivanhoe* were running in London simultaneously [...]. Scott had "the most unbounded admiration for Cervantes"; he "compares himself to Cervantes as an author". While it was the *Novelas* that had first inspired him [...] Clara Snell Wolfe has observed that "a very extensive phase of Scott's writing —the choice of medieval chivalresque material in Scott finds its counterpart in *Don Quixote* and likewise in *Amadis*, its model, is manifest» (1987: 221-222).

⁶¹ En «Cervantes, Scott y el héroe quijotesco decimonónico», Pardo García hace un breve pero concreto estado de la cuestión sobre los estudios que relacionan a Scott con Cervantes y con la tradición cervantina (2016: 111-113).

Pedro Javier Pardo y Alfredo Moro han señalado que la influencia cervantina en Scott es notable, tanto por los textos mismos de Cervantes a los que Scott se refiere, como por la inclinación que el autor escocés tuvo por la lectura y análisis de otras obras procedentes de la tradición cervantina y británica del siglo XIX.⁶² Moro (2016: 33) apunta que esto «nos invita a pensar en una influencia dual de Cervantes, tanto directamente a través de su *Quijote* como indirectamente gracias a la recepción británica y europea» en la obra de Walter Scott. Para Pardo, igualmente, la repercusión de la tradición cervantina es tan amplia que puede ocurrir que la conexión entre esta y algunos textos sea debida «a una relación a tres y hasta más bandas, que exige un enfoque intertextual y transnacional de la tradición cervantina más allá de Cervantes» (2016: 113). Así, Scott se convierte, según Moro, en una pieza de unión fundamental en la herencia cervantina del XIX, pues recoge en sus obras una serie de características procedentes de ella, y los dirige hacia una nueva dirección.

En este sentido, cabe plantearse de qué manera reciben Telesforo Trueba y Valentín de Llanos la tradición cervantina. Por un lado, ambos escritores están evidentemente familiarizados con ella de manera directa, algo que es notable en sus narraciones. Pero por otro, gran parte de los rasgos cervantinos de las novelas que se estudian en este ensayo han pasado, en primer lugar, por el filtro scottiano y de la tradición británica. Hay que tener en cuenta que la recepción decimonónica del *Quijote* no coincide, a veces, con la lectura contemporánea que hacemos de esta obra. Como señala Francisco Cuevas (2001: 69-70), durante la Guerra de la Independencia española, proliferan los paralelismos satíricos con *Don Quijote*, así como la utilización de la figura quijotesca como instrumento de crítica política. Los escritos de carácter político de esta época identificaban a Don Quijote con Napoleón y con los serviles, herencia que los intelectuales españoles llevaron al exilio.⁶³ El paralelismo entre el exiliado desdichado y la imagen quijotesca del héroe idealista que quiere cambiar el mundo es propia del exilio republicano del siglo XX, pero en el del XIX «[...] don Quijote no será solo el símbolo de lo caduco, de la España que la Constitución de 1812 había dejado atrás. También son quijotes los culpables de que la frustrada revolución de España los haya obligado a la diáspora». Mientras, la tradición inglesa sí que vio en Don Quijote un héroe romántico, vencido por las circunstancias, pero heroico hasta el final. Para estos escritores, «esa imagen del utópico soñador derrotado por un destino adverso se correspondía a la par con Don Quijote y con los liberales de 1820» (2001: 86-88).

En las novelas de Trueba y Cosío y de Llanos, los héroes no se presentan como depositarios de los valores que se atribuían a la figura quijotesca en el siglo XIX en la tradición hispánica. Por un lado, su carácter no es cómico ni satírico; y por otro, personajes como Ferrán de Castro, Esteban o Salvador simbolizan la lucha por la libertad y el orden nuevo, y la resistencia a volver a imponer un sistema de gobierno caduco. Así, estos autores abrazan la tradición cervantina británica, y presentan a sus personajes principales como héroes que no se dan por vencidos por las circunstancias, idealistas y soñadores. Según

⁶² Moro valora la recepción que Scott hace del Quijote en los siguientes términos: «la posición de Scott respecto al *Quijote* [...] reconoce tanto la dimensión satírica de la novela como su potencial idealizante [...]. Para Scott [...] los objetivos satíricos del Quijote se dirigían fundamentalmente en contra de las extravagancias propias de las imitaciones del Amadís de Gaula, pero no frente al romance como género en sí mismo, género que Scott apreciaba profundamente» 2014: 302).

⁶³ En *Cartas Bornesas*, hay un ejemplo de esta visión de Don Quijote. En la Carta 7, Trueba cuenta como un cura de Jerez que había llegado a Bornos para predicar, manda al alcalde apresar a un calesero de Jerez que llega al pueblo, y al que conocía por su fama de liberal exaltado. El alcalde sigue las órdenes del cura, pero «su tía le afea la conducta, diciéndole que quién le metía a él a Don Quijote» (García Castañeda, 1970: 153).

la terminología crítica contemporánea, hoy en día sí podríamos calificar a estos héroes como «quijotes».

Como se ha comentado en el capítulo anterior, en *Waverley* Scott crea un nuevo modelo de héroe, al que Lukács llamó héroe medio. Pero mientras que esta etiqueta es común a todos los héroes de las *Waverley Novels*, no lo son así algunos de los rasgos de la personalidad del joven Edward Waverley. Alfredo Moro («Sir Walter Scott» 34) apunta que Waverley comparte con los héroes de *Guy Mannering* y *The Antiquary* ciertos rasgos que proceden del quijotismo formativo: una educación fallida, a la que sustituye una educación romancesca; la puesta en práctica de estos modelos romancescos en la vida real y el consecuente fracaso; y la resignación al final, cuando se reconoce la propia falta de madurez y se adaptan a los modelos dominantes, como hemos visto en el segundo capítulo de este trabajo. Este modelo es común entre los héroes de Telesforo Trueba y Valentín de Llanos. El caso más llamativo es quizá el de Salvador, que pasa de ser un estudiante universitario a un jefe de guerrillas, llevado por su espíritu romántico y aventurero, y tras luchar sin descanso por demostrar su carácter heroico y por la libertad del país, al final decide retirarse una vida de tranquilidad, tras la Batalla de Vitoria, abandonando la vida aventurera. Pardo García señala que el quijotismo de Waverley «juega un papel determinante en la decisión de abrazar la causa jacobita que da el giro decisivo a su vida y a la novela» (2016: 119). Igualmente, la decisión de Salvador de crear la guerrilla, a raíz de su encuentro con el oficial francés y espoleado por el deseo de vivir aventuras románticas, dignas de grandes héroes, va a marcar el ritmo del desarrollo narrativo.

Sin embargo, el carácter de la figura quijotesca es profundamente versátil, y ello lleva a la creación de diferentes productos derivados de ella (Pardo García, 2014: 122), e incluso variaciones dentro de lo que en principio podría ser el mismo tipo. Entre Waverley y Salvador hay, a pesar de todos los rasgos que comparten, una diferencia fundamental: mientras que Waverley no es el héroe que creía ser y termina desengañado por el propio fracaso del modelo heroico (Pardo García, 2016: 124), Salvador sí llega a ser el héroe que pretendía ser: no solo observa los acontecimientos de la historia, sino que, además, participa en ellos, y su actuación es determinante, en muchos casos, para victorias de gran relevancia histórica para el bando liberal. Es necesario que Salvador, y los otros héroes de los emigrados, completen sus expectativas iniciales como héroes del liberalismo, porque un fracaso en la representación del modelo heroico implicaría, a nivel narrativo, un fracaso en la representación de la lucha contra la opresión, tanto la francesa como la absolutista, y por tanto, en la resistencia ante el enemigo o el invasor.

El viaje, como ya se ha analizado, tiene un importante valor formativo para la caracterización del héroe en las novelas de Trueba y Cosío y de Llanos, así como lo tenía también en las *Waverley Novels*. Pero también es un elemento que pone en contacto la tradición cervantina británica reformulada en las novelas de Walter Scott y la literatura de estos emigrados. El viaje es un elemento común entre algunas figuras quijotescas, y relaciona el carácter de estos héroes y heroínas con la percepción de lo pintoresco. A través de *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, Pardo García (2014: 123-124) introduce esta relación, y presenta una corriente en la tradición cervantina británica en la que encontramos «un personaje que viaja con la mediación de su imaginación literaria e incluso visual, que construye lo que ve a través de la literatura y el arte», corriente en la que se enmarcan personajes como Waverley o William Lovel de *The Antiquary*. Scott recibe la tradición del quijote viajero de carácter cómico, y transforma la locura senil en «coloración romántica». En este sentido, la percepción del paisaje a través del cual viajan sus héroes está «filtrada a través de sus lecturas juveniles», una forma de mirar el mundo que «cancela aquellos aspectos hostiles» (2014: 131-132).

Asimismo, Trueba y Llanos reciben esta estética a través de la literatura scottiana, y no es descabellado pensar que se relacionaran con ella de primera mano, por ejemplo, a través de las obras de William Combe. Este mismo proceso de percepción del paisaje a través de la imaginación romántica lo lleva a cabo Sandoval. Recordemos una vez más la escena a la que nos hemos referido en el epígrafe 2.2.1, en la que Sandoval se dirige hacia Galicia a través de las montañas asturianas, paisaje que asocia un carácter romántico y relaciona con aventuras, con la resistencia al invasor y con Don Pelayo: «Perhaps on this very spot on which I now stand, though he, the valiant Pelayo once waved the Christian banner and called around him that knot of heroes who drove the invading Infidels to one extremity of Spain» (1826: 11, 267). Sandoval está viendo lo que realmente está ante sus ojos, pero también está reviviendo escenas del pasado ocurridas en el mismo espacio. Sandoval percibe el paisaje a través de su propia fantasía y sus ansias de gloria, y como hace *Waverley*, lo filtra a través de su imaginación romántica.

Sin embargo, como se puede ver a medida que avanza la narración, Sandoval no anula los elementos negativos que su experiencia le ofrece. El narrador cuenta que, tras proclamar la Constitución, Porlier envía un oficial para informar al gobernador de Santiago, que, siendo contrario a los principios liberales, informa al clero, que hostiga la actitud negativa ante el pronunciamiento y marca a los liberales como traidores y enemigos de Dios y de la patria. Sandoval nota que, al día siguiente «many of the doors of the houses were shut, the bustle of trade was suspended, and there was evidently less enthusiasm shown by the inhabitants» (1826: 11, 284-285). No puede vincular su entorno a una imagen ideal y heroica de manera constante, como hacen los personajes de Scott mencionados. Es necesario resaltar que, en la misma tierra de grandes patriotas y héroes míticos como Pelayo, los liberales sufren, en tiempos recientes, una fuerte represión de manos del absolutismo fernandino y los poderes inquisitoriales. Por eso, abstraerse de lo hostil sería presentar un mensaje incompleto desde el punto de vista político, y el idealismo total en la observación de la realidad no es posible en estas novelas, ya que dejaría incompleto el mensaje político.

Pardo García vincula otro de los elementos definitorios del héroe medio con la tradición cervantina británica. La pasividad de *Waverley*, señala, se relaciona con el carácter de la mujer quijotesca en *The Female Quixote* (1752) de Charlotte Lennox. Al dar a su héroe masculino la característica de la pasividad, Scott está introduciendo al sujeto quijotesco «en una acción heroica que exige de él su participación activa y decidida, lo que acaba poniendo de manifiesto su inadecuación o incapacidad para la misma» (2014: 120). Los héroes de Trueba y Llanos, como se ha estudiado en el capítulo anterior, no pueden ser totalmente pasivos, debido a su intenso compromiso con la causa liberal. No parece que *The Female Quixote* influya directamente en la construcción de los personajes de los emigrados. Esteban y Sandoval, y también Ferrán de Castro y Salvador, son héroes auto-proclamados de una causa, que, aunque no está perdida de antemano, constituye una empresa penosa y llena de obstáculos. Estos personajes actúan y toman decisiones, o, como mínimo, participan en las actividades de resistencia que organizan otros. Aunque sufren un proceso progresivo de desilusión, no abandonan sus ideales, incluso desde la emigración, que sufren una mayoría de ellos.

Pero, aunque la recepción del *Quijote*, en este sentido, pasa por el filtro británico, en ocasiones encontramos una influencia directa de la tradición cervantina en las novelas de Valentín de Llanos y Telesforo Trueba. Es el caso de la caracterización de Pimiento, consejero de Don Egas en *The Castilian*, que sufre una transferencia total de la figura quijotesca, que se manifiesta incluso en su apariencia física. Pimiento es descrito, en su primera aparición, como «a tall, gaunt, severe looking man». Es valiente —el narrador lo describe como «valorous» y «gallant»—, respeta los códigos de honor y la caballería.

Cuando los partidarios de Don Enrique atacan el castillo de Don Egas y quiere matarle, Pimiento llama a su espíritu caballeresco: «Where learnt you the profession of arms? Was it thus that the gallant followers of the Cid demeaned themselves after victory?» (1829: 1, 71-82). La familia de Pimiento ha servido a la de Don Egas desde varias generaciones atrás, y el mayordomo se crió en el respeto a su amo y al honor de su casa. Es el más importante de todos los criados, aunque su manía de contar leyendas heroicas una y otra vez es fuente de escarnio entre sus compañeros: «Thus had Pimiento passed his life, ridiculed, yet respected; laughed at, yet feared; for he was honesty himself; and, despite of his age, his extraordinary courage an address made him an enemy not to be lightly provoked» (1829: 1, 123). Pimiento, así, representa el papel del caballero idealista, siempre preparado para la defensa de los débiles y del honor de su casa y de su país, como modelo ético de conducta. Es importante resaltar que la asociación de Pimiento con la figura quijotesca destaca como modelo de idealismo y caballería, pero al mismo tiempo le da un profundo carácter cómico, pues representa un papel que, en contraste con el resto de los personajes con los que se relaciona, resulta anacrónica, una reliquia del pasado.

3.2 *La tradición romancesca, la influencia áurea y el mito de Don Juan en Gomez Arias or The Moors of The Alpujarras*

De todas las novelas que se estudian en este ensayo, es *Gomez Arias* la que tiene una relación más notable con la tradición literaria del Siglo de Oro español. En el Prefacio de la novela, Trueba y Cosío reconoce la intertextualidad de la obra con la comedia de Calderón *La niña de Gómez Arias*, y señala que «the probability is, that Calderón took the hint of this comedy, according to generally prevailing custom in his time, from some legend or tradition now lost» (1828: 1, x). Esta leyenda a la que Trueba hace referencia nace en torno al un cantar de la tradición romancesca, el conocido como «el cantar de la niña de Gómez Arias». Además, antes del estreno de la comedia de Calderón, Luis Vélez de Guevara había escrito una comedia con el mismo nombre, según Ramón Rozzel, entre 1600 y 1620 («Introducción» 16), inspirada en la misma leyenda.

El origen de la leyenda de «la niña de Gómez Arias» es desconocido. Como señalan Armistead y Silverman (1979: 309), muy probablemente el cantar debió tener una base histórica, que inspiró su nacimiento en el momento en el que ocurrieron los hechos. Sin embargo, del cantar solamente se conserva la glosa de Sebastián de Horozco, del siglo XVI. El cantar que recoge Horozco dice así:

Señor Gómez Arias,
doleos de mí;
soy muchacha y niña,
y nunca en tal me vi (Armistead y Silverman 310).⁶⁴

64 Armistead y Silverman (1979: 310-311) recogen también la glosa de Sebastián de Horozco: «El autor sobre la canción vieja y mal entendida, que dice así: *Señor Gómez Arias, / doleos de mí; soy muchacha y niña, y nunca en tal me vi. / Señor Gómez Arias, / vos me traxistes, / y en tierra de moros/vos me vendistes. / Yo no sé la causa / por qué lo hezistes / que yo sin ventura / no os lo merecí. / Señor Gómez Arias, etc. / Si mi triste madre / tal cosa supiese, / con sus mismas manos / la muerte se diese. / No hay hombre en el mundo / que no se doliese/ de la desventura / que vino por mí. / Señor Gómez Arias, etc. / En cas de mi padre / estaba ençerrada, / de chicos y grandes / querida y mirada. / Veóme ora triste, / enajenada, / triste fue la hora / en la que yo naçí. / Señor Gómez Arias, etc. / Señor Gómez Arias, /aved compasión / de la sin ventura / que queda en prisión. / Conmueva mi llanto/ vuestro coraçón; / no seáis tan cruel / en dexarme así. / Señor Gómez Arias, etc. / Señor Gómez Arias, / si a Córdoba fuerdes, / a mi padre y a mi madre / me encomendedes; / y de mis hermanos / vos os guardedes, / que no os den la muerte / por amor de mí. / Señor Gómez Arias, etc.».*

Del cantar y la glosa que reproduce Sebastián de Horozco, junto con los argumentos de las comedias de Vélez de Guevara y Calderón, se deduce la leyenda: Gómez Arias seduce a una muchacha cordobesa y la rapta de casa de sus padres, y luego, cansado de ella, la vende a los moros en Benamejí. Aunque el cantar de Horozco no menciona este lugar, sí que se hace en las comedias. Además, como menciona Avalor-Arce, el castillo de este pueblo cordobés aún es conocido como el Castillo de Gómez Arias. Según los datos históricos que recoge este investigador, Gómez Arias fue alcaide del castillo de Benamejí, que perdió en un ataque musulmán en 1333, a causa de algún tipo de negligencia suya (1967: 45-47). Sobre la niña no hay mención histórica, y sólo se conoce esta parte de la leyenda a través de la tradición literaria.

También según Avalor-Arce el cantar se proverbializa en su último verso, «para aplicarse, con harto sonsonete, al tipo de mujeres que Quevedo llamaría *putidoncellas*» (1967: 43). Para que el cantar se proverbializara, debió ser muy conocido, y de hecho, es versionado o mencionado irónicamente en varias obras áureas, entre ellas *La lozana andaluza* (1528), de Francisco Delicado; *La pícaro Justina* (1605), de Francisco López de Úbeda o *La vida y hechos de Estebanillo González* (1652), como rastrea Margit Frenk Alatorre en su *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* (602). Rozzel («Introducción» 26-28) señala, además, las referencias paródicas al cantar en obras como la *Aulegrafía* (1554?), del portugués Jorge Ferreira; el *Crotalón* (1558?), de Cristóbal de Villalón; y el entremés de Cervantes *El viejo celoso* (1614), además de en varias obras más de Calderón, como *La dama duende* (1629) o *La fiera, el rayo y la piedra* (1652), entre otras. Pero las obras donde realmente la leyenda se desarrolla en toda su extensión son las comedias de Vélez de Guevara y Calderón de la Barca.⁶⁵

La niña de Gómez Arias de Vélez de Guevara trata principalmente el tema de la mujer burlada, como hará Calderón posteriormente. En la comedia de Vélez, Gómez Arias seduce a Gracia y huye con ella; cuando se cansa, la vende a un caudillo musulmán en Benamejí. Perico, el criado de Gómez Arias, le reprocha su actitud, y por ello, lo vende también a los musulmanes. Ambas víctimas son rescatadas en el tercer acto, y Gómez Arias es condenado a muerte por la reina Isabel la Católica. Sin embargo, Gracia consigue el perdón real y el matrimonio reparador de su honra perdida. *La niña de Gómez Arias* de Calderón sigue el mismo argumento, pero Gómez Arias es condenado a muerte al final y no se le otorga el perdón real. Así, como apunta Rozzel, la principal diferencia entre ambas comedias es el desenlace. La justicia actúa de manera diferente en cada obra, desarrollándose de manera más contundente en la obra calderoniana. Para Rozzel «la premisa de la comedia calderoniana es que “los malos serán castigados”» (1959: 63), mientras que en la comedia de Vélez no encontramos una única premisa, sino que se desarrollan varios temas y el personaje principal se presenta al espectador de una manera más contradictoria.

La influencia de Calderón es muy notable en el *Gomez Arias* de Trueba. La novela y la comedia coinciden en el planteamiento de la historia y en la estructura narrativa. Por el contrario, la comedia de Vélez incluye personajes que no aparecen en Calderón ni en Trueba, como María, la hermana de Gómez Arias. Además, Vélez no introduce una segunda dama, mientras que en Calderón y en Trueba encontramos a Beatriz y a Leonor,

⁶⁵ Ramón Rozzel cuenta, además, la existencia de una nueva versión de *La niña de Gómez Arias* en el siglo xx: «En 1922, el público madrileño vio la primera representación de la comedia de Eduardo Marquina *La niña de Gómez Arias, nueva versión del drama famoso de Calderón de la Barca*. La célebre Margarita Xirgú hizo el papel de la desventurada Dorotea. Marquina cambió de lugar varias escenas, omitió otras y añadió algunas, pero dejó intacta las escenas clave y adoptó, sin alterarlos, muchos versos del original» (1959: 25).

respectivamente. Como prueba del influjo de Calderón en la novela, encontramos el diálogo inicial entre Gómez Arias y Roque, su criado, que le reprocha sus faltas:

«Why», said Don Lope, «you never till now asked leave to be impertinent— but let me hear your complaints». «In the first place you are not rich—a grievous fault— For our king I have done both» cried Sandoval, «and from him we had a different recompense to hope. Disgraceful treaties, false promises, treacherous conduct, and base deeds, are neither the rewards nor the inducements which ought to bind the lover of his country to the despot who wishes to rule, even to the injury of her best interests» «[...] Then you play—» [...] «next to your being a gamester what I most deprecate is, your military profession, and the fame which you have acquired by your bravery» [...] «But now comes the most terrible of all you peccadilloes— of all of my complaints, I mean”. “And which is that, pray?”. «The invincible propensity you have for intrigue, and the no less unfortunate attendant upon it—inconstancy...» (1828: 1, 65-67).

Compárese las palabras de Ginés, el criado de Gómez Arias, en el diálogo inicial de la comedia de Calderón, donde igualmente le llena de reproches:

Porque no hay señoril impertinencia
de cuantas tienen los amos,
que tú solo no la tengas [...]
Primeramente eres pobre [...]
Sobre pobre, eres soldado [...]
tahúr eres, sobre soldado [...]
Que te enamoras,
que es la última vileza,
que hacen los hombres honrados (Jornada primera).

Trueba y Cosío reconoce en el Prefacio de su novela la influencia de Calderón, y hay muchas pruebas en el texto que lo demuestran. Pero, ¿qué hay de la comedia de Vélez de Guevara? Rozzel (1959: 24) afirma específicamente que el novelista no la conocía. Sin embargo, en la novela de Trueba el final coincide con el de la comedia de Vélez: Gómez Arias es condenado por la reina, pero luego es perdonado gracias a la intervención de Teodora. En la novela, no obstante, Trueba incluye un elemento original que no se encuentra en las versiones anteriores: el personaje de Bermudo, que, como hemos visto, se niega a ver incompleta su venganza y apuñala a Gómez Arias. Por otro lado, recordemos el carácter ambiguo de Gómez Arias de Trueba, que es el héroe de la novela y, a la vez, uno de los personajes más malvados que aparecen en ella. Por todo esto, creo que Trueba pudo haber conocido la comedia de Vélez: el carácter contradictorio del héroe coincide con el del galán de esta, y en ambas obras es perdonado por la reina gracias a la intervención de la niña robada. Sin embargo, la muerte de Gómez Arias en la obra de Trueba coincide con el planteamiento inicial de la comedia de Calderón, que busca el castigo de los malvados, porque al final el héroe muere a pesar del perdón real.

María Soledad Carrasco Urgoiti (1983: 865-866) señaló además la influencia del romance morisco en *La niña de Gómez Arias* de Calderón, especialmente a través de la figura del moro Cañeri. La comedia recrea un ambiente exótico, donde el moro está representado como un enemigo idealizado, que se comporta como un caballero, honrando los valores del heroísmo y la cortesía. Para Urgoiti, este bandolero «recuerda a los

cabecillas retratados por Pérez de Hita, en su doble faceta de fiereza y cortesanía». En la comedia de Calderón, Cañeri se expresa con especial preciosismo cuando Gómez Arias le pregunta si quiere comprar a Dorotea, con las hermosas décimas que repiten «daré, cristiano, por ella» (Jornada Tercera), haciendo saber al espectador que es valiente y fiero, pero a la vez capaz de expresar y sentir un amor cortés propio de las leyes de la caballería.⁶⁶ Sin embargo, el Cañeri de Trueba es bruto, fiero y se deja manejar por el renegado Bermudo. Cuando compra a Teodora no la agasaja con palabras de amor cortés, sino que le dice: «Young lady [...] you must now come with me» (1828: II, 289). No ha heredado la nobleza del Cañeri de Calderón, y por ello, no encaja en el arquetipo del moro galante.

El moro galante de la novela morisca se caracteriza por su respeto de los códigos de honor, que son los mismos que los de los cristianos.⁶⁷ Es, además, fuerte, valiente y hermoso, y aunque luce con el cristiano, siempre lo hace bajo términos honorables. Por ejemplo, en *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa* (1561-1565), a Abindarráez se le describe como «un gentil moro [...] grande de cuerpo y hermoso de rostro» (2010: 12). Cuando se dirige para casarse con Jarifa, es capturado por los cristianos, liderados por Rodrigo de Narváez. Este, bajo la promesa de Abindarráez de volver tras su matrimonio, le deja marchar. El moro cumple su palabra y vuelve, respetando así el acuerdo hecho entre caballeros.

El papel de moro galán lo interpreta, en la novela de Trueba, el Feri de Benastepar. El Feri es un personaje histórico que Trueba recupera de las *Guerras Civiles de Granada* de Pérez de Hita, y al que en *Gomez Arias* convierte en un símbolo de la maurofilia propia de la estética del momento. El Feri es todo lo contrario a Cañeri: mientras que este es cruel y violento, aquel es una versión idealizada de la nobleza, la masculinidad y el honor. Entre ambos contrasta su capacidad para guiar la rebelión: Cañeri se obsesiona con Teodora y, egoístamente, olvida sus deberes con su pueblo; por el contrario, el Feri reaparece en escena cuando todos le creían muerto —rasgo propio del modelo scottiano— para liderar la rebelión hasta la derrota definitiva. Para resaltar aún más su valor y su virtud, se establece un paralelismo muy claro entre él y Alonso de Aguilar, capitán de los ejércitos de la reina, al que se enfrenta en la batalla, y de hecho, vence. Según Carrasco Urgoiti, «estas circunstancias, unidas a la abnegación con que sirve la causa de su pueblo derrotado y al carácter de misterio que envuelve su actuación, le convierte en una figura típicamente romántica, aunque con pocos atributos específicos de los moros» (2010). De hecho, el propio personaje se encarga de cancelar la oposición entre él y Aguilar cuando, habiéndolo vencido en la batalla, reprende a aquellos que están insultando y burlándose del cuerpo del caballero cristiano, y manda darle sepultura con todos los honores, porque «death reconciles the bitterest enemies» (1828: III, 98).

Puede que, al introducir una oposición tan clara entre los caudillos musulmanes, Trueba estuviera haciendo un comentario sobre el mal gobierno y la política contemporánea. Como hemos visto en el capítulo anterior, *Gomez Arias* no se sostiene sobre una

66 «¿Pues cómo dudas si quiero/comprarla? Que un mundo entero/daré, cristiano, por ella./ Pídeme por su hermosura/cuanto avariento tesoro/trajo a retraer el Moro/a esta bárbara espesura./ No engendra del sol la pura/luz por cuantos rumbos huella,/ni el mar guarda, el monte sella,/ni la ambición descubrió/tanto oro, como yo/daré, cristiano, por ella./ Cuanta plata se recata/en el centro de la Tierra,/daré, haciendo aquesta sierra/Sierra Nevada de plata:/cuanto cristal se desata/y en sí mismo se atropella/por esa campana bella,/por más que huya despeñado,/en blancas perlas cuajado,/daré, cristiano, por ella./ Toda esa yerba florida/que en la cumbre y en la falda/ha sido bruta esmeralda,/será esmeralda pulida;/la rosa menos crecida/rubí será; la más bella,/diamante; el diamante estrella;/y en fin cuanto gran tesoro/tengo en piedras, plata y oro,/daré, cristiano, por ella» (Jornada Tercera).

67 Para un completo estudio sobre la representación del moro en la literatura del XIX, ver el trabajo de Nettah Yoeli-Rimmer, *Dreaming Al-Andalus: Nineteenth Century Representations of Spain's Jewish and Muslim Past*. Tesis Doctoral, Universidad de Gante, 2017.

significación política tan profunda como la siguiente novela de Trueba, *The Castilian*. Sin embargo, Trueba sí introduce pequeñas ideas sobre los gobernantes y su forma de actuar a través de Isabel la Católica. De la oposición entre Cañeri y el Feri de Benastepar surge la idea de que, sin importar la procedencia de enemigo —en este caso ambos son musulmanes—, el segundo de ellos es un contrincante digno, mientras que el otro no es más que un personaje cruel y fiero, cegado por la pasión y por los malos consejeros. En este sentido, Cañeri reflejaría la figura de un rey cruel y tirano, imagen que Trueba ofrece de Fernando VII en obras posteriores.

De herencia áurea es, también, el donjuanismo de Gómez Arias. Hay que tener en cuenta, primero, que el mito de Don Juan —«símbolo tan fecundo y significativo del alma y la cultura occidental» (Casalduero, 1977: 12)—, se consolida con *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, escrito en 1844. Pero el donjuanismo del que hablamos procede de la tradición hispánica que se va cristalizando desde *El burlador de Sevilla* (1630), y que permanece en el imaginario y en la literatura europeas a partir de entonces. En la «Nota preliminar» a la comedia de Calderón *La niña de Gómez Arias*, Valbuena Briones señala la influencia de la obra de Tirso de Molina. Sin embargo, apunta que «lo que en la creación del fraile mercedario es valentía, inteligencia y atractivo, con los que se elabora el mito poético, se ha esfumado en *La niña de Gómez Arias* para resaltar, entre sombrías pinceladas, el burdo metal del alma del delincuente» (1966: 790). Es decir, el Gómez Arias de Calderón destaca por su maldad, su egoísmo y su villanía. Pero, como se ha visto, Trueba comienza su obra señalando su propia intención de «suavizar» al personaje: el Gómez Arias de Trueba vuelve a ser valiente e inteligente, y aunque al mismo tiempo es cruel y oportunista, su carácter está justificado por la ambición.

El mito de Don Juan ha sido —y sigue siendo— objeto de relecturas y reelaboraciones constantes, no solo en el ámbito hispánico, sino también en el europeo. La figura del Don Juan se adapta a diferentes momentos históricos, espacios y especificaciones sociales. Sin embargo, hay algunos elementos que son definitorios del mito, por los cuales se le reconoce, y que se enmarcan dentro de los tres valores barrocos a partir de los cuales nace el mito: amor, muerte y religión (Álvarez Ramos, 2007: 365). Don Juan es, fundamentalmente, un burlador de mujeres, un hombre de acción y poca reflexión, y es sacrílego con los muertos.⁶⁸ La fama le precede, tanto por su carácter de burlador de mujeres como por su valentía. La seducción es para él un reto, un objetivo a cumplir, y para hacerlo, no sigue leyes humanas ni divinas, lo que le convierte en un transgresor de las normas sociales (Alcolea, 1999: 101).

El Gómez Arias de Trueba es también valiente e inteligente, y atrae a las mujeres casi como un imán, como haría el Don Juan de Lord Byron:

His courage, talents and abilities had rendered him an object of dread, not only to the enemies of his country, but to the rivals of his love and ambition. By the men he was generally disliked, feared or envied. Unfortunately the softer sex entertained for him far different sentiments (1828: 1, 77).

Aunque en la novela sólo aparecen don personajes femeninos a los que Gómez Arias seduce, Teodora y Beatriz, y sólo Teodora es deshonrada, el criado Roque se queja a su amo de su inconstancia con las mujeres y del trabajo que le da esa propensión a la intriga y

68 «Don Juan Tenorio es la cristalización extremada del brío juvenil, del desafuero, la furia, el atropello y la libertad más arriscada. La naturaleza sin freno al servicio de sí mismo, sin más disciplina que dejar a salvo su arrojo y valor personal —virtud casi exclusiva del viejo concepto de lo varonil— y un dilatado temor al castigo divino», según García Pavón (1979: 7).

a la seducción: «for what with carrying love-letters, bribing servants, attending serenades, watching venerable fathers, morose duennas, and fierce-looking brothers, I cannot enjoy a moment rest» (1828: 1, 66). Gómez Arias, como el Don Juan clásico, usa la palabra seductora y todos sus recursos para la conquista: «He possessed every resource that professed libertines employ, to inveigle the affections of the innocent maiden, or attract the admiration of the more experienced woman» (1828: 1, 77).

A Gómez Arias, además, le precede su fama, tanto buena, por sus logros militares: «one who, though young in years, was already a veteran military achievements, and whose brilliant abilities had won him the right of sharing with these distinguished personages the marked favour of his sovereign» (1, 14); como mala, por ser conocido como burlador de mujeres. De hecho, es la propia Isabel la Católica la que dice él: «I hear he has a failing, which, as a woman, I ought rather to call a grievous fault. I am told he is of a very fickle character» (1828: 1, 19). Así, el héroe de Trueba es valiente, inteligente y ambicioso en la guerra, y un seductor en el amor. Este donjuanismo y la ambición con la que Trueba lo define, lo llevan a ser poco prudente y lo empujan poco a poco a la catástrofe, que como en la comedia de Calderón, es inesperada y eficaz (1966: 790).

Pero el Gómez Arias de Trueba no es un personaje demoníaco. Su relación con la religión es política: la lucha contra los moros de las Alpujarras y la muerte del capitán Alonso de Aguilar le ofrecen la oportunidad de presentarse como líder del bando cristiano, y así conseguir engrandecer su fama. Sin embargo, como se ha visto en el capítulo anterior, no respeta los preceptos cristianos e incluso hace negocios con el enemigo en plena rebelión alpujarreña, para ganar su propio beneficio. Pero Gómez Arias no es, como el Don Juan de Tirso de Molina, un hombre impío, sino, como repite el narrador en muchas ocasiones, un hombre cegado por la ambición en todos los sentidos, social, económica y amorosa.

La influencia de la tradición áurea y romanesca no es exclusiva a *Gomez Arias*, aunque esta es la novela en la que más peso tiene. Pero hay que señalar que las leyendas de *Romance of History: Spain* cuentan con muchos antecedentes en la comedia barroca. La leyenda de Rodrigo y Florinda, por ejemplo, es una de las más recreadas, en obras como la comedia *El último godo* o el poema *Jerusalén conquistada*, ambos escritos por Lope de Vega. También Tirso de Molina menciona la leyenda de La Cava en *La joya de las montañas*, y Calderón en *La Virgen del Sagrario* (Ratcliffe, 2004: 1491-1493). Trueba debió seguir el planteamiento de la leyenda que daban la tradición romanesca y áurea, pues en todas ellas se presenta a Florinda como culpable de la caída del rey godo, al igual que en la leyenda de *Romance of History: Spain*.

3.3 *La mujer vestida de hombre en Salvador, The Guerrilla*

El recurso de la dama vestida de hombre fue muy popular en el teatro barroco español. Según Ferrer Valls (2003: 193-194), el disfraz femenino provocaba en el escenario cierta tensión erótica que atraía al espectador; pero, además, los personajes femeninos, disfrazados de hombres, podían vivir aventuras y eran libres para viajar, «y en este sentido también colmaban la parcela más aventurera y libre del imaginario femenino». En *El arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega aconsejaba:

Las damas no desdigan su nombre;
y si mudasen de traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho (vv. 280-283).⁶⁹

El disfraz de mujer, para Lope, y para la comedia áurea, es un recurso cómico, que causa divertidos equívocos, y no debe superar los límites del decoro en escena.⁷⁰ Pero además, hay que señalar que también forma parte de la estética barroca, ya que provoca un juego de identidades y confusiones, presentando la escena como una encarnación del tópico del «mundo al revés».⁷¹

Luis Mariano González apunta dos tipos fundamentales de mujer disfrazada en la comedia barroca.⁷² Por un lado, encontramos personajes femeninos que se disfrazan de hombre para así poder perseguir a su amante, con el objetivo de vengar su honor mancillado. Estas, señala González, son mujeres femeninas y no encajan bien en el rol masculino, por lo que su aparición en escena tiene un alto grado de comicidad. Por otro lado, hay un grupo de personajes femeninos que se agrupan bajo la designación de «mujer varonil». La mujer varonil se caracteriza por tener muchas cualidades atribuidas al hombre, como la valentía o la fuerza física, y se comporta como un hombre por propia decisión (1995: 61).

Elvira, en *Salvador The Guerrilla*, pertenece a este último grupo. Es cierto que se disfraza de varón para poder perseguir a Salvador, darse a conocer y declarar su amor, pero en ningún momento su honra es agraviada por el galán. Además, una vez disfrazada de Camilo, presenta unas capacidades inigualables para la lucha en la guerrilla y es mucho más valiente y resolutiva que sus compañeros en las batallas. Sin embargo, vestirse de hombre y escapar de la casa familiar es, en sí mismo, una transgresión del honor. Matthew D. Stroud señala la importancia de rol doméstico de la mujer (1983: 113): «women were meant to be married, have children, and stay home, and honour was the socializing tool used to this end». Cuando Elvira se disfraza de Camilo de Valor y se marcha a luchar con la guerrilla, está deshonrando a su familia, puesto que está pervirtiendo las normas sociales para perseguir a Salvador, y por ello, pasa a ser una mujer deshonrada.

⁶⁹ En el artículo «El disfraz varonil en Lope de Vega» (1937: 121), Homero Arjona repasa el uso de este recurso en la comedia lopesca. Apunta que «de cuatrocientas sesenta comedias suyas [de Lope] que hemos examinado, ciento trece revelan el uso del disfraz varonil; es decir, casi la cuarta parte de su obra» y en nota al pie ofrece una lista de todas ellas.

⁷⁰ En *La vida es sueño*, Rosaura aparece al principio con disfraz varonil, para dar satisfacción a su honor, robado por Astolfo. Cuando Clarín le pide a Clotaldo que le aconseje que abandone este traje, este señala que así debe ser para que no se superen los límites del decoro: «Clotaldo: [...] Clarín, ¿qué hay de nuevo? / Clarín: Hay, / señor, que tu gran clemencia, / dispuesta a vengar agravios / de Rosaura, la aconseja / que tome su propio traje. / Clotaldo: Y es bien, por que no parezca / livianidad» (Acto segundo, vs. 196-203).

⁷¹ Carlos Vaíllo define el tópico del mundo al revés: «Bajo esta denominación se agrupa un cúmulo de imágenes y motivos, dispersos por textos y grabados, a los que hermana la representación invertida de la realidad. Así, en las viñetas de las aleluyas populares del siglo pasado aparece el marido enfundado en unas faldas y atareado con las faenas de la casa, mientras que la consorte, equipada adecuadamente, acude a la guerra» (1982: 364).

⁷² Homero Arjona (1937: 124-125), sin embargo, señala hasta seis casos de mujer disfrazada de hombre en las comedias de Lope de Vega: «I. Cuando una dama abandona su hogar para seguir a su amante o esposo; II. Cuando ella se lanza a vengar ultrajes; III. Cuando se ve obligada a huir para evadir castigos o peligros que amenacen su vida; IV. Cuando su carácter, excesivamente varonil, armoniza más con el vestido masculino; V. Cuando una dama de espíritu inquieto y aventurero se engalana con el disfraz varonil para lucir caprichosamente sus bizarrías; VI. Cuando las actrices tienen que hacer el papel de un personaje masculino imberbe». Prefiero, para este trabajo, la división de González, porque considero que la de Homero Arjona es demasiado específica. En este esquema, Elvira formaría parte tanto de la primera como de la cuarta y de la quinta categorías, pues, aunque en un primer momento quiere ir detrás de Salvador, también su carácter es aventurero, y está poco predispuesta a aceptar el destino que le pertenecería como mujer.

Sobre las heroínas de Tirso de Molina que adoptan ropajes de hombre, Homero Arjona (1937: 123) señala que estas «no se conforman con disfrazarse una vez por necesidad, sino que hallan placer en trocar su identidad varias veces en un mismo drama». Como ellas, Elvira adopta el disfraz varonil para declararse a Salvador, pero, una vez que adopta el disfraz de Camilo, nunca más vuelve a vestirse como Elvira. La subversión en la identidad de Elvira puede verse como una realización del mito del mundo al revés, pues al cambiar de identidad, la joven transforma su destino en lo contrario de lo que debería haber sido. Al conseguir fama y gloria como Camilo, consigue, como hombre, devolver a su familia la honra perdida, y ofrecer a su padre, que siempre había querido tener un hijo varón, su espada, que tantas batallas ganó en la lucha de guerrilla contra los franceses.

En la comedia barroca, según Homero Arjona, «rarísima es la dama que acierta a engañar a los otros personajes» (1937: 133). Sin embargo, en *Salvador*, Elvira consigue engañar a todos los personajes que le rodean, e incluso el propio lector ignora la procedencia de Camilo de Valor cuando este aparece en escena. Es decir, no existe un pacto tácito entre lector y narrador, sino que el engaño se mantiene hasta que la narración lo requiere, siendo entonces sorpresivo tanto para Salvador y sus compañeros de la guerrilla como para los lectores. Es más, la identidad de Camilo está tan enraizada en Elvira, que ella misma desdobra sus pensamientos, sus acciones y hasta su manera de hablar y sus gestos. No solo consigue engañar a los otros personajes, sino también a ella misma y a los receptores de la narración. En este sentido, hay una clara ausencia del mantenimiento del decoro.

La comicidad del disfraz en la comedia áurea proviene, precisamente, del pacto entre el público y la escena. El recurso sirve para «engañar con la verdad» (Homero Arjona, 1937: 136), pues aunque los personajes que comparten con ella la escena no conozcan su verdadera identidad, el público sí lo hace. Así, todo lo que dice tiene una significación dual, y de ahí se genera la comicidad. Sin embargo, en la novela de Trueba, la pérdida del pacto resta carácter cómico al personaje. De hecho, para cuando se descubre que Camilo es, en realidad, Elvira, la narración de sus aventuras ha tomado tintes profundamente trágicos.

En el teatro áureo, la mujer anuncia que se va a vestir de hombre, y reconoce su verdadera identidad cuando aparece de nuevo disfrazada. Así, el público entiende los enredos que se forman en escena (Homero Arjona, 1937: 130). Sin embargo, en la novela de Trueba, el narrador no anuncia el travestismo de Elvira. De hecho, aunque es evidente que la dama vestida de hombre procede, en *Salvador*, de la influencia áurea, la forma de poner en práctica el motivo literario tiene mucho de scottiano: recordemos que Zellers había destacado como una de las características recurrentes de la influencia de Walter Scott en España el uso del disfraz para poder escapar de peligros o acceder a lugares prohibidos (Homero Arjona, 1937: 158). En este sentido, el disfraz de Elvira es el medio para ir tras Salvador, pero al mismo tiempo es también una herramienta para poder entrar en un mundo que, como mujer, le está vetado, el mundo de la guerrilla, esencialmente masculino.

Según Homero Arjona, hay «cierta feminidad inextinguible que delata a las mujeres disfrazadas. A veces es su rostro imberbe, otras la inflexión de la voz, y otras su porte en general» (1937: 134). Ocurre igual con Elvira, a pesar de su profunda asimilación de la identidad de Camilo de Valor. Cuando la joven llega, ya disfrazada, para presentarse voluntaria a la guerrilla de Salvador, Ribera, teniente de la guerrilla, confunde su feminidad con juventud, y lo califica como «a mere stripling». Queda en su voz, además, «a soft silvery tone», y tiene una voz y presencia claramente femeninas (1834: I, 112-113). Sin embargo, ninguno de los guerrilleros sabe, realmente, que es una mujer, sino que solo ven

un joven inexperto. Su determinación y valentía, no obstante, sirven a Camilo para entrar en la guerrilla. En este sentido, el disfraz de Elvira no es solo físico, sino también moral. Al cambiar de mujer a hombre, pasa de ser callada y tranquila a ser resuelto y decidido.

En los textos que analizamos en este trabajo no aparecen más mujeres vestidas de hombre. Sin embargo, sí que aparecen mujeres con atributos que tradicionalmente se le han otorgado a la masculinidad, como ya se ha visto en relación a Isabel la Católica. En *Romance of History: Spain*, Trueba nos ofrece una nueva imagen de la mujer heroína de características varoniles, Doña María Pacheco, esposa de Juan de Padilla, el líder de los comuneros. De ella se dice, por un lado, que ayudó a su marido a superar todas las dificultades en las que se encontraba; pero, por otro, se le atribuye «a magnanimity and resolution that would have done honour to any of the stronger sex» (1834: III, 139). En este caso, tampoco su comportamiento masculino tiene carácter cómico, sino más bien al contrario: Trueba la eleva a la categoría de mito nacional, y la describe como «the first heroine of that land where heroines have never been wanting in all ages and occasions» (1834: III, 124).

3.4 *Las memorias de viaje en Don Esteban: Anastasius, or Memoirs of a Greek written at the close of the eighteen century*

En la reseña de *Don Esteban* publicada en 1825 en *The New Monthly Magazine* (514), el crítico responsable señala que la novela de Llanos asume un título similar a otras novelas contemporáneas, *Anastasius, or Memoirs of a Greek written at the close of the eighteen century* y *Hajji Baba, or Memoirs of a Persian*. Con esta última referencia, sin embargo, el autor alude a la obra de James Morier *The Adventures of Hajji Baba of Ispahan*, publicada en 1824 en Londres, que si bien pertenece al mismo género que *Anastasius*, no menciona la estructura de memorias en su título.

Anastasius Fue escrita por Thomas Hope y publicada por John Murray en Londres en 1819. Aunque en un primer momento se presentó como una obra anónima, pronto se descubrió que era producto de la pluma de Thomas Hope, un holandés afincado en Londres. El libro narra las aventuras del griego Anastasius —más tarde Salim, una vez convertido al Islam— durante treinta y cinco años, y sus viajes por el Imperio Otomano. Anastasius es hijo de un diplomático griego afincado en Chio,⁷³ que recibe por parte de sus padres una educación fallida: es consentido hasta el aburrimiento, lo que le lleva a desarrollar un espíritu indomable y un carácter reticente a la obediencia filial. Anastasius, cansado de sentirse atrapado, huye de casa y de su amada Helena en un barco egipcio. En ese momento empieza el relato de un sinfín de aventuras que lo llevan a Constantinopla, a Egipto, a Walachia, a Malta o a Nápoles, entre otros lugares. La narración, escrita en primera persona, va descubriendo poco a poco un mundo desconocido para los lectores ingleses, lleno de exotismo y singularidad.

La crítica contemporánea coincide en catalogar a Anastasius, como héroe, como un Gil Blas griego, aunque «Anastasius is a greater villain than Gil Blas» («Art. v», 1821: 92), «a scoundrel of the deepest dye» («Art. x», 1821: 511). El carácter de este héroe es, efectivamente, villanesco, pero, al mismo tiempo, muy atractivo para el lector. Todos sus rasgos lo configuran como un héroe romántico arquetípico: es un ser solitario y ambiguo, que busca la aventura y el propio beneficio, y en cuya vida se mezclan elementos históricos reales y ficcionales. Su vida está marcada por el poder del destino, y desde el principio del

⁷³ El padre de Anastasius es «dragoman», es decir, intérprete, traductor y mediador entre los países árabes, persas y turcos y los países europeos, una profesión que se popularizó durante los siglos XVII y XVIII en el Imperio Otomano.

relato lo entiende así, sin importante si su camino vital está marcado por el bien o por el mal: «I must yield to my destiny: I must perform the things set down for me, —be they good, or be they evil» (1819: I, 21).

Sin embargo, el tipo de héroe que es Don Esteban varía completamente de este modelo. Don Esteban es un héroe medio —un poco particular—, de buena familia y carácter templado, capaz de luchar por unos valores pero siempre con mesura y escuchando la voz de la razón. Ya sabemos, por el análisis del capítulo anterior, que Don Esteban no es un héroe romántico, ni su vida está determinada por un destino inexorable. Pero ambos personajes, Esteban y Anastasius, comparten un rasgo muy importante para la estructura de los relatos que protagonizan, y es que su experiencia vital está vehiculada y narrada a través del viaje y del movimiento físico, así como del propio relato que ellos hacen de sus aventuras. Como se ha visto, Esteban, al igual que Sandoval y que Salvador, van desarrollándose moralmente a través de los viajes que hacen y los lugares que visitan, que están casi siempre relacionados con el hecho de la guerra. Para Anastasius, todo su viaje es una experiencia formativa, que lo lleva de ser un niño malcriado a un hombre sabio y envejecido. Para Esteban, del mismo modo, el viaje le transforma y en él, como hemos visto, sufre un proceso de desilusión ideológica que lo lleva a la emigración.

Además, tanto para *Anastasius* como para *Don Esteban* toma mucha importancia la descripción de los lugares que visitan, sus costumbres y sus paisajes, a través de técnicas propias del pintoresquismo narrativo.⁷⁴ *Anastasius* no es una novela histórica, pero incorpora a la vida del protagonista elementos propios de este género; *Don Esteban* no es un libro de viajes, aunque incorpora elementos del pintoresquismo y del diario de viaje, entre ellos las descripciones de los espacios locales y de las costumbres.⁷⁵

*

En el capítulo anterior vimos que el nuevo modelo de novela histórica creado por Walter Scott es fundamental para entender las novelas de los emigrados Valentín de Llanos y Telesforo Trueba. En este, además, hemos visto que ambos escritores no se limitan a la tradición británica, sino que sus obras están además influenciadas por elementos procedentes de otras tradiciones, y muy fundamentalmente, de la tradición literaria española. La tradición cervantina, como no podría ser de otra manera, tiene un peso considerable en la configuración de los personajes y en la estructura narrativa general, pero es de señalar que parte de los elementos cervantinos proceden de la recepción británica —y del propio Walter Scott— de la obra de Cervantes. Por otro lado, es fundamental la influencia de la comedia barroca en la novela *Gomez Arias*, y en otras narraciones de

⁷⁴ Sobre las descripciones en *Anastasius*, el crítico de *The Quarterly Review* señala el manejo de Hope del pintoresquismo: «the writer looks at nature with the eye of a painter; and his scenes, particularly his sea-pieces, are as perfect as any verbal description can be» («Art. X», 1821: 512).

⁷⁵ Aunque otros críticos lo han mencionado con anterioridad, no quiero dejar de resaltar la familiaridad que existe entre Don Esteban y la novela *Don Alonso; ou L'Espagne*, del Conde de Salvandy, publicada en París en 1823. Ya lo advirtió Alcalá Galiano en su reseña sobre Don Esteban en *Westminster Review*, cuando apuntó que esta era una novela «which the author of Don Esteban has very closely followed» («Art. 11», 1826: 279-280). También Salvador García Castañeda (1991: 55) señala esta influencia: «Después de la influencia general de Walter Scott sobre los novelistas de historia que le siguieron, destaca la del Conde de Salvandy, también epígono suyo, sobre quienes escribieron acerca de la España contemporánea. Influye, desde luego, sobre las dos primeras novelas de Llanos en la elección de épocas y asuntos. Los protagonistas, como los del Salvandy, son héroes de la Independencia, nobles, enamorados y víctimas del absolutismo, cuya rehabilitación llega con el triunfo constitucional del año 20. [...] se advertirá que en ocasiones [Llanos] usa la descripción panorámica, técnica muy frecuente en Don Alonso [...]. Llanos usa también de enemigos encarnizados que tratan de aniquilar a los protagonistas [...]. Un personaje secundario de Salvandy llamado don Esteban podría haber sugerido el nombre de su protagonista a Llanos».

Trueba de temática medieval. También en *Salvador, The Guerrilla*, Trueba usa tópicos y técnicas procedentes del Siglo de Oro, como el tópico del mundo al revés y el recurso de vestir a la mujer de hombre en escena.

Por último, es necesario resaltar que hay otras influencias, ya no hispánicas, que reciben estos autores. El breve análisis de *Anastasius, Memoirs of a Greek* en comparación con *Don Esteban* nos muestra una serie de similitudes estructurales fundamentales para la comprensión de la novela de Llanos, y la influencia que los libros de viaje tuvieron en las novelas que el emigrado publicó durante su estancia en Inglaterra.

4 REACCIONES DE LA PRENSA CONTEMPORÁNEA EN INGLATERRA

Tras la publicación de las obras de narrativa histórica de Valentín de Llanos y Telesforo Trueba, las críticas no se hicieron esperar. Numerosas revistas periódicas contemporáneas británicas hicieron valoraciones de las novelas de todo tipo, tanto a nivel lingüístico como estilístico, y no faltaron aquellos que examinaron su acercamiento al modelo de Walter Scott. Pero destaca sobre todo el interés que despertaron estas novelas en torno a la cuestión política y a la visión de España que de ellas se desprende. Hay que señalar que entre los reseñadores había tanto ingleses como españoles. La recepción que dieron los intelectuales emigrados en Inglaterra a estas obras difiere de la recepción hecha por la prensa inglesa escrita por ingleses. Ello tiene que ver, en gran parte, con la imagen de España que dan las novelas. Tanto Trueba como Llanos ofrecen una determinada forma de entender la identidad nacional española, de manera que la forma de recibir sus novelas implicó también la aceptación o el rechazo de esa imagen de España.

Este epígrafe va a centrarse en el análisis de estos artículos críticos, especialmente en torno a dos puntos clave, que son los objetivos principales de este ensayo: la adecuación de estas novelas al modelo scottiano y su interpretación política. La crítica dio más importancia a la estética en las reseñas de las novelas de Trueba, y por eso, el primer epígrafe de este capítulo se centra casi exclusivamente en las reseñas de *Gomez Arias* y *The Castilian*. Para las novelas de Llanos, la estética también fue importante en las críticas, pero este aspecto quedó en un segundo plano ante la polémica discusión que surgió en torno a su publicación en los periódicos ingleses del momento, y que incluyó reseñas de intelectuales tanto ingleses como emigrados españoles.

4.1 Romance, historical romance y modelo de Walter Scott

La influencia del nuevo modelo de novela histórica en las obras de Trueba y Llanos se hizo patente desde el momento de su publicación. Una parte de la crítica, especialmente de las novelas *Gomez Arias* y *The Castilian*, reflexiona sobre el uso que se hace de la estructura narrativa inaugurada por Walter Scott con materia histórica española.

La reseña de *Gomez Arias* de *The Literary Gazette* de marzo de 1828 es extremadamente positiva. Todos los personajes están, según el reseñador, contruidos con habilidad y resultan agradables al lector; aunque el héroe resulte ser un Don Juan y un rufián. Bermudo le parece un personaje contruido con mucha energía y habilidad, opinión que comparten en general todas las críticas del momento. Juzga la novela como «at once a literary novelty and a literary curiosity; —a novelty, as being the first specimen we have of a Spanish historical romance —and a curiosity for being extremely well written in English by a native of Spain» (195). Así, la calificaba como la primera novela histórica

española que sigue el modelo del *historical romance*, una catalogación que no se tuvo en cuenta en la consideración del canon literario español posterior.⁷⁶

Sin embargo, la opinión que *The Athenaeum* publicó en abril de 1828 en un artículo en dos partes sobre *Gomez Arias* es diferente. El artículo comienza haciendo un repaso de los imitadores y seguidores de Walter Scott en Europa, entre los que cita a Sismondi en Francia, a Caroline Richler en Alemania, y a Manzoni en Italia. «A fourth competitor for fame, and rival of Walter Scott, presents himself in the person of Don Telesforo Trueba y Cosío, a Spaniard» (311). A pesar de que el reseñador considera a Trueba hábil en la narración, cree que *Gomez Arias* no es un verdadero *historical romance*. Para el crítico, este género se define por la pintura de la sociedad, de sus costumbres y maneras, y la ficción narrativa debe ser secundaria a ella. En *Gomez Arias*, efectivamente, no se cumple esta jerarquía narrativa, y por ello, *The Athenaeum* cree que no puede entenderse a Trueba como seguidor de Walter Scott. A pesar de ello, lo sitúa como novela de transición entre el modelo de scottiano y las obras de Lesage.

En *The Literary Chronicle* (1828b: 233) son de la misma opinión. El artículo señala que una de las mayores negligencias de Trueba en esta novela es haber dejado que la historia se subordine a la ficción, siendo lo opuesto una característica fundamental del modelo de Scott. En *Gomez Arias* hay poco peso de la historia, y casi toda la materia del pasado procede de la obra de Calderón. Por ello, en esta crítica se considera la obra como *romance* e *historical romance*:

Considered as a mere romance, it will be perused with delight by amateurs of that species of reading, which is at present so much in vogue among all classes of society; as an historical romance, it would perhaps have been more important, if the subject of it had been better chosen; but still it is deserving of a distinguished place among the best works of its class.

De nuevo, el reseñador destaca que no hay una buena recepción e interpretación de la historia en la novela, y por lo tanto, los eventos del pasado pierden el protagonismo que exige el género. A pesar de ello, el reseñador cree que es una de las mejores obras de su clase, aunque no está demasiado claro si con clase se refiere al subgénero histórico.

Sin embargo, la opinión sobre *The Castilian* es otra. Mientras que *Gomez Arias* es solamente un intento de seguir el modelo scottiano, la segunda novela de Trueba es «the first specimen of Spanish historical novel», gracias a los elementos que componen su estructura: la pintura detallada de los tiempos caballerescos, la perfección en los retratos, la subordinación de la historia de amor a la trama histórica y el realismo en la caracterización de personajes como Ferrán de Castro o Eduardo, el Príncipe Negro («Spanish Historical Romance», 1829: 169-171). También en *The Monthly Review* señalan que la *The Castilian* está inspirada en el modelo de Walter Scott («Art. IX», 1829: 406), y que la parte histórica es la más interesante de la novela, aunque al mismo tiempo critica la estructura de la misma, el desarrollo de la historia de amor e incluso la inexactitud del título.

Pero, de las reseñas sobre estas novelas de Trueba, la más interesante es la aparecida en enero de 1829 en *Westminster Review*, que se refiere a las dos novelas al mismo tiempo. Vicente Llorens (1968: 265) atribuyó este artículo a Alcalá Galiano, y casi sin género de

⁷⁶ Marcelino Menéndez Pelayo sí llamó a Trueba «el creador de la novela histórica entre nosotros» (1941: 149). Sin embargo, por lo general, se ha considerado que la producción de Trueba —y las de Llanos— forma parte del canon inglés, o, al menos, de una literatura de emigración que no pertenece a ninguna tradición literaria. Así, como Trueba y Llanos estuvieron emigrados durante algunos años, sus obras lo han estado mucho más tiempo, y hasta cierto punto, lo siguen estando.

dudas es obra del escritor gaditano, tanto por el estilo personal como porque el autor está muy familiarizado con la tradición literaria y la historia de España. Comienza hablando de lo interesante de la historia de España («Art IX», 1829: 150-151), justificando así la composición de novelas históricas por parte de Trueba. Señala que considera extraño que Walter Scott no haya acudido a un campo tan fértil de material histórico para sus novelas, olvidando, sin embargo, que el escocés escribía por y para Escocia e Inglaterra, como se ha visto en el segundo capítulo de este ensayo. Alcalá Galiano cree que Trueba ha seguido los pasos de Scott en sus novelas, con algunos puntos a su favor: el tema de sus trabajos es atractivo y no es conocido por el público inglés; hay referencias a la caballería y al heroísmo. A pesar de ello, sus obras tienen poco mérito.

Gomez Arias no es una verdadera novela histórica para Alcalá Galiano. El tema central está mal tratado, y Trueba no sabe hacer descripciones de los usos y costumbres de la época: «to the title of historical novel, *Gomez Arias* can lay but a very inconsiderable claim. And yet the author had before him splendid materials, had he known how to avail himself on them». Sería absurdo compararlo con Walter Scott, porque el tratamiento de la historia no se adecua al nuevo modelo del escocés. Sin embargo, *Gomez Arias* sí que funciona como novela de aventuras. Por otro lado, sin embargo, *The Castilian* es una novela histórica, que además conecta la historia de España con la de Francia e Inglaterra («Art. IX», 1829: 156-157).

¿Por qué Alcalá Galiano se preocupa por escribir esta reseña? Creo que este hecho responde a su propio interés en entrar en diálogo con las obras, y así mostrar su punto de vista sobre la imagen de España que se estaba dando desde la emigración. Para él, que *Gomez Arias* no dé una imagen fiel de las costumbres españolas y de la historia de la revolución de los alpujarreños bajo el reinado de los Reyes Católicos le resta carácter nacional al texto, y la convierte en un *romance* de entretenimiento, pero no en una verdadera novela histórica, porque no contribuye a la creación de la imagen de España que los liberales emigrados quieren dar del país en Inglaterra, más allá de lo puramente novelesco. De hecho, aunque dice que *The Castilian* sí que es novela histórica, critica su forma de acercarse a la realidad nacional: Trueba no sabe hacer retratos de los personajes, ni descripciones de los objetos externos. Alcalá Galiano sitúa a Trueba en la esfera de los imitadores de Scott: «Señor Trueba appears unacquainted with the peculiarities of his own countrymen. He evidently writes from imperfect memory and servile imitation [...] He should have studied more profoundly the history of the times» («Art. IX», 1829: 168). Y aunque señala que Trueba está siguiendo el modelo scottiano, su aplicación de este a la materia española en *Gomez Arias* no es concreta ni cercana, desconectada de la realidad política y social de la España contemporánea.

Y por otro lado, ¿por qué es importante para el crítico catalogar las novelas de Trueba como históricas o no? Definir una novela como histórica supone aceptar que da una imagen veraz de la nación, entendiendo al mismo tiempo que tiene que establecer un equilibrio con la ficción. Tanto *Gomez Arias* como *The Castilian* quieren ser una representación del carácter nacional español en un momento de mucha relevancia histórica. Pero, como se ha analizado en el segundo capítulo, *Gomez Arias* no establece un paralelo histórico con la situación política de la España decimonónica; tampoco explora un conflicto del pasado para reflejarlo en el presente, sino que se inspira en un *romance* tradicional y en una comedia de Calderón para un personaje romántico y ambiguo. Sin embargo, *The Castilian* se nutre de un viejo conflicto medieval para reflejar la situación contemporánea de España. Se trata de una definición de España hecha *desde fuera* por un emigrado, es decir, por alguien *de dentro*. Al catalogar *The Castilian* como novela histórica, se está

aprobando una imagen de la España medieval y de la España contemporánea opuesta a la que propone el gobierno absolutista.

4.2 Don Esteban ¿memorias de un español?: la polémica en torno a las novelas de Valentín de Llanos

Según Vicente Llorens (1968: 262), Valentín de Llanos escribió una carta a José María Blanco White a su llegada a Londres, presentándose como escritor y ofreciendo sus servicios, pero parece ser que la relación entre ambos no fue más allá. Quizá por la evidente similitud de algunas descripciones de *Don Esteban* con las escritas por Blanco White en *Letters from Spain*, el escritor sevillano publicó una dura crítica de la novela de Llanos en *The Quarterly Review* en 1825. Este artículo comenzó una amplia polémica en los periódicos londinenses, tanto en los propiamente ingleses como los escritos por emigrados, y en la que se discutieron temas estilísticos, pero fundamentalmente políticos y religiosos.

Las primeras críticas publicadas sobre *Don Esteban*, previas al artículo de Blanco White, comentan, sobre todo, que la novela sea presentada como las «memorias de un español». En *The New Monthly Magazine*, el reseñador cree que la información que se da en la novela es veraz y cree que puede ser una autobiografía real. Considera que la relación historia-ficción está equilibrada, pero llama a los hechos que Llanos relata «the alleged truth» («Don Esteban», 1825: 514), y no da por hecho que sean reales. A pesar de la declaración de Llanos de que lo que se cuenta en la novela es real, el crítico cree que debe ser el lector quien juzgue los hechos como reales o como puras invenciones.

En *The Literary Gazette* se valora la novela como una autobiografía verdadera:

The author of these *Memoirs* has given most interesting and spirited sketches of an intensely interesting period. He assures in a preface, that except in fictitious names, all that he relates is perfectly true; and that his illustrations of the private manners of the country are genuine. Both these assurances are evidently born out by the anecdotes and traits which are recorded. The history is real; and written too by an able delineator: we can most cordially recommend it («Don Esteban», 1825: 227).

Mientras que otros autores van a resaltar lo inexacto de la descripción de costumbres, el crítico de *The Literary Gazette* lo considera un retrato genuino, que procede de los recuerdos del propio autor. Compárese con lo que se expone en *The Literary Chronicle* sólo unas semanas más tarde, en la que se asegura que «the work is either written by an English man or a person long resident» («Don Esteban», 1825: 258), y que Llanos no pudo ser el protagonista de lo narrado porque no estaba en España en el momento en el que ocurrieron los eventos históricos.

Precisamente uno de los argumentos fundamentales de la inmisericorde crítica que hace Blanco White en *The Quarterly Review* será la discusión en torno a la autoría de la novela. Para Blanco, esta no está escrita por un español, sino que es producto de un novelista inglés de tercer nivel, al que seguramente ha ayudado un español para la documentación. Por ello:

the national features are certainly there; but so distorted, so like a portrait attempted by an unskillful painter, half from recollection, half from description, that we confess we are at a loss to conjecture the whole truth as to the stock and parentage of this work («Art. VIII», 1825: 205).

En el artículo de Blanco, se pone mucho énfasis en lo poco creíble que resultan las memorias: Don Esteban hace demasiadas cosas: «he moves with the rapidity of a Courier; becomes everything, meets everybody». Además, resalta lo poco acertado que es el consejo del supuesto español que ayuda al escritor, «recommending the Spaniard [...] who has laid the groundwork of *Don Esteban*, to procure better advice and assistance when he next ventures to composition» (1825: 215-217). Todo ello lo hace Blanco con un tono muy crítico, seguramente espoleado por la irritación de haber encontrado en *Don Esteban* fragmentos que presentan una semejanza cercana al plagio de *Letters from Spain*.⁷⁷ Hasta qué punto esta aseveración de doble autoría que hace Blanco es malintencionada, nunca lo sabremos. Parece bastante claro que Blanco conocía a Llanos, y es probable que lo identificara como el autor de *Don Esteban*.

Llorens considera que Blanco «podía haberle dado una dura lección [a Llanos]. Tuvo el buen gusto de no hacerlo» (1968: 264). Sin embargo, Llorens no toma en cuenta que todo el artículo de Blanco está escrito para contradecir la imagen de España que Llanos da en *Don Esteban*. Para Llanos, por ejemplo, la Constitución de 1812 habría sido fundamental para el desarrollo de una nación moderna. En *Don Esteban*, señala que:

Whilst our armies, and those of the British allies had been clearing the land of the invaders, the constituent Cortes during their three years of their sittings had been employed in services not less necessary to the happiness of the country; namely, in adapting our ancient constitution to the present habits of the people, and reforming the numberless abuses that had crept into every department (1825: II, 203).

Blanco White, por el contrario, critica la actuación de los liberales y la fe que estos había depositado en la Constitución:

Spain might have been at this moment in the actual possession of a political charter, under the guarantee of Great Britain and France, giving her more real freedom than the freest of her ancient kingdoms ever thought of. But a constitution was proclaimed, which its authors and abettors, in the national spirit we have described, regard as infinitely superior to all the schemes of government ever devised by man («Art. VIII», 1825: 213).

Como vemos, Blanco White mantiene que la situación política en la que se encuentra España en 1825, cuando publica su reseña, es consecuencia de la aprobación de la Constitución de 1812, y del carácter nacional, que describe como orgulloso, vanidoso y obstinado («Art. VIII», 1825: 212-213). Blanco, en este artículo, se muestra partidario de una España moderada, que encuentre un camino medio entre lo liberal y lo servil. Por eso, critica que Llanos participe en presentar una España polarizada, porque mientras Llanos expresaba sus simpatías hacia el liberalismo exaltado, Blanco estaba más cerca del constitucionalismo histórico moderado (Muñoz Sempere, 2018: 264). Con un estilo muy inglés, Blanco señala en su crítica que:

⁷⁷ No profundizo en la comparación de los textos en este trabajo porque ya lo hizo Llorens en *Liberales y románticos* (1968: 263-264). El crítico compara la descripción que hace Blanco de la Alameda de Sevilla y la que hace Llanos de los paseos de Madrid, y las descripciones que ambos escritores hacen del lenguaje del abanico.

if the most perfect constitution of Cadiz failed to raise Spain above all the past, present and future nations, it was because the way was not prepared for it by putting every Spanish priest and nobleman to death, according to the truly orthodox doctrine of the good old Jacobins («Art. VIII», 1825: 213).

Blanco encuentra en *Don Esteban* una ideología peligrosa, cargada de jacobinismo extremista, que alimenta el enfrentamiento entre los propios españoles. Acusa a Llanos de ver la historia reciente de España no como es realmente, sino como él quisiera que fuera, y vuelve al argumento de la doble autoría cuando señala que no entiende como el autor inglés ha aceptado esa imagen tan inverosímil de España.

Blanco White llama la atención sobre las anécdotas que cuenta Don Esteban sobre Fernando VII, que, como hemos visto en el capítulo anterior, lo presentan como un monstruo cruel e ignorante. Aunque en el artículo Blanco no defiende al rey, sí que le sorprende «his cruelty and wickedness», cuando Esteban cuenta que Fernando VII mandó hacer una cesárea a su mujer cinco horas después de morir. Pone en duda, además, el relato que Esteban hace de la Inquisición en una nota al pie: «Nothing can exceed the absurdity of the account of Don Esteban gives of the Spanish Inquisition» («Art. VIII», 1825: 215). En fin, Blanco White rebate todo el relato de Llanos, tanto en el aspecto político, como en el religioso y en la descripción de costumbres.

Blanco también señala errores de ortografía y métrica y la novela de Valentín de Llanos: «the inhabitants of Cadiz are called Caditans; from which we suspect that the writer failed to catch the sound of the G in the true Spanish word *Gaditanos*»; Llanos escribe «Pedro Votero» por «Botero», «imagining that the word, thus altered, can be derived from Voto, an oath»; y confunde la métrica de un verso corto, excediéndose en una sílaba («Art. VIII», 1825: 206). Todos estos pequeños detalles estilísticos sustentan su teoría de que el autor original es inglés, y además, se van a repetir en las reacciones que el artículo de Blanco provocó en la prensa periódica.

La respuesta del propio Llanos no tarda en producirse.⁷⁸ El escritor publica una carta abierta al editor de *The Quarterly Review*. La carta se tituló, mordazmente, *Letter from a Spaniard, the author of Don Esteban to the Editor of The Quarterly Review*, haciendo referencia a *Letters from Spain*, y mantiene un tono irónico y socarrón durante todo el texto. El título menciona, además, que el autor de la novela no es inglés, sino español, algo que Llanos defiende en su carta, aunque Blanco le haya asignado, amablemente, un compañero inglés (1826: 4). Llanos dice que Blanco distorsiona de manera intencionada el argumento de *Don Esteban* para ridiculizarlo, y defiende que el estado de la política contemporánea española no se debe a un carácter nacional marcado por el orgullo. Para Llanos, los españoles son valientes, y siempre lo han sido, pero al mismo tiempo, son propensos a dejarse someter bajo el yugo de la tiranía (1826: 22). Además, Llanos señala que Blanco insulta a los expatriados con sus comentarios, «by accusing them of the error which they were led to commit by an injudicious moderation» (1826: 26). Vuelve a defender la Constitución, y apunta que es evidente que Europa ha lanzado a España a un estado de destrucción total: «the despot of France; and his colleagues of the Holy Alliance» (1826: 25).

Pero las reacciones realmente relevantes fueron las que aparecieron en *Ocios de Españoles Emigrados*, que Llorens atribuyó a José Canga Argüelles y a Pablo Mendibil (1968: 266). El primero de ellos, publicado en marzo de 1826 y titulado «Contestación al artículo inserto en el número LXV del *Quarterly Review*», deja completamente de lado la

⁷⁸ Para una revisión reciente de la polémica entre Blanco y Llanos, ver el artículo de Daniel Muñoz Sempere, «Valentín de Llanos and Spanish Writing in Exile» (2018).

crítica literaria de *Don Esteban*, y se concentra en responder a Blanco White al respecto de sus apreciaciones de España. Presenta las ideas de Blanco sobre el carácter nacional como erróneas, así como la percepción de este de la sucesión de eventos políticos. Para el autor de *Ocios*, el carácter español es «noble, generoso e indomable» y se enardece «con la memoria gloriosa de las hazañas de sus padres» (217); además, considera que Blanco habla desde un conocimiento inexacto de la historia. Blanco había señalado al carácter nacional como culpable de las guerras independentistas de los territorios americanos, mientras que desde *Ocios* señalan que Blanco ignora la proposición de independencia de 1822 y las negociaciones que el gobierno estaba desarrollando: «Todo lo ignora el intrépido escritor, pues a serle conocidos estos extremos no hubiera cometido la injusticia de atribuir a un *orgullo incurable, y al vano carácter español* los males que sufre la península con los sucesos de las Américas» (219).

En cuanto al sistema de gobierno de España, al igual que Llanos, considera ineficaz la idea de Blanco de tener una carta legislativa aprobada por Francia y por Inglaterra, y denuncia que esto hubiera provocado que España hubiera tenido que renunciar a la su independencia y a su honor para «recibir de mano ajena las leyes fundamentales» (220). El autor se pregunta «¿en dónde está el fundamento para sostener que los males de España se deben únicamente a la obstinación de sus hijos, como lo hace el autor del artículo con sobra de ligereza y pasión?», pues no hubo apoyo de Francia a hora de formar un gobierno constitucional tras el Trienio Liberal, y se restableció el despotismo ante la mirada impasible del duque de Angulema (227); señala, además, que el mal gobierno en España viene dado de hecho por la influencia extranjera y por el olvido del dogma de la soberanía nacional (229).⁷⁹

Al mes siguiente de la aparición de este artículo, se publicó en *Ocios* otra repuesta más a Blanco White, titulada «Dos palabritas más en respuesta a un artículo inserto en el núm. LXV del *Quarterly Review*». Aunque, en un primer momento, el reseñador se propone centrarse en los aspectos exclusivamente estéticos de *Don Esteban* para estructurar su respuesta a Blanco White, terminan también incluyendo cuestiones políticas y relacionadas con el carácter nacional. De nuevo, este artículo participa en la construcción de la imagen nacional que se hace *desde fuera*, desde la emigración inglesa, que contrarresta la imagen del país que el despotismo fernandino daba *desde dentro*. En cuanto a cuestiones literarias, el autor de esta reseña señala que poco importa la procedencia inglesa o española de quien escribe *Don Esteban*. Tampoco las cuestiones lingüísticas de errores en la escritura de algunas palabras o de métrica son relevantes, ni comparte con Blanco las afirmaciones que este hace sobre la literatura española y su carencia de originalidad. Con respecto a lo político, el autor, al igual que el otro reseñador de *Ocios*, opina que el carácter nacional es tendente a la exageración, inclinado a lo gigantesco, pero «esta propensión natural ha debido irritarse en sus desahogos, por una parte por la violencia de la opresión doméstica, y por otros con los insultos de las naciones extranjeras» (1826: 386).

Aún hay otra reseña más de *Don Esteban* en *The Monthly Review* («Art. IX», 1825), que analiza los mismos elementos sobre la obra que se estudiaron en las anteriores. Considera

⁷⁹ «Finalmente, el que España se vea precisada a obedecer exclusivamente a los *fanáticos* y a los *exageradamente entusiastas por la libertad*, como supone el autor del artículo, no debe atribuirse al orgullo obstinado de la nación, ni a los defectos de su carácter. Tan fatal resultado es consecuencia de la intervención armada de las potencias que se han arrogado el derecho de disponer de su suerte, y el castigo del atentado político que cometieron en entrometerse en lo que la razón, la conveniencia y el derecho de gentes ponen fuera de su imperio. Sino hubiera aparecido la fatal intervención, con las intrigas seductoras, el oro y las falsías que la acompañaron, los españoles habrían arreglado pacíficamente sus negocios domésticos, y fijado la regla de su conductor del modo que hubieran tenido por oportuno, sin más ley que las que surgieran a su voluntad, y la pericia sobre los medios de asegurar su bienestar» («Contestación...», 1826: 231).

que la obra sí es autobiográfica, que no tienen mucho carácter de novela, pero que sí es una valorable aportación a la historia de España. Además de llevar al lector a través de todo el proceso bélico y post bélico, la obra recoge escenas de costumbres, detalladas con concreción y animación, y representa fielmente el carácter nacional y el esfuerzo y sacrificio de los españoles ante la invasión extranjera. A pesar de todo, señala el crítico, el argumento es inconsistente, improbable y la narración se llena de descripciones pueriles.⁸⁰

A pesar de todas estas respuestas, cargadas unas de indignación y hasta de algunos insultos, Blanco todavía tiene las energías suficientes para publicar otra reseña más en 1826, esta vez de *Sandoval*, también en la revista *Quarterly Review*. No solo analiza la nueva novela de Llanos, sino que además también responde a su carta abierta y los artículos que han surgido en torno a la polémica. Mantiene sus ideas sobre *Don Esteban* y las aplica igualmente a *Sandoval*, señalando esta es también obra de dos autores, debido a la imprecisión que presenta la obra en la descripción de costumbres españolas y en la imagen que da de la identidad nacional. Así, al mantener el argumento de la doble autoría una vez más, está señalando que Llanos no conoce bien España, y por eso la imagen que da de ella no es real. Además, repite otros argumentos en los que ya profundizó en el artículo anterior, como los relativos a la corrección lingüística y a la métrica.

El propio Blanco reconoce que «Sandoval is evidently written with a political design» (494), y por eso, profundiza en aspectos propios de la obra desde un punto de vista político. Analiza la figura del Padre Lobo: «the friar is not only an atheist, but a most systematic hypocrite [...] This Father Lobo [...] is a kind of embodied representation of the royalist clergy». Sin embargo, Blanco declara que nunca ha encontrado «an infidel who assumed the cloak of sanctity» («Art. VIII» —*Sandoval*» 491) en España. Al mismo tiempo, considera un imposible que Gabriela tome los hábitos de monja obligada por sus padres bajo la influencia de Lobo: «the supposition that a woman could be made a nun when she was heard publicly saying that she took the veil against her will, is that could never have entered the thoughts of a Spaniard» (492). La visión de la religión que Llanos ofrece en *Sandoval* —y, en menor medida, en *Don Esteban*— es para Blanco otra desviación de la imagen de España, ya que considera que presentándola de esta manera —extremadamente influyente en las masas, impía y ambiciosa—, Llanos está cayendo de nuevo en errores en la pintura moral que hace de la sociedad española. Por otro lado, además, defiende a los inquisidores, porque «it is well known that they never used wanton cruelty» (494). La intención política de la obra, además, hace que Llanos, según Blanco, distorsione la imagen de Fernando VII. El rey está pintado a través del rencor y del odio (495), y para defender su punto de vista Blanco saca a relucir los argumentos del rey como niño maltratado por sus padres, mal aconsejado por los caballeros de la corte y asediado por las conspiraciones (496).

Desde el punto de vista de Blanco, Llanos contribuye a la configuración de un carácter nacional poco apropiado: «the national character of the Spaniards appeared to be considerably affected with the turn for pompous exaggeration» (490). Blanco considera que las novelas de Llanos no representan a todos los españoles ni tampoco al grupo de exiliados general —serviles, afrancesados y liberales—, y por ello, crean discordia y añaden odio al

⁸⁰ Esta reseña es relevante, además, porque en ella se menciona a Valentín de Llanos como autor de unas memorias de Fernando VII publicadas en Londres en 1824. Sin embargo, la autoría de estas memorias por Llanos no ha sido probada. Salvador García Casteñeda señala que los datos son insuficientes, «pero 1) o bien este [Llanos] y el desconocido autor del libro se basaron en una fuente común que no conocemos, 2) o Llanos tuvo mucho que ver con la gestación de aquellas [las *Memoirs* de Fernando VII] y 3) desde luego, se sirvió de él para escribir su primera novela» (199: 46).

ya bastante divergente panorama político (495). España, señala Llanos, está así presentada como la antesala del infierno (499).

Todo este cruce de acusaciones tiene su término gracias a un artículo publicado en *Westminster Review*, una reseña que incluye los tres textos publicados por Llanos: *Don Esteban*, *Letter from a Spaniard* y *Sandoval*. Parece probado, como apuntó Vicente Llorens (1968: 265, 350), que también fue obra del gaditano Antonio Alcalá Galiano,⁸¹ que, como señala Muñoz Sempere, fue «a Spanish exile who, during the 1820-1830 triennium, had been known as one of the most prominent radicals in the revolutionary clubs of Madrid» (2018: 269). Es importante destacar que Alcalá Galiano no considera ninguna de las obras como producto de la colaboración de dos autores, como presupone Blanco. De esta manera, Alcalá Galiano da a Llanos su posición como escritor único, y añade verosimilitud a los eventos narrados. Como escribió Llorens, Alcalá Galiano «no necesitó demasiado para refutar a su colega con sus propias armas» (1968: 265). Efectivamente, el autor gaditano contradice las opiniones de Blanco con el mismo tono irónico revestido de cortesía, e incluso nombre directamente al sevillano, dejando de lado la protección que les daba el anonimato.

Para Alcalá Galiano, *Don Esteban* no puede ser una obra autobiográfica. Concede al autor que haya podido ser testigo de una parte de los hechos narrados, pero, al mismo tiempo, destaca que sería un error considerarla una historia de vida. Además, destaca la influencia romántica en las descripciones de las prisiones y torturas de la Inquisición. Entiende que estas están profundamente relacionadas con el significado político de la narración. Sin embargo, no cree que la novela despierte el odio entre los españoles, como había dicho Blanco White («Art. II», 1826: 282), mientras que las páginas de *Quarterly Review*, donde este publicó sus reseñas «are constantly exhibiting the grossest specimens of self-complacency and self-adulation» («Art. II», 1826: 285). Sobre la acusación a España de ser un pueblo orgulloso, Alcalá Galiano cree que Blanco ha extendido el significado de *Don Esteban* a todo el pueblo español: defiende a la Constitución y a los constitucionalistas, y dice que la nobleza española ha frenado los movimientos naturales del pueblo de búsqueda de la libertad («Art. II», 1826: 287), comportándose como una espectadora pasiva de los conflictos, centrada solamente en sus intereses. Además, ataca directamente a Blanco White, refiriéndose a la representación del Padre Lobo en *Sandoval*: señala que este es una figura representativa «of those meddling priests that are found interfering in the domestic affairs of many Spanish families, to the utter ruin of their peace and happiness», y se sorprende que sea precisamente Blanco White quien denuncie la presencia de un cura ateo en la obra, cuando «we have sufficient authorities to prove that there were many Atheists not long ago amongst the Spanish Clergy», entre ellos «the Reverend Blanco White [...] has lately revealed the fact, candidly adducing his own example (he has since been converted) in proof of his assertion» («Art. II», 1826: 290-292).

Alcalá Galiano continúa durante varias páginas más respondiendo a las críticas que Blanco White ha vertido sobre las novelas de Llanos, y relacionándolo, como hiciera el crítico sevillano, con la situación política contemporánea en España. Contradice a Blanco cuando señala que la Constitución estuvo apoyada por la opinión pública, y que la caída del Trienio estuvo motivada por la influencia de las conspiraciones y de las naciones extranjeras, así como de la división que se creó entre los propios constitucionalistas.⁸²

⁸¹ Coincido con Llorens, con respecto a este artículo sobre las obras de Llanos, cuando afirma: «Si ninguno de estos tres artículos [sobre Llanos y Trueba] son de Bowring ni de otro autor inglés, ¿a quién pueden pertenecer sino a Galiano cuando por su estilo, por su actitud política, sus ideas literarias coinciden con los suyos?» (1968: 350).

⁸² «When a few soldiers in a corner of the Peninsula proclaimed the constitution, their cry was echoed by the whole nation, and the government they called for was soon quietly established: to subvert it was the work of three

Además, rechaza los argumentos en defensa de Fernando VII y el concepto de legitimidad monárquica, señalando que si los españoles quieren tener un gobierno justo, tendrían que formarlo ellos mismos («Art. II, 1826: 300). Concluye su artículo pidiendo indulgencia para juzgar las dos novelas de Valentín de Llanos, porque, aunque *Don Esteban* y *Sandoval* no sean rigurosas con la historia, tienen un buen efecto moral en la población («Art. II», 1826: 303), contrariamente a lo que pensaba Blanco.

Con esta reseña, Alcalá Galiano cierra la polémica de manera contundente, recogiendo en ella tanto las críticas literarias como las políticas. Más adelante se publicaron algunos artículos más relativos a *Sandoval*, que repetían los mismos argumentos aparecidos en los anteriores. Así, en *The New Monthly Magazine* se creía en la autoría de un solo autor español y en la fidelidad de los hechos narrados a la historia, se alaba la narración costumbrista, y se rechaza la crítica de Blanco («Sandoval, or The Freemason», 1826: 449); *The Literary Chronicle* considera un buen relato de la rapacidad de los curas en España («Sandoval, or The Freemason», 1826: 297); y *The Literary Gazette* entiende la obra como una novela histórica, y a Calisto Sandoval, como un héroe típico del género («Sandoval, or The Freemason», 1826: 194-196).

Lo realmente interesante de toda esta polémica es como unos y otros presentan su propia visión de lo que España es, y de lo que debe de ser, y lo discuten en altavoz en la prensa británica. En realidad, el intercambio de artículos y de opiniones puede verse como un espejo del complicado panorama político contemporáneo: absolutistas, afrancesados, liberales, constitucionalistas, anticonstitucionalistas, independentistas... Todos ellos forman una complicada estructura ideológica en la que se apoyan los movimientos políticos del momento, y que se enfrenta constantemente entre sí, por partes o en toda su extensión. Los escritos de Llanos, seguramente de manera voluntaria, entraron directamente en temas de mucha actualidad y de complicada resolución, y acompañaron el relato histórico con numerosas valoraciones morales sobre la cuestión pública. Por ello, levantaron una gran polvareda entre los emigrados que se encontraban en Londres, y también entre los intelectuales ingleses hispanófilos.

Es por esto que el análisis de estas reseñas es importante. Para los emigrados, está en juego la imagen que de España se da en el extranjero, así como el relato de la Guerra de la Independencia, el absolutismo fernandino y el fracaso del Trienio Liberal. Al presentar la ficción y la historia tan íntimamente unidas en las narraciones, se puede poner en duda la veracidad de los hechos contados, como, de hecho, hemos visto que muchos críticos hacen. Que estas narraciones sean admitidas como verdaderas, o al menos como verosímiles, constituye un primer paso para la creación de una imagen nacional contraria a la que proyecta el régimen absolutista. Así, se oponen, por un lado, la imagen que se ofrece de España *desde dentro* con la imagen que los emigrados presentan *desde fuera*; y por otro, las diferentes versiones de la identidad y la historia nacionales que sostienen tanto Llanos como el resto de los emigrados en Inglaterra en la década de los veinte y los treinta.

Es importante recordar que la sociedad inglesa había acogido estos relatos con entusiasmo, y se había comprometido con la acogida de estos emigrados, como menciona Vicente Llorens (1868: 46-52). La opinión pública inglesa se revela así como fundamental no solo para la supervivencia más básica de los españoles que habitaban en Londres y en sus alrededores, sino también para el desarrollo de los acontecimientos políticos y la visión de la invasión napoleónica en España que tenía Inglaterra y el resto del continente.

years of intrigues, of foreign invasion, backed by the moral influence of the whole continental Europe, of the division created amongst the constitutionalist themselves, partly lured by the promise of another sort of less free, but still free government; partly dishearted by the consideration of the immense force in array against them, and of their own want of means to oppose that force» («Art. II.—I. Don Esteban», 1826: 300).

La crítica escrita por ingleses —y la sociedad inglesa— ve estas novelas como una forma de acercarse a España, de percibirla mejor y de entenderla, como si fueran libros de viaje. Esto, combinado con el evidente propósito político de las narraciones y su ambientación contemporánea, contribuye a una recepción en la que, en última instancia, no se juzga tanto a la novela desde el punto de vista estético, sino desde su representación de la historia.

4.3 *La España romántica*

La obra *Romance of History: Spain*, de Telesforo Trueba, como se vio en el epígrafe anterior, es una colección de relatos de temática histórica publicada en 1830, que forma parte de una colección más amplia comenzada por el editor Edward Bill con el genérico título *Romance of History*. Del mismo modo que las novelas de ambientación contemporánea contribuyen a la creación de una imagen nacional, así también lo hacen los relatos del pasado medieval de *Romance of History: Spain*. La obra fue también objeto de numerosas reseñas en periódicos y revistas inglesas, aunque, en este caso, no fue objeto de polémica. Lo que sí se juzgó, en muchos de estos artículos, es la veracidad de la historia legendaria que Trueba noveliza en los diferentes relatos de la colección, eso sí, con una visión muy condicionada de la imagen de España como el país de pasado más romántico y caballeresco del viejo continente.

En la crítica de *The Monthly Review* de diciembre de 1829 —bastante detallada y amplia en comparación a las demás publicadas sobre *Romance of History: Spain*— el reseñador apunta que Trueba ha compuesto una obra «so judiciously kept from fiction» (595), y que «he has the authority of faithful records for whatever he asserted» (588). Además, reflexiona sobre el género mismo, el *romance*, señalando que no tiene porque ser ficción si la realidad ofrece los hechos necesarios para crear escenas vívidas y sorprendentes.

En la primera de las reseñas de *Romance of History: Spain* que se publicaron en *The Metropolitan Magazine* —la correspondiente al número de enero de 1835—, el crítico usa el tópico de que ninguna otra nación de Europa tiene unos materiales históricos tan propios del *romance*: «Don Trueba has very ably performed his allotted task in this library of romance; and his native country, Spain, has provided him with ample and fitting materials». Esta forma de ver la España del pasado, como la tierra más exótica y romántica del continente, se traslada al presente, y se entiende que España sigue siendo tierra de grandes héroes y villanos.⁸³ Al mismo tiempo, considera que Trueba está dando una versión fiel de los hechos históricos, que sólo ha embellecido un poco, algo que considera un acierto, puesto que la ficción puede confundir la memoria, según el autor. Trueba «has confined himself strictly to the outline of history» (14-15).

El tópico de la España medieval como modelo romántico, y la creencia de que los relatos de Trueba están fundamentados en la verdad histórica, se va a repetir en las otras reseñas de la obra. En *The Gentleman's Magazine*: «A fine spirit of romantic gallantry and heroic sentiment once obtained in the Peninsula; and of the same kind —“fighting, plotting and loving” are the Tales before us» («The Romance of History: Spain», 1829: 613); y en *Monthly Magazine*: «Don T. De Trueba takes up nothing which is nor admitted as authentic by Spanish historians. And no country in the world presents more striking

⁸³ El reseñador de *The Metropolitan Magazine* atribuye al tiempo «casi tropical» el carácter del héroe y del villano románticos españoles: «The almost tropical sun seems to bring to maturity in a wonderful manner the heroic virtues, as well as the most diabolical vices, all which make meet food for the tale and the romance» («The Romance of History Spain», 1835: 14).

scenes» («The Romance of History, Second Series», 1830: 82).⁸⁴ A pesar de los abundantes materiales novelescos e incluso folletinescos que incluyen las leyendas, la crítica inglesa entiende que en ellas hay un marcado sentido de la fidelidad histórica, que procede de la forma que tiene la sociedad inglesa de entender el pasado nacional español.

La reseña de *Romance of History: Spain* publicada por *The Atheneum and literary chronicle* en 1829 está de acuerdo en que el pasado español ofrece gran riqueza en eventos propios del *romance* y de la estética del momento. Sin embargo, apunta al mismo tiempo que «it may be affirmed that he [Trueba] has left untouched other incidents fully capable of affording materials for inventions of the very first class of the same kind». Aunque considera que la obra de Trueba es entretenida e instructiva, el lector no podrá encontrar en ella una imagen general de la historia de España, y por ello, la considera incompleta («The Romance of History.-Spain», 1829: 736).

A excepción de la reseña de *The Atheneum*, que pone en duda que Trueba ofrezca una visión orgánica de la historia española, la opinión generalizada entre la crítica inglesa es que la obra es fiel a la historia. Sin embargo, sabemos que muchas de las leyendas que Trueba noveliza provienen de la tradición popular o del romancero, además de las crónicas medievales que reconoce como fuente, y que de ellas hay varias versiones históricas, de entre las cuales Trueba escoge la más novelesca o la que mejor se adapta al mensaje liberal. Así, la obra se constituye como una sucesión de escenas del pasado que él mismo escoge, ofreciendo al lector imágenes concretas de determinados momentos de la historia ordenados cronológicamente. La colección de leyendas que recoge la obra, claramente, está motivada por una visión selectiva de la historia que responde a razones ideológicas. Gracias a la libertad de prensa que Inglaterra dio a los emigrados, Trueba puede construir una obra en la que, de manera orgánica, se presenta una España heroica, resistente y luchadora. Creo que *Romance of History: Spain* es, así, una herramienta más para la construcción de un ideario nacional español desde el exilio.

Esta forma de mostrar la historia y de recibirla condiciona asimismo la opinión pública inglesa, que ve en España un país de héroes capaces de sacrificar su vida por el liberalismo, hombres caballerescos y nada individualistas, que ofrecen sus servicios siempre a un bien mayor. Por ello, los emigrados españoles son recibidos héroes de la libertad, y la sociedad se siente inclinada a entender la lucha de estos y a ofrecerles su ayuda.

*

Claramente, la recepción que tuvieron los reseñadores ingleses de las narraciones históricas de Valentín de Llanos y Telesforo Trueba difiere, en aspectos importantes, de aquella que hicieron los emigrados españoles en Inglaterra. Para los ingleses, toma gran importancia la visión romántica de España, así como el modelo de Scott. Destaca, además, la creencia de que en estas obras se presentan hechos veraces del pasado.

Para los españoles, sin embargo, toma más importancia la forma de presentar la política contemporánea en las novelas, y la imagen que se da en ellas de la España del momento, del absolutismo y del liberalismo, así como del poder de la Iglesia y de la inter-

⁸⁴ En *Monthly Magazine*, el reseñador relaciona, además, la obra de Trueba con el modelo de Walter Scott: «This *Romance of History* differs essentially, and favourably, from the old historical romances, and even the last improvements of them by the wizard of the Nord» y con la serie inglesa de *Romance of History*, escrita por Henry Neale: «Don T. De Trueba [...] has caught Mr. Neale's mantle [...] and has accomplished his purpose with equal spirit and elegance, and with even a more faithful adherence to the traditions of fact. Mr. Neale admitted —like Sir Walter Scott in his *Grandfather's Tales*— apocryphal matters, as it to defeat his own plan; while Don T. De Trueba takes up nothing which is not admitted by Spanish historians» («The Romance of History», 1830: 82).

vención de la Santa Alianza, entre otros aspectos. El comentario político que tienen estas narraciones generó que se hurgara en una herida que, en los años de la emigración, aún no estaba cerrada, y que, en realidad, nunca llegó a cerrarse del todo. A través de las reseñas se plantean cuestiones sobre la propia identidad de España como país, e incluso, sobre la interpretación de los hechos históricos. Se entiende, así, que la estética y la política están íntimamente relacionadas en las obras de emigración de Trueba y Llanos.

CONCLUSIONES

Este trabajo comenzó con el propósito de contestar a una pregunta central de investigación: ¿qué ideas políticas presentan los emigrados españoles Telesforo Trueba y Cosío y Valentín de Llanos Gutiérrez en sus novelas históricas y cómo usan el modelo de Scott para expresarlas? Por ello, en sus cuatro capítulos, se ha presentado un análisis detallado de las novelas históricas que estos autores compusieron mientras duró su emigración en Inglaterra durante la década de los veinte y los treinta del siglo XIX. Más concretamente, este trabajo se ha centrado en mostrar las correspondencias entre el modelo de novela histórica de Walter Scott, nacido al calor del nuevo siglo, y estas novelas, que siguieron las estructuras narrativas establecidas por el escritor escocés. Al mismo tiempo, estos escritores presentaron su propia visión de política española contemporánea, desde su posición como emigrados liberales del régimen absolutista de Fernando VII.

Como se ha visto, el estudio enfoca dos aspectos fundamentales de estos relatos: el estético y el político. Se ha defendido que el llamado modelo scottiano de novela histórica fue fundamental para la narrativa de emigración de Llanos y Trueba. Los elementos esenciales de la estructura de las *Waverley Novels* —la personalidad del héroe, la construcción y simbología de los personajes femeninos, la representación de las figuras históricas y el uso del pintoresquismo narrativo— fueron adaptados por estos escritores a la materia española y a su propia identidad de intelectuales liberales emigrados. La gran mayoría de las apropiaciones del modelo que hicieron Trueba y Llanos tuvo como objetivo, como hemos visto, ofrecer una imagen determinada de España, de su carácter nacional y de la situación política en la que la Guerra de la Independencia y el absolutismo monárquico habían dejado al país.

Pero desde el punto de vista estético, hay una constante que diferencia a las *Waverley Novels* y a las novelas de Llanos y Trueba. En las novelas de Walter Scott hay un profundo sentido del equilibrio narrativo. Así, el conflicto histórico se presenta, casi siempre, de manera objetiva y es difícil establecer una división entre «buenos» y «malos». Por eso, el héroe propio de estas novelas, al que Luckács llamó «héroe medio», se sitúa ideológicamente en el centro, y tiene relaciones con uno y otro bando. Sin embargo, en las novelas de Llanos y de Trueba, la narración no es imparcial con respecto a la situación histórica. El conflicto se expone siempre de manera maniquea: es España contra su opuesto, que puede ser el invasor extranjero —generalmente el francés— o el enemigo interno, es decir, el mal gobierno, el absolutismo y los poderes eclesiásticos. El héroe de estas novelas se posiciona claramente en el bando que defiende una España independiente, como representante ideal de la resistencia liberal, ya sea de manera explícita (Salvador, Don Esteban o Sandoval) o metafórica (Ferrán de Castro, Gómez Arias).

Esta manera tan polarizada de presentar el conflicto tiene sus consecuencias en la construcción de los demás personajes. Al igual que los héroes son ideales de comportamiento —a excepción de Gómez Arias—, los enemigos son seres malvados, casi demoníacos, que representan lo que Trueba y Llanos entienden como los males mayores de la sociedad española contemporánea: los poderes eclesiásticos y absolutistas. Recordemos

que esta división no es tan explícita en las novelas de Scott, que recurre a enemigos tan encarnizados solo en casos contados, y en muchos casos como representaciones del conflicto que establece la propia ficción, y no del que viene dado por la historia.

Esta especial relación del héroe con el conflicto tiene su relevancia en la significación política de la novela, ya que colabora en la construcción de una identidad nacional española específica, y en la presentación al público inglés de un país resistente al invasor. El carácter de los héroes de los emigrados se presenta, por lo tanto, como un ideal abstracto de comportamiento. Los protagonistas de estas novelas se posicionan al mismo nivel histórico que conocidos héroes liberales de la guerra y la inmediata posguerra.

Los personajes femeninos son, casi exclusivamente, herramientas que sirven para establecer estos paralelismos, aunque con excepciones notables como Elvira en *Salvador, The Guerrilla*. Elvira, al contrario que otros personajes femeninos de estas novelas, decide pasar a la acción y sigue a Salvador a la lucha en las guerrillas disfrazada de hombre. Tras el desencanto amoroso, la joven acepta su identidad como varón y muere en combate. Sigue el modelo arquetípico de la heroína morena scottiana, como se ha visto. Este tipo de heroína se opone, como en el modelo de Scott, a la mujer pasiva y paciente. En este caso, es la llamada «heroína rubia» la que termina contrayendo matrimonio con el héroe, mientras que «la morena» queda excluida de la sociedad por su comportamiento transgresor. Por otro lado, en las novelas del corpus, como en las *Waverley Novels*, la relación amorosa funciona como un espejo del conflicto. Como hemos visto, la historia repercute en el desarrollo de las relaciones de la pareja protagonista. Con el triunfo de su bando, la pareja puede contraer matrimonio. Sin embargo, el final nunca está cerrado ni es idealista. Gómez Arias muere a manos de Bermudo, mientras que el resto de los héroes tienen que marcharse al exilio, con sus familias o sin ellas.

El uso del pintoresquismo y de técnicas costumbristas funciona, tanto en las *Waverley Novels* como en las obras de Trueba y Llanos, como una forma de dar a conocer una sociedad a un público lector no familiarizado con ella. Pero, mientras que Scott mostraba una Escocia desconocida para revalorizar el carácter nacional, los emigrados, además, quieren definir a la sociedad a través de sus costumbres. Por eso, estas también se presentan de una manera subjetiva; y, por eso, el costumbrismo se convierte en estas novelas en una herramienta más para la crítica social y para la creación de una identidad nacional desde el exilio, opuesta a los valores del absolutismo.

De todo esto, se desprenden dos conclusiones generales. Primero, que los emigrados Valentín de Llanos y Telesforo Trueba tomaron el modelo de Scott como marco estético para sus novelas, pero dando mayor relevancia al mensaje político. Las novelas de estos escritores pierden en calidad narrativa al compararlas con las *Waverley Novels*, ya que ciertos recursos narrativos, como el de la autobiografía fingida en *Don Esteban*, no resultan verosímiles. Además, la necesidad de resaltar el mensaje político hace que, en muchos casos, se le dé más importancia a este aspecto del texto que a la propia estructura de la novela. Segundo, y derivado de esta manera de presentar el mensaje político, Trueba y Llanos recargan al máximo las comparaciones y los significados, por lo que en sus obras históricas toma una importancia capital la crítica política a la situación española contemporánea y la defensa del ideario liberal hispánico. Así, al contrario de lo que ocurre en la estructura orgánicamente equilibrada de las novelas históricas de Scott, en las de los emigrados encontramos una concepción del conflicto dual, en la que los dos grupos enfrentados son completamente opuestos. De esta manera, el lado del héroe simboliza el liberalismo y el futuro político de España, mientras que el lado simboliza al bando enemigo en todas sus representaciones.

Además, hemos visto que estos autores recurren a argumentos y técnicas propias de la tradición literaria española. Aunque en las *Waverley Novels*, especialmente en las primeras, hay una evidente influencia cervantina que empapa el modelo scottiano, la tradición hispánica no es fuente primaria de las novelas históricas de Scott. Sin embargo, Telesforo Trueba y Valentín de Llanos entretejen el modelo narrativo de Walter Scott con elementos procedentes de obras de Cervantes, Calderón de la Barca, Luis Vélez de Guevara o Lope de Vega.

Es evidente, por otro lado, que la emigración influyó en la producción de estos escritores, así como en la recepción de la misma. Por un lado, el contenido de estas novelas, profundamente antiabsolutista y opuesto a los poderes eclesiásticos, no hubiera podido hacerse público en la España fernandina. La vida en Inglaterra ofreció a Trueba y Llanos una libertad creadora de la que no hubieran podido gozar en la Península, a pesar de que sabemos que la emigración de ambos se produjo bajo unas circunstancias peculiares. Pero, además, hay que tener en cuenta que el público que recibe estas novelas es, como es lógico, inglés. Los lectores de Trueba y Llanos en Inglaterra recibieron las narraciones como historias reales de vida, o como memorias fidedignas del pasado español. Pero estas novelas no son crónicas históricas, y en ellas la subjetividad juega un importante papel.

Este análisis también se ha aproximado a las reacciones que estas novelas suscitaron en el momento de su publicación. En este sentido, es importante destacar que estas novelas subrayaron una cuestión muy popular durante los años de la emigración: ¿cómo es España y cómo debería ser? La polémica surgida en los periódicos ingleses del momento tras la publicación de estos textos, en la que se implicaron tanto intelectuales ingleses como españoles emigrados, muestran diferentes respuestas a esta pregunta, y por lo tanto, diferentes visiones del panorama sociopolítico de la España contemporánea. El mero hecho de que surgiera tal enfrentamiento entre las plumas más destacadas de la emigración española en Inglaterra demuestra el sesgo político de las novelas: quienes recibieron estos textos también asimilaban el mensaje sobre la cuestión pública, y mostraron su opinión al respecto.

Como se ha analizado en multitud de estudios críticos, y se ha presentado en este trabajo, la narrativa de Scott buscaba no solo presentar la historia como una reliquia arqueológica de tiempos pasados, sino también dar valor a los eventos históricos en el presente. Así, en sus novelas hay una especial atención a cuestiones políticas y sociales de la Gran Bretaña contemporánea. Este es, como hemos visto, uno de los objetivos más importantes de las novelas de Telesforo Trueba y Valentín de Llanos. Ambos escritores presentaron relatos del pasado en sus novelas, pero al mismo tiempo, dieron valor a estos como herramientas para la solución de situaciones del presente. En este sentido, hay que resaltar el valor performativo de las novelas analizadas en este ensayo: las narraciones crean un discurso que muestra una realidad subjetiva —la historia vista desde el punto de vista liberal—, para con él influir en la recepción que de estos hechos hacen los lectores y, en última instancia, modificar la realidad contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus de novelas analizadas

- LLANOS GUTIÉRREZ, Valentín (1825), *Don Esteban; or Memoirs of a Spaniard Written By Himself*, Londres, Henry Colburn.
——— (1826), *Sandoval or the Freemason. A Spanish Tale. In three volumes*, Londres, Henry Colburn, New Burlington Street.

- TRUEBA Y COSÍO, Telesforo (1828), *Gomez Arias or The Moors of The Alpujarras. A Spanish Historical Romance*, Londres, Hurst, Chance and Co.
- (1829), *The Castilian*, Londres, Henry Colburn.
- (1834) *Salvador, The Guerrilla. In three volumes*, Londres, Richard Bentley, New Burlington Street, Sucessor to Henry Colburn.

Otros textos primarios de Telesforo Trueba y Valentín de Llanos

- LLANOS GUTIÉRREZ, Valentín (1826), *Letter from a Spaniard (the Author of Don Esteban) to the editor of the Quarterly Review*, London, Henry Colburn, New Burlington Street.
- (1830), *Memoirs of Don Juan Van Halen; comprising the narrative of his imprisonment in the dungeons of the Inquisition at Madrid, and of his escape, his journey to Russia, his campaign with the Army of Caucasus*, London, Henry Colburn y Richard Bentley.
- (1822) *Representación al soberano pueblo español sobre la emancipación de todas sus colonias en las diversas partes del globo*, Londres, Baldwin, Cradock y Joy.
- TRUEBA Y COSÍO, Telesforo (1834), *Clara; or Love and Superstition, The Metropolitan Magazine*, vol. 10, nº 40, agosto, pp. 431-432; vol. 11, nº 42, octubre, pp. 188-198.
- (1834), «Esquisses Judiciaires. N.º 1. Les Spunging-Houses à Londres», *Revue Britannique*, Troisième Série, 2 année, tome septième, nº 1, pp. 305-334.
- (1829), *Marica: A Story of Guerrilla Warfare. La Belle Assemblée: or Court and Fashionable Magazine*, vol. 9, nº 54, Julio, pp. 240-246.
- (2001), *Obra varia*, Santander, Universidad de Cantabria, 2001.
- (1831), *Paris and London. A novel*, London, Henry Colburn y Richard Bentley, New Burlington Street.
- (1831), *The Incognito; or Sins and Peccadilloes*, Londres, Whittaker, Treacher & Co.
- (1834), *The Romance of History: Spain*, Londres, Edward Churton.

Novelas de Walter Scott: Serie Waverley

- SCOTT, Walter (1820), *The Abbot*, Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme y Brown; Edimburgo, Archibald Constable and Company y John Ballantyne.
- (1824), *St. Ronan's Well*, Edimburgo, archibald Constable and Co; Londres, Hurst, Robinson and Co.
- (1827), *Chronicles of the Canongate*, Edimburgo, Cadell and Co.; Londres, Simpkin and Marshall.
- (1830), *A Legend of Montrose*, Whittaker And Co.
- (1830), *Ivanhoe; A Romance*, Edimburgo, Robert Cadell; Londres, Whittaker & Co.
- (1831), *Kenilworth*, Nelson and Sons.
- (1844), «General Preface to the Waverley Novels», *The Waverley Novels: With the Author's Last Corrections and Additions*, Vol. I. Philadelphia, Carey & Hart.
- (1857), *The Black Dwarf. A legend of Montrose*, Boston, Ticknor and Fields.
- (1863), *Count Robert of Paris*, Edimburgo, Adam and Charles Black.
- (1863), *The Fair Maid of Perth*, Edimburgo, Adam and Charles Black.
- (1863), *Woodstock, or The Cavalier. A tale of the year 1651*, Edimburgo, Adam and Charles Black.
- (1868), *The Fortunes of Nigel*, Londres, Adam and Charles Black.
- (1876), *Redgauntlet: a tale of the eighteen century*. Londres y Nueva York, George Routledge
- (1885), *Guy Mannering; or, The Astrologer*, Edimburgo Adam And Charles Black.

- (1987), *Old Mortality*, Penguin Books.
- (1988), *La novia de Lammermoor*, Barcelona, Ediciones Orbis.
- (1893), *Peveril of the Peak*, Boston, Dana, Estes and Company
- (1893), *Rob Roy*, Londres y Edimburgo, Adam and Charles Black.
- (1893), *The Antiquary*, Londres y Edimburgo, Adam and Charles Black.
- (1893), *The Monastery*, Londres y Edimburgo, Adam and Charles Black.
- (1893), *The Pirate*, Londres, Adam and Charles Black.
- (1894), *Castle Dangerous*, Boston, Estes and Lauriat.
- (1894), *The Betrothed*, Boston, Estes and Lauriat.
- (1899), *Anne of Geierstein, or The Maiden of the Mist*, Edimburgo, Adam and Charles Black.
- (1906), *The Talisman*, Londres, J.M. Dent.
- (1978), *The Heart of Mid-Lothian*, Dent. Londres, Melbourne y Toronto.
- (1992), *Quentin Durward*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press.
- (1994), *Waverley, or 'Tis Sixty Years Since*, Londres, Penguin.
- (1995), *The Bride of Lammermoor*, Edimburgo, Edinburgh University Press.

Reseñas y artículos en periódicos contemporáneos

- (1821), «Art. v. *Anastasius; or Memoirs of a Greek, written in the 18th Century*. London. Murray. · vol. 8vo». *The Edinburgh Review*, vol. 35, pp. 92-102.
- (1821), «Art. x. *Anastasius; or Memoirs of a Greek, written in the 18th Century*. Third Edition. 3 vols. 1820». *The Quarterly Review*, vol. XLVIII, pp. 511-512.
- (1825), «*Don Esteban; or, Memoirs of a Spaniard*», *The New monthly magazine and literary journal*, enero de 1821 – diciembre de 1836, enero, 13, 49, pp. 513-520.
- (1925), «*Don Esteban: or, the Memoirs of a Spaniard*. 3 vols., Colburn, London», *The Literary Gazette: A weekly journal of literature, science, and the fine arts*, 9 de abril, 429, pp. 226-227.
- (1825), «*Don Esteban; or, Memoirs of a Spaniard. Written By Himself*. 3 vols., 12mo, pp. 862, London, 1825, Colburn», *The Literary chronicle*, 23 de abril, 6, 310, pp. 258-261.
- (1825), «Art. ix. *Don Esteban; or, Memoirs of a Spaniard*. Written By Himself. 3 vols. 8vo. Colburn. 1825», *Monthly Review, or, Literary Journal*, agosto, 107, pp. 398-401.
- (1825), «Art. viii.- *Don Esteban, or Memoirs of a Spaniard*», *The Quarterly Review*, diciembre, 33, 65, pp. 205-217.
- (1826), «*Sandoval, or The Freemason*», *The New monthly magazine and literary journal*, enero de 1821 - diciembre de 1836, enero, 16, 61, pp. 449-455.
- (1826), «Contestación al artículo inserto en el número LVX del *Quarterly Review*», *Ocios de españoles emigrados*, tomo v, n° 24, marzo, pp. 214-236.
- (1826), «*Sandoval; or, The Spanish Freemason*. 12mo. 3 vols. London, 1826. Colburn», *The Literary Gazette: A weekly journal of literature, science, and the fine arts*, 1 de abril, 480, pp. 194-196.
- (1826), «Dos palabritas más en respuesta a un artículo inserto en el número LXV del *Quarterly Review*», *Ocios de españoles emigrados*, tomo 5, n° 25, abril, pp. 379-387.
- (1826), «*Sandoval; or, The Freemason*», *The Literary chronicle*, 13 de mayo, 365; pp. 297-299.
- (1826), «*Sandoval; or, The Freemason*», *The Lady's monthly museum, or polite repository of amusement and instruction: being an assemblage of whatever can tend to please the fancy, interest the mind, or exalt the character of the British fair*, junio, 23, p. 340
- (1826), «Art. iv. *Sandoval; or The Freemason. A Spanish Tale*. By the author of *Don Esteban*. 3 vols. 8vo. 11, 8s, 6d. London. Colburn. 1826», *The Monthly Review*, septiembre, 3, 11, pp. 30-37.
- (1826), «Art. ii. -1. *Don Esteban, or Memoirs of a Spaniard; written by Himself*», *Westminster Review*, octubre, pp. 278-303.

- (1828), «Gomez Arias; or the Moors of The Alpujarras: A Spanish Historical Romance», *The Literary Gazette: A weekly Journal of literature, science, and the fine arts*, 29 de marzo; 584, pp. 195-197.
- (1828), «Gomez Arias, or the Moors of the Alpujarras, a Spanish Historical...», *The Atheneum. London Literary and critical Journal*, 2 de enero de 1828 - 4 de abril 1828; 1 de abril, pp. 310-312.
- (1828), «Gomez Arias, or the Moors of the Alpujarras, a Spanish Historical...», *The Atheneum. London Literary and critical Journal*, 2 de enero - 4 de abril; pp. 324-326.
- (1828), «Gomez Arias; Or, The Moors of The Alpujarras», *The Literary Chronicle*, 5 de abril, 464, pp. 209-212.
- (1828b), «Gomez Arias; Or, The Moors of The Alpujarras», *The Literary Chronicle*, 12 de abril, 465, pp. 231-235.
- (1828), «Gomez Arias, or the Moors of the Alpujarras, by Don Telesforo de Trueba y Cosío, 3 vols. 12mo.; 1828», *Monthly magazine, or, British register*, febrero 1800 - junio 1836; agosto; 6, 32; p. 198.
- (1829), «Spanish Historical Romance. —The Castilian», *The New Monthly Magazine and literary journal*, enero de 1821 - diciembre de 1829, 25, 97, pp. 169-174.
- (1829), «Art. IX. 1. Gomez Arias; or the Moors of Alpujarras, 3 vols. Hurst, 1828; 2. The Castilian. A Spanish Tale, 3 vols., Colburn, 1829», *Westminster review*, enero 1824 - enero 1836; enero; pp. 149-169.
- (1829), «Art. IX. The Castilian. By Don Telesforo de Trueba y Cosío, author of Gomez Arias. In three vols. 8vo. London: Colburn, 1829», *The Monthly Review*, marzo, 10, 43, pp. 406-425.
- (1829), «Art. X. The Romance of History. Spain. By Don T. de Trueba. 3 vols. London: Edward Bull, Holles Street. 1830», *The Monthly Review*, diciembre, pp. 588-595.
- (1833), «Literary News. Works in progress», *The Metropolitan magazine*, 1833-1840, diciembre, 8, 32 pp. 113-114.
- (1834), «Salvador, The Guerrilla. By the author of The Castilian. 3 vols. 12mo. London, 1834, Bentley», *The Literary gazette: A weekly journal of literature, science, and the fine arts*, 29 de marzo, 897, pp. 220-221.
- (1835), «Literary Gossip», *The Athenaeum*, 10 de octubre, pp. 474-475.
- (1835), «Telesforo de Trueba», *The Metropolitan Magazine*, 1833-1840, noviembre, 14, 55, p. 336.
- (1835), «Don Telesforo de Trueba», *The Gentleman's Magazine: and historical review*, julio 1856 - mayo 1868, diciembre, p. 656.
- (1836), «Art. VIII.- Sandoval; or the Freemason. By the Author of Don Esteban. 3 vols. London, 1826», *The Quarterly Review*, septiembre, 34, 68, pp. 488-506.
- «The Castilian». *The Literary gazette: A weekly journal of literature, science, and the fine arts*, 13 de diciembre de 1828, p. 791.
- «The Castilian, by Don Telesforo de Trueba y Cosío, 3 vols. 1829», *Monthly Magazine, or, British register*, febrero de 1800 - junio de 1836, enero de 1829, 7, 37, pp. 81-82.
- «The Gallery of Literary Characters. N.º XIII. Don Telesforo Trueba y Cosío», *Fraser's magazine for town and country*, 1831, p. 613.
- «The Incognito, or Sins and Peccadilloes. By Don T. de Trueba, author of Romance of History: Spain, The Castilian, etc., etc., 3 vols. 8vo», *The Gentleman's Magazine: and historical chronicle*, enero de 1736 - diciembre de 1833, enero de 1831, p. 605
- «The Incognito; or, Sins and Peccadilloes. By Don T. De Trueba. 3 vols. 12mo», *Monthly magazine, or, British register*, febrero 1800 - junio de 1836, marzo de 1831, 11, 63, pp. 329-331.
- «The Romance of History.-Spain. By Don T de Trueba. 3 vols. 8vo. Bull. London. 1830», *The Atheneum and literary chronicle*, 25 de noviembre de 1829, 109, pp. 736-738.
- «The Romance of History. Spain. By Don T. de Trueba. In 3 vols», *The Gentleman's Magazine; and historical chronicle*, diciembre de 1829, pp. 613-614.

- «*The Romance of History, Second Series—Spain*. By Don T. de Trueba. 3 vols. 12mo.—», *Monthly Magazine, or British Register*, enero de 1830, pp. 82-83.
- «*The Romance of History. Spain*. By Don T. De Trueba. With Twenty-One Illustrations. By J.K. Meadows. 3 vols. Edward Churton. Holles Street», *The Metropolitan Magazine*, enero de 1835, pp.14-15.
- «*The Romance of History. Spain*. By Don T. De Trueba. With Twenty-One Illustrations. By J.K. Meadows. 3 vols. Edward Churton. Holles Street», *The Metropolitan Magazine*, marzo de 1835, p. 75.
- LLANOS GUTIÉRREZ, Valentín. *Letter from a Spaniard (the Author of Don Esteban) to the editor of the Quarterly Review*, London, Henry Colburn, New Burlington Street, 1826.
- OCHOA, Eugenio de. «Galería de Ingenios Contemporáneos. Don Telesforo de Trueba Cosío», *El Artista*, 5 de enero de 1835, pp. 254-256.

Bibliografía general

- (2010), *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*, Madrid, Castalia.
- ADAMI, Marie (1938), *Fanny Keats*, New Heaven, Yale University Press.
- ALONSO, Amado (1984), *Ensayo sobre la novela histórica*, Madrid, Gredos, 1984.
- ALCOLEA, Ana (1999), «El Don Juan Tenorio de Zorrilla: entre el carnaval y la cuaresma», *Verba hispánica*, nº 8, pp. 101-114.
- ÁLVAREZ, Román (1988), «Introducción», *El corazón de Mid-Lothian*, de Walter Scott, Madrid, Cátedra.
- ÁLVAREZ JUNCO, José (2004), «Isabel la Católica vista por la historiografía del siglo XIX», *Visión del reinado de Isabel la Católica: desde los cronistas coetáneos hasta el presente*, coordinado por Julio Valdeón Baroque, Valladolid, Ámbito, pp. 267-290.
- ÁLVAREZ RAMOS, Eva (2007), «Hacia una nueva (re)visión del mito de Don Juan: análisis y valoraciones», en Sara M. Saz (ed.), *Actas del XLI Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Universidad de Málaga, pp. 363-375.
- AMMAN, Elizabeth (2017), «El exiliado y el exquisito: el dandismo en Trueba y Cosío», en Alberto Romero Ferrer y David Loyola López (eds.), *Las musas errantes. Cultura literaria y exilio en la España de la primera mitad del siglo XIX*, Ediciones Trea, pp. 81-90.
- AMORÓS, Andrés (1981), *Introducción a la novela contemporánea*, Cátedra, Madrid.
- ALLEN, Walter (1975), *The English Novel*, Penguin Books.
- ARANGO, Manuel Antonio (1980), «El gracioso, sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del Siglo de Oro: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruíz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca», *Thesaurus*, tomo xxxv, nº 2.
- ARMISTEAD, Samuel G., y SILVERMAN, Joseph H (1979), «La niña de Gómez Arias en la tradición moderna», *Anuario de Letras*, nº 17, pp. 309-317.
- ARJONA, José Homero (1937), «El disfraz varonil en Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, tomo 39, nº 2, pp. 120-145.
- (1939), «La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega», *Hispanic Review*, vol. VII, nº 1, pp. 1-21.
- ARTOLA, Miguel (2008), *1808, La revolución española*, Madrid, Alianza Editorial.
- ASSMANN, John, y CZAPLICKA, John (1995), «Collective memory and cultural identity», *New German Critique*, nº 65, pp. 125-133.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1967), «El cantar de la niña de Gómez Arias», *Bulletin of Hispanic Studies*, tomo XLIV, pp. 43-48.
- BARON, Salo W (1938), «The Jewish Question in the Nineteenth Century», *The Journal of Modern History*, vol. 10, nº 1, marzo, pp. 51-65.

- BARRIO OLANO, Juan Ignacio (2014), «En torno a Abén Humeya: Aproximaciones literarias», *Revista de Humanidades*, nº 23.
- BELL, AUBREY (1932), «Scott and Cervantes», en H.J. C. Grierson (ed.), *Sir Walter Scott Today: Some Retrospective Essays and Studies*, Londres, Constable, pp. 69-90.
- BLANCO WHITE, José María (1822), *Letters from Spain*, Londres, Henry Colburn and Co.
- BOATRIGHT, Mody C. (1933), «Witchcraft in the Novels of Sir Walter Scott», *Studies in English*, nº 13, July 8, pp. 95-112.
- (1934), «Demonology in the Novels of Sir Walter Scott: A Study in Regionalism», *Studies in English*, nº 14, pp. 75-88.
- BORROW, George (1907), *The Bible in Spain or The Journeys, Adventures, Imprisonments of an Englishman in an Attempt to Circulate the Scriptures in the Peninsula*, Londres, John Murray.
- BRAGG, Tom (2010), «Scott's Elementals: Vanishing Points between Space and Narrative in the Waverley Novels», *Studies in the Novel*, vol. 42, nº 3, pp. 205-226.
- BREÑA, Roberto (2006), «El liberalismo hispánico a debate: aspectos de la relación entre el primer liberalismo español y la emancipación americana», *Historia contemporánea*, 33, pp. 463-494.
- BROMHALL, Susan y BARRIE, David G (2011), «Changing the Guard: Policing, Masculinity, and Class in the Porteus Affair and Heart of Midlothian», *Parergon*, vol. 28, nº1, pp. 65-90.
- BROOKS, Peter (1976), *The Melodramatic Imagination*, New Haven and London, Yale University Press.
- CADALSO, José de (1771) *Don Sancho García. Tragedia española original*, Madrid, Joaquín Ibarra.
- CALDER, Angus, y CALDER, Jenni (1969), *Scott*, Londres, Evans Brothers Limited.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1688), *La niña de Gómez Arias*, Madrid, Francisco Sanz.
- (1997), *La vida es sueño*, Madrid, Espasa.
- CAO, Antonio F (1983), «La mujer y el mito de Don Juan en Calderón. La niña de Gómez Arias», en Luciano García Lorenzo (coord.), *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, vol. 2, pp. 839-854.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (1983), «Presencia y eco del romance morisco en comedias de Calderón (1629-1639)», en Luciano García Lorenzo (coord.), *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, vol. 2, pp. 855-868.
- (1998), «Apuntes sobre el mito de los Abencerrajes y sus versiones literarias», *MEAH, Sección Árabe-Islam*, nº 47, pp. 65-88.
- (2010), *El moro de Granada en la literatura: del siglo XV al siglo XIX*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf943>.
- CASALDUERO, Joaquín (1977), «Introducción», en Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Madrid, Cátedra.
- CASTELLS, Irene (2001), «La resistencia liberal contra el absolutismo fernandino», *Ayer*, nº 41, pp. 43-62.
- CHANDLER, Alice (1965), «Sir Walter Scott and the Medieval Revival», *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 19, nº 4, marzo, pp. 315-332.
- CLAYTON WINDSCHEFFEL, Ruth (2007), «Gladstone and Scott: Family, Identity and Nation», *The Scottish Historical Review*, vol. 86, nº 221, parte 1, pp. 69-95.
- CLEMENCÍN, Diego (1820), *Elogio de la Reina Católica Doña Isabel. Leído en la Junta Pública que celebró la Real Academia de la Historia el día 31 de julio de 1807*, Madrid, Imprenta de Sancha.
- CORREA CALDERÓN, E. (1949), «Los costumbristas españoles del siglo XIX», *Bulletin Hispanique*, tomo 51, nº 3, pp. 291-316.
- CRAIG, Cairns (2001), «Scott's Staging of the Nation», *Studies in Romanticism: Scott, Scotland, and Romantic Nationalism*, vol. 40, nº 1, Spring, pp. 13-28.

- CRAFT-FAIRCHILD, Catherine (1988), «Cross-Dressing and the Novel: Women Warriors and Domestic Femininity», *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 10, nº 2, pp. 171-202.
- CRAWFORD, Robert (2001), «Walter Scott and European Union», *Studies in Romanticism: Scott, Scotland, and Romantic Nationalism*, vol. 40, nº 1, Spring, pp. 137-152.
- CUEVAS CERVERA, Francisco (2016), «Don Quijote, un motivo ambivalente para escritores en tiempos de guerra y exilio (1808-1833)», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, xcii, pp.69-91.
- CUSAC, Marian H. (1969), *Narrative Structure in the novels of Sir Walter Scott*, La Haya, Mouton.
- DAICHES, David (1951), «Scott's Achievement as Novelist. Part I», *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 6, nº 2, septiembre, pp. 81-95.
- (1951b), «Scott's Achievement as Novelist. Part II», *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 6, nº 3, diciembre, pp. 153-173.
- DAVIES, Jana (1983), «Landscape images and Epistemology in *Guy Mannering*», en J.H. Alexander y David Hewitt (eds.), *Scott and his influence*, Aberdeen, Association for Scottish Literary Studies, pp. 119-128.
- DENDLE, Brian J. (1990), «Valentín de Llanos Gutiérrez' *Don Esteban* (1825): An Anticlerical Novel», en Juan Fernández Jiménez, José Julián Labrador Herraiz, L. Teresa Valdivieso (coord.), *Estudios en homenaje a Enrique Ruíz-Fornells*, ALDEEU, pp. 142-148.
- (1991), «The Romance of War, or, The Highlanders in Spain: The Peninsular War and the British Novel», *Anales de Literatura Española*, nº 7, pp.49-64.
- DEVIA, Cecilia (2011), «Pedro I y Enrique II de Castilla: la construcción de un rey monstruoso y la legitimación de un usurpador en la Crónica del canciller Ayala», *Mirabilia: Revista Electrónica de História Antiga e Medieval*, 13, pp. 58-78.
- DUPLÁA FERNÁNDEZ, Cristina (1988), «La mujer como objeto literario», *Historia 16*, nº 145, pp. 54-58.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando (2006), *José María Blanco White o la conciencia errante*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- (2009), «Blanco White y Walter Scott». *Cuadernos dieciochistas*, nº 10, pp. 247-262.
- EISENBERG, Daniel (1987), «Appendix: The Influence of Don Quixote on the Romantic Movement», *A Study of Don Quixote*. Newark, Juan de la Cuesta, pp. 205-223.
- ESPRONCEDA, José De (2018), *Blanca de Borbón*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb56f9>.
- ESTABLIER PÉREZ, Helena (2009), «"Florinda perdió su flor". La leyenda de La Cava, el teatro neoclásico y la tragedia de María Rosa Gálvez de Cabrera», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, año 85, pp. 195-219.
- FERRER VALLS, T (2003), «Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega», *Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Almagro, pp. 191-212.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1973), *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*, Madrid, Taurus.
- FLESLER, Daniela (2001), «El Rodrigo de Pedro de Montegón y la leyenda de la pérdida de España», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, tomo 24, nº 1, pp. 85-97.
- FLORES, Antonio (1843), «La Santurrona», *Los españoles pintados por sí mismos*, tomo 1, Madrid, Imprenta Boix, pp. 142-152.
- FLORES RUIZ, Eva M^a (2017), «Las musas "mercenarias" de Valentín de Llanos: Don Esteban; or, Memoirs of a Spaniard Written by Himself», en Alberto Romero Ferrer y David Loyola López (eds.), *Las musas errantes. Cultura literaria y exilio en la España de la primera mitad del siglo XIX*, Ediciones Trea, pp. 111-120.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2005), «Un negocio editorial romántico (Aribau y Walter Scott)», *Anales de Literatura Española*, nº 18, pp. 163-180.

- FRENK ALATORRE, Margit (2003), *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, siglos xv a xvii, Universidad Nacional Autónoma de México.
- FUENTES, Juan Francisco (2002), «Imagen del exilio y del exiliado en la España del siglo xix», *Ayer*, nº 47, pp. 35-56.
- (2007), «Afrancesados y liberales» en Jordi Canal Morell y Jaime Contretas (eds.), *Exilios: los éxodos políticos en la historia de España, siglo xv-xx*, Madrid, Sílex Ediciones, 2007.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1970), «Cartas Bornesas. Un inédito de T. Trueba y Cosío», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLVI, nºs 1, 2, 3 y 4, pp. 127-170.
- (1978), *Don Telesforo de Trueba y Cosío (1799-1835). Su tiempo, su vida y su obra*, Santander, Diputación Provincial, Instituto de Literatura José María Pereda.
- (1982), «Costumbristas españoles en Inglaterra: observaciones sobre la obra de Blanco White, Valentín de Llanos y Telesforo de Trueba y Cosío», *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, Roma, Bulzoni, pp. 501-509.
- (1991), *Valentín de Llanos (1795-1885) y los orígenes de la novela histórica*, Valladolid, Diputación Provincial.
- (2001), «Estudio preliminar», en Telesforo Trueba y Cosío, *Obra varia*, Santander, Universidad de Cantabria.
- (2006), «Los “Romances históricos” del Duque de Rivas», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- (2007), «La Inquisición, tema literario en la novela de la emigración (1800-1837)», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- (2017), «Trueba y Cosío y *The Romance of History*» en Alberto Romero Ferrer y David Loyola López (eds.), *Las musas errantes. Cultura literaria y exilio en la España de la primera mitad del siglo xix*, Gijón, Ediciones Trea, pp. 91-100.
- (2018), «El mundo de las guerrillas (1808-1814) visto por Valentín de Llanos y por Telesforo de Trueba y Cosío» en Eva María Flores Ruiz y Fernando Durán López (eds.), *Guerras de soledad, soldados de infamia. Representaciones de combatientes irregulares, clandestinos o mercenarios en la literatura española*, Palma de Mallorca, Genuve Ediciones, pp. 99-110.
- GARCÍA GONZÁLEZ, José Enrique (2005), «Consideraciones sobre la influencia de Walter Scott en la novela histórica española del siglo xix», *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, nº 28, pp. 109-20.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2002), «Apología de la novela histórica», *Apología de la novela histórica y otros ensayos*, Barcelona, Península.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco (1979), «“El burlador de Sevilla y convidado de piedra”, de Tirso de Molina» en José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Taurus.
- GARNER, Claire (1996), «Desert island Blair fails to sing to spin-doctors’ tune», *The Independent*, 25 de noviembre, <https://bit.ly/3rAspin>.
- GIFFORD, Douglas (1983), «Scott’s Fiction and the Search for Mythic Regeneration», en J.H. Alexander y David Hewitt (eds.), *Scott and his influence*, Aberdeen, Association for Scottish Literary Studies, pp. 180-188.
- GÓMEZ MARÍN, María (2008), «Memoria histórica y literatura: la consagración de un pacto», en Carlos Navajas Zubeldía y Diego Iturriaga Barco (coords.), *Crisis, dictaduras, democracia: I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, La Rioja, Universidad de La Rioja, pp. 135-146.

- GONZÁLEZ, Lola (2004), «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (coords.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Madrid, Iberoamericana, vol. 1, pp. 905-916.
- GONZÁLEZ ESCRIBANO, José Luis (1981-1982), «Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la Literatura», *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, tomos 31-32.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano (1995), «La mujer en el teatro del Siglo de Oro español», *Teatro: revista de estudios teatrales*, n.º 6-7, pp. 41-70.
- GORDON, R.K. (1928), «Sir Walter Scott and the “Comédie Humaine”», *The Modern Language Review*, vol. 23, n.º 1, pp. 51-55.
- GOTTLIEB, Evan (2013), *Walter Scott and Contemporary Theory*, London, Nueva York, Bloomsbury.
- GRASES, Pedro (1975), *Britain and Hispanic Liberalism (1800-1830)*, Londres, The Hispanic and Luso Brazilian Council.
- GUILLÉN, Claudio (1956), «Acerca de una emigración romántica española (1823-1834)», *Romanische Forschungen*, enero 1, 67, 3, pp. 235-251.
- HARKIN, Patricia (1983), «Romance and Real History: The Historical Novel as Literary Innovation», en J.H. Alexander y David Hewitt (eds.), *Scott and his influence*, Aberdeen, Association for Scottish Literary Studies, pp. 157-168.
- HENRIQUES, U.R.Q. (1968), «The Jewish Emancipation Controversy in Nineteenth Century Britain», *Past & Present*, n.º 40, julio, pp. 126-146.
- HERNÁNDEZ, Librada (1997), «Beyond Neoclassicism and into Romanticism: Espronceda's Incursions into History in Blanca de Borbón», *Letras Peninsulares*, vol. 10, n.º 1, pp. 133-150.
- HEWITT, David (1983), «Rob Roy and first person narratives», en J.H. Alexander y David Hewitt (eds.), *Scott and his influence*, Aberdeen, Association for Scottish Literary Studies, pp. 372-381.
- HIGGINS, Charlotte (2010), «Scotland's image-maker Sir Walter Scott 'invented English legends'», *The Guardian*, 16 de agosto.
- HOMERO Arjona, José (1937), «El disfraz varonil en Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, tomo 39, n.º 2, pp. 120-145.
- (1939), «La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega», *Hispanic Review*, vol. VIII, n.º 1, enero, pp. 1-21.
- HOPE, Thomas (1819). *Anastasius; or, Memoirs of a Greek, written at the close of the Eighteenth Century*. In three volumes. John Murray, Londres, 1819.
- JACKSON-HOULSTON, C.M. (2017), *Gendering Walter Scott: Sex, Violence and Romantic Period Writing*, Oxford y Nueva York, Routledge.
- JONES, Chris (2007), «Romantic vision». *The Guardian*, 26 de junio.
- KERKERING, Jack (2001), «“We Are Five-And-Forty”: Meter and National Identity in Sir Walter Scott», *Studies in Romanticism: Scott, Scotland, and Romantic Nationalism*, vol. 40, n.º 1, pp. 85-98.
- LACARRA, Eukene (1988), «La mujer ejemplar en tres textos épicos castellanos», *Cuadernos de investigación filológica*, tomo XIV, pp. 5-20.
- LANDIS, Paul (1937), «The *Waverley Novels*, or a Hundred Years after», *PMLA*, vol. 52, n.º 2, pp. 461-473.
- LA PARRA LÓPEZ, Emilio (2011), «La metamorfosis de la imagen del Rey Fernando VII entre los primeros liberales». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- (2015), «La Iglesia ante la Guerra de la Independencia y en el reinado de Fernando VII (1808-1833)», en José Antonio Escudero López (dir.), *La Iglesia en la historia de España*, Madrid, Marcial Pons, pp. 855-867.
- LINCOLN, Andrew (2007), *Walter Scott and Modernity*, Edinburg University Press.

- LLORENS, Vicente (1968), *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Madrid, Castalia, 1968.
- (1979), *El Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1979.
- LÓPEZ SOLER, Ramón (1833), *El primogénito de Albuquerque*, Madrid, Imprenta de Repullés.
- LÓPEZ-VELA, Roberto (2007), «Isabel la católica, símbolo liberal», *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, vol. 43, pp. 21-51.
- LUKÁCS, Georg (1969), *The Historical Novel*, Penguin Books.
- LUMSDEN, Alison (2010), *Walter Scott and the Limits of Language*, Edinburgh University Press.
- MAIGRON, Louis (1912), *Le roman historique à la époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*, París, Librairie Ancienne H. Champion.
- MANZANARES, Manuela (1966), «Las cien doncellas: la trayectoria de una leyenda», *PMLA*, vol. 81, nº 3, pp. 179-184.
- MARRAST, Robert (1971), «Contribution à la bibliographie d'Espronceda: les manuscrits et la date de Blanca de Borbón», *Bulletin Hispanique*, tomo 73, nºs 1-2, 1971, pp. 125-132.
- MARAVALL, José Antonio (1994), *Las Comunidades de Castilla. Una primera revolución moderna*, Madrid, Alianza Editorial.
- MARSHALL, David (2002), «The Problem of the Picturesque», *Eighteenth-Century Studies*, vol. 35, nº 3, pp. 413-437.
- MARTI, Alexandra (2012), «Aproximaciones culturales al mito de Don Juan en las obras de Tirso de Molina, Molière y Zorrilla», *Océanide*, nº 47.
- MARTIN, Luis P. (1993), «La masonería y la conspiración liberal (1814-1834). Los límites de un mito histórico», *Trienio*, nº 22, pp. 73-90.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (2007), *Doña Blanca de Castilla, tragedia inédita del Duque de Rivas*, Pamplona, Eunsa.
- MATA INDURÁIN, Carlos (1998), «Estructuras y técnicas narrativas de la novela histórica romántica española (1830-1870)», en Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata (eds.), *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsa, pp. 113-151 y pp. 145-198.
- (1998b), «Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica», en Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata (eds.), *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsa, pp. 11-50.
- MAZA, Elena (2014), «El mito de Isabel de Castilla como elemento de legitimidad política en el franquismo», *Historia y política*, nº 31, pp. 167-192.
- McCLURE, J. Derrick (1983), «Linguistic Characterization in Rob Roy», en J.H. Alexander y David Hewitt (eds.), *Scott and his influence*, Aberdeen, Association for Scottish Literary Studies, pp. 129-139.
- McCRACKEN-FLESHER, Caroline (2015), «Sir Walter Scott: Life-Writing as Anti-Romance», *Wordsworth Circle*, 46.2, pp. 102-108.
- McKENDRICK, Melveena (2002), «Men behaving Badly: Calderón's and the Representations of Language», en Edward H. Friedman y Harlan Sturm (eds.), *Never-ending Adventure: Studies in Medieval and Early Modern Spanish Literature in Honor of Peter N. Dunn*, Newark, Juan de la Cuesta, pp. 325-349.
- MELDON D'ARCY, Julian (2005), *Swobersive Scott. The Waverley Novels and Scottish Nationalism*, Reykjavik, University of Iceland Press.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1941), *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. VI. Escritores montañeses*, Madrid, CSIC.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1924), «El rey Rodrigo en la literatura», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 11, pp. 157-197; 251-286; 349-387; 519-585.
- MILLGATE, Jane (1983), «The Structure of *Guy Mannering*», en J.H. Alexander y David Hewitt (eds.), *Scott and his influence*, Aberdeen, Association for Scottish Literary Studies, pp. 109-118.

- MOLINA, Tirso De (1977) *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Madrid, Cátedra, 1977.
- MOLINER PRADA, Antonio (2017), «La imagen de Francia y de su ejército en Cataluña durante la Guerra del Francés (1808-1814)», en Jean-René Aymes y Javier Fernández Sebastián (dirs.), *L'Image de la France en Espagne (1808-1850)*, París, Presses Sorbone Nouvelle, pp. 15-34.
- MONNICKENDAM, Andrew (1998), *A Hypertextual approach to Walter Scott's Waverley*, Barcelona, Universitat Autònoma.
- MONTANER, Alberto (1991), «Las quejas de Doña Jimena: formación y desarrollo de un tema en la épica y en el romancero», *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 475-507.
- MONTESINOS, José F (1966), *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia.
- MORENO ALONSO, Manuel (1983), «Lord Holland y los orígenes del Liberalismo español», *Revista de estudios políticos*, nº 36, pp. 181-218.
- (2016), «El mito británico de la Peninsular War», *Erebrea. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, nº 6, pp. 65-86.
- MORO MARTÍN, Alfredo (2014), «Cervantismos olvidados: Sir Walter Scott», Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (eds.), *Comentarios a Cervantes: Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Fundación M^a Cristina Masaveu Peterson, pp. 300-309.
- (2016), «Sir Walter Scott y la literatura europea: el ejemplo de Cervantes y de la tradición cervantina», *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 6, pp. 29-43.
- MUÑOZ SEMPERE, Daniel (2008), *La Inquisición como tema literario. Política, historia y ficción en la crisis del Antiguo Régimen*, Woodbridge, Tamesis Books.
- (2018), «Valentín de Llanos and Spanish Writing in Exile», en Diego Saglia y Ian Harwood (eds.), *Spain in British Romanticism: 1800-1840*, Cham-Switzerland, Palgrave Macmillan, pp. 255-271.
- NAVAS OCAÑA, Isabel (2008), «Lecturas feministas de la épica, los romances y las crónicas medievales castellanas», *Revista de Filología Española*, LXXXVIII, 2, pp. 325-351.
- NICOLAISEN, W.F.H (1983), «Sir Walter Scott: The Folklorist as Novelist», en J.H. Alexander y David Hewitt (eds.), *Scott and his influence*, Aberdeen, Association for Scottish Literary Studies, pp. 169-179.
- OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA, Álvaro S. y PONS RODRÍGUEZ, Lola (2009), «¿Mezclando dos hablas? La imitación de la lengua medieval castellana en la novela histórica del siglo XIX», *La Corónica. A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures and Cultures*, nº 37.2, pp. 157-183.
- OLIVER, Susan (2008), «“Dark Barriers”: Intertextuality and Dialogue between Lord Byron and Sir Walter Scott», *Studies in Romanticism*, vol. 47, nº 1, pp. 15-35.
- ORDUNA, Germán (1989), «Crónica del rey don Pedro y del rey Enrique su hermano, hijos del rey Alfonso Onceno. Unidad de estructura e intencionalidad», en Sebastián Neumeister (coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 1, pp. 255-262.
- PANEA MÁRQUEZ, José Manuel (1999), «El hombre, ¿un lobo para el hombre? (Racionalidad práctica y alteridad en el pensamiento de Thomas Hobbes)», *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. 4, pp. 97-111.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1883), *La cuestión palpitante*, Madrid, Imprenta Central a cargo de V. Saiz.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2014), «Viajeros quijotescos y viajes cervantinos en las letras británicas», en José Checa Beltrán (ed.), *La cultura española en la Europa romántica*, Madrid, Visor Libros, pp. 121-153.
- (2016), «Cervantes, Scott y el héroe quijotesco decimonónico», *Erebrea. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, nº 6, pp. 109-145.

- PEERS, E. A. (1927), «Studies in the influence of Sir Walter Scott in Spain», *Revue Hispanique*, LVIII, pp. 3-160.
- PEÑAS RUIZ, Ana (2011), «Blanco White, Shakespeare y las ideas literarias de los exiliados españoles de Londres», *Dieciocho*, 34.1, pp. 45-66.
- PFANDL, L. (1953), *Historia de la literatura española en la Edad de Oro*, Barcelona, Gustavi Gilli.
- PICOCHÉ, Jean Louis (2001), «Introducción biográfica y crítica», en José Zorrilla, *El zapatero y el rey. Primera y segunda parte*, Madrid, Castalia, pp. 6-49.
- PITTOCK, Murray, (ed.) (2006), *The reception of Sir Walter Scott in Europe*, Nueva York, Continuum.
- QUIJERA PÉREZ, José Antonio (1993), «El tributo de las cien doncellas. Un viejo mito mediterráneo», *Revista de folklore*, nº 148, pp. 128-135.
- RAGUSSIS, Michael (1993), «Writing Nationalist History: England, the Conversion of the Jews, and Ivanhoe», *ELH*, vol. 60, nº 1, pp. 181-215.
- RATCLIFFE, Marjorie (1992), *Jimena: A Woman in Spanish Literature*, Maryland, Scripta Humanistica.
- (2004), «Florinda La Cava: Víctima histórica, víctima literaria. La Crónica sarracina en el Siglo de Oro», en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (coords.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Madrid, Iberoamericana, vol. 2, pp. 1485-1494.
- (2007), «La pérdida de España de Eusebio Vela, autor hispano-mexicano del siglo XVIII» en Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña (coords.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas «Las dos orillas»*, México, Fondo de Cultura Económica, vol. 2, pp. 447-458.
- (2011), *Mujeres épicas españolas. Silencios, olvidos e ideologías*, Woodbridge, Tamesis.
- RIBAO PEREIRA, Monsterrat (2005), «Poderosos y tiranos en la primera parte de El zapatero y el rey», *Anales de Literatura Española*, nº 18, pp. 303-316.
- RIGNEY, Ann (2012), *The Afterlives of Walter Scott. Memory on the Move*, Oxford University Press.
- RIVAS, Ángel de Saavedra, Duque de (1841), *Romances históricos*, París, Librería de D. Vicente Salvá.
- ROMERO FERRER, Alberto, (ed.) (2007), *Las lágrimas de Melpómene. Quintana, Martínez de la Rosa y Marchena*, Cádiz, Biblioteca de las Cortes de Cádiz.
- RODRÍGUEZ ESPINOSA, Marco (2008), «Exilio, vocación transatlántica y mediación paratextual: José Joaquín de Mora y sus traducciones de *Ivanhoe* (1825) y *El Talismán* (1826) de Walter Scott», en Juan Jesús Zaro (ed.), *Diez estudios sobre la traducción en España del siglo XIX*, Atrio, Granada, pp. 73-97.
- ROSS, Alexander M. (1983), «Waverley and the Pinturesque», en J.H. Alexander y David Hewitt (eds.), *Scott and his influence*, Aberdeen, Association for Scottish Literary Studies, 1983, pp. 99-108.
- ROTHERY, C.I. (1983), «Scott's Narrative Poetry and the Classical Form of the Historical Novel», en J.H. Alexander y David Hewitt (eds.), *Scott and his influence*, Aberdeen, Association for Scottish Literary Studies, pp. 63-74.
- ROZZEL, Ramón (1952), «The song and legend of Gomez Arias», *Hispanic Review*, tomo XX, pp. 91-107
- (1959), «Introducción», en Luis Vélez de Guevara, *La niña de Gómez Arias*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, pp. 9-69.
- RUBIO CREMADES, Enrique (2008), «Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- SAGLIA, Diego y HAYWOOD, Ian, eds., (2018), *Spain in British Romanticism: 1800-1840*, Palgrave Macmillan.
- SALOMÓN CHÉLIZ, M^a Pilar (2003), «Beatas sojuzgadas por el clero: la imagen de las mujeres en el discurso anticlerical en la España del primer tercio del siglo XX», *Feminismos*, 2, pp. 41-48.

- SAMUELS, Maurice (2004), *The Spectacular Past. Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*, Ithaca, Cornell University Press.
- SÁNCHEZ, Raquel (2008), «El exilio de 1814», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, nº 744, pp. 22-25.
- SÁNCHEZ MARTÍN, Víctor (2016), *Rafael de Riego. Símbolo de la revolución liberal*, Tesis Doctoral, Universidad de Alicante.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2008), «Memoria y literatura: escribir desde el exilio», *Lectura y signo*, 3, pp. 437-453.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2003), «Un viaje por el mito del rey “cruel”: la literatura y la historia después del Romanticismo», *Revista de Literatura*, LXV, 129, pp. 60-84.
- SEBOLD, Russel P. (2002), *La novela romántica en España*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- SCALIA, Christopher J. (2015), «Walter Scott’s “everlasting said he’s and said she’s”: Dialogue, Painting, and the Status of the Novel», *ELH*, vol. 82, nº 4, Winter, pp. 1159-1177.
- SCOTT, P.H. (1983), «The Politics of Sir Walter Scott», en J.H. Alexander y David Hewitt (eds.), *Scott and his influence*, Aberdeen, Association for Scottish Literary Studies, pp. 208-217.
- SIMAL, Juan Luís (2014), «El exilio en la génesis de la nación y del liberalismo (1776-1848): el enfoque transnacional», *Ayer*, nº 94, pp. 23-48.
- (2013), «Fernando VII, “el tirano de España”: Liberales exiliados contra la monarquía borbónica», en José Martínez Millán, Concepción Camarero Bullón y Marcelo Luzzi (coords.), *La corte de los Borbones. Crisis del modelo cortesano*, vol. II. Madrid, Polifemo, pp. 823-843.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen (1986), «La mujer y la literatura del siglo XIX», *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983*, vol. II, Madrid, Ediciones Istmo, pp. 591-596.
- SNELL WOLFE, Clara (1932), «Evidences of Scott’s indebtedness to Spanish Literature», *The Romanic Review*, vol. XXIII, nº 4, pp. 361-311.
- SPANG, Kurt (1998), «Apuntes para una definición de novela histórica», en Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata (eds.), *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsa, pp. 63-125.
- STRAVROU, C.N. (1963), «Religion in Byron’s Don Juan», *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 3, nº 4, pp. 567-594.
- STROUD, Matthew D. (1983), «The Resocialization of the Mujer Varonil in Three Plays by Velez», en C. George Peale (ed.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, Amsterdam y Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 111-126.
- ST. CLAIRE, William (2004), *The Reading Nation in the Romantic Period*, Nueva York, Cambridge University Press.
- THION-SORIANO, Dolores (2009), «Espronceda en el exilio: Blanca de Borbón». *Romanticismo 10. Romanticismo y exilio. Actas del X Congreso del Centro Internacional Estudios sobre Romanticismo Hispánico «Ermanno Caldera» (Alicante, 12-14 de marzo de 2008)*, Bologna, Il Capitello del Sole, pp. 267-283.
- TODA, Fernando (1991), «Introducción», en Walter Scott *La viuda montañesa. Los dos arreadores*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, pp. 9-53.
- TRUTEN, Jack (1991), «Sir Walter Scott: Folklore and Fiction», *Studies in Scottish Literature*, vol. 26, nº 1, pp. 226-234.
- TYTLER, Graeme (2004), «“Faith in the Hand? of Nature”: Physiognomy in Sir Walter Scott’s Fiction», *Studies in Scottish Literature*, vol. 33, nº 1, pp. 223-246.
- VÁILLO, Carlos (1982), «“El mundo al revés” en la poesía satírica de Quevedo». *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 380, pp. 364-393.

- VALERA CANDEL, Manuel (2007), «Actividad científica realizada por los liberales españoles exiliados en el Reino Unido, 1823-1833», *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y la Ciencia*, vol. LIX, nº 1, enero-junio, pp. 131-166.
- VALERO, José A. (2011), «La polémica sobre el Pelayo de Quintana en el Diario de Madrid (1805)», *Dieciocho*, 34.2, pp. 29-36.
- VALBUENA BRIONES, Ángel (1965), «La niña de Gómez Arias», *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, pp. 239-245.
- (1966), «La niña de Gómez Arias. Nota preliminar», en Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, tomo I. Madrid, Aguilar, pp. 789-791.
- VALDALISO CASANOVA, Covadonga (2011), «La obra cronística de Pedro López de Ayala y la sucesión monárquica en la corona de Castilla», *Edad Media, Revista de Historia*, nº 12, pp. 193-211.5
- VARELA SUANZES, Joaquín (1992), «El liberalismo francés después de Napoleón (de la anglofobia a la anglofilia)», *Revista de Estudios Políticos*, nº 76, pp. 29-43.
- (1995), «El pensamiento constitucional español en el exilio: El abandono del modelo doceañista (1823-1833)», *Revista de estudios políticos*, nº 88, pp. 63-90.
- (1996), «La monarquía imposible: la Constitución de Cádiz durante el Trienio», *Anuario de Historia del Derecho Español*, tomo LXVI, pp. 653-687.
- (1999), «La construcción del Estado en la España del siglo XIX. Una perspectiva constitucional». *Cuadernos de Derecho Público*, nº 6, pp. 71-81.
- (2013), «Blanco White y la Constitución de Cádiz: la alternativa anglófila», *Revista Española de Función Consultiva*, nº 19, pp. 607-630.
- VEGA, Lope de (2003), *Arte nuevo de hacer comedias*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- WALSH, Catherine Henry (1990), «The Sublime in the Historical Novel: Scott and Gil y Carrasco», *Comparative Literature*, vol. 42, nº 1, pp. 29-48.
- WASGO, Richard (1983), «Scott and the Really Great Tradition», en J.H. Alexander y David Hewitt (eds.), *Scott and his influence*, Aberdeen, Association for Scottish Literary Studies, pp. 1-12.
- WATT, Julie (2015), «We Did Not Think That He Could Die: Letitia Elizabeth Landon and the Afterlife of Scott's Heroines», *Scottish Literary Review*, vol. 7, nº 2, Autumn/Winter, pp. 119-134.
- WEINSTEIN, Mark A. (1983), «Law, History and the Nightmare of Romance in Redgauntlet», en J.H. Alexander y David Hewitt (eds.), *Scott and his influence*, Aberdeen, Association for Scottish Literary Studies, pp. 140-148.
- WELSH, Alexander (1992), *The Hero of the Waverley Novels*, New Jersey, Princeton University Press.
- WILT, Judith (1985), *Secret Leaves. The Novels of Walter Scott*, Chicago y Londres, University of Chicago Press.
- WORTH, Chris (1995), «Ivanhoe and the Making of Britain», *Links & Letters*, nº 2, pp. 63-76.
- ZAMAN, Saifuz Md. (2010), «The Edification of Sir Walter Scott's Saladin in *The Talisman*», *Studies in Literature and Language*, vol. 1, nº 8, pp. 39-46.
- ZELLERS, Guillermo (1931), «Influencia de Walter Scott en España», *Revista de Filología Española*, XVIII (2), pp. 149-164.
- ZORRILLA, José (2001), *El zapatero y el rey. Primera y segunda parte*, Madrid, Castalia.