**CERVANTES Y LA CONFIGURACIÓN DE LA NOVELA
HISTÓRICA ROMÁNTICA:
EL CASO DE MANUEL IBO ALFARO (1828-1885)**

Julián Bravo Vega.
Universidad de La Rioja.

LA ESTRUCTURACIÓN DEL *QUIJOTE*: DEL NARRADOR OMNISCIENTE A LA FICCIÓN
AUTORIAL Y OTRAS IMPLICACIONES

El lector ingenuo o bondadoso que penetra por vez primera en el *Quijote* se encuentra en I, 9 con una sorpresa descomunal: el relato deja de ser lineal y se suspende. En su lugar aparece la voz del narrador, quien confiesa carecer de materia novelable y verse obligado a establecer una especie de «parada técnica». En medio de sus reflexiones por continuar el relato, el autor decide dar un paseo por el Alcaná de Toledo, donde encuentra unos cartapacios arábigos que llaman su atención, pues contienen la «Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo». Con la astucia del comprador que no quiere encarecer la mercancía, compra los cartapacios y papeles viejos y encarga su traducción. Ello le permite continuar el relato, a la vez que descargar a D. Quijote y al hidalgo vizcaíno los incon-tenibles golpes que espera tan prolongada ha incrementado.

El cambio de estrategia narrativa es tan atrevido que deja perplejo al lector primerizo. Al narrador omnisciente que factura un relato estructurado en torno a dos personajes, dos momentos o tiempos narrativos (las «salidas») y una acción aventurera común, sucede un editor que encuentra un manuscrito arábigo y debe mandarlo traducir a un especialista cualificado, quien descubre al historiador Cide Hamete Benengeli como autor de la crónica de los últimos años del hidalgo manchego. En suma, que al relato artificioado por un narrador único sucede la historia exhumada por un editor de reconocidas aficiones literarias.

El giro cervantino es mucho más complejo de lo que parece, pues obliga al lector a reflexiones diversas que le permitan comprender el tránsito autorial desde el narrador omnisciente al esquema complejo constituido, al menos, por la fusión de editor, traductor e historiador, problema que lleva aparejado el de la conversión del género, pues el relato pasa a integrarse en las modalidades históricas, a mitad de camino entre la biografía y la crónica. Aunque pequeñas reflexiones, o averiguaciones nada complejas, permitan al lector captar la improbable isocronía entre historiador e historiado y, desde aquí, se ponga en duda toda la veracidad de la crónica y se admita una construcción

paródica basada en la ironía, el humor y un magnífico conocimiento de la tradición literaria, la evolución de la técnica de la ficción autorial que observamos en I,9 se convierte en hallazgo fundamental para el desarrollo de toda la narrativa posterior. El autor se distancia y el relato gana en objetividad. Este alejamiento objetivo del autor, añadido a la materia histórica del relato, potencia la verosimilitud y contribuye a la creación de una atmósfera de credibilidad narrativa.

Al lector que ha logrado penetrar en esta clave se le descubre una especie de ley de relatividad literaria, mediante la cual el texto deja de ser plano o rígido y puede reinterpretarse en función de la individualidad de cada lector y de sus momentos de lectura¹, permite percibir los matices, separando las burlas y las veras, y lleva a establecer un grado de complicidad lectora que facilita el acceso a la reconstrucción actualizada de la obra.

DE CERVANTES A IBO ALFARO: EL ENSAYO DE LAS TÉCNICAS DE LA FICCIÓN AUTORIAL Y DEL ENMARCAMIENTO DEL RELATO

Alguna de estas cuestiones debió percibir un lector decimonónico del *Quijote*, Manuel Ibo Alfaro (1828-1885)², cuando, a mediados de siglo, decidió inaugurar su carrera literaria con la imitación de estas técnicas.³ A su llegada a Madrid hacia 1854 la novela histórica romántica se halla en un momento de efervescencia. Diez años antes, en 1844, se ha publicado *El señor de Bembibre*, considerada la obra maestra del género. Con ella se activa la novela histórica de tema hispano. Los mecanismos de la entrega y del folletín facilitan el acceso del relato a los lectores. En medio de este ambiente literario se presenta Manuel Ibo con el único bagaje de su bisoñez, buenas intenciones y un nutrido repertorio de tradiciones de su tierra natal, situada en la confluencia de los antiguos reinos de Aragón, Navarra y la vieja Castilla.

Dos años después, en 1856, mientras aprende el oficio realizando colaboraciones para publicaciones periódicas, decide «ofrecer al público una novela morisca», *La bandera de la Virgen del Monte o La mora encantada*.⁴ En ella recoge varias leyendas localizadas en su Cervera del Río Alhama natal

¹ En este sentido, cabe aceptar los postulados de la *Teoría de la Recepción*, pero incorporando a ella la información recibida desde otros planos (textuales, literarios, críticos, socioculturales, etc.)

² Para un planteamiento global sobre este autor, véase mi estudio «Manuel Ibo Alfaro Lafuente (1828-1885). El escritor y su obra: Aspectos biobibliográficos», en *Piedralén*, n° 9 (1997). Número monográfico dedicado a Ibo Alfaro. Editan Ayuntamiento de Cervera del Río Alhama y Universidad de la Rioja.

³ Una de las más curiosas referencias al *Quijote* se produce en su folletín *La sepultura de las flores* (*Noticiero Turolense*, 244-248), en medio de una acción carnavalesca debida a un baile de máscaras. Al margen de otras implicaciones, la imitación lingüística y contextual demuestran un magnífico conocimiento de la obra cervantina.

⁴ *La bandera de la Virgen del Monte o la mora encantada*. Novela histórico-fantástica de la Edad Media. Madrid: Joaquín René, 1856, 314 p.

y en las vecinas tierras navarras de Fitero, como la del torreón del moro, la de la arqueta enterrada que contiene un tesoro o la de los amores entre mora y cristiano⁵, aunque son las relativas a la del milagro mariano por el cual se desencanta a la princesa mora del castillo de Cervera y la de la ofrenda anual de una bandera blanca a la Virgen las que acaban constituyendo el eje de la narración, que es como sigue.

Para escapar a la profecía sobre el destino adverso de su hija recién nacida, Als-Jerib, valí de Córdoba y amigo íntimo de Abderramán II, renuncia al regalo de la corte andalusí y busca refugio en la abrupta Cervera, donde convierte su castillo en bastión inexpugnable, a la vez que en residencia placentera dotada de abundantes jardines y flores, para albergar a su hija Zahara. Pasa el tiempo plácidamente para Als-Jerib, ahora Abú-Alhama, emir de Cervera, y su hija, la princesa Zahara, cumple dieciocho años. Allí, el valí de Cervera, captura a un hidalgo cristiano, de nombre Fortún, a quien debe sacrificar en homenaje a su padre, el mago Mahomet, muerto años atrás en combate con los cristianos. La profecía se cumple: Zahara se enamora de Fortún y logra salvarlo de la muerte, pero se atrae las iras de Alí, amante despechado a la vez que nigromante. Por ello encanta a la princesa en el momento en que ésta y Fortún huyen a tierra de cristianos para que Zahara reciba el bautismo. Antes de la fuga entierran una arqueta con un tesoro que permita edificar un templo a la Virgen y una bandera bordada. Fortún mata a Alí, pero, ante las acusaciones del valí y mago moribundo y la desaparición de la princesa, es, a su vez, condenado a muerte. Cervera cae en poder de las tropas cristianas y es arrasada. El fantasma de la mora emerge del monte del castillo todas las noches de luna. Tres siglos después un pastor encuentra el tesoro en el monte y, siguiendo las instrucciones que encierra, levantan un templo a la Virgen y enarbolan la bandera bordada por Zahara. La sombra fantasmal desaparece, pero se ve a una joven hermosa pasear con aire triste por las ruinas del castillo. A los pocos meses fallece en calidad de santa una joven hermosa que había sido bautizada con el nombre de María. Las paredes de la celda del convento se cubren de guirnaldas de flores, el suelo de azucenas y jazmines y el lecho mortuario de lirios morados. Las flores permanecen intactas, pero, al ser tocadas, se reducen a la nada y, en su lugar, brotan otras immaculadas. Los prodigios florales de la celda cesan cuando el cuerpo de la joven recibe sepultura.⁶

Para articular ambas leyendas, la de la mora encantada y la de la bandera, parte Ibo de un marco, que elabora desde el presente inmediato. Huyendo de la justicia, un criminal se refugia en un torreón almenado que se halla en la

⁵ Manifestaciones literarias de esta leyenda se hallan en los amores entre Zaida y el futuro Alfonso VI (Rosa Castillo. «La mora Zaida», en *Leyendas épicas españolas*. Valencia, Castalia: Odris Nuevos, 1956, pp. 151-155) y en romances viejos como «Yo me era mora Moraima», en los que se observan amores entre mora y cristiano.

⁶ El motivo floral es abundantísimo en la obra de Ibo y ofrece los registros más variopintos. Entre ellos destaca el simbolismo del ramo de flores mediante el cual se establece un lenguaje floral. Las mismas claves serán después utilizadas por García Lorca en su *Doña Rosita*. Véase D. Devoto. «*Doña Rosita la soltera*: estructura y fuentes», en *BHi*, LXIX, 1967, pp. 407-435.

confluencia de los ríos Alhama y Linares, donde es prendido. Al registrar el torreón, descubren en un agujero de andamio «un lío de pergaminos escritos, rollados y casi ininteligibles» que obedece al título de «Leyendas del moro Garssi, o sea, historia del grande Als-Jerib, nuestro emir, durante su glorioso reinado en el castillo de Cervera y de los amores de su muy hermosa hija, nuestra princesa». Estas «leyendas» las componen diecisiete cuentos, «prolijos, maravillosos y pesados», que corresponden a los años de reinado de Als-Jerib en Cervera, crónica que el autor funde en un relato común. Ibo tiene ante sí la posibilidad de enmarcar un relato, que contiene la fusión de dos leyendas, desde la ficción del hallazgo de un manuscrito arábigo, pero su inexperiencia como escritor le lleva a malgastar en página y media una técnica que Cervantes ha explotado con habilidad a lo largo del *Quijote*. En lugar de advertir las ventajas narrativas de la ficción autorial, Ibo se encomienda a las musas para que alumbren «con sus inspiraciones la oscuridad del tiempo» y articula el relato como fusión de leyendas locales, que para él poseen un valor testimonial, e invención novelesca de contenido histórico. El resultado es una «novela morisca», pero de pobre técnica, dudosa verosimilitud y estructura desmembrada.

El resultado no debió satisfacer al propio autor, porque tres años después, en 1859, reescribió la obra con el título de *La mora encantada o la bandera de amor* y duplicó el número de páginas⁷. Ibo había aprendido lo suficiente de sus desaciertos como para apreciar las fisuras de su construcción novelística, y se apresuró a corregir las carencias. En la reescritura de 1859 atiende Ibo a dos aspectos fundamentales. Uno va dirigido a la ampliación narrativa de 1856, hecho que consigue mediante la interpolación de episodios en el relato principal, entre los que destacan el episodio de «Judas el Taimado», «el cuento de la hermosa griega», «el cuento de Ibrahim el judío», etc., pero, sobre ellos, la historia de Fortún, a la que destina la «parte segunda» de la obra y una extensión de casi doscientas páginas. El otro se encamina a la elaboración de un marco consistente y que, además, pueda ser encajado estructuralmente en el relato. Ambas modificaciones originan un producto narrativo más elaborado, a la vez que convierten la edición de 1859 en la versión definitiva de la leyenda de la mora encantada.

El encaje de los elementos en el nuevo relato resulta del siguiente modo: el apresamiento en 1809 o 1810 de un malhechor⁸ en un torreón próximo a Cervera permite descubrir los manuscritos del moro Garsi-Eben-Garsi, quien en 1370 visita Cervera con la intención de localizar el tesoro escondido en el año 830 por Zahara. En los manuscritos se narran los amores desgraciados de Zahara, hija de Als Jerib Abú Alhama, emir de Cervera, y Fortún, prisionero cristiano, truncados por Alí, nigromante y pretendiente de la princesa mora. Alí, despechado, encanta a Zahara y propicia que el tesoro, escondido por

⁷ *La mora encantada o La bandera del amor*. Novela original. Por D. Manuel Ibo Alfaro. Madrid: Imp. de Manuel Gómez, 1859, 640 p.

⁸ El paralelismo entre Judas el Taimado, parricida y desertor, y el sargento Lázaro, el maginida de Maseboso, es evidente. Parecen surgir de un fondo tradicional común, trasladado por Ibo desde *El fantasma de Maseboso* (1855).

ésta para edificar un templo a la Virgen, quede oculto. La Virgen lo protege de las pesquisas de Garsi y un pastor lo descubre en el mismo año de 1370. Se rompe el maleficio que mantiene a Zahara como espectro y con el tesoro se construye la ermita de la Virgen del Monte. El autor retorna al siglo XIX para concluir su papel como editor y loar las tradiciones natales cerveranas.

La posición del autor respecto a su relato ha cambiado notablemente. Desde un tiempo inmediato a la impresión de la obra, el autor confiesa encontrar en los anaqueles del juzgado de Cervera un lío olvidado de pergaminos que llaman su atención. Remiten al apresamiento en 1809 o 1810 de un malhechor, en cuyo escondite, el torreón del moro Garssi, yacen desde 1370. Los pergaminos retrotraen a una desgraciada historia de amor entre una princesa mora y un hidalgo cristiano, ocurrida en el año 830, y al ocultamiento de un tesoro, que el moro Garssi pretende localizar en el siglo XIV. El encaje de los tiempos novelísticos, el siglo XIX, el XIV y el VIII, y de las partes de la estructura se realiza con pulcritud, fundiendo el presente en el relato y convirtiéndolo en otro tiempo narrativo. Ello le permite al autor asumir la posición de editor de unos manuscritos arábigos escritos en la Cervera del siglo IX por «algún vate musulmán», nuevo historiador que sustituye en la estrategia narrativa al moro Garsi, convertido ahora en personaje con ribetes de nigromante. A la historia de los amores frustrados añade el autor el oportuno marco narrativo, que extrae de las tradiciones cerveranas del siglo XIV, y desde allí se remonta a su tiempo para recordar el fin de su intervención, el mantenimiento de las tradiciones locales y la oportunidad de imprimirlas. Aunque se echen en falta precisiones relativas a la traducción de los manuscritos árabes, que son leídos y transcritos por un autor que nunca confiesa poseer tales conocimientos, la estructuración de la obra es coherente, pues sus miembros (introducción y cuatro «partes») poseen entidad individual y son interdependientes, los planos del relato, real e histórico, están delimitados, la bifurcación narrativa entre editor e historiador es verosímil y los tiempos del relato se hallan ubicados en espacios específicos. Con todo ello, y aunque sea rudamente y de un modo excesivamente mecanicista, Ibo está reproduciendo los procesos de ficción autorial⁹ y de definición del marco narrativo del relato histórico que Cervantes desarrolló en su *Quijote*. No son éstas las únicas deudas quijotescas, aunque sí las más estimables.

El perfeccionamiento de estos esquemas lo pone Ibo de manifiesto en la segunda edición de *Adolfo el de los negros cabellos*, de 1857, ya que no podemos remontarnos a la primera por ausencia de ejemplar accesible.¹⁰ Dos viajeros, el marqués de Rosablanca y Gilberto Lefruyère, llegan la noche de ánimas a una aldea castellana. Con solapería obtienen del viejo párroco la localización de la tumba de Fr. Leontino el Sabio, autor de unos pergaminos misteriosos sobre los que pesa la pena de excomunión, en el convento de San Francisco el Grande de Madrid. Anotada la referencia, retornan a Madrid, donde proceden al asalto nocturno de la tumba. Los pergaminos

⁹ Véase Santiago A. López Navia. *La ficción autorial en el «Quijote» y en sus continuaciones e imitaciones*. Madrid: UEM-CEES, 1996.

¹⁰ *Adolfo, el de los negros cabellos*. Madrid: Imp. de Manuel Gómez, 1858, 308 pp.

sacrílegos no contienen la información perseguida; en su lugar aparece una historia fantástica de carácter morisco que se retrotrae al siglo X. Narra los amores entre Maliva, hija del alcaide de Sevilla, y Adolfo el de los negros cabellos, señor de Caldelavilla, localidad situada en el valle de Añamaza, a una legua de Cervera. Maliva huye de Sevilla con Adolfo para convertirse al cristianismo y contraer matrimonio. Pero son perseguidos por Abdel-Melic, primo y amante desdeñado de Maliva, a la vez que personaje poderoso y general de Almanzor. En su pacto con el diablo Abdel-Melic ofrece su vida a cambio de la venganza, hecho que consigue, pues con un cuchillo encantado inmola a Maliva en el momento en que está recibiendo el bautismo. Como consecuencia de este hecho monstruoso, una conmoción sacude el señorío de Caldelavilla, destruye su templo, sepulta sus edificios y convierte en estériles sus campos. Abdel-Melic se convierte en fantasma permanente que reaparece el domingo de la Santísima Trinidad durante las horas en que se celebra la misa mayor en Cervera.

Ibo aprovecha nuevamente la fusión de hechos históricos (la guerra en la frontera, la batalla de Calatañazor, la muerte de Almanzor) y legendarios (la noche de las ánimas, el toque de campanas, los amores entre mora y cristiano, el pacto diabólico, el encantamiento, la desaparición de un pueblo) para situar la acción en el entorno de Cervera. Lo hace con toda precisión, pues crea un tiempo presente, que data en 1848, inmediato a la primera edición, desde el que retrocede al tiempo histórico del siglo X. En él se sitúa la acción de los pergaminos, que conectan con el siglo XIX a través de las apariciones fantasmales de Abdel-Melic. Como amigo del marqués de Rosablanca, el autor se convierte en coeditor de unos manuscritos prohibidos que refieren hechos portentosos, con lo que define la estructura de la obra a base de un marco narrativo que se desarrolla en el XIX (el de la búsqueda y edición de los manuscritos) y de una retrospectiva hacia el siglo X, espacio de la novela histórica. Los problemas relativos a la ficción autorial y al marco narrativo han sido resueltos ahora con absoluta corrección, por lo que sorprende que Ibo, un año después, en 1859, aún titubee en su versión ampliada de *La mora encantada*. Ciertamente es que Ibo pudo realizar modificaciones en la segunda edición del *Adolfo* (1857) respecto a la primera (1847), como lo hace en las dos versiones editadas de *La mora encantada* (1856 y 1859), pero es hipótesis que, mientras no se localice ejemplar de la primera edición del *Adolfo*, carece de validez. El único hecho constatable es el esfuerzo sistemático de Ibo por incorporar dos técnicas de origen cervantino a su primera fase de narrativa histórica.

OTRAS IMITACIONES CERVANTINAS

Aunque la imitación de las técnicas apuntadas sea determinante para apuntar el influjo cervantino, no es ésta la única deuda de los relatos históricos de Ibo con el autor del *Quijote*.

El primer punto de aproximación lo determina la ficción del hallazgo de manuscritos, repetida insistentemente por Ibo. Ciertamente es que la invención del manuscrito ficticio es técnica que se remonta al género de los libros de

caballerías¹¹ y, en última instancia, al tópico de la autoridad de la fuente escrita. Pero lo que en estos autores es invención fantástica, paulatinamente mecanizada, pasa en Cervantes a convertirse en parodia originalísima y técnica singular. A la peculiar construcción de la estructura del *Quijote* (bosquejo, a modo de «novela ejemplar», en los seis primeros capítulos, salidas, partes, un manuscrito que se imprime en dos periodos cronológicos distantes y que facilita que los personajes conozcan su fortuna editorial y sus aventuras desde el interior del manuscrito, desvíos de ruta producidos por la intromisión de Avellaneda, interpolaciones en el relato principal, etc.) acompaña un marco narrativo habilitado para que el autor del relato figure como editor de la crónica de los últimos meses de la vida de un varón adulto que padece desdoblamiento de personalidad. La combinación de perspectivas (relato-historia; cordura-locura; idealismo-realidad) hace que nos hallemos ante uno de los puntos de arranque de la novela moderna.

Lo que el producto de la construcción cervantina convierte en obra única, singular e irreplicable deriva con el tiempo en imitaciones parciales o totales del conjunto. En su afán por hispanizar las fuentes históricas de sus relatos, Ibo retorna al mundo medieval y morisco, y ello hace que se establezca un primer punto de confluencia con la materia pseudohistórica de los relatos caballerescos. Le preocupación de Ibo por este género está documentada en artículos periodísticos como *El Turbante* o *La espada encantada*, de 1857. De aquí a la ficción del hallazgo del manuscrito, y, desde aquí, a las técnicas cervantinas sólo hay un paso, que Ibo da en 1859 al acometer la reescritura de *La mora encantada*.

El paralelismo estructural entre ambas obras, *La mora encantada* o *La bandera de amor* y el *Quijote*, es evidente. Cervantes inicia la ficción del manuscrito y la construcción del marco narrativo en *Quijote*, I, 9; del mismo modo, Ibo no cuenta inicialmente con estas técnicas y las reincorpora tres años después, los que tarda en reescribir la novela (de 1856 a 1859), a la versión de 1859. La edición cervantina de 1615 supone, a pesar de su independencia, un modo de reescritura respecto a la primera parte del *Quijote*. Los diez años que median entre ambas ediciones corresponden en el plano de la construcción estructural del relato a los tres en los que Ibo reflexiona e introduce nuevos elementos en la versión de 1859.

La bandera de la Virgen del Monte (1856) se convierte en boceto que apunta al desarrollo de *La mora encantada* (1859). En ese boceto falta la historia de Fortún, del mismo modo que en *Quijote* I, falta la historia de Sancho, cuya incorporación, como la del personaje Fortún, el cristiano que se convierte en amante de la mora, no es inicial. La dualidad Zahara-Fortún corre paralela a la Quijote-Sancho, de modo que en la versión de 1859 cada

¹¹ Así, por ejemplo, *La Crónica de Lepolemo, llamado el Caballero de la Cruz* sería traducción del árabe Xartón; el griego Fristón sería el autor de *D. Belianís de Grecia*; la *Crónica de Florisel de Niquea* y el *Don Cirongilio de Tracia* serían en la ficción obras de autores griegos, con traducciones latinas y castellanas, etc. Véanse James D. Fogelquist, *El «Amadís» y el género de la Historia Fingida*. Madrid: José Porrúa, 1982. Edwin Williamson, *El «Quijote» y los libros de caballerías*. Madrid: Taurus, 1991.

uno posee una parte específica de la estructura del relato donde se analizan sus orígenes antes de confluir narrativamente y, de paso, se ofrecen al lector secuencias independizadas de los dos universos históricos que se abordan, el árabe y el cristiano. Cervantes, que aprovecha su *Quijote* de 1615 para interesarse por la vida de Sancho y de su familia, convertirle en encantador de rústicas, interlocutor de duques y gobernador de ínsulas aragonesas, encuentra en este personaje, inicialmente tardío y secundario, un filón narrativo que incorpora en 1615 al relato, paralelismo que se observa en el Fortún de Ibo de 1859. Es evidente que ambas obras, *Quijote* y *La mora encantada*, no guardan ninguna relación argumental (aun cuando una sea historia de amistad y la otra de amor) y que sus parejas de protagonistas obedecen a esquemas intelectuales independientes, pero como actantes de una estructura narrativa el paralelismo en los esquemas de D. Quijote y Zahara (personajes principales cuyo protagonismo proviene desde el título) y Sancho-Fortún (personajes incorporados tardíamente al relato, pero que llegan a gozar de un espacio narrativo propio) es palpable. Ambas obras se construyen en torno a la historia de dos personajes, uno manifiesto y titular (D. Quijote y Zahara), otro emergente (Sancho-Fortún), que poseen tratamiento narrativo específico (*Quijote* de 1605 y *La mora encantada* de 1856 para D. Quijote y Zahara; *Quijote* de 1615 y *La mora encantada* de 1859 para Sancho y Fortún). La reproducción del esquema cervantino de los dos personajes por parte de Ibo rebasa la mera casualidad y acaba convirtiéndose en imitación sistemática de un recurso técnico.

El retorno que el Romanticismo realiza hacia las fuentes históricas proporciona otro modo de aproximación cervantina, en cuanto que el *Quijote* supone una parodia de los libros de caballerías y una utilización de fuentes medievales precedentes. El recurso de las fuentes históricas fija un punto de contacto, el de la materia árabe o, si se prefiere, morisca. Los relatos de cautivos (*Quijote*, I, 39-41) o de moriscos (*Quijote*, II, 53-55) son en Cervantes vida y literatura, en Ibo oficio y afición.¹² Desde su profesión como docente e historiador plantea Ibo los relatos históricos como medio para vulgarizar la historia y convertirla en ficción narrativa. De la historia general desciende a la particular de España y, dentro de ésta, al periodo medieval, del que se especializa en la materia árabe. De sus cuatro novelas históricas tres las dedicará al relato del esplendor andalusí y la cuarta será un híbrido narrativo, pues su fondo argumental es la Reconquista. A partir de aquí las narraciones basadas en la cautividad de cristianos constituirán importante eje argumental, perceptible no sólo en la construcción de *La mora encantada*, sino en relatos exentos, como *La Virgen de la Llana y el cautivo de Peroniel*, de 1860. Como esta faceta de las relaciones literarias entre árabes y cristianos ha sido estudiada ya, entre otros, por Morales Oliver, García Valdecasas, S. Carrasco Urgoiti y desde la perspectiva folclórica por Chevalier, remito a sus trabajos¹³ y apunto la incorporación de Ibo Alfaro a la nómina de escritores

¹² Para el concepto de historia que posee Ibo véase mi artículo «Aproximación a la novela histórica de Manuel Ibo Alfaro (1828-1885)», en *Príncipe de Viana*, anejo 17, 1996, 69-83.

que novelan en esta dirección. Permítaseme así evitar el estado de la cuestión sobre la historia del género, que nos llevaría a leyendas épicas, Romancero Viejo y Nuevo, Pérez de Hita, relatos de cautivos y tantos otros testimonios.

La interpolación de relatos secundarios en el principal es conocida técnica de *amplificatio* que Cervantes explota con habilidad en su *Quijote* y cuya crítica, a propósito de la novelita «El curioso impertinente», recoge en II, 3. La historia del capitán cautivo y de la hermosa Zoraida, trasunto del Cervantes que quiso ser y no del que fue, es una interpolación morisca basada en el relato de cautivos. Del mismo modo Ibo interpola «El cuento de la hermosa griega», la historia del castillo de Castroverde, «El cuento del judío Ibraín el Viejo», la historia de Judas el taimado, que incorpora a su vez un amplio episodio sobre la buenaventura de la gitana de Egipto, los cuentos al amor de la lumbre de la tía Anastasia, es decir, una variada gama de relatos breves, cuyos orígenes se remontan al relato clásico, al cuento tradicional, al fantástico o a aquellas narraciones protagonizadas por seres desarraigados y marginales, como gitanos, judíos, moriscos o el parricida Judas, personajes que interesan por igual a Cervantes y al Romanticismo. La posición del narrador en el relato, la utilización de personajes como narradores, la fragmentación y suspensión del relato, el componente folclórico y popular, etc. son técnicas que contribuyen a fijar la dependencia cervantina.

Conocida es la preocupación cervantina por dotar de fuerza y vigor a sus personajes femeninos. Dorotea, Marcela, Claudia Jerónima, Altisidora y Ana Félix forman parte, junto con Maritornes, Quiteria, Teresa Panza, la duquesa o D^a Rodríguez, de las muestras perfiladas en la construcción de caracteres femeninos. La abundancia del tipo femenino es tal que acaba convirtiéndose en clave latente para la interpretación de la obra. Ibo, aunque fuera intuitivamente, captó esta clave no suficientemente ponderada¹⁴ y convirtió al personaje femenino de sus novelas históricas (en particular, las de la primera fase) en el auténtico protagonista de las mismas. Así, la Zahara de *La mora encantada* o la Maliva del *Adolfo* no sólo asumen un papel dominante en el relato, sino que, como la Dorotea cervantina, llegan a adquirir en el plano diegético la calidad de paranarradores. No puede decirse, sin embargo, que los tipos femeninos de Ibo alcancen la categoría de creaciones individualizadas, como las quijotescas, ni que poseen la fina caracterización psicológica y sutileza de rasgos del conjunto de seres femeninos cervantinos. Obedecen

¹³ L. Morales Oliver. *La novela morisca de tema granadino*. Madrid: Univ. Complutense, 1972. Amelia García Valdecasas. *El género morisco en las fuentes del «Romancero General»*. Valencia, Diputación, 1987. M^a Soledad Carrasco Urgoiti. *El moro de Granada en la literatura (Del siglo XV al XX)*. Madrid, Rev. de Occidente, 1956; reed. Universidad de Granada, 1989. «La cuestión morisca reflejada en el narrativa del Siglo de Oro», en *Destierros aragoneses. Simposio*, 2. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1988, pp. 229-251. *El moro retador y el moro amigo (Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)*. Universidad de Granada, 1996. Maxime Chevalier. «El Cautivo entre cuento y novela», *NRFH*, XXXII (1983), pp. 403-411.

¹⁴ J. Montero Reguera recoge (*El «Quijote» y la crítica contemporánea*. Madrid: CEC, 1997, pp. 167-180) las últimas aportaciones a este campo.

a un patrón, el de la mora enamorada de un cristiano¹⁵, que Ibo pone al servicio de los amores fronterizos y del engarce de culturas propios de la novela histórica. Con todo, existe en Ibo un interés permanente por dirigirse a un narratario femenino y por novelar desde esta perspectiva: cuando en las últimas décadas del XIX reciba el encargo de construir la serie de novelas que el editor barcelonés Lezcano acabe editando bajo la denominación de «Biblioteca Tragi-Romántica», Ibo dirigirá treinta y ocho novelitas sentimentales a un lector popular femenino concebidas con un planteamiento didáctico y desde una ideología conservadora. Con una técnica de final abierto, propia del folletín o de la entrega, Ibo engarza un relato con el siguiente y permite la ilación argumental entre las unidades impresas, que constituyen una o varias series. En el fondo se trata de una posibilidad implícita en el *Quijote*, la de las continuaciones o adición de segundas partes mediante la aparición de nuevas genealogías, pero que Cervantes, ante la intromisión de Avellaneda, rechazó matando a D. Quijote para que nuevos engendros caballerescos no se sumaran al mundo de la novela.

CONCLUSIÓN

La recepción cervantina en Ibo forma parte de la fortuna del autor del *Quijote* en el siglo XIX¹⁶. Uno de los índices de esa reactivación cervantina se observa en la transmisión del influjo quijotesco a la construcción de la novela histórica romántica. Mi objetivo en estas páginas ha consistido en ampliar los límites de esa recepción mostrando los vínculos existentes entre recursos técnicos cervantinos y la narrativa histórica de Ibo Alfaro, un joven que hacia 1860 se inicia en el oficio de escritor con la imitación inconfesada de Cervantes.

¹⁵ Un magnífico aprovechamiento de este *arquetipo* puede observarse en la construcción becqueriana de la leyenda de *La cueva de la mora* (1863). Me permito señalar la proximidad entre Fitero, localización proporcionada por Bécquer, y Cervera, donde discurren las acciones de Ibo. Tampoco parece casual que Bécquer publique su leyenda cuatro años después de las obras de Ibo.

¹⁶ L. Romero Tobar. «El Cervantes del XIX», en *Anthropos*, 98-99 (1989), pp. 116-119.