

DE LA EPICA A LA LEYENDA ROMANTICA:  
*SOLIMAN Y ZAIDA*, DE RIBOT Y FONTSERE

En otro lugar tuve ocasión de señalar el indudable influjo que el poema épico de Barthélemy y Méry, *Napoleón en Egypte*<sup>1</sup>, ejerció sobre el "canto oriental" *Mourad-Bey*, de Arolas publicado en el *Diario Mercantil* de Valencia entre el 9 de agosto y el 12 de noviembre de 1842, exhumado por mí - y pido perdón por ello - y publicado con las demás obras del poeta escolapio<sup>2</sup>.

Como ya advertí entonces, el romántico español se limitó a traducir casi literalmente este "beau poème" - así fue calificado por Victor Hugo<sup>3</sup> -, sin ocultar la procedencia de su versión. De los ocho cantos que componen el *Napoléon*<sup>4</sup>, Arolas sólo tuvo presentes los cuatro primeros y el principio del quinto en los 1814 versos de las dos partes a que redujo su adaptación, quizás incompleta.

Los dos bonapartistas proclamaban en el "Préface" su voluntad de renovar la antigua epopeya, conservando la integridad de la historia, pero sin la servidumbre de un gacetillero; liberándola de episodios superfluos, pero incluyendo incidentes, descripciones de costumbres y todo cuanto resultara de la naturaleza del asunto, que en su caso consistía en la narración de la victoriosa hazaña del ejército napoleónico sobre los mamelucos: " il y abatí là un merveilleux d'un genre, moins large que celui des épopées antiques, mais plus raisonnable et plus conforme à nos goûts actuels"<sup>5</sup>.

Líneas después justifican el uso del verso alejandrino por su parecido rítmico con el hexámetro latino y con las octavas italianas, buscando su majestuosa simplicidad, como correspondía al asunto heroico que trataban<sup>6</sup>. Todo el poema, con la excepción de tres sextetos y un cántico de cinco octosílabos, repetido dos veces puesto en labios de un muftí, está compuesto en el monótono y solemne alejandrino.

Por su parte, Arolas adaptó el dístico francés a la forma métrica española correspondiente, el pareado de endecasílabos, ampliando a siete quintetos la oración del muftí, y añadiendo una "cantilena" de nueve quintillas entonada por las bayaderas de un serrallo.

Barthélemy y su "hémisthiche vivant", como fue llamado Méry, compusieron su poema para cantar una página gloriosa de la historia contemporánea nacional. Napoleón y sus generales, como Carlomagno y sus pares, son los héroes que se enfrentan a un mundo hostil. Según puntualizaba Tissot en su "Notice littéraire", los autores habían escrito "un drame complet et magnifique. Dans ce drame, on croit voir deux génies sur l'avant scène: le premier représente l'Orient dégénéré de sa splendeur, immobile sur les ruines des sciences, des lettres et des arts, le second figure l'Occident rajeuni par la liberté qu'il a conquise, couronné de gloire sous les drapeaux de la fière déesse, portant d'une main un glaive pour combattre, et de l'autre un flam-beau pour éclairer"<sup>7</sup>.

Al hacer su adaptación, Arolas escoge muy significativamente como título el nombre del antagonista, para destacar la figura del caudillo del desierto, subrayando el exotismo de su "canto oriental", como califica su composición, dando rienda suelta a su imaginación en un episodio amoroso, a lo que tan ajeno es el original. En éste, la descripción del serrallo de Murad sirve sólo para dar unas pinceladas de color local, sin ninguna función argumental. El poeta de Valencia partirá de esa descripción, que en *Napoléon* comprende cuatro versos, para amplificarla en un relato marginal y ficticio. Con su aportación, Arolas desvirtúa la intención de su modelo, y desvía la atención de lo histórico verdadero hacia lo anecdótico verosímil, dejando abierta la posibilidad de desarrollar lo fabuloso, que quizás él mismo tenía intención de culminar en una tercera parte, a juzgar por el modo con que termina el texto publicado en el periódico valenciano. *Mourad - Bey* resulta ser, por lo expuesto, un eslabón en el proceso de transformación de un poema innovador de la *épica* clásica hacia la *leyenda* romántica.

Siete años después de la versión de Arolas, Antonio Ribot y Fontseré<sup>8</sup> publicaba *Solimán y Zaida, o El precio de una venganza*<sup>9</sup>, cuyo punto de partida es también el *Napoléon* de Barthélemy y Méry. El espacio y el tiempo son los mismos: Egipto durante la ocupación francesa. Pero el tema es otro: la confrontación bélica queda relegada a un telón de fondo, a mera referencia para situar a unos personajes ficticios que se mueven por amor y, sobre todo, por un sentimiento de venganza, como se indica en el título.

El romántico catalán elevó al primer plano del relato el elemento episódico introducido por Arolas en su *Mourad-Bey*, que, por cierto, fue también publicado en *El Constitucional* de Barcelona<sup>10</sup>, del que Ribot era redactor, casi al mismo tiempo que en el *Diario* valenciano. Es imposible que el autor de *Solimán y Zaida* no hubiera leído la versión castellana, y no advirtiera las posibilidades que ofrecía para desarrollar lo que en el "canto oriental" aparecía todavía embrionario.

Precisamente su orientalismo exótico, del que tantas muestras dio Aro-las, y muy distinto del medieval hispánico evocado por Zorrilla y otros, fue el que sedujo a Ribot para convertirlo en marco de su *leyenda*. Pero el hecho histórico en que se basa su relato procede del poema épico francés. Los 16 versos del canto primero de *Napoléon en Egypte* que describen el asesinato del general Kléber por un tal Solimán, no rebasan el valor del simple detalle anecdótico en el gran mural con que los autores franceses pintan la encarnizada lucha sostenida en el asalto de Alejandría:

**Au milieu des débris et des flots de fumée  
Kléber est apparu; le géant de l'armée s'est  
frayé dans les airs d'audacieux chemins; il  
embrasse une tour de ses puissantes mains; déjà  
l'on distinguait à son immense taille le Germain  
colossal debout sur la muraille. Quand un soldat  
farouche, Arabe basané, rampant sur les  
créneaux, jusqu' à lui s'est trainé; Souliman est  
son nom, sa patrie est le Caire; c'est là que des  
imans ont instruit le sicaire, qui, maigre  
d'abstinence et dévoré de fiel, par un meurtre  
éclatant veut conquérir le ciel; au moment où  
Kléber vers l'Arabe s'incline, la dague du séide  
a frappé sa poitrine. Il tombe, et les soldats,  
hors du poudreux fossé portent, en frémissant,  
leur general blessé.<sup>11</sup>**

En su *rifacimento*, Arolas había prescindido de estos versos, atento a la reproducción del friso heroico en sus líneas maestras, entreverando fragmentos sentimentales que sólo en germen pueden considerarse presentes en la fuente original. En *Solimán y Zaida*, en cambio, se convierten en el eje en torno al cual gira el argumento de la *leyenda*, que resumo a continuación:

Solimán y Zaida están enamorados; pero el padre de la joven, agá de Gaza, sólo a quien mata e Kléber la dará por esposa. Al eludir el compromiso sus cabecillas, dejan el campo libre a Solimán, lo que le atrae el odio de Selim, quien jura vengarse y obtener la recompensa por otros medios. Antes de partir para perpetrar el atentado, el amante obtiene de su amada la promesa de que beberá el veneno que acaba de entregarle, si él muere en ia empresa.

Solimán se dirige hacia El Cairo seguido de Muley-Ben, comisionado por Zaida para que le informe sobre el resultado del temerario propósito. El amigo alcanza a Soliman cuando lucha contra Selim y sus beduinos, que le dejan malherido. Mientras se recupera, se arrepiente del voto que ha arrancado a Zaida, y ruega a Muley-Ben que le suceda en el corazón de la amada, si él perece. Ya en El Cairo, ambos se separan una vez enterados de los hábitos de Kléber, aunque Mulay-Ben vigilará a cierta distancia a Solimán, acechado también por Selim, que aguarda el momento de su venganza. Al dirigirse el general, sin escolta, a la galería desde donde contempla la reconstrucción de la ciudad incendiada, Solimán surge de improviso y le apuñala, ocultándose entre las ruinas al acudir algunos soldados en auxilio del gobernador. La serie de quintillas de este capítulo XI (140 vv.) glosa con generosidad imaginativa el escueto relato de Barthélèmy y Méry. Compárense con los versos citados arriba los que Ribot compone para referir el asesinato:

**"!Quién va!", clamó el general,  
viendo a modo de serpiente  
salir del hoyo fatal el asesino  
inclemente, puesto en la mano  
el puñal.**

**El acero respondió  
primero que el asesino,  
que ni una palabra habló;  
pero su puñal se abrió en  
un corazón camino.**

**Cruje en la carne el acero,  
y luego sale humeante; a  
hundirse vuelve certero, y  
así sale y entra fiero diez  
veces en un instante.**

**Kléber, sintiéndose herido,  
defenderse quiere en vano;  
moribundo y desvalido, lleva  
al acero la mano, y cae  
desfallecido.**

**Permanece en sus enojos sin  
poder pedir ayuda, con la  
lengua inerte y muda, y medio  
abiertos los ojos, la espada  
medio desnuda.<sup>12</sup>**

Selim, que ha sido testigo de la escena, delata a Solimán a condición de que las autoridades francesas publiquen su participación en el criminal acto, lo que evitará que su pueblo le acuse de traición. Pero Muley-Ben conoce su perfidia y, cuando Solimán es apresado, jura vengarse, por amor, por amistad y por patriotismo, del soplón. En Gaza, un pregonero anuncia el inminente ajusticiamiento del asesino, y el ofrecimiento de una recompensa a quien informe del paradero del falso compinche. El agá, satisfecha ya su venganza, comunica a su hija que será de Selim; ella acepta aparentemente sumisa. Entretanto, los jueces, a instancias del capitán Ducange, condenan a Solimán a ser empalado en la aguja que corona la cúpula de una mezquita, tras serle quemada la mano criminal. La voz del oficial recuerda al joven la de su padre, un francés exiliado que, después del triunfo de la Revolución, regresó a su país, abandonando a la mujer y al hijo que habían constituido su familia durante su permanencia en Egipto.

Desde entonces, Solimán odió todo lo francés y, llegado el momento, se alistó en las huestes de Murad para luchar contra Napoleón. Mientras cuenta su vida, Ducange reconoce al hijo olvidado, y renace en él el sentimiento del amor paterno cuando ya no hay salvación para el reo, quien es ajusticiado tal como el capitán había propuesto.

Un largo epílogo de más de cien páginas, dividido en siete series o capítulos de extensión similar a los 19 que articulan el relato hasta este momento, ata los cabos que han quedado sueltos en el cuerpo de la *leyenda*: Muley-Ben envía a Zaida la mala nueva del triste final de Solimán. Selim regresa a Gaza para reclamar a la hija del agá. La noche en que se celebran los esponsales, Zaida, decidida a cumplir su promesa, introduce en la boca del traidor, cuando intentaba besar sus labios, el veneno que instantes antes ha ocultado en la suya. Ambos mueren sin que el agá, descubierto el engaño del beduino por advertencia de Muley-Ben, pueda evitar el desenlace. Muley-Ben se retira a la mezquita de Machidj a hacer penitencia. Al cabo de diez años se le aparece el espectro de Zaida, suplicándole que restituya a su tierra el cuerpo del amado, que se encuentra en París, y le dé sepultura junto a sus restos, bajo el sicomoro que celó sus amores. El amigo descubre el esqueleto de Solimán, ¡ expuesto en el Gabinete de Anatomía Comparada!, contemplado por Ducange, atormentado por haber inducido a los jueces a dictar la sentencia que acabó con la vida de su hijo. El anciano se niega a que el musulmán recupere aquellas reliquias, para él sagradas, y Muley-Ben sólo consigue que los despojos de Solimán sean orientados hacia la Kaaba.

Ribot ha reducido el plano objetivo - histórico dominante en el poema francés, dilatando el subjetivo-individual. El protagonismo de Napoleón y Murad y sus respectivas huestes - héroes y antihéroes - ha sido sustituido por el de personajes ficticios y humildes, "mediocres", según la terminología de Luckás. Verosímiles en principio, al situarlos el autor en un momento histórico perfectamente documentado, se convierten para el lector en verdaderos, tanto como los contendientes reales de la Historia.

Se trata, en definitiva de un recurso muy corriente en la narrativa romántica a partir de las novelas de Walter Scott.

Me apresuro a adelantar que en modo alguno pretendo afirmar que *Solimán y Zaida* sea una "novela histórica en verso". Ello supondría aumentar la confusión sobre el debatido hibridismo genérico del Romanticismo, y desatender las declaraciones del propio autor.

Este, en el "Prólogo", expone su concepto del género a que pertenece la obra, oponiéndolo claramente a la *epopeya* y a la *novela*. La *epopeya*, como la tragedia, desarrolla una acción de seres superiores o sobrenaturales en una época lejana, compuesta en "lenguaje sublime y hasta retumbante y enfático". La *leyenda*, en cambio, como el drama, "es el poema de la época"; sustituye el gusto por lo maravilloso de la épica por lo verdadero, y está escrita en un estilo "menos convencional que lo entienden hasta los no iniciados en los misterios del arte. Una leyenda es accesible a todas las inteligencias, no reclama de sus lectores conocimientos preliminares; no exige de ellos más que un corazón que sepa sentir. Pueden leerla con avidez hasta aquellos de cuyas manos se caería la *Iliada* como tuvieran el raro capricho de cogerla; una leyenda en nada se resiste a ninguna comprensión, y cualquiera se explica los sentimientos que trata de hacerle conocer el poeta por la identidad de los suyos propios. Todos saben colocarse sin violencia en el lugar que ocupan los personajes cuyas aventuras siguen, y gozar con ellos y con ellos padecer, porque esos goces y esos padecimientos son ... de hombres y no de semidioses. La poesía del sentimiento es la poesía de todos; en cada corazón tiene un intérprete"<sup>13</sup>.

Traza a continuación un breve apunte histórico de la épica desde el poema homérico y la *Eneida*, pasando por la *Gerusalemme liberata* y *La Araucana*, que "ya no tiene de épico más que la entonación ... [y] debe contarse entre las leyendas históricas", para alcanzar el último escalón, representado por Florian y Chateaubriand, "que proscribe[n] hasta las galas del ritmo", y, sobre todo, Walter Scott, quien "desenterrará las crónicas de su país y se apoderará de todas las gloriosas tradiciones de su patria para formar con ellas *magníficas novelas, las cuales, si como están escritas en prosa estuviesen escritas en verso, serían ingeniosas leyendas que se parecerían mucho más a las baladas y a los cantos de Byron que a los poemas épicos de los griegos y de los latinos*"<sup>14</sup>.

Para Ribot, pues, *leyenda* y *novela* son el resultado de la evolución de la *épica* en su búsqueda de lo humano verdadero, expresado con naturalidad. *Leyenda* y *novela* son dos soluciones contemporáneas para actualizar un género prestigioso pero envejecido, que ha perdido capacidad receptora entre un público cada vez más amplio y probablemente menos culto. La diferencia entre ambas estriba en el uso del verso o de la prosa.

Todo ello me parece de un cierto interés por un triple motivo que servirá para concluir esta exposición, forzosamente más breve de lo que su desarrollo completo requeriría:

En primer lugar, es importante este "Prólogo" porque Ribot lleva a cabo un esfuerzo clarificador para definir un subgénero narrativo denominado con ambigüedad por sus contemporáneos.

En 1834, al prologar *El moro expósito*, Alcalá Galiano había destacado los rasgos que caracterizaban la leyenda compuesta por Saavedra, pero omitió el término, empleando los menos comprometidos y más imprecisos de *poema* y *composición*, Rivas sí usó la palabra en el subtítulo de su obra, pero no correspondía a él hacer ninguna aclaración teórica. Tampoco fueron más explícitos Mora, Zorrilla y otros románticos. Ribot, en cambio, desde la perspectiva ventajosa que le daba el tiempo transcurrido, estaba en condiciones de fijar los límites entre las variantes narrativas barajadas por sus predecesores.

En segundo lugar, porque nuestro autor, al situar su leyenda en un pasado próximo y en una región relativamente remota, ensanchaba los conceptos de tiempo y espacio a que se atenían otros escritores<sup>15</sup>. Con *Solimán y Zaida*, la *leyenda* dejaba de ser "expresión de recuerdos de lo pasado", según proponía Alcalá Galiano, y se desligaba del folklore hispano para abrirse a nuevos horizontes.

Conviene recordar, por último, que quizá sea Ribot el español que más diversificó sus aportaciones a la narrativa romántica. En algo más de treinta años ensayó las distintas fórmulas vigentes en su época, desde el "poema en prosa" *Los descendientes de Laomedonte y la ruina de Tarquino*<sup>16</sup> y *El romancero del Conde-Duque*<sup>17</sup>, hasta la novela histórica<sup>18</sup>, aparte la traducción del poema de Tasso<sup>19</sup>. Los prólogos con que en la mayoría de los casos esboza su concepción del género muestran su preocupación permanente por delimitar las distintas modalidades. Sin olvidar su *Emancipación literaria didáctica*, intento bastante original de sistematizar una teoría romántica de la literatura, y una de las pocas obras que con ese fin se publicaron entonces.

*Solimán y Zaida* representa, técnica y cronológicamente, el paso inmediatamente anterior a la experiencia novelesca; pero también, con palabras de Allison Peers, "comparable en proporciones a *El moro expósito*, ... es testimonio del adelanto logrado por la poesía narrativa durante los quince años que median entre los dos poemas"<sup>20</sup>. Hay, en efecto, combinación de estilos y de metros. Predominan las redondillas, las quintillas y, sobre todo, los romances; no escasean los capítulos compuestos íntegramente en estrofas de arte mayor-cuartetos, quintetos, octavas -, aunque son más frecuentes las alternancias métricas en un mismo capítulo. El diálogo es abundante, en ocasiones muy ágil. La intriga, los reconocimientos, la alternancia y yuxtaposiciones de espacios y tiempos están manejados con habilidad. Prodigia el colorismo local, no sólo en la descripción de costumbres, sino en el uso de frecuentes arabismos para designar instrumentos, vestuario, oficios, edificios, flora, fenómenos atmosféricos, etc. Los personajes, en fin, se mueven a impulsos de sus pasiones de amor, de odio y de venganza, sentimiento este último que es el denominador común de todos ellos y móvil de la trama.

Así es como *Napoléon en Egypte*, epopeya nacida con el propósito de renovar un género caduco, se transformó en *canto oriental* primero, y en *leyenda árabe* después.

LUIS F. DÍAZ LARIOS  
Universidad de Barcelona

## Notas

1) *Napoléon/en Egypte/Waterloo et Le fils de rhomme*/par Barthélemy et Méry;/Précédés d'une Notice littéraire par M.Tissot,/de l'Academie française ;Edition illustré par/Horace Vernet et Hte. Bellangé./ (viñeta)/Paris [1828], Ernest Bourdin, Editeur,/Rue de Seine, 51; 330 p. (Cfr: "Una influencia desconocida en Arolas: Barthélemy y Méry y su poema épico *Napoléon en Egypte*"; *Natio-nalismo et cosmopolitisme dans les littératures ihériques au XIXème siècle*, Université de Lille III, 1975; pp. 59-77).

2) *Obras de Juan Arolas*, B. AA. EE., núms. 289-291, Madrid, 1981-1983. (*Mourad-Bey* se encuentra en el vol. III, pp. 290-310).

3) Nota a "Bonnabardi" (XXXIX), *Les Orientales*, en *Oeuvres poétiques*, I.Bibliothèque de La Pléiade, 1968, p. 707.

4) "Alexandrie", "Mourad-Bey", "Les Pyramides", "Le Caire", "Le Désert", "Ptolémaïs", "La Peste" y "Aboukir".

5) P. xiv.

6) Pp. xv-xvi.

7) P. iv.

8) Ribot es claramente un "olvidado", pendiente aún del estudio global que determine su significación entre los románticos catalanes que escribieron en castellano, y entre los demás españoles que tuvieron en Madrid su centro de irradiación.

9) Librería de Gaspar y Roig, Editores. Madrid, 1849; 388 p. + ilustraciones fuera de texto.

10) 21-23 de agosto de 1842. Sólo la "Primera parte".

11) "Alexandrie", pp. 23-24

12) P. 82.

13) Pp. vii-viii.

14) P. xi. (El subrayado es mío).

15) Quizá con la única excepción de Arolas.

16) Imprenta de Ignacio Estivill, Barcelona, 1834.

17) Su Título completo es *El romancero del Conde-Duque, o La nueva Regencia*, Librería de Ignacio Oliveres, Barcelona, 1842. Cfr. mi artículo "El rom. del C. — D., de R. y F., entre la sátira política y el episodio nacional", *Anuario de Filología* (Univ. de Barcelona), II (1976); pp. 331-47.

18) *El quemadero de la Cruz, víctimas sacrificadas por el Tribunal de la Inquisición*. Novela original. Madrid, 1869 (2 vols.) Fue también traductor de V.HUGO (*Los trabajadores del mar*) y de JULI VERNE (*Los ingleses en el Polo Norte. Aventuras del Hatteras*). La novela histórica *Don Juan I de Castilla, o Las dos coronas* (Imprenta de Repullés, Madrid, 1852), que se le atribuye en algunos repertorios bibliográficos (Cfr: v. gr. J.I.FERRERAS: *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Cátedra, Madrid, 1979; p. 346), es de José Ribot y Fontseré.

19) Traducción en octava rima por D.J.Caamaño y D... Librería de Cabrerizo, Valencia, 1841. En el cap. XVI de *Solimán y Zaida* se transcriben 8 octavas del canto XVI.

20) *Historia del movimiento romántico español*, Gredos, Madrid, 1967; II, p. 312.