

ZELINDAJA, ESPEJO CÓNCAVO DE LARRA

Todo lo sarcástica que se quiera, cuando se piensa en una sonrisa romántica no puede por menos de saltar a nuestra imaginación la figura de Larra. De todos es conocida su vena satírica, que le empujaba a no perder ocasión de ironizar aun desde los presupuestos más dramáticos. No es de extrañar, pues, que a la hora de escribir *El doncel de don Enrique el Doliente*, una novela histórica dotada de todos los ingredientes trágicos (amores imposibles, conjuras malignas, pasiones encontradas y un final desastroso — relativa excepción en el género — de muerte y locura), encuentre sin forzar la acción, puntos de escape para su peculiar comicidad.

Resaltan, en primer lugar, ciertos personajes de indiscutible patrón humorístico, tales como el montero Hernando, para quien el universo es una escena de caería, a cuyo código traduce sentimientos, hechos e individuos, o el posadero Nuño, que emplea, venga o no venga a cuento, su muletilla «como gustéis». También la ingenuidad del pajecillo Jaime da lugar, incluso en pasajes trascendentes, a distensiones cómicas, que palían en cierto modo lo angustioso de la situación vivida por los protagonistas. A veces topamos con capítulos enteros de franca comicidad, como la visita al castillo de los dos frailes disfrazados o los preparativos del juicio de Dios, con los comentarios del público y los apuros de los dos emisarios de la condesa. Y, de principio a fin, la voz que narra es idéntica a la del pobrecito hablador, a la de Andrés Niporesas, a la de Fígaro, a todas las que en fin satirizan en los artículos sobre política, literatura o costumbres, aventurando comentarios que a veces ponen en duda la seriedad de la trágica historia que nos cuentan. Hasta aquí cabe admitir que tanto la aparición de personajes y situaciones cómicas, como los comentarios directos del narrador forman parte de la mezcla de estilos que admite la invención romántica, y que Larra tiene siempre presente, por ejemplo cuando afirma:

... en el mundo está el llanto siempre al lado de la risa; parece que estas afecciones no pueden existir una sin otra en el hombre ¹.

Pero encontramos además en algunos pasajes una ironía velada que cumple, a mi modo de ver, otra función diferente, ya que no siempre es percibida en una primera lectura. La actitud que hemos señalado en el narrador no es siempre abierta. Llamen la atención ciertas descripciones que por lo desorbitadas producen, en momentos en que un comentario claramente irónico sería inadmisibile, un desfase

¹ «El sí de las niñas», *La Revista Española*, 9 de febrero de 1834.

que, si no provoca la carcajada, pone en evidencia al personaje afectado, restándole fuerza dramática y, con ello, adhesión por parte del lector. En este sentido me parece curiosa la aparición de Hernán Pérez de Vadillo — el marido de Elvira — en el palenque donde ha de lidiarse el juicio de Dios. El narrador nos lo presenta así:

Traía Hernán Pérez vestido sobre su arnés blanco, como de caballero novel, sin empresa ni mote, un falso peto de aceituní vellud bellotado, verde brocado, con una uza de brocado aceituní vellud bellotado azul, calzas de grana italianas, una caperuza alta de grana y espuelas de rodete italianas; llevaba sus arneses de piernas y brazales con hermosa continencia (pg. 192) ².

El término «uza» está indocumentado. A lo que más se acerca es a una «huca», antigua «yuca», que era un velo que salía del yelmo y cubría los hombros. A decir verdad, tengo la sospecha de que se trata de una palabra inventada y, como las restantes en la descripción, ligeramente arbitraria. Por lo demás, el conjunto de la indumentaria del bravo guerrero resulta de una policromía exagerada y de mal gusto, sin omitir la insistencia en las «bellotas». A efectos fónicos, todo el párrafo da lugar a una reiteración sospechosa, producida por una cadena de aliteraciones, con abuso significativo de las terminaciones en -ado y -ana y de consonantes bilabiales oclusivas («peto», «vellud», «bellotado», «verde», «brocado», etc.), prepalatales («caballero», «vellud», «bellotado», «llevaba») e interdenciales («uza», «aceituní», «azul», «calzas», «caperuza», «brazales»), lo que explicaría la invención de esa enigmática «uza» ³. Este párrafo, leído en voz alta, lejos de crear una armonía poética produce casi una cacofonía de efecto hilarante. No sorprende si se piensa que el marido de Elvira, tratado con mucho tiento por el narrador y ganando la simpatía del lector medio de la época, deja mucho que desear, si se observa el texto con detenimiento. Y es ésta una de las ocasiones en que indirectamente queda en ridículo, lo mismo que quedará en el desenlace del duelo el valiente don Luis de Guzmán, quien sufre una aparatosa caída un tanto grotesca, habida cuenta de la situación heroica en que tiene lugar ⁴.

Por otra parte, es evidente que nos hallamos ante uno de los pasajes más tí-

² Las citas remiten a la edición de CARLOS SECO SERRANO, *Obras de D. Mariano José de Larra (Figaro)*, Tomo III, Madrid, Biblioteca de Autores españoles, 1960.

³ Por cierto que en otra palabra no documentada, «zolloa», que aparece en el capítulo XV, en la descripción de Abenzarsal, también encontramos los mismos fonemas (pg. 77).

⁴ De la relación entre estos dos actores he hablado en otros trabajos, cfr. p. ej. «Particularidades del marco histórico en *El doncel de don Enrique el Doliente*», en *Romanticismo III-IV. Acti del IV Congresso sul Romanticismo spagnolo e ispanoamericano*, Genova, Biblioteca di Letterature, 1987, pp. 137-144.

picos del género. El juicio de Dios es el momento culminante de algunas de las más destacadas novelas de la época (*Ivanhoe*, *Sancho Saldaña*, etc.) y en todas ellas es tratado con la seriedad que el caso requiere. Aquí, sin embargo, comienza con gran desenfado, no sólo por los comentarios de los espectadores, sino por las peripecias de los emisarios y la discusión del montero con el faraute. Si a este ambiente inicial se añade la velada ironía con que son tratados los dos contrincantes, la seriedad del pasaje queda en entredicho.

Pero a la hora de hablar de la comicidad de esta novela, es obligado detenerse en el capítulo XXXII, que ha llamado la atención por ser el único humorístico en su totalidad, precisamente en llamativo contraste con el que le precede, donde el dramatismo de la novela ha alcanzado su punto álgido. Dejamos allí a Elvira desmayada, a Macías preso y a Vadillo descubriendo señales sospechosas de infidelidad. Aquí acababa el tomo III y al comenzar el IV y último los lectores tuvieron que experimentar un cierto choque. De un capítulo a otro se han producido toda serie de desplazamientos: lugar, tiempo, actores y hasta estilo, pues desciende del tono altisonante de la escena de amor a la familiaridad del lenguaje costumbrista. Nos encontramos en la venta de Arjonilla donde vamos a conocer al posadero Nuño y a un grupo de alegres monteros, del que en seguida destacará Peransúrez, viejo amigo de Hernando. Cómicos son los diálogos que se establecen entre ellos y más aún el desenlace del capítulo, que remata «una larga carcajada de la concurrencia». Por lo que respecta a la voz del narrador, es aquí donde alcanza el tono máximo de la sátira, con sus alusiones al «gobierno de justo medio» y a los «periódicos ministeriales del día». También se hace más patente que nunca la presencia de Cervantes, citado explícitamente, remedado en el estilo y reproducido en uno de sus personajes más celebrados por su comicidad: Maritornes.

Este capítulo comienza, tras una breve descripción del lugar, con la leyenda de la mora Zelindaja. Me he ocupado de ella en reiteradas ocasiones⁵ porque siempre me ha fascinado este inciso que, si bien es propio de este género de novelas y tiene también su función de indicio para los hechos que ocurrirán más tarde⁶, llama la atención por sus especiales características, que lo diferencian con mucho de las leyendas más o menos fantásticas intercaladas en otros relatos históricos. Que los personajes están en clara relación con los protagonistas de la novela es evidente. La inconstante Zelindaja, que habiendo correspondido en un principio

⁵ Vid. en especial el capítulo V de la tercera parte de mi estudio *La historia: inagotable temática novelesca. Esbozo de un estudio sobre la novela histórica española hasta 1834 y análisis de la aportación de Larra al género*, Bern-Frankfurt/M-New York-Paris, Peter Lang, 1991, pp. 227-245.

⁶ Cfr. ERMITAS PENAS VARELA, *Macías y Larra. Tratamiento de un tema en el drama y en la novela*, Universidad de Santiago de Compostela, 1992, pp. 172-177.

al astuto moro «le había dejado después, sin verdadero motivo, por otro y otros moros sucesivamente, con la natural facilidad y ligereza de sus sexo leal y encantador», es la Elvira que Macías imagina en sus momentos pesimistas:

Sed noble, señora, hasta en la perfidia misma. Medios hay aun de ser noblemente malo. ¿Sois veleidosa? ¿Por qué no me decís: «¡Macías, soy mujer! ¡Plúgome vuestro amor, mas hoy me cansa! (pg. 153).

¿Será que en mi muerte te goces impía,
Oh pérfida hermosa, muy más aún ingrata?
¿Así al tierno amante más fino se trata?
¿Cabrá en tal belleza tan grande falsía? (pg. 182).

Al final de la historia el paralelismo entre las dos heroínas se hace más patente. Durante el combate, Elvira desaparece. Todo lo que sabemos es que:

... se vio en diversos puntos de la muralla, sin temor alguno ni a las armas, ni a los combatientes, ni a las llamas que consumieron aquella noche el castillo sin saberse quien las hubiese prendido, una mujer desmelenada, agitando con ademán frenético una antorcha en medio de las tinieblas y gritando con feroz expresión: — ¡Es tarde!, ¡es tarde! — lema antiguo del fatal castillo. No faltó en la comarca quien creyó que sólo podía ser la mora encantada la que parecía triunfar, con bárbaro regocijo de la destrucción de su antigua cárcel... (pg. 203).

El lector imagina en seguida que la presunta mora no es otra que Elvira, a quien más tarde verá repitiendo en su locura la misma frase. Pero antes, ha sido doña María de Albornoz la confundida por los habitantes de Arjonilla con Zelindaja. Nuño ha oído una voz que gritaba «Esposo, esposo mío» y ha visto «una luz pálida y blanquecina que andaba de una parte a otra y de cuando en cuando parecía ponérsele por delante una sombra más larga que una esperanza que no se cumple.» (pg. 163). Naturalmente, siguiendo la superstición general, ha dado por hecho que se trataba del espíritu de la legendaria penitente. La mora aparece, pues, relacionada con las dos mujeres que intervienen en la trama central de la novela. Por lo que respecta al mago, reúne a su vez rasgos de los tres hombres principales. Su raza trae a la memoria la descripción física de Macías, de quien sabemos que «en caso de duda hubiera podido atestiguar con su propia persona la larga dominación de los árabes en Castilla» (pg. 39). Por otra parte, su condición de mago y su afición al sexo contrario — «pues todas las tradiciones convenían en que éste había sido el flaco del moro encantador y descomunal» (pg. 157) — lo acercan a Villena, en quien «no dejaba de ser notado [...] cierto afecto decidido al bello sexo» (pg. 20). El conde es además señor del castillo cuando tenemos noticia de él, como lo había sido el moro en su tiempo. Y, por raro que parezca, tampoco le faltan al amante de Zelindaja rasgos del probo Vadillo, pues parece ser que fue «hombre de suyo sen-

tado y poco aficionado a mudanzas», como lo es el hidalgo, y que había construido el castillo «para satisfacción de odios y rencores propios suyos», razón principal por la que Hernán Pérez toma la causa de su señor el Conde contra Macías.

Esto por lo que respecta a los personajes, pero los paralelismos se dan también en otros niveles. El diálogo de la leyenda está formado de frases todas ellas rescatadas de otros capítulos:

- Mi honor [...] no lo consiente.
- Cede, bien mío.
- Imposible. [...] ¡Mi honor es lo primero!
- ¿Y los juramentos, ingrato, y las promesas, falso? [...]
- ¿Yo juré nunca, prometí yo acaso?
- [...]
- Ved que mi muerte, moro mío, será obra de tu rigor.

Compárense con otras tantas diseminadas por la novela, invariablemente en boca de un miembro de la pareja central:

- ¡Mi honor, mi honor, Macías! (pg. 136)
- Sí, bien mío — respondió Macías —. Vana es ya la porfía (pg. 134) (cfr. también pg. 153)
- El caballero seréis de la inocencia. El mío es imposible.
- ¡Imposible! Elvira, vos sois... (pg. 74)
- ¿Será posible [...] que insistáis en ocultaros de quien ha de ser vuestro caballero no sólo acaso en la lid...?
- Imposible — repuso por lo bajo también la tapada. (pg. 89)
- Mis ojos [...] os lo dijeron [...] ¿Por qué los vuestros me respondieron? Callaran ellos y muriera yo callando. Ellos me animaron empero. Bien lo sabéis, señora. Mi amor es obra vuestra.
- ¿Mía? ¡Sed, doncel, más generoso! (pg. 134)
- Elvira, pues, adiós. Mi muerte es tuya, como fue mi vida (pg. 155).

Y no hace falta insistir sobre la repetida expresión «es tarde», que se erige en lema de ambas historias.

También a nivel espacial se observan ciertas analogías, no sólo por discurrir ambas tragedias en el mismo escenario, sino también por las propias características del lugar que reflejan las situaciones en que los personajes están inmersos. El castillo está descrito con minuciosidad y no carece de rasgos humanos. Por ejemplo, se dice de Macías que está encerrado en «una sala baja incrustada [...] en el corazón de una mole de piedra» (pg. 170). La fortaleza está en litigio, como lo está la de Elvira entre marido y amante. Se dice también que:

... se habían adherido a él [al castillo], como en aquellos tiempos de ignorancia solía frecuentemente suceder, mil vagas tradiciones, mil supersticiones fabulosas, que habían consolidado algunos malhechores, cobijándose en él secretamente y haciéndole cuartel general y centro de sus operaciones (pg. 157).

No es difícil trasladar esta descripción a la historia de Macías, quien se deja arrastrar por supersticiones, fomentadas por el astuto Abenzarsal — por cierto también mago e inventor de filtros —, que se vale de ellas para organizar toda su intriga. Por fin, en lo que atañe a la temporalidad, no hay que olvidar que se trata de una leyenda popular tan lejana del *tiempo de la historia* como las peripecias de Macías y Elvira lo están del *tiempo del relato*, siguiendo la nomenclatura de Gérard Genette⁷, es decir, de una novela histórica dentro de la novela histórica.

Ahora bien, lo curioso no es la abundancia de elementos comunes en ambos relatos, sino su inversión. Es de notar que Elvira es o ha sido objeto de persecución amorosa por parte de los tres hombres representados en el moro — Macías, Vadillo y Villena —, mientras en la leyenda es el propio mago quien se ve solicitado por varias mujeres. Así también los diálogos quedan invertidos, correspondiendo las frases de amor de Macías a las doncellas encantadas y los desdenes de Elvira al pérfido encantador, lo que debía resultar de una comicidad extrema en una época en que era impensable una actitud semejante en ambos sexos. Aún hoy el efecto es distorsionante, dadas las actitudes marcadamente femeninas que adopta el moro: se defiende con «grave remilgamiento y afectado pudor y compostura», «cogiendo un abanico e imitando con él y con el desvío de sus ojos el antiguo sistema de su pérfida Zelindaja». El propio narrador nos aclara que «no parecía sino que había nacido hembra y mora más que varón y moro».

En el capítulo XXIX, Macías, al abandonar su escondite en la cámara de Elvira, se ha quejado de la escena casi amorosa que se ha visto obligado a presenciar entre los esposos, escena que ha culminado en un beso:

¡Ingrata! ¿Qué pretendéis ahora de mí? ¿Sacáisme aquí a la luz por si no veo bien allí vuestras infernales caricias, por si no oigo bien vuestros pérfidos juramentos? ¿Qué os hice yo para rigor tan grande? (pg. 144).

De nuevo nos hallamos ante las desviadas apreciaciones del doncel respecto a la índole de su dama. Una situación similar se nos presenta en el cuento, contemplada también a la inversa. Aquí es el moro quien — esta vez intencionadamente — provoca los celos de las doncellas sepultadas en el castillo:

⁷ GÉRARD GENETTE, «Temps de l'histoire» / «Temps du récit», *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

era todo su placer, cuando veía a una ya tan madura y encaprichada de él como juzgaba necesario, hacerla testigo de los enamorados motetes y de las apasionadas caricias que a otra fingía... (pg. 157).

Tampoco falta la inversión en el plano espacial. El mismo rastrillo que condujo a Zelindaja a la tortura será el espacio límite que conduzca a Macías a la muerte. Pero si Zelindaja se pierde al cruzarlo para entrar al castillo, Macías — y no Elvira — muere, no al entrar sino al salir de su prisión, traspasando ese mismo rastrillo.

Parece, en fin, que toda la historia de la mora encantada es un espejo en el que se reflejan los principales personajes y acontecimientos de la novela, pero en lugar de reproducir las imágenes en su exacta apariencia externa, funciona como esos espejos de feria en que los objetos reflejados aparecen distorsionados e invertidos. Y del mismo modo que el espejo cóncavo del esperpento muestra en su deformación una verdad más profunda que la aparente, este espejo lariano, adelantándose un siglo, llama la atención sobre el equívoco del «parecer», o como decía Tarr refiriéndose a los artículos, «engaña con la verdad»⁸. Ni la sombra que ven los habitantes de Arjonilla es Zelindaja, sino doña María primero y Elvira después, ni Macías es víctima de la perfidia y coquetería de su dama, sino que ambos son víctimas de los valores del discurso de la sociedad en la que viven así como de sus propios errores. A Elvira la pierde su misma virtud⁹, mientras Macías, guiado siempre por su obstinación, yerra en todos sus pasos, como cuando tratando de salvar a la condesa sólo consigue comprometer a su propia amante. En esto es fiel reflejo su criado Hernando, quien siempre que intenta ayudar a su señor no hace sino perjudicarlo, impidiéndole matar a Vadillo en el bosque u obligando a Ferrus a soltar el rastrillo en el que hallará la muerte.

Podemos deducir de lo visto hasta aquí que la leyenda insertada mantiene con la *diégesis principal* un diálogo que pone en evidencia los presupuestos insertos en ella y, por extensión, los del género a que la novela pertenece. Tanto la velada ironía que hemos visto en el juicio de Dios — engañoso también por cierto, ya que en la lucha vence el campeón de la mentira —, como el cuento de Zelindaja, plagado de rasgos típicos de las novelas históricas, tales como el castillo, la magia y la procedencia arábiga de los protagonistas, están enfocando desde una perspectiva satírica la propia novela, en la que se han tratado con seriedad ciertos principios románticos como la caballeridad o el imperio de las pasiones. La mayoría de los

⁸ F. COURTNEY TARR, «El pobrecito hablador: estudio preliminar», *Revue Hispanique*, LXXXI, 1933, pg. 429. CXI,

⁹ «No se le podía ocultar a Elvira que cualquiera que hubiera sido la suerte del doncel, su tenacidad y el empeño con que a todo trance había querido defender su moribunda virtud, había tenido gran parte en ella» (pg. 186).

críticos echan a faltar en *El doncel* lo más característico de la obra larriana, lo que le ha valido al autor todo su prestigio: la sátira. Pues bien, esta historieta morisca, clara parodia de la propia novela en que aparece inserta, entra ya de lleno en el terreno de la sátira. Encontramos efectivamente los mismos procedimientos empleados en los artículos y muy bien estudiados por algunos críticos, tales como situaciones grotescas, caricaturas, distorsión de la realidad, etc.¹⁰ En el caso que nos ocupa el objeto de crítica no es una persona ni una situación política o social. Se trata, sobre todo de una sátira literaria. Así como Cervantes satirizó los libros de caballería en su obra maestra, Larra satiriza la novela histórica romántica, pero no con otro tipo de novela que la ponga claramente en evidencia — como más tarde hará Galdós —, sino desde el interior mismo de un texto en el que con toda seriedad se cumplen los presupuestos genéricos. Por ello, no es casual la insistente presencia del *Quijote* en este capítulo, que se nos revela así más cervantino aún de lo que aparentaba.

El diálogo — en el sentido bakhtiniano del término¹¹ — que se establece entre ambas historias es una especie de confrontación entre ilustración y romanticismo. Sabida es — ya Escobar lo puso de manifiesto¹² — la formación ilustrada de Larra, de la que nunca llegó a apartarse por completo. Su evolución se limitó a un «desplazamiento de la conciencia» por decirlo con palabras de Kirkpatrick, quien también ha observado que «mientras muchos de sus contemporáneos adoptaban formas y temas románticos más o menos superficiales, él comenzaba a abordar su problemática implícita»¹³. Y cabe añadir que también la aborda implícitamente. En efecto, podemos notar — a pesar de su innegable evolución — que el romanticismo larriano está en la substancia, mientras la forma sigue manteniéndose ilustrada. Así, en su drama Macías lanza, sí, un grito de rebelión apasionada, pero lo

¹⁰ Cfr. p. ej. JOSÉ ESCOBAR, «*El pobrecito hablador* de Larra y su intención satírica», *Papeles de Son Armadans*, LXIV, 1972, pp. 5-44; VICENTE CABRERA, «El arte satírico de Larra», *Hispanófila*, 59, 1977, pp. 9-17.

¹¹ «Le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. [...] les deux voix sont dialogiquement corrélées, comme si elles se connaissaient l'une l'autre (comme deux répliques d'un dialogue se connaissent et se construisent dans cette connaissance mutuelle), comme si elles conversaient ensemble. [...] Tels sont les discours humoristique, ironique, parodique, le discours réfractant du narrateur, des personnages, en fin le discours des genres intercalaires: tout cela, ce sont des discours bivocaux, intérieurement dialogisés.» (MIKHAIL BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Traducción francesa: Paris, Gallimard, 1978, pp. 144-145. Versión original: Moscú, 1975).

¹² JOSÉ ESCOBAR, *Los orígenes de la obra de Larra*, Madrid, Prensa Española, 1973.

¹³ SUSAN KIRKPATRICK, *Larra: el laberinto inextricable de un romántico liberal*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 106-109.

lanza dentro de las más estrictas reglas aristotélicas. De ahí que la diferencia con la novela no sea tan radical. Larra era consciente del carácter dialógico de la novela a diferencia del drama que es por lo general monológico¹⁴, aunque entonces no se manejasen estos términos. Así, al hablar de la duplicidad de la acción en *El trovador*, le reprocha a García Gutiérrez que «ha imaginado un plan vasto, un plan más bien de novela que de drama, y ha inventado una magnífica novela; pero al reducir a los límites estrechos del teatro una concepción demasiado amplia, ha tenido que luchar con la pequeñez del molde»¹⁵. Por ello él, que ha centrado el *Macías* en una sola acción, despliega ésta en dos al componer el *Doncel* y establece dentro del mismo contenido el diálogo que en el drama ya mantenían contenido y expresión. Pero los discursos opuestos son los mismos y ambos remiten al ámbito literario: /expresión ilustrada/ vs. /contenido romántico/ en el drama; /poeta ilustrado (Villena)/ vs. /poeta romántico (Macías)/ en la novela. Esto no quiere decir que falte en esta última la reflexión política, histórica y social, pero el enfrentamiento de estos discursos no se presenta entre los dos protagonistas, sino entre cada uno de ellos y su correspondiente antagonista (Guzmán para el conde y Vellido para el doncel)¹⁶. La oposición Macías / Villena — figuras ambas rescatadas de la Historia de la Literatura — es en la novela fundamentalmente literaria, aunque en el drama presente otras connotaciones.

Y de nuevo esta oposición aparece figurativizada en el capítulo XXXII, el mismo que trata la historia de Zelindaja. Durante el pasaje de la venta es llamativa la presencia de la luz, tanto en su sentido real como en el metafórico. Nuño se lleva el candel a cuya luz cenaban los monteros, dando lugar al siguiente diálogo:

- ¿Habéis visto, Peransúrez? [...]
- He visto, he visto [...] y pluguiera al cielo que siguiera viendo.
- Decís bien, porque el bueno de Nuño [...] nos ha dejado ¡vive Dios! como solemos quedarnos al fin de los sermones de nuestro buen párroco, es decir, a oscuras.

Y a su regreso, prosigue el tema:

- Ya que habéis tenido por conveniente, señor Nuño [...], llevarnos la luz [...] ¿no nos podríais dar algunas luces, en cambio de la que nos correspondía, acerca de ese misterioso personaje...? (161).

¹⁴ «Si le romancier [...] n'entend pas la bivocalité organique et le dialogue interne du mot vivant en devenir, il ne comprendra ni réalisera jamais les possibilités, et les problèmes réels du genre romanesque. [...] Arraché a l'authentique plurilinguisme du langage, le roman dégénère, le plus souvent, en drame...» (M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., pp. 147).

¹⁵ «El trovador», *El Español*, 4 de marzo de 1836.

¹⁶ Cfr. al respecto el capítulo «Discurso social vs. discurso individual» de mi estudio *La historia: inagotable temática novelesca*, op. cit., pp. 194-205.

La luz está presente ya en el epígrafe del capítulo, indicio por su carácter paradójico de ese mundo al revés que va a ser la leyenda de la mora:

En Castilla está un castillo
Que se llama Rocafrida:
Tanto relumbra de noche
Como el sol a mediodía.

Luz y oscuridad; razón y pasiones. La historia exaltada de Zelindaja comentada por el razonable Peransúrez, el hombre que, aun de origen humilde, tanto habla de luces y tan bien demuestra las suficientes para engañar a los dos alcaides del castillo. Un capítulo que, salvando lo referente a la leyenda, está plagado de un costumbrismo que se diferencia notablemente del tono elevado del resto de la novela. El contraste no puede ser más llamativo.

Pero quede claro que, a pesar de este contraste, se trata de un diálogo y no de una oposición. En Larra están siempre presentes las dos tendencias, sin que ninguna resulte vencedora contra la otra, o mejor aun, sin que la una pueda aislarse de la otra. De hecho, a la hora de clasificar su drama, huye tanto del término «clásico» como del «romántico»¹⁷. Tampoco puede decirse que hacia el final de su vida asuma de lleno el romanticismo — literariamente hablando —, ya que junto a la entusiasta crítica de *Los amantes de Teruel* no hay que olvidar los duros reproches al *Antony* de Dumas, que fue definido por Auguste Le Breton como «el más romántico de todos los dramas románticos»¹⁸, opinión compartida por la mayoría de los estudiosos que ven en él un ejemplo del «romanticismo más truculento»¹⁹. El héroe de este drama, considerado como «una imagen admirable, acabada del romántico»²⁰, fue descrito por su autor en los siguientes términos: «Melancolía, pasión, misantropía, egoísmo, metafísica, desprecio, terror»²¹. Este retrato no dista demasiado de nuestro Macías y, sin embargo, Larra se muestra feroz en su crítica contra

¹⁷ «He aquí una composición dramática a la cual fuera muy difícil ponerle nombre. [...] ¿Es una comedia moderna según las reglas del género clásico antiguo? Menos. [...] ¿Es un drama romántico? No sé qué punto de comparación puedan establecer los críticos entre *Antony*, *Lucrecia Borgia*, *Enrique III*, *Triboulet* y mi débil composición». («Dos palabras», en *Obras*, op. cit., III, 257).

¹⁸ Citado por PIERRE BRUNEL, *Histoire de la Littérature Française*, T. II, Paris, Bordas, 1972.

¹⁹ G. LANSON, *Grand Revue*, 25-VII-1912.

²⁰ JACQUES COPEAU, *Alexandre Dumas, Théâtre Complet*, Paris, 1912.

²¹ En el epílogo a su primera edición. Citado por FERNANDE BASSAN y SYLVIE CHEVALLEY, *Alexandre Dumas père et la Comédie Française*, Paris, Lettres Modernes, 1972, pg. 55. Dumas demostró siempre una especial preferencia por este drama y dedica a su gestación, estreno y consecuencias varios capítulos de sus *Memorias*, donde afirma: «non seulement c'est mon oeuvre la plus originale, mon oeuvre la plus personnelle, mais encore c'est une de ces oeuvres rares qui ont une

Dumas, que es «combatido con todas las armas», por emplear sus propias palabras, entre otras cosas porque «ha probado que cuando un hombre y una mujer se ponen en lucha con las leyes recibidas en la sociedad, perece el más débil, es decir, el hombre y la mujer, no la sociedad»²². Pero esto es también lo que ocurre en *El doncel*, cuya fuente principal es precisamente una obra de Dumas, *Henri III et sa cour*²³.

Se ha señalado que las fechas de la composición de drama y novela coinciden con la transición de las tendencias literarias de Larra. Hay quien afirma incluso que en este momento se haya en una especie de «justo medio»²⁴, lo que a mi entender es ir demasiado lejos. Pese a su innegable evolución, sus posturas nunca llegan a ser absolutamente marcadas. Se percibe en toda su obra una vacilación constante, propia del genio reflexivo, que le conduce a explorar diversos caminos pero también a salir insatisfecho de todos ellos, lo que ya es característico de la vena romántica. Así, cuando escribe una novela histórica — no olvidemos que por encargo —, asume el género en todas sus significaciones y, a la vez, no puede resistir la tentación de ponerlo en evidencia. En *El doncel* confluyen, pues, la pasión romántica y la reflexión ilustrada. Y por lo que se refiere a la sonrisa que en ella percibimos, no cabe duda de que mantiene la distancia reflexiva del hombre ilustrado, pero hay que admitir también que — sarcástica en fin — reproduce la desesperada mueca del romántico.

MARÍA-PAZ YÁÑEZ
Universidad de Zurich

influence sur leur époque.» ALEXANDRE DUMAS, *Mes Mémoires*, ed. de Pierre Josserand, Paris, Gallimard, 1967, T. IV, pg. 302.

²² «*Antony*, drama nuevo en cinco actos de Alejandro Dumas», *El Español*, 25 de junio de 1836.

²³ Vid. JAMES DURNERIN, «Fascinación y repulsa por Dumas en el Larra crítico y creador», en VV.AA. *Revisión de Larra ¿Protesta o revolución?*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1983, pp. 143-170.

²⁴ *Ibid.*, pg. 147.