

La novela histórica romántica en España: El Doncel de don Enrique el Doliente o el apego a un paradigma

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ ÁLVAREZ

RESUMEN

El presente trabajo aborda la vertiente menos conocida de la producción literaria de Mariano José de Larra. Aparte de sus célebres artículos, Larra escribió también *El doncel de don Enrique el Doliente*, novela histórica concebida por la crítica como una simple prolongación de su drama *Macías*. Trataremos de contravenir esa afirmación y enfatizaremos dos aspectos que dismantelan la interpretación tradicional de la novela. En primer lugar, debemos subrayar su fuerte naturaleza ficticia, que no permite trasvasar —como se ha dicho a menudo— contenidos medievales a la época de Larra. En segundo lugar, Elvira, el personaje femenino —y no Macías— sería el único cuyo perfil podría «viajar» al presente. Esta especie de anquilosamiento generalizado en el pasado nos muestra cómo Larra sigue paradigmas narrativos propios de la novela histórica romántica.

Palabras clave: Larra, Novela Histórica, Ficcionalización, Mímesis, Diégesis.

ABSTRACT

The present essay deals with the most unknown part of Mariano José de Larra's literary work. Apart from his celebrated articles, Larra also wrote *El doncel de don Enrique el Doliente*, historical novel understood by critics just as a derivation from his play *Macías*. We will try to contradict that statement and we will focus on two aspects which dismantle this novel's traditional interpretation. Firstly, we have to underline its strong fictional nature, which doesn't allow to transfer —as often has been said— medieval contents to Larra's time. Secondly, Elvira, female character, — and not Macías— should be considered the only one whose profile can «travel» to the present and reflect partly tormenting author's love matters. This sort of ankylosis in the past shows us how Larra is following narrative paradigms belonging to romantic historical novel.

1. FICCIONALIZACIÓN

Frente a lo que ha llegado a afirmar cierto sector de la crítica poco proclive al subgénero «novela histórica», desde estas líneas postularemos que tal sintagma no encierra ninguna incongruencia, en tanto no nos hallamos ante el aumento de historia y ficción: todo el caudal informativo vertido en el espacio novelesco se textualiza y adquiere automáticamente la categoría de ficticio. El adjetivo «histórica» no cobra aquí el sentido de la crónica sino que será el lector quien, desde la recepción y apelando a su bagaje de conocimientos, dilucide la historicidad de determinados hechos, por lo que la de ficcionalización será una de las nociones capitales que informará nuestro estudio. Una vez aceptada la literariedad del relato, hemos de señalar la morosidad descriptiva, recreación que nos traslada del dato erudito al dato pormenorizado, del que el narrador no tiene experiencia y por tanto, ficticio. Este descriptivismo contribuye a lograr una ficcionalización muy acabada y a veces deslumbrante ¹:

Habíase quedado con un vestido blanco; cubríale este desde la garganta hasta los pies, que, desnudos, parecían dos carámbanos de apretada nieve; su cabello, tendido cuan largo era, velaba sus hombros, su seno, su talle y por algunas partes su cuerpo entero; una mano pendía del lecho, y la opaca claridad de la luna que penetraba por entre las nubes, no muy densas, y sus ventanas, entreabiertas por el calor de la estación, la hacía aparecer un verdadero ser fantástico...²

La misma ambientación remota de la novela genera un abismo cronológico, un vacío de memoria que habilitaría la inserción del ingrediente ficticio. Como quiera que el tratamiento de la historia es siempre parcial, surge el cultivo de la especulación y el apego a la *poesía* aristotélica:

Salió doña Elvira del salón por una puerta que daba a otra pieza inmediata, con rostro decaído, ora procediendo su abatimiento de la prolongación imprevista de la ausencia de su esposo, o, lo que es más creíble, de la esperanza chasqueada que de ver entrar al caballero de Calatrava había alimentado inútilmente³.

De estas líneas emerge, asimismo, el concepto de verosimilitud, que el propio narrador en el prólogo juzga como elemento rector de su quehacer literario; en efecto, frecuentemente el narrador parece despojarse de su autoridad, no presentando hechos contrastados sino inferencias acerca de lo que podría ser más viable (no olvidemos que Larra es uno de los pocos autores del siglo XIX que no cuida de la documentabilidad de lo narrado). Esta noción de lo verosímil viene canalizada por un decidido rechazo a lo sobrenatural,

¹ Salvo que se indique lo contrario, las páginas citadas harán referencia a la edición Mariano José de Larra: *El Doncel de don Enrique el Doliente* (ed. de José Luis Varela), (Madrid: Cátedra, 1996).

² *El Doncel...*, ed. cit, p.133.

³ *El Doncel...*, ed. cit, p.78.

Muchos achacaron la ausencia del doncel a alguna hechicería de don Enrique de Villena y del judío, pero desde sospecharlo a saberlo había tanta distancia como hay de la mentira a la verdad⁴.

y mediante recursos de estirpe cervantina que, como observamos ahora, limitan el alcance del narrador, fomentan la incertidumbre y, por ende, potencian el componente ficticio,

A entrambos parecía cosa indisputable que el músico era Macías y, nosotros, que desde la noche anterior nada sabemos de su existencia, no podemos menos de abundar en la opinión de los que tal pensaban⁵.

sin perder por ello un ápice de verismo:

Imposible nos fuera enumerar y describir los golpes que se tiraron y las heridas que recibieron: nada dicen de esto las leyendas. Lo único que podemos asegurar, como si lo hubiéramos visto, es que a poco rato de encarnizada refriega, se hallaba ya tinto el suelo en más de un paraje con la roja sangre de los combatientes⁶.

Las múltiples alusiones metanovelísticas acentúan nuestra convicción de que se trata de un relato. Se esfuerza el narrador en exaltar y fortalecer los límites de esa ficción, se aprecia una voluntad de reafirmar el dominio de cuanto refiere, subrayando la endeblez y flexibilidad de esos entes.

Dejémosla entregada a su acerbo dolor y al tierno cuidado del doliente hidalgo; otros personajes de nuestra historia reclamaban por ahora nuestra atención⁷. (...) Si no ha olvidado a aquel caballero, y si recuerda el diálogo en que se le presentamos por última vez....⁸

La ubicuidad de este narrador advierte de continuo al lector sobre el universo ficticio en que se halla, condicionando la fisonomía del relato. Así, la sustancia narrativa se torna intermitente, desvaída y constantemente evaluada por una voz relatora que tutela en demasía el discurrir de los lances; quizá este afán intervencionista de Larra pueda constituir un resabio de esa comunión con el lector mostrada en sus artículos periodísticos.

2. DISTANCIAMIENTO

Las reiteradas comparaciones con la época presente podrían apuntar una vigorosa conexión con la actualidad (siglo XIX) pero consideramos que el efecto

⁴ Ed. cit., p. 389.

⁵ Ed. cit., p. 163.

⁶ Ed. cit., p. 278.

⁷ Ed. cit., p. 257.

⁸ Ed. cit., p. 217.

narrativo es el opuesto: se consigue sellar magníficamente un pacto de ficcionalidad con el lector, si bien la consecución del mismo revierte en un notorio alejamiento que no promueve en absoluto la involucración del lector. Larra no logra vivificar ese pasado precisamente por su empeño en afianzar las jerarquías narrativas. Veamos una prueba de ello:

Dejemos a don Enrique a la cabeza de los oficiales de su casa corriendo el Campo del Moro en busca de su robada Elena y pidamos al lector un ligero descanso que, después de la pasada refriega y aventura extraordinaria referida, habemos en gran menester⁹.

En ocasiones la voz del narrador irrumpe desde la atalaya del presente:

No era pues, la lectura de Amadís la que a la triste Elvira más pudiera convenirle; pero era tanto más disculpable cuanto que en el siglo XIV no había muchos en que escoger...¹⁰

Tales incisivos resultan lastrantes a la hora de dar brío a unos hechos remotos. La trascendencia que en este análisis vamos a conceder a la vivificación del pasado no es gratuita sino que obedece a la concepción romántica de la historia, de la que nuestro autor participa. En efecto, el romanticismo no desdeña la historia sino que pretende recrearla, pues la concibe como un ciclo evolutivo, como un «sigue siendo» y no como el «fue» de la postura neoclásica. Esta consideración de tipo filosófico delata una de las fisuras apreciables en la novela: la historia presentada como algo perfecto —en el sentido gramatical del término—.

3. ANCLAJE EN EL PASADO

La cerrazón del relato sobre sí mismo es una rémora para la comunicación entre el universo novelesco del medievo y la época de Larra. Con las salvedades a que aludiremos más abajo, juzgamos que Figaro transgrede su concepción dialéctica de la historia y nos ubica en un espacio acotado y periclitado, con escasas posibilidades de que éste pueda irradiar algo recuperable para el presente¹¹. Amén de este dato, Larra se nos revela hasta cierto punto iconoclasta por

⁹ Ed. cit., p. 153.

¹⁰ Ed. cit., p. 123.

¹¹ La atormentada interioridad de Larra asoma de manera más expresiva y fidedigna mediante alusiones de claro corte misógino: «Y para el otro día se prometía haber desvanecido ya todo género de duda en el corazón de Vadillo con respecto a su conducta, porque en esta materia las mujeres suelen contar siempre demasiado con los recursos que concedió el cielo a su sexo, naturalmente fascinador y artificioso» (p. 256) También pasajes como este pueden resultar ilustrativos: «No lloraba ya Elvira, no derramaba una lágrima Macías. En las grandes situaciones de la vida no halla salida el

cuanto se evade del medievo no para obsequiarnos con una recreación idílica del mismo sino para caracterizarlo con sus miserias, sus medros, sus intereses creados y quedar anclado de este modo en el pesimismo; dinamita, pues, esa querencia romántica por las épocas remotas, pasado que él aborda pero sin ese aura de misterio de que aparece investido en muchas otras novelas de la misma índole. A pesar de las afirmaciones realizadas con anterioridad, no es el espíritu de este trabajo verter conclusiones totalizantes que simplificarían enormemente el engranaje de la novela ni presentar a Larra como un novelista deficiente que sólo acumula torpezas en su quehacer como narrador. Así, debemos ponderar —frente al mencionado anclaje en el pasado— los esfuerzos ocasionales que en él se advierten por proporcionar brío al relato e imprimirle una cierta dosis de teatralidad.

4. ACTUALIZACIÓN

La misma idiosincrasia de la novela histórica obliga a que el narrador alce su voz. Evidentemente, lo ideal residiría en un intenso cultivo del componente dialógico y de la teatralización de los hechos a fin de involucrar plenamente al lector y dotar de contemporaneidad a lo referido. Esta voz omnisciente —o casi omnisciente, si asumimos esa técnica cervantina del suspense que Larra aprovecha tan profusamente en la obra— se reviste de un halo de autoridad que la faculta para asomarse a la narración y, en consecuencia, truncar la vivificación que estaba logrando, bien mediante la diégesis, la digresión¹² o el cotejo con el presente.

En 1823, Víctor Hugo propone que la novela histórica debe plegarse al modelo mimético, sugiriendo que la novela sea un largo drama en que las descripciones suplan al resto y donde no exista otra división que la de las escenas. Tal propuesta —bajo la que subyace una apología del drama histórico— parece quimérica a nuestros ojos; la idea de una continua dramatización resulta inviable pues al encuadrar el narrador lo sucedido en una fecha, éste se ve abocado a matizar aspectos pretéritos que escapan a la conciencia del lector moderno, de ahí que en este subgénero narrativo la filiación relator —lector se haga particularmente estrecha. Así, en el caso que nos ocupa, nuestro relator ha

llanto. La inmovilidad del mármol, el estupor de la postración, son los caracteres de las emociones sublimes. El silencio entonces es elocuente, porque no hay palabras en ninguna lengua ni sonidos en la Naturaleza que pinten el amor en todo su apogeo, que expliquen el dolor en toda su intensidad.» (p.3 28). Constituye éste uno de los únicos instantes en que el narrador aprovecha la pasión de sus personajes para llevar a cabo unas reflexiones intemporales y conseguir, por tanto, el entronque con su drama personal.

¹² Efectivamente, no son escasas las digresiones insertadas por Larra y forman parte de ese conjunto de licencias autoriales que venimos comentando; el apego de nuestro autor al dato erudito es menos acusado que en otros cultivadores españoles de novela histórica pero aun así localizamos algunos fragmentos con marcada vocación libresca (cfr. ed. cit., p. 269).

contraído un compromiso, no con el rigor histórico —ya convinimos en que toda textualización alberga una ficción— sino con un enmarque cronológico al que debe fidelidad. Por consiguiente, podríamos argüir —en descargo de Larra, si se quiere— que las intervenciones autoriales son inexcusables, toda vez que se novelan vivencias pasadas: el abismo temporal que media entre la ambientación y el momento de la escritura otorgan al narrador la condición de director; ahora bien, aun reconociendo dichos imperativos genéricos, sostenemos que debería ocultar más a menudo su voz para que el lector suelte anclas. A este respecto, el primer capítulo —una suerte de prólogo— nos suministra ya las coordenadas mentales y sociales en que nos vamos a mover, articula eficazmente esta labor orientadora y Larra o, mejor, el sujeto narrador, podía haberse liberado de la agotadora tarea de puntualización que efectúa a lo largo de la obra.

Llegados a este punto, no debemos soslayar las fases de teatralidad perceptibles en la novela, teatralidad parcial, en tanto condicionada por las eventuales incursiones del narrador. El tramo final nos brinda pasajes de extraordinaria vivacidad,

El rostro de Hernán Pérez, por el contrario, brilló de un resplandor singular. Afirmóse en los estribos, registró con su vista relumbrante a su contrario, y dando con el cuento de la lanza en el suelo: —¡Venganza, sí! —clamó—; ¡venganza!¹³

generadores de tensión mediante acotaciones explícitas y también implícitas (de las palabras del personaje se infiere una gestualidad). Asimismo, los lectores recibimos información adicional que nos sitúa en posición ventajosa respecto a los personajes:

Iba a despedirse el escudero para la cámara del astrólogo, donde le esperaban acontecimientos más extraordinarios cien veces que los pasados¹⁴.

El protagonismo puntual del diálogo conduce a algunos críticos como José Luis Varela a señalar certeramente el marcado tinte dramático que cobra aquí el tratamiento del amor, frente al sesgo novelístico que adquiere en las novelas de Scott. Con esta dramaticidad se revitalizaría, dentro de unos límites, la pulsión del relato.

5. SIGNIFICACIÓN DE LOS PERSONAJES

La crítica ha convenido en reconocer que la novela histórica siempre nos ha entregado personajes tipificados y reductibles a un solo valor. Sin embargo, la obra que nos ocupa presenta una interesante galería de entidades literarias,

¹³ *El Doncel*.... ed. cit., p. 404.

¹⁴ Ed. cit., p. 215.

trascendiendo alguna de ellas la categoría de mero estereotipo¹⁵. La presencia de personajes como el monarca Enrique III, María de Albornoz o don Luis de Guzmán en el transcurrir de la novela es desdibujada y obedece a la naturaleza de entes planos. Por contra, el deslumbrante personaje de Elvira constituye una excepción a este estancamiento aludido, hasta el punto de que tal vez sea el único ente ficticio que refracte cierta modernidad, que transcurrida la novela pueda ser recuperable para el presente de Larra. Muy distante del maniqueísmo, nos hallamos ante un personaje que subsume en sí mismo los móviles operantes en la novela: su respeto hacia el matrimonio, su afán por reparar el supuesto asesinato de María de Albornoz, el amor exacerbado por Macías y la fidelidad debida a su esposo entretienen una dramática dialéctica; la contraposición de posturas ante el amor habla bien a las claras de la lucidez de Elvira y de los estragos que en Macías provoca ese amor devastador:

(Elvira) —Soltad mi mano.

(Macías) —No, sois mía y lo seréis.

—¿Y ese amor es tan grande? ¿Me amáis vos, y me amáis comprometiendo mi honor y mi existencia?

—Sí, porque tú y yo no somos ya más que uno. Los dos felices, o desgraciados ambos. Uniónos el amor: la muerte sola nos separará¹⁶.

Es en este debate interno donde, a nuestro parecer, radica la esencialidad romántica, en el denodado intento por salvaguardar todos estos valores, y no en el acartonado Macías. Elvira se desmarca de ese universo deturpado por las intrigas palaciegas al final de la obra y precisamente dicha disidencia le valdrá la marginación y la posterior exclusión del sistema; su voluntad acaparadora ha terminado por derrotarla y, en el patético último capítulo es reducida, en su enajenación, a mero objeto lúdico por parte del pueblo: entre la masa, Hernán Pérez (su esposo) y don Luis de Guzmán —que fuera su valedor en el duelo— contemplan con displicencia a la demente: aquí descansa el pesimismo de Larra, en el hecho de que los móviles encarnados por Elvira serán arrojados al vacío tanto en el tiempo presente como en el de la escritura.

El perfil de Macías difiere sobremanera de Elvira; no se puede negar categóricamente que sea un personaje con esbozos románticos; muy ocasionalmente parece atisbarse la figura del autor en boca del doncel:

Hay un amor tirano; hay un amor que mata; un amor que destruye y anonada como el rayo el corazón donde cae, que rompe y aniquila la existencia, y que es

¹⁵ Encontramos personajes caracterizados con trazos sugerentes y movidos por los tres vectores temáticos que dominan la trama: la ambición, el amor y la lealtad. Así, el humilde pajeillo Jaime hace gala de una gran perspicacia e intuición; el cobarde y maquiavélico Villena hace concesiones a sus subalternos y acaba retractándose de sus villanías; Hernán Pérez y Ferrus no quedan confinados en su baja alcurnia y, pese a su activa participación en la muerte de Macías, ha de valorarse su in-conformismo.

¹⁶ *El Doncel...*, ed. cit., p. 327.

tan fácil de encerrar, en fin, en lo profundo del pecho, como es fácil encerrar en una vasija esos rayos del sol que nos alumbr¹⁷.

Sin embargo, su andadura por la novela nos revela un ente maniqueo, débilmente pergeñado y, ante todo, maleable. Empleándose con un tono declamatorio, queda mediatizado Macías por su espíritu supersticioso:

Ah, padre mío, no me hagáis entrever la felicidad para arrancármela después más amargamente de entre las manos. Si mi constelación...

—Las constelaciones, doncel, mandan que tengamos frío en el invierno y, sin embargo, si os sumergís en un baño de agua caliente en el corazón de enero, ¿no hubierais de sudar?

—¡Cierto!

—Andad, pues, y venced, si podeis, vuestra constelación. Ella se os anunció funesta. Hacedla vos venturosa¹⁸.

El mismísimo físico Abenzarsal alecciona al timorato doncel sobre la capacidad del esfuerzo personal para doblegar un destino adverso. No posee Macías la amplitud de miras de Elvira y, a diferencia de esta, queda sumido en un solipsismo que lo conducirá a la muerte, tras ir radicalizando paulatinamente su exaltación: este personaje vacilante, siempre a merced de las maquinaciones, se nos antoja un pobre estandarte del credo romántico si lo parangonamos con esa entidad admirable que es Elvira, auténtica materialización de Larra en el espacio novelesco.

6. COTEJO CON LA CRÍTICA

Tomemos como punto de partida unas palabras de Juan Ignacio Ferreras:

«... Nos podemos encontrar con que el héroe parece determinar toda la acción novelesca, siendo el universo novelesco como un mero soporte, como un simple decorado...»¹⁹.

Sobre la base de este aserto, discierne Ferreras dos tipos de novela histórica: por un lado, una línea moderada que reproduce una evasión nostálgica hacia el pasado y enaltece los periclitados valores aristocráticos, a los que se quiere dar perennidad («novela regresiva»). Por otro lado, la vertiente liberal no muestra ese escapismo redentor o idealista sino que incrusta un yo « que atraviesa como una exhalación el universo de la novela»²⁰, capaz de modificar el mundo

¹⁷ Ed. cit., p. 295.

¹⁸ *Ibi*, p. 286.

¹⁹ Juan Ignacio Ferreras: *La novela en el siglo XIX* (Historia y Crítica de la Literatura Hispánica) (Madrid: Taurus, 1990), p. 35.

²⁰ *Op. cit.*, p. 33.

elevándose sobre él. La obra de Larra podría orientarse en esta segunda dirección aunque no de modo tan sistemático y simplista. Cierto es que Larra no idealiza el pasado, incluso lo denigra en ocasiones y establece comparaciones con el presente; también es cierto que integra un yo romántico en el siglo XIV, pero ni el tejido novelesco es tan tenue ni la caracterización del héroe es romántica como para catalogar la nuestra como una «novela progresiva»²¹; el amor desdichado de Macías es romántico pero el doncel parece plenamente inmerso en el medievo, siendo depositario de virtudes como el honor, la destreza en las armas o la bizarría. En este sentido, Larra contempla la Edad Media como un valioso instrumento literario para extrapolar cronológicamente un trasunto de sus amores pero una vez ubicado Macías en la época, queda asfixiado en ella²². Por tanto, disintiremos parcialmente de Ferreras cuando a propósito de la novela liberal dice que « narra un momento presente, coetáneo, aunque para hacerlo tome del pasado histórico todos sus puntos de referencia»²³. Más que en un tiempo presente, Larra se instala en un escepticismo acrónico. Las dificultades para encontrar acomodo a esta novela dentro de la tipología fijada por Ferreras evidencian nuevamente su naturaleza compleja y multilateral.

7. EL MODELO DE WALTER SCOTT

La absorción del paradigma scottiano en España se sintetiza en un héroe mediano que no encarna expresamente valores nacionales y en una novela de las que hemos dado en llamar «regresivas». Se percibe en Scott una exaltación de ambientes pretéritos en que se incrusta la acción de un personaje que nunca descuella sobre el universo novelesco. La apuesta del escocés por un protagonista principal de estatuto ficticio no es gratuita; en efecto, obedece a la voluntad de conferir a dicho personaje plena libertad novelesca, movilidad que resultaría inviable si ante un personaje con referencialidad histórica nos hallásemos, en tanto la propia historia encorsetaría su comportamiento e impediría toda posibilidad de pergeño arbitrario. Sin duda alguna es esta la herencia más valiosa que nuestro autor recoge de Scott y que aclimata perfectamente en la novela:

²¹ Ferreras quiere ver en *El Señor de Bembibre* el paradigma de novela regresiva. Con una que-
rencia desmedida del autor por los valores de la orden del Temple, la de Gil y Carrasco es una obra
impregnada de una carga idealizante que brilla por su ausencia en el texto que nos ocupa.

²² En un notabilísimo artículo, Amado Alonso analiza con particular tino los desaciertos de la no-
vela histórica española y afirma que es necesario que « los sucesos sabidos informativamente por las
historias exijan ser vivificados presentativamente por el arte de narrar, como con necesidad de ex-
perimentarlos y no sólo de saberlos (...) aplicando su esfuerzo a la representación artística y vivaz de
estados culturales pretéritos, no crearon dentro de esos estados vidas individuales en auténtico cre-
cimiento, funcionando y a su vez henchidas de sentido.» (Amado Alonso y Guillermo Carnero: «Ver-
dad y fantasía de la novela histórica» (pp. 371-380), en *Historia y Crítica de la Literatura Española*,
vol. V, Barcelona: Crítica, 1982).

²³ J. I. Ferreras, *op. cit.*, p. 35.

Larra ve en el enigmático Macías —sobre el que no pesa el rigor del dato histórico— la figura que mejor se aviene a tal proceso de literaturización.

La introducción histórica inicial ha sido catalogada como huella del novelista británico. La técnica suspensiva —intercalación de un relato morisco— así como la constante admonición por parte de Larra de que la historia constaba previamente en crónicas y leyendas son dos componentes de marcada raigambre cervantina que Scott bien pudo tomar del autor del *Quijote*. Así las cosas, es innegable que *Fígaro* se sustrajo a algunos de los patrones compositivos desplegados por Walter Scott, rasgos, sin embargo, muy específicos por cuanto no afectan al engranaje interno de la novela. Además, otra parte de los motivos y procedimientos atribuibles al autor de *Ivanhoe* hunden sus raíces en Cervantes. En este sentido, podemos concluir —con Varela— que la adhesión de Larra al canon scottiano es muy tenue y ocasional. Enrique Piñeyro²⁴ vierte, por 1899, este atinadísimo juicio sobre la incidencia de Scott en *El doncel*...

(...) el mismo andar lento de la narración, diálogos largos, capítulos sin título, siempre precedidos de un epígrafe en verso (...) Pero la semejanza real ahí termina: argumento, personajes, episodios, todo lo demás es enteramente español (...)

A tenor del trasfondo último de nuestra novela —ruptura total con el mundo— ha de apuntarse una notoria disonancia respecto a la estela descrita por Scott. El sello de acidez y subversión larriana anula, pues, todo resquicio de condescendencia hacia el pasado y también hacia el presente: las maquinaciones en la corte de Enrique III podrían constituir un trasunto de las existentes entre carlistas e isabelinos, pero tal circunstancia no deja de ser una especulación irresoluble. Más explícitas son, en cambio, tres alusiones concatenadas que remedan el tono de sus artículos. Habla Larra de dos fementidas mesas que «*estaban clavadas y casi ya arraigadas en el suelo, como todas las cosas malas en el país*».

Continúa aprovechando el motivo de la mesa para trazar peculiares analogías:

La superficie de cada mesa era tan desigual como la superficie del mar en un día de tormenta; se tambaleaba, además, y cedía al menor impulso con la misma flexibilidad que un periódico ministerial del día²⁵.

Finalmente, *la llama del hogar, oscilante y tan indecisa como un gobierno del justo medio*²⁶. Estas alusiones políticas certifican el espíritu crítico de Larra

²⁴ Enrique Piñeyro: *El romanticismo en España* (París, 1904), p. 16. (cit. por Varela en el prólogo a la edición citada, p. 30).

²⁵ *El Doncel*..., ed. cit., p.338.

²⁶ *Ibidem*.

y permiten una ubicación cronológica del autor. Sin embargo, se nos antojan calas dispersas en el enorme magma narrativo urdido por *Fígaro*. En suma, construye Larra una magnífica célula ficcional autónoma, si bien —a nuestro parecer— debería haberse prodigado más en referencias a su modernidad. Es cierto que se advierten unas cuantas pinceladas críticas pero la novela en su conjunto es un todo compacto que dificulta la opción de extrapolar contenidos y de homogeneizar dos épocas bajo la égida de valores comunes. Desde el punto de vista de la focalización, encontramos un relator no identificado que refiere ahora unos hechos que fueron y que dota de verosimilitud a aquello que evidentemente es ficticio. Los modos del relato poseen una funcionalidad en la arquitectura de la novela; los acontecimientos cruciales de la trama son vehiculados a través de la mimesis mientras que la diégesis contribuye al distanciamiento. La actualización y el anquilosamiento aparecen, pues, como los dos elementos antagónicos que presiden y tensionan la obra, con la preponderancia del último.

BIBLIOGRAFÍA

LARRA, Mariano José de: *El Doncel de don Enrique el Doliente*, ed. de José Luis Varela, Madrid, Cátedra, 1996.

Bibliografía Crítica

ALONSO, Amado y CARNERO, Guillermo: «Verdad y fantasía de la novela histórica» (pp. 371-380), en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. 5 (Barcelona: Crítica, 1982).

FERRERAS, Juan Ignacio: *La novela en el siglo XIX* (Historia y Crítica de la Literatura Hispánica) (Madrid: Taurus, 1990).

— *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica, 1830-1870* (Madrid: Taurus, 1976).

KIRKPATRICK, Susan: *Larra: el laberinto inextricable de un romántico liberal* (trad. Marta Eguía) (Madrid: Gredos, 1977).

MONTESINOS, José F: *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX* (Madrid: Castalia, 1982).

VARELA JÁCOME, Benito: *Estructuras novelísticas del siglo XIX* (Barcelona: Aubí, 1974).

Universidad de Salamanca