

MISTERIO DE EMILIA PARDO BAZÁN: INTERTEXTUALIDAD, HISTORIA Y FICCIÓN

Ana Gurrea

Universidad de Navarra

RESUMEN: El artículo analiza el folletín de Emilia Pardo Bazán Misterio en que la autora aborda por primera vez el género de la novela histórica de forma teórica, mediante reflexiones metaliterarias, y práctica, mediante la recreación de la compleja historia de Luis XVII, el delfín perdido, el hijo de María Antonieta y Luis XVI, cuya existencia plantea dudas a los propios historiadores. La novela resulta un ejercicio técnico interesante en que se mezclan rasgos propios del Romanticismo y referencias literarias diversas con lo que adquiere un nivel adicional de ficcionalidad y abstracción.

RESUMÉ: L'article analyse le roman-feuilleton de Emilia Pardo Bazán Misterio. Il s'agit de son premier roman historique où elle s'intéresse sur le destin du dauphin perdu, Louis XVI dont l'existence pose des doutes et problèmes même aux historiens. Le roman est un tour de force technique où on peut trouver, en outre ses idées théoriques sur la fonction de l'Histoire dans le roman, des éléments propres du Romantisme et références littéraires diverses qui font de Misterio une pièce plus complexe et riche que les feuilletons habituels.

En el folletín histórico *Misterio*¹ (1903) Emilia Pardo Bazán, plantea, tras la práctica de quince novelas y después de un silencio creativo de varios años desde *El saludo de las brujas* (1898), la dialéctica constante de su narrativa, entre el ideal y la realidad, en un grado máximo de depuración y simbolismo literario.

La realidad (los hechos históricos) y la imaginación (la trama novelesca) contienen y se abren a la metaliteratura porque la novela se eleva a reflexiones expresas sobre el sentido de la Historia y su relación con la Literatura -el sentido del género histórico-mientras se va tejiendo un entramado de referencias y resonancias literarias que revelan la cultura y el sustrato erudito de la autora pero que sirven a la vez de homenaje al fecundo movimiento del Romanticismo del que se nutre el folletín.

En general, la autora había recurrido en sus novelas anteriores a dos periodos fundamentales de la vida contemporánea: el de los años que preceden a la Revolución de 1868 y el de la Restauración, que abarca toda la regencia de María Cristina y los comienzos del reinado de Alfonso XIII, como explica Francisca González Arias.² Así

1. E. Pardo Bazán, *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1973, II, pp. 716-870.

2. Fca. González Arias, "La tribuna de Emilia Pardo Bazán como novela histórica", *Anales Galdosianos*, 19 (1974) pp. 133-140.

Pascual López (1879), *La tribuna* (1883) y *Los Pazos de Ulloa* (1886) se sitúan en un pasado reciente al de su fecha de redacción mientras que otras novelas posteriores se ambientan después de la Restauración (*La madre naturaleza -1887-*) o en ellas las referencias históricas se van haciendo pobres, reduciéndose en *La sirena negra* (1908) y *Dulce dueño* (1911) a elementos con que crear una impresión de conjunto sin preocuparse demasiado por la cronología exacta.

Frente a esta tendencia a ambientar las novelas en un pasado de España más o menos lejano y con mayor o menor precisión, en *Misterio*, la autora se interesa por la época de la Segunda Restauración en Francia, después de los Cien días de Napoleón. En este momento histórico sitúa los esfuerzos de un supuesto hijo de Luis XVI y María Antonieta que pretende hacer valer sus derechos sucesorios mediante unos documentos que acreditan su identidad y que sus enemigos, los que están en el poder, Luis XVIII y su jefe de Policía Lecazes, pretenden arrebatarle. El pretendiente Dorff es auxiliado por un noble generoso (Renato de Brezé, enamorado de Amelia, hija de Dorff) y por los carbonarios Luis Pedro y Giacinto, que tienen una cuenta pendiente con el esbirro de Lecazes, Volpetti. Mediante esta trama argumental la autora remonta la prehistoria de la narración hasta los primeros sucesos revolucionarios de 1789 y extiende el relato marco hasta el 13 de Febrero de 1820, fecha en que fue asesinado el duque de Berry.

Cuatro ideas generales vertebran su opinión sobre las relaciones Historia-Literatura: la fe en la compatibilidad Historia-ficción, el rechazo de la Historia como mera ciencia documental, la valoración de las pasiones en el desarrollo de los acontecimientos y el sentido providencialista de la Historia. Veámoslas más detalladamente.

La defensa de la complementariedad Historia-ficción queda expresada al declarar la autora que son compatibles la verdad de la Historia y la de la Literatura. El escollo dialéctico de si es posible o no compatibilizar la verdad de la Historia y la verdad de la Literatura (tema que ya planteaba Aristóteles en su *Poética* al considerar que puede resultar racional y verosímil que sucedan cosas inverosímiles y del que la autora ya se había preocupado en *La literatura francesa moderna*³ al considerar que Historia y novela son dos manifestaciones de la epopeya) lo resuelve nuestra escritora en este folletín histórico, observando que la realidad histórica, los hechos, pueden llegar a ser mucho más novelescos, en el sentido de casi inverosímiles que la ficción, como dice el personaje Lecazes: “Es la Historia, señor, la que en estos pícaros tiempos de conspiraciones y defensa social por la policía, se deja tamañita a la novela -respondió el Ministro-” (p. 841).

De esto se deduce que, si lo más histórico y real puede resultar “novelesco”, se puede afirmar que existe una débil frontera entre la Historia y la Literatura, con lo que la ficción puede llegar a ser histórica y el género histórico quedar entonces perfectamente legitimado. Pero la autora va más allá. En su opinión, la función de la imagina-

3. E. Pardo Bazán, *La literatura francesa moderna*, Madrid: Prieto, 1910, p. 251.

ción consiste en el embellecimiento, la iluminación de la oscuridad histórica: “Al comenzar este relato, que aspira a proyectar un rayo de luz en las lobregueces históricas por medio de la lámpara caprichosa de la fantasía” (p. 717).

El tema de *Misterio* es buena prueba de esta fe en la complementariedad Historia-ficción, pues se trata de un episodio especialmente oscuro de la Historia, en cuyo análisis los historiadores no acaban de ponerse de acuerdo. Se trata de la historia del Delfín que, para unos murió el 8 de Junio de 1795 en la prisión del Temple donde fue encarcelado, mientras para otros consiguió escapar y fue sustituido por un desconocido e intentó hacer valer sus derechos ante los usurpadores años después.

Al ser consciente de esta realidad doña Emilia desprecia y critica la Historia entendida como mera acumulación de datos, segundo aspecto en que se insiste en la novela y al que el narrador alude de forma irónica en varias ocasiones por medio de las intromisiones metaliterarias tan del gusto del folletín:

No queremos adquirir grave compromiso ante los eruditos que no dan crédito, sino a lo que consta en documentos, olvidando que las cosas más trascendentales y dramáticas son aquellas de las cuales se procura y suele conseguirse que no quede ni rastro (p. 729).

Pero donde se percibe más directamente el claro desprecio por la labor puramente erudita del historiador es en el retrato caricaturesco de Beauliège, el historiador oficial de palacio que vive entre libros y que se aferra a los hechos como única forma de asegurar la veracidad de lo que cuenta. Este también está escribiendo una obra que trata sobre el destino del Delfín y declara que su trabajo no avanza “porque como le consta a su señoría, carezco absolutamente de base. Fáltnme todos los comprobantes para establecer la defunción del niño; ignoro lo que sucedió durante los últimos días de su encierro” (p. 730).

Misterio ilustra la desconfianza de la autora en lo indiscutible de los hechos, pues el argumento refiere una serie de sucesos que han quedado ocultos por una confluencia del Destino y la voluntad de los poderosos, que crean una Historia oficial a veces falsa y alejada de lo que real y humanamente sucedió: “así lo quiso el Destino o, por mejor decir, así lo quisieron los poderosos del mundo”.

Además, Beauliège, el historiador oficial, parece encarnar una tendencia histórica de la época que la autora desprecia: “ahora que, gracias al espíritu del siglo, la Historia parece renovarse en las mismas fuentes y aspira a apoyarse siempre en irrecusables datos”(p. 730). En efecto, esta pugna entre un modo de historiar documentalista y objetivista y otro interpretativo y narrativo no sólo era una preocupación de la autora, sino un debate real que se planteó en la historiografía francesa de la época, como recoge nuestra autora en *La literatura francesa moderna*.⁴

4. En el capítulo IX del tomo I dedicado al Romanticismo defendió que debía considerarse la Historia ante todo como obra artística. Apoya esta idea en la observación de que los insignes historiadores de la an-

La única observación que se hace en esta obra crítica sobre la historiografía hispana es acerca de su amigo Menéndez Pelayo con el que la autora comparte la consideración de la Historia como obra artística. Las ideas de Menéndez Pelayo sobre la Historia aparecen contenidas en dos discursos académicos el primero, con el título “La Historia considerada como obra artística”⁵ (HCOA), fue pronunciado como discurso de contestación ante la Real Academia de la Historia, cuando en 1883 se produjo su ingreso en ella y el segundo, “El drama histórico”⁶ (DH), se pronunció en 1895 ante la Real Academia Española con ocasión del ingreso del Marqués de Pidal.

Como doña Emilia, Menéndez Pelayo defiende que para escribir la Historia hay que saber leerla, sentirla e interpretarla...” para lo cual no basta la letra muerta de los documentos” (DH, p. 35). Comparte con ella, además, el desprecio por los meros historiadores de libro, pues destaca en sus discursos a 5 o 6 historiadores que “se separan de la inmensa falange de los compiladores y eruditos, y aun de los historiadores sin estilo” (HCOA, p. 19). También Menéndez y Pelayo cree en la no contradicción entre fabulación e historia al defender la legitimidad del género del drama histórico en el que la imaginación “opera sobre el material histórico con la misma independencia que sobre la varia y complicada urdimbre de la vida del día presente, vida, por otra parte, que es tan histórica como la que en las crónicas se representa” (DH, p. 33). Además,

tigüedad fueron ante todo artistas y así habla de Herodoto como un estilista consumado o alaba la obra de Froissart, cronista de la Edad Media, que dio atractivo y encanto a las crónicas de la época al darles aspecto de libro de caballerías y de aventuras. Luego explica cómo la Historia tiene con la novela estrechas afinidades.

Otro requisito que doña Emilia exige a la Historia en esta obra crítica es el de la necesidad de descansar en el sólido cimiento de la verdad documentalmente probada y se apoya para defenderlo en una cita de Taine:

“La Historia-dice-es, sin duda, un arte; pero es también una ciencia: pide al escritor la inspiración, pero también la reflexión; tiene por artífice a la creadora fantasía, y por instrumento la prudente crítica y la generalización circunspecta; sus cuadros deben ser tan vivos como los de la poesía; su estilo tan ajustado, sus divisiones tan marcadas, sus leyes tan demostradas, sus inducciones tan rigurosas, como las de la Historia natural.”

Esta opinión, que contrasta con la postura de desprecio a los datos concretos expuesta en la novela, nos permite ver claramente que para doña Emilia es algo distinto escribir Historia que ficción histórica, aunque no sean irreconciliables la Literatura y la Historia.

La autora alaba el género histórico, que exige al historiador reunir no sólo las cualidades de sabio y artista, la inspiración del poeta, la animación del novelista o la profundidad sentenciosa del filósofo, sino aprovechar todo tipo de ciencias auxiliares -la sociología, el derecho, la cronología, la arqueología, la etnología, la lingüística, la numismática, la epigrafía- para dar tono y vigor al cuerpo de la obra histórica. Se extiende luego en consideraciones sobre la historiografía francesa, señalando cualidades y defectos de los principales historiadores franceses que nos dan valiosa información sobre sus preferencias.

5. M. Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, ed. de Enrique Sánchez Reyes, Santander: Aldus (CSIC), 1942, pp. 3-30.

6. M. Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, ed. de Enrique Sánchez Reyes, Santander: Aldus (CSIC), 1942, pp. 31-45.

resulta esencial para Menéndez Pelayo considerar el cristianismo como ley fundamental de la Historia, pues “sólo el cristianismo le dio base con las doctrinas de la caída, la redención, del origen del mal en el mundo, de la acción constante de la Providencia divina, sin menoscabo del libre albedrío humano” (HCOA, p. 22).

En la práctica de su novela la autora no es imparcial en el debate entre novela e Historia y, como novelista, toma decidido partido por la ficción a la hora de elaborar su relato, como veremos al analizar más detalladamente la proporción entre el marco histórico y los elementos ficticios. *Misterio*, como consecuencia de ese desprecio por el valor absoluto de los datos, resulta una historia de pasiones, cuarto gran elemento sobre el que se articula esta novela histórica, pues, si de los hechos no es posible tener certeza absoluta, resulta comprensible que la autora busque apoyarse en la realidad humana de las pasiones que conducen a los personajes a obrar: “La Historia la hacemos nosotros. No creas, no, en revoluciones ni en movimientos de ideas; cree siempre en las pasiones humanas...” (p. 748).

En primer lugar asistimos en *Misterio* a la pasión de Dorff por recobrar su identidad. En esa lucha por su personalidad Dorff sólo considera decisivo el reconocimiento personal e indocumentable de su hermana, por encima incluso de los datos que contienen los papeles que él guarda, pues estos han podido ser falseados y al final le son arrebatados: “mi relación es íntima; en ella insisto en lo que nadie conoce, y figuran particularidades que sólo podemos saber tú y yo” (p. 748).

Como la pasión es individual e íntima se comprende que Emilia Pardo Bazán reivindique en la Historia el papel decisivo del individuo aislado “que obedece no a la consigna, sino a la pasión” y muestre desconfianza hacia el protagonismo de grandes masas y movimientos de ideas: “No creas, no, en revoluciones, ni en movimientos de ideas”(p. 748), pues el pueblo obedece ciegamente a las ambiciones de los grandes “a las cuales obedece ciegamente el pueblo cándido y engañado” (p. 748).

Esta valoración de las pasiones y de lo íntimo e individual es rasgo típicamente romántico, como el período histórico que se va abriendo paso tras la Restauración entre los estertores de las viejas ideas, época de crisis en que transcurre la novela y cuyo trasfondo ideológico se recoge. En ese sentido la novela se pliega a cierto neorromanticismo evasivo, característico de todos los folletines y que resurge a finales de siglo.

Pero también es un rasgo que acerca a nuestra autora a la actitud de la generación literaria posterior, la Generación del 98, con la que vuelve a resurgir el interés por la Historia. Con ellos se incorpora el elemento irracional en el relato de los acontecimientos históricos (por influjo de Schopenhauer y Nietzsche), la Historia les sirve para plantear cuestiones sociales, económicas y filosóficas, que deben ser resueltas de un modo artístico y centran más su atención en el individuo, aunque reconocen que viven en una época en la que se impone lo colectivo, como recoge Biruté Ciplijauskaitė⁷. Recordemos que

7. Biruté Ciplijauskaitė, *Los noventayochistas y la historia*, Madrid: Porrúa Turanzas, 1981, pp. 49-81.

la novela está escrita en 1903, cuando ya se ha producido el desastre del 98 y los jóvenes miembros de la Generación del 98 empiezan a publicar obras que doña Emilia lee con curiosidad⁸. Sus impresiones sobre los escritores jóvenes, recogidas en un artículo publicado en 1904,⁹ revelan que simpatiza y aprecia a los nuevos autores con un espíritu europeizante que la sitúa plenamente dentro de la gran corriente de pensamiento de 1898.

Esta apertura hacia Europa ya se aprecia en *Misterio*, pues el tema de la novela, recordemos, no es nacional, frente a otras novelas históricas de la época, sino que se abre a lo exterior y a un pasado relativamente cercano. El protagonista Dorff, además, es un héroe en busca de sí mismo (como Andrés Hurtado en *El árbol de la ciencia* o Fernando Ossorio en *Camino de perfección*) y sus reflexiones son consideraciones que trascienden lo subjetivo y se hacen eco de problemáticas morales o existenciales más amplias, dentro de una mayor atención a lo espiritual y psicológico.

La valoración que se hace en *Misterio* de lo pasional, íntimo e individual supone una apuesta por la intrahistoria o “historia pequeña” en donde se producen los acontecimientos más decisivos: “La Historia la hacemos nosotros”. Esta valoración de la intrahistoria acerca también a Emilia Pardo Bazán en este punto a los miembros de la Generación del 98 y sobre todo a Unamuno, cuya relación con la Pardo Bazán ha sido objeto de varios estudios.¹⁰

La desvalorización de la importancia de los datos en la novela no significa el rechazo absoluto de la Historia, sino su oposición a un modo concreto de hacerla. A lo largo de la obra reconocerá el valor didáctico de esta disciplina y la fe en sus leyes propias, que no son las documentales, sino Dios y sus designios de Justicia. Los esfuerzos de Dorff no acaban por triunfar porque la Historia, supeditada a Dios, está sujeta a unas leyes de compensación expiatoria de las que el propio Dorff se sabe víctima en sus adversidades, ya que todo lo que le sucede “demuestra la acción reparadora de una justicia tremenda” (p. 765). La estirpe de Dorff estaba destinada a quedar oscurecida, dedicada a oficios más humildes y su error ha sido pretender rebelarse contra ello:

De nuestra familia sólo mi descendencia quedará oscurecida, perdida en el montón anónimo, dedicada a oficios más humildes aún que el que me sirve para ganar el pan. Así se cumplirá por los siglos de los siglos la ley expiatoria (p. 746).

8. Unamuno ya ha publicado *Paz en la guerra* (1897) y *Amor y pedagogía* (1902); Baroja, *La casa de Aizgorri* (1900) o *El mayorazgo de Labraz* (1903); Azorín, *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903); Valle Inclán, *Sonata de Otoño* (1902) y *Sonata de Estío* (1903) y Maeztu, *La guerra de Transvaal* (1900-1901).

9. E. Pardo Bazán, “La nueva generación de novelistas y cuentistas de España”, *Helios*, 12 (1904), pp. 257-270.

10. J. Rubia García, “La Pardo Bazán y Unamuno”, *Cuadernos Americanos* (1960) pp. 240-263; Thomas Feeny, “More on Pardo Bazán’s possible influence upon Unamuno”, *Kentucky Romance Quarterly* (1980) pp. 29-38.

Debe atender a las enseñanzas de la Providencia como modo de evitar nuevos errores, como el de la ambición y vanidad de su hermana, que se ha desentendido del vínculo de sangre que le une a su hermano y de sus derechos legítimos y sagrados al trono (p. 765). Esta fe en la Providencia divina no obsta para reconocer abiertamente el papel decisivo de algunos hombres en la Historia. En la novela todo el poder lo tiene Lecazes, que controla la trama de los hechos: “Aquí soy el tejedor y lanzo la naveta. Ellos presencian...y gracias si no intervienen para romper la trama” (p. 730).

También la novela ofrece reflexiones más concretas sobre cómo debe ser una narración histórica. Mediante el diálogo que se entabla entre Lecazes, el ministro de Policía, y Beauliège, el historiador oficial, en la primera parte de *Misterio* se plantea el papel del novelista ante el material que suministra la Historia. Lecazes no considera tan vitales los documentos que solicita Beauliège para narrar un episodio histórico: “si poseyésemos la cáfila de documentos que usted solicita..., no le necesitábamos a usted” (p. 730). Para Lecazes la función del novelista es la de “hacer una reconstrucción, vamos..., conjetural y verosímil, y, sobre todo, tierna y conmovedora, muy bonita de la existencia del infortunado príncipe dentro de su prisión” (p. 730). Especifica un poco más adelante cómo ha de ser esa reconstrucción para tener valor histórico y señala el requisito de que la novela tenga el aspecto de Historia y que se ponga al servicio de educar la sensibilidad del que la lea con lo que el relato histórico adquiere cierto valor didáctico y se diferencia de la ficción pura: “no se trata de una novela, ¡cuidado; eso, no!; se trata de una relación con todo el aspecto de historia; algo que forme opinión de los tiempos venideros” (p. 730).

La función del escritor que escribe una novela histórica se debe limitar a dar autoridad a lo que escribe: “Su autoridad de usted basta...el hombre de usted presta seriedad a cuanto produzca” (p. 731). El fundamento de esta actitud está en la consciencia clara de que se trata de querer escribir sobre algo: “sin mucha base..., que, desgraciadamente, no poseemos” (p. 731).

En general, la escritora cumple en *Misterio* lo que se había propuesto en la declaración de intenciones inicial. La novela es verosímil y conjetural al crear una ficción convincente de lo que pudo ser el destino del Delfín tras su prisión del Temple. Resulta tierna y conmovedora en el relato del esfuerzo sentimental de Dorff por ser reconocido por su hermana; “bonita”, al estar bien cuidada técnica y estilísticamente, y sirve, efectivamente, para formar opinión al inculcar ideas de claro cuño cristiano e incluir cierta interpretación de los sucesos revolucionarios y sus consecuencias.

Las contradicciones que salpican el relato (la lucha de los personajes a lo largo de la novela por salvaguardar los papeles, después de haberse defendido reiteradamente que los documentos no eran tan decisivos en la justificación de la Historia, alguna incoherencia narrativa del personaje Lecazes que al comienzo de la novela desprecia al historiador documentalista y luego afirma maliciosamente mientras quema los papeles del Delfín: “lo que ha pasado no dejando pruebas es como si no hubiera pasado”

(p. 732)) resultan altamente ejemplificadoras del modo de pensamiento de la escritora y revelan su forma propia de organizar las ideas.

Le interesa a la autora en sus obras presentar un conflicto, desarrollarlo, de manera que se puedan sugerir ideas con firmeza, pero sin dogmatizar, dejando incluso las cuestiones planteadas como una aporía con lo que se ofrece al lector también la posibilidad de formarse una opinión propia, como explica Pilar González Martín¹¹ en la introducción de su libro. Así va exponiendo la escritora dialécticamente en *Misterio* una serie de consideraciones en pugna a lo largo de la novela, unas en contra de la fiabilidad de los datos y documentos, otras a favor de su importancia, dejando que el lector extraiga sus conclusiones, como suele ser habitual en sus otras novelas.

El análisis de la proporción Historia-ficción en la novela lo hemos realizado tratando de cotejar los datos que son ficticios y aquellos que se pueden probar documentalmente mediante el estudio de las fuentes y los textos históricos sobre el tema.

En cuanto a las fuentes históricas se puede decir que la idea del relato no era original; era un tema de candente actualidad en el siglo XIX. La identidad del niño que murió en el Temple el 8 de Junio de 1795 fue cuestionada pronto. Hijo segundo de Luis XVI y de María Antonieta se le dio el título de duque de Normandía, tomando al morir su hermano mayor el de Delfín. Fue encerrado con su familia en el Temple, siendo confiado luego a la custodia de un zapatero llamado Simón, que lo maltrató. Falto de aire el niño no tardó en sucumbir, poco después de haber cumplido los diez años, víctima de una afección escrofulosa. Acerca de su muerte se propaló el rumor de que había sido por envenenamiento. Su cadáver fue arrojado en la fosa común del cementerio de la parroquia de Santa Margarita y cubierta su sepultura con una capa de cal viva. El no hallarse, por este motivo, sus restos, fue causa de que apareciesen varios supuestos Luises XVII (Hervagault, Perrin, Mathurin Bruneau, Naundorff), como señala Eric Muraise.¹²

Aparte de las investigaciones judiciales y estudios de historiadores,¹³ había más obras sobre el tema, como puede juzgarse por la lista publicada en el *Répertoire de l'histoire de la Révolution française*, establecido por Gerard Walter y editado por la Biblioteca Nacional de París,¹⁴ existían relatos de autores franceses, alemanes y holandeses y el asunto sigue siendo objeto en el siglo XX de estudios recientes.¹⁵

11. P. González Martín, *Aporías de una mujer*, Emilia Pardo Bazán, Madrid: siglo XXI, 1988.

12. E. Muraise, *Du roy perdu à Louis XVII*, París: Le Cercle du Livre d'histoire, 1967, pp. 142-169.

13. E. Lavisse y A. Rambaud, *Histoire générale du IV siècle à nos jours; la Révolution française* (1892-1901), París: Colin, 1898, VIII, p. 227; Ph. Sagnac., G. Lefèbure y R. Guyot, *Histoire générale de France*, París: col. Peuples et civilisations, 1928-1937, XIII, p. 264; G. Lenôtre, *Le roi Louis XVII et l'enigme du Temple*, París: Perrin, 1927; L. Madelin, *La Révolution*, París: Hachette, 1911.

14. Gerard Walter, *Répertoire de l'histoire de la Révolution française* (travaux publiés de 1800-1940), París: Bibliothèque Nationale, 1941-1951, pp. 335-337.

15. André (pseud.) Castelot, *Louis XVII*, París: Rombaldi, 1974; Philippe Conrad, *Louis XVII: l'enigme du roi perdu*, París: ed. du May, 1988; Yves Chardac, *Le secret de Savalette de Lange ou L'étrange*

Por otra parte, el tema le interesaba a la escritora mucho antes de escribir *Misterio*. La autora se había documentado y había escrito en 1893 una serie de artículos en *La Ilustración Artística* titulados “Recuerdos del centenario rojo” en los que se ocupó del destino del Delfín desde los primeros días de la Revolución hasta su muerte oficial en el Temple. El estudio de estos artículos, basados principalmente en la obra de Beauchesne *Luis XVII, sa vie, son agonie, sa mort, captivité de la famille royale au Temple* y algunos ejemplares de *La légitimité*, revista histórica dedicada al tema de Luis XVII, muestran, como explica Nelly Clémessy,¹⁶ que antes de escribir la novela la autora había adoptado una postura prudente sobre el tema y que la ficción le llevó a centrarse en el penoso destino del pretendiente Dorff pues su historia era curiosa y el personaje conmovedor.

Del cotejo datos históricos-datos reales se puede apreciar que la autora prescinde de la cronología rigurosa. En *Misterio* los hechos se sitúan al final del reinado de Luis XVIII, una fecha muy anterior a la que corresponde históricamente a las reivindicaciones de Naundorff (1833-1836). Este desfase cronológico afecta también a otros sucesos del relato marco, como el asesinato del duque de Berry, cometido por Luis Pedro, hecho que sucedió el 13 de Febrero de 1820. Tampoco resulta histórica la mención de la entrevista entre la duquesa de Angulema y su hermano pues el pretendiente Dorff la solicitó, pero no obtuvo respuesta alguna¹⁷ La escritora explotó hábilmente en su novela el componente dramático de esta escena ficticia.

No le preocupa a la escritora ajustarse con exactitud a las fechas, pero la narración aparece salpicada por detalles que demuestran el profundo conocimiento que tenía de este período de la historia de Francia. Presenta a Luis XVIII y su corte, dando de ellos una imagen que se ajusta a la que la mayoría de los historiadores de la época nos han legado, introduciendo al paso algunos pequeños detalles de sorprendente minuciosidad. Así se recoge la conocida costumbre del rey de llamar a su jefe de Policía “hijo mío”, pues parece que el rey se prendó de él con una pasión senil y extendió su afecto a toda la familia del favorito.

La intriga amorosa de Renato de Giac, marqués de Brezé y la hija mayor de Dorff, así como las empresas caballerescas de los carbonarios en el relato marco, son fruto, en su totalidad, de la imaginación de doña Emilia. La novelista se preocupa de integrar convenientemente estos dos elementos. Así presenta a Renato como un parti-

histoire de Saulx-les-Chartreux, Tours: ed. Twin Cam, 1991; Jacqueline Ducassé, *Louis XVII et ses agents politiques*, Limoges: Imp. A. Bontemps, 1984; Jean-Pierre Lederlin, *Louis XVII et la justice*, Bourges: la Cour d’appel, 1972; Xavier de Roche, *Louis XVII: des documents, des faits, des certitudes*, París: ed. de París, 1986; Pierre Saurat, *Louis XVII: Le petit prince du Temple*, París: Imp. Firmin-Didot, 1987; Pierre Sipriot, *Louis XVII et les mystères du Temple*, París: l’Archipel, 1994.

16. N. Clémessy, *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Madrid: Fundación Universitaria, 1981, p. 289.

17. N. Clémessy, *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Madrid: Fundación Universitaria, 1981, p. 288.

dario de los antiguos *chouans* y la intervención de los carbonarios, que se unen a Brezé en la tercera parte, en un principio, por odio a Volpetti, queda enmarcada en un movimiento revolucionario cuyo romanticismo se ajustaba a su intención de novelista: pintar a generosos defensores de los oprimidos, contrapuestos, dentro de la más pura tradición de la novela folletinesca, al miserable traidor de melodrama.

En efecto, los personajes de *Misterio* son seres bastante esquemáticos, agrupados claramente en dos bandos: los partidarios de Dorff y sus enemigos, pero sin llegar a la extrema simplificación de los personajes de los folletines. Tal y como son presentados por el narrador se mantienen los personajes en la novela desde el principio hasta el final sin evolucionar. En relación con los personajes de los que hay constancia histórica (Dorff, Luis XVII, los duques de Angulema, Lecazes, el duque de Berry) se hace un retrato fiel con tendencia a la idealización o la caricatura de lo que pudieron ser.

Además de presentar la estructura y los temas propios de todo folletín *Misterio* incluye rasgos propios del Romanticismo y referencias literarias diversas. Estos elementos se insertan dentro de una tendencia general de la autora, como explica Oleza,¹⁸ a presentar en sus novelas cierta escenificación romántica caracterizada por el gusto por lo trágico, el predominio de acciones lineales, alusiones o referencias directas al mundo de lo subracional, elemental y primitivo, concepción del individuo como ser arrastrado por las fuerzas telúricas o instintivas, abundancia de pasiones únicas y fijas, concepción del paisaje como expresión de estados de ánimo, vocación por lo desmesurado, caricaturesco, deforme y animalizado.

Dentro de esa tendencia romántica hemos observado en *Misterio* ecos caballerescos, sentimentales e incluso algunos rasgos característicos de la novela policíaca y la gótica. Aunque esta mezcla de elementos diversos es habitual en otros folletines, como señala Isabel Román,¹⁹ creemos que en *Misterio* está especialmente cuidada. La autora hace una mezcla consciente de todos ellos e incluye determinados rasgos en el momento que le parece más conveniente para dar al relato un tono o crear una atmósfera que sirva a sus intenciones narrativas, procurando en todo momento alejarse de los excesos folletinescos.

La mezcla de estos elementos románticos exige en la autora un conocimiento teórico y técnico, de cada género de la época romántica y sus posibilidades, con lo que el folletín adquiere un nivel adicional de ficcionalidad y abstracción. No sólo se vale la escritora de lances y aventuras tópicos, sino que se aprovecha de las posibilidades de varios tipos y convenciones literarias.

Los rasgos caballerescos observados en *Misterio* son: la presencia de dos amantes (Renato y Amelia) separados por una cuestión de honor que debe resolverse antes del triunfo de su amor. Como suele ser frecuente en las novelas caballerescas una serie de personajes obstaculizan ese amor y otros ayudan desinteresadamente mientras se

18. J. Oleza, *La novela del XIX; del parto a la crisis de una ideología*, Barcelona: Laia, 1984, p. 77.

19. I. Román, *Historia interna de la novela española del XIX*, Sevilla: Alfar, 1988, p. 156.

sucedan aventuras, viajes e incluso un matrimonio clandestino. Entre los dos hay una diferencia de nivel social que dificulta sus relaciones, pues Renato es noble y Amelia es hija de un relojero. Los personajes positivos respetan el código del honor. Estos elementos romántico-caballerescos se concentran en la primera parte de *Misterio*; su disminución y práctica ausencia al avanzar el argumento revelan que se trata de un esfuerzo deliberado de la escritora por crear un ambiente y dar un tono al comienzo del folletín para insertarse en esta convención romántica. Junto con estos elementos temáticos generales se usa el lenguaje en algunos momentos de modo arcaizante como medio de ser fiel a la convención.

El efecto que producen estos rasgos incluidos en la narración es de extrañamiento y distancia, ocasionados por el anacronismo de presentar unas convenciones morales de tipo caballeresco en una narración que transcurre en tiempos de la Restauración. Este distanciamiento acentúa la literariedad del relato y refuerza la omnisciencia de un narrador que no sólo controla el desarrollo de la acción, sino que modula el tono de la misma de acuerdo con sus intereses narrativos.

También aparecen en la novela rasgos de tipo sentimental (visión bucólica de la naturaleza, tratamiento de la pasión amorosa, dificultad del amor entre seres de diferente clase social, uso de forma autobiográfica en el relato) y la acción se encarna simbólicamente en un individuo que podría ser el prototipo de héroe romántico pues Dorff es un ser melancólico, confuso, enfrentado con el universo hostil, que busca su identidad al mismo tiempo que se lanza al refugio del pasado, se preocupa por la libertad y el destino y exhibe cierta sensibilidad social tan propia del romanticismo.

En lo estructural la huella del romanticismo se manifiesta en el uso de las estructuras y esquemas de la novela policíaca y gótica. La novela, cuyo asunto se relaciona con el gusto romántico por todo lo inexplicable y misterioso, se articula en torno al suministro de información sobre la identidad de Dorff. En *Misterio* hay, en efecto, un asunto por resolver, la identidad de Dorff y un crimen, pues se ha cometido con él un delito de usurpación al arrebatársele la corona y hay un grupo de personas que se oponen a la acción de la justicia. Se mantiene también la duplicidad estructural tan característica del género policíaco al superponerse la historia de la investigación y la del crimen. Asimismo, intervienen las fuerzas de la Policía, que aportan al asunto de la muerte del Delfín esa dimensión que tuvieron los hechos históricos de guerra de redes de información, como señala Eric Muraise²⁰ en su estudio histórico del tema. También son típicos de novela policíaca los ambientes de Londres y París en que se ambienta el folletín.

Sobre la novela policíaca la autora tuvo una actitud ambivalente pues, aunque denunció las deficiencias del género (carencia de desarrollo psicológico, realismo epidérmico, excesivo rigor formal, falso proceso deductivo-científico, etc...), se sintió

20. E. Muraise, *Du roy perdu à Louis XVII*, París: Le cercle du Libre d'histoire, 1967, p. 66.

atraída por él al verlo idóneo para abarcar los problemas sociales y psicológicos que surgen alrededor del crimen y que siempre le interesaron. Siempre declaró su afición por los aspectos sociales del crimen (penal, psicológico, policial) y en especial el aspecto psicológico del mismo, que le llevó a intentar dilucidar algunos de los crímenes reales de la época, como el de Carabanchel (1901), el caso del bandido Mamed Casanova (1903), el caso de Vicenta Verdier o Margarita Steinheil (1909) en sus artículos de *La Ilustración Artística*.²¹

Pero, además de la presencia de cierto suspense y la semejanza de la trama con la estructura policíaca, en *Misterio* aparecen una serie de elementos truculentos, que parecen una deuda con la novela gótica, género que nació en Inglaterra hacia mediados del XVIII en un clima de reacción frente al predominio de la razón y el buen sentido, caracterizado por escenas de terror y vicisitudes lúgubres, ambientadas en una siniestra edad media amanerada y cuyos protagonistas son invariablemente un personaje tenebroso y fatídico y una indefensa muchacha perseguida. Heredera del romance medieval, esta novela negra se entrelazó en el curso del XIX con la fantástica, la policíaca y la de folletín.

En *Misterio*, el despacho de Lecazes es un maquiavélico reducto lleno de material de tortura, en donde hay laberintos, puertas secretas, cuartos ocultos y hasta “verdaderos calabozos”. El relato de las desventuras de Dorff tiene algo de terrorífico por lo prolongado de su prisión y la intensidad de sus sufrimientos físicos y morales. Se le llega a torturar incluso, deformando los rasgos de su rostro: “mi cara era, en efecto, una horrenda monstruosidad” y se menciona con cierta delectación morbosa la presencia de ratas (p. 764), llegándose a extremos de miseria realmente patéticos: “No me daban ropa; pronto la mía se convirtió en asquerosos andrajos” (p. 766).

La incorporación de estos elementos románticos a la novela no es neutra. La autora los transforma. Los elementos sentimentales recogidos en *Misterio* creemos que más que sentimientos espontáneos acusan un control doble. Por un lado, los esfuerzos pasionales de los personajes no son fructíferos porque se enmarcan en una cosmovisión católica en que el ser humano, antes que ser rebelde se supedita a Dios y a su Providencia. Además, el narrador controla los sentimientos hasta su tono justo porque los usa para crear un ambiente determinado en su narración, desde una voluntad consciente de recrear una convención.

De la misma manera el personaje Dorff y su semejanza con el héroe romántico desarraigado es sólo aparente. Su lucha contra el universo hostil para afirmar su identidad no es vaga, sentimental y enfermiza, como en otros héroes románticos, sino que revela unos motivos más que sobrados para que uno dude de su personalidad. La hostilidad del mundo que le rodea es real, política y de intereses: “Alrededor de estas contingencias se formaban ya cábalas y nacían esperanzas sin freno” (p. 751). Se trata de

21. Respectivamente nº 1029, 1098, 1416, 1456.

un hombre al que realmente le han arrebatado su identidad. La lucha de Dorff resulta, pues, más una lucha concreta, comprensible y moderna que abstracta, enfermiza y romántica.

Esta modernidad en el planteamiento de cuestiones queda manifiesta expresamente cuando Dorff declara que ha acudido a un médico en Alemania para que aclare sus dudas psicológicas, guiño que doña Emilia hace a la técnica moderna del psicoanálisis: “Este médico le ha asegurado que su temor no era vano y le ha aconsejado serenarse para ver con claridad sobre su vida” (p. 747).

También la reelaboración de elementos de novela policíaca es personal. En este caso la autora se distancia un poco de sus convenciones para aprovecharse de ellas y que sirvan mejor a sus intenciones narrativas. Incorpora así los rasgos del suspense, el suministro progresivo de la información y la presencia del misterio o lo truculento, como elementos técnicos objetivos que deben integrarse en la dinámica narrativa de una novela para conseguir así demostrar la relación íntima que existe entre lo policíaco y lo literario, haciendo que resulten casi afines y se identifiquen, como defendía la autora en su artículo “Cabos sueltos”²² y en su novela policíaca *La gota de sangre*.

Pero el carácter metaliterario de *Misterio* no consiste en una recreación y reelaboración de convenciones románticas. En *Misterio* las referencias, alusiones, ecos e incluso guiños literarios a escritores concretos son frecuentes. Al aludir a ellos la autora les rinde homenaje y los quiere destacar mientras traza el panorama general del período histórico que está reflejando, panorama siempre filtrado a través de la Literatura, recordando a los grandes autores. Aparecen referencias a escritores románticos y prerrománticos (Chateaubriand, Rousseau, Saint-Pierre, Swift, Goethe) y autores que mostraron interés en profundizar en el yo y en lo irracional como Dostoievsky, Shakespeare o Calderón. Aunque estas referencias literarias son rasgo común a otras novelas de la escritora se puede decir que aquí las referencias son más obvias, menos sutiles, se usan para caracterizar a los personajes y contribuyen a acentuar la literariedad del relato.

Un ejercicio literario, en suma, esta novela rica e interesante en que la autora ha tratado conscientemente de perfeccionar el género del folletín y ennoblecerlo, cuidando todos sus ingredientes y evitando todo exceso, mientras prepara nuevos rumbos en su narrativa y profundiza en el modo de conciliar la búsqueda de nuevos horizontes con la integración coherente del pasado.

22. En este artículo la autora hablaba del paso de la escueta relación de un crimen, con su hábito de misterio y terror, al intento de realizar su reconstrucción, reconstrucción que pertenece tanto al policia como al narrador, que entonces se identifica con una especie de investigador que le hace competencia: “¡De cuántas historias, que la prensa había iniciado y dejado colgadas, a estilo de la cabeza sangrienta del folletín, he buscado yo las huellas en referencias particulares, como se busca el segundo tomo de una novela después que la casualidad nos hace devorar el primero!” (*La Ilustración Artística*, nº 815 (1897). En *La gota de sangre* expone directamente (p. 993 y p. 1012) la relación que ve entre el misterio y lo novelesco en numerosas ocasiones.

Bibliografía

- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, *Los noventayochistas y la historia*, Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, S. A., 1981, pp. 49-81.
- CLÉMESSY, Nelly, *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Madrid: Fundación Universitaria, 1981.
- FEENY, Thomas, "More on Pardo Bazán's possible influence upon Unamuno", *Kentucky Romance Quarterly*, 27 (1980) pp. 29-38.
- GONZÁLEZ ARIAS, Francisca, "La tribuna de Emilia Pardo Bazán como novela histórica", *Anales Galdosianos*, 19 (1984) pp. 133-140.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Ed. de Enrique Sánchez Reyes, Santander: Aldus (CSIC), 1942.
- MURAISE, Eric, *Du roy perdu à Louis XVII*, París: Le Cercle du Libre d'histoire, 1967.
- OLEZA, Joan, *La novela del XIX; del parto a la crisis de una ideología*, Barcelona: Laia, 1984.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *Misterio, Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1973, II, pp. 716-870.
La gota de sangre, Obras completas, Madrid: Aguilar, 1973, I, pp. 992-1010.
La Literatura francesa moderna, Madrid: Prieto, 1910.
"La nueva generación de novelistas y cuentistas de España", *Helios*, 12 (1904), pp. 257-270.
- ROMÁN, Isabel, *Historia interna de la novela española del XIX*, Sevilla: Alfar, 1988.
- RUBIA GARCÍA, J, "La Pardo Bazán y Unamuno", *Cuadernos Americanos*, 113 (1960) pp. 240-263.