

## La poesía narrativa del Duque de Rivas

Javier Serrano Alonso  
Universidade de Santiago de Compostela  
Campus de Lugo

### LA POESÍA NARRATIVA EN LA CREACIÓN DE ÁNGEL DE SAAVEDRA

Es una tradición considerar que Rivas dio inicio al Romanticismo literario en España desde el punto de vista creativo con la publicación de *El Moro Expósito* en 1834. Este juicio ya fue expresado por Gil y Carrasco (1954:512) en su reseña de los *Romances históricos* de 1841, para quien “la revolución literaria que, como todas, sorda y ocultamente fermentada, se vio formulada y alzó bandera con el *Moro Expósito*”, vino a completarse con los *Romances históricos* que, en opinión de muchos, supone la obra más importante de la poesía narrativa romántica (Casalduero, 1973: 187). Para el común de los críticos, Rivas es un creador de narrativa en verso que también ejerció la dramaturgia, con escasa fortuna y menor destreza, salvando la trascendencia de su obra más carismática, *Don Álvaro o la fuerza del sino*<sup>1</sup>.

Sin lugar a dudas, fue a estos géneros a los que consagró mayor atención, lo que se demuestra por el conjunto de las obras narrativas en verso y de los dramas, tragedias y comedias —la inmensa mayoría de su obra—, y también por la cronología de su creación. Rivas, que se había iniciado literariamente con la composición de poemas líricos de evidente filiación neoclásica (odas, sonetos, cantilenas, letrillas, églogas, epístolas, elegías o lamentaciones), muy pronto se introdujo en la poesía narrativa, elaborando un primer poema extenso, *El Paso Honroso*, compuesto en 1812 y publicado por vez primera en 1814, revisado ampliamente para su segunda edición en

---

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, Navas Ruiz, 1990<sup>4</sup>: 166, y Alborg, 1980: 464 y 471.

1820<sup>2</sup>. A partir de este momento, se inicia la dedicación, prácticamente exclusiva, a la creación dramática y a la poesía narrativa.

La crítica nunca ha tenido dudas sobre las preferencias creativas del Duque, pero en ningún momento ha caracterizado sus obras más allá de la simple ubicación en los movimientos estético-literarios por los que transitó Saavedra: neoclasicismo, transición, romanticismo liberal y romanticismo conservador. No se ha reparado nunca en que, tras esos inicios líricos, y una vez escrito y publicado el primer poema narrativo extenso, Rivas se centra en la creación de obras dramáticas exclusivamente, redactando seis de las siete tragedias de las que se tiene noticia (una de ellas perdida), entre 1814 y 1822. En este período, Rivas sólo publica la segunda edición aumentada de sus *Poesías*. En 1824 inicia la redacción de su segundo poema narrativo, *Florinda*, que concluye en 1826, pero que no edita hasta 1834, revisándolo profundamente y reduciendo sus ocho cantos originales a cinco, tal como manifiesta el propio autor en la nota que acompaña a la primera edición (Rivas, *Moro*, 1834, II: 212). Hasta que inicia la redacción de *El Moro Expósito* en 1829, y que publica en 1834, sólo escribe *Arias Gonzalo* (1827), su séptima tragedia. El drama por excelencia de Saavedra, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, fue escrito entre 1833 y 1834, editándose en 1835. No obstante, al tiempo que inicia la redacción de la obra dramática, comienza la composición de los romances históricos, de los cuales adelanta cinco en el segundo volumen de *El Moro Expósito*. La creación del conjunto de romances históricos se extiende hasta 1840, para aparecer reunidos en 1841. Este análisis cronológico nos desvela que Rivas se centró, casi únicamente, en la redacción de obras narrativas en verso entre 1824 y 1841, con la única interrupción que supuso la escritura de *Arias Gonzalo* y de *Don Álvaro*.

Una vez finalizada su labor romancística, el Duque se vuelve a entregar con exclusividad a la tarea dramática y elabora sus cinco comedias y el drama fantástico *El desengaño en un sueño*, aunque este período, temporalmente hablando, es muy breve: de 1840 a 1844. Las únicas obras creativas que redacta a partir de su marcha a Nápoles serán las *Leyendas*, sus últimos poemas narrativos, además de nuevas poesías líricas que recoge en su segundo volumen poético, *El crepúsculo de la tarde*, de 1851. Suponen el cierre definitivo de su actividad creadora, marcado por la preparación de las *Obras completas* que edita en 1854-1855 en 5 volúmenes.

Vemos, pues, que Ángel de Saavedra elaboró los textos que forman los dos polos esenciales de su obra literaria, la poesía narrativa y el teatro, en períodos estancos, con mínimas interferencias de un género sobre el otro desde un punto de vista cronológico.

<sup>2</sup> *El paso honroso. Poema*, en *Poesías de don Ángel de Saavedra Remíz de Baquedano*, Cádiz, Imprenta Patriótica, 1814, pp. 59-123; *El paso honroso. Poema*, en *Poesías de don Ángel de Saavedra Remíz de Baquedano. Segunda edición, corregida y aumentada*, tomo I, Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1820, pp. 5-20.

*Florinda*, la segunda de sus narraciones en verso, fue elaborada en los primeros años de su exilio, iniciada en Londres y concluida en Malta. Jamás se editó en su forma original de ocho cantos, pues cuando varios años después de finalizarla Rivas la incluyó formando parte del segundo volumen de *El Moro Expósito*, la revisó intensamente reduciendo su extensión y conformándola en tan sólo cinco cantos. De *El Paso Honroso* a la conclusión y edición de *El Moro Expósito* median veintidós años, lapso temporal en el cual Saavedra recorre la distancia que separa una obra sumida en las postrimerías neoclásicas, aunque puedan hallarse algunos rasgos de lo que será la futura renovación romántica, de una obra plenamente imbuida de los nuevos preceptos artísticos y que, como se dijo anteriormente, es considerada como la que da inicio efectivo al Romanticismo español. Hay coincidencias determinantes del estilo rivasiano en los primeros textos, en *El Moro Expósito* y en las obras posteriores, hasta llegar a las *Leyendas*. Pero estas similitudes no son concluyentes de sus posiciones estéticas, sino de su estilo, por lo que se deben considerar como momentos distintos desde un punto de vista artístico, frente a lo que opina Ricardo Navas Ruiz (1990<sup>4</sup>: 166). El neoclasicismo de *El Paso Honroso* es evidente no sólo en sus rasgos más formales —uso de metros adecuados para el tipo de poema, como señalaba el decoro, estructuración en cantos—, sino en sus componentes más artísticos y creativos, como son la sujeción prácticamente fiel a las crónicas del suceso que narra, sin aportar ningún elemento personal, el empleo de temas pastoriles entremezclados en la historia heroico-medieval, el uso abundante de denominaciones clásicas (Febo, Marte), entre otros. Los modelos utilizados, aparte las crónicas del siglo XV y del XVI de los hechos de Suero de Quiñones que le sirvieron para desarrollar los acontecimientos en una monótona sucesión de lances de honor, son obras de la épica renacentista italiana, fundamentalmente las de Ariosto y Tasso, así como las de sus imitadores españoles. Es, en líneas generales, un texto convencional, que produce escasa atracción narrativa. No obstante, algunos críticos han reivindicado algunas de sus facetas que llaman románticas. En el poema hay demasiados elementos clasicistas como para pensar que es romántico; estas afirmaciones tan optimistas en la anticipación del Romanticismo en España a través de la obra del Duque de Rivas surgen del hallazgo de algunas intuiciones que Saavedra desarrollará plenamente en su etapa romántica, fundamentalmente la que más ha favorecido la fama del autor cordobés: el “siniestro hado”<sup>3</sup>.

Cuando años después y tras escribir un conjunto de tragedias neoclásicas de tema histórico, Saavedra quiere regresar a la poesía narrativa tras el primer intento de narración heroica con *El Paso Honroso*, redacta el poema *Florinda*. Con él sí se aproxima de una manera más evidente a lo que serán sus posteriores posiciones románticas. No obstante, partimos con un grave inconveniente: no podemos hablar del

<sup>3</sup> Vid. Llorens, 1979: 120. Acaso propicia también tales consideraciones el hecho de elegir un tema histórico-medieval para construir su primer poema narrativo, o el desarrollo de brillantes descripciones, que es una de las características más ricas y atractivas de la narrativa romántica de Rivas. Sin embargo, no son estos elementos ajenos al neoclasicismo, pues ni la elección de temas histórico-medievales ni las descripciones coloristas son novedades en la literatura española de la época.

poema redactado a mediados de la década de los veinte, en sus primeros años de exilio, sino de la versión que Rivas decidió publicar en 1834, cuando ya indiscutiblemente era un autor romántico. Esto lo expone claramente el propio escritor en la nota que acompaña a la obra en la primera edición:

Nunca hubiera pensado probablemente en dar al público la *Florinda*, escrita mucho antes que *El Moro expósito*, y cuando aun tenían en mi modo de escribir influencia las impresiones recibidas desde la infancia y un gusto diferente del que ahora me domina. Pero accediendo a los deseos de mis amigos, los editores, no he podido excusarme de que salga a luz (...) Para ello la he revisado, reduciendo a cinco los ocho cantos de que constaba. No obstante de que he procurado hacer las supresiones de modo que forme un todo no interrumpido lo que ahora se imprime, debe mirarse siempre como fragmentos, no como una obra completa; y puedo asegurar a mis lectores que, si ganan muy poco con los trozos que aquí se publican, pierden de seguro menos con los suprimidos (*Moro*, 1834, II: 212).

Sin lugar a dudas, Saavedra lo somete a una amplia remodelación con la que no sólo reduce su extensión, sino que debió afectar al elemento artístico de la versión original, versión que, según nos aclara Rivas, fue escrita con la influencia de las “impresiones recibidas desde la infancia y un gusto diferente del que ahora me domina”. El autor adaptó, en gran medida, el poema a una perspectiva romántica, seguramente suprimiendo un buen número de elementos clasicistas que pudiesen marcar estéticamente la obra. No alteró su construcción métrica, en octavas reales y dividida en cantos, porque eso habría supuesto reescribir el poema íntegramente, y tuvo que dejar, posiblemente a despecho suyo, un texto con forma ajustada al decoro neoclásico de la obra. No quiere esto decir que sea el único atributo que se puede hallar de la vieja estética: el poema todavía adolece de falta de pericia, y así topamos con un estilo anticuado, con líneas excesivamente retóricas y con algunos elementos mitológicos superfluos (Lovett, 1977: 38). Pero, por otro lado, la obra supone un avance decisivo hacia la narrativa romántica, una aproximación evidente a lo que hará el Duque en sus grandes poemas.

*Florinda* de nuevo se aproxima a la historia medieval para construir su trama. Es, en primer lugar, un poema mucho más ambicioso que *El Paso Honroso*, y su atractivo lírico y narrativo es, sin lugar a dudas, mayor. Esto se debe a que Rivas acude a nuevos elementos que permiten un mayor interés y que son, precisamente, los que se estiman como componentes románticos: el tema medieval y nacional, el énfasis en las escenas de horror y misterio, un pretendido pintoresquismo y, muy especialmente, la pasión de los personajes principales<sup>4</sup>. Todos estos elementos permiten que la acción goce de interés narrativo, frente a la monotonía de los sucesos de su primer poema. Autores como Allison Peers (1923: 186) han utilizado *Florinda* no sólo para señalar a Saavedra como el primer romántico de la literatura española, sino para de-

<sup>4</sup> Rasgos que resalta Lovett, 1977: 39, siguiendo las consideraciones de E. Allison Peers.

mostrar que el Duque de Rivas se convirtió al Romanticismo tiempo antes de llegar a Malta, hacia donde habían apuntado los críticos decimonónicos para localizar el momento de su transformación romántica. A la crítica le ha parecido sorprendente que los cantos menos románticos del poema sean, precisamente, los dos últimos, redactados en Malta, y, por lo tanto, que los más próximos a la nueva estética sean los escritos antes de su llegada a la isla mediterránea; pero ninguno de los analistas ha tenido en cuenta la nota de Rivas que acompaña a la edición, y han considerado como indiscutible que el texto que se lee de *Florinda* es el que redactó entre 1824 y 1826.

*El Moro Expósito*, obra redactada entre 1829 y 1833, es una clave fundamental en la llegada y consolidación del Romanticismo en España. El público culto español de 1834 ya se había aproximado a las lecturas románticas, bien por los apuntes protorrománticos que se encuentran en algunas obras españolas de esta época, bien a través de las traducciones editadas a partir del final de la década ominosa. Aun así, cuando apareció la obra de Rivas, la crítica quedó perpleja. Ciertamente podían identificar los elementos románticos que constituyen el nuevo poema, pero el conjunto, con su dificultad genérica, su gran extensión, las muchas novedades temáticas y estilísticas y la ruptura contundente con las normas aún imperantes del clasicismo, provocaron a un tiempo admiración y extrañeza. Además, el texto estaba encabezado por un largo prólogo sin firmar que, como se supo a partir de la edición de las *Obras Completas*, en 1854, era obra de Antonio Alcalá Galiano. Esta introducción es un texto fundamental en el surgimiento y consolidación del Romanticismo en España, siendo tenido por el primer y más importante manifiesto del nuevo movimiento literario. Allí muestra el autor sus precauciones ante una lectura incorrecta o dubitativa del poema, ofreciendo una conciencia crítica sobre el nuevo horizonte estético de la obra y temiendo la incomprensión de las novedades que ofrece. Es decir, se adelanta a la propia crítica al calificar a la obra de romántica tras haber analizado la división y enfrentamiento entre las corrientes clásica y romántica:

Porque no observa las unidades, con poca razón creídas reglas fundamentales de los dramas griegos; porque no rehúsa mezclar trozos de estilo cómico y festivo con otros en tono trágico o elevado; porque a veces trata asuntos de las edades medias, y siempre da a los argumentos griegos y romanos, y hasta a los mitológicos, cierto color moderno y caballeresco; bien hay razón para darle el nombre de *romántica*, y para considerarla como sujeta a las condiciones del actual *romanticismo* (Rivas, *Moro*, 1834, I: X).

Rivas pretende con plena consciencia romper con sus ataduras clasicistas y construir una obra que en todos y cada uno de sus elementos se atenga a las orientaciones románticas. Algunos constituyentes de esta estética ya estaban en poemas anteriores, tales como el empleo del horror, de elementos fantásticos y misteriosos, así como de la utilización nacionalista de la historia medieval o de las pintorescas y ricas descripciones. Pero, ¿hasta qué punto procura Rivas alejarse de la influencia de “las impresiones recibidas desde la infancia”, como decía al presentar el poema *Florinda*?

Es decir, ¿su alejamiento del clasicismo es, en buena medida, artificial? El prólogo a *El Moro Expósito* parece indicar que la obra se escribió desde unas posiciones preconcebidas, procurando evitar todo lo que remitiera al clasicismo. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que su adscripción al nuevo arte sea forzada, sino que la construcción de su obra parte con el condicionante expreso de “hacer” una obra romántica.

En la primera edición de este largo poema incluyó cinco de sus romances históricos. Sin lugar a dudas, Rivas ya no tenía que demostrar su fe romántica, una vez publicados textos como *El Moro Expósito* y *Don Álvaro o la fuerza del sino*. No obstante, Saavedra quiso acompañar sus textos con un prólogo, esta vez firmado por él, posiblemente de menor interés que el de Alcalá Galiano. Su valor se encuentra no tanto en la reivindicación de sus posiciones románticas frente a un clasicismo ya superado, sino en proponer una nueva visión del género romancístico. Rivas había descubierto el romance como modelo ideal para desarrollar su obra narrativa al componer *El Moro Expósito* y estaba plenamente convencido de que no sólo era la métrica conveniente para construir su poesía histórico-narrativa, sino la más adecuada para todo autor que quisiera afrontar el género de la nueva épica romántica:

El romance, pues, tan a propósito (...) para la narración y descripción, para expresar los pensamientos filosóficos, y para el diálogo, debe, sobre todo, campear en la poesía histórica, en la relación de los sucesos memorables (...) Volverlo a su primer objeto y a su primitivo vigor y enérgica sencillez, sin olvidar los adelantos del lenguaje, del gusto y de la filosofía, y aprovechándose de todos los atavíos con que nuestros buenos ingenios lo han engalanado, sería ocupación digna de los aventajados poetas que nunca escasean en nuestro privilegiado suelo (Rivas, *Romances*, 1987: 100).

Saavedra, si bien parte de un modelo hispánico, medieval, popular y tradicional, realiza una obra que está muy distante de la que se desarrolló hasta el siglo XVII, y sus textos romancísticos se aproximan más a la narrativa romántica de los primeros años del siglo XIX que a los romances viejos.

Una vez concluido y editado este libro, abandonó la poesía narrativa tal vez convencido de que poco más podía aportar tras dos obras como *El Moro Expósito* y los *Romances históricos*. Decide regresar al teatro pero no con el brío ni el interés que había mostrado para su obra precedente, y así redacta en un breve plazo de tiempo una serie de comedias que, en conjunto, no tienen una gran trascendencia literaria. Esta actividad finaliza cuando, en 1844, Rivas es nombrado embajador en Nápoles. A partir de entonces el Duque sólo elabora textos ensayísticos e históricos, así como completa su segundo libro de poesía lírica, que se publicó en 1851. No obstante, motivado por la dedicatoria que le hace José Zorrilla de una de sus leyendas, “La azucena silvestre”, en 1847, quiere agradecerle el ofrecimiento el mismo año con otra, *La azucena milagrosa*. Esta leyenda le hizo volver a la poesía narrativa, que parecía ya abandonada para siempre, además de permitirle trabajar más con la imaginación y no verse tan supeditado al elemento histórico que determinó tan notoriamente sus poemas

anteriores. Por supuesto, el fondo histórico sigue siendo esencial, pero en estos textos, especialmente, funciona como un decorado, donde la fantasía y la imaginación son realmente objetivos fundamentales de Rivas. Hasta 1852 no continuaría esta labor legendaria con *Maldonado* y *El aniversario*.

Las *Leyendas* de Rivas nunca han sido estimadas por la crítica, acaso por no haber siquiera igualado su modelo natural, los propios *Romances históricos*<sup>5</sup>, estando ya fuera de tiempo y lugar, quizá porque nos topamos en estos últimos poemas con el Duque más reaccionario y conservador, totalmente alejado de su ideal de tolerancia y convivencia mostrado en *El Moro Expósito*. Pese a todo hallamos a un Duque distinto, que en textos precedentes hubo de contenerse en beneficio de otros elementos no menos importantes, como la historia, la forma romancística como molde para la nueva manera de narrar o la brillantez expositiva y descriptiva. Saavedra no había podido ejercer en sus textos anteriores la imaginación y todos los elementos que ésta podía aportar, como lo sobrenatural, el misterio o la expresión más sincera de las creencias del autor. Las *Leyendas* le dieron la oportunidad de extender su imaginación romántica, aunque lo hiciese de manera desmedida; no obstante, este es el valor esencial de estos tres poemas, el desarrollo desbordado y excesivo de la imaginación.

## EL CONFLICTO DEFINITORIO DEL GÉNERO

Hasta ahora se ha utilizado como única denominación genérica para estas obras la de “poesía narrativa” o “narración en verso”. Tal denominación no hace referencia a un género concreto, pues se trata de una designación descriptiva. Las novedosas combinaciones que efectuó Saavedra, las innovaciones introducidas y la utilización muy particular de los modelos tradicionales llevaron a los estudiosos a un conflicto definitorio no resuelto. Los dos primeros, *El Paso Honroso* y *Florinda*, que podrían estar enmarcados en géneros clasicistas, no parecen mostrar una forma genérica evidente, pues pese a no haber suscitado un interés especial en la crítica, han sido definidos de maneras un tanto contradictorias<sup>6</sup>.

El interés por *El Moro Expósito* ha sido, desde su primera publicación, infinitamente mayor, y desde los orígenes de la crítica del largo poema rivasiano ya causó perplejidad y grandes dificultades en la determinación del género al que perte-

<sup>5</sup> Al menos así lo estima Peers, 1973, II: 315.

<sup>6</sup> Por ejemplo, *El Paso Honroso* se tiene por un poema heroico (Navas Ruiz, 1990<sup>4</sup>: 168), por novela de caballerías (Lovett, 1977: 36) y por poema épico (Pedraza, 1982: 501). Resulta especialmente difícil ajustar el poema narrativo rivasiano en cualquiera de estas denominaciones, pues su proximidad a la epopeya es realmente mínima, salvo por algunos rasgos de escasa consideración; acaso, aunque no de manera muy marcada, está en cierta vecindad con el género caballeresco de los siglos XV y XVI, aunque con una base histórica que aleja al texto de Saavedra de las narraciones caballerescas. *Florinda*, por su parte, prácticamente nunca ha sido definida desde un punto de vista genérico, y tan sólo Ángel Crespo (1986: 90) se atrevió a indicar que era, más que un poema heroico, una novela en octavas reales.

neía. El mismo año de la publicación, Alcalá Galiano (1969: 126-127) escribía en una revista londinense que la obra “no es ni épica, ni didáctica, ni descriptiva, pero aspira a ser considerada como única en su género, esto es, iniciadora de una familia”<sup>7</sup>. En líneas generales, los primeros críticos de *El Moro Expósito* venían a coincidir en un aspecto que les parecía evidente: el texto de Rivas, si bien de apariencia épica, no lo era. Claro que surgieron muy pronto las dudas cuando algunos analistas se fijaron en la propia definición genérica que le dio el autor: “leyenda en doce romances”. No es, acaso, una definición acertada por parte de Saavedra, pues parecía ignorar el significado que tanto autores como críticos en el siglo XIX le concedían al término “leyenda”. Coincidió en que se trataba de una narración que podía ser escrita en verso o prosa, y que seguramente es lo que le llevó al Duque a estimarla como tal. Pero hizo caso omiso de un rasgo formante del género “leyenda”, y es que este tipo de narración relataba hechos más o menos ficticios, y ese no era el objetivo de Rivas<sup>8</sup>. Tampoco puede ser la leyenda sinónimo de novela en verso cuando se escribían bajo este martebe textos lo mismo en verso que en prosa. Cañete, no tan preocupado por la forma del texto como por el contenido de lo narrado, sigue al autor en la definición de su obra y le añade el adjetivo de “épica”.

Hasta finales del siglo XIX no se reabrió la polémica por el género de *El Moro Expósito*, cuando Menéndez Pelayo afirma en 1883 que es una novela poética para afirmar, al mismo tiempo, que Rivas se muestra en esta obra como un poeta épico de decadencia. Unos años después le contestó Menéndez Pidal (1896: 163) afirmando que se trata de un poema de naturaleza desconocida hasta entonces, como había defendido Alcalá Galiano en el primer análisis del poema rivasiano, y que era especialmente difícil tratar de incluirlo en alguna de las clasificaciones consagradas, para sugerir que tiene más de leyenda novelesca que de poema épico. Al tiempo que se cruzaban las opiniones de Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, el Padre Blanco García (1891, I: 137-138), en su historia de la literatura española del XIX, niega que pueda ser tenido por un poema épico, ya que los rasgos del texto no conducen a la epopeya clásica, sino a la novela moderna, ya que Rivas mezcla la elevación lírica, un argumento tradicional y legendario y una estructura desusada pero no irregular ni caprichosa.

<sup>7</sup> En la primera reseña, de autor anónimo y publicada en el *Diario del Comercio*, de Madrid, el crítico afirma que se trata de una novela en verso (Crespo, 1973: 72), lo cual no era precisamente una definición, sino una descripción. Algo más comprometido se muestra unos años después Ferrer del Río (1846), quien estima que por ser un término medio entre la epopeya y el romance se nos puede sugerir que se trata de una novela. Ferdinand Wolf, en octubre de 1835, apunta el hecho de que la obra de Rivas no se ajustaba a las reglas, algo que ya había explicitado Alcalá Galiano en el prólogo, y que lo que llamábamos épica era propio de otras edades, por lo que había que buscar en los géneros modernos el símil de la épica tradicional, y no era otro que la novela (Llorens, 1979: 149).

<sup>8</sup> No obstante, según Eugenio de Ochoa, en el prólogo a las *Leyendas* de Saavedra, afirma que los críticos del siglo XIX utilizaban el término “leyenda” como sinónimo de “novela en verso” (Lovett, 1977: 115), lo cual difícilmente puede ser cierto, además de que no se ajustaría al género de los textos que en 1854 llamó Rivas *Leyendas*, que sí están en la órbita de la primera definición.

Establecido, pues, el debate en estos años finales del siglo XIX sobre su posible adscripción al género épico, la crítica de los primeros años del XX se desentendiendo del problema genérico y se centra esencialmente en las cualidades del texto ignorando su definición, crítica protagonizada por el análisis impresionista que hizo Azorín de la obra rivasiana. Ni siquiera en dos trabajos fundamentales como son los de Edgar Allison Peers y de Gabriel Boussagol se profundiza en este aspecto, más preocupados por el estudio de las fuentes utilizadas por Ángel de Saavedra.

En general, hasta la crítica más reciente, son dos los polos de opinión, y así unos la estiman simplemente como novela en verso, en algún caso matizada con el adjetivo de “scottiana”, y otros como poema épico con la variante de sustituir el sustantivo por “leyenda”, siguiendo a Menéndez Pidal. Gabriel Lovett (1977: 51-52), tras analizar la historia del debate acerca del género de esta obra, concluye que es híbrido, sin precedentes en la literatura española y sin continuación posterior, que toma sus constituyentes de la novela y de la leyenda. Así, el efecto total no es épico, pues aunque en apariencia podamos llegar a creer que es una epopeya, carece de la solemnidad, simplicidad y grandeza de los textos épicos tradicionales, en gran medida debido a la introducción de gran número de elementos novelescos. Ángel Crespo (1982: XIV) parece seguir la línea de Lovett al afirmar que no se trata, en ningún caso, de la revitalización y actualización de género alguno de la tradición literaria, y por lo tanto no puede ser una resurrección de la epopeya clásica ni de la barroca, y por consiguiente debe ser considerada como la primera novela en verso castellano, si bien pocos años después la define como “leyenda”, siguiendo al propio Rivas (Crespo, 1986: 105).

El último análisis genérico lo realizó Russell P. Sebold (1992: 115-116), que define la obra como novela en verso, y analiza el sentido que tiene llamar a *El Moro Expósito* novela, por compartir las técnicas modernas de las novelas románticas en prosa, aplicando lo que Sebold estima como la mayor aportación de la escuela romántica a la evolución de la narrativa, la observación sistemática y la descripción realista, así como el desarrollo del argumento de varios hilos principales y secundarios entrelazados para mostrar la extensión del panorama social, además del uso del diálogo como instrumento impulsor de la acción, entre otros muchos rasgos.

Llegado el análisis del género de *El Moro Expósito* a este punto, es preciso convenir con la tradición de críticos que culmina en Sebold en definir la obra de Saavedra como una novela romántica, con la particularidad de haber sido escrita en romance heroico. El análisis de Sebold es correcto aunque excesivamente sintético, limitándose a enumerar los rasgos en los que coincide *El Moro Expósito* con la narrativa romántica. El gran problema a la hora de intentar fijar su género ha sido la exclusiva preocupación por hallar el modelo en la tradición literaria, rebuscando entre los géneros épicos y legendarios que pudiesen explicar el carácter heroico del texto. Y lo que hizo Rivas fue, sencillamente, lo que otros narradores románticos estaban haciendo desde la década anterior, como Trueba y Cosío, Rafael Húmara, Ramón López Soler o Estanislao de Cosca Vayo, es decir, utilizar la historia o las leyendas medievales.

les para construir narraciones trágicas y heroicas. En cualquier revisión que se haga de la novela histórica romántica, localizaremos el mismo sentido en el uso de la historia, en la definición y caracterización de los personajes e, incluso, en la manifestación nacionalista de los contenidos. La gran diferencia, y es lo que no parecen haber llegado a asumir los críticos, es que Rivas decidió no utilizar la misma forma novelística que sus contemporáneos, la prosa, y escogió el verso, modalidad que dominaba mejor que ninguna otra y que le permitía explayarse en su afición a describir de manera colorista. Por supuesto que se pueden buscar elementos épicos en *El Moro Expósito*, y se encuentran, pero eso no convierte a la obra en una epopeya; estos mismos elementos se podrían rastrear en *Los bandos de Castilla* de López Soler, en *Gómez Arias* de Trueba y Cosío, o en *La conquista de Valencia por el Cid* de Vayo, y nunca se ha planteado la posibilidad de que estos textos sean épicos por la simple razón de no estar escritos en verso.

Lo mismo podría decirse de los siguientes poemas narrativos, los *Romances históricos*, si bien aquí Rivas dejaba desde el propio título establecido el género al que pertenecían los dieciocho textos que componen la obra. Son romances, tanto en el espíritu como en la forma, pero no son romances en el sentido más tradicional, en el que define a los romances viejos, sino que son artísticos, de motivación histórica y novelesca.

Caso distinto es el de los últimos poemas narrativos, las *Leyendas*. En efecto, es difícil distinguir el género de estas tres últimas composiciones del de los *Romances históricos*. Aparte de lo que podría establecer una mayor diferenciación entre los romances y las *Leyendas*, que es el mayor o menor uso de la imaginación o de la historia, lo que realmente distingue a unos textos de otros es su forma. Las leyendas se escriben en una importante variedad de metros y el romance suele ser bastante uniforme, con versos octosílabos, y lo que aún les separa más, la rima, asonante en los romances, y sólo en los versos pares, y consonante en las leyendas, en combinaciones establecidas por el esquema de cada tipo de estrofa que utilice el autor. A esto se le podría añadir que la estructura de los textos de las leyendas es menos rígida y que los elementos épicos están atenuados frente a los romances.

## ENTRE NARRACIÓN Y DESCRIPCIÓN

Ángel de Saavedra, como narrador, ha sido muy discutido. Precisamente uno de los rasgos más elogiados de su arte, la capacidad descriptiva, es lo que ha llevado a la crítica a ejercer una dura censura sobre sus dotes narrativas. Esta tendencia está caracterizada por las impresiones que escribió Azorín en su libro de 1916. Allí sentenció que el Duque difícilmente sabía narrar una acción, y que cuando lo procuraba caía en el mayor de los ridículos:

El duque de Rivas era un pintor. Su obra literaria es la de un pintor. Ama Saavedra el color, el contraste de los colores (...). Pero el duque de Rivas no es sólo pintor en el color; hay otra cosa más sintomática en su obra que la caracteriza (...) es un artista que ve la vida de un solo plano, de un modo no evolutivo, no dinámico, sino estático. Todas sus obras son visiones de un solo momento, o bien series de momentos independientes. No hay movimiento en la concepción estética de Saavedra; cuando el poeta quiere darnos el movimiento, el encadenamiento de las cosas, la evolución de un hecho o de una vida, entonces fracasa; entonces se ve precisado, para formar la obra, a unir varias visiones sueltas y a ofrecernos una serie de momentos en que la solución de continuidad sea lo más breve posible, para que así tengamos la ilusión de la solidaridad y coherencia (Azorín, 1973: 16)

Talento de pintor, Rivas no pasa nunca del color y de los planos primeros; en cuanto hay que entrar en las cosas, nuestro poeta desaparece (Azorín, 1973: 74).

Azorín, defensor en sus orígenes del modernismo, en otro tiempo habría elogiado hasta límites hiperbólicos lo que aquí reprocha; el problema de la crítica azoriniana procede de haber realizado una lectura precipitada y posiblemente incompleta de la obra de Rivas. Es cierto que la narración rivasiana tiene demasiadas interrupciones, a veces muy prolijas, para ejercer la descripción ornamental, pero eso no supone, de ninguna de las maneras, que sea una narración plana, estática. Azorín confunde lo no dinámico con la escasez de acción. La narrativa de Saavedra sí evoluciona, es más, resulta muy frecuente hallar en ella más de una acción, entrecruzadas historias que se confunden o superponen, e incluso rasgos de simultaneidad podrían ser resaltados, en especial en los actos que realizan por separado en *El Moro Expósito* sus dos héroes, Mudarra y Kerima, o el protagonista y su antagonista, Mudarra y Ruy-Velázquez. Lo que Azorín veía como inmovilidad no es más que una cierta lentitud en el desarrollo de las acciones, lentitud provocada, por un lado, por las interrupciones descriptivas tan abundantes, pero, por otro, por una serie de rasgos estilísticos que en algún caso han sido descritos, como las transposiciones sintagmáticas, las inversiones sintácticas que le ofrecían a Rivas la posibilidad de crear una atmósfera solemne y enfática (Impey, 1976: 896-897), ya que, separándose de la sintaxis normal, Saavedra optaba por lo inusual a través de la aplicación del recurso retórico de la “amplificatio”. Estas transposiciones sintagmáticas suele utilizarlas Rivas en los momentos de máxima tensión dramática, lo cual ralentiza la acción al crear un contexto concentrado, un microcontexto formado por varias transposiciones sintagmáticas enlazadas que apartan por un instante el momento de tensión (Impey, 1976: 897). Por ejemplo, cuando en el romance “Una antigualla de Sevilla” Rivas se dispone a narrar un lúgubre cuadro en el cual un personaje va a ser torturado, antes siquiera de presentar la escena el Duque utiliza veinte versos introductorios en una continua sucesión de transposiciones sintácticas:

Al tiempo que en el ocaso / su eterna llama sepulta / el sol, y tierras y cielos / con negras sombras se enlutan.

De la cárcel de Sevilla, / en una bóveda oscura, / que una lámpara de cobre / más bien asombra que alumbra,

Pasaba una extraña escena, / de aquellas que nos angustian, / si en horrenda pesadilla / el sueño nos las dibuja.

Pues no semejaba cosa / de este mundo, aunque se usan / en él cosas harto horrendas, / de que he presenciado muchas;

Sino cosa del infierno, / funesta y maligna junta / de espectros y de vampiros, / festín horrible de furias. (Rivas, *Romances*, 1987: 109).

Acaso el mayor reproche que se le podría hacer a Rivas es, en todo caso, la prolijidad en la redacción de versos, que no en las acciones; tal vez la longitud de una obra como *El Moro Expósito* es excesiva, y eso es lo que algunos críticos han censurado fundamentalmente al Duque, pero tal censura no justifica la acusación de estatismo e inmovilidad, y menos aún de incapacidad de Saavedra para desarrollar una acción. Todo lo contrario demuestra un poema como “Una antigualla de Sevilla”, auténtica narración de suspense donde Rivas mantiene la intriga hasta el final, cuando se desvela el nombre del asesino. Rivas utiliza la técnica novelística scottiana procurando aumentar el interés del lector mediante elementos que son inesperados, hasta llegar a la última y decisiva revelación, actitud narrativa que sin lugar a dudas desarrolla Saavedra.

Otros rasgos estilísticos pueden destacarse en la actitud narrativa del Duque. Sería el caso del uso de la anáfora y la acumulación, que en ocasiones se utilizan para ofrecer una sensación de dinamismo, empleadas por Rivas cuando quiere describir movimientos de masas:

Todo es movimiento y vida, / todo actividad extraña, / todo bélico aparato, / todo fiestas cortesanas.

Todo es riqueza y aliento, / todo brocados y holandas, / todo confusión alegre, / todo caprichos y galas. (“Recuerdos de un grande hombre”, Rivas, *Romances*, 1987: 190),

rasgo este frecuente en todos los poemas narrativos de Saavedra, especialmente desde *El Moro Expósito*, pero muy característico de los *Romances históricos* y de las *Leyendas*.

También tiene especial incidencia en el desarrollo la forma como Rivas enfoca la actuación de los héroes. No importan sus hechos, a veces descritos de una manera demasiado somera y sintética, sino sus móviles, las razones que les llevan a actuar. Esto, por otra parte, rebate otra de las consideraciones impresionistas acerca del Rivas narrador: la de falta de profundidad psicológica de los personajes, de lo que se hablará más adelante. Esta actitud del autor distancia su mundo heroico del épico en sentido clásico, según Crespo (1973: 54). Sus narraciones supuestamente épicas no

son un conjunto de actuaciones esforzadas y aguerridas, sino las motivaciones que llevan a los personajes a actuar de determinadas maneras. La narración, así, es menos activa pero más efectiva y moderna, ya que el autor profundiza en los elementos evolutivos de la psicología de sus actantes, y no tanto en lo meramente físico. Hay, por ello, un perfecto contraste entre el primer poema narrativo de Rivas, *El Paso Honroso*, y los que pertenecen a la época propiamente romántica. En aquél se produce una estructura narrativa monótona, con una invariable sucesión de combatientes que sólo desarrollan acciones físicas de una similitud tediosa, frente a los poemas editados a partir de 1834, donde los lances están atenuados para favorecer otros elementos mucho más anímicos.

Es un tópico hablar de las cualidades descriptivas de Ángel de Saavedra. Es cierto que es un tópico excesivamente utilizado, sobre todo en combinación con el dato biográfico acerca de las aficiones pictóricas de Rivas. Pero el que sea un tópico no debe ocultarnos que Rivas fue un auténtico maestro en las técnicas descriptivas y que es, sin lugar a dudas, su mayor rasgo característico. El interés de Saavedra por la descripción detallada y enriquecida no es una novedad de su etapa romántica, sino que aparece desde sus primeros escritos narrativos en plena estética neoclásica. Lo que se considera un gran logro del arte literario rivasiano también se ha tenido por un inconveniente para su creación, como el ritmo narrativo, descuidado e interrumpido con cierta frecuencia debido a los explayamientos descriptivos de Rivas.

Acaso la mayor riqueza de esta faceta del Duque no sea tanto la precisión y variedad terminológica como el uso del color y la luz. Son abundantes las imágenes lumínicas y de tonalidades en *El Paso Honroso*, y desde entonces van *in crescendo*. Especialmente destacado es el uso de efectos de luz y de sombra, siendo el claroscuro con el empleo de los colores blanco y negro donde alcanza más altos logros, todo ello desarrollado a partir del uso de la luz:

Se vio en medio del arroyo, / cubierto de lodo y sangre, / el negro bulto tendido / de un traspasado cadáver.

Y de pie a su frente un hombre, / vestido negro ropaje, / con una espada en la mano, / roja hasta los gabilanes.

El cual, en el mismo punto, / sorprendido de encontrarse / bañado de luz, esconde / la faz en su embozo, y parte. ("Una antigualla de Sevilla", Rivas, *Romances*, 1987: 103).

Ya Allison Peers destacó que el uso de tonalidades brillantes no es característico del esquema de color de los romances, pues a estos les invade la gama del blanco y el negro. No es así en *El Moro Expósito*, donde en ocasiones se deja llevar por el exótico esplendor oriental:

De rojo y amarillo, y con penachos / hechos de rojas flores de granada, / los que obedecen a Zeir, se muestran / sobre revueltas yeguas africanas.

Bajo los alquiceles llevan cotas / de hojas sutiles de bruñida plata, / y de su cabo la amorosa empresa / con esmalte esculpida en las adargas. (...)

De verde y de morado va vestida / la cuadrilla del huérfano Mudarra, / y con flores de adelfa los penachos, / y las ceñidas cotas pavonadas. (Rivas, *Moro*, 1834, I: 35).

Las descripciones son en general minuciosas, pero también son activas, con todo lo que cualquier descripción tiene de ralentización e inmovilismo de la acción. El supuesto estatismo no siempre es tal, pues Rivas con cierta frecuencia no describe cuadros, sino que utiliza la descripción para hacer avanzar la acción con cierta lentitud, para desacelerar el ritmo y permitir un mayor suspense, una transición más lenta en los acontecimientos. Este efecto se da, fundamentalmente, en los *Romances históricos*, mezclando versos con función narrativa con otros plenamente descriptivos. Un claro ejemplo se produce en el romance “Don Álvaro de Luna”, cuando Rivas, antes de dar paso al acto de la ejecución del privado, describe la plaza con un objetivo en movimiento que va desde una visión de altura fuera de la misma, con la masa apretándose, hasta el rayo de sol que refleja la cuchilla del hacha ejecutora. Y mientras ha ido cerrando el objetivo y paseando desde el exterior, introduciéndose por un callejón, hasta el pavimento de la plaza donde halla un tablado, y recorre todos los objetos que se encuentran en él hasta el último efecto lumínico, sirve para ralentizar la acción tras el pregón que condena al Condestable y su ejecución, pero no la detiene, sino que permite la transición de una acción esencial —su condena— a otra —su ejecución. Esta modalidad descriptiva no es tan pictórica como la crítica ha querido dar a entender, en tanto que la descripción es móvil, es decir, no pinta una imagen estática, sino que avanza por diversos espacios, y el objetivo es activo al ir enfocando diversos y distintos centros de atención.

Favorece además este tipo de apreciaciones el uso que hace Saavedra de algunos recursos estilísticos. Las imágenes son esenciales en la poesía narrativa rivasiana, imágenes que son consideradas como materiales estáticos que, sin embargo, son mucho menores que los dedicados al desarrollo dinámico de la acción. Las imágenes suelen interrumpir bruscamente la narración, buscando un paralelismo con los hechos narrados o que va a narrar:

Su marchito semblante iluminaba, / por la cándida barba resbalando, / el claror de la luna que, triunfante / de las nubes, reinaba en el espacio. (Rivas, *Moro*, 1834, I: 108).

Rivas prescinde de algunos de los más elementales recursos tanto de la epopeya como del romancero, como el uso de fórmulas épicas u otras estructuras repetitivas, los motivos, por ejemplo. Sustituye todo este sistema tradicional por la riqueza descriptiva, o por los efectos sensoriales. No obstante, en su imaginería Saavedra utilizó obvios y vulgares símiles (“ojos como dos brasas”, “inmóvil como una estatua”) junto con otros mucho más complejos y elaborados:

No sabe dónde está, torna a mirarle, / de su cabeza erízase el cabello, / queda cual joven escolar de un mago / que, ignorante, en los libros del maestro / halla un conjuero y, sin pensarlo, evoca / sombra infernal o aterrador espectro (Rivas, *Moro*, 1834, I: 101).

Puede sorprender que utilizase con muchísima mayor abundancia la comparación que la metáfora, algo atribuible a su formación clasicista (Lovett, 1977: 109-110), pues la comparación tiene una finalidad didáctica, mientras que la metáfora, que puede ser más creativa, requiere para su disfrute de la imaginación.

### ESTRUCTURA Y VERSIFICACIÓN: LOS MODELOS TRADICIONALES Y LA INNOVACIÓN ROMÁNTICA

Un factor esencial en el desarrollo narrativo son las formas estructurales que emplea Rivas, que nos muestra una evidente evolución hacia sistemas más complejos. A partir de *El Paso Honroso*, donde Saavedra sigue punto por punto una estructura rectilínea de lances prácticamente transcritos de las crónicas históricas, vemos cómo la disposición de los elementos narrativos va complicándose. *Florinda* aún muestra una distribución algo lineal pero que se enriquece con la introducción de dos tramas superpuestas que, además, muestran una evolución en la actitud de los personajes. Sin embargo, el paso verdaderamente cualitativo y cuantitativo en la distribución estructural de los poemas se da en *El Moro Expósito*. Es aquí donde el autor establece un complicado sistema de hilos narrativos que se confunden, suceden o simultanean, dispuestos con un conjunto de elementos no narrativos, en especial las descripciones, que en la lectura de los casi quince mil versos que la componen ofrecen una complejidad estructural no igualada en ningún otro texto rivasiano, y acaso de toda la primera mitad del siglo XIX. Es tal dicha complejidad que sin una lectura muy detenida ciertamente la impresión que se recibe es la contraria. Se busca, obviamente, el desarrollo vital de su protagonista, Mudarra, el de su amante, Kerima, y el de su antagonista, Ruy-Velázquez. Pero en ningún caso su vida forma un hilo narrativo único ni continuado, sino que se confunde constantemente con desviaciones temporales, analepsis y, en mucho menor grado, prolepsis, así como con las historias de otros personajes principales, que están involucradas y mezcladas con las de los héroes, en una red intrincada de relaciones y acciones de causa-efecto, hilos que además se confunden con los de algunos personajes secundarios.

Frente a esta extensa y elaborada estructura se eleva la de los *Romances históricos*. Es una de sus particularidades la fragmentación. Rivas mezcla el sistema tradicional del romancero con una visión teatral de las acciones. Sin lugar a dudas, Saavedra está siguiendo la estructura narrativa que caracteriza al romancero, la del "romance-escena", algo que si bien resulta elemental nunca ha sido percibido por la crítica. En efecto, los romances rivasianos coinciden prácticamente con todos y cada

uno de los rasgos esenciales de este tipo de romancero tradicional<sup>9</sup>: uso del presente que produce una actualización de los hechos (“Sostenido por sus pajes, / descende de su litera / el conde de Benavente / del alcázar a la puerta”, “Un castellano leal”, vv. 137-140), el diálogo como estructura expresiva fundamental que ofrece una concepción dramática del mundo, sostenimiento de los límites del relato, con mínimas o incidentales alusiones a lo que queda fuera. No obstante, algún rasgo determinante de los “romances-escena” no forma parte de las características de los romances de Rivas, fundamentalmente el fragmentarismo, y muy especialmente los finales truncos, habituales en los “romances-diálogo” pero inexistentes en los de Saavedra. La crítica, que no acudió a estas estructuras romancísticas tradicionales, ha justificado los rasgos de los poemas del Duque como particularidades dramáticas del autor, viendo en ellos pequeños dramas compuestos por varios actos, con indicaciones escénicas, y con la observación por parte de Rivas de las unidades<sup>10</sup>.

Algo similar se ha dicho de las *Leyendas*, si bien se considera que la disposición de los últimos textos narrativos rivasianos es más coincidente con los propósitos dramáticos que la de los romances. Acaso se deba a una presencia más notable de escenas dialógicas, marcadas por el propio Saavedra al desarrollarlas con metros diferentes a los que utiliza en los segmentos narrativos, como sucede en “Maldonado”, donde los diálogos se presentan en redondillas y las fracciones narrativas en romance octosílabo<sup>11</sup>.

Rivas escribió muchos versos narrativos, podemos contabilizar más de treinta y tres mil, de los cuales veinticinco mil se los reparten los dos grandes libros que se escribieron en verso romance: *El Moro Expósito* en romance heroico, es decir, en versos endecasílabos, siguiendo el modelo creado en el siglo XVII y que realmente floreció en el Neoclasicismo, por lo que vemos al Duque manteniendo aún la deuda con su formación clasicista en el momento de la ruptura romántica. No obstante, era el verso que había ejercido en el conjunto de sus tragedias inmediatamente anteriores y, por lo tanto, el metro con el que más familiarizado se encontraba. Sólo algo más de un centenar de los catorce mil que tiene esta obra salen del romance heroico y se escribieron en romance octosílabo, con la particularidad de ser siempre en canciones intercaladas en el texto. Los versos fueron agrupados, invariablemente, en estrofas de cuatro, si bien estos cuartetos no cumplen otra función que descansar la vista (Crespo, 1973: 166) y marcar la pauta rítmica de la lectura. La rima es asonante en los versos pares.

<sup>9</sup> Estas estructuras fueron establecidas por Giuseppe di Stefano en 1973, aunque yo utilizo su sexta edición, 1988: 24-29.

<sup>10</sup> Así lo manifiestan autores como Dérozier, 1974: 43, o García Castañeda, 1987: 41.

<sup>11</sup> Véase Lovett, 1977: 128.

Pese a emplear un metro de larga tradición clasicista, su utilización en un poema narrativo es hasta cierto punto una novedad, pues la poesía narrativa se había venido escribiendo, como hizo el propio Rivas, en octavas reales, una estrofa que permitía escasa soltura por su forma cerrada y por su rima consonante. No era un problema exclusivamente de Saavedra, pues desde el mismo siglo XVIII se abogó por buscar otra forma que permitiese un desarrollo narrativo más cómodo, y a finales del siglo ilustrado Estala defendía el uso del romance endecasílabo, pues veía en él un metro que tenía todas las ventajas de la octava pero sin muchos de sus inconvenientes (Crespo, 1973: 167). Precisamente en la “Advertencia de los editores” de *El Moro Expósito* se medita acerca de este problema, resaltando especialmente el problema que supone la octava para el desarrollo narrativo:

La octava evita ciertamente el martilleo del asonante y se hace a la larga más soportable al oído; pero por lo mismo que requiere más artificio, y mayor pompa y ornato, se deslíen sobrado los pensamientos, se hace difícil el cambio de tonos, y camina la narración con poca rapidez (...) El metro ofrece menos obstáculos al progreso de la acción, cuando el estro poético no se ve arredrado por el consonante, por el corte del pensamiento, exigido casi de necesidad al fin de cada octava, por la estructura característica y amanerada de esta clase de estrofas (Rivas, *Moro*, 1834, II: 205-206).

En los *Romances históricos* Ángel de Saavedra decide aproximarse a la forma tradicional del género romancístico. Así utiliza, fundamentalmente, el verso de romance octosílabo. Ya en su tiempo fue criticado por tal elección, como hizo Gil y Carrasco (1954: 514), a quien le parecía que no era tan nacional como afirmaba Rivas por su similitud al romance octosilábico vulgar, ya que le resultaba menos rápido, conciso y enérgico. La forma es similar a la de los versos de *El Moro Expósito*, cambiando tan sólo la medida, pues tiene el mismo tipo de asonancia en los pares, y se agrupan de cuatro en cuatro versos (Lovett, 1977: 84). Rivas defendió en el prólogo la utilización del romance para la poesía narrativa de carácter histórico:

tan a propósito... para la narración y la descripción, para expresar los pensamientos filosóficos y para el diálogo, debe, sobre todo, campar en la poesía histórica, en la relación de los sucesos memorables (Rivas, *Romances*, 1987: 100),

defensa que ya se encontraba en *El Moro Expósito* (1834, II: 207).

Pese a la predominancia del romance octosílabo también hay presencia de otras formas y metros intercalados, como una canción insertada en “Bailén”, que está en hexasílabos consonánticos, o en una combinación de eneasílabos y octosílabos. Igualmente en otros romances se pueden encontrar otras formas métricas, como las redondillas que aparecen en “La buenaventura” y en “El cuento de un veterano”.

La evolución métrica de los poemas de Rivas desde las octavas reales de la poesía épica que empleó en *El Paso Honroso* y *Florinda*, pasando por los romances endecasílabos y octosílabos de sus obras siguientes, culmina en las *Leyendas*, donde

utilizó metros de considerable irregularidad y variedad, acomodados siempre a los pasajes por su carácter lírico, descriptivo o narrativo. Así, en “La azucena milagrosa” encontramos que sus diversas partes no sólo se dividen por los acontecimientos que se narran, sino por el metro y la estrofa que utiliza. La larga introducción y la partida del protagonista a la guerra están escritas en el metro épico de la octava real; el principio de la primera parte, donde relata la estancia de Garcerán en Granada, se desarrolla en silvas, para, a continuación y tras la falsa acusación de adulterio contra su esposa, utilizar el romance heroico, los cuartetos de heptasílabos y endecasílabos y las quintillas, quintetos, sextinas y octavillas italianas, entre algunas otras formas.

### LA HISTORIA, LA RELIGIÓN Y LA IMAGINACIÓN COMO ARMAS IDEOLÓGICAS

En la mayor parte de los poemas Saavedra se inclinó, como hizo la generalidad de los autores románticos, por la historia medieval española, tanto de la Alta como de la Baja Edad Media. Sólo en los *Romances históricos* abandonó este monopolio temático, permitiendo que entrasen en sus narraciones las épocas posteriores al siglo XV, e incluso utilizó su historia contemporánea para crear algunos de los romances. Rivas, a través de Alcalá Galiano, manifestó que la historia medieval era “campo fertilísimo, y hasta el día muy descuidado por nuestros poetas, a excepción de algunos dramáticos” (Rivas, *Moro*, 1834, I: XXVII), entre los que estaba el propio Duque. Rivas, según Peers (1973<sup>2</sup>, I: 219), hizo en *El Moro Expósito* algo más que dar forma a una vasta leyenda o reunir un conjunto de romances mal hilvanados, sino una obra semiépica de un tema medieval y nacional, levantando un monumento al medievalismo con gran significado histórico. Sin embargo, en los *Romances históricos* no trata de repetir una vez más los asuntos del romancero tradicional, sino de repasar la historia de España desde el siglo XIV hasta sus días. En este caso, el adjetivo “históricos” no debe entenderse en un sentido exacto, sino como indicación del fondo que, en ocasiones, coincide con un desarrollo de la realidad histórica. No obstante, el tratamiento nunca es el de una crónica, como había hecho en *El Paso Honroso*. Rivas Cherif (1976: XIV-XV) afirmaba, sin razón, que el Duque mostraba dos tendencias en sus romances: por un lado, aquella en la que el autor seguía con fidelidad las crónicas conocidas, y otra en la que solventando el rigor histórico, se preocupaba de elaborar un conjunto de anécdotas pintorescas, llegando incluso a la invención absoluta. En realidad, Rivas no sigue ningún tipo de crónica, sino que recrea de la manera más aproximada al realismo anécdotas que tienen un fondo histórico relativo; en algunos de los romances, Saavedra se desprende de cualquier tipo de condicionamiento histórico y redacta unas narraciones de carácter exclusivamente novelesco. También es evidente que en los *Romances históricos* se preocupó de varios momentos históricos sobre los que escribió varios poemas, en total cinco ciclos: la Edad Media, las Guerras de Italia, la corte de los Austrias, el Descubrimiento de

América y su conquista, y la Guerra de la Independencia, ciclos a los que se añadiría un sexto, donde se recogerían los romances de invención novelesca<sup>12</sup>.

El desarrollo temático de los poemas narrativos rivasianos va mostrando la evolución ideológica del autor desde sus posiciones políticas de juventud hasta la madurez más asentada y aristocrática. Y siempre vemos, del primer al último texto, a un Saavedra especialmente preocupado por razones nacionalistas y patrióticas. Es un rasgo típico de Rivas en cualquiera de sus momentos artísticos la elección y presencia de temas nacionales y la exaltación de España en sus momentos gloriosos. Sin embargo, donde se descubre realmente un interés nacionalista por parte del autor es en el tratamiento ideológico de la historia. En *El Paso Honroso* la elección del tema medieval es prácticamente inocua, ya que en todo caso Saavedra sólo pretende mostrar las cualidades caballerescas y de bravura de los españoles. Pero en los textos posteriores se puede hallar una intención ideológica evidente. Ya *Florinda*, poema redactado bajo unos condicionamientos muy especiales, como fue el principio de su exilio tras la invasión de los Cien Mil Hijos de San Luis, puede tener una lectura especulativa. Acaso, hay una proyección del presente en el pasado. Los hechos del conde don Julián contra el rey Rodrigo, al facilitar la invasión de España por ejércitos extranjeros, parecen una recreación poética de la invasión de la España liberal por las tropas del Duque de Angulema tras la traición del rey Fernando VII.

Su nacionalismo va evolucionando de una manera muy marcada, al compás de su propia evolución ideológica. En *El Moro Expósito*, obra redactada acaso en el momento en que Rivas se hallaba en la postura más radical de su liberalismo, pretende llevar al poema la tolerancia que preconizaba, y así muestra al mundo árabe como una parte no ajena a España, sino integrante esencial de su realidad. Vicente Llorens definió esta obra como el poema de un liberal de la época fernandina (Llorens, 1979: 142). Este sentimiento comprensivo de una España multirracial y multicultural se extiende hacia la consideración de las diversas capas sociales, contemplando un mundo heroico no sólo formado por los señores, sino también por plebeyos. Esta perspectiva multidimensional de España, si bien es propia de la novela histórica, apenas se encontraba en la narrativa española de su época (Llorens, 1979: 142).

Muy distinta es la España que quiere reflejar Rivas en los *Romances históricos*. La década de los treinta supone, sin lugar a dudas, los años más importantes en la obra, y también en la vida, de Ángel de Saavedra, al marcar una línea divisoria entre el romanticismo crítico de su etapa de exilio y el romanticismo conservador que va a dominar el resto de su vida. Según esta tesis, especialmente defendida por Richard Cardwell, *Don Álvaro o la fuerza del sino* sería la culminación de sus antiguas posiciones ideológicas, y a partir de ella se inicia el avance hacia las posiciones más conservadoras que llegan al cenit en los *Romances históricos* y que culminan en las *Le-*

---

<sup>12</sup> Esta clasificación temática de los romances rivasianos, que puede ser admisible, la estableció Navas Ruiz, 1990<sup>4</sup>: 170-171

*yendas*. Esta teoría, que puede resultar muy convincente, también es simplificadora. Cardwell habla de posiciones “cristianas” cuando se refiere a la etapa más conservadora, sin tener en cuenta que el cristianismo no sólo está presente en las obras anteriores, sino que el espíritu religioso es el que motiva y estructura poemas como *El Moro Expósito*, además de que algunos romances, que para este crítico son la cumbre del reaccionarismo político de Rivas, fueron escritos antes de publicar el gran poema de 1834. Está demostrado que Saavedra redescubre la ortodoxia religiosa en los últimos años de la década, y que se autocensura en contra de sus veleidades anticlericales en *El Moro Expósito*. Sin embargo, sus romances dan una impresión ambivalente que impide una lectura simplista. Por un lado, los romances muestran un extremado nacionalismo con el fin de halagar el sentido nacional y para afirmar la existencia de una España dinámica (Dérozier, 1974: 44). Esta grandeza nacional se pone de relieve a través de la elección de un personaje grandioso o de un hecho singular en un período excepcional. Pero, por otro, Rivas no se muestra servil ni con las instituciones ni con los grandes personajes. Los valores que defiende el Duque en estas obras son la nobleza, la patria, el rey y la religión; con el fin de mostrar estos valores como símbolos para una nueva España, no duda en ocasiones en deformar conscientemente los acontecimientos, algo que en general habían hecho los autores clasicistas y los románticos, como Quintana con Bartolomé de las Casas, Guzmán el Bueno o Pizarro, y Martínez de la Rosa con Padilla. Pero también se preocupa de la crítica, censura los errores de los monarcas del pasado, y no duda en presentar a alguno como negligente, arbitrario o asesino. Para el Duque de Rivas es incuestionable la sacrosanta distinción entre rey y vasallos, pues la institución de la corona es intocable como tal, no los seres humanos que en determinados momentos hacen un uso indigno de la misma. Por esa razón, Saavedra condena a los monarcas viles, como Juan II, Felipe II, Felipe IV o Fernando VII. Rivas ya no es un liberal exaltado, y por eso no cree conveniente el reproche abierto, la censura sin paliativos, por lo que su condena es toda una apología de la moderación (Dérozier, 1977: 150). Es un portavoz de la monarquía constitucional moderada que parece haberse consolidado en 1839. La postura política del Duque en los *Romances históricos* no va más allá. Lo que sí manifiesta abiertamente es su profundo nacionalismo y su fe en la ortodoxia católica. Su interés y orgullo por la historia de España es intenso, y como para él y para otros muchos españoles conservadores el patriotismo iba de la mano con la fe religiosa, la glorificación de España es también la glorificación de sus valores católicos. Estos valores tradicionales, el amor al mérito personal y al esfuerzo, son los valores que defienden y representan los miembros de la nueva clase dominante: la burguesía aristocrática o la aristocracia burguesa.

Ángel de Saavedra llevará estos postulados más allá en las *Leyendas*. Los tres poemas que componen esta obra se inspiran en la fe santa y en el verdadero patriotismo. La relevancia del elemento sobrenatural se debe a que Rivas profundiza en la religión más ortodoxa al tiempo que avanza aún más en el reaccionarismo político; por eso vemos en esta obra como en ninguna anterior su fe religiosa expresada de manera tan intensa, especialmente en “La azucena milagrosa”. El romanticismo del

Duque deriva hacia el fanatismo religioso. Si en los *Romances históricos* se muestra como un patriota creyente en los valores más tradicionales, pero que aún presenta ciertos rasgos de moderación, en las leyendas su intensa fe se hace intolerante. Rivas ahora no se preocupa de exaltar de una manera tradicionalista a la patria, como hizo en los *Romances*, sino que al cantar las mismas glorias del ser español lo hace agresivamente, con expresiones de gran dureza contra todo enemigo del poderío español, exacerbando sus fobias contra todo lo extranjero o ajeno a la religión católica:

Fe santa y verdadero patriotismo / dieron voz a los bélicos clarines, / despertando el valor y el heroísmo / de los nobles hispanos paladines, / para lanzar el torpe mahometismo, / que aún del reino asombraba los confines, / y plantar de Granada en el turbante / la bandera del Gólgota triunfante (“La azucena milagrosa”, vv. 25-32).

La presencia de la religión no sólo actúa sobre estos últimos textos rivasianos, sino que es una constante a lo largo de toda la obra narrativa de Saavedra, lo que se percibe a través de otros grandes temas derivados de la fe y que, en ocasiones, son los que estructuran los poemas. Cuando pensamos en los temas que desarrolla Rivas de inmediato tenemos en cuenta el del destino o hado, si bien gracias a su obra más popular, *Don Álvaro*. Sin embargo, no es una novedad en el drama de 1835; Ángel de Saavedra había tratado el tema del *fatum*, destino o en el sentido más cristiano, Providencia, desde sus primeras narraciones. Esto se percibe ya en *El Paso Honroso*, donde el “sinistro hado” interviene por vez primera. Aun así, en este poema inicial no es más que una referencia sin profundidad ni función en los acontecimientos. No es el mismo caso en *Florinda*. En esta obra el hado está en la estructura de la misma composición, y los propios personajes piensan que los acontecimientos que les suceden están motivados por un “negro destino”. Es más, al principio del poema el nigromante Rubén profetiza los sucesos que se cumplirán. Pero en ninguna obra profundiza tanto en la actitud del *fatum* como en *El Moro Expósito*. En ella la idea de la acción de este sino cristianizado como Providencia domina de principio a fin todos los acontecimientos humanos (Crespo, 1973: 84). Es, acaso, el gran tema de esta narración, por encima de sus valores heroicos o nacionales. La idea de que el destino de los hombres es regido por una Providencia justa y vengadora determina todos y cada uno de los avatares del poema, e incluso es el elemento principal en la configuración de los personajes. El castigo a los crímenes de Ruy-Velázquez, posiblemente la mejor figura de malvado que se creó en todo el romanticismo español, no es obra del expósito Mudarra, sino de la Providencia, y nadie se libra de ésta si los Cielos tienen que hacer justicia. Este es el mensaje principal y final que quiere ofrecer Rivas en *El Moro Expósito*. Valera afirmaba que nada excedía los límites de lo natural, pues la actuación providencial se disponía sin perjuicio del libre albedrío de los seres humanos. Pero no es así, pues en varias ocasiones la acción de la Providencia se cumple sin que los personajes puedan intervenir y, en ocasiones, sin que siquiera conozcan el sentido de sus actos. *El Moro Expósito* es la demostración de la justicia punitiva de Dios, y por tanto es un poema sobre la Providencia. A Rivas le fascinó siempre la actuación sobre

la vida de los hombres de poderes ajenos al albedrío humano, y trató este tema desde distintas perspectivas. En este poema narrativo el Duque lo desarrolla desde un punto de vista muy distinto al de *Don Álvaro*. En *El Moro Expósito* no hay una concepción fatalista en sentido negativo, es decir, los personajes no son arrastrados por un hado ciego que está más allá de cualquier entendimiento; la Providencia también actúa de manera fatal, es decir, se cumplen sus designios mal que pese, pero tiene una lógica cristiana: esos designios son los de Dios, y su actuación es la acción reparadora que premia a los buenos y sanciona a los criminales. En último término, su justicia es la justicia por excelencia, pues nada deja de ser, sobre todo, castigado, y los personajes, poco a poco, van tomando conciencia de este poder absoluto que todo lo controla, dirige y establece:

La riqueza, el poder, los hijos, todo, / viene de Dios, y Dios lo da y lo quita./ Humilde, resignarse debe el hombre / con su misericordia o su justicia (Rivas, *Moro*, 1834, I: 265).

Dios no sólo decreta su justicia, sino que la prepara a lo largo de todo el poema, disponiendo las circunstancias que conduzcan a Mudarra a la victoria vengadora y a la derrota de Ruy-Velázquez. Dios dispone y la Providencia se preocupa de que todo se ejecute, sin dejar nunca impunes los crímenes y correspondiendo a la justicia que demandan los inocentes. Los personajes, ya sean cristianos o musulmanes, creen firmemente en la fatalidad del cumplimiento de los designios providenciales:

... y pone / en su punto la santa Providencia / hacia mí, desdichado, sus favores, / trayéndole a este alcázar en el día / en que, piadosa y justa, me socorre.

Esto es, señor, que el brazo del Eterno / siempre da a la inocencia vengadores, / y que por más que la maldad tolere, / al fin, las tramas del inicuo rompe (Rivas, *Moro*, 1834, I: 364),

afirma Gustios cuando comprueba que se han producido una serie de coincidencias excepcionales que encaminan hacia una justicia final y vengadora.

Así actúan los personajes sin saber que están siguiendo los mandatos del cielo. De esta manera, cuando Mudarra mata a Giafar, no sabe que está vengándose, pues desconoce que él es hijo de Gustios de Lara y que Giafar fue quien ejecutó a sus siete hermanos y es el responsable de la cárcel y ruina de su padre.

La Providencia actúa como el elemento de cohesión en toda la obra. Es la que une y separa a los personajes, la que provoca la evolución de las acciones y la que resuelve todos y cada uno de los conflictos existentes. Incluso el extraño final del poema que le ha deparado a Saavedra injustificables críticas. Tras la solución feliz de las disputas y antagonismos, Rivas se dispone a cerrar el texto con una boda entre Mudarra y su amada Kerima, convertidos convenientemente al cristianismo, que culmine el encuentro de todos los personajes positivos y que les lleve a la mayor de las felicidades. Sin embargo, en el último momento Kerima se niega a aceptar a Mudarra

como esposo y manifiesta su deseo de permanecer el resto de su vida en un convento. Este final abrupto e inesperado es la conclusión más lógica y ajustada a los designios de la Providencia. No sólo entra en juego el que Kerima sea una desequilibrada mental, como ha ido mostrándonos el Duque a lo largo del poema con una gran sutileza, hasta el punto de que muchos analistas ni siquiera lo percibieron, pues sus alteraciones psíquicas sólo justificarían un capricho dramático en el momento cumbre que destruiría las ilusiones de los demás. Kerima, a lo largo de la obra, nos muestra su capacidad de tomar resoluciones súbitas, en ocasiones relacionadas con sus trastornos mentales. El final de la obra, sin embargo, está justificado desde los primeros romances de *El Moro Expósito*. En el nacimiento de Kerima pesan circunstancias, aunque por motivos distintos, tan tristes como las que ensombrecen el nacimiento de Mudarra (Crespo, 1973: 133), y esto, que puede ser un elemento de cohesión entre los amantes, también es algo que les separa. Pero, fundamentalmente, Rivas desarrolla este final por un evidente prurito de coherencia artística. No se puede olvidar, ni siquiera en este momento, que Kerima es hija del traidor Giafar, y aunque los demás lo olvidan, ella no. Se niega a casarse con Mudarra por ser éste quien mató a su padre y, por lo tanto, quien provocó en ella la locura. Pero además, y sobre todo, está actuando la Providencia. Ésta conoce, y los demás personajes no, que Ruy-Velázquez y Giafar son figuras absolutamente paralelas. Punto por punto, el carácter, la vida y el destino individual de ambos personajes son idénticos, y por lo tanto el castigo debe ser el mismo. Velázquez muere a manos de Mudarra, como Giafar, pero no es suficiente. La Providencia prohíbe que los traidores perpetúen su sangre, y así, poco antes de que se produzca el combate entre Ruy-Velázquez y Mudarra, el castillo del gobernador castellano se incendia y muere allí su único hijo. Sin embargo, la hija de Giafar aún puede darle descendencia al traidor, descendencia que mezclaría su sangre vil con la gloriosa de los Lara. Esto no puede permitirlo la Providencia, y evita no sólo la unión de estas dos sangres, sino la perpetuación de la de Giafar al decidir su hija Kerima encerrarse de por vida en un convento. De esta manera llega Rivas a coronar el perfecto paralelismo entre los dos traidores, y a concluir definitivamente la justicia de Dios en el caso de los señores de Salas.

La acción de la Providencia, así como del sino en el sentido fatalista, muestra la participación de un mundo sobrenatural en los hechos humanos. Lo sobrenatural siempre está presente en la obra rivasiana, ya sea como designios divinos, ya como elementos que pertenecen al mundo imaginario de la fantasía. Lo sobrenatural tiene una presencia continua a lo largo de la obra narrativa de Ángel de Saavedra, en un continuo *crescendo* que llegará a las cotas más altas en las *Leyendas*. Aparece en *El Paso Honroso* en el sueño fantástico de Suero de Quiñones, perfectamente ajustado a los cánones clasicistas al desarrollarse dentro del espacio onírico, y cuya función es premonitoria de acontecimientos futuros. Por lo demás, el sueño de Quiñones se acopla perfectamente a las tradiciones neoclásicas, siguiendo el modelo que emplea para este episodio, la *Fábula del Genil* de Pedro de Espinosa. Muy distinta es ya la presencia del mundo sobrenatural en *Florinda*, donde lo maravilloso no se trata con la

ambigüedad que aplica en *El Moro Expósito*. Los personajes viven en un estado de perpetuo sobresalto, casi de alucinación, entre augurios y milagrerías, espectros y sombras. Con este mundo de sobresalto entra el misterio, que continuamente va creando suspense en el lector ante lo que es posible y lo que está fuera de la razón.

En *El Moro Expósito* el protagonismo de lo sobrenatural se reúne en la intervención de la Providencia, pero no supone todo lo maravilloso que se puede hallar en esta obra. Rivas tiene, en ocasiones, un especial gusto por lo macabro y morboso, y en momentos determinados llega a extremos que se le han censurado. Un caso notable se produce en la descripción que Muley hace de lo que le acontece al cadáver de Giafar:

volví a ver a Giafar claro y distinto, / entre confusa turba de fantasmas, / que le arrastraban, prorrumpiendo en gritos / de gozoso furor, por un lago / de sangre, que inundaba aquel recinto (...)

vi muchos de ellos en la horrenda herida / del pecho de Giafar, cárdeno y frío, / beber la sangre; y otros desgarraban / la llaga, ya honda sima. (Rivas, *Moro*, 1834, I: 202),

y para que nadie piense que son alucinaciones del soldado, el narrador describe, unos versos después, un panorama macabro de los restos de Giafar:

el lívido cadáver destrozado, / casi desnudo del ropaje rico, / la barba llena de sangriento lodo, / con mil cárdenos golpes contundido, / el pecho hinchado, y la espantosa herida / destrozada en redor. (Rivas, *Moro*, 1834, I: 208).

Rivas ejerce un interesante contraste entre el mundo de lo maravilloso y el de lo real; lo sobrenatural aparece como producto de la alucinación o de la superstición, aunque en ocasiones, como la que se ha referido, se preocupa de ofrecer unos datos supuestamente objetivos que nos permiten presuponer la veracidad de los acontecimientos maravillosos.

En los *Romances históricos* predomina el realismo, o mejor dicho, son narraciones donde se combinan lo histórico, lo costumbrista y lo folclórico, rasgos preponderantes frente a un limitado componente fantástico; no obstante, en ningún caso evita los elementos macabros, sangrientos y fantasmales.

Pero la explosión de la imaginación fantástica de Rivas se produjo en las *Leyendas*; al tiempo que se incrementa lo extraño, se reduce la afición a lo meramente horrible, en contraposición con los romances. Aún hay cuadros excesivos, como en “La azucena milagrosa”, donde aparece un mar de sangre cuyas olas piden venganza, o el cráneo del traidor que veinte años después de muerto aún ve y habla. Pero las leyendas se mueven en un mundo sobrenatural que justifica que los guerreros muertos se levanten de sus tumbas y acudan a la misa en “El aniversario”, pero no como espectros, sino como esqueletos vivos. Estos elementos maravillosos están motivados directamente por una mayor presencia de componentes religiosos, por la necesidad de

presentar un mundo irracional que justifique la acción del milagro. Garcerán, en su penar para purgar su culpa, no sólo debe enfrentarse a la miseria y a los rigores de la vida ermitaña, sino que debe combatir todo tipo de visiones y tentaciones que molestan e impiden su purificación. Pero los hechos maravillosos no están sólo en función de la fe religiosa que Rivas despliega en las leyendas, sino que son un rasgo del más propio romanticismo de Saavedra; así, por ejemplo, el huracán que destruye el castillo de Nuño Garcerán es descrito como un cataclismo en el espíritu de la exageración romántica:

Cuando huracán horrisono rugiente / baja de pronto desde la alta sierra, / (...) / Embiste silbador con recio empuje / el palacio, y lo mece, y lo fulmina, / las gigantescas torres arruina, / y el muro roto se desploma y cruje. ("La azucena milagrosa", vv. 1189-1190 y 1193-1196).

Aquí, aunque la tormenta es excepcional en su naturaleza, en su molde romántico es el eco del crimen del protagonista, que acaba de asesinar a su esposa, además de ser el elemento que provoca el principio de la purgación y purificación del caballero.

No obstante, no se puede negar que lo sobrenatural en las *Leyendas*, tras haberse amoldado a patrones histórico-costumbristas en los *Romances históricos*, resulta una presencia que a veces parece forzada, y en no pocas ocasiones fuera incluso de la más habitual exageración romántica.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alborg, J. L., 1980, "Duque de Rivas", *Historia de la literatura española. IV. El Romanticismo*, Madrid, Gredos, pp. 453-515.
- [Alcalá Galiano, Antonio], 1834, "Prólogo", a Ángel de Saavedra, *El Moro Expósito*, Pamplona, Imp. de Robledo, pp. IX-XXXI.
- 1969, *Literatura española siglo XIX*, Madrid, Alianza. [versión original: "Literature of the Nineteenth Century: Spain", *The Athenaeum*, London, april-june 1834]
- Azorín, 1973, *Rivas y Larra (Razón social del Romanticismo en España)*, Madrid, Renacimiento, 1916. Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 30 ed.
- Blanco García, F., 1891, *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, vol. I, pp. 135-158.
- Boussagol, G., 1926, *Ángel de Saavedra, Duc de Rivas. Sa vie, son œuvre poétique*, Toulouse, Librairie de l'Université-Librairie Édouard Privat.
- Cardwell, R. A., 1973, "Don Álvaro or the force of cosmic injustice", *Studies in Romanticism*, XII, pp. 559-579.

- Casaldüero, J., 1973, "El destierro vivificador del estro poético: *El Faro de Malta*", en *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos (30 ed. aumentada), pp. 186-194.
- Crespo, Á., 1973, *Aspectos estructurales de "El Moro Expósito" del Duque de Rivas*, Uppsala, Studia Romanica Uppsaliensia.
- 1982, edición de Duque de Rivas, *El Moro Expósito o Córdoba y Burgos en el siglo décimo*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 2 vols.
- 1986, *El Duque de Rivas*, Madrid, Júcar.
- Dérozier, A., 1974, "Le Duc de Rivas et la résurgence du Romancero", *Les Langues Néo-Latines*, 68, pp. 24-50.
- 1977, "Sur le problème des personnages dans la poésie historique du XIX<sup>e</sup> siècle: les *Romances históricos* du Duc de Rivas (1841)", *Revista de Historia*, São Paulo, LVI, n1 111, pp. 119-153.
- Di Stefano, G., 1973, *El Romancero*, Madrid, Narcea. 60 ed., 1988.
- Ferrer del Río, A., 1846, "Excmo. Sr. Duque de Rivas", en *Galería de la literatura española*, Madrid, pp. 97-109.
- García Castañeda, S., 1987, edición de Duque de Rivas, *Romances históricos*, Madrid, Cátedra.
- Gil y Carrasco, E., 1954, "*Romances históricos*, por Don Ángel Saavedra, Duque de Rivas", *El Pensamiento*, Madrid, I, 30 entrega, 1841, y *Obras Completas*, ed. J. Campos, Madrid, Atlas, B.A.E. n1 74, pp. 510-518.
- Impey, O. T., 1976, "Apuntes sobre el estilo romancístico del Duque de Rivas", en *Actes du XIII<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes tenu a l'Université Laval (Québec, Canadá)*, Québec, Presses de l'Université Laval, vol. II, pp. 895-904.
- Lovett, G. H., 1977, *The Duke of Rivas*, Boston, Twayne P.
- Llorens, V., 1979, "Ángel de Saavedra, Duque de Rivas", *El Romanticismo español*, Madrid, Fundación Juan March-Castalia, pp. 117-166.
- Menéndez Pidal, R., 1896, "Últimas manifestaciones escritas de la leyenda de los Siete Infantes", en *La Leyenda de los Siete Infantes de Lara*, Madrid, pp. 161-173. Tercera edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, pp. 161-173, 480-482, 513-515.
- Navas Ruiz, R., 1990, "Ángel de Saavedra, Duque de Rivas", *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra (40 ed. renovada; 10 ed. 1970), pp. 161-185.
- Pedraza Jiménez, F. B. y M. Rodríguez Cáceres, 1982, "El Duque de Rivas", *Manual de literatura española. VI. Época romántica*, Tafalla, Cénlit, pp. 371-392 y 497-509.
- Peers, E. A., 1923, "Ángel de Saavedra, Duque de Rivas: A Critical Study", *Revue Hispanique*, 58, julio-agosto, pp. 1-600.
- 1973, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 20 ed., 2 vols.

- Rivas, Duque de, Ángel de Saavedra, 1834, *El Moro Expósito*, Pamplona, Imp. de Robledo, 2 vols.
- 1956, *El paso honroso, Obras Completas*, ed. de Enrique Ruiz de la Serna (*Fermín de Iruña*), Madrid, Aguilar, pp. 237-265.
- 1956, *Florinda, Obras Completas*, ed. de Enrique Ruiz de la Serna (*Fermín de Iruña*), Madrid, Aguilar, pp. 267-310.
- 1956, *Leyendas, Obras Completas*, ed. de Enrique Ruiz de la Serna (*Fermín de Iruña*), Madrid, Aguilar, pp. 1279-1362.
- 1987, *Romances históricos*, ed. de S. García Castañeda, Madrid, Cátedra.
- Rivas Cherif, C., 1976, edición de Duque de Rivas, *Romances históricos*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos (70 ed.; 10 ed.: 1912), 2 vols.
- Sebold, Russell P., 1992, "El Duque de Rivas, novelista", *ABC*, 16 de abril de 1988. *De Ilustrados y románticos*, Madrid, Ediciones El Museo Universal, pp. 115-120.