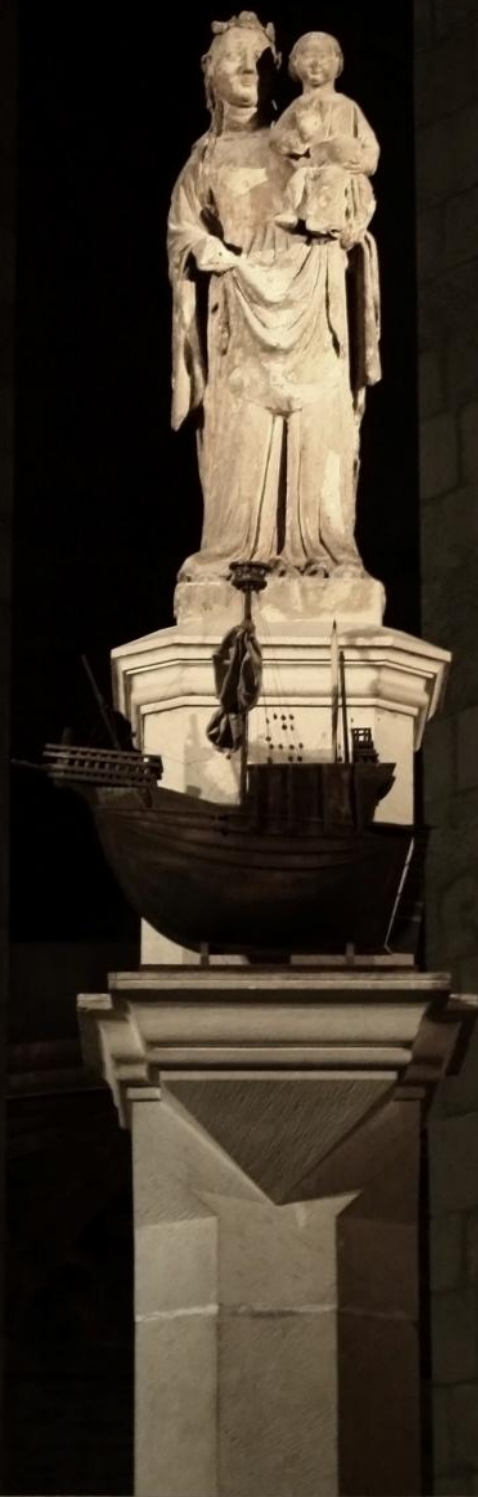


"Mi corazón fue un león, y cautivo está.

Soy un pelegrino que buscándole va.

Al voto sagrado, que cumpliendo estoy marchó animado y buscándole voy"



Héctor López Silva
2º Bachillerato C

INDICE

- 1) Introducción.....pág.1
- 2) Parte teórica
 - 2.1 Contextualización de la novela histórica págs. 2-6
 - 2.2 La novela histórica clásica en pugna con el Romanticismo págs. 6-7
 - 2.3 La novela histórica y el drama histórico págs. 7-8
 - 2.4 La peculiaridad de la plasmación dramática del hombre págs. 8-9
 - 2.5 El problema del carácter público págs. 9-10
 - 2.6 Desarrollo del historicismo en el drama págs. 10-11
 - 2.7 Constitución de la novela histórica como género especial págs. 11-12
 - 2.8 La novela histórica de finales del siglo XIX y principios del XX pág. 12
 - 2.9 Popularidad y espíritu de la historia págs. 12-13
 - 2.10 La forma biográfica y sus problemas págs. 13-16
 - 2.11 Desarrollo del nuevo humanismo en la novela histórica págs. 16-20
 - 2.12 Evolución de la novela histórica según Carlos Mata págs. 20-21
 - 2.13 ¿Qué es novela histórica? Definición y caracterización págs. 21-22
 - 2.14 Aparición de la novela histórica págs. 22-23
 - 2.15 Razones para el cultivo de la novela histórica págs. 23-24
 - 2.16 Mezcla de elementos históricos y ficticios págs. 24-26
 - 2.17 Los personajes en la novela histórica págs. 26-27
 - 2.18 Géneros limítrofes págs. 27-28
 - 2.19 La novela histórica ilusionista págs. 28-29
 - 2.20 La novela histórica anti-ilusionista págs. 29-31
 - 2.21 Figuras de la novela histórica págs. 31-32
 - 2.22 El lenguaje de la novela histórica págs. 32-33
 - 2.23 Valoración final págs. 33-34
 - 2.24 Biografía de Sir Walter Scott págs. 34-36
 - 2.25 Biografía de Ildefonso Falcones pág. 36
- 3) Parte práctica
 - 3.1 Comentario de *Ivanhoe* págs. 37-42
 - 3.2 Comentario de *La Catedral del Mar* págs. 43-54
 - 3.3 Comparación entre *Ivanhoe* y *La Catedral del Mar* págs. 54-55
- 4) Anexo.....págs. 56-59
- 5) Conclusionespág. 60
- 6) Bibliografía.....pág. 61

1. INTRODUCCIÓN

La primera intención para este trabajo era crear una novela histórica porque me gusta escribir y me hubiera gustado recrear mi propia historia. Así que incluso llegamos (mi tutora y yo) a ambientarla en Mataró durante la Primera Guerra Mundial. Pero era un trabajo muy ambicioso y así fue que al final acordamos acotar el trabajo a favor de un nuevo proyecto que a su vez fuera útil para poder llevar a término, mi propia novela histórica.

El nuevo proyecto consta de la comparación entre dos novelas históricas: *Ivanhoe* y *La Catedral del Mar*. Esta nueva idea me permite profundizar sobre el nacimiento, la formación y la consolidación de la novela histórica. He descubierto sus características principales, sus personajes, los tipos de lenguaje, el tratamiento de la historia... En definitiva, todo aquello que necesito saber para poder llevar a cabo algún día mi novela. A su vez he profundizado en dos obras: *Ivanhoe* y *La Catedral del Mar*. La elección de estos dos títulos se debe a la posibilidad de poder comparar una obra del género cuando este se iniciaba (con Sir Walter Scott a la cabeza) y una de reciente creación (escrita hace poco) y así poder ver cómo ha evolucionado este tipo de novela desde sus inicios hasta nuestros días.

Así pues a partir de este estudio y comentario no solo pretendo tener una base para mi futuro proyecto, sino que también he podido descubrir que cambios ha experimentado la novela histórica a lo largo de los años (desde Sir Walter Scott hasta Ildelfonso Falcones). A priori espero encontrar diferencias y contrastes entre ambas obras, ya sea en el lenguaje, en la historia de los personajes y en el propio tratamiento de la historia.

2.1 Contextualización de la novela histórica (según Georgy Lukas)

La novela histórica está enmarcada en el ámbito del Romanticismo. Los temas más frecuentes en esta tendencia literaria (el Romanticismo) son la disconformidad y la desesperación; existen también otros temas, tales como la recuperación del pasado nacional (especialmente de la Edad Media y del Siglo de Oro); también se trata lo folclórico.

Alessandro Manzoni es uno de los primeros autores en trasladar la acción de sus novelas al pasado, como sucede en *Los novios*, obra que transcurre en el siglo XVII. Se podría decir que **Manzoni** es uno de los primeros autores en los cuales hace presencia un rasgo típico de la novela histórica: la evocación del pasado. Con la aparición de **Walter Scott**, este nuevo género novelístico alcanza reconocimiento pleno. A partir de sus diferentes obras como *Rob Roy* o *Ivanhoe*, **Scott** otorga importancia plena al pasado, tanto real como fantástico.

La novela histórica sólo llega a configurarse definitivamente como género en el siglo XIX a través de la veintena de novelas del escocés **Walter Scott**, novelas que hablan de la Edad Media inglesa. La novela histórica nace pues como expresión artística del nacionalismo de los románticos y de su nostalgia ante los cambios brutales en las costumbres y los valores que impone la transformación burguesa del mundo. El pasado se configura así como una especie de refugio o evasión que sirve también para realizar una crítica a la historia del presente. Los escritores realistas no se dejaron influir por el origen romántico de este género y lo emplearon (hay que recordar que cada generación de escritores rompe con la anterior). En el siglo XX, la novela histórica tampoco cayó en el desuso, con autores tan destacados como **Umberto Eco** o **Arturo Pérez-Reverte**.

Centrémonos en la figura de **Walter Scott**. Empezó escribiendo poemas sobre sus dos temas constantes en su obra: el medievalismo y las guerras fronterizas escocesas; era escocés (al igual que **Byron**); sus poemas son baladas y leyendas de temática escocesa y medieval. Alcanzó la fama con la publicación (anónima en un primer momento) de *Waverley*. A partir de esta obra, empezó a escribir las novelas que representan una Edad Media convencional: castillos, caballeros salvando doncellas... En otra línea, **Scott** evocó en sus obras, épocas más cercanas (a él). En estas obras, **Scott** vuelve a la historia escocesa, como en el caso de *Old mortality* (Antigua mortalidad).

Gracias al éxito de sus obras, el nuevo género empieza a expandirse en Europa y en los Estados Unidos. Con esta expansión se consigue que la historia de las naciones que irán surgiendo a lo largo del siglo XIX (como Alemania o Italia), sea más accesible, ya que no será necesario situar la obra en el pasado, sino que bastara con recrear el pasado, como hizo **Alessandro Manzoni** en *Los novios*. El éxito de este nuevo género será utilizado como arma política, ya que se podrá reconstruir el pasado de la patria de cada autor. Finalmente cabe destacar que en las obras que surgieron entre el cambio del Romanticismo al Realismo se usara la exploración de la psicología de los personajes, como sucede en las novelas realistas.

Después de la Primera Guerra Mundial, su popularidad disminuyó estrepitosamente por culpa de las críticas de **E.M Forster**, quien dijo que **Scott** fue un: “novelista torpe, que escribía novelas chapuceras y con tramas poco ideadas”. Debido a estas críticas y a la aparición del Modernismo, **Scott** fue olvidado hasta los años 70 y 80, a partir de los cuales su obra fue recobrando el interés de los lectores. A partir de estos años, se ha considerado a **Scott** como a un innovador importante. Finalmente, cabe destacar que sus obras han influenciado mucho en otras artes, como el cine y la ópera.

György Lukács considera este género tiene como principal objetivo ofrecer una visión creíble de una época histórica lejana al autor, de forma que aparezca un sistema de valores y creencias propias de la época que escoge el autor. Por lo tanto, se tienen que escoger hechos históricos que se puedan demostrar, aunque los personajes no tiene porque ser reales. Este tipo de género novelístico exige que el autor este preparado porque si no podría acabar en otro género: la novela de aventuras. Aunque también se llega a desnaturalizar el género y entonces pasa a llamarse *historia novelada*; entonces la historia se convierte en un pretexto para que el autor pueda exponer sus ideas, casi convirtiéndose en un ensayo.

En las novelas históricas la época y los personajes son ajenos a los lectores, por lo tanto el escritor debe tener más cuidado a la hora de describir la época, las costumbres... Es preciso que se narren escenas "verídicas" para que el lector pueda relacionarlas con la historia "real". El autor deberá conocer las costumbres de la época en la cual transcurre su obra. Aunque también la historia ha sido fuente principal de argumentos en la literatura clásica (epopeyas, cantares de gesta), la novela histórica surge tal y como la conocemos en el siglo XIX de la mano de **Walter Scott**. Después de este autor seguirán otros grandes autores tales como **Victor Hugo**, **Alexandre Dumas** (padre) o **Benito Pérez Galdós**.

Las novelas históricas pueden ser una reconstrucción arqueológica del pasado (*Sinuhé, el egipcio*), ser una reflexión filosófica (*José y sus hermanos*) o incluso ser la excusa para escribir una ficción histórica. En décadas más cercanas, se está experimentando un resurgimiento del género, mezclado muchas veces de modo humorístico con el presente. Estas mezclas sirven para criticar (a veces) la realidad que el autor vive.

Cabe destacar que un autor puede escribir una novela histórica, no solo del pasado, sino también del presente mezclando el reportaje periodístico con la novela. Es el caso de *A sangre fría*. Este subgénero cuenta con algunas características que lo diferencian de la novela histórica "pura":

- La historia se cuenta a través de escenas, no de resúmenes.
- Los diálogos se prefieren en estilo directo, no indirecto.
- Los hechos se narran desde la perspectiva de algún personaje que participa en ellos, no desde un punto de vista impersonal.
- Se incorporan detalles de la novela realista.

Hay que señalar que la novela histórica persigue la reconstrucción veraz de los hechos, los ambientes y los personajes que protagonizan los acontecimientos en épocas referidas pero no vividas por el autor. El autor deberá investigar y documentarse para así facilitar la planificación de la novela histórica. También se debe conceder a la historia su papel de dar verisimilitud al relato, pero no concederle un valor literario capaz de revivir la época pasada con todo lujo de detalles. Finalmente hay que señalar que el *nuevo periodismo* y *las novelas de no-ficción*, que han surgido en las últimas décadas (con autores como **Truman Capote**) han asumido su compromiso con la historia y la literatura al producir textos de gran riqueza, como *A sangre fría*.

Según **Juan Ignacio Ferreras**, la novela histórica en España es diferente a las demás novelas históricas europeas, ya que trata los mismos temas que la novela histórica inglesa, francesa... pero desde otro punto de vista; por lo tanto, según **Ferreras** la novela histórica española no debe ser interpretada a partir del prisma de **Walter Scott** porque cada una tiene algo específico que la hace diferente a las demás u por lo tanto tienen que mirarse por separado y no en conjunto.

Bajo la denominación de novela histórica se engloban novelas que solo tienen en común el hecho de situar la acción en épocas distantes; se recogen relatos de diversas tendencias y propósitos. El prestigio de **Walter Scott** convirtió a la novela histórica durante varias décadas en el género de moda, tanto en Europa como en los Estados Unidos. Los primeros cultivadores del género se juzgaron a sí mismos fundadores de una nueva escuela y restauradores de un género literario despreciado.

La novela histórica satisfacía la pasión nacional por las glorias patrias. El Romanticismo había alumbrado el nacionalismo y el amor por el pasado. En la novela histórica se inserta la visión nacionalista, de origen liberal. Para los románticos la nación es una entidad que permite que cada uno se encuentre a sí mismo y así salvarse de la ruptura con el mundo actual. En las novelas históricas más genuinas, los protagonistas no suelen ser figuras históricas de primera línea, lo son de segunda o directamente son inventados por el autor. Esta condición es necesaria porque cuando se sigue a un personaje histórico de primera fila y se sigue fielmente el curso de la historia, la obra se convierte en una historia novelada.

Según **Georg Lukács**, la novela histórica nació a principios del siglo XIX, aproximadamente en la época de la caída de Napoleón (1814). Aunque existen novelas de tema histórico en los siglos XVII y XVIII, estas obras son históricas simplemente por su temática externa, por su apariencia.

En estas novelas se trata a la historia como algo superficial; lo que interesa es la curiosidad del ambiente descrito. Estas primeras manifestaciones "prehistóricas" de la novela histórica, fueron criticadas por los escritores románticos, que consideraban que la Ilustración (movimiento que les había precedido) carecía de todo sentido histórico y de toda comprensión de la historia.

En el último periodo de la Ilustración aparece el problema de reflejar artísticamente épocas pasadas; este problema se convierte en el centro de la literatura. A raíz de este problema se determina la relación del poeta con la historia; se piensa que la historia no es para el gran dramaturgo otra cosa que un repertorio de nombres.

El patriotismo revolucionario francés se topa en Alemania con el desarraigamiento nacional, con la desintegración política y económica, cuya expresión ideológica y cultural fue exportada de Francia. Debido a esta situación se retorna a la historia alemana. La esperanza de un renacimiento nacional va tomando fuerza debido a la resurrección de la pasada grandeza nacional.

La lucha por el retorno a esta grandeza exige la investigación y representación artística de las causas históricas de la decadencia de Alemania. Situaciones como esta se viven en Europa entre las décadas de 1789 a 1814, estas transformaciones hacen que sea visible el carácter histórico de las revoluciones.

El despertar del sentimiento nacional y del sentido y comprensión de la historia no es un fenómeno que se produce solamente en Francia. Las guerras napoleónicas provocaron el surgimiento de nacionalismo y de oposición nacional a las campañas de Napoleón. La invocación de independencia nacional que fue surgiendo en Europa se halla relacionada con la resurrección de la historia nacional. Surge en este terreno una ideología (Romanticismo) que desea el retorno de la Edad Media.

Sobre estos cimientos históricos surgió la producción de **Walter Scott**. La novela histórica de **Scott** es una continuación de la novela social del siglo XVIII. **Scott** introduce nuevos rasgos artísticos, tales como la extensa descripción que rodean los acontecimientos y el nuevo e importante papel del diálogo en las novelas.

La concepción de la historia inglesa en las novelas de **Walter Scott** ofrece una perspectiva implícita para la evolución del autor. **Scott** era un *torie*, un conservador que se percató de la miseria del pueblo inglés que resultó de la desintegración de la antigua Inglaterra; se compadece de esta situación hecho que provoca que hable de su época en sus novelas en contadas ocasiones.

Scott se afana en mostrar poéticamente la realidad histórica basándose en la elaboración literaria de las grandes crisis de la historia inglesa. Esta tendencia se manifiesta en el modo de elegir al "héroe"; este personaje representa a un *gentleman* inglés que posee una cierta inteligencia práctica, una cierta firmeza moral y una gran carga de decencia, que en ocasiones suele llegar al auto sacrificio. Esta construcción de sus novelas entorno a un héroe mediocre, correcto pero no propiamente heroico, se expresa con la mayor claridad el extraordinario y revolucionario talento de Scott; aunque es posible que en la elección de sus héroes jueguen un papel muy importante sus prejuicios conservadores y de pequeño noble.

La comprensión de los problemas del presente no es suficientemente profunda para resolver la cuestión de los procesos de desclasamiento. De allí que **Scott** evite esta temática y conserve en sus obras la gran objetividad histórica del autentico poeta épico. Por esta razón es erróneo ver en **Scott** a un escritor puramente romántico.

Los "héroes medios" de **Walter Scott** representan la evolución histórica. En sus obras aparecen las grandes figuras de la historia inglesa e incluso francesa: Luis XI, Cromwell... Scott nunca presenta a un personaje plasmado a partir del sentimiento de un romántico y decorativo culto héroe. La popularidad del arte histórico del arte histórico de Scott se manifiesta en que los personajes no históricos de sus obras están entrelazados en forma inmediata con la vida del pueblo que suelen recibir del autor una grandeza histórica más vigorosa que las figuras centrales famosas de la historia.

En la novela histórica no importa la relación de los grandes acontecimientos históricos; se trata de resucitar a los seres humanos que figuran en esos acontecimientos. Lo importante es procurar la vivencia de los móviles sociales e individuales por los que los hombres pasaron, sintieron y actuaron precisamente del modo en que ocurrió en la realidad histórica.

Lo que se trata en la novela histórica es demostrar con medios poéticos la existencia de las circunstancias históricas y sus personajes. Consiste en la estructuración del amplio fundamento vital de los acontecimientos históricos en su entrelazamiento y complejidad. La composición de la imagen histórica total consiste en plasmar una rica y matizada acción reciproca, llena de transiciones que tratan de revelar la conexión entre la vital espontaneidad de las masas y la posible consecuencia histórica máxima.

Scott plasma las grandes transformaciones de la historia como transformaciones de la vida del pueblo. Su punto de partida siempre está en la presentación de las influencias en la vida cotidiana del pueblo por parte de los importantes cambios históricos; también es punto de partida la presentación de los cambios materiales y psíquicos provocados por aquellos en los seres humanos que reaccionan a ellos de forma inmediata.

El gran objetivo poético de **Walter Scott** en la plasmación de las crisis históricas en la vida del pueblo consiste en mostrar la grandeza humana sobre la base de una conmoción de toda la vida popular; se libera en sus representantes más significativos. Es innegable que esta tendencia en la literatura se debe a la experiencia de la Revolución francesa. Las revoluciones son grandes épocas de la humanidad justamente porque suscitan en masa las capacidades humanas. Este es el método de plasmación histórica y humana con que **Scott** da vida a la historia: expone la historia como una serie de grandes crisis. Su presentación del desarrollo histórico constituye una serie de grandes crisis.

La fidelidad histórica de **Scott** está en la plasmación de la gran necesidad histórica que se impone a través de la apasionada actuación de los individuos, pero con frecuencia contra su psicología. Junto a esta autenticidad en la reproducción literaria de los verdaderos componentes de la necesidad histórica poco importa que algunos hechos o detalles particulares no correspondan a la verdad histórica.

El camino hacia la verdadera fidelidad histórico-poética se presenta como una continuación de los principios de plasmación de los grandes escritores realistas ingleses del siglo XVIII y su aplicación a la historia. Esta continuación no debe entenderse meramente como una ampliación temática, sino en el sentido de la historización de los principios creadores de hombres y sucesos. Este camino fue denominado como "anacronismo necesario". El de **Scott** sólo consiste en prestar a sus personajes una clara expresión de sentimientos e ideas acerca de nexos históricos auténticos.

El contenido de los sentimientos y de las ideas, la relación de estos sentimientos e ideas con su objeto real es siempre correcto, tanto en el sentido social como en el histórico, y la gran delicadeza poética de **Scott** radica en que por una parte eleva esta clara expresión por encima de su tiempo en la medida absolutamente necesaria para aclarar el contexto, mientras que por la otra presta a esta expresión intelectual y afectiva el matiz peculiar de la época relatada.

2.2 La novela histórica clásica en pugna con el Romanticismo

La corriente predominante de la poesía histórica en Alemania fue la de la reacción romántica, la de la glorificación del Medioevo. Esta literatura se inició mucho antes que la obra de **Walter Scott**. La influencia de éste subraya la tendencia a una elaboración más realista de los detalles. Pero no produjo una auténtica reorientación ni podía producirla, debido a razones políticas.

Al Romanticismo liberal algo posterior al "primer" Romanticismo le fue mucho mejor. Aunque ningún autor fue capaz de apropiarse del estilo de **Scott**, todas las composiciones de estas obras parten de las ideas religiosas, no de las bases vitales de las rebeliones que sucedieron en épocas pasadas. La vida del pueblo no es más que un material ilustrativo para los conflictos espirituales.

En Italia surge la figura de **Manzoni** que, sin abandonar jamás el marco concreto del lugar y el tiempo ni la psicología condicionada por la época y la clase de sus protagonistas, consigue que su obra (*Los novios*) se convierta en la máxima expresión de la tragedia del pueblo italiano.

Con la concepción históricamente profunda que **Manzoni** hace, consigue crear una novela que llega a superar a las de **Walter Scott** en lo que se refiere a la fuerza expresiva de lo humano. Pero la temática del reproche hace comprender al lector que la novela de **Manzoni** tenía que ser única, y que una repetición de la misma sólo podría serlo en el mal sentido de la palabra.

Con **Balzac** la novela histórica vuelve a representar la sociedad de la época. Con este retorno queda concluida la era de la novela histórica clásica. Sin embargo, este periodo no se ha convertido en un periodo concluso y de mero interés histórico. La cima de la novela actual, alcanzada por **Balzac**, sólo se puede comprender como continuación de esta etapa, como elevación a una etapa superior. En el momento en que la conciencia histórica de la idea que **Balzac** se ha formado del presente comienza a desvanecerse a consecuencia de las luchas de 1848, se inicia la decadencia de la novela social realista.

En esta transición de la novela histórica, surge la figura de **Tolstoi** (autor de *Guerra y Paz*). **Tolstoi** sitúa en el centro de su atención la contradicción entre los protagonistas de la historia y la fuerza vital del pueblo. Muestra que quienes verdaderamente fomentan el auténtico desarrollo son aquellos que a pesar de los grandes acontecimientos del primer plano histórico, siguen viviendo su vida normal mientras que los “héroes” que actúan conscientemente en la historia no son más que ridículas y nocivas marionetas.

Como quizá nunca antes en la literatura universal se desarrolla con una riqueza y vitalidad la vida humana individual, sólo afectada por los sucesos principales, pero no absorbida por ellos. La concreción histórica de las pasiones y los pensamientos, la autenticidad histórica de la peculiar cualidad de la reacción al mundo exterior a través de la actividad y sufrimiento, alcanza con **Tolstoi** una magnífica altura. Pero sigue existiendo la problemática fundamental de la idea tolstoyana que afirma que los afanes individuales de espontánea eficacia, pero inconscientes de su sentido y de sus consecuencias, y cuyo conjunto representa las fuerzas populares que se manifiestan de manera igualmente espontánea, son los verdaderos motores del curso de la historia.

Tolstoi logró la creación de un auténtico héroe popular: un hombre que es notable porque nunca quiere ser diferente, sino que es un sencillo órgano de las fuerzas populares que él representa y expresa. Las cualidades de este héroe más personales e íntimas se agrupan en torno a la fuente de la grandeza social.

Esta concepción del héroe histórico “positivo” hace patente que desde los días de **Walter Scott** habían aumentado los contrastes sociales. Otro de los cambios que se expresan en las obras de **Tolstoi** es que no expresa confianza alguna hacia los “jefes oficiales” de la historia, ni en los reaccionarios ni en los liberales. La limitación de **Tolstoi** está en la desconfianza histórica justificada, en que esta desconfianza se detiene frente a toda acción histórica consciente, de modo que no reconoce en su valor la democracia.

2.3 La novela histórica y el drama histórico

Si se acepta que la derivación histórica es válida para el arte, ¿por qué este sentimiento tuvo que producir la novela histórica y no el drama histórico? La respuesta se halla en la relación estrecha que los dos géneros tienen con la historia. Para empezar, llama la atención el hecho de que mucho antes del periodo en que surge la novela histórica (finales del siglo XVIII y siglo XIX) ya existían auténticos dramas históricos, de gran perfección artística y con la historia como protagonista de honor.

Dejando de lado el clasicismo francés y la mayor parte de los dramas históricos españoles (ambos pertenecientes a los siglos XVII y XVIII), es obvio que **Shakespeare** y sus contemporáneos crearon verdaderos dramas históricos (como el *Julio César* de **Shakespeare**). Después de esta primera aparición del drama histórico, surge en la Alemania del siglo XVIII (recordar que Alemania no se unificó oficialmente hasta mediados del siglo XIX) otro florecimiento del drama histórico, con autores como **Goethe** o **Schiller**.

Para entender esta irregularidad del desarrollo hay que analizar la diferencia de la relación que mantienen con la historia la novela y el drama. Esta cuestión se complica gracias a la creación de una acción recíproca entre drama y novela. Ya en la Antigüedad surgieron distintas maneras de plasmar la historia. El drama surgió del mundo épico mientras que la tragedia surge gracias a la agudización histórica de las oposiciones sociales de la vida.

La aparición del drama precede al gran desarrollo de la novela (excluyendo las obras de **Cervantes** y **Rabelais**); también cabe destacar que el drama moderno (desde el Renacimiento y **Shakespeare**) tiene algunas tendencias artísticas determinadas que en el curso de su evolución lo van acercando a la novela. Este hecho también sucede a la inversa: el elemento dramático en la novela moderna (de **Scott** y **Balzac**) nace primariamente de las concretas necesidades históricas y sociales de su tiempo, pero recibiendo un fuerte influjo del drama en lo artístico.

Pero esta extensa interacción de ambos géneros, no debe oscurecer las diferencias de principio entre ellos. Se debe volver sobre las fundamentales distinciones formales entre novela y drama y descubrir en la vida la fuente de estas diversidades para comprender las diferencias de ambos géneros en su relación con la historia. Sólo a partir de esta búsqueda se harán comprensibles los hechos en la evolución de cada uno de estos géneros literarios.

2.4 La peculiaridad de la plasmación dramática del hombre

Las culminaciones dramáticas pueden surgir de vez en cuando, pero constituyen cúspides a las que no les corresponde. Este tipo de reflejo naturalmente produce nuevos aspectos; es obvio que las proporciones normales de la vida se mantienen con mucho mayor rigor en la epopeya que en la poesía dramática, este hecho ya fue observado por **Aristóteles** quien dijo lo siguiente: *“Pues lo que es propio de la epopeya se halla presente también en la tragedia, mas no todo lo que pertenece a la tragedia se encuentra también en la epopeya”*

Este aislamiento de determinados momentos de la vida como se hace en el drama tiene que ser por sí mismo una forma de la vida para poder servir de base a la constitución de una forma literaria. Así como es evidente que los hechos vitales reflejados por el drama pueden ser plasmados también por la poesía épica, parece que también debe sobrentenderse que esos hechos se presentan en la vida constantemente.

Esto contradice los resultados del desarrollo histórico de la literatura. La forma dramática no ha sufrido en el curso de la historia una transformación tan radical como lo ha sido la el cambio de la antigua epopeya a la novela moderna; la forma dramática tiene un carácter más duradero y sus leyes fundamentales se conservan en mayor medida en sus diversas maneras de manifestarse. Cabe destacar también que el drama ha vivido periodos de auge a los que precediera y siguieron siglos enteros en que no se creó nada que pudiera parecerse al drama. El mero hecho de la discontinuidad indica que los momentos de la vida se reflejan desde luego en el drama y constituyen la base de sus específicos problemas formales, pero que se les debe añadir otro elemento para que así pueda de una manera determinada y específica para que su plasmación poética adecuada lleve a la auténtica forma dramática.

Manzoni, que se convierte en el representante más importante del drama histórico de la Europa occidental, es consecuente cuando ve en la individualización de los caracteres y destinos dramáticos el punto decisivo del drama histórico, que confronta polémicamente al clasicismo. Él piensa que no hay ni puede haber una contradicción de principio entre la fidelidad histórica y la vivificación dramática.

La tradición histórica comunica los hechos, las direcciones generales del desarrollo. El poeta dramático no tiene derecho a alterar esta circunstancia. Pero tampoco tiene por qué hacerlo, pues si en verdad desea individualizar sus personajes, es en los hechos históricos donde hallará sus mejores puntos de apoyo y auxilio.

Por eso, la lucha del verdadero dramatismo histórico con los obstáculos que la aparición poética abstracta ocasiona en la historia muestra en ejemplos tanto positivos como negativos que el punto decisivo está precisamente en la individualidad del héroe dramático. Todos los hechos de la vida que encuentran su reflejo adecuado en la forma dramática podrán cristalizar de acuerdo a sus exigencias internas sólo si las potencias en colisión, cuyo choque provoca esos hechos vitales, están conformadas de tal manera que su lucha sea capaz de concentrarse en la fisonomía individual e histórico-social evidente en determinadas personalidades marcadas.

El punto central de la pasión trágica coincide con el momento social decisivo de la colisión, entonces puede recibir la personalidad una plenamente desarrollada y rica plasticidad dramática. Cuanto más vacía es esta relación, más tendrá que vivir el héroe dramático su desarrollo al lado del drama propiamente dicho; todo esto debe ser examinado desde un punto de vista artístico, lírico, épico, dialéctico, retórico... La grandeza de la plasmación dramática de un personaje, no depende únicamente de la fuerza creadora del poeta, sino también de su capacidad subjetiva y objetiva de descubrir en la realidad caracteres y colisiones que respondan a estas exigencias internas de la forma dramática.

Es evidente que no sólo el contenido social de las colisiones de una época es producto de su desarrollo económico, sino que también la manera en que estas colisiones se presentan es resultado de las mismas fuerzas histórico-sociales. Cierto que estas últimas relaciones derivan menos directamente de la base económica, de las tendencias del desarrollo económico de una época. Pero esto significa meramente, para el asunto que nos ocupa, que el genio descubridor de los grandes dramaturgos se encuentra con un extenso campo de juego.

2.5 El problema del carácter público

El carácter público del drama presenta un doble aspecto. Esto ya lo expresó Pushkin con toda nitidez. El drama surgió en un sitio público, era una diversión popular. Al igual que los niños, el pueblo pide entretenimiento, acción y el drama le parece ser un acontecimiento extraordinario y verídico. El pueblo exige fuertes impresiones; hasta las ejecuciones se convierten en espectáculo. La descripción de las pasiones y de los arrebatos del alma humana es algo siempre nuevo para el pueblo, son siempre interesantes, grandes e ilustrativos.

El drama trata de los destinos humanos, incluso no hay otro género literario que se concentre tan exclusivamente en el destino del hombre. Son destinos que expresan de manera inmediata los destinos generales, los destinos de pueblos enteros y aun de época completas. Este nexo insoluble entre el efecto directo sobre las masas y la elevada generalización de la significación del contenido humano, como una acción importante que insinúa otra aún más importante. La esencia del efecto dramático es inmediata; es un efecto directo de la masa de un público.

Al escritor de novelas le está permitido insertar escenas, narraciones etc..., que no llevan inmediatamente adelante la acción, sino que por ejemplo relatan sucesos pasados para explicar algún dato presente o futuro. En el drama auténtico, la acción debe progresar con cada réplica. También la narración de hechos pasados debe cumplir una función progresiva en lo que respecta a la acción.

En cambio, en la poesía épica desempeñan un papel primordial el aspecto físico de las personas, la naturaleza que los rodea, los objetos que conforman su ambiente. El hombre es representado dentro de la acción recíproca de este complejo global, y sus rasgos ético-sociales constituyen sólo una parte de la totalidad, si bien es una parte de importancia decisiva.

2.6 Desarrollo del historicismo en el drama

¿Cómo es posible que en tiempos de una inexistente conciencia histórica pudieran surgir grandes dramas históricos, en una época en que las novelas históricas eran simplemente copias de la novela como de la reproducción de la historia que se hacía en esa época?

La respuesta se encuentra en **Shakespeare** y algunos de sus contemporáneos; pero no sólo en ellos (todos autores de dramas), sino que también participaron los grandes autores españoles de la época, tales como **Lope de Vega o Calderón**. Estas grandes obras estaban cargadas de un historicismo de enorme fuerza e importancia. Esta ola de grandes autores surgió de la crítica a la decadencia del sistema feudal.

Lo que interesó en primer lugar a estos poetas fue la complicada casualidad histórica real que produjo necesariamente la destrucción del sistema feudal, cuando las colisiones humanas que surgieron de modo necesario y típico de las contradicciones de esta decadencia, todos aquellos tipos históricos magníficos e interesantes del antiguo hombre feudal a punto de hundirse y del nuevo tipo heroico del noble humanista.

Shakespeare observa la triunfal marcha humanista del nuevo mundo en gestación, pero no deja de ver que este nuevo mundo, surgido después de la caída del sistema feudal, ha provocado el aniquilamiento de una sociedad patriarcal que en diversos aspectos humanos y morales había sido mejor y que había estado más estrechamente ligada con los intereses del pueblo. Reconoce también la victoria del humanismo, pero ve que el nuevo mundo será dominado por el dinero.

Gracias a esta clara mirada de los rasgos ético-sociales que se producen en esta crisis histórica (el paso del feudalismo al humanismo), **Shakespeare** es capaz de crear dramas históricos de gran autenticidad y fidelidad históricas, a pesar de que la historia no es entendida por él como lo fue por los autores del siglo XIX. Obviamente, en las obras de **Shakespeare** nada importan los anacronismos que este hace.

La autenticidad histórica en cuanto al vestuario, los objetos... siempre es tratada por Shakespeare con la libertad del gran dramaturgo, convencido de la indiferencia de esos pequeños detalles en relación a la gran colisión. Por eso, cada conflicto tratado por Shakespeare, es elevado a la altura de las grandes oposiciones humanas. Por eso el efecto dramático de **Shakespeare** es tan decisivo tanto en lo social como en lo humano. Hay que decir que **Shakespeare** siempre hace surgir el ingenioso desenlace humano a partir de las luchas históricas de su tiempo, pero su fidelidad histórica consiste en que estos rasgos humanos han dado cabida a los momentos más esenciales de esta gran crisis histórica.

Todos los autores mencionados en las líneas que preceden a esta, pertenecieron a la primera ola del drama histórico. Como se puede observar, esta primera ola surgió principalmente en Inglaterra, España e Italia.

La segunda ola del drama histórico se inicia con la Ilustración (concretamente en Alemania). Esta segunda ola se inicia en Alemania ya que el sentimiento histórico se fortaleció enormemente en la región. Este desarrollo se inicia con **Goethe**, que podría ser considerado como un continuador de las obras de **Shakespeare** (si se hace un análisis superficial). Las continuaciones inmediatas de algunos de los temas tratado por **Shakespeare** conducen a la temática de los entretenimientos caballerescos.

Tanto en Goethe como en **Schiller**, se produce un nuevo florecimiento del drama histórico, que tiene sus bases en la gran época de crisis de la fase de preparación anterior a la Revolución francesa. Debido a la dialéctica interna de esta crisis, se manifiesta un sentido histórico más vigoroso y consciente que en **Shakespeare**. No se trata solamente de los momentos de la realidad histórica de un periodo relacionado con los rasgos morales y humanos de un periodo relacionados con los rasgos morales y humanos de las figuras, sino además en los rasgos histórico-sociales muy concretos de una determinada fase de esta segunda ola.

2.7 Constitución de la novela histórica como género especial

Con la aparición de **Conrad Ferdinand Meyer**, la novela histórica se constituye como género especial. Es ésta su significación decisiva para la historia de la literatura. La peculiaridad de la novela histórica había sido realizada por **Flaubert**, quién quiso aplicar los métodos del realismo al campo de la historia, considerando ésta como un campo especial. Con **W.Scott** se creó a partir de la vida una nueva manera de ver la sociedad, mediante el uso de la historia. La temática histórica fue un resultado orgánico casi necesario del surgimiento de la expansión y de la profundización del sentimiento histórico.

De este modo, la nueva novela histórica surgió como género particular, de las debilidades ideológicas de un incipiente movimiento decadente, de la incapacidad de los escritores de la época de reconocer las verdaderas raíces sociales del desarrollo y de luchar auténtica y directamente contra ellas. Todas estas debilidades artísticas singulares de esta novela histórica han derivado de las dificultades que los autores han encontrado a la hora de escribir novelas sobre este género.

La novela histórica más reciente, nació de las debilidades de la novela moderna y reproduce con ayuda de su constitución como "género propio", esas mismas debilidades en un escalón superior. Esta diferenciación se basa en un hecho real, pero no sólo un hecho objetivo de la vida, de la transformación objetiva de la vida, sino al mismo tiempo y ante todo la extrema intensificación de una ideología errónea generalizada perteneciente a la época de decadencia.

La peculiaridad de la novela histórica durante este periodo se puede expresar en el sentido de que es mucho más difícil corregir las intenciones falsas del escritor por parte de la misma en la novela histórica que en la novela que trata del presente, es decir, que es mucho más difícil corregir en la novela histórica las teorías falsas de los escritores debido a la gran riqueza de material vivo procedente de la temática contemporánea.

La novela histórica moderna tiene que contener en medida intensificada todas las debilidades del periodo de decadencia; carece de los rasgos significativos del realismo que se produjeron en la lucha de las mejores autores de esta época con la vida contemporánea a pesar de todas las tendencias falsas de su tiempo.

En este sentido, se podría hablar de una novela histórica en cuanto a género literario aparte. El carácter desligado de la realidad humana mantenido como cosa, es más bardo. Por un lado la novela contemporánea alcanza unos grados de sencillez que son inalcanzables en la novela histórica debido a que los personajes de la novela contemporánea son simplemente “esquemas”, mientras que en la novela histórica, estos “esquemas” tienen ideas.

2.8 La novela histórica de finales del siglo XIX y principios del XX

En la línea de la evolución, el periodo del colonialismo (mediados-finales del siglo XIX), significa un refuerzo de las tendencias de disolución del realismo. Esta tendencia de disolución tiene un efecto doble. Por una parte, se produce una creciente incredulidad a la hora de conocer la realidad social y por lo tanto, la historia. Por otra parte esta incredulidad se transforma en una especie de misticismo, configurador del periodo.

Los autores de este periodo creen que son fieles a la historia, pero esta fidelidad es ideada como sólo posible y obligada con respecto a los hechos aislados. Durante este periodo se desarrolla también un culto a los “hechos”, especialmente en el naturalismo de preguerra (Primera Guerra Mundial), y más tarde en la “nueva objetividad” de posguerra. Estos corrientes están basados en los “hechos aislados”, sacados de su contexto.

Estas corrientes literarias tienen mucho que ver con el hecho de que en la época que siguió a la Primera Guerra Mundial asaltase a la literatura una ola de obras histórico-literarias que no pertenecían en el fondo ni a la ciencia ni al arte. Estos híbridos quedan bien caracterizados por las observaciones de Huxley. El fundamento de esta moda literaria se constituye también por la llamada síntesis entre la psicología mistificada y los “hechos aislados”.

Durante la posguerra, estas teorías sufrieron una peculiar aplicación a un nuevo campo en la teoría del montaje como arte. Surgida de la teoría y práctica del dadaísmo, esta teoría se “consolidó” en la concepción del periodo de la “relativa estabilización” hasta formar un sucedáneo del arte. Sobre la base de esta teoría se presentó este reportaje histórico como una especie particular del arte histórico.

Esta novelística histórica tiene una gran importancia en la moda de las biografías históricas en cuanto a “género” penetró en la producción de los autores más importantes, creando este género grandes confusiones para el público. El “culto a los hechos” viene a ser un miserable sucedáneo de esta familiaridad con la vida popular histórica. Y al revestirse este sucedáneo con ornamentos novelísticos ofreciendo como arte épico lo que no pasa de ser prosa, la situación se hace aún peor porque la confusión del público crece todavía más.

2.9 Popularidad y espíritu de la historia

El carácter de transición de la novela histórica se manifiesta claramente si investigamos los métodos y medios artísticos con que se representa el papel del pueblo en la historia. Todos los autores plasman destinos populares. La diferencia que los separa del periodo anterior consiste en que han roto las tendencias de la privatización de la historia. A pesar de todo, en lo artístico no se ha producido la ruptura con las formas y estilos de composición de la novela histórica moderna; no se descubre aún una aceptación del legado clásico.

Los clásicos de la novela histórica siguen siendo para el mundo corriente figuras casi tan olvidadas que pertenecen a la historia de la literatura. Esta situación aparentemente estético-formal o histórico-literaria, trasciende en su esencia, en el estrecho marco de la estética y de la historia de la literatura. Estos clásicos de la novela histórica fueron en lo político y en lo social mucho más conservadores que sus antecesores. De ningún modo puede hablarse del apasionado vínculo con la transformación de la sociedad. Pero W.Scott y sus contemporáneos se encontraban en un mundo más próximo a la vivencia histórica, a la verdadera vida del pueblo.

La novela histórica del nuevo humanismo, es una continuación de la novela histórica burguesa tardía en la medida en que su acción se desarrolla en las clases altas de la sociedad. Una novela histórica de este tipo (desarrollada en las clases altas) es posible, pero los autores de estas novelas no deben ser tomados como modelos para la novela histórica, debido a que hace resaltar los aspectos problemáticos de la evolución literaria.

Así pues, si se le reprocha a la novela moderna que la historia no es plasmada desde “abajo” se puede ver el porqué de este reproche. Pero al rechazar los destinos histórica y socialmente excéntricos desde el punto de vista del arte solo se ha dado el primer paso para aclarar este problema. También el contenido social y psicológicamente típico puede ser adecuado o inadecuado para la plasmación épica (de la historia).

La inmediatez de las relaciones vitales (de los autores, del pueblo...) con los acontecimientos históricos viene a ser decisivo. La historia en su auge y caída, la cadena de alegrías y sufrimientos... son vividos por el pueblo; si el autor de novelas históricas logra inventar a estos hombres y sus destinos, en que se manifiesten directamente los principales contenidos, problemas, corrientes... sociales y humanos de una determinada época podrá representar la historia desde “abajo”, desde la perspectiva del pueblo.

Y las grandes figuras históricas descritas por los clásicos tienen que cumplir con la función de resumir en una etapa superior del tipismo histórico y de generalizar todos estos problemas y corrientes, después de haberlos presentado de forma concreta y directamente viva para nosotros. Con esto se supera el anquilosamiento en la inmediatez de la vida popular, en la mera espontaneidad de los movimientos populares.

2.10 La forma biográfica y sus problemas

Los productos más importantes de la novela histórica de los últimos años revelan una tendencia hacia la biografía. Esta tendencia en numerosos casos se remonta seguramente a la moda de los escritos histórico-biográficos. Pero en los casos de verdadera significación esta literatura no es más que un punto de contacto puramente formal.

Con base en la concepción, del nexo entre los protagonistas históricos y el pueblo se desprende necesariamente la biografía como forma específica de la novela histórica moderna. Si la gran figura del pasado es realmente el portador de la idea histórica, si en la novela histórica se presenta efectivamente la prehistoria de las ideas por las que hoy se lucha, resulta comprensible que los escritores crean encontrar en la evolución de los personajes históricos que en el pasado representaron y personificaron estas ideas la auténtica génesis histórica de estas ideas y, la génesis de estos problemas presentes.

El rechazo de la posibilidad de representar el genio de la manera biografía tiene su fundamento en el saber de que el genio se halla profundamente ligado a toda la vida económico-social, política y cultural de su tiempo, a las luchas de las grandes corrientes de actualidad, a las luchas de clase... en el saber de que su genialidad se manifiesta en la novedosa evolución de las principales tendencias vitales de una época.

Este vínculo no se puede manifestar de modo inmediato en los hechos biográficos, en los episodios de la vida con que el biógrafo artista o el autobiógrafo deben trabajar principalmente en cuanto creador de figuras humanas. Estos nexos únicamente se pueden exponer mediante un amplio y profundo análisis de una época. Este cientificismo como método debe subrayarse muy particularmente en nuestros tiempos. Pues se extiende la moda de mirar con cierto desprecio hacia el cientificismo y criticar al mismo tiempo los logros científicos reconocidos, dándoles el espaldarazo de "obra de arte".

Cualquier biografía de cualquier persona importante contiene un sinnúmero de problemas semejantes. La literatura biográfica de nuestra época se da gusto en poner en lugar de los grandes nexos sociales objetivos y sus reflejos objetivos en la ciencia y el arte la elaboración psicológicamente profundizada, del motivo en cuestión. Debe oponerse a ello con toda energía la necesidad de exponer los grandes vínculos objetivos. En el contexto total de la vida, se coloca el motivo en el lugar que le corresponde en la realidad objetiva. Naturalmente es una característica de la poesía que en ella aparezca con mayor claridad el momento de la necesidad de lo que suele suceder en la vida real.

Algo muy diferente sucede con el logro histórico de significación objetiva. Su naturaleza consiste precisamente en que lleva un paso más adelante el desarrollo histórico de la humanidad en un determinado campo. Con esto, todo gran logro histórico adquiere un carácter objetivo y necesario. Lo esencial en el logro es que coincide con mayor riqueza y profundidad con la realidad objetiva que los pasos precedentes.

Su significación está en este contenido objetivo y puede hacerse comprender auténticamente sólo mediante el descubrimiento de los nexos objetivos en que se encuentra. El motivo inmediato que lo produce se hunde ante estos nexos hasta no ser más que una casualidad insustancial. Lo conozcamos o no, en nada alterara nuestro conocimiento del motivo de un acto resulta imprescindible para entenderlo en la vinculación adecuada de azar y necesidad.

Uno de los prejuicios modernos radica en creer que la autenticidad histórica de un hecho garantiza ya de por sí su eficacia poética. Este prejuicio se ve reforzado aún más cuando se trata de las expresiones y actos de personas que las masas populares veneran y aman con justa razón. Estos deseos se pueden y se deben satisfacer. Pero sólo es posible colmarlos mediante biografías de elevado nivel literario y profunda introspección intelectual. Sólo en los grandes nexos objetivos expuestos científicamente resaltaran también en lo humano los rasgos de estos grandes hombres por lo que la masa del pueblo los ama y venera. El montaje de los documentos auténticos jamás podrá ofrecer lo que desean las masas, lo que desean con toda razón.

Sólo en esta forma de plasmación puede expresarse lo nuevo, lo cualitativamente peculiar que representa el "individuo universal". Vivimos de las maneras más diversas el empuje de las fuerzas populares en una determinada dirección, vivimos su incapacidad para captar adecuadamente el contenido de esta dirección, su debilidad para ejecutar los actos apropiados para traducirla a la realidad.

La necesidad misma se establece gracias a la compleja unidad histórico-social interna de las corrientes populares que rebasan las conexiones inmediatas y psicológicas. Los motivos particulares con que se plasman las diversas fases de la revelación de la necesidad histórica no tienen que estar ligados entre sí directamente. Lo único que se requiere es que la complicada acción, que sigue caminos tan sinuosos, nos aclare la dialéctica interna de este desarrollo.

La configuración de los “individuos históricos” a través de sus victorias o de su fracaso en el cumplimiento de su misión histórica elimina de los personajes todo lo mezquino y anecdótico de la narración biográfica, sin que por ello su destino tuviera que renunciar a su emotividad humana. Pues se han convertido en “individuos históricos” justamente porque el más íntimo núcleo personal de su naturaleza, sus más apasionados afanes personales, se hallan vinculados estrechamente a la tarea histórica que debían cumplir.

La victoria o el fracaso ofrecen así en forma concentrada todo lo esencial que queramos y debemos saber acerca de una personalidad de esta especie. Y un poeta auténtico que concibe la historia no como algo abstracto, sino como el complejo destino de un pueblo, encuentra la posibilidad de plasmar esta misión central de tal modo que llega a expresar los rasgos personales más diversos y complicados de un gran personaje.

La biografía novelística, la forma biográfica de la novela histórica se plantea la tarea insoluble de suprimir esta casualidad. Al quererse plasmar la vocación de un hombre a partir de su personalidad, al quererse constituir la biografía como prueba interna, psicológica de esa vocación, se produce necesariamente una hipertensión.

El tratamiento científico de la historia y por lo tanto también la biografía científica de hombres excepcionales presupone el hecho de que esta casualidad se ha impuesto ya en la vida. De aquí que la biografía científica deba colocar en el centro el logro objetivo de un gran personaje histórico, tenga que comprobar científicamente la significación teórica y el sitio histórico de ese logro y sólo desde aquí podrá aproximar en forma humana al lector a la figura del “individuo universal”, presentándola con trazos humanos.

La novela histórica clásica parte del hecho de que determinados personajes históricos han desempeñado un papel dirigente en las crisis populares de los tiempos pasados. Y es la estructuración de esta figura directiva, que da respuesta a los múltiples problemas de la vida popular, y que en sus cualidades espléndidas tanto como en sus limitaciones humanas está tejida del mismo material que el movimiento popular, es esta compleja estructura de la acción la que ofrece una respuesta *poética* al hecho de que fuese, en un momento concreto quien llegó a desempeñar ese papel directivo.

En la forma biográfica se expresa el sentimiento vital que acepta el progreso humano exclusivamente en el ámbito ideal y que concibe como portadores de este progreso a los grandes hombres de la historia, más o menos aislados. Con ello se plantea la tarea artísticamente insoluble de establecer un vínculo inmediato de la exposición detallada de la vida privada de una persona con la plasmación convincente de la génesis de grandes ideas.

Los autores del siglo XX de primera fila manifiestan una justificada aversión a la proliferación de lo psicológico. Intentan traducir la evolución psicológica de sus protagonistas a acciones vivas. El contenido de la forma biográfica representa también un obstáculo al desenvolvimiento de esta sana tendencia poética. Pues esta forma biográfica implica de cualquier manera que los principales cambios en la vida de los héroes se presenten bajo la forma de una solitaria cavilación, de una solitaria discusión consigo mismos.

Estos fallos en los escritores de primera categoría justamente en los puntos en que quieren plasmar los cambios históricos más importantes en la vida de sus héroes no constituyen una debilidad literaria individual, pero tampoco deben considerarse como un fenómeno casual; son la consecuencia ineludible de la forma biográfica en la novela histórica, o dicho en otras palabras: de esas tendencias cosmovisuales que aún inducen a estos escritores a utilizar la forma biográfica de la novela histórica.

2.11 Desarrollo del nuevo humanismo en la novela histórica

Todos los problemas de forma y de contenido de la novela histórica moderna se concentran en la cuestión de la herencia. La lucha por liquidar el legado político, ideológico y artístico del periodo anterior; la lucha por renovar y desarrollar fértilmente las tradiciones de grandes periodos progresistas de la humanidad, del espíritu de la democracia, de la generosidad y popularidad artística de la novela histórica clásica determina todos los problemas estéticos en este campo.

La forma artística, reflejo de los rasgos más importantes, tanto individuales como generales, de la realidad objetiva, no se puede tratar jamás de forma aislada y sólo como tal. Justamente la evolución de la novela histórica revela con gran claridad cómo detrás de los problemas aparentemente sólo formales constructivos, ocultan problemas de máxima importancia.

La cuestión integra de si la novela histórica es un género aparte con sus propias leyes artísticas o si en principio no se distingue de la novela en cuanto a las leyes generales que la rigen sólo se puede dilucidar en conexión con la actitud general ante los decisivos problemas.

El remontarse a las tradiciones de la novela histórica no constituye una cuestión estética en un sentido estricto y especializado. No se trata de saber si W.Scott o Manzoni están un encima de los demás autores de su época (estéticamente hablando); lo que interesa es que Scott, Manzoni, Pushkin y Tolstoi han captado y transformado la vida del pueblo en una forma más profunda y auténtica, más concreta y humana que cualquiera de los mejor autores de épocas más cercanas. Sin embargo, en las novelas históricas recientes, existen choques constantes entre el contenido ideológico, el sentimiento humano vital que se intenta expresar, y los medios artísticos de expresión.

Mediante ambas concepciones (la de la novela histórica clásica y la moderna) se desgarran la conexión entre arte y realidad. El arte se presenta como expresión fatalista y subjetiva de una individualidad. De este modo, no es reflejo de la realidad objetiva. Y los criterios de la estética genuina frente al arte proceden justamente de este rasgo fundamental del arte. Por reflejar la novela histórica el desarrollo de la realidad histórica en forma artística, la pauta para su contenido y para su forma debe extraerse de esta realidad.

Con esta proclamación del derecho a criticar y a juzgar los productos artísticos de épocas enteras, cuya necesidad histórico-social se reconoce, aún no queda agotado el problema de la novela histórica contemporánea. Resulta mucho más difícil la tarea de juzgar esta novela histórica (la contemporánea). La pauta clásica no se enfrenta con el mismo distanciamiento brusco a esta producción como a las obras de la incipiente decadencia ya marcada.

Entre el periodo clásico de la novela histórica y la novela histórica de épocas más cercanas, existen coincidencias profundas y decisivas. Ambas se afanan por representar la vida popular en su movilidad, en su realidad objetiva y al propio tiempo en su viva relación con el presente. Esta viva relación política e ideológica con el presente constituye otro elemento importante que vincula íntimamente la producción actual.

Pero la irregularidad del desarrollo histórico complica extraordinariamente esta relación, y lo hace en ambas cuestiones decisivas, tanto en la de la popularidad como en la de la relación con el presente. Es tan interesante como característico que las concepciones de muchos humanistas contemporáneos sean mucho más radicales que las de los clásicos en lo que respecta a asuntos político-ideológicos.

La irregularidad del desarrollo se manifiesta en que W.Scott, estaba mucho más familiarizado y unido a la vida del pueblo de lo que jamás lo estuvo Heinrich Mann, quien tuvo que enfrentarse al aislamiento del escritor respecto de la vida popular y superar la ideología liberal que se hace cada vez más reaccionaria en el periodo que le tocó vivir.

Para los escritores del periodo clásico de la novela histórica, la estrecha unión con la vida popular era un hecho natural y socialmente dado. Fue en el periodo en que ellos vivieron cuando las fuerzas de la división social del trabajo del capitalismo comenzaron a ejercer una influencia decisiva en la literatura y el arte en el sentido de aislar a los escritores de la vida popular. En varios autores del romanticismo reaccionario de entonces se percibe esta influencia, si bien no sería sino en un momento posterior cuando se convertiría en el fundamento dominante de toda la literatura.

Los humanistas de tiempos más cercanos parten en sus obras de una protesta contra los efectos deshumanizadores del capitalismo. En esta protesta desempeña un papel de primera importancia la trágica enajenación del escritor respecto de la vida del pueblo, su aislamiento, su necesaria dependencia sólo de sí mismo. Esto es así nada más por la razón general de que la concreción en la familiaridad y unión con la vida popular de por sí sólo se puede conquistar paso a paso, sino también por la dialéctica interna de la lucha de estos escritores contra la situación de aislamiento social que sufre la literatura en la época del colonialismo (mediados y finales del siglo XIX-principios del siglo XX).

Esta dialéctica determina la lentitud e irregularidad con que se le ajustan las cuentas a la ideología liberal del colonialismo. Justamente por aparecer en los auténticos escritores de este tiempo un profundo anhelo de superar el aislamiento de la literatura y el consiguiente esteticismo, la vanidad artística y la satisfacción barata, tenían que buscar aliados que los auxiliaran en su lucha por una eficaz actividad social de la literatura en su lucha por una eficaz actividad social de la literatura en la sociedad de su tiempo, tal como era.

Fue extraordinariamente difícil la resurrección del espíritu democrático-revolucionario en la literatura. El compromiso liberal por un lado, y por el otro la abstracta negación anarquista, pusieron en el camino de su evolución los más diversos obstáculos. Y si al analizar el desarrollo de los principales autores nos encontramos con los muy variados intentos de establecer contacto con esas corrientes.

En el siglo XX, la lucha por una nueva democracia, que trae consigo en todo el mundo un resurgimiento entusiasta de las tradiciones demócratas, despierta un insospechado heroísmo en el pueblo. En este periodo heroico, el heroísmo no descansa en ilusiones históricas necesarias, sino que tiene como base sólida un verdadero reconocimiento de las necesidades del pueblo.

Esta perspectiva, de que el heroísmo de la lucha sólo puede ser un episodio, pero al fin y al cabo un episodio en la marcha de la prosa, altera la postura respecto al pasado. Si un escritor contemporáneo describe a los precursores históricos, puede hacerlo con un espíritu histórico muy diferente del de W.Scott o Balzac, a cuyos ojos los periodos heroicos de la humanidad pudieron parecer episodios e interludios históricamente justificados y necesarios.

Esta nueva perspectiva que se abrió en los años 20 y 30 del siglo pasado, no sólo significa la posibilidad de una profunda concepción del pasado histórico, sino que también puede ser una ampliación de las formas de plasmación de la prehistoria de la novela histórica. En la literatura del siglo XIX, la temática oriental ha tenido siempre un carácter exótico. La importación de la filosofía china o india y su asentamiento en la ideología de la burguesía no hacían sino aumentar este exotismo. Con el paso del tiempo, todas estas orientaciones desembocan concretamente en la corriente común de la historia de la liberación de la humanidad y son por tanto, literariamente elaborables.

El predominio de la prosa después del derrumbe del periodo heroico se debe a que los enormes esfuerzos heroicos del pueblo sólo tuvieron objetivamente por consecuencia la sustitución de una forma de explotación por otra. Desde un punto de vista objetiva y social, el triunfo del capitalismo sobre el feudalismo constituye por supuesto un gran progreso histórico.

Y los mejores representantes de la novela histórica clásica también en sus obras literarias, pero justamente porque fueron grandes escritores, porque percibieron y sintieron profundamente el destino del pueblo, les era imposible glorificar incondicionalmente el progreso del capitalismo.

Los grandes representantes de la novela histórica clásica no derivan de este reconocimiento de la contradicción inherente al movimiento progresista una glorificación sin criterio del pasado. Aun así, en sus obras se expresa claramente la tristeza por la desaparición de muchos momentos del pasado.

En los escritores con un gran sentimiento histórico, esta tristeza es ambigua y contradictoria, pues estos autores sienten junto con la aversión humana no sólo su necesidad, sino también que su necesario triunfo significa, pese a todas las barbaridades a que se halla unido, un paso adelante en la evolución de la humanidad.

Esta ambigüedad se pierde en el escritor de principios de siglo XX. Su perspectiva, que no descansa en ilusiones ni tampoco en su sobrio despertar de las ilusiones revolucionarias deshechas, no muestra ninguna degradación de las manifestaciones heroicas y humanas de la vida desde el punto de vista del futuro, sino que presenta una mayor amplitud, un mayor desenvolvimiento y una mayor profundización de todas las cualidades valiosas del ser humano que se han revelado en el curso de la evolución del hombre.

La aparición de la Unión Soviética hace surgir un profundo impulso heroico en las masas. Lo esencial es que este impulso no es un mero episodio al que seguirá una nueva opresión, sino que elimina todos los obstáculos que obstruyen el desenvolvimiento de las masa populares, y crea instituciones que ayudan a profundizar económica y culturalmente este desenvolvimiento de las energías populares.

Esta perspectiva de la auténtica y perdurable liberación del pueblo altera la perspectiva del futuro de las novelas históricas; permite descubrir en el pasado tendencias enteramente nuevas, rasgos nuevos que la novela histórica clásica no había conocido ni pudo haber conocido. En este sentido, la novela histórica que surja del espíritu popular de esta época (años 20-30 del siglo XX) se hallará en oposición con la novela histórica clásica.

Se puede entender que esta nueva perspectiva se presenta en los escritores vinculados al socialismo, si bien es cierto que estas tendencias tienen que haberse desarrollado tanto objetiva como subjetivamente con mayor claridad y vigor en la Unión Soviética. Pero la lucha por la claridad de la democracia, muestra que esta perspectiva constituye una realidad en todos los escritores de tendencia socialista.

La realización de estas tendencias por fuerza tiene que alterar profundamente el aspecto artístico-formal de la novela en general, y por consiguiente, de la novela histórica. Puede designarse esta tendencia como una *tendencia a la épica*. Y puede reconocerse en buena medida en varios autores, tales como Heinrich Mann. Esta tendencia surge con profunda necesidad histórica.

En ella se revela en el aspecto artístico el hecho histórico a partir del cual se ha definido la nueva novela histórica en su comparación con la clásica. Pero de ningún modo debe olvidarse que se trata sólo de una tendencia. La terminación del carácter antagónico de la contradicción, con sus consecuencias para todas las manifestaciones vitales del ser humano, puede convertirse únicamente en el socialismo desarrollado que determina la estructura y el movimiento de la vida social.

Mientras exista una economía capitalista tendrá que predominar el antagonismo de las contradicciones. Ciertamente que la perspectiva real de la liberación produce una conducta subjetiva diferente frente a la contradictoria marcha evolutiva de la historia, aunque sin poder suprimir su naturaleza real. Esto se expresa en el hecho de que con esas transformaciones de estilo sólo se puede tratar de una tendencia.

Las formas literarias no pueden estar por encima de la sociedad que las produce. Y puesto que tratan de las más profundas leyes humanas, de los problemas y las contradicciones de una época, en realidad no deben estar en un nivel superior, en el sentido de anticipar las futuras perspectivas del desarrollo como un ser romántico proyectado en el presente. Esta significación se encuentra precisamente en su realismo, en su profundo y fiel reflejo de lo que es verdaderamente. Pues en lo que verdaderamente es están contenidas las tendencias que conducen al futuro con mucha mayor claridad y fuerza que aun en los más hermosos sueños o proyecciones utópicas.

De aquí que sea muy relativo el contraste que existe entre la novela histórica moderna y la novela histórica clásica. Es necesario subrayar el contraste en las tendencias para que no aparezca el malentendido de que el deseo de algunos autores es resucitar la novela histórica clásica.

La diversidad de las perspectivas históricas condiciona una diversidad en los principios artísticos de la composición y de la caracterización. Cuanto más se transforma en algo real estas perspectivas y tendencias, y cuanto más evoluciona la novela en dirección a la epopeya, al menos sus tendencias generales, más grande será el contraste. Pero sería inútil querer romperse la cabeza para saber hasta qué punto se tratará de un contraste absolutamente radical.

Y lo sería aún más en vista de que la superación de la herencia constituye el frente principal de la lucha, también en el terreno del arte. En la nueva novela histórica existen en muchos sentidos tendencias opuestas a las de la decadencia del realismo. Pero estas tendencias no han sido llevadas en ningún caso hasta sus últimas consecuencias. La liquidación de la herencia no se efectuó del todo. Y se pudo ver que la problemática intelectual y artística de la novela histórica moderna depende en buena parte de la eliminación de la herencia ideológica y artística.

En relación con esto todavía es necesario señalar que la anticipación de la perspectiva futura, que la transformación en una aparente presencia actual, puede derivar fácilmente en una recaída en el estilo del periodo de decadencia del realismo debido a un anquilosamiento de las contradicciones antagónicas que manifiestan su eficacia en la realidad.

En esta lucha desempeñará un papel extraordinario el estudio de la novela histórica clásica. No sólo porque en ella existe una pauta literaria de un nivel muy elevado para la plasmación de las tendencias reales de la vida, sino también porque en vista de la popularidad de la novela histórica clásica se hizo patente en forma ejemplar en las **leyes generales de la gran poesía épica**. Mientras que la separación de la vida en la novela del periodo de decadencia del realismo disolvió estas leyes del arte narrativo, desde la composición y la caracterización hasta la elección de vocabulario.

Y la perspectiva de una vuelta de la novela a la auténtica grandeza épica, a un carácter épico, tendrá que resucitar estas leyes generales del gran arte narrativo, tendrá que hacerlas nuevamente conscientes y traducirlas en la práctica si la perspectiva no se ha de disolver a sí misma en una contradictoria problemática. Esta problemática puede observarse en la obra de H.Mann, Henri IV, en la que la generosa opacidad del héroe positivo, en que la monumentalidad del estilo narrativo se encuentra en una extraña oposición a la necesaria, ineludible e irresuelta oposición a la necesaria mezquindad del estilo biográfico de la obra.

La novela histórica de tiempos más cercanos a nosotros debe negar ante todo radical y bruscamente a sus precursores inmediatos y aniquilar enérgicamente de sus propias obras toda tradición de estos precursores. El necesario acercamiento a la novela histórica clásica que resulta de esta negación no debe significar un renacimiento de esta forma, y ni siquiera una simple afirmación de estas tradiciones clásicas.

2.12 Evolución de la novela histórica según Carlos Mata

La historia y la literatura han ido unidas siempre desde hace siglos. Prueba de ello son las primeras manifestaciones épicas de la cultura occidental, los poemas homéricos, que al tiempo que magnifican unos héroes y un pueblo, muestran unos sucesos con base histórica probada, la guerra de Troya. Esto también ocurre con el *Cantar de Mio Cid*, que es a la vez una de las mayores obras de la literatura y una fuente histórica.

Se debe pensar en que la antigüedad grecolatina la historiografía constituía un género literario, y como tal se ha mantenido prácticamente hasta el siglo XIX, desde Herodoto (considerado como el primer historiador) hasta Ranke: durante muchos siglos, la historia ha sido la "narratio rerum gestarum", el relato simple de las cosas que habían pasado, y la tarea del historiador consistía, en mostrar lo que sólo realmente sucedió.

Sólo desde mediados del siglo XIX, conforme se fue tomando conciencia de la autonomía de la historia y la literatura, habrá una progresiva reducción de la dimensión épica, mítica y dramática de la historia, pasando a predominar la explicación e interpretación sobre el mero relato de los hechos.

La frontera que separa los territorios de la historia y la literatura ha sido permeable a lo largo de los tiempos y, así se han producido frecuentes incursiones de un género en el otro: la fuerza de la historia vivifica la literatura, y al revés, la literatura es una fuente para el conocimiento histórico.

El hombre es un ser histórico, vive en un tiempo y en un espacio concretos, y en esa coordinada espacio-temporal protagoniza una serie de hechos históricos, ya pertenezcan a la historia o que formen parte de la determinada intrahistoria. Y la literatura incluirá en sus creaciones todos esos hechos, tanto los decisivos como los pequeños, que no por cotidianos son menos determinantes para cada persona.

La historia ha sido una magnífica fuente de asuntos, temas y personajes para todas las artes: hay una pintura histórica, un cine histórico y, por lo que se refiere a la literatura, no sólo la novela, sino también el teatro, el cuento o la poesía narrativa han buscado sus argumentos en ese inagotable filón que constituye la historia, el conjunto de hechos del pasado, preferentemente nacional.

2.13 ¿Qué es novela histórica? Definición y caracterización

Según **F.Buendía**, “definir la novela histórica en un sentido estricto supone decir de ella sencillamente que desarrolla una acción novelesca en el pasado; sus personajes principales son imaginarios, en tanto que los personajes históricos y los hechos reales constituyen un elemento secundario del relato”. También se podría añadir otra característica: para que una novela sea verdaderamente histórica debe reconstruir, o al menos intentarlo, la época en que se sitúa su acción.

Ocurre que si se señala como condición fundamental la reconstrucción arqueológica de una época, el número de novelas se reduce, ya porque no todas logran esa reconstrucción o porque las que lo consiguen pierden muchos puntos como novela. Para evitar que esto pase, debe existir una intención en el autor de presentar una época, de aprovechar la ambientación de la novela para dar a conocer la realidad histórica de un momento determinado.

Así pues, uno de los principales peligros de este tipo de narración; por su propia naturaleza, la novela histórica es un género híbrido, mezcla de invención y realidad. Por un lado, se exige a este tipo de obras la reconstrucción de un pasado histórico más o menos remoto, para lo cual el autor debe llevar una serie de materiales no ficticios; la presencia en la novela de este andamio histórico servirá para mostrar los modos de vida, las costumbres, y en general, todas las circunstancias necesarias para la mejor comprensión de aquel pasado.

Pero, a la vez, el autor no debe olvidar que en su obra todo ese elemento histórico es lo adjetivo, y que lo sustantivo es la novela. Y esta es una piedra de toque fundamental a la hora de decidir si una determinada obra es una novela histórica o no: la ficcionalidad, ya que el resultado final de esa mezcla de elementos históricos y literarios no es una obra correspondiente a la historia, sino a la literatura, es decir, una obra de ficción.

Todo esto hace que la novela histórica sea un subgénero complicado. De hecho, la dificultad para el novelista histórico reside en encontrar un equilibrio estable entre el elemento y los personajes históricos y el elemento y los personajes ficcionales.

Otra cuestión interesante que se podría considerar es la siguiente: ¿qué distancia temporal entre el presente del autor y la historia narrada es necesaria? Algunos expertos aseguran que la separación mínima es de unos 50 años, que en cualquier caso no deja de ser una cifra variable. Para J.I.Ferreras, las novelas históricas pueden construirse de tres formas distintas, por lo menos: “o alejándolas en el tiempo y llegando a lo que pudiéramos llamar novela arqueológica; o alejándose hasta la generación de los abuelos; o finalmente, escribiendo acerca de la actualidad histórica contemporánea o presente”.

Por lo tanto, estaría bien establecer una distinción entre novela histórica y “episodio nacional contemporáneo”, reservando este término para aquellas obras que no alejan demasiado su acción en el tiempo, o lo que es lo mismo, para aquellas que novelan acontecimientos históricos vividos por el autor, como sucede con los *Episodio Nacionales* de **Benito Pérez Galdós**.

Como resumen a todo lo dicho, se puede concluir que la novela histórica es un subgénero narrativo en cuya construcción se incluyen determinados elementos y personajes históricos. Ahora bien, no existe ninguna peculiaridad de tipo estructural que permita distinguir una novela histórica de otro tipo de novela.

En definitiva, lo que hace histórica a una novela es una cuestión de contenido, de tema o argumento. En cualquier caso, pese a la ausencia de una fijación estructural bien determinada, la novela histórica se sigue cultivando y continúa estando de moda, hasta el punto de constituir para algún experto una posible vía de salvación para el género novelesco en decadencia.

2.14 Aparición de la novela histórica

La novela histórica surge a principios del siglo XIX, como consecuencia de una serie de circunstancias histórico-sociales, viniendo a coincidir aproximadamente con la caída del imperio de Napoleón Bonaparte en 1815, de hecho, *Waverley*, la primera novela histórica de **W.Scott**, ya existía en 1814. Existen también algunas novelas anteriores a esta de tema histórico, como las denominadas “antiquary novels” inglesas de la segunda mitad del siglo XVIII, pero en ellas no se encuentra la voluntad de reconstruir el pasado; sólo son históricas en su apariencia externa.

W.Scott, partiendo de la novela de sociedad, crea la novela histórica moderna (y dignifica todo el género novelesco) en un momento en que se dan en Europa una serie de circunstancias socio-políticas que facilitan el nacimiento de la novela histórica.

Con la Revolución francesa y las posteriores guerras napoleónicas, se crean los primeros grandes ejércitos de masas y el pueblo empieza a tomar conciencia de su importancia histórica. Además, estas luchas despertarán el sentimiento nacionalista en los territorios sometidos, lo que conducirá a una exaltación del pasado nacional y a un interés creciente por los temas históricos.

Así pues, Scott vive en una época de grandes cambios, y de hecho, también situará sus novelas en momentos críticos de la historia inglesa. Que las situaciones de grandes crisis históricas son especialmente favorables para suscitar la aparición de una filosofía de la historia es un hecho unánimemente destacado por pensadores.

Toda una serie de factores facilita, el nacimiento de la novela histórica europea. Sin embargo, según algunos expertos hay que retrasar hasta 1848 la verdadera repercusión en la literatura de la novela histórica de Scott: si bien es cierto, que con la Revolución francesa la burguesía fue tomando conciencia de su función histórica, no será hasta 1848 cuando esta burguesía se convierta en sujeto activo real del proceso histórico.

Si se quiere hacer un brevísimo panorama de la novela histórica, podría resumirse en tres grandes fases: unos antecedentes más o menos cercanos antes de Scott; Scott y sus imitadores a lo largo del siglo XIX; y la novela histórica del siglo XX, más diversificada en sus técnicas y estructuras.

Walter Scott ha sido calificado, como padre de la novela histórica. Situar la acción en épocas pasada se hacía desde mucho tiempo atrás, aunque cuidando poco la descripción detallada y exacta del ambiente y la vinculación entre la trama novelesca y el fondo histórico, que aparecía como algo postizo. Pero es Scott, quien crea el patrón y deja fijadas las características de lo que ha de ser la fórmula tradicional del nuevo subgénero narrativo.

En sus novelas históricas, destaca en primer lugar la exactitud y minuciosidad en las descripciones de usos y costumbres ya pasados, pero no muertos; su pluma consigue hacer revivir ante nuestros ojos ese pasado, mostrándolo como algo que tuvo una actualidad.

El escritor escocés (Walter Scott) sabe interpretar las grandes crisis, los momentos decisivos de la historia inglesa: momentos de cambios, de fricciones entre dos culturas, de luchas civiles; y lo hace destacando la complejidad de las fuerzas históricas con las que ha de enfrentarse el individuo. No altera los acontecimientos históricos, simplemente, muestra la historia como destino popular, es decir, ve la historia a través de los individuos.

Aunque la crítica moderna considera que sus mejores novelas son aquellas que menos se alejan en el tiempo, es decir, las de ambiente escocés, la que más influyó en la novela histórica romántica fue *Ivanhoe*. En esta novela, Scott nos traslada a un mundo de ensueño, a una Edad Media idealizada, que la actitud escapista de muchos románticos tomaría después como escenario de sus narraciones. En esta novela se puede encontrar además casi todos los recursos de Scott, que más tarde serían asimilados después por los novelistas históricos de toda Europa.

Scott, tuvo infinidad de imitadores entre los escritores del Romanticismo. La novela histórica es un género genuinamente romántico, y es que, como suele decirse, la imaginación romántica hizo ser historiadores a los novelistas y novelistas a los historiadores. Así pues, las ideas románticas ejercieron gran influencia en la historiografía de la primera mitad del siglo XIX.

2.15 Razones para el cultivo de la novela histórica

¿Por qué se escribe novela histórica? Algunas de las razones que contestan a esta pregunta podrían ser las siguientes; la primera de todas, sería la existencia de un interés generalizado por la historia. Últimamente no sólo interesa la historia política, militar y diplomática, la de los grandes hombres y los grandes acontecimientos, sino que los conocimientos de las personas se enriquecen con otros aspectos hasta ahora olvidados: la historia económica, cultural, religiosa y más recientemente la de la vida cotidiana protagonizada por las mujeres.

El hombre puede recibir enseñanzas del pasado, la experiencia acumulada de generaciones precedentes, al tiempo que toma conciencia de su temporalidad al conocer la caducidad de otras épocas. Cuanto mejor conozcamos nuestro pasado, mejor entenderemos nuestro presente, y cuanto mejor comprendamos nuestro presente, en mejores condiciones estaremos para afrontar felizmente nuestro futuro.

Además del carácter ejemplar de la historia, en la novela histórica se pueden encontrar valores y sentimientos universales: no es ya sólo que determinados hechos o circunstancias se repitan en el curso de los siglos; es que los grandes temas, son iguales en todas las épocas y es precisamente su valor atemporal lo que permite emocionarnos con las diferentes ambientaciones que puede tener una novela.

El cultivo de la novela histórica puede responder a una situación vital del novelista, que cansado de su propia época, decide buscar un refugio artificial en la rememoración de épocas remotas o trata de encontrar en el pasado un sentido a su existencia actual. O sencillamente, la novela histórica puede escribirse no por escapismo o evasión del presente, sino por mero amor al pasado, como una manifestación de añoranza romántica de hombres y sociedad que ya pasaron.

Esto en cuanto al escritor; por lo que se refiere al lector, éste puede acercarse a la novela histórica como a una mera novela de aventuras exóticas, como sucedió en buena medida con la novela romántica. Y muchas de las novelas históricas actuales no pasan de ser nuevas novelas de aventuras que simplemente toman argumentos del pasado.

Por otra parte, debemos considerar que una misma novela histórica puede tener diversos niveles de lectura. Por ejemplo, la obra de **Gustave Flaubert**, *Salammbó* puede ser leída como una novela de aventuras, como una novela erudita que reconstruye meticulosamente la civilización de Cartago en el momento de la rebelión de los mercenarios, y quizá de forma más acertada, como una novela psicológica.

En el lado opuesto al escapismo está el compromiso. En efecto, la novela histórica puede sufrir un proceso de politización, como sucedió con la novela histórica romántica española, tanto en un sentido liberal como conservador. La novela histórica puede ser un instrumento de lucha al servicio de la crítica, con fines subversivos, de un sistema o gobierno, de crítica enmascarada, para eludir la censura, en una problemática antigua, pero fácil de leer entre líneas.

La novela histórica puede convertirse en un magnífico vehículo del sentir nacionalista, como sucedió en el siglo XIX, con la exaltación romántica del pasado nacional; de hecho, en Bélgica hacia 1830 se creó la frase: “La novela histórica es una necesidad del pueblo libre”. En el sentido contrario, el subgénero histórico puede transformarse en instrumento político de propaganda para los regímenes totalitarios: manipular y falsificar la historia de un pueblo es uno de los primeros pasos para destruir la conciencia histórica y tratar de eliminar su libertad.

En resumen, para el cultivo de la novela histórica puede haber también razones puramente externas, como la moda o el éxito: en los años 20-30 del siglo XIX, el fenómeno Scott hizo que las numerosas imitaciones de sus obras fueran prácticamente garantía segura de éxito editorial.

2.16 Mezcla de elementos históricos y ficticios

El equilibrio no siempre es fácil de lograr: “De la conveniente proporción de ambos y del logro de un equilibrio adecuado dependerá la calidad de la obra resultante”. El novelista debe tener cuidado para no abusar de la parte histórica y caer en una pesada erudición que, si bien servirá para conseguir una buena reconstrucción de aquella época en que se sitúa la acción, por otra parte supondrá la destrucción de la novela como tal.

Por el contrario, si descuida en exceso el aspecto documental, la novela perderá el derecho a apellidarse histórica, degenerando hacia un tipo de novela con un débil fondo histórico pero en el que lo único importante para el autor es la aventura y la intriga novelesca.

Sin embargo, el novelista puede tratar de soslayar esa dificultad y conseguir el equilibrio deseado. Lo más habitual consiste en colocar la parte histórica como telón de fondo general, pues en efecto, no se pueden cambiar los hechos históricos sucedidos ni el carácter de una época o de unos personajes conocidos; la historia constituye así un elemento secundario sobre el que se desarrolla la trama inventada, el relato novelesco, lo que permite a la imaginación del novelista crear individuos y acciones particulares. De esta forma, sin falsear demasiado la historia y sin eliminar los elementos propios de la ficción literaria, la novela histórica, a la vez que histórica puede seguir siendo novela.

Hay ciertas afinidades entre el oficio del historiador y el del novelista histórico; ambos coinciden en la utilización como materia prima de unos materiales históricos, aunque en distintas proporciones; pero la selección de los hechos históricos que han de entrar en sus obras, el uso y la interpretación de los hechos históricos que ambos les dan son bien diferentes.

Los dos reflexionan sobre la naturaleza del hombre y comparten una misma preocupación por el tiempo, pero su quehacer es distinto: el resultado final, el producto de sus afanas, es en ambos casos la narración de una historia. Pero algo que no se debe olvidar es que en la novela histórica, en cuanto obra literaria que es, siempre habrá un proceso de ficcionalización.

Historiador y novelista histórico hablan acerca del pasado, pero la historia desarrolla un discurso realista y la novela histórica un discurso ficticio. Además, el historiador tiene la obligación moral de decir en qué ha fundamentado sus afirmaciones, en tanto que el novelista no.

Al novelista histórico le es lícito trasponer al pasado los pensamientos de su propio tiempo, cosa que no sucede con el historiador: éste está subordinado a la exactitud, a la verdad, al rigor científico (objetividad), en tanto que el novelista sólo ha de atenerse a la verdad literaria (subjetividad). En la novela histórica ha de primar por encima de toda la presentación artística de los hechos, la efectividad literaria. Dicho de otra forma, en la novela histórica la historia está siempre en situación superior respecto a la ficción novelesca.

El novelista histórico, aunque limitado por los personajes y hechos que ha elegido para la construcción de la trama histórica, tiene más libertad que el historiador: puede inventar personajes ficticios que serán los protagonistas de la novela, siempre que todo ello respete los hechos históricos esenciales: en la novelización de la historia están permitidas una serie de licencias.

Para un historiador, la novela histórica “puede ser fiel a la historia sin ser fiel a los hechos”, es decir, puede no ser cierta en los detalles, pero sí en el espíritu, respetando el marco y alterando el cuadro. Si es cierto, como se ha dicho, que la historia es un gigantesco rompecabezas al que faltan numerosas piezas, la novela histórica en este caso, contribuye a llenar esas lagunas dejadas por la ciencia.

En definitiva, la cuestión fundamental al examinar la novela histórica es ver “cómo se incorpora la historia a los mundos de ficción creados” por el novelista. El novelista histórica, cuyo arte debe constituir en mezclar los hechos verdaderos y ficticios de modo que el lector no puede diferenciarlos sin un estudio serio, puede tomar una de estas dos actitudes: para escoger el periodo de una novela histórica hay dos posibilidades: un periodo oscuro, mal conocido, o bien, en un periodo conocido, un solo episodio, corto y aislado. Evidentemente, cuantos más conocimientos históricos tenga el lector, mejor podrá apreciar el entramado tejido por el novelista histórico.

Así pues, hay en esencia dos grandes formas de construir una novela histórica. Por un lado, el novelista puede reconstruir grandes cuadros históricos, aunque para ello no se precias que figuren en primer plano de la novela los grandes personajes o hechos históricos. La novela histórica puede constituir un gran fresco épico. El grado extremo de este tipo de novelar, en cuanto al “espesor históricos” sería la denominada novela arqueologista. En otras novelas puede ser sólo una parte concreta la que destaque por su valor histórico-arqueologista.

Por el contrario, el novelista puede dar la historia a grandes pincelada, de forma fragmentaria; así, en la novela romántica se intercalan breves capítulos o resúmenes digresivos que constituyen el esqueleto histórico. En las novelas de aventuras de **Dumas** y los escritores por entregas el fondo no pasa de ser un tosco decorado de cartón-piedra, con frecuentes deformaciones de la verdad histórica, en las que todo se subordina al diálogo y la acción, a la sucesión de duelos y peripecias sin cuento.

En la novela histórica se requiere un mínimo de fidelidad histórica para ambientar de forma verosímil los sucesos inventados por la imaginación del novelista. Ese respeto necesario a la verdad histórica exige del novelista un esfuerzo de documentación más o menos minucioso: no se trata sólo de colocar a unos personajes sobre un fondo histórico, sino de reconstruir en la medida de lo posible una época pasada. Pero después de llevar a cabo su tarea documentadora, el novelista debe esforzarse por difuminar y aligerar esa carga erudita que obstruiría el desarrollo narrativo de la novela.

El autor debe escribir su novela destacando aquellos elementos que llamarían la atención de los personajes de aquella época, y no de la vivida por el autor; la principal virtud de la novela histórica está en atribuir a los hechos el valor exacto que tenían en el momento que se producen, pues es cierto que algunos hechos históricos cobran su verdadera importancia tiempo después de haber sucedido.

Ahora bien, cuanto mayor sea la actitud arqueologista, cuanto más se persiga la fidelidad histórica, menos posibilidades habrá para que pueda cristalizar en la novela el elemento poéticos, pues la arqueología ahoga su posible valor universal. Eso es lo que sucederá con la novela histórica realista. La novela romántica, en cambio, buscó sus argumentos en épocas lejanas, no sólo para suscitar fácilmente la emoción y la actitud evasiva de los lectores, sino también porque así era posible dejar volar la fantasía, pues era poco lo que se sabía todavía en aquellos tiempos remotos. En la novela romántica, la verdad novelesca triunfa siempre sobre la verdad histórica.

Pero si la arqueología no constituye un material adecuado para la plasmación poética en una novela, la historia, en cambio, sí que resulta apropiada para dicho fin. **Manzoni** hizo una gran apología del drama histórico, que será mejor cuanto más fiel sea a la historia; pero más tarde, en otro ensayo teórico, criticó como género contradictorio toda mezcla de historia y ficción. Para **Manzoni**, la novela histórica tiene que fracasar necesariamente como historia y como poesía, pues ambos elementos se estorban: la novela histórica fracasa como historia por su parte novelesca; y queda arruinada como novela por su aspecto histórico.

La infidelidad histórica no es un defecto, sino un carácter constitutivo del género; e indica que no hay novela histórica de alguna importancia a la que no se hayan reprochado fallos, pero esto es así porque al autor le resulta imposible situarse completamente en el pasado, porque no puede abandonar su perspectiva actual.

2.17 Los personajes en la novela histórica

Se ha visto al hablar de la mezcla del elemento histórico y el elemento ficticio cómo el novelista suele tomar la época histórica como telón de fondo sobre el que inventar la trama novelesca. Eso mismo es lo que sucede a la hora de crear los personajes de su novela: normalmente, los personajes históricos reales no son los protagonistas, sino que desempeñan un papel secundario.

En general, el novelista inventa los protagonistas principales para poder jugar así con distintos sentimientos y pasiones, ya que el carácter de los personajes históricos está fijado de antemano, y si el novelista los situara en primer término de su obra, correría el riesgo de convertir la novela histórica en una historia novelada.

Los héroes de **Scott** son “héroes medios” que muchas veces sirven para relacionar grupos opuestos. **Scott** explica sus figuras a partir de la época a la que pertenecen, y no al revés, como harán los románticos. Los suyos son personajes apropiados para encontrarse en el punto crítico de las grandes crisis, de tal forma que los destinos individuales se entrecruzan.

Para **Baroja**, la dificultad de captar la psicología de los hombres de tiempos pasados era insalvable, al menos en las novelas que alejan su acción hasta tiempo remotos. Una posible solución para que los personajes resulten interesantes y creíbles, sin necesidad de modernizar su psicología, consiste en enfrentarlos con problemas eternos. En cualquier caso, la libertad del novelista es bastante amplia, sobre todo si no sitúa grandes personajes históricos en primera línea de su novela, esto es, si los protagonistas del relato son personajes de ficción, en cuyo caso puede describir a su antojo su carácter.

2.18 Géneros limítrofes

Dejando aparte algunas coincidencias lejanas de la novela histórica con la épica, la novela de caballería, la novela bizantina, la poesía narrativa o la novela histórica, existen otros subgéneros más próximos como las memorias, biografías, autobiografías, diarios y cartas: los actores de la historia atraen también como simples individuos, en su faceta de humanidad más cercana, perdiendo así la historia parte de su tono majestuosos. La historia novelada es un relato fragmentario de hechos del pasado con una parte de recreación; como por ejemplo, la trilogía que dedica **Ricardo de la Cierva** al reinado de Isabel II de España.

Un libro de historia, para alguien que no es especialista en la materia, puede resultar demasiado erudito; la historia novelada, a la que no se le pide tanto rigor, pero sí más amena, cumple una importante función divulgativa y satisface el deseo de los lectores interesados en la temática histórica. Un éxito parecido obtienen en la actualidad libros que tratan temas pseudohistóricos y esotéricos (el mundo de los templarios, enigmas religiosos...).

Por otra parte, hay casos en los que las fronteras entre historia novelada y novela histórica son difusas, como sucede en *Isabel de Castilla. La primera reina del Renacimiento*. En esta obra se ofrece como una novela: los capítulos presentan títulos novelescos y en la cubierta figura tras el título y nombre de autor: “Apóstrofe. Novel histórica”, probablemente una mentira para facilitar su venta, aprovechando el tirón de la moda de la novela histórica.

Cierta relación con la novela histórica guarda la denominada “novela documento, testimonio o reportaje”, nacida a raíz de grandes acontecimientos históricos, de forma inmediata, sin apenas perspectiva, en la que predomina muchas veces las experiencias autobiográficas del autor, sin demasiada elaboración: como por ejemplo la novela sobre la revolución mexicana, la novela surgida en Europa tras la I Guerra Mundial o la novela de la guerra civil española.

La novela histórica mira hacia el pasado; pero hay también otro tipo de novela de “anticipación” que mira hacia el futuro, como las obras de **Jules Verne** *Viaje a la luna* o *Un mundo feliz* de **Aldous Huxley**. Todas estas y otras novelas de ciencia-ficción que anticipan futuras guerras nucleares y mundos apocalípticos sobre este planeta o nuevas formas de vida de la inmensidad del universo son ejemplos de esta novela de anticipación.

Esta posibilidad de tratar la “historia” debe llevarnos a preguntarnos: ¿Ha de ser la novela histórica forzosamente realista? ¿Puede haber una “novela histórica fantástica? Se trataría entonces de una novela de histórica-ficción o claramente anti-histórica? ¿Sería posible escribir un relato que tratase de responder estas preguntas?: ¿Qué hubiera pasado si Napoleón vence en Waterloo? ¿Qué hubiera pasado si el Eje hubiera vencido en la II Guerra Mundial? Esta última posibilidad es la que plantea **Robert Harris** en su obra *Patria*, cuya acción se sitúa en 1964: el III Reich se dispone a celebrar el 75 cumpleaños de Adolf Hitler; el imperio nazi se extiende desde el Rin hasta los Urales.

También guarda relación con la novela histórica muchas novelas futuristas pero con ambientación histórica vagamente medieval en cuanto a la descripción de vestidos, armas y estructuras feudales, como *El bastón rúnico* de **Michael Moorcock**, igualmente las novelas de “fantasía épica” que inventa mundos fabulosos poblados de elfos, gigantes y otros personajes mágicos, como las narraciones de **J.R.R Tolkien**. Hay, en fin, novelas policiacas enmascaradas bajo una envoltura histórica: como *El nombre de la rosa* de **Umberto Eco**.

2.19 La novela histórica ilusionista

Uno de los rasgos más destacados de este tipo, es el afán de los autores de crear la ilusión de autenticidad y de veracidad de lo narrado. Este afán se plasma en todos los recursos y en primer lugar en la estructuración de la narración de tal forma que surge la impresión de una reproducción auténtica de los acontecimientos históricos. Surge la idea de que historia y ficción coinciden, y por lo tanto se esconde la diferencia entre los dos ámbitos de la historia y la literatura. No es raro que el autor afirme que la historia que narra es verdadera o busca otras pruebas que garanticen su veracidad.

Probablemente la abrumadora cantidad de novelas históricas de este tipo se escriben en el siglo XIX. Es la causa por la cual los estudiosos centraron sus esfuerzos casi exclusivamente en este modo de narración histórica y con los procedimientos propios del historiógrafo documentalista y objetivista.

Los rasgos predominantes en este tipo de novela se podrían resumir de la siguiente manera: la actitud fundamental de este modo de novela es la del “diálogo” del narrador con la historia, es decir, se le concede a la historia y al narrador capacidad interlocutora; la historia adquiere suficiente importancia y coherencia como para que el autor/narrador pueda tomar parte y juzgar a los personajes y las circunstancias.

La forma de concebir la historia y de narrar repercute también en el modo de subdividir la totalidad de la novela; se presentan segmentos casualmente concatenados, es decir, de forma que no se pierda de vista la concepción de la historia como tejido. Y si por las circunstancias del relato el narrador se ve obligado a cambiar de escenario procura explicar con detalle este cambio y la relación entre uno y otro y con la historia narrada en general.

Como en este tipo de novela el hombre es el motor de la historia, se acentúan los aspectos personales e individuales en el relato explicando el desarrollo histórico y los cambios sociales a través de injerencias personales e individuales en el transcurso de los acontecimientos; es decir, no se consideran tanto los colectivos, instituciones y sistemas como estímulos y causas del cambio social, sino las personas individuales.

De allí la tendencia a la psicologización y particularización de la historia, es decir, los cambios sociales los promueven las figuras como individuos y, por esta razón, el autor indaga en su psicología y en sus motivaciones. No hay que olvidar que no de los estímulos para la creación de novelas históricas de esta índole es la presentación de figuras destacadas y ejemplares que puedan servir de modelo a los lectores.

Llama la atención que la caracterización de las figuras de la novela ilusionista tienda de una forma extremada y tajante a distinguir entre “buenos y malos”. Parece que la toma de postura del autor no admite más diferenciaciones entre blanco y negro. En esta tendencia a la exaltación del individuo no se debe ignorar la influencia del ideario romántico; la exaltación del “yo” y de sus relaciones con la realidad constituye una de las mayores preocupaciones de la corriente y se manifiesta en múltiples aspectos filosóficos y artísticos, no solamente en lo novelesco.

La tendencia a presentar los acontecimientos como totalidad significativa y representativa es común a la historiografía y a todas las novelas históricas. Ahora bien, en el tipo ilusionista esta totalidad se plasma de forma mucho más coherente y unitaria, incluso si en un principio las partes parecían inconexas y faltas de sentido. La diferencia entre un tipo y otro se revela más claramente en el final cerrado y definitivo de la novela ilusionista; definitivo en el sentido de que el conflicto evocado ha encontrado solución.

Es lógico que el discurso narrativo de este tipo de novela histórica vaya en consonancia con los personajes que se acaban de esbozar, es decir, serán los recursos descriptivos y miméticos a los que se dará preferencia. Todo lo que a través de la palabra contribuya a que surja la impresión de bloque, de continuo y de totalidad puede ser acogido.

Las minuciosas y exhaustivas descripciones de figuras, espacios y acontecimientos, el paulatino avanzar de la acción, los diálogos, todo ello está encaminado a crear la ilusión de un mundo total y autárquico en el que el lector puede entrar olvidándose del suyo.

Una de las condiciones esenciales de la posibilidad de revivir el pasado es precisamente la evocación de los lugares, de los hechos, la reconstrucción de las mentalidades de la época evocada y el narrar como si todavía no se supieran las consecuencias de los acontecimientos históricos plasmados en la narración, o al revés, estableciendo expresamente un contraste entre el sentir de la época presente y las costumbres de la época remota evocada en la narración. En el tipo ilusionista del siglo XIX se advierte el gusto romántico por el paisaje en el que los elementos simbólicos ocupan un lugar preferencial; la naturaleza se erige en espejo y reflejo de las emociones y pasiones.

2.20 La novela anti-ilusionista

La novela anti-ilusionista corresponde en grandes rasgos a la novela que se cultiva desde finales del siglo XIX y hasta la actualidad. En ella se refleja con más claridad la actitud fundamental del historiador que considera contingente la historia, y por tanto, falta de coherencia, y que justifica precisamente su labor por la obligación de seleccionar, ordenar e interpretar los acontecimientos inconexos a través de procedimientos narrativos para que, de esta forma, adquieran un sentido; este sentido es provisional, falsificable o por lo menos modificable.

Así pues, se parte del supuesto de que no son unívocos los acontecimientos en el tiempo, por un lado, y tampoco la historia que de ellos proyectan y elaboran los historiadores, por otro; es decir, que existe una cesura entre historia y ficción. Ello significa también que la novela histórica de este tipo tiene dos objetivos: crear un mundo ficticio y, paralelamente, presentar historia. Esta doble función no se oculta como ocurre en la novela histórica, sino que se insiste en ella; se abandona la objetividad del tipo anterior para acentuar la subjetividad del narrador y la índole de artefacto y la importancia y prioridad de los aspectos formales.

Dadas estas premisas la actitud del autor/narrador es la de un observador impasible y distanciado, lo que se manifiesta en su aparición e identificación como tal narrador, o, por el contrario, se despersonaliza, no se declara como “persona” o desaparece casi totalmente. Como en los demás recursos de este tipo de novela, el objetivo es evitar que se produzca en el lector la ilusión de autenticidad y totalidad del contenido presentado.

Uno de los más eficaces recursos para conseguir la alienación del lector, es remarcar la discontinuidad y la heterogeneidad de los acontecimientos. La historia narrada deja de ser un flujo continuo y unitario y sobre todo autónomo para convertirse en una especie de puzzle cuyas piezas tienen una cohesión intencionalmente precaria. Un paradigma representativo son los breves capítulos de los tres volúmenes de *La guerra carlista*; no ocupan más de dos o tres páginas y se yuxtaponen más que se concatenan, son como imágenes independientes.

Un recurso de alienación es la visión “desde abajo” predominante en la novela anti-ilusionista y esto tanto desde la perspectiva del autor/narrador como de la cotidianidad evocada. La extrañeza deriva del contraste de este procedimiento frente a la visión “desde arriba”, característica de la novela ilusionista que se sobreentiende como convención usual.

Ya no son tanto las hazañas de nobles y soberanos las que provocan cambios sociales, ni se desarrollan en sitios reales ni en gloriosas batallas; en la novela histórica anti-ilusionista hace su entrada la intrahistoria del mundo cotidiano, las personas procedentes de estamentos bajos y las actuaciones de poca importancia. Si en el tipo ilusionista todo se soluciona, si todo resulta lógico y coherente, en la anti-ilusionista se presentan las incongruencias como tales y el narrador admite su incapacidad de explicarlas.

El lector asiste a una “democratización” de la novela histórica que se manifiesta en el ensanchamiento demográfico y en la entrada de la cotidianidad; pero también se revela a través de la prioridad de los colectivos, de las instituciones y de los sistemas socio-políticos en la explicación de los cambios históricos-sociales, por tanto se observa una desindividualización de la historia. Ahora, para los novelistas, son las masas las que mueven el mundo, y no el individuo aislado. El autor renuncia también a la separación entre “buenos y malos” e introduce matices que hacen más verosímiles y humanas las figuras.

Los recursos lingüísticos-retóricos se emplean naturalmente para presentar la historia narrativa, ahora bien, en la novela histórica anti-ilusionista se añade otro cometido que es el de evitar la ilusión, es decir la de alienar al lector. Se puede realizar de distintas maneras: evitando la linealidad de la narración, la sensación de una continuidad en la exposición como reflejo del flujo ininterrumpido del tiempo.

En *Los idus de marzo*, organizado como intercambio de cartas, también es un paradigma de una interrupción de la linealidad del relato, dado que no solamente se interrumpe la continuidad del relato, también cambian con una elevada frecuencia las “voces” narrativas, que además de las cartas, se intercalan con poemas de Catulo en latín con una traducción. En *Henri Quatre*, **Heinrich Mann** introduce páginas de diálogo no organizado como diálogo narrativo sino como un diálogo dramático con los nombres de los interlocutores al principio de cada respuesta. Es lógico que todos estos procedimientos choquen leve o grandemente al lector y por tanto, consigan el efecto deseado de “despertarle” y sacarle de la posible identificación con la problemática y las figuras.

Ahora bien, ninguna novela histórica concreta corresponde plena y exactamente a uno de estos dos esquemas; cada novela es un caso aparte y los autores aprovechan los recursos de un tipo y de otro. La atribución a uno u otro es una cuestión de proporción. En líneas generales, el primero se adapta más a la novela histórica decimonónica y anterior, mientras que el segundo es más frecuente en la del siglo XX. Esto no significa que ni hubiera habido ya representantes del segundo tipo en el siglo XIX, como por ejemplo lo fue **Benito Pérez Galdós** con los *Episodios Nacionales* y la trilogía anteriormente citada de *La guerra carlista*. Pero también se encuentran novelas históricas del siglo XX que corresponden más al tipo ilusionista que al anti-ilusionista, tales como *Henri Quatre* de **Heinrich Mann** o *José y sus hermanos* de **Thomas Mann**, ya que en las dos novelas se encuentran elementos de los dos tipos de novelas (ilusionista y anti-ilusionista).

2.21 Figuras de la novela histórica

La misma naturaleza de este género exige la presencia de figuras que sean evocaciones de personajes históricos. Ahora bien, a la hora de realizar el reparto de una novela el autor dispone de posibilidades varias, primero, en cuanto a la caracterización de estos mismos personajes reales y, segundo, en cuanto a la proporción de figuras reales y figuras ficticias y la importancia que se concede a unas y otras.

Se puede afirmar que en el ámbito de las figuras de la novela histórica también existen, por un lado, figuras con una función vicaria, es decir, figuras representadoras que son configuraciones literarias de personas reales del pasado, y por otro, figuras significadoras en el sentido de inventada por el autor y ficticias o simplemente anónimas sin papel individualizado.

Evidentemente la presencia de personajes históricos requiere cierto respeto externo e interno frente al modelo que ya empieza con los propios nombres. Sin embargo, el novelista puede permitirse licencias mucho mayores que el historiador atribuyéndoles rasgos que no poseían en la realidad. En el fondo, el historiador tampoco dispone de datos verídicos acerca de los pensamientos y sentimientos íntimos de los personajes y debe basarse en conjeturas.

A diferencia del historiador, el novelista está libre de dar los nombres, funciones y rasgos que le parezcan a las figuras ficticias, siempre y cuando respondan al entorno y ambiente de la novela. Incluso puede darles atributos anacrónicos cuyo efecto alienante es mucho más llamativo, hecho que ocurre con más frecuencia en las novelas del tipo anti-ilusionista. Como ejemplo podría servir la obra de **Brecht** *Los negocios del Sr. Julio César*, en la cual, el autor deja hablar a un ciudadano romano de la época de Julio César como un berlinés de nuestra época. Estas falsificaciones resultarán más llamativas cuanto más sea conocido el personaje al lector concreto. Sin embargo, no es fácil encontrar un criterio operativo que establezca el límite exacto entre la licencia permitida y la “desnaturalización” prohibitiva.

La proposición entre figuras históricas e imaginarias varía según épocas, obras y autores. Sin embargo, casi siempre la lista correspondiente a figuras ficticias es más extensa. Además se suele aprovechar la posibilidad de introducir figuras aludidas, que no hacen acto de presencia en la novela pero de las que hablar el narrador y/o las demás figuras; pueden ser de los dos tipos, reales e imaginarias, y ensanchan notablemente las posibilidades de diversificar y autenticar lo narrado.

Como en la novela no histórica, y por motivos de economía narrativa, el autor sólo suministrará información exhaustiva acerca de algunas figuras, mientras que de las demás el lector sólo sabrá sólo lo imprescindible para que la figura en cuestión pueda desempeñar plausiblemente su papel.

Como en la novela en general, habrá figuras primarias, secundarias y otras de menor importancia. El que el llamado “héroe medio”, es decir, una figura procedente de un estamento medio y de importancia mediocre en la narración, sea la figura más frecuente y hasta necesaria en la novela histórica, puede ser cierto en determinados momentos de la novela histórica ilusionista; pero no es imprescindible y, desde luego, existe una serie de obras en las que el protagonista es un destacado personaje histórico.

En la novela histórica anti-ilusionista se producen casos de figuras protagonistas de importancia social destacadas que unas veces el autor “desmonta o desenmascara” en el transcurso de la narración; son bajadas del pedestal en el que las había puesto la historia y la tradición. Con ello se subraya nuevamente que la historia no es definitiva, sino que siempre es proclive a sufrir modificaciones. Otras veces, la figura soberana incluso se enaltece.

Sin embargo y como norma general, el reparto de la novela ilusionista acentúa la presencia de figuras de estamentos altos, mientras que la anti-ilusionista da preferencia a las clases medias y bajas. Es notable cómo en novelas históricas de la época de transición se observa una mezcla equilibrada de ambos estamentos, pero con frecuencia es precisamente el declive de la aristocracia lo que se convierte en tema o subtema de la narración.

La novela histórica en general tiende, por su propia naturaleza, a los repartos numerosos que permiten presentar un amplio panorama de la época y la sociedad que evocan. En la novela del tipo ilusionista se enaltece el individuo y las decisiones y motivaciones particulares mientras que en la “otra novela histórica”, juegan un papel mucho más importante los grupos sociales e ideológicos, las instituciones, se cuestiona el papel del individuo insistiendo en sus condicionamientos o incluso determinaciones. Los cambios sociales no son provocados tampoco por los individuos, sino por las masas y los sistemas.

2.2 El lenguaje de la novela histórica

El lenguaje de la novela histórica se presta a un doble enfoque: en primer lugar, desde el punto de vista del lenguaje literario en general en su vertiente narrativa y, después, desde el ángulo de la configuración de los diálogos y eventuales intertextos.

El novelista alemán **Friederich Hebbel** criticó una vez los intentos de algunos autores contemporáneos de asemejar el lenguaje de sus figuras novelísticas al lenguaje de la época a la que pertenecen históricamente estableciendo la siguiente comparación: “El verdadero lenguaje del héroe tiene tan poco que ver con la novela y con la literatura en general, como su verdadera bota en un cuadro”. No se trata, pues, de reproducir servilmente el lenguaje del país y de la época ni de las figuras, la novela histórica es una evocación de una época del pasado en un tiempo distinto y por tanto, el arcaísmo sería una falsificación, un anacronismo, no una forma de autenticar lo narrado.

Sólo a primera vista el discurso narrativo de la novela histórica, al evocar una época del pasado, o más llamativamente todavía, al presentar países e historias extranjeras, plantea la necesidad de imitar un idioma extranjero y/o la evolución del lenguaje. Sería absurdo presentar al narrador y a las figuras de *José y sus hermanos* de **Thomas Mann**, hablando en cananeo y en egipcio, por ejemplo.

Los autores encuentran normalmente una solución intermedia, dejando hablar al narrador y a sus figuras en el idioma materno del autor y en el estado contemporáneo a la creación de la novela y sólo de vez en cuando introducen una forma arcaizante o dialectal para que tanto el diálogo de las figuras como las intervenciones del narrador tengan aire de autenticidad. Este compromiso abarca el estrato léxico y morfosintáctico.

Aquí también el anacronismo puede utilizarse como recurso intencionalmente alienante y es, por tanto, frecuente en la novela anti-ilusionista; como por ejemplo sucede en la novela de Brech (citada anteriormente). Ya antes de este autor se encuentra el recurso alienante de las réplicas de figuras en francés de varias figuras de *Guerra y Paz*, que no son, naturalmente invento del autor, sino un fiel reflejo de las costumbres de la corte y la aristocracia rusa de la época. Cómo se ve y como es lógico, también en el ámbito del lenguaje, los autores están libres de experimentar y a menudo lo consiguen con mucho éxito.

Como es lógico, la fidelidad más rigurosa al idioma original se exige en los intertextos, en documentos o testimonios de la época y del país en cuestión. En el caso de discrepancias idiomáticas con el lenguaje del texto principal caben dos posibilidades de presentación de documentos, o bien se reproduce una copia del original que luego se traduce a pie de página o en un apéndice, o sólo se ofrece una traducción o incluso sólo un resumen en el idioma del texto, procedimiento que permite una mayor libertad manipulativa.

2.23 Valoración final

La novela histórica, situada entre la historia y la literatura, puede narrar y explicar los acontecimientos con mayor viveza y emoción, sin la gravedad del relato puramente histórico, puede revivir el pasado, infundir vida nueva a ese material, penetrar en los caracteres principales de una época o una sociedad, en definitiva, calar en su esencia. No existe una incompatibilidad entre historia y literatura; la historia supone rigor, fidelidad, exactitud y la novela aporta fantasía, imaginación, en una palabra, ficción literaria.

La presencia de elementos históricos en una obra literaria no sólo no la destruye como tal, sino que puede contribuir poderosamente a embellecerla y enriquecerla. Todo se reduce a una cuestión de proporciones, a que ambos elementos, el histórico y el ficcional, se mezclen en la cantidad y de la manera adecuadas.

Gracias al carácter ejemplarizante de la historia, la novela histórica constituye además un género que ayuda a la reflexión del hombre, ya que le obliga a pensar sobre el transcurso del tiempo. El hombre contemporáneo es consciente de sí mismo y de la historia, como nunca antes lo había sido. Presente y pasado se hermanan en la novela histórica: por un lado, la visión del pasado se ilumina con los conocimientos del presente y, a su vez, la comprensión del pasado enriquece la del mundo actual y nos hace mirar con ojos nuevos al porvenir.

En la novela histórica, la historia y la literatura se dan la mano, y de ese colocar la una cabe la otra resulta un dialogo, constructivo y a la vez ameno, entre pasado y presente, una reactualización de la experiencia pasada. La novela histórica es, por tanto, una invitación a la historia, una invitación a ampliar el conocimiento de nuestro propio pasado y, en definitiva, el conocimiento de nosotros mismos porque *sin la historia, la sociedad humana nada sabría de sí misma*.

En estos párrafos se ha hablado de las funciones de la historiografía y de la novela histórica de forma que ya se puede refutar rotundamente el pronóstico pesimista de Ortega y Gasset, sostenido antes por Manzoni, y que afirma que en la novela histórica no se deja al lector soñar tranquilo la novela, ni pensar rigurosamente la historia. Estoy convencido que una buena novela histórica permite realizar perfectamente las dos cosas.

Se podría ampliar la clásica aseveración *historia docet* afirmando que también la novela histórica enseña y por tanto la lectura de estos textos sobre el pasado ayuda no solamente a conocer mejor el pasado, aunque hay autores que se limitan a ello, sino de entender mejor el presente.

La historia no se repite pero el hombre con sus virtudes y vicios, sus debilidades y aspiraciones no cambia y muchas circunstancias históricas sorprenden por su llamativo parecido con los tiempos actuales y, por tanto, pueden ofrecer paralelos o también contrastes a la hora de buscar las soluciones de conflictos del presente. Evidentemente se puede abusar también de la novela histórica instrumentalizando torpemente tanto la historia como la literatura para fines político-ideológicos. Lo que nunca debería fomentar el trato con la novela histórica es la evasión y la huida impidiendo la actuación en el presente por estar convencido equivocadamente de que “cualquier tiempo pasado fue mejor”.

Después de todos estos párrafos, de los cuales espero que se desprenda la esencia de que es, cómo y cuando surge y los máximo exponentes de la novela histórica, es hora de pasar al siguiente gran apartado de este trabajo: la comparación de dos grandes novelas, una escrita por **Sir Walter Scott** (*Ivanhoe*) y de **Ildefonso Falcones** (*La Catedral del Mar*), a través de las cuales espero poder mostrar la evolución que este género a tenido, desde sus inicios en el siglo XIX hasta nuestros días.

Para la comprensión de estas dos novelas creo que sería necesaria la lectura de las biografías de estos dos magníficos autores, con las cuales espero poder centrar al lector en la época real del autor y no en la época descrita en su novela. Empecemos por **Sir Walter Scott**, creador de este género.

2.24 Biografía de Sir Walter Scott

Sir Walter Scott nació en Edimburgo en el año 1771 y murió en Abbotsford en el año 1832. Novelista, poeta y editor británico. La novela histórica romántica tiene en Walter Scott, si no a su inventor, a su primer y más influyente representante. Hijo de un abogado, desde su infancia se sintió fascinado por las leyendas y los episodios históricos, preferentemente medievales, de su tierra natal escocesa, que posteriormente constituirían el tema principal de muchos de sus poemas y novelas.

Licenciado en derecho, sus primeros pasos en la literatura los dio como traductor, traduciendo al inglés obras como *Lenore*, de **Gottfried A. Bürger**, y *Götz de Berlichingen*, de **Goethe**. La publicación, entre 1802 y 1803, de la recopilación de baladas *Baladas de la frontera escocesa* dio a conocer su nombre al gran público, que también acogió con entusiasmo una serie de largos poemas narrativos entre los que destacan *El canto del último trovador* y *La dama del lago*.

De 1814 data su primera novela, *Waverley*, publicada anónimamente como la mayoría de las que le siguieron, en consideración a los cargos públicos de su autor (sheriff de Selkirk desde 1799 y secretario de los tribunales de justicia de Edimburgo desde 1806) y la dudosa reputación del género. Con ella y con las posteriores (*El anticuario*, *Rob Roy*, *Ivanhoe*, *El pirata*, *Quentin Durward*, *El talismán*) estableció los cánones de la novela histórica, tal como ésta iba a desarrollarse hasta bien entrado el siglo XX. La más famosa de las citadas es *Ivanhoe* (1820), que desarrolla las contradicciones entre los sajones y los normandos en un argumento de aventuras.

La autoría de estas novelas no se reveló hasta 1826, año por otro lado especialmente doloroso para **Scott**, que sufrió la muerte de su esposa y la quiebra de la editorial Constable, en la que había invertido dinero y por la que contrajo una deuda de 130.000 libras. Antes, en 1820, había sido nombrado barón de Abbotsford.

Los estudiosos de la obra de **Scott** lo definen como el fundador de la novela histórica, y alaban sus facultades para recrear la realidad del pasado de Escocia y de la Edad Media con vigor y talento descriptivo, basándose en diálogos y argumentos que fascinan por la cualidad de crear expectativa en el lector. Por otra parte, mostró un excelente olfato para discernir los conflictos políticos de su época y representarlos en la ficción. Maestro del diálogo y la descripción, poseedor de un estilo vigoroso y poético, **Walter Scott** influyó en los novelistas de su época, tanto de su patria como foráneos, y también en los músicos y pintores que glosaron y recrearon sus temas.

Scott era un noble empobrecido que mitificó sus orígenes sociales como una especie de don Quijote de la Mancha. Su **novela histórica** nace pues como expresión artística del **nacionalismo** de los románticos y de su nostalgia ante los cambios brutales en las costumbres y los valores que impone la transformación burguesa del mundo. El pasado se configura así para él como una especie de refugio o evasión.

Fue alabado de inmediato por los más grandes, como **Goethe** y **Manzoni**. Influyó en muchos de los escritores del siglo XIX y no sólo por los novelistas históricos (así lo reconocía **Balzac**). Más tarde, alguien tan alabado hoy como **R.L. Stevenson** fue un gran admirador y seguidor de ese otro novelista escocés. Fue el responsable de dos de las principales tendencias que se han prolongado hasta hoy. Primero, básicamente él inventó la novela histórica moderna; un enorme número de imitadores (e imitadores de imitadores) aparecieron en el siglo XIX.

Es una medida de la influencia de **Scott** que la estación central de Edimburgo, abierta en 1854 para el ferrocarril británico del Norte, se llame "estación Waverley". En segundo lugar, sus novelas escocesas continuaron la labor del ciclo Ossian de **James Macpherson** para rehabilitar ante la opinión pública la cultura de las Tierras Altas Escocesas, después de permanecer en las sombras durante años, debido a la desconfianza sureña hacia los bandidos de las colinas y rebeliones jacobitas. Como entusiasta presidente de la *Celtic Society of Edinburgh* contribuyó a la reinención de la cultura escocesa. Debe señalarse, sin embargo, que **Scott** era un escocés de las Tierras Bajas, y que sus recreaciones de las Tierras Altas eran un poco extravagantes. Su organización de la visita del rey Jorge IV a Escocia en 1822 fue un acontecimiento crucial, llevando a los sastres escoceses a inventar muchos tartanes de los diversos clanes.

Pero, tras ser uno de los novelistas más populares del siglo XIX, **Scott** tuvo un desastroso declive en su popularidad después de la Primera Guerra Mundial. **E.M. Forster** marcó el camino crítico en su clásico *Aspects of the Novel* (1927), donde fue atacado ferozmente como un escritor torpe, que escribía novelas chapuceras y con tramas mal ideadas.

Scott también sufrió al crecer el aprecio por escritores del Realismo, como sucedió con **Jane Austen**. En el siglo XIX se la consideraba una entretenida "novelista para mujeres"; pero en el siglo XX se revalorizó su obra, comenzando a ser considerada como quizá la mejor escritora inglesa de las primeras décadas del siglo XIX. Al alzarse la estrella de **Jane Austen**, declinó la de **Scott**, aunque, paradójicamente, había sido uno de los pocos escritores masculinos de su tiempo que reconocieron el genio de **Jane Austen**.

Muchos fallos de **Scott** (pesadez, prolijidad) no encajaban con la sensibilidad modernista, que no supo apreciar su ironía y sus jugosas descripciones. No obstante, **Georg Lukács**, en su excelente *La novela histórica* (1955), escribió páginas muy matizadas sobre el talento épico de **Walter Scott**.

Ahora bien, tras haber sido ignorado durante décadas por los especialistas (pero leído en centenares de ediciones hasta hoy), empezó un rebrote de interés por su trabajo en las décadas de 1970 y 1980. Curiosamente, el gusto postmoderno (que favorece las narrativas discontinuas, y la introducción de la primera persona en obras de ficción) eran más favorables para la obra de **Scott** que los gustos modernistas. A pesar de sus defectos, **Scott** es considerado ahora como un innovador importante, y una figura clave en el desarrollo de la literatura escocesa y mundial, dada la fuerza de su escritura.

Scott fue también responsable, a través de una serie de cartas seudónimas publicadas en el *Edinburgh Weekly News* en 1826, de que los bancos escoceses conservaran su derecho a emitir billetes de banco propios, lo que se conmemora hoy en día al aparecer el escritor en todos los billetes emitidos por el Banco de Escocia. Muchas de sus obras fueron ilustradas por su amigo, **William Allan**.

En el anexo se pueden observar algunas de estas ilustraciones.

2.25 Biografía de Ildelfonso Falcones

Hijo de abogado y ama de casa, la defunción de su padre, cuando él tenía 17 años, supuso el fin de su carrera deportiva como jinete. A esa edad se había convertido en campeón de España Junior en la categoría de salto. También destacó en hockey sobre hierba. Estudió en el Colegio de los Jesuitas de San Ignacio, y posteriormente comenzó en la Universidad dos licenciaturas (Derecho y Económicas), aunque decidió dejar la segunda para compaginar Derecho con un trabajo en un bingo de Barcelona. Actualmente trabaja como letrado en su propio bufete, situado en el barrio del Eixample de Barcelona. Aunque ya se había iniciado en la literatura, en estos últimos años ha compaginado el trabajo con su pasión de escribir libros. Tardó cinco años en terminar su primera novela.

Siempre ha sido un lector voraz, y en los años ha ido profundizando, tanto por interés personal como por necesidad laboral, en la Edad Media en Cataluña, y en especial los varios aspectos de la cultura jurídica y legislativa de esa época. Tras alcanzar un conocimiento profundo del mundo catalán del siglo XIV, Falcones de Sierra empieza a escribir su novela. Compagina con el rigor de su investigación histórica la metodicidad con que ejerce la disciplina de la escritura: por cuatro años seguidos, el autor dedicó a la composición de su obra una hora al día, cada mañana antes de ir a trabajar, muchas noches y numerosos fines de semana. Al término de los cuatro años de trabajo, durante los cuales Falcones de Sierra buscó el apoyo de una Academia. La novela se publicó en España en marzo de 2006, y alcanzó de inmediato un éxito extraordinario, dando lugar a un fenómeno editorial sin precedentes: tras una primer tirada de 85.000 copias, en abril del mismo año *La catedral del mar* ganó la cumbre de las clasificaciones españolas.

Hasta la fecha, el libro ha vendido en España más de un millón de copias, y en Italia la editorial Longanesi está en la novena edición con 200.000 copias vendidas; los derechos de publicación fueron adquiridos por los principales países extranjeros (Gran Bretaña, Alemania, Francia, Polonia, China, Rusia, Brasil, Portugal, Holanda, Dinamarca, Noruega, Suecia, Finlandia, Grecia, Serbia, Turquía y Estados Unidos), y el libro sigue dominando las clasificaciones.

3.1 Comentario de *Ivanhoe*

Ivanhoe nos sitúa en la Inglaterra del siglo XII, en el marcado de la tercera cruzada y el reinado de Ricardo corazón de León. Por lo tanto, antes de empezar el comentario, me parece oportuno aportar unos cuantos datos sobre la vida de este rey y sobre su participación en la tercera cruzada.

Ricardo I de Inglaterra ([8 de septiembre de 1157](#) - [6 de abril de 1199](#)), conocido como Ricardo Corazón de León, fue [Rey de Inglaterra](#) entre [1189](#) y [1199](#), siendo el tercer hijo del rey [Enrique II de Inglaterra](#) y de [Leonor de Aquitania](#). Cuando Ricardo I fue coronado rey de Inglaterra, excluyó a todos los [judíos](#) y mujeres de la ceremonia (aparentemente porque su coronación no era meramente como rey, sino que también como cruzado), pero algunos líderes judíos llegaron a presentar regalos al nuevo rey. Según [Ralf de Diceto](#), los cortesanos de Ricardo desnudaron y flagelaron a los judíos y luego los echaron de la corte. Cuando se extendió el rumor de que Ricardo había ordenado asesinar a todos los judíos, en la población de [Londres](#) comenzó una masacre. Muchos judíos fueron golpeados hasta la muerte, saqueados y quemados vivos. Sus casas fueron incendiadas y muchos de ellos fueron bautizados a la fuerza. Algunos buscaron refugio en la [Torre de Londres](#) y otros lograron escapar. Entre otros, fue asesinado [Jacobo de Orleans](#), reconocido ampliamente como uno de los más prominentes de la época.

Ricardo ya había tomado la cruz como Conde de Poitou en [1187](#). Su padre [Enrique II de Inglaterra](#) y [Felipe II de Francia](#) también lo habían hecho en [Gisors](#) el [21 de enero de 1188](#), luego de enterarse de la caída de [Jerusalén](#) en manos de [Saladino](#). Habiéndose convertido en rey, Ricardo y Felipe acordaron ir a la [Tercera Cruzada](#) juntos, temiendo que en su ausencia el otro usurpase sus territorios. Ricardo juró renunciar a su pasado de debilidad para demostrar que era merecedor de tomar la cruz. Comenzó a reunir y equipar un ejército de cruzada nuevamente. Gastó la mayor parte del tesoro de su padre (llenado con el dinero reunido por el impuesto saladino), subió los impuestos e incluso acordó liberar al rey Guillermo I de Escocia de su servilidad a cambio de 10.000 marcos. Para reunir aún más dinero, vendió posiciones oficiales, derechos y tierras a cualquier interesado. Incluso aquellos que ya habían sido nombrados, fueron forzados a pagar fuertes sumas para retener sus puestos. Incluso Guillermo Longchamp —obispo de Ely y canciller del Rey—, hizo una oferta de 3000 libras para permanecer como canciller. Aparentemente, esta oferta fue respondida por un tal Reginaldo el Italiano, pero fue rehusada.

En septiembre del año [1190](#) tanto Ricardo como Felipe llegaron a [Sicilia](#). Luego de la muerte del rey [Guillermo II de Sicilia](#), su primo [Tancredo de Lecce](#) había tomado el poder y coronado a principios de [1190](#) como rey [Tancredo de Sicilia](#), aunque la heredera legal era la tía de Guillermo [Constanza de Sicilia](#), señora del nuevo emperador [Enrique VI](#) del Sacro Imperio Romano Germánico. Tancredo había encarcelado a la viuda de Guillermo, la reina [Juana de Inglaterra](#), reina consorte de Sicilia, hermana de Ricardo I y a quien Tancredo no había entregado el dinero que había heredado en el testamento de Guillermo. Al arribo de Ricardo I, demandó que su hermana fuese liberada y se le diese su herencia. La presencia de tropas extranjeras también causó malestar: en octubre se sublevó el pueblo de [Messina](#) (Italia), demandando de [1190](#).

El 6 de mayo de 1191, la flota de Ricardo I llegó al puerto de [Lémesos](#) en Chipre y capturó la ciudad. El déspota de la isla [Isaac Comneno de Chipre](#) llegó demasiado tarde para detener a los cruzados y se refugió en [Colossi](#). Ricardo I llamó a Isaac para negociar, pero él demandó su partida. Ricardo y su caballería encontraron al ejército de Isaac en [Tremetusia](#). Los pocos católicos romanos chipriotas y aquellos nobles que se oponían a la regencia de Isaac, se unieron al ejército de Ricardo I. Aunque Isaac y sus hombres pelearon valientemente, el ejército de Ricardo era más numeroso y mejor equipado, lo que les aseguró la victoria. También recibió apoyo militar del rey de Jerusalén, [Guido de Lusignan](#). Isaac resistió desde los castillos de Pentadáctylos, pero luego del asalto del Castillo de [Kantara](#), finalmente se rindió. Se afirma que Ricardo capturó a Isaac, confinándolo con cadenas de plata, dado que había prometido no ponerlo en hierros. La hija de Isaac fue mantenida en el hogar de Berenguela y Juana. Ricardo asaltó la isla y masacró a aquellos que intentaron resistírsele. Él y la mayor parte de su ejército dejaron Chipre hacia Tierra Santa a principios de junio, habiendo ganado para la cruzada una base de apoyo que no estaba bajo amenaza inmediata de los turcos como lo estaba [Tiro](#). En su ausencia, Chipre fue gobernada por [Ricardo Camville](#).

Tomando conciencia de que ya no había esperanza de retener Jerusalén, incluso después de haberla tomado, Ricardo ordenó la retirada. Entonces comenzó un período de escaramuzas menores con las fuerzas de Saladino, mientras Ricardo y Saladino negociaban un acuerdo para el conflicto, ya que ambos se dieron cuenta que sus respectivas posiciones eran insostenibles. Ricardo supo que Felipe y su propio hermano Juan preparaban un complot en su contra. Sin embargo, Saladino insistía en arrasar con las fortificaciones de Ascalón que los hombres de Ricardo habían reconstruido y en otros puntos menores. Ricardo hizo un último intento de acercar posiciones al intentar invadir [Egipto](#) (la principal base de provisiones de Saladino) pero falló. Finalmente el tiempo de Ricardo se agotaba. Consideró que su regreso ya no podía posponerse, dado que Felipe y Juan tomaban ventaja de su ausencia. Él y Saladino llegaron a un acuerdo final el 2 de septiembre de 1192, que incluía la concesión de la demanda de destrucción de la muralla de Ascalón, así como el libre acceso de los cristianos a Jerusalén y la tolerancia de su presencia allí y una tregua de tres años.

En diciembre de 1192, y espoleado por las noticias que llegan del reino, Ricardo trata de regresar a Inglaterra pero el mal tiempo desvía su flota a la costa adriática y lo obligan a atracar en [Corfú](#), en las islas del emperador bizantino [Isaac II Ángelo](#), que objetaba la anexión de Ricardo de Chipre, un antiguo territorio bizantino. Disfrazado como un Caballero [Templario](#), Ricardo navegó desde Corfú con cuatro ayudantes, pero su barco encalló cerca de [Aquilea](#), forzando a Ricardo y a sus partidarios a seguir una peligrosa ruta terrestre por [Europa](#) central. Mientras se desplazaba hacia el territorio de su cuñado, Enrique de Sajonia, Ricardo fue capturado poco después de la [Navidad](#) de 1192, cerca de Viena por Leopoldo V de Austria, que lo acusó de arreglar el asesinato de su primo Conrado de Montferrat.

Hay que destacar que durante su ausencia, Juan sin Tierra (su hermano) se auto-proclamó rey de Inglaterra, lo cual produjo que los sajones vieran que el poco respeto que se les tenía se perdiera (ya que eran tratados como un pueblo vencido a pesar de que habían sido derrotados en el año 1066) y aumentó el poder de los caballeros normandos. En el punto en que Ricardo es capturado es cuando empieza la obra; prácticamente toda la obra girará en torno al rescate que se tiene que pagar para que sea liberado.

Mientras Wilfredo de Ivanhoe regresa de la cruzada, los caballeros normandos sir Hugh de Bracy y sir Brian de Bois-Gilbert acuden al castillo del padre de Ivanhoe para resguardarse de la noche mientras prosiguen en su camino hacia los campos de Ashby, donde se celebrara una justa. Cuando llegan al castillo de Cedric el Sajón se produce una escena muy curiosa, ya que mientras Ivanhoe esconde su rostro ante su padre, uno de los perros de su padre le reconoce. Mientras esto ocurre podemos ver como aparece Isaac de York, un rico judío. En este momento podemos observar el desprecio hacia los judíos.

Durante la cena en el castillo de Cedric, Ivanhoe convence a lady Rowena (su prometida) para traer ante él a su padre. En esta escena podemos ver la gran tensión que hay entre Cedric y Ivanhoe, ya que el primero se niega a ayudar a pagar el rescate y le dice a su hijo que no tiene hijo y que no tiene rey. Mientras Ivanhoe y Wamba (que se ha convertido en el escudero de Ivanhoe) abandonan el castillo, rescatan a Isaac de su muerte; este, agradecido lleva a los dos sajones hasta Sheffield (dónde está su hogar). En la mente de Ivanhoe está participar en el torneo de Ashby para conseguir el dinero del rescate, o al menos el favor de su padre. El problema de Ivanhoe es que no tiene armadura ni caballo para participar en el torneo; Rebeca, la hija de Isaac aparece en la posada donde está pernoctando Ivanhoe con joyas para pagar lo necesitado para el torneo.

En este torneo podemos observar la gran división entre normandos y sajones. Por un lado está el lugar donde Juan y su corte están viendo el torneo (un lugar muy decorado), y el lugar donde los sajones están viendo el torneo (uno muy modesto); entre los sajones podemos observar al legendario Robin Hood, el cual será una pieza clave al final de la obra. La primera escena que tenemos del torneo es la victoria de cinco caballeros normandos (entre los que se encuentran Hugh de Bracy y Brian de Bois-Gilbert) sobre cinco caballeros sajones. Después de esta derrota, aparece un caballero con arriendos negros y sin ningún símbolo en su escudo; debido a las normas de la caballería.

Ivanhoe tiene que decir su nombre pero este se niega a decirlo, el senescal del torneo acepta y le dice que tiene que escoger contra quien quiere batallar. Ivanhoe elige a los cinco caballeros normandos, a los cuales va venciendo de uno en uno hasta llegar al tercero, momento en el cual tiene que elegir a la princesa de la belleza del torneo. Ivanhoe escoge a lady Rowena, pero antes de esto, dedica su primera victoria a Rebeca de York.

Durante el combate contra el último caballero (Bois-Gilbert), es herido por este y apartado a su tienda. Aquí es cuando se descubre ante lady Rowena y su padre Cedric y recibe las curas de Rebeca. Después de ser curado por esta, consigue derrotar a su adversario y es llevado a casa de Isaac de York, dónde es descubierto por uno de los siervos de Bois-Gilbert. Debido a esto, Ivanhoe es llevado a otro sitio e Isaac y su hija son llevados a otro sitio. Mientras todo esto pasa, Bois-Gilbert busca a Ivanhoe y a Rebeca (de la cual se ha enamorado). Mientras los primeros huyen (acompañados por Cedric y lady Rowena) son capturados por Bois-Gilbert y Hugh de Bracy. Después de esto son llevados al castillo de otro caballero normando.

Después de esto, Ivanhoe acude al castillo para entregarse y así liberar a los prisioneros del castillo. Antes de que Ivanhoe, Cedric, Wamba el escudero e Isaac de York sean torturados para saber dónde está el dinero del rescate, Robin Hood aparece con su ejército para liberar a los prisioneros. En estas se produce un asedio (magníficamente relatado por el autor) y como los prisioneros son liberados. Todos excepto Rebeca, la cual es llevada por Bois-Gilbert a la corte de Juan.

Mientras se está reuniendo el rescate del rey, Ivanhoe recibe noticias de que Juan pide el mismo rescate que se pide por Ricardo para liberar a Rebeca. Esta es acusada ante toda la corte de ser una bruja e Ivanhoe lanza un reto para conseguir salvarla. Este reto consiste en un juicio de Dios, el cual servía para conocer la voluntad de Dios, ya fuera mediante un duelo o con un hierro ardiente. Bois-Gilbert recoge el reto y el desafío entre Ivanhoe y Bois-Gilbert se resuelve con la muerte de este. Entonces, Ricardo aparece y se concluye así la misión de Ivanhoe.

Personajes

El personaje principal de esta obra es Wilfredo de Ivanhoe. Después de este encontramos a lady Rowena y Rebeca (estos tres personajes forman una especie de triángulo amoroso, no muy bien definido) y al tutor de Rowena: Cedric el Sajón. Como antagonistas encontramos a los caballeros normandos sir Brian de Bois-Gilbert y sir Hugh de Bracy. Aparecen también personajes que pertenecen al imaginario inglés, estos son Robin Hood y el fraile Tuck. Finalmente, también aparecen Ricardo I y su hermano Juan, los cuales actúan como referente histórico de la obra.

Empecemos por **Ivanhoe**. Representa al ideal de caballero medieval difundido por los románticos: es un gran guerrero pero a la vez es refinado. Es un personaje que se mueve para liberar a su rey; se podría hablar de una doble cruzada por parte de Ivanhoe: por un lado su búsqueda y liberación de Ricardo y por otro lado la cruzada que lleva Ivanhoe junto con los demás sajones, contra Juan y los normandos. De esta búsqueda incansable que lleva a cabo podemos deducir que es un personaje muy leal a sus principios.

Cabe destacar también, que a pesar de que su padre lo desheredara cuando decidió partir junto a Ricardo a la cruzada, él sigue queriendo y siendo fiel a su padre. A lo largo de la obra podemos ver que Ivanhoe quiere a lady Rowena y que esta siente lo mismo hacia él. Del discurso que ella hace cuando los caballeros normandos acuden al castillo de Cedric deducimos que habían tenido una relación, la cual se interrumpió debido a la partida de Ivanhoe. Finalmente, hay que decir que la figura de Ivanhoe ha sido relacionada con la del trovador Blondel (acompañante de Ricardo), el cual fue por toda Europa cantando una canción compuesta por ellos dos y la cual solo conocían ellos dos; este trovador lo encontró en Austria y volvió a Inglaterra para reunir el rescate de su rey. Esta escena fue reproducida en la película del año 1952 dirigida por Richard Thorpe.

Pasemos a hora a **Rebeca** y su padre **Isaac de York**. Estos dos personajes serán claves en la obra, ya que ayudaran a Ivanhoe en algunos momentos de la obra. Empecemos por **Isaac**, este establece amistad con Ivanhoe cuando lo salva de dos soldados normandos. Debido a esto, Isaac ayudara económicamente en el rescate del rey Ricardo, a pesar de que él cree que no tiene rey. En cuanto a **Rebeca**, es un personaje muy importante en la trama ya que Bois-Gilbert actuará al final de la obra impulsado por el amor que siente hacia Rebeca. Por este motivo y por que ayuda a Ivanhoe a conseguir una armadura y un caballo para el torneo. Por lo tanto, podemos decir que son dos personajes clave para la evolución de la obra.

Hablemos ahora de **lady Rowena** y **Cedric**. Como se puede observar en las primeras intervenciones de **Rowena**, está enamorada de Ivanhoe y desea saber el paradero de su amado; es un personaje fiel, tanto a Ivanhoe como a Cedric, a los cuales intenta reconciliar por todos los medios posibles; cabe destacar que durante el torneo de Ashby es nombrada por el caballero desheredado (Ivanhoe) como princesa de la belleza, hecho que muestra la relación entre Ivanhoe y Rowena. En cuanto a **Cedric**, en un principio no está de acuerdo con la marcha de su hijo a la cruzada, por lo cual dice que él no tiene hijo. Después del retorno de Ivanhoe y de la victoria de este en el torneo, retira su palabra. Cedric es sin duda el personaje más importante a la hora del asedio, ya que es el único con experiencia en estos temas. Por eso, Ivanhoe se intercambia por su padre para así conseguir ganar en el asedio.

Empecemos ahora con los personajes antagonistas a Ivanhoe. Como se ha dicho anteriormente, estos son los caballeros normandos **sir Brian de Bois-Gilbert** y **sir Hugh de Bracy**. Estos dos caballeros habían participado también en la cruzada; se dice que Ricardo y algunos caballeros sajones (entre los que se incluye a Ivanhoe) se habían enfrentado a estos dos caballeros normandos y a otros más. Por lo tanto, desde este momento vemos una rivalidad entre Bois-Gilbert y Ivanhoe (los cuales se enfrentaran dos veces más a lo largo de la obra); tanto Bois-Gilbert como de Bracy son dos personajes movidos por el ansia de poder y de fortuna. Esto se puede ver por ejemplo cuando de Bracy le dice a lady Rowena que será su marido para así ser el rey de los sajones (Rowena es la única sajona viva emparentada con la familia real sajona). Por lo tanto, se puede decir que tanto Bois-Gilbert como de Bracy son dos personajes contrapuestos a Ivanhoe: mientras este último representa a la bondad y a la fidelidad, los dos caballeros normandos representan a la parte material del ser humano.

Y finalmente, abordamos a los dos personajes históricos de la obra: **Ricardo I** y su hermano **Juan**. Ricardo es tratado en la obra como alguien noble y leal a su pueblo, maltratado por su hermano ya que este se niega a pagar su rescate. Por las intenciones que vemos en Ivanhoe, se puede decir que Ricardo desea unir a normandos y sajones, dejando atrás la división entre estos dos pueblos. Mientras tanto, Juan representa a todo lo contrario ya que tanto él como sus caballeros incentivan el odio entre normandos (al menos los que son fieles a Juan) y sajones. Por lo tanto, se puede decir que representan una lucha por encima de la de Ivanhoe y Brian de Bois-Gilbert y Hugh de Bracy.

Hay que mencionar también a **Robin Hood** (o Locksley como se le llama en la obra) y **fraile Tuck**; estos dos personajes serán claves en algunos momentos de la obra, pero principalmente en el asedio del castillo normando de Torquilstone.

Estructura

Estructuralmente, la obra está dividida en 44 capítulos, siendo los más importantes los que narran lo que pasa desde el final del torneo de Ashby hasta el duelo entre Ivanhoe y Brian de Bois-Gilbert. El espacio interior corresponde al castillo de Cedric, la casa de Isaac de York, el castillo de Torquilstone y el castillo real de Wallingford; los espacios externos corresponden al bosque de Sherwood, los campos de justas de Ashby, el castillo de Torquilstone y un campo de justas cercano al castillo de Wallingford. El tiempo externo corresponde al siglo XII; el tiempo interno no queda muy bien definido pero se puede suponer que la acción transcurre en unos cuantos meses, tal vez un año; en cuanto al tiempo psicológico, se podría decir que va variando ya que algunas veces es muy acelerado y en otras es más pausado.

Ivanhoe, es un texto claramente narrativo, aunque también aparecen algunas descripciones (por ejemplo al principio de la obra cuando se está situando la acción) y también aparecen diálogos. En cuanto al tipo de narrador, es omnisciente ya que conoce toda la acción y lo que harán sus personajes (también lo que piensan, sus sentimientos...).

Al contrario de lo que sucede en *La catedral del mar*, en la cual el lenguaje es el del autor con algunas apariciones de dialectalismos y arcaísmos, en *Ivanhoe* encontramos que el lenguaje empleado por el autor es totalmente medieval aunque también aparece alguna frase en latín. Este uso del lenguaje medieval es debido a que **Walter Scott** es el primer en escribir novelas puramente históricas y utiliza el lenguaje que cree que sus personajes deben usar. Este lenguaje es presente en toda la obra, como se puede ver en los siguientes fragmentos extraídos de la obra:

“En la bella comarca de la alegre Inglaterra regada por las aguas del río Don, había antiguamente un dilatado bosque que se extendía por la mayor parte de los hermosos valles y colinas que medían entre Sheffield y la placentera ciudad de Doncaster. Aún pueden verse los restos de lo que antaño fue un espeso bosque en los dominios de Wentwolth, en el parque de Wharncliffe y en los alrededores de Rotherham. En esa zona realizaba sus correrías, alimentándose de sangre, el dragón de Wanteley; allí se libraron muchas de las desesperadas batallas en tiempos de la Guerra Civil de la Rosas; allí, en fin, se hicieron famosas por su intrepidez las cuadrillas de galantes bandoleros, cuyos hechos ha popularizado el cancionero inglés” (introducción de la obra, capítulo 1)

“-Estos eriales no tienen fin, confío en hallar albergue antes del anoche Bois-Gilbert.” (Hugh de Bracy).

“-Dios os guarde caballeros [...] Conozco uno cercano, pero temo que no sea de vuestro agrado [...] No, mi señor, es sajón” (Wilfredo de Ivanhoe).

“El estado de la nación inglesa en aquella época era muy cercano a la miseria. El rey Ricardo se hallaba preso en un país extranjero, bajo el poder del pérfido y cruel Duque de Austria. Incluso el lugar exacto de su cautiverio y el destino a que estaba sometido eran ignorados por sus súbditos, los cuales, al mismo tiempo, estaban sometidos a la más vil opresión.” (Capítulo VII).

Conclusión

Finalmente, y a modo de conclusión, hay que destacar que *Ivanhoe* es una de las primeras novelas de su género y por lo tanto no está sujeta a ninguna “reglamentación” que se haya podido crear a lo largo del tiempo. Como se puede observar, el autor emplea un lenguaje muy elevado y medieval tanto en sus personajes como en las descripciones y en la narración, haciendo que su relato sea muy real cuando los personajes intervienen. Hay que añadir también, que el autor utiliza muchas descripciones que en un principio pueden resultar pesadas pero que ayudan al lector no muy instruido a comprender como funcionaba la sociedad feudal descrita en *Ivanhoe*. Cabe destacar que, **Walter Scott**, partiendo de un hecho real, inventa una historia en la cual mezcla personajes inventados con personajes tomados del imaginario inglés y con personajes históricos, para explicar el rescate de Ricardo I. Por lo tanto, se puede decir que es una obra en la cual todo queda muy bien conjuntado y creíble.

3.2 Comentario de *La Catedral del Mar*

La Catedral del Mar nos sitúa en la Barcelona de la Edad Media, más o menos en el periodo que comprende los reinados de Alfonso III el Benigno y el de su hijo, Pedro III el Ceremonioso. **Ildefonso Falcones** señala en las notas de autor del final de la obra, que ha utilizado las Crónicas de este último para escribir (en parte) esta novela. Por lo tanto, antes de empezar con el comentario propiamente dicho, es recomendable recordar el porqué de la elaboración de estas Crónicas.

Las cuatro grandes crónicas es el nombre con el que se conocen a cuatro obras escritas en **lengua catalana** entre finales del **siglo XIII** y durante el **siglo XIV**. Su finalidad era la de dejar constancia de unos hechos y que además querían tener un valor didáctico. Forman uno de los mejores conjuntos **historiográficos** de la **Europa medieval**. Las obras comparten las características propias de las **crónicas**. Los autores son testigos directos de los hechos que relatan. También es característico el tono heroico y el sentimiento patriótico.

La primera de ellas es la del rey Jaime I el Conquistador. Esta crónica recibe comúnmente el nombre de *Llibre dels feits*. Es la primera de las cuatro grandes crónicas del reino de Aragón. Fue escrita a partir de la conquista de Mallorca (1229), muriendo Jaime I en 1276, lo que hace pensar que la crónica ya estaba acabada antes de su muerte. A pesar de esto, la copia más antigua data del año 1343.

La crónica narra, de forma autobiográfica, la vida y las gestas más importantes del rey, especialmente las conquistas de Mallorca y **Valencia**. La historia empieza con su nacimiento y termina con su muerte (de **1208** a **1276**). Alguien propuesto por él realizó el prólogo y el epílogo; tanto por la erudición como por su perfección estilística, este prólogo debió de ser realizado por alguien de cultura superior y una vez el rey ya había muerto.

El contenido de esta obra puede dividirse en cuatro partes:

-1208-1228: se explican un conjunto de pequeños conflictos que tuvieron lugar durante su edad más tierna, mientras los **templarios** se ocupaban de su formación (el engendramiento casi milagroso de Jaime I, la muerte de **Pedro I** en **Muret** y la boda de Jaime con **Leonor de Castilla** entre otros).

-1229-1240: es la parte más entretenida del *Llibre dels feits*. Narra la conquista de Mallorca. Sería el primer paso en el destino de la **Corona de Aragón**. Posteriormente llegaría la conquista de Valencia. En el libro se intenta demostrar que todos estos hechos pudieron ser llevados a cabo por el rey gracias a que contaba con el favor divino.

-1240-1265: los hechos narrados son menos dinámicos. Narra los conflictos con los **sarracenos** rebeldes de Valencia.

-1265-1276: vuelve el dinamismo y las narraciones bélicas, de nuevo contra los sarracenos. Tiene lugar la conquista de **Murcia**. Además, aparecen numerosos episodios de política interna que pretenden justificar sus actos. Los últimos capítulos, que narran la enfermedad que llevó a la muerte de Jaime I, fueron redactados por alguna otra personalidad que quiso incorporar la muerte del monarca a la crónica.

La intención didáctica y justificativa y el sentimiento religioso se reflejan a lo largo de toda la crónica. El rey, a quien le gusta aparecer como un héroe de **epopeya**, no siempre hace historia militar y política, sino que muchas veces nos muestra los pequeños hechos de su vida y los rincones más íntimos de su personalidad.

Un dato curioso es que existe una obra musulmana contemporánea a la crónica de Jaime I, en la cual se explica la conquista de Mallorca desde el punto de vista de los vencidos.

La segunda de las cuatro grandes crónicas es la de **Bernat Desclot**, la cual narra la historia de la corona de Aragón entre los reinados de Ramón Berenguer IV y el de Pedro III el Grande. No se sabe exactamente el momento en el cual se empezó a escribir esta crónica, pero algunos expertos suponen que la crónica empezó a ser escrita a partir de la conquista de Sicilia (1283), con lo que se supone que fue escrita entre esta fecha y la década siguiente.

De **Bernat Desclot** apenas se sabe lo que él mismo comenta en su obra. Sabemos que es el autor de la crónica, pero es, de los cuatro autores de las grandes crónicas catalanas, el que menos patente se hace en su obra, a diferencia, por ejemplo de **Jaime I** en el *Llibre dels fets* o **Ramón Muntaner** en su crónica. Sólo una vez se menciona a sí mismo como testigo directo de los hechos que está narrando, procurando desaparecer detrás de la narración.

Al parecer, **Desclot** habría sido un cronista de oficio, alguien cercano al rey y a los hechos que narra. Eso ha hecho que los historiadores busquen en los archivos de la Corona, para encontrar información. Una de las hipótesis que ha tenido más aceptación ha sido la de Miguel Coll i Alentorn, quien propuso la idea de que el apellido *Desclot* fuera una deformación de *de Es Clot*, siendo ese Clot al que se refiere un barrio de la actual **Barcelona**, donde se ha documentado a un tal Bernat Escrivá, quien vendría del **Rosellón** y habría sido escribano del rey Pedro III el Grande y posteriormente camarero del rey **Alfonso**, su hijo y sucesor. Su muerte, en **1289** hace posible la hipótesis.

La crónica está dividida en 168 unidades narrativas, y aparece dividida en tres secciones:

Del capítulo 1 al capítulo 10. **Desclot** recuerda de forma cronológicamente desordenada, acontecimientos reseñables de la Corona de Aragón antes del reinado del padre de Pedro III, Jaime I: la leyenda de **Guillermo Ramón I de Montcada**, quien fuera Senescal de Barcelona, la de la concepción de Jaime I, la narración de la batalla de Úbeda y la leyenda de **Ramón Berenguer III**, conocida como la del *buen conde de Barcelona y la emperatriz de Alemania*.

Del capítulo 11 al capítulo 73. En esta parte más amplia se trata la vida de Jaime I el Conquistador, padre de Pedro el Grande.

Del capítulo 74 al capítulo 168. Parte en la que se narran los hechos ocurridos entre **1276** y **1285**, años del reinado de Pedro II el Grande. Esta última parte es claramente, por volumen, detalle e intensidad, la más importante y en ella se narran los hechos que preceden a la expedición a **Alcoy** y Sicilia, con la conquista de esta última y la victoriosa campaña frente a la invasión francesa de **Cataluña**, expresada como una lucha frente a la injusticia. En la pacífica conquista de Sicilia, **Desclot** suple la falta de acción con una gesta novelesca, llevada a cabo por el rey y que está documentada, el conocido como el *desafío de Burdeos*. Al final, se habla del sitio de **Gerona** y la espera de los refuerzos que habían de llegar de Sicilia. La llegada de las tropas sicilianas acaba con la victoria sobre los franceses y significa en esta narración la victoria de la lealtad. Pedro III el Grande muere de **peste** el año 1285 en **Villafranca del Penedés**.

La característica principal es la objetividad general y la riqueza de información que aporta. El estilo es mucho más cuidado que, por ejemplo, la anterior crónica, el *Libro de los hechos*. En los primeros capítulos hay además prosificaciones de canciones de gesta. En cuanto a la lengua, la crónica de **Desclot** es muy rica y bien redactada, destacando los discursos que pone en boca de los personajes principales.

La tercera crónica es la de **Ramón Muntaner**, la cual es la más larga de las cuatro crónicas ya que comprende desde el engendramiento de Jaime I hasta la coronación de Alfonso el Benigno. Aunque abarque tanto tiempo, la obra fue escrita entre 1325 y 1332. **Muntaner** mantuvo una relación personal con todos los reyes de la **Casa de Aragón** que fueron sus contemporáneos. Al escribir su obra, recurrió especialmente a los textos **historiográficos** para los temas sobre los reinados de Jaime I y **Pedro el Grande**. A partir de **Alfonso el Franco** su fuente casi exclusiva fue su propia experiencia.

La obra fue escrita para ser leída en voz alta. Siempre que se dirige a sus oyentes, suele nombrarles como "señores". **Muntaner** consigue establecer una comunicación directa con sus espectadores. Para ello utiliza técnicas típicas del **juglar** como la interrogación "*què us diré?*" ("*¿qué os diré?*") Además de utilizar un lenguaje vivo y coloquial. Utiliza expresiones populares y refranes así como referencias a los **libros de caballerías**.

El objetivo fundamental de la obra es la de glorificar a los reyes de la **Corona de Aragón**. La sangre, un destino común y la lengua (a la que llama *el bell catalanesc*) son los elementos que integran la base de la comunidad catalana-aragonesa. La conciencia del peligro de división y el valor de la unión quedan también expresados en su crónica, especialmente en el ejemplo de la *Mata de Jonc*. La crónica de **Muntaner** es también un valioso testimonio sobre las expediciones de los **almogávares**.

Finalmente, aparece la última gran crónica, la de Pedro III el Ceremonioso en la cual **Ildefonso Falcones** dice haberse basado para la redacción de *La Catedral del Mar*. Esta crónica se diferencia en algunos aspectos a las anteriores pero las tres tienen un denominador común: el fiel reflejo del mundo de su tiempo.

La crónica fue escrita por orden del rey **Pedro el Ceremonioso**, gran reformador de la **Cancillería Real**. Abarca todo su reinado y el de su padre, el rey **Alfonso el Benigno**. La motivación principal que movió al rey Pedro a escribir la crónica fue el deseo de justificar su política.

La crónica se ha conservado en dos redacciones: la primera se terminó a finales de 1382 y la segunda, datada hacia 1385 donde aparecen cambios de orden menor.

El análisis de la crónica muestra que, dejando a un lado el apéndice, la narración cubre el periodo comprendido entre **1319** y **1369**. La mayoría de los estudiosos coinciden en afirmar que Pedro el Ceremonioso debió empezar a escribir la crónica hacia 1349. Posteriormente, habría contado con la colaboración de un equipo que trabajaría sobre un plan marcado por el propio soberano (los dos principales colaboradores de la obra fueron **Bernat Desclot** y **Arnau de Torrelles**).

El primer capítulo trata de unos episodios selectos de la vida de Alfonso el Benigno, padre de Pedro. Aunque se relatan algunos hechos anteriores, el capítulo comprende esencialmente el periodo entre **1319** y **1336**. El segundo se inicia con el ascenso al trono de Pedro y describe las primeras disensiones con sus tíos y con los representantes de **Cataluña**. Los hechos que se describen van desde 1336 a 1340. El tercer capítulo, el más largo de todos, trata de un único tema: como el rey confiscó el reino de **Mallorca** y los condados continentales del **Rosellón** y de la **Cerdania**.

El cuarto capítulo trata de las uniones formadas en [Aragón](#) y en [Valencia](#) contra Pedro. Se inicia en 1345 y termina en 1351. El quinto empieza con las negociaciones ya comentadas en el capítulo anterior, y con la decisión del rey de aliarse con [Venecia](#). El sexto está dedicado a los hechos de la guerra contra el rey [Pedro I de Castilla](#) y representa la última sección completa de la crónica. El apéndice presenta problemas especiales: en conjunto no parece que sea una parte auténtica de la crónica. Cubre de forma desordenada una serie de hechos que van desde 1370 a 1385. También hay referencias a hechos sucedidos posteriormente a la muerte del monarca.

Después de esta explicación de las cuatro grandes crónicas medievales, la cual ha sido útil para introducir la época en la cual está situada la acción de la obra, pero también ha sido útil ya que la última crónica tiene relación con *La Catedral del Mar*, como se ha indicado anteriormente, y necesaria para ubicar la acción de la obra

Estructura

Formalmente, *La Catedral del Mar* está dividida en cuatro partes, las cuales están divididas en diferentes capítulos. El número de capítulos difiere mucho de una parte a otra, por ejemplo: la primera parte tiene cinco capítulos, la segunda tiene once, la tercera tiene 25 (siendo esta la parte más extensa) y la última tiene doce capítulos.

Por lo tanto, se puede deducir que la acción está centrada en las dos últimas partes, siendo la primera parte una introducción a la trama central (aunque en esta primera parte ya se puede observar uno de los temas principales de la obra) y siendo la segunda parte un nexo entre esta introducción y el centro de la obra. Cabe añadir que las partes están tituladas, mientras que los capítulos están numerados; esto podría ser porque cada título de cada parte tiene relación con lo que sucede en la parte correspondiente.

La primera parte, titulada *Siervos de la tierra*, trata la historia de Bernat Estanyol (padre del protagonista) antes de huir hacia Barcelona con su hijo. Esta parte empieza con la boda entre Bernat y Francesca, en la cual todo transcurre con normalidad hasta la llegada del señor de Navarcles. Como señor de esas tierras, tiene derecho a yacer con la novia en la primera noche que está casada. Aparte de esto, obliga a Bernat a yacer con su mujer delante de uno de sus hombres para comprobar que es cierto. Este hecho provocará un distanciamiento entre el matrimonio que se verá reflejado en todo momento, mostrando su punto álgido a la hora de tener a Arnau. Después de esto, Francesca y Arnau son llevados al castillo del señor de Navarcles, en el cual Francesca se convierte en la prostituta de la soldadesca del castillo y amamantando al hijo del señor, sin poder ver a su hijo.

Esta situación llega a oídos de Bernat, el cual acude al castillo para saber sobre su hijo. Hasta que un día encuentra a un joven que le dice lo que está pasando; este joven le lleva hasta su hijo y Bernat se lo lleva de nuevo a su masía. Al saber que esto es una rebelión contra su señor y conociendo el castigo que se aplica (persecución, maltrato y muerte), recoge la ballesta de su padre y unos cuantos pertrechos y huye hacia las montañas. Durante el tiempo que pasa en las montañas decide huir hacia Barcelona, sabiendo que al vivir un año en la ciudad se consigue el derecho de residencia y por tanto la libertad. Al llegar a la ciudad acude a ver a su hermana, casada con un maestro del gremio de los ceramistas. Grau (marido de su hermana) en un principio se niega a darles ayuda, por lo que Bernat tiene que recordarle la ayuda prestada por su padre para que él pudiera llegar a ser maestro ceramistas. Debido a esto llegan a un acuerdo: Arnau será criado por Guiamona y Bernat trabajará en el taller de Grau.

Lo relatado en esta primera parte (el paso del campo a la ciudad huyendo de los señores feudales) era muy común en esta época, debido a los continuos abusos por parte de los señores contra sus vasallos, a las cuales tenían que defender (en teoría). Muchas veces, los campesinos no conseguían llegar a la ciudad, porque los señores montaban verdaderas cacerías con tal de encontrar lo que por derecho era suyo. Y aunque los campesinos consiguieran llegar a la ciudad, podían ser capturados en esta por los agentes de sus señores y ser devueltos al campo, dónde eran ejecutados ante todos los vasallos a modo de castigo ejemplar.

La segunda parte de la obra, titulada *Siervos de la nobleza*, debido a la muerte de uno de los hijos de Grau Puig, Arnau es apartado de la familia de su tía. Debido a esto pasa a vivir en el taller junto a su padre. Un día se encarama a un árbol y conoce a Joan, un niño de su edad. Arnau y Joan recorren la ciudad de Barcelona hasta llegar al sitio dónde la madre de Joan está encerrada por culpa de un castigo impuesto por el rey.

En este momento, Arnau se da cuenta de que no conoce a su madre; por eso al regresar al taller le pregunta a su padre por su madre y este le dice que su madre es la Virgen María, a la cual no ve pero puede hablar con ella y ella puede comunicarse con él mediante el canto de los pájaros (por ejemplo). Por eso, al día siguiente recorre todas las iglesias de Barcelona junto a Joan para encontrar a la Virgen María. Al final acaban llegando a la catedral de Santa María del Mar, que a pesar de estar en construcción, tiene a su lado la iglesia original. Tanto Arnau como Joan quedan impresionados con la devoción de los *bastaixos*, encargados de transportar las piedras para la construcción de la catedral.

Durante esta parte se puede observar el ascenso de Grau Puig en la jerarquía de la ciudad, pasando a ser un prohombre de Barcelona. Este hecho y la viudedad hacen que se case con la hija de un noble venido a menos. La nueva familia se instala en un palacete de la calle Moncada, pasando el taller de Grau a su segundo. Debido al compromiso contraído con su anterior esposa, y para que no se sepa que les ayudó, se lleva a los Estanyol al palacete como criados. Bernat y Arnau van a vivir de alquiler a una casa muy cercana a la catedral en construcción. Con la subida de los precios del maíz (y por tanto del pan, alimento básico en la dieta medieval), el descontento es cada vez mayor. Joan es adoptado por Bernat, pasando a ser un miembro más de la familia Estanyol.

El descontento entre la población estalla provocando asaltos a diferentes sitios de autoridad; Bernat Estanyol se une a esta revuelta y es acusado de ser uno de los instigadores y por lo tanto es ahorcado junto con otros ciudadanos de Barcelona. Arnau diseña un plan para que la familia de Grau Puig no se burle del cuerpo de su padre; convence a Joan para que se haga pasar por él mientras quema el cuerpo de su padre. Después de hacer esto, Arnau aparece en la capilla de los *bastaixos* y encuentra a alguien que está robando, intenta detenerlo pero este alguien es demasiado fuerte para él. Al recobrar el sentido se encuentra rodeado por los miembros de la junta, siendo acusado de robo. Su inocencia es demostrada gracias al rector de la catedral, el cual consigue encontrar al verdadero culpable (un *bastaix*) y como recompensa es admitido como *bastaix*.

En esta segunda parte se pueden ver algunos temas que han sido una constante en la literatura: la libertad y el honor. Para empezar, la libertad de los Estanyol es conseguida debido a la huida que protagonizan padre e hijo del señor de Navarcles, aunque sea una libertad de la cual no gozaran hasta pasado un año; por otra parte esta libertad depende de Grau Puig y Guiamona en un principio, pero con la muerte de Guiamona, conseguir la carta de libertad depende enteramente de Grau Puig (aunque al final no suponga un problema para Bernat conseguir la carta de libertad). El otro gran tema tratado es el honor.

Se ha asociado muchas veces el honor a los nobles, pero este planteamiento no es del todo correcto, ya que la gente de las capas bajas también sentía este “sentimiento” del honor ante todo. Concretamente en esta parte de la obra el honor está muy presente en Bernat Estanyol y en su hijo Arnau, ya que el primero, al actuar en la revuelta del maíz, muestra que el pueblo es la parte más importante de la sociedad y por lo tanto tiene que ser respetado; Arnau, al quemar el cuerpo de su padre intenta (e incluso consigue) salvaguardar el honor de su padre de las burlas de la nueva mujer de Grau Puig y la familia de este. Por lo tanto el honor de Bernat queda restituido con esta acción.

En la tercera parte de la obra, titulada *Siervos de la pasión*, Arnau continúa trabajando como *bastaix* en el puerto. Mientras Joan, después de haber salido del seminario y de haber conseguido que su hermano (Arnau) se casara, decide ir al interior a ejercer como inquisidor. Mientras él está fuera, Arnau continúa con su vida de casado hasta que se reencuentra con Aledis, una joven que había vivido en la misma casa que él y Joan. Aledis siente un amor pasional hacia Arnau, mientras que este, debido a sus convicciones morales debe mantenerse fiel a su esposa. El problema es que vencer a la tentación es muy difícil y por lo tanto acaba cayendo; Arnau se resiste pero Aledis le amenaza con decírselo a los miembros de la junta (ser infiel a la esposa conlleva la expulsión de la hermandad), así que este no tiene más remedio que aceptar.

Arnau decide ir con las tropas de Barcelona a la guerra para alejarse de Aledis y así conseguir volver a ser fiel a su esposa. Cuando Aledis se entera de esto, se pone en camino hacia Figueras, donde se está reuniendo el ejército de Pedro III. Los soldados, pensando que Aledis es una prostituta más, la llevan a donde estas están. Allí, se encuentra con Francesca (la madre de Arnau), pero Aledis no lo sabe. Esta explica que Arnau es su marido y que ella está embarazada, que por eso había seguido a la tropa. Francesca va a donde se encuentra Arnau y le explica esto. Él dice que su mujer no puede tener hijos y que por tanto es imposible que esté embarazada. Francesca miente a Aledis y le dice que Arnau ha muerto.

Al terminar la campaña en el norte, Arnau regresa a Barcelona. Al haberse librado de Aledis, su única preocupación vuelve a ser la de trabajar y la de llevar piedras para ayudar en la construcción de Santa María del Mar. A la ciudad de Barcelona llegan rumores sobre la peste bubónica. Estos rumores se cumplen y la peste empieza a matar en la ciudad. La mujer de Arnau muere y este, abatido por la tristeza que le invade, se sienta en su casa a esperar que la peste se lo lleve. Durante tres días espera sentado, palpándose el cuerpo en busca de bubones (hinchazón de los ganglios).

Al darse cuenta de que no tiene ninguno pasado los tres días, decide salir a la calle. Allí salva a unos niños judíos de un posible linchamiento y el padre de estos, en agradecimiento, le da una pequeña fortuna y a su esclavo Sahat (rebautizado como Guillem) para ayudarlo en el negocio de cambista. Debido a la gran mortalidad que la peste produce, muchos jóvenes se quedan sin padres; la junta de *bastaixos* consigue que Arnau adopte a Mar, hija de un *bastaix* muerto durante la epidemia. Entre ellos tres (Mar, Sahat/Guillem y Arnau) nacerá un vínculo afectivo inseparable.

Al enterarse de que su tío (Grau Puig) está pasando apuros económicos, Arnau decide que es el momento de vengarse. Comprando toda la deuda de su tío hace que, en cuanto él quiera puede embargárselo todo, y por consiguiente, arruinar a la familia de su tío. Cuando esto pasa, Arnau se presenta en el palacete de la calle Moncada junto a Sahat para anunciar que todas las pertenencias de la familia de Grau Puig pasan a ser suyas. Entonces, Arnau ordena a Sahat que queme todos los zapatos de la casa, vengando así la humillación de su padre al haber tenido que besar los pies a sus familiares para pedirles perdón. Vende todas las posesiones de su tío y cierra el palacete.

Durante la guerra entre la corona de Aragón y Castilla, Pedro I, rey de Castilla, intenta atacar el puerto de Barcelona. Para evitar que la ciudad sea saqueada, Arnau Estanyol embarranca su navío ante la entrada del puerto para evitar que los navíos de Pedro I entren en el puerto. A pesar de esto, Pedro I insiste en bombardear la ciudad; sus intentos fallan y esto provoca que todas las tropas de Barcelona se rían de la ineffectividad de sus artilleros; tras varios intentos, Pedro I se retira. Debido al acto de heroicidad de Arnau, el rey Pedro III le da la mano de su ahijada Eleonor. Debido a que tiene varios señoríos, Arnau se tiene que ir por un tiempo de la ciudad para tomar posesión de los mismos. Al ver la situación en la que están los habitantes de las tierras de su esposa, decide abolir los derechos de los señores de aquellas tierras lo cual provoca la amistad de los campesinos y el odio de los nobles.

En los últimos capítulos de esta parte, Eleonor idea un plan para alejar a Mar (la protegida de Arnau) de su esposo, pensándose que mantienen relaciones sexuales. En este plan intervienen Joan, el cual ha vuelto del interior y el señor de una masía de Mataró. Este caballero secuestra a Mar y la viola. Arnau al enterarse convoca a la *host* de Barcelona para rescatarla. Al llegar a la masía, Arnau debe tomar una decisión: asaltarla para restaurar el honor de Mar o dejar que Mar se case con el caballero que la ha secuestrado. Joan aconseja a Arnau que lo mejor que puede hacer es casarla con el caballero y así arreglarlo. Arnau decide hacer caso a su hermano; Sahat se va de Barcelona para montar su propio negocio en Pisa (Italia).

Esta tercera parte es la que consigue dar el giro a la acción. Primero porque Arnau se debate entre lo que le dicta su conciencia, forjada por el enorme peso de la iglesia Católica en la sociedad, y entre la pasión. Este debate está producido por los múltiples encuentros con Adelis y la fidelidad que debe guardar hacia su mujer; aunque cuando esta muere se vería "liberado" pero para entonces Adelis está desaparecida junto a la madre de Arnau. Este es el segundo gran punto que toca esta parte: el reencuentro entre Francesca y Arnau. Aunque este no la reconoce, Francesca sí que lo hace cuando le ayuda a librarse de Adelis para conseguir que su hijo vuelva a ser feliz con su mujer. El último gran punto en esta parte es el odio que se crea entre Mar y Eleonor.

Este odio aparece con la llegada de Eleonor a la familia formada por Arnau, Sahat y Mar. Eleonor al principio no le hace caso a Arnau pero con el paso del tiempo empieza a amarlo, aunque solo sea por su propio interés. Ella piensa que Arnau solo quiere a Mar y por lo tanto debe quitarla del medio (por lo tanto se crea una especie de triangulo amoroso). Debido a estos celos, Eleonor consigue involucrar a Joan en su plan para alejar a Mar de Arnau. Así pues, mientras Arnau está ejerciendo su cargo de cónsul del mar, Mar es secuestrada, llevada hasta Mataró y violada en la masía de un caballero.

Así pues, al haber sido desprovista de su honor, debe ser casada. Eleonor consigue quitarse de en medio a Mar, pero no consigue consumar su matrimonio con Arnau.

En la última parte de la obra, titulada *Siervos del destino*, se resuelve todo. Debido a que Eleonor no consigue consumar su matrimonio con Arnau, crece en ella un odio irremediable hacia su marido. Al conocer de la existencia de los Puig y del hijo del señor de Navarcles, urde un pacto con estos para vengarse de Arnau.

Así pues, Arnau es acusado de simpatizar con los judíos y de ser el hijo de una bruja; esta última acusación es sostenida por el hijo del señor de Navarcles, el cual sufre de ataques de epilepsia. Esta acusación es mandada al tribunal de la Santa Inquisición, la cual se encarga de "limpiar" de herejes las ciudades de la cristiandad.

Al enterarse de esto, Joan intenta ayudar a su hermano, pero lo único que consigue es que Nicolau Eimerich (inquisidor general) sospeche de él también. Mientras tanto, Adelis y dos de sus compañeras acuden a Barcelona para intentar ayudar a Francesca, la cual ha sido llevada hasta allí para el juicio contra Arnau. Al enterarse de la desgracia de su antiguo amo, Sahat acude a Barcelona para ayudar a Arnau. Finalmente, y con el mismo propósito, Joan va a visitar a Mar, que solo piensa en matarlo en un principio pero al final se impone el amor hacía Arnau. Mientras tanto, el juicio sigue adelante; durante el juicio se le indican las diferentes acusaciones que hacen que este allí e intentan utilizar a Francesca para conseguir que Arnau confiese y así obtener todos sus bienes.

A Sahat se le ocurre que la única manera de salvar a Arnau es consiguiendo que la *host* sea convocada y que las tropas del infante don Joan no intervengan durante el tiempo que la *host* esté convocada. Así pues, Sahat acude a uno de los mentores del infante para convencerle de que es lo que se tiene que hacer. Este a su vez se lo dice al infante, el cual accede debido a las múltiples deudas que su padre tiene con Arnau.

Así pues se convoca a la *host*, la cual es encabezada por los *bastaixos*. Se dirigen al palacio episcopal y reclaman la liberación de Arnau, diciendo que si no es liberado asaltarán el palacio para hacerlo. Así pues, y después de saber que las tropas no intervendrán, Nicolau lo libera, imponiéndole el *sambenito*. Con la intervención de Sahat, el cual consigue que la inquisición se aparte de Arnau debido a que se ha quedado sin fortuna, Arnau se asegura que la inquisición no intervendrá más en su vida. Después de esto, Joan se cobra su propia venganza contra Eleonor y la quema.

Él se pone a rezar por su alma a su lado y también muere. Mientras tanto, Sahat y Arnau emprenden un negocio de seguros para navíos, con el cual consiguen recuperar la fortuna de Arnau. Después de esto, Sahat muere y Arnau se casa con Mar. La novela acaba con la inauguración de la catedral.

Personajes

La obra gira en torno a la vida de Arnau Estanyol, desde la boda de sus padres hasta la misa de inauguración de la Catedral del Mar. Por lo tanto en él encontramos al personaje principal de esta obra. Junto a él irán apareciendo y desapareciendo (como su padre, Bernat) los demás personajes de la trama. Después de Arnau podemos encontrar una serie de personajes, que podría ser calificados como secundarios pero que ayudan a que la obra no se estanque, tales como Joan, Sahat/Guillem, Mar y Francesca (la madre de Arnau), en este grupo se podría añadir también ha Adelis, que aunque no podría considerarse como personaje de importancia, es la que consigue hacer avanzar la trama en ciertos puntos de la obra (como cuando Arnau es juzgado por la inquisición).

Finalmente encontramos a los antagonistas de la obra, los cuales son Grau Puig y su familia y Eleonor (la segunda esposa de Arnau). Ahora pasaremos al análisis de los personajes que destacan por encima de los otros en la obra.

Empecemos por **Arnau**. Como se ha dicho anteriormente, es el personaje sobre el cual gira la trama (aparte de la construcción de la catedral). Por conseguir la libertad de su hijo y la suya propia, su padre lo rescata del castillo de su señor y huye con él a Barcelona; a partir de este momento, veremos cómo Arnau va evolucionando a lo largo de unos 55 años, pasando por su infancia, su adolescencia y su madurez. Este personaje siente una profunda devoción hacia su padre, como queda demostrado cuando quema el cadáver de este para que no se burlen de él, y hacia la Virgen María, ya que acude a ella siempre que necesita ayuda, siendo para él su madre.

Es un personaje que se ve marcado por el ansia de libertad que llevó a su padre a huir hacia Barcelona; esta huída hará que todas las decisiones que Arnau tome sean en pro de la libertad; en algunas partes (como cuando esta fornicando con Aledis) se puede observar que es un personaje muy marcado por la sociedad, una sociedad muy influenciada por el cristianismo y por un fuerte sentimiento contra las mujeres y contra las personas de otras religiones (aunque esto último no llegue a mostrarse en Arnau).

Se puede observar una doble evolución en este personaje: la madurez que va adquiriendo a base de sus múltiples acciones (quemar el cadáver de su padre, convertirse en *bastaix*...) y la evolución en la escala social, ya que pasa de ser un *bastaix* a ser cónsul del mar, sin olvidar sus orígenes humildes. En esta segunda evolución se puede ver como es ayudado por otras personas (como Sahat y el antiguo dueño de este) que, en una sociedad tan cerrada, jamás podrían ser considerados como iguales; este es uno de los rasgos más interesantes de Arnau, ya que no hace distinciones según la condición de cada persona, sino que las distingue por sus acciones. Cabe destacar también que, en algunos momentos Arnau se convierte en un personaje vengativo, por ejemplo cuando consigue arruinar a la familia de su tío, quemando todos los zapatos de la casa para saldar así la humillación que su padre había sufrido.

Pasemos a **Joan**. Se podría decir que es el segundo personaje con mayor importancia en la obra. Lo primero que sabemos de él es que espía a Arnau y sus primos cuando estos no se habían separado. Cuando conoce a Arnau, Joan le lleva a que conozca a su madre, la cual está encerrada por haber sido infiel a su marido. Después de este momento, se crea un vínculo afectivo muy grande entre Arnau y Joan, hasta el punto de que Bernat decide adoptar a Joan como hijo suyo. Joan, al contrario que Arnau, ingresa en la escuela debido a que el párroco encargado de cuidar la antigua ermita de Santa María lo recomienda. Así pues, mientras Arnau ayuda en la construcción de la catedral, Joan estudia para ser monje. Con el paso del tiempo, los caminos de estos dos hermanos se separaran para volverse a unir cuando Arnau es un cambista; hasta este punto el personaje de Joan resulta cariñoso y entrañable, pero a partir de que es engañado por Eleonor para apartar a Mar (personaje del cual hablaremos más tarde) de Arnau, hace que el lector deje de sentir cariño por él.

Después de esto, Joan se convierte en inquisidor, hecho que hace que la poca simpatía que podía quedar hacía él desaparezca; esto es así porque el lector puede observar como es implacable a la hora de conseguir las confesiones de los acusados y por lo tanto hace que el lector sienta odio y repulsa hacía el personaje. Aunque al final se intenta redimir, castigando a la mujer que lo había engañado. Por lo tanto, en Joan se pueden observar dos etapas que se pueden relacionar con lo que el lector siente hacía él: la primera en la cual el lector siente cariño hacía él y la etapa en la que el lector repudia al personaje por sus actos como inquisidor. Por lo tanto, es un personaje redondo, pero sin llegar a serlo como Arnau.

Pasemos ahora al personaje de **Sahat**. Es un personaje, que a pesar de poder ser considerado como secundario, tiene una gran importancia en la obra. Para empezar, es un esclavo un tanto peculiar, ya que muestra una gran inteligencia (al menos a la hora de hacer negocios) y un sentimiento paternalista (en el sentido de querer lo mejor) para los hijos de su primer amo, para Arnau y para Mar. Poco es lo que sabemos de este personaje, sabemos que tiene un hermano (también esclavo) en alguna parte de Italia y poco más. Sahat es uno de los regalos que Arnau recibe de parte de un comerciante judío por haber salvado a sus hijos. Debido a esto, tiene que ser bautizado en la fe cristiana, pasándose a llamar Guillem. A pesar de ayudar a Arnau, tanto él como su antiguo amo saben que este se negará a comerciar con esclavos, por lo tanto el judío recomienda a Sahat que lo haga a escondidas de Arnau; con este negocio y a base de enseñarle como debe actuar un cambista, inician un negocio que hará que Arnau consiga una fortuna.

Entre Sahat, Arnau y Mar se crea un vínculo afectivo enorme, que solo será destruido, en parte, cuando Joan ayude a Eleonor (esposa de Arnau) a separar a Mar de Arnau. Debido a esta separación, Sahat decide irse a Pisa, donde inicia un negocio de cambista, utilizando los contactos que Arnau tenía y que fueron dados a conocer por el antiguo dueño de Sahat. Es un personaje muy leal, tanto a Arnau como a Mar, y esto se puede ver cuando abandona a Arnau porque este decide entregar a Mar al secuestrador y violador de esta y porque en cuanto se entera de los problemas de Arnau, acude a Barcelona para ayudar a su amigo, volviendo a hacer uso de su inteligencia para conseguir salvar a Arnau de la Inquisición.

Encontramos también a **Francesca, Mar y Aledis**, madre, esposa y amante respectivamente de Arnau. En el caso de **Francesca**, se podría decir que desaparece de la vida de Arnau cuando son llevados al castillo del señor de Navarcles y son separados. Arnau no se vuelve a encontrar con su madre (sin saber quién es ella) hasta que no se alista en el ejército de Pedro III. Aquí es ayudado por su madre a librarse de Aledis; después de esta campaña, tanto Francesca como Aledis desaparecen de la vida de Arnau hasta que este es juzgado por la Inquisición y utilizan a Francesca para intentar quebrantar la voluntad de Arnau. De Francesca se puede decir que es un personaje muy maltratado por la vida, ya desde el principio cuando se casa con Bernat, hasta que es utilizada en el juicio contra Arnau, en el cual ella misma se tiene que poner a prueba para negar que Arnau sea su hijo. Pasemos al personaje de **Mar**. Es una chica que pierde a sus padres durante la epidemia de peste que asoló Europa y que es adoptada por Arnau. Conforme pasa el tiempo se puede observar cómo crece el amor entre ellos dos. Esto hace que Mar sea apartada de la vida de Arnau, para al final conseguir casarse. Mar es un personaje sufridor (la muerte de sus padres, la separación de Arnau...) y esto hace que al lector le sea un personaje simpático al cual se desea que le pase lo mejor.

Finalmente hay que hablar de **Aledis**, con la cual Arnau mantiene relaciones sexuales a pesar de que los dos están casados. Es un personaje obsesivo con Arnau, al cual llega a amenazar varias veces para conseguir quedarse a su lado. Esto hace que cuando se nos introduce al personaje nos parezca repulsivo, pero al final acaba cayendo bien al lector porque esta obsesión que tiene hacia Arnau cambia cuando conoce a Francesca y decide ayudar tanto a Arnau como a Francesca cuando estos son juzgados por la Inquisición.

En lo que se refiere a los personajes antagonistas, encontramos a **Grau Puig y su familia** (su segunda esposa, su hijo y su hija), Eleonor (segunda esposa de Arnau) y el hijo del señor de Navarcles. Todos estos personajes tienen en común el odio hacia Arnau, ya sea por que se vieron arruinados (Grau y su familia), porque Arnau no la quiere (Eleonor) o porque sufren de epilepsia "por culpa" de Francesca (el hijo del de Navarcles). En el primer caso este odio se debe a que Arnau consigue que le deban pagar a él las deudas de la familia y al no hacerlo todas sus posesiones pasan a ser de Arnau. La primera medida de este es quemar todos los zapatos de sus parientes, obligándoles a irse descalzos de la ciudad. Entonces pasan a vivir en las antiguas tierras de su familia (la de los Puig). En el segundo caso, el de Eleonor, el odio se debe a que según ella Arnau prefiere a Mar (y por lo tanto se la quita de en medio) y a que este no quiere tener hijos con ella. Debido a que la única manera que tiene de heredar la fortuna de Arnau es teniendo un hijo, cuando este se niega, crece en el interior de Eleonor la llama del odio. Finalmente, en el caso del hijo del señor de Navarcles el odio es por dos motivos, el primero son los ataques de epilepsia que sufre el hijo y el segundo es por la abolición de los derechos de los nobles que Arnau hace cuando esas tierras se convierten en la dote que Eleonor presenta para la boda. Así pues, cuando estas partes entran en contacto urden un plan para arruinar a Arnau. Este plan pasa por acusarle de hereje y de brujo ante la inquisición.

Por lo tanto, se puede observar como estas tres partes tienen una misma cosa en común: su odio hacia Arnau. Por lo tanto, estos personajes se verán movidos solo por el objetivo de arruinar a Arnau; por lo tanto, se puede decir que son personajes lineales ya que no evolucionan a lo largo de la obra. A modo de conclusión cabe añadir que mientras los personajes que representan a las personas honradas son los que tienen una buena relación con Arnau (ya que en algunos momentos son de su misma condición), mientras que los personajes que representan a las capas superiores son los que desean lo peor para él (a pesar de que hacia el final de la obra Arnau sube en la pirámide).

Espacio y Tiempo

La acción sucede, principalmente en Barcelona. Aunque a veces la acción es trasladada a otras zonas tales como Navarres, Tarragona, Figueras y Perpiñán. Localizando más la acción en Barcelona, se puede ver como se recorre la zona de Santa María del Mar, la calle Moncada, el palacio episcopal (el barrio gótico en general), las canteras de la montaña de Montjuïc y las playas de Barcelona. En lo que se refiere al tiempo, el tiempo histórico pertenece a finales del siglo XIII y principios del XIV (se ajusta a las fechas de la construcción de la catedral); el tiempo interno sería el de unos 55 años (desde que Bernat y Arnau llegan a Barcelona hasta la finalización de la catedral) y lo que al tiempo psicológico se refiere, se podría decir que es variable, pasando de momentos en los que es muy rápido a momentos en los que se vuelve más lento.

En esta obra, encontramos una mezcla entre narración, descripción y diálogo; siendo la que más importancia tiene la narración. En lo que se refiere al tipo de narración, la novela está narrada de forma omnisciente, ya que el autor conoce todo lo que harán sus personajes y todo lo que harán los mismos.

En las novelas históricas, los autores hacen hablar al narrador y a los personajes en su idioma materno (el del autor) y sólo a veces introducen una forma arcaizante o dialectal para que tanto el diálogo de los personajes como las intervenciones del narrador tengan aire de autenticidad, como por ejemplo en el siguiente extracto: “Era una casa humilde, como todas las de los *bastaixos* por más que aquella fuera la de Bartolomé, uno de los prohombres de la cofradía.” Como se puede ver, el lenguaje utilizado pertenece a los registros actuales y vemos como aparece una forma dialectal (*bastaixos*) que consigue otorgar al texto un cierto grado de veracidad en lo que a la lengua se refiere.

En el siguiente extracto se puede observar lo mismo, pero esta vez se encuentra en un diálogo: “[...] está justo en la esquina de las dos calles de los cambistas: *Canvis Nous* y *Canvis Vells*, ¿qué mejor casa que está?” Aquí se puede observar otro dialectalismo referido a las dos calles citadas en el fragmento. Por lo tanto, se corrobora que el autor ha utilizado dialectalismo para otorgar veracidad a su obra, ya que estos dialectalismos provienen del catalán y la acción transcurre en Barcelona.

Otra de las características de la novela histórica es que le otorga una gran importancia a la descripción y al diálogo. Esto se puede ver en *La catedral del mar*, algunos ejemplos de esto pueden ser los siguientes:

“El Pla d’en Llull, un espacio abierto entre Santa María y el convento de Santa Clara, estaba lleno a rebosar. La gente se había sentado en el suelo y charlaba sin apartar la vista del lugar en el que debía aparecer el trovador valenciano; su fama era tal que hasta algunos nobles habían acudido a escucharlo, acompañados por esclavos cargados con sillas para toda la familia [...]”

Finalmente, cabe destacar que el vocabulario empleado en la obra es muy comprensible y cercano al lector, ya que no hace uso de un vocabulario muy culto y refinado, al contrario de lo que sucede en *Ivanhoe*, obra en la cual encontramos que el lenguaje empleado es muy elevado, haciendo que parezca en algunos puntos irreal. Buen ejemplo de esta diferencia podría ser el siguiente diálogo extraído también de *La catedral del mar*:

“¡El rey! El rey, Arnau. Míralo. ¡Qué porte! ¿Y su espada?, ¡menuda espada! Y aquel noble. ¿Quién es, Arnau? ¿Lo conoces? Y los escudos, las armaduras, los pendones...”

Como se puede ver en este pequeño extracto, el nivel de lenguaje es estándar adecuado a la lengua moderna.

Conclusión

Finalmente, y a modo de conclusión, hay que decir que *La catedral del mar* difiere en ciertos aspectos a lo que es una novela histórica convencional. Para empezar, hay que destacar el realismo que el autor le otorga a sus personajes empleando un lenguaje no muy elevado, haciéndolos cercanos al lector. Por otra parte hay que añadir que esta obra algunas veces parece ser la típica tele-novela que tan de moda está en estos días, ya que podemos observar infidelidades (perpetradas por Aledis y involucrando a Arnau), traiciones (como la de Eleonor) y venganza (como la de Arnau). Finalmente, hay que decir que *La catedral del mar* es una ficción histórica, ya que mezcla personajes y hechos reales con personajes y hechos que son una invención del autor, de todas maneras, estos últimos quedan bien conjuntados con los hechos y personajes históricos, consiguiendo darle cierto grado de realidad a la ficción planteada por el autor.

3.3 Comparación entre *Ivanhoe* y la *Catedral del Mar*

Aunque ambas novelas pertenecen al género de la novela histórica, podemos encontrar ciertas diferencias entre una y otra. La más significativa es, posiblemente, la de los personajes; por un lado encontramos que en *Ivanhoe* aparecen personajes reales (tales como el rey Ricardo y el príncipe Juan), personajes ficticios (como es el caso del propio *Ivanhoe*) y personajes que se encuentran dentro del imaginario inglés (Robin Hood). Este hecho llama mucho la atención, ya que es en la única novela del llamado **ciclo de Waverley** en la cual pasa esto. En cambio, en *La Catedral del Mar*, encontramos que **Ildefonso Falcones** utiliza una mezcla de personajes ficticios (Arnau, Joan...) con algunos personajes históricos (Pedro III...), por lo tanto es una muestra clara de la “libertad” que existe en las novelas históricas.

Podemos encontrar también que el lenguaje empleado en cada novela es diferente. Encontramos en *Ivanhoe* un lenguaje muy culto, rozando posiblemente el lenguaje utilizado en la Edad Media; este lenguaje se aplica a todos los personajes que intervienen en la acción (en mayor o en menor medida), así encontramos que Wamba (bufón y posterior escudero) utiliza el mismo nivel de lenguaje que *Ivanhoe* o Brian de Bois-Gilbert. Sin embargo, encontramos que en *La Catedral del Mar* todo el lenguaje es igual, tanto para los estratos más bajos como para los nobles. Este es un claro ejemplo del avance que la novela histórica ha sufrido desde sus inicios hasta nuestros días: la sustitución de un lenguaje al autor por uno que le es cercano y que utiliza constantemente.

Cabe destacar también la estructuración de las dos obras. En *Ivanhoe* podemos ver que, a pesar de seguir una misma línea de acción, se cambian algunas veces la situación de la historia, con lo que el lector tiene que hacer el esfuerzo de recordar el punto exacto en el que el autor le ha dejado.

Por lo tanto, podríamos decir que **Walter Scott** no le da mucha importancia a la estructuración; sin embargo, en la novela de **Ildefonso Falcones**, encontramos una estructuración muy pautada ya que está dividida en cuatro partes; sin embargo este autor tampoco le otorga mucha importancia al número de capítulos que hay en cada parte, pero esto no resulta tan importante.

Sin embargo, encontramos que las dos obras tienen algunos puntos en común, aparte de tener como excusa una parte de la Historia. Este es el caso de las descripciones, las cuales son muy elaboradas en ambas obras. Por un lado encontramos las descripciones que **Walter Scott** hace cuando tienen lugar algún combate (como es el caso de los duelos entre Ivanhoe y Bois-Gilbert) o al principio de la obra, cuando el autor habla de los lugares donde transcurrirá la acción. En el caso de *La Catedral del Mar* encontramos que las descripciones son muy detalladas cuando se habla de la construcción de la catedral. También podemos encontrar descripciones como estas cuando los autores se refieren a los personajes principales de la obra.

Otra semejanza que encontramos entre estas dos obras es la experiencia por la que pasan los dos personajes principales. Tenemos a Ivanhoe, que pertenece a la estamento noble pero que viene a menos debido a la llegada del príncipe Juan al trono (aunque sea usurpándolo); por el otro lado tenemos a Arnau, el cual va ascendiendo en la escala social hasta llegar a ser el marido de la ahijada del rey; después de esto a Arnau le empieza a ir todo mal y regresa casi al inicio de su camino: dedicarse al comercio.

Por lo tanto, podemos establecer un paralelismo entre el personaje de Ivanhoe y Arnau, ya que los dos son personajes que en un momento de su vida pasan por un momento en que se ven relegados a un segundo plano (aunque después se recuperan de esto). Estos dos personajes también tienen en común que se mueven por unos ideales, que son los de justicia e igualdad (hay que recordar que a ninguno de los dos les importa tener trato con los judíos, hecho muy mal visto en la sociedad de la época).

Cabe destacar también que ni **Walter Scott** ni **Ildefonso Falcones** prestan mucha atención al tiempo de sus novelas. El único tiempo que queda definido es el histórico, sin embargo el paso de los años o de los meses en la obra no tiene mucha importancia; por lo tanto sabemos del paso del tiempo porque se menciona muy por encima. Este hecho es debido a que lo que verdaderamente importante es el desenlace de la obra, sin importar cuánto se tarda en llegar a él. Otra característica que las dos obras tienen es la de su desenlace; tanto en *Ivanhoe* como en *La Catedral del Mar*, este es feliz. Por un lado tenemos que los dos personajes se acaban sobreponiendo a las adversidades a las que se han enfrentado a lo largo de la obra y finalmente los dos consiguen su objetivo y casarse con la mujer con la cual han compartido más tiempo (Mar en el caso de Arnau y lady Rowena en el caso de Ivanhoe).

Hay que añadir la figura de los padres en las dos obras. Por un lado tenemos a Cedric el Sajón (padre de Ivanhoe), que en un primer momento intuimos que no está de acuerdo con las decisiones de su hijo; con el paso del tiempo, ira aceptando esto y al final se convertirá en pieza clave a la hora de liderar el asedio al castillo dónde ha estado preso y a la hora de conseguir el rescate para el rey Ricardo, cabe destacar que en ningún momento se menciona a la madre de Ivanhoe. Por el otro lado encontramos a Bernat y Francisca, padres de Arnau y que son claves en dos aspectos de la vida de este; por un lado encontramos que Bernat rescata a su hijo del castillo de su señor y se lo lleva a Barcelona para que tenga un futuro, por el otro vemos como Francisca consigue apartar de la vida de Arnau a Adelis y como le salva cuando este es juzgado por la Inquisición, por lo tanto se convierte en alguien trascendental en los peores momentos de Arnau.

4. ANEXO

Anexo

En este apartado se incluyen algunas imágenes relacionadas con este trabajo.



Walter Scott



Imagen de la novela Waverly



Imagen de la novela Ivanhoe



Imagen de la novela Rob Roy



Ildefonso Falcones



Imagen de Santa María del Mar

5. CONCLUSIONES

Por lo tanto llegamos a la conclusión que una de las diferencias que podemos encontrar entre la novela histórica del siglo XIX y la contemporánea es que la del siglo XIX se basaba prácticamente en sucesos ocurridos en el país del autor (o en la ciudad), relacionados con el nacionalismo imperante en la Europa de este siglo (debido al Romanticismo y las guerras napoleónicas); debido a esto, el autor se tenía que basar en relatos que podían ser o no verídicos. Esto no ocurre en la novela contemporánea, ya que los autores actuales tienen los archivos creados en épocas pasadas para conocer con detalle el lugar y el tiempo en los cuales transcurren las acciones de su novela. Por lo tanto se podría decir que el trabajo de los novelistas pasados tiene mucho más valor debido al no uso de estos recursos (archivos...).

Otro aspecto en el cual se nota el distanciamiento entre la novela histórica pasada y la actual es en el personaje. Los personajes de la novela histórica contemporánea pertenecen a los estratos bajos de la sociedad (caso de Arnau), aunque también encontramos algunos personajes que se encuentran en los estratos altos, como sucede en *El nombre de la rosa*, del escritor italiano **Umberto Eco**; en estas novelas se puede observar que los personajes principales van subiendo en la escala de la sociedad en la cual les ha tocado vivir, por lo tanto se observa una doble evolución de los personajes: la psicológica y la social. Esto no sucede en las novelas históricas del siglo XIX, en estas encontramos que los personajes ya tienen un puesto en la sociedad predeterminado y no se mueve de este (aunque a veces se les aleja de este puesto luego lo recuperan). De esto se puede extraer que actualmente se tiende a la creación de personajes que pueden conectar fácilmente con el lector debido a su condición de gente humilde.

Finalmente, el último gran cambio que se ha producido en la novela histórica ha sido el de la lengua. En la novela histórica del siglo XIX se utilizaba la lengua que se empleaba era muy culta, rozando la manera de hablar de las gentes en la cual transcurría la acción. Sin embargo, en la novela histórica actual el autor utiliza el nivel estándar de su lengua y lo pone en la boca de sus personajes, junto algún arcaísmo para adornar el discurso de sus personajes.

La novela histórica, situada entre la historia y la literatura, puede narrar y explicar los acontecimientos con mayor viveza y emoción, sin la gravedad del relato puramente histórico, puede revivir el pasado, infundir vida nueva a ese material, penetrar en los caracteres principales de una época o una sociedad, en definitiva, calar en su esencia. No existe una incompatibilidad entre historia y literatura; la historia supone rigor, fidelidad, exactitud y la novela aporta fantasía, imaginación, en una palabra, ficción literaria.

La presencia de elementos históricos en una obra literaria no sólo no la destruye como tal, sino que puede contribuir poderosamente a embellecerla y enriquecerla. Todo se reduce a una cuestión de proporciones, a que ambos elementos, el histórico y el ficcional, se mezclen en la cantidad y de la manera adecuadas. Gracias al carácter ejemplarizante de la historia, la novela histórica constituye además un género que ayuda a la reflexión del hombre, ya que le obliga a pensar sobre el transcurso del tiempo. El hombre contemporáneo es consciente de sí mismo y de la historia, como nunca antes lo había sido. Presente y pasado se hermanan en la novela histórica: por un lado, la visión del pasado se ilumina con los conocimientos del presente y, a su vez, la comprensión del pasado enriquece la del mundo actual y nos hace mirar con ojos nuevos al porvenir.

La novela histórica es, por tanto, una invitación a la historia, una invitación a ampliar el conocimiento de nuestro propio pasado y, en definitiva, el conocimiento de nosotros mismos porque *sin la historia, la sociedad humana nada sabría de sí misma*.

6. BIBLIOGRAFIA

- Lukács, Georg; *La novela histórica*; editorial ERA; primera edición en Alemania (1955), publicado en España (1966 y 1971); traducido por Jasmin Reuter.
- Pérez, Enrique; *Escribir, manual de técnicas narrativas*; editorial SM; publicado en 2001.
- Alborg, Juan Luís; *Historia de la literatura española*; editorial Gredos; volumen número IV.
- Madrazo P.G, Moragón C; *Literatura*; editorial Pirámide; publicado en 1991.
- Bell, Cory; *Literatura a simple vista*; editorial Celeste; publicado en 1999; traducido por Guillermo Espinosa.
- Riquer, Martín y Valverde, José María; *Historia de la Literatura Universal*; editorial Planeta; publicado en 1994; volumen número VII: Romanticismo y Realismo.
- Spang, Kurt Mata, Carlos y Arellano Ignacio; *La novela histórica: teoría y comentarios*; editorial Eunsa.
- Scott, Walter; *Ivanhoe*; editorial Unidad; publicado en 1999; traducido por Guillem d' Efk.
- Falcones, Ildefonso; *La Catedral del Mar*; editorial Grijalbo; publicado en 2006.
- Cabot Josep Tomàs y Padró Sancho Carles; *Catedrales*; Historia y Vida; número 482; páginas 30-40.
- Losada Juan Carlos; *Ataque a un castillo*; Historia y Vida; número 485; páginas 27-53

INDICE

- 7) Introducción.....pág.1
- 8) Parte teórica
 - 2.1 Contextualización de la novela histórica págs. 2-6
 - 2.2 La novela histórica clásica en pugna con el Romanticismo págs. 6-7
 - 2.3 La novela histórica y el drama histórico págs. 7-8
 - 2.4 La peculiaridad de la plasmación dramática del hombre págs. 8-9
 - 2.5 El problema del carácter público págs. 9-10
 - 2.6 Desarrollo del historicismo en el drama págs. 10-11
 - 2.7 Constitución de la novela histórica como género especial págs. 11-12
 - 2.8 La novela histórica de finales del siglo XIX y principios del XX pág. 12
 - 2.9 Popularidad y espíritu de la historia págs. 12-13
 - 2.10 La forma biográfica y sus problemas págs. 13-16
 - 2.11 Desarrollo del nuevo humanismo en la novela histórica págs. 16-20
 - 2.12 Evolución de la novela histórica según Carlos Mata págs. 20-21
 - 2.13 ¿Qué es novela histórica? Definición y caracterización págs. 21-22
 - 2.14 Aparición de la novela histórica págs. 22-23
 - 2.15 Razones para el cultivo de la novela histórica págs. 23-24
 - 2.16 Mezcla de elementos históricos y ficticios págs. 24-26
 - 2.17 Los personajes en la novela histórica págs. 26-27
 - 2.18 Géneros limítrofes págs. 27-28
 - 2.19 La novela histórica ilusionista págs. 28-29
 - 2.20 La novela histórica anti-ilusionista págs. 29-31
 - 2.21 Figuras de la novela histórica págs. 31-32
 - 2.22 El lenguaje de la novela histórica págs. 32-33
 - 2.23 Valoración final págs. 33-34
 - 2.24 Biografía de Sir Walter Scott págs. 34-36
 - 2.25 Biografía de Ildefonso Falcones pág. 36
- 9) Parte práctica
 - 3.1 Comentario de *Ivanhoe* págs. 37-42
 - 3.2 Comentario de *La Catedral del Mar* págs. 43-54
 - 3.3 Comparación entre *Ivanhoe* y *La Catedral del Mar* págs. 54-55
- 10) Anexo.....págs. 56-59
- 11) Conclusionespág. 60
- 12) Bibliografía.....pág. 61