

Narración e historia en el siglo XIX: las recreaciones románticas de la historia de España en la narrativa de Henriette Arnaud (1835-1844)

M^a DEL ROSARIO ÁLVAREZ RUBIO
Universidad de Oviedo

Desde mediados del siglo XVIII y al calor de la creciente aceptación de la novela, su experimentación y el lento reconocimiento de su categoría genérica, comienzan a surgir en Francia numerosas autoras que llegarán a conformar un nutrido grupo a fines de ese siglo y cuyo ejemplo animará a escritoras posteriores. Basta hojear catálogos bibliográficos contemporáneos (Pigoreau; Saint-Fargeau; Quérard) para constatar a principios del XIX el crecido número de novelistas y traductoras de novelas que dan sus obras a la imprenta. De esa etapa de entresiglos son célebres aún hoy los nombres de Mme de Staël, desde luego, y también los de Mmes de Tencin, de Riccoboni, más anteriores, o los de Mmes de Krüdener, de Charrière, de Souza, de Duras, Cottin o la condesa de Genlis, por ejemplo, recuperados por los estudiosos. En su estela se hacen oír nuevas voces femeninas, de distinto origen social y de notable fama entonces, que, estimuladas por la demanda editorial, y sin renegar de la temática heredada de sus antecesoras, cultivan en mayor o menor medida determinados géneros de gran boga como la novela gótica, la sentimental, el relato costumbrista de provincias o de la gran ciudad, y la novela histórica. Atenta a la realidad social y literaria, la prensa periódica, entonces también en expansión, empezará a abrir paulatinamente sus columnas a las reseñas de estas obras, llegando a franquearles, en ocasiones, la colaboración periodística. En este período de capitales revisiones y reformulaciones culturales, el asentamiento del romanticismo propicia asimismo el florecimiento de autoras de la talla y repercusión de George Sand, secundadas por otras mujeres de letras que, conscientes de este nuevo estatus, también desean publicar. Éste es el caso de Henriette Arnaud, bastante conocida en su época pese a no haber logrado el renombre de su ilustre coetánea ni haber revelado un talento comparable al suyo, y sin embargo no por ello desdeñable. De esta notoriedad que gozó durante décadas su copiosa producción dan prueba, por ejemplo, la inclusión de su nombre en diversos diccio-

narios de su tiempo (Dantès; Vapereau; Larousse) así como la publicación de una selección de su obra en la popular *Bibliothèque des chemins de fer*.

Henriette Etienne Fanny Arnaud nació en Aix-en-Provence en 1802 y murió en 1871. Hija de un notable de su ciudad, el doctor Arnaud, veterano de la campaña de Italia, la futura escritora se educó en el seno de una familia burguesa en la que recibió una esmerada educación que, según se asegura, no descuidó el estudio del provenzal y el italiano además del conocimiento del español. A las reuniones literarias y de simpatías liberales que su padre celebraba en su casa acudían jóvenes tan prometedores como los hermanos Reybaud —Louis, escritor y economista, futuro autor del *Jérôme Paturot* (1842 y 1848), y Charles, periodista inquieto y emprendedor,¹ y conocido sansimoniano con quien sufrirá un matrimonio desgraciado—, Méry, Mignet y Thiers, todos hombres del Sur que conservarán su solidaridad regional en París. Gracias a la influyente mediación de éste último y del reputado polígrafo e historiador Charles Magnin (Pailleron, 1924: 143-153), Mme Reybaud consigue, a ejemplo de George Sand, que sus trabajos sean aceptados por François Buloz en su recién adquirida *Revue de Paris* (1834), primer centro de difusión de los autores románticos franceses, así como, de 1840 a 1868, en la por entonces ya prestigiosa *Revue des Deux Mondes* (*Table générale*, 1875: 130). Como sus colegas masculinos dará a las publicaciones periódicas numerosos relatos, varios de los cuales serán después editados en forma de volumen, como sus otras novelas,² alguna de ellas traducida también a otras lenguas (Vauchelle, 2003: 138).

Rasgos presentes en sus obras señalados por sus contemporáneos (Vapereau; Montégut) son su querencia por las ambientaciones meridionales de su tierra de origen, el acierto en la sugerencia y descripción de detalles y la delicadeza y moralidad de los sentimientos que manifiestan sus personajes. Características distintivas que, según puede desprenderse de algunos juicios críticos, dominan a su parecer la producción de Mme Reybaud a modo de compensación, en el fondo, por su carencia del vigor y relieve propios de un gran autor. Cuando en 1839 Girault de Saint-Fargeau recomendaba en su *Revue des Romans* la lectura

1 Comerciante en sus orígenes, de intensa vida viajera y asiduo colaborador y redactor de numerosos periódicos (desde *Le Précurseur de l'Ouest* de Angers, *La Révolution de 1830*, *Le Pour et le Contre*, hasta *Le Constitutio-nnel*, *La Patrie* o *Le Journal des Débats* durante el Segundo Imperio), Charles Reybaud ayudó a Charles Havas a fundar su famosa agencia y ejerció como agente en París de Brasil, país al que dedicó numerosos trabajos y artículos.

2 Mencionaremos algunos de sus títulos entre los que se cuentan varias novelas históricas, de costumbres sobre las provincias meridionales francesas y de ambientación contemporánea, estructuradas en torno a una trama amorosa: por ejemplo, *Les Aventures d'un renégat espagnol*, *Pierre* y *Le Château de Saint-Germain*, las tres de 1836; *Deux-à-deux* y *Espagnoles et Françaises*, de 1837; *Valdepeirao* (1838); *Mézélie* (1839); *Thérèse, roman du coeur*, *Georges* y *Fabiana* (1840); *Gabrielle et Lucie* (1842); *Mademoiselle de Chazeuil*, *Rose* y *Géraldine* (1844); *Sans dot* y *Les Deux Marguerite* (1845); *Le Moine de Chalais* y la primera parte (*Le Cadet de Colobrières*) de *Les Anciens couvents de Paris* en 1848; su segunda parte (*Clémentine et Félix*) junto con *Hélène* y *L'Oncle César* aparecen en 1850; *Faustine et Sidonie* (1852); *La Dernière Bohémienne* y *Mademoiselle de Malepeire* (1856); *Misé Brun* se publica en 1858.

de sus novelas hasta entonces publicadas,³ insistía en su valor ejemplar de moralidad pero también hacía notar la vena de una determinada sensibilidad femenina cuyas efusiones desbordaban, a su entender, cierta contención canónica (“Ce n’est pas dans cette courte et rapide analyse que nous avons pu faire sentir tout le charme, toute la grâce, toute la délicatesse, qui caractérisent le talent de Mme Reybaud, talent qui ne demande rien aux ressources dont on abuse tant aujourd’hui. Ce n’est ni dans l’horrible, ni dans l’immoral qu’elle cherche ses émotions; son âme, voilà avec quoi elle écrit, et c’est là peut-être ce qui explique ce qu’il y a quelquefois d’un peu romanesque dans sa fable: l’imagination d’une femme va toujours, quelques rênes qu’elle y mette, un peu plus loin que la réalité”, 1839: 207). No obstante, el entrecruzamiento de intrigas, el patetismo y la conjunción de *terreur* y *pitié*, su recreación de las costumbres evocadas, la sencillez y naturalidad de los diálogos son bien elogiados por el recopilador. En suma, sus críticos coinciden en reconocerle talento para la observación, cierta tendencia al contraste, un enfoque realista y un tono moderado en la descripción, así como elogian su naturalidad y elegancia y una notable soltura de estilo (“l’ancien récit à la française”, Montégut, 1893: 47).

Más allá de estos dictámenes contemporáneos sobre su obra, cabría considerar también en estas composiciones —y es nuestro propósito— una serie de planteamientos, deudores en parte de las técnicas de la novela histórica, el *roman noir*, los melodramas y las novelas sentimentales, en torno a un personaje femenino protagonista, atrapado en un doble conflicto social o político y personal. Al favor del auge de la historia, sus recreaciones y reinterpretaciones, que impregnan el siglo XIX, la autora, como otros coetáneos suyos, dirige su mirada al otro lado de los Pirineos en unos años cruciales del asentamiento del mito español en Francia. Sin embargo, su atracción por la historia de España —cuestión candente entonces y presente en los principales periódicos y prensa cultural de la época, curiosa, por aquellas décadas, de su devenir y cultura—, proporciona revelaciones sumamente interesantes en el acopio serio y filtrado de la documentación o en los cuidados y meritorios esfuerzos de ambientación a pesar de los inevitables anacronismos propios de la mentalidad de su tiempo histórico. En la trama de los grandes hitos de la historiografía española, Henriette Arnaud re-teje, con su estilo ameno y a la vez brioso, los hilos de vidas frustradas, antes de ser cortadas irremisiblemente por el desengaño, la muerte o el silencio, para denunciar las limitaciones de la mujer en la sociedad y reivindicar a un tiempo un papel más activo en la historia.

3 Las novelas a las que se refiere responden al gusto entonces vigente: *Les Aventures d’un renégat espagnol* (1836), relato de trepidantes peripecias, proscrición, errancia y sufrimiento, inspirado en las vicisitudes de los liberales españoles y que ese mismo año fue traducido al castellano por Francisco Javier Maeztu y presentado como historia verdadera bajo el título *Aventuras de un renegado español, relación verdadera, dictada por él mismo; escrita en francés por Hipólito Arnaud*, París: Rosa); *Pierre*, novela sentimental de final dramático, sobre la abnegación y fidelidad de un joven pescador enamorado de una muchacha burguesa y malcasada; *Le Château de Saint-Germain*, novela de ambientación histórica en torno a los amores del cardenal Mazarino que, como *Elys de Sault*, otro relato sobre una doncella perseguida, trasladado al Aviñón de los papas, aborda una temática similar de transgresiones, raptos, enredos y violencias, amor romántico y renunciaciones.

1. De Isabel la Católica a Mariana Pineda

Los relatos de ambientación histórica inspirados en el pasado español que firma su autora bajo las iniciales ambiguas de H. Arnaud⁴ o con su nombre de casada, Mme Charles Reybaud, abarcan un amplio arco temporal desde el siglo XV hasta los años 30 de su siglo.⁵ Los textos que obtuvieron el beneplácito de Buloz fueron publicados en la *Revue de Paris* a intervalos anuales mientras la autora componía incansablemente: el primero de ellos, *Lazarilla*, trama amorosa y costumbrista ambientada en el Madrid de Carlos III, apareció en junio de 1835 (XVIII, 166-200); luego, en agosto de 1836 (XXXII, 225-252), *Les deux perles*, cuya acción sentimental y de feroces intrigas políticas transcurre en el Palacio del Buen Retiro durante la regencia de Mariana de Austria; en julio de 1838 la revista da a la imprenta las dos partes (LV, 5-34; 73-114) de *Dona Luisa*, variación sobre el mito del sebastianismo y la imagen sombría del rey Felipe II; en agosto del año siguiente (VII, 5-38) sale a la luz *Florita*, la historia de una ficticia cantante de ópera adorada en los corrales madrileños y en la corte de Felipe IV; en noviembre de 1840 (XXIII, 73-115) se imprime *Don Alonzo*, relato en el que se cuenta la forja de Isabel de Trastámara como reina, y, finalmente, en cinco entregas (del 27 de julio al 6 de agosto de 1844), *Doña Mariana*, la narración en parte novelada —y temprana en Francia como en España— de las vicisitudes, arresto y ajusticiamiento de Mariana Pineda en 1831.

Estas narraciones recrean escenarios pintorescos y todavía ajenos para un lector francés al que ofrecen un recorrido por el pasado de España a través de diversas calas, consideradas tradicionalmente claves en la historiografía e imaginaria popular del siglo XIX y cuya condición simbólica ya se había ido consolidando en épocas anteriores: la ascensión triunfante de Isabel la Católica, la anexión de Portugal por las tropas de Felipe II uniendo todos los reinos peninsulares bajo una misma corona, o la lucha sin cuartel por el poder en torno al enfermizo Carlos II, a las que añade un mito liberal reciente, la ejecución alevosa de Mariana Pineda. Bastante bien documentadas, sus evocaciones, cuando no las fecha, son datables con fiabilidad gracias a los indicios imbricados en la acción: por ejemplo, la mención o presencia de poderosos personajes históricos —entremezclados con los ficticios conforme a uno de los inveterados recursos del género—, sus alianzas y enemigas, vienen a ser como miliarenses en un margen temporal preciso e irrenunciable en el que la autora fabula sobre sus protagonistas, escudriña su corazón y muestra las coerciones a su libertad personal y el truncamiento de su potencialidad vital y política.

La vida de las mujeres españolas, reales e imaginadas, escogidas entre los episodios turbulentos de su historia, le viene también dictada a la autora por un desenlace clamorosamente co-

4 El seudónimo de género indefinido, que, según consta en el catálogo de la Bibliothèque Nationale de France, usó en otras ocasiones —Hippolyte Arnaud— (Vauchelle, 2003: 138) coincide con las iniciales de su nombre de soltera (Henriette Arnaud).

5 Dejaremos de lado la narración titulada *Salvador* (octubre de 1837, XLVI, 80-108), ambientada en época contemporánea, porque aunque trata de los trágicos amores entre una dama francesa y un emigrado español, las inevitables referencias históricas no desempeñan un papel importante en la acción, sino el breve trasfondo anecdótico del conflicto central de pasión, inconstancia, celos y desengaños.

nocido, por tanto, ya escrito y sancionado. En estos relatos ambientados en tiempos políticamente inestables y expectantes, la historia aparece como una escuela de derrotas. Arnaud injerta en cada fresco histórico una fábula amorosa, confrontada habitualmente, como en el drama romántico, con las exigencias de la alta política y por ello condenada al fracaso. Sin embargo, aunque sea aquél su sentimiento más poderoso, las heroínas, de alta alcurnia, tienen plena conciencia de su identidad y no carecen de ambición o del sentido del deber que les impone su rango. La filiación de Isabel de Castilla, de Felipe II y de Margarita de Austria —la infanta retratada por Velázquez— no sólo se refleja en sus rasgos físicos (“Le sang de Philippe II venait de se révéler dans l’attitude et dans la menace de cette jeune fille; son front calme et hautain, ses prunelles sombres et changeantes rappelaient les traits de son bisaïeul”, 1836: 243); se evidencia también en la frustrada e imaginada decisión de la infanta de Habsburgo de suceder a su frágil hermano invocando el prestigioso ejemplo de su antepasada, la reina de Castilla, exaltada en la historiografía liberal española (Cirujano et alii, 1985) por la defensa victoriosa de su derecho de sucesión (“je ferais comme la reine Isabelle, je soutiendrais mon droit à la tête des miens, et la couronne d’Espagne ne passerait pas sur une tête française”, 1836: 237). Rubias y pálidas conforme a la iconografía y las crónicas, las princesas españolas muestran en su carácter enérgico e incluso autoritario, la huella de la *grandeur*. Desgarradas, sin embargo, por la unánime pérdida del amor y de la oportunidad de mando, sólo les queda en la mayor parte de los casos, sufrir con dignidad su fracaso en el silencio y soledad de la reclusión o de la muerte. Los acontecimientos que, concerniendo a las protagonistas, trascienden el tiempo acotado en el relato son recogidos lapidariamente en un epílogo, recurso habitual de la autora, clausurando así la narración de modo inapelable. Isabel de Castilla, desengañada y quizá resentida, cumplirá excepcionalmente y con brillantez su vocación de gobernante más allá de las fronteras del texto; sin embargo, la imaginaria Doña Luisa de Portugal es despojada de sus derechos dinásticos y, antes de encerrarse de por vida en el claustro, asiste a la ejecución del verdadero rey Don Sebastián por orden de su rival, Felipe II; la firme voluntad de la joven Margarita de Austria ha de doblegarse ante los intereses de las poderosas camarillas y soportar en silencio la terrible muerte de su enamorado y mentor, para después ser enviada a Alemania como prenda de Estado.

La opresión social de las costumbres del Antiguo Régimen sobre los personajes femeninos centrales se manifiesta asimismo a través de espacios cerrados y asfixiantes, metáforas de la prisión y de la tumba. Sin libertad de movimientos, la quietud y el hieratismo forzado de estas damas, malmaridadas y sacrificadas a la convención pública, se comparan con los de las estatuas cuya inmovilidad parece un remedo de la muerte. En la cumbre de la jerarquía social se ven reprimidas por las reglas despóticas de la etiqueta. Ésta y otras paradojas probablemente tomadas de la célebre Mme d’Aulnoy (*La Relation de voyage en Espagne, Les Mémoires de la cour d’Espagne*, 1690) refuerzan la imagen del sometimiento femenino en una España grandiosa y soberbiamente enlutada, bajo un poder religioso y autocrático. Mientras la infanta Isabel aún dispone de un espacio propio e íntimo en su oratorio del Alcázar, construido —como quiere la autora— sobre los restos de unos antiguos baños cuyas piedras aún rezuman voluptuosidad, sus descendientes Ana

de Austria —la cuarta esposa de Felipe II—, Margarita de Austria —la hija de Felipe IV—, o la infanta portuguesa Doña Luisa se consumen en la forzada inacción (“le temps s’écoulait dans l’ennui d’une vie indolente, murée comme celle d’un cloître, et qui n’avait d’autre distraction que les pratiques d’une dévotion minutieuse”, 1838: 27), la vigilancia estrecha y sigilosa de sus camareras que pasan como sombras, y el silencio atronador de sus estancias. Las cámaras privadas de las princesas se transforman en una severa celda monástica. La infanta Margarita, por ejemplo, se retira a su lujosa habitación adornada de velas y ricas imágenes de santos y mártires, un encierro sacralizado (“D’épais rideaux, devant lesquels retombait encore une double jalousie, arrêtaient le jour et ne laissaient pas pénétrer un rayon de soleil dans cette chambre fraîche et sombre comme une vieille église”, 1836: 234) donde la intimidad o los impulsos de libertad o distensión son espiados y censurados. La reducción de su espacio propio es tan rigurosa que Margarita sólo puede susurrar sus confidencias a su menina bajo las colgaduras del baldaquino. La clausura alcanza una culminación trágica, a la vez simbólica y literal, en *Dona Luisa*, donde el enorme convento benedictino de Badajoz, espejo del Escorial y convertido en corte temporal del rey, reúne las funciones de espacio sagrado y secular: dorada prisión de la infanta e incluso de la reina, encierro monástico, túmulo de la reina Ana, y plaza de ejecución. En suma, el palacio real, ya sea el Alcázar, el convento de Badajoz o el Buen Retiro, son los centros del poder y la prohibición: los intrigantes discurren por sus pasillos y jardines, se traman venganzas, se esquivan encuentros. Esos espacios se convierten en lugares siniestros y mortales para el incauto o el transgresor: escondido en los jardines, Blomberg, el caballero de la infanta Margarita, muere de hambre ignorado de todos; Alonso se reúne con su amante en los jardines del Alcázar y paga con la vida su temeridad; la salida furtiva de doña Luisa para visitar a Don Sebastián, prisionero de Felipe II, acaba por despertar las sospechas y el odio del rey y provoca su ajusticiamiento.

No es menor, sin embargo, el sufrimiento de los personajes femeninos ficticios, aunque aliviados de imposiciones dinásticas, en los relatos de tono más costumbrista. La Historia en letras grandes aparece aquí como el trasfondo en el que se desarrollan otros conflictos discutidos de nuevo con vehemencia en la sociedad del XIX: la vindicación de la libertad personal de la mujer y de su vocación artística y el análisis de las renunciaciones que le impone la relación amorosa. Los grandes acontecimientos ceden el paso a la intrahistoria en la que se entrecruzan nobles, burgueses, artistas, e incluso el pueblo bajo. En *Lazarilla*, su relato más temprano y de un color local más llamativo, y en *Florita*, más vulnerable a los anacronismos,⁶ dos prototipos románticos que orillan las convenciones sociales adoptan una variante femenina.

6 El ambiente decimonónico de la ópera se superpone a la recreación del corral madrileño del siglo XVII y a los fastos y naumaquias de las fiestas cortesanas a pesar del surgimiento de obras de espectáculo cantadas, en gran medida por impulso de Calderón, creador de la zarzuela y de los antecedentes de la ópera. Por otra parte, la escena italiana que impera en Francia en el *Grand Siècle* y en España desde mediados del XVIII se inserta también en la ambientación de este relato, que muestra el desconocimiento general de las condiciones de representación del drama áureo, conocido por esos años en Francia a través de refundiciones y traducciones acomodadas a moldes clasicistas. Son evidentes asimismo las analogías con los usos cortesanos de los espectadores franceses en el XVII como la costumbre de invadir el espacio teatral. Tramoyas, estrenos, camerinos, orquesta, la mundanidad decimonónica, e incluso el género mismo en su cenit, pertenecen al momento histórico de la autora.

La primera asume una versión romántica del *gueux*, personaje marginal heredero de una larga y multiforme tradición. En un Madrid dieciochesco por cuyos barrios y rincones deambulan sus personajes —los paseos del Prado, la calle de Alcalá, la puerta de Atocha, la calle de Embajadores, la plaza de la Cebada— y en el que se entremezclan majos y nobles en espacios públicos como los recientes cafés —aunque la autora quizá hubiera debido referirse más bien a las últimas botillerías (Díaz, 1992)—, Lazarilla, huérfana de un ciego y de una cantante ambulante, empeñada en pasar las horas muertas esperando limosna, muestra una tenue filiación con su homónimo antecesor masculino.⁷ Es más, la condición genuinamente picaresca, más bien diríamos canallesca, es transferida a dos de sus pretendientes, el majo, Pepe Cadalso, y el señorito, Antonio Colosio. La inocencia innata e inmovible de Lazarilla, su prodigiosa belleza, su extraña pasividad y aparente sumisión son la pantalla de una indiferencia que la convierte en un inalcanzable objeto de deseo ante la mirada masculina. Su comportamiento conlleva una transgresión sin estridencias por su íntima resistencia a asumir las convenciones o los ascensos sociales, e incluso la reivindicación pasiva de su independencia podría quizá prefigurarse como un casto y pálido antecedente de la Carmen de 1845, despojado, bien es cierto, de la afirmación rotunda y la intensa carga erótica de ésta última. Los personajes masculinos que la asedian conforman un trío de caracteres tópicos e igualmente posesivos e implacables: Colosio, calumniador, pendenciero y brutal, que gusta de mezclarse con rufianes y gentes de mal vivir; su cómplice, Pepe Cadalso, majo andaluz orgulloso de su sangre hidalga, procaz, colérico y vengativo, que huelga rasgueando su guitarra al compás de viejos romances moriscos, con su montera ladeada, su puñal y su aire de ¡qué se me da a mí!, cuando no sirve como lacayo de casas señoriales; y finalmente, el galán enamorado, el capitán don Manuel de Villaviciosa, un *honnête homme*, que culmina, sin embargo, el drama de rivalidad masculina con una infundada venganza de honor aprobada por la sociedad. El insistente cortejo del noble mayorazgo, su matrimonio impositivo y desigual, convierte a la muchacha en la víctima, siempre inocente, de las pasiones de todos ellos, en un objeto codiciado, poseído y destrozado. El error de don Manuel al dejarse arrastrar por su atracción hacia Lazarilla se resuelve finalmente al casarse con su prometida, la condesa de Montepino, el doble antitético y a la vez complementario de la protagonista (Didier, 1991), acontecimiento referido en el epílogo sumario extractado de una posible nota de sociedad de la gaceta. Ambas mujeres encarnan el anverso y el reverso del deseo amoroso del capitán, escindido entre la belleza física de Lazarilla y la inteligencia y delicadeza de doña Luisa de Montepino.

7 Aún siendo el *Lazarillo* bien conocido del público francés, su imagen sólo coincide con la de la mendiga en subrayar una profesión común, vivida además con honestidad por la muchacha. Recordemos que las traducciones, o más bien adaptaciones, de las novelas picarescas privilegiaron en Francia un tratamiento bien diferente del modelo genuino, bastante desfigurado por las selecciones y mutilaciones de pasajes para hacer resaltar la comicidad y los contrastes.

La admiración por la hermosura de la mendiga cristaliza asimismo en ciertos referentes culturales españoles difundidos por entonces. Por ejemplo, en los inicios de su enamoramiento don Manuel reconoce el rostro de Lazarilla en la Virgen de los Dolores de Murillo (“ses yeux s’élevaient vers le ciel; on sentait des larmes sous ses paupières, et sa bouche entr’ouverte semblait exhaler un soupir de sainte résignation”, 1835: 176) al contemplar los cuadros de la familia de los Montepino. Mientras el barón Taylor conduce dolosamente sus gestiones en España para la exposición de la colección pictórica de Luis Felipe tres años después, esas telas de mártires y santos en éxtasis ya evocan ante el lector francés la fusión entre la carnalidad sensual de las carnes laceradas, la mirada extática y la exaltación mística, que se acostumbra asimilar al apasionado carácter español (“Le martyrologe avait aussi fourni plusieurs sujets à l’imagination mélancolique et sombre des peintres espagnols, et tous les supplices que le fanatisme des païens inventa pour les adorateurs du Christ étaient reproduits dans ces admirables compositions”, 1835: 175). La candidez de los rostros de las vírgenes no remite únicamente a la blancura como excelencia estética sino también a su ingenuidad, pureza inmaculada y sumisión. Ambas representaciones, la sagrada y la humana, asumen así un fantasma del deseo masculino, en el que la evocación visual, fuertemente impregnada de sensualidad, contrasta con la revelación auditiva —sentido tradicionalmente considerado más puro y elevado— que sobrecogerá a Calderón en *Florita*.

En ese relato (1839) la autora presenta el dilema de la mujer artista en la historia de Florita Müller, una anacrónica cantante de ópera del Madrid de los Austrias, y su doble conflicto entre su propio deseo amoroso, su vocación artística —encarnada en uno de los pocos papeles protagonistas tolerados en la mujer— y su condición social, conjunción que se revela irrealizable. Este personaje —cuya problemática desarrollará George Sand con mayor profundidad, implicaciones y una resolución diametralmente diferente en su *Consuelo* (1842)— opta por la renuncia y la profesión religiosa, dedicando su voz y su canto a Dios, y enmudeciendo para los escenarios.

Hija de un artesano e intérprete alemán, fabricante de instrumentos de música, Florita Müller dotada de una prodigiosa voz, ha sido destinada por su padre a ser una gran artista. Además de su educación y dones musicales ha heredado también de Müller su obra maestra, un maravilloso clavecín de gran perfección estética y de asombrosa sonoridad, cuyos acordes unidos a su canto fascinan a un Calderón alejado de la interpretación terrible o risueña que de sus obras impera en el XIX francés. El descubrimiento de Flora por el poeta, representante excelso de la condición de genio y gran modelo reconocido en toda Europa desde su reivindicación por los románticos alemanes, adopta la forma de una revelación. El autor, desairado por el rechazo de la *prima donna* italiana a su ópera *Orfeo*, se pierde lentamente en un laberinto de calles miserables mientras, ensimismado, compone versos ajeno a su rumbo (“À son allure distraite et saccadée, à ses monologues entrecoupés, à son regard en l’air, quiconque l’eût observé aurait deviné à coup sûr que c’était là un amoureux ou un poète”, 1839: 6). El poderoso simbolismo de

la encrucijada, el singular silencio de esa noche iniciática tan diferente de los ajetreos de duelos y serenatas, el laberinto de calles que sólo reconocerá a la luz del día, el recogimiento del poeta conforman el prelude a la aparición de un genio musical sublime como ensalzaba la estética romántica. La voz narradora focaliza así la reacción maravillada del autor, iluminado por el haz de luz de una hornacina, del mismo modo que durante otra noche simbólica, la noche de San Juan y en la cumbre de su gloria, describe el sentimiento catártico, intensificado por la furia de la naturaleza, que, como gran actriz y cantante, infunde en el público. La jovencísima Florita, retraída, de inteligencia precoz e intuitiva, y de elegancia innata, se transfigura y embellece cuando la inspiración la posee. La interpretación creadora la lleva a una rápida maduración de su arte (“Le génie de cet enfant avait deviné tout ce qu’il y a de terrible et de pathétique dans les passions; son instinct lui avait révélé comment on fait vibrer toutes les cordes qui résonnent dans l’ame humaine”, 1839: 18) que culmina con la experiencia amorosa y con ella también termina.

La exaltación romántica de la misión del genio, revestido de cierta sacralidad, envidiado y solitario, se manifiesta en el destino de los personajes unidos por su vocación artística y por una ligazón filial y espiritual (Müller, Florita y Calderón). La veneración que recibe el legado de la obra maestra de Müller, reflejada en la mirada con que su viuda acaricia el instrumento (“avec une sorte de respect et d’amour, comme l’artiste regarde l’oeuvre de son coeur et de son imagination, comme les dévots regardent une sainte relique”, 1839: 11), se corresponden con la dedicación casi sacerdotal, una consagración dictada a Florita por su madre y que ella decide cumplir con orgullo (“la jeune fille ne devait vivre que pour son art et pour le public dont elle était aimée”, 1839: 17). Al renunciar a su carrera artística como supremo sacrificio por su amor imposible, regresa, sin embargo, a un espacio claustral y protector en el que los cantos son el eco de sus primeros ensayos, los himnos religiosos que escuchó Calderón.

En las narraciones ambientadas en los decenios recientes, Arnaud aborda un asunto político tratado con notable sobriedad y dramatismo, la condena de Mariana de Pineda, exaltada como una heroína genuinamente romántica por su propia circunstancia histórica pero evocada también en su intimidad. Se trata probablemente del primer relato francés compuesto sobre la heroína española: hasta 1836 en que se exhumaron sus restos en Granada su nombre había sido silenciado oficialmente aunque corría en romances, en las anécdotas de los emigrados españoles, y en referencias de viajeros como el marqués de Custine (*L’Espagne sous Ferdinand VII*, 1838) y de políticos extranjeros. En su preámbulo así lo reconoce la autora al recordar que en Francia apenas se habían publicado en la prensa noticias de tantas víctimas del despotismo bajo el gobierno de Calomarde, a no ser tal vez, del fracaso y fusilamiento de Torrijos, meses después de la sentencia de la heroína. Arnaud quiere transmitir esta historia verídica y popular en España y para ello ha recurrido a la documentación allí publicada —tal vez hubiera tenido acceso a la primera biografía de Mariana por José de la Peña

Aguayo (*Doña Mariana Pineda. Narración de su vida, de la causa criminal en la que fue condenada al último suplicio y descripción de su ajusticiamiento*, Madrid, 1836)— así como a las fuentes orales que le son transmitidas por los emigrados, quienes rinden admiración a la mártir de la libertad sin haberla conocido en persona (“Il m’était facile de vérifier et de compléter les faits qu’ils m’ont racontés, en me procurant tout ce qui a été écrit en Espagne sur cette femme célèbre. La traduction de ces documents est l’histoire de doña Mariana de Pineda; quant à la partie intime de cette noble existence, elle ne pouvait m’être révélée par des brochures politiques et des procès-verbaux: la manière dont je l’ai apprise est le secret du narrateur et du romancier”, 1844: 434).

Así pues, la narración respeta los hechos principales de lo sucedido⁸ pero también fabula y ajusta diversas partes a los moldes novelescos. Los protagonistas principales conservan su nombre histórico desde la heroína al alcalde del crimen, Ramón Pedrosa, cuya ominosa presencia se cierne sobre el relato, si bien no aparece hasta los momentos previos a la ejecución para ofrecerle de nuevo gracia a cambio de la traición de los nombres liberales. En torno a ellos se mueven personajes reales como el ama de Mariana, la vieja Úrsula, o su criado Antonio José Burel, que había servido como oficial a las órdenes de Riego, y que parece asomar en la figura del jardinero Antón Martí. Otros personajes ficticios importantes que bajo nombre fingido concentran la responsabilidad de individuos de carne y hueso y las interpretaciones que corrían sobre las razones de la detención, son, por ejemplo, el enamorado y vengativo don Patricio Lanuza, caballero de Calatrava, celador de la heroína, y cuyo despecho y pasión lo mueven alternativamente a preparar su rescate o a abandonarla a su suerte; o el imaginario Ignacio de la Lápida, un infame espía y cicerone de los turistas, y en quien Arnaud hace recaer el baldón de la denuncia y el engaño al introducir subrepticamente, según la versión de la autora, el trozo de tafetán en su casa. Manipula para ello a una de las criadas de Mariana, la Panchita, con la que mantiene una intriga amorosa, que muere de dolor tras la detención de su ama. Frente al personaje anterior, Lápida siente remordimientos y participa en un complot —del que aún llegan rumores (Serrano; Rodrigo)—, para salvarla de camino al suplicio. En cambio, don Fernando de Villarroel, el protagonista masculino —sobre todo en la primera parte del relato—, cuya perspectiva domina la presentación de los personajes y, en particular de Mariana, es completamente ficticio.

Dos turistas procedentes de Francia, Villarroel y su amigo francés, son los escogidos para introducir al lector en el ambiente convulsionado de la Granada de 1830 y 1831. Su perspectiva de viajeros se muestra al principio en la delectación de la voz narradora al describir los paisajes y monumentos del pasado árabe, especialmente la Alhambra, lugar de

8 Otros datos que señalan la documentación atenta de la autora son también la relación probada de Mariana con los grupos anarquistas de Gibraltar, aludidos a través del viejo Juan de Peñacorva, cuya identidad provoca la reticencia de los turistas aunque no dejan de ofrecerle su ayuda y su pasaporte; asimismo la atmósfera enrarecida de la ciudad, con juicios y ejecuciones secretas, la concentración de voluntarios realistas en los cuarteles, la vigilancia implacable de la policía sobre la correspondencia y el tráfico de personas, el terror público y, por supuesto, los cuidadosos detalles de la muerte serena de Mariana.

reunión y de fugas de los conspiradores, así como en el breve intercambio epistolar por cuya mediación conocemos el estado de ánimo del protagonista, su enamoramiento paulatino y las circunstancias en las que vive Mariana, entregada a su causa. La autora fabula sobre la vida privada de la heroína, a la que presenta como una joven viuda que venera el recuerdo de su marido, pero no menciona a sus hijos e inventa un incipiente amor con el héroe interrumpido por la muerte. Como sus otros protagonistas, Villarroel es soñador pero un decidido y enérgico defensor de Mariana, a la que conoce en circunstancias aparentemente novelescas que no desdicen de la inteligencia y audacia reales del personaje histórico. Para preservar la objetividad en la presentación del drama, su protagonista masculino no es partidario de los conspiradores. Hijo de un marqués, definido por el propio Fernando como un español de pura cepa, muy apegado a los principios de la vieja monarquía, el héroe declara ante la dama su imparcialidad e incluso su desagrado hacia los exaltados y hacia la actitud intrépida y comprometida de la propia Mariana. Su neutralidad va dando paso a un compromiso cada vez más decidido —concentrando en sí los probables esfuerzos de ciertos grupos liberales por rescatarla— sólo por servir a su amor, condenar la injusticia cometida y venerar el recuerdo de la heroína.

Como recuerda Antonina Rodrigo (1997) esta figura femenina adquirió en España unas proporciones formidables a partir de su muerte, como símbolo del romanticismo revolucionario y de los nobles ideales de la libertad, a través de romances, tragedias, alegorías y composiciones poéticas diversas que llegarían a transformar la temática en un tópico a lo largo del XIX. Su descripción en el relato —rubia, blanca y hermosa tal como rememoraba su primer biógrafo— se va dilatando para ir presentándola en sus idas y venidas y en su privacidad a medida que Fernando es aceptado en el interior de su casa. Se la ve cruzar la Alhambra con pasos menudos pero firmes, cubierta con la mantilla en las sombras de la noche, ocultando a los liberales perseguidos. Aureolada por la fascinación amorosa, valiente y delicada, despierta una irresistible admiración, a la que el personaje de Arnaud —quien no da muestras de conocer la verdadera vida sentimental de Mariana Pineda— resiste por su educación en las viejas y austeras costumbres españolas.

El relato anota los distintos pasos del proceso condenatorio: el registro policial, la aprehensión de la bandera ocultada intencionadamente para prender a Mariana, el interrogatorio, hasta detalles puntuales y ciertos como la piedad de un policía que le deja un crucifijo. Las patéticas y sucesivas etapas hacia su muerte son narradas con detenimiento como el traslado a la cárcel baja, la emocionante despedida de las religiosas de Santa María Egipcíaca —donde se imagina un intento de rescate frustrado—, y el relato bastante minucioso, como un reportaje, de las horas previas a la ejecución, su fervor religioso con el consuelo de su confesor, su entereza en capilla, y la conciencia del valor de su muerte. El ambiente es revivido por el ruido de los tambores que preceden a la ejecución pública, el maniatamiento, la concesión de los privilegios debido a su rango a la hora de dirigirse al patíbulo, además de otros

detalles ofrecidos por testigos oculares de su suplicio, y el clamor de la multitud consternada. Los pormenores de su entierro en una fosa común y el esfuerzo por dejar unas señales para reconocer y recuperar el cadáver del cementerio de Armengol —como el rosario, el crucifijo, el anillo— son ofrecidos a través del diálogo dramático. Como acostumbra, la autora marca el corte temporal entre la terrible historia y el futuro inmediato en el epílogo donde rememora las ceremonias de exhumación y homenaje oficial en 1836, y cierra el texto con la inscripción grabada en su honor en su monumento fúnebre, que constituye el fin definitivo de la historia y a la vez da fe de su memoria.

1.1. Recreaciones románticas

El tono dominante en estos textos, la imaginería, el tratamiento de los personajes y la descripción de los ambientes son indudablemente románticos. Arnaud utiliza los moldes narrativos a su disposición pero en estos relatos no transforma las técnicas heredadas sino que combina diversos tópicos así como un *ethos* que podríamos llamar aristocrático e idealista para los personajes nobiliarios y otro más matizado y realista —sin abdicar tampoco de su idealismo— para los relatos de índole costumbrista. Los rasgos que conforman la heroína de esta autora en sus relatos ambientados en épocas turbulentas ofrecen el perfil de una joven decidida y plenamente romántica: surgen como personajes misteriosos, cuya identidad se descubre en el clímax de la acción, embozados en largas capas en medio de escenas de peligro y violencia, en fuga como Isabel de Castilla, o apresadas como Luisa de Portugal. Como ellas, sus antagonistas masculinos padecen el *mal du siècle*, una insatisfacción vital, un *ennui*, que se cierne a lo largo de los siglos sobre los diversos episodios escogidos de la historia española. Bajo diversas vestimentas, modas y variantes fisonómicas —el perfil estatuario, moreno y viril de Alonzo, o la apostura de Fernando de Villarroel frente al atractivo rubio del borroso Blomberg o la altivez y cierta gracia femenina del marqués de Ribiers—, la psicología del galán romántico permanece, sin embargo, intacta. Por ejemplo, Alonzo, el héroe adolescente cuya perspectiva domina la primera parte del relato de 1840 hasta que asciende la estrella de la infanta, siente toda su energía represada. Descendiente de un ilustre apellido, Alonzo vive en un retiro conventual a la sombra de su tío, el viejo y ambicioso canónigo Guzmán, antaño poderoso cortesano y desde hace años exiliado de la corte. Mientras Castilla está alzada en armas, en lugar del buril y la pluma, él desearía manejar la espada, correr aventuras y alcanzar la gloria. Igual de impaciente y autoritario, el carácter de Isabel se reconoce en el suyo e, igual de firme y ambicioso, suscita en Alonzo una reacción resentida que sólo desvanece el desfallecimiento físico de la infanta. Este trance de debilidad, recurso habitual del melodrama, propicia en otros pasajes un acercamiento físico, el cumplimiento del *ethos* masculino y el anuncio de un clímax: en la naumaquia del Retiro, el marqués de Ribiers salva a Florita de morir ahogada; y ante el cuerpo inanimado de Doña Luisa se despierta la pasión

siniestra del Rey Prudente. De esas relaciones conflictivas surge en ocasiones un triángulo amoroso en torno a la heroína, cortejada por su correspondiente pareja elegida, y deseada también por un admirador de más edad. Así, Calderón, evocado en las ajetreadas bambalinas del mundo teatral, se convierte en la prolongación de Müller, en el genio protector de Florita, a la vez su protegida y su secreto y melancólico amor crepuscular. Felipe II, rey siniestro y victimario, se convierte en el rival de don Sebastián, el joven héroe solar caído. La advertencia de la reina, en agonía, a la infanta (“—Luisa, murmura-t-elle, tu vois, je meurs... Prends garde de devenir reine d’Espagne!”), 1838: 34) es otro signo que apunta al clímax de la narración en torno al poder funesto que agosta a sus mujeres y las hace languidecer lentamente hasta la muerte.

Pasiones, intrigas y muerte dominan, pues, los relatos alejados en el tiempo y los referidos a los sucesos recientes más impactantes como la ejecución a garrote vil de Mariana Pineda. Esta tensión inherente a la materia tratada se manifiesta también en las gradaciones de la presentación e introducción de los episodios sustanciales, a través, por ejemplo, del simbolismo de una violenta tormenta que prelude una situación dramática: bajo una tempestad se acogen de incógnito a la hospitalidad de los Mendoza la princesa Isabel de Castilla y su escolta; y la infanta portuguesa, retenida en la corte del rey, intuye las desgracias que esperan a don Sebastián. El ambiente nocturno es otro de los momentos predilectos para recrear atmósferas no sólo de citas amorosas sino también de intrigas y ocultamientos: es el tiempo de los acontecimientos inquietantes que sobrevienen inesperadamente, del agüero o de la revelación. Los claroscuros, el contraste de sombras y luces, la iluminación fugaz de los relámpagos y los haces de luz de los candiles configuran un ambiente tenebroso de repentinos resplandores y de apariencias fantasmagóricas que recuerdan los ambientes de la novela gótica, si bien los primeros indicios de un discurso fantástico se resuelven inmediatamente en favor de la racionalidad. Del mismo modo, pasadizos secretos de olor insano y húmedas criptas aparecen en *Alonzo* como metáforas de la amenaza de una muerte anónima y gris, en la atmósfera trágica de *Dona Luisa* o en la recreación de las actividades clandestinas de Mariana Pineda en la Alhambra para ayudar a los liberales. La localización de monumentos antiguos en ruinas que aún conservan restos del esplendor perdido en esas tierras trabajadas por la guerra, la necesidad del ocultamiento de la identidad y el disfraz como medio de última urgencia, o la inminencia de golpes de efecto cuando la personalidad de un personaje misterioso es desvelada, son otras tantas técnicas tomadas del género novelesco romántico y de aventuras.

1.2. Relectura liberal canónica de la historia española

Como en la novela histórica del modelo de Scott, la perspectiva del lector y del narrador del siglo XIX no permite la confusión con la época tratada ni la asimilación o total

adaptación. La supremacía de la voz narradora omnisciente y, en complicidad con ésta, la del lector, es patente en la aproximación al pasado. En estos relatos asistimos a las grandes etapas de la civilización nacional española tal como se entendían y predicaban en España por la *intelligentsia* de la época. El siglo XV es evocado con el triunfo de la facción de Isabel, en cuyo bando se instala la voz narradora; el siglo XVI con el apogeo del gobierno peninsular de Felipe II, tras haber conseguido la corona de Portugal; el siglo XVII es enfocado en dos momentos, el mundo teatral o más bien pretendidamente operístico hacia 1641 y 1642, con la guerra de Cataluña y la secesión de Portugal como telón de fondo, y las intrigas políticas y enfrentamientos cortesanos durante la regencia de Carlos II por su madre Mariana de Austria. El siglo XVIII sirve de escenario a los trágicos amores de don Manuel por Lazarilla en un medio social más variopinto en el que se mezclan las clases altas de la nobleza con los majos y mendigos del pueblo bajo. El siglo XIX evoca el último año de Mariana de Pineda y los detalles de su muerte, inspirados en reseñas, informaciones periodísticas y fuentes orales y revividos en una trama romántica y sentimental.

Los grandes personajes históricos, dueños de vidas y destinos, no dominan sus pasiones. En *Alonzo* se evoca una de las etapas más mitificadas entonces de la historia de España: el encubramiento de la infanta Isabel de Castilla como heredera del trono en perjuicio de su sobrina la legítima princesa Juana de Castilla, llamada la Beltraneja, ausente por completo en la narración. La acción transcurre hacia 1468, en un tramo localizado entre la muerte del príncipe Alfonso y las capitulaciones de los Toros de Guisando que proclaman a Isabel princesa de Castilla. Al igual que su descendiente, el denostado Felipe II, más sombrío y maquiavélico, el carácter enérgico y grave de la joven princesa, ya aureolada como gran gobernante, se completa con su apasionamiento (“pleine de puissantes facultés et peut-être d’implacables passions”), al punto que la voz narradora insinúa que en su implantación posterior de la Inquisición y su fortalecimiento del celo religioso contra judíos, musulmanes y herejes, toma parte su frustrada pasión amorosa al haber sido traicionada por el joven don Alonzo, enamorado de una muchacha judía. Felipe II, más implacable y cruel, aparece como un siniestro Barba Azul que, en busca de heredero, colecciona a sus esposas, víctimas del ambiente opresor y a las que el lento disfavor real va marchitando inexorablemente. Frente al rey don Sebastián, el joven y aguerrido héroe romántico, caído y perseguido por el infortunio y la traición, y al que la autora decide rescatar de Alcazarquivir para hacerle vivir su derrota y marcar la infamia del rey español, Felipe II se comporta según la imagen de su leyenda negra, fomentada sobre todo por las memorias de Antonio Pérez de gran éxito en Europa. Arnaud, antecediendo la propuesta más ambigua y poética de Zorrilla (*Traidor, inconfeso y mártir*, 1849), decide que sea el monarca español, su rival político y amoroso, quien en un acceso de sadismo mande ejecutarlo por impostor a la vista de la princesa portuguesa. A este rey saturnal, terrible y reprobado, creyente en Dios y en su propia potestad, respetado y obedecido por sus súbditos, pero no amado, sólo se le permite un acto de justificación personal:

su vehemente y emocionada refutación de los rumores que lo acusaban en Europa de haber mandado matar a su hijo Don Carlos por celos, y cuya muerte atribuye al suicidio (“Don Carlos, mon fils!... Voilà la première fois depuis douze ans qu’on ose prononcer son nom devant moi!... Pourtant je n’ai pas passé un seul jour sans me souvenir de lui. Qui sait de quelles accusations m’auront noirci mes ennemis? J’ai su les bruits répandus par la cour de France; ils sont un outrage à la mémoire d’Élisabeth. Moi jaloux de don Carlos! Moi frappant en lui l’amant de la reine! Une haine aveugle a pu seule inventer ces abominables suppositions. Don Carlos était un fou furieux; il est mort victime de lui-même, frappé de ses propres mains, et sans s’être repenti de ce forfait inouï. La reine sa belle-mère le craignait et le haïssait; car elle savait ce qu’elle aurait dû attendre de lui s’il m’eût succédé... Oui, tel était le fils que la postérité m’accusera peut-être d’avoir assassiné”, 1838: 31-32).

En los relatos de Arnaud no hay una verdadera revisión de la historia ni reclamaciones ideológicas militantes o declaradas, sino el aprovechamiento de su lectura canónica desde un enfoque liberal: los cimientos de la potencia se afianzan con Isabel la Católica, alcanzan su cenit y comienzan a declinar con el autócrata Felipe II, y ven desmoronándose irremisiblemente bajo sus sucesores, el vacilante Felipe IV entre intervalos de penitencia por los desastres del imperio y estallidos de sensualidad y disipación; y el último Habsburgo, penosa encarnación física del declive hegemónico. La imagen que se presentan del país vecino en su devenir responde a una invariable reconstrucción histórica del sentimiento patriótico de una España exaltada en su unificación alrededor de la Corona y celosamente nacionalista frente a lo extranjero. Este casticismo se manifiesta tanto en la política como en el arte del Siglo de Oro según difundían los manuales del XIX, sin menoscabo para los personajes franceses, visitantes u observadores, y siempre hombres de honor, que comparecen en la corte.

La autora, aun cuando no rehuye las entrevistas sobre asuntos de estado entre los grandes personajes, dedica una atención preferente a la recreación de la vida privada a favor de la exploración introspectiva. En todas las situaciones tomadas cuidadosa y verosímilmente de la historia, los personajes históricos son presentados en momentos de intimidad y en actitudes que los caracterizan revelando facetas de su modo de ser: en el convento de Badajoz convertido en centro de gobierno, Felipe II aparece rodeado de una pila de legajos, bajo la mirada de los retratos de sus esposas difuntas y del cristo que preside su celda-gabinete; la infanta Margarita lee recogida mientras las meninas sostienen a su hermano, un enclenque Carlos II, que está aprendiendo a andar; Isabel de Castilla se muestra firme de ánimo y no rehuye la contemplación del combate que le dará la victoria; la agonizante Ana de Austria se consume entre rezos y aprensiones encerrada en su cámara.

El recorrido por estas galerías de la historia permite al lector adentrarse en un extrañamiento exótico en el que, no obstante, reconoce siempre una intriga amorosa que, entremezclada a veces, como en los dramas románticos, con pasiones políticas tan devastadoras y decisivas como aquélla, influye en las decisiones de los personajes. Arnaud presenta en sus

heroínas un *eros* romántico intenso pero contenido, sin explosiones de pasión grandilocuentes, y con cierto comedimiento incluso en la gestualidad melodramática de las manos implorantes, la mirada al cielo, o las lágrimas, silenciosas, de emoción. Los pasajes explicativos sobre las costumbres son otras señales en el cuerpo del texto que mantienen ese distanciamiento destacando los tintes sombríos y trágicos, el esplendor y caída de los imperios, o un abigarrado color local. Sin embargo, a pesar de su notable esfuerzo por recrear cuidadosamente las diversas épocas históricas con personajes verosímiles, escenarios y ambientes costumbristas, con la intercalación de un vocabulario español ceñido a los usos y creencias en la vida cotidiana, la transferencia de los sentimientos y la cosmovisión del XIX subrayan, en resumidas cuentas, una imagen global de España que coincide francamente con la que tenían sus contemporáneos (Hoffman, 1961) y cuyos restos en ciertos discursos aún no están extintos como, por ejemplo, el apasionamiento meridional, todavía hoy latente. Pese a deslizar un *cigarrito* en los dedos nerviosos de Calderón, o confundir algún auto mitológico con un espectáculo áulico, ha de reconocérsele también la mención de obras suyas menos nombradas entonces como *Para vencer amor querer vencerle*. Si recrea el mundo operístico en el teatro de la Cruz también es cierto que revive el bullicio de los mentideros madrileños, la pasión popular por el teatro y el nacionalismo castizo puesto en boga por el romanticismo histórico. Sea como sea, es innegable su mayor respeto hacia la cultura española que el mostrado por *vaudevillistes*, novelistas y poetas contemporáneos, saqueadores de tópicos denunciados a menudo por los *feuilletonistes* de la prensa cultural. Bajo esa capa fantasmática del mito romántico español, se sugiere, pues, una atenta y esforzada documentación, suministrada por fuentes libreas, asesoramientos de *hispanisants* franceses o contactos orales con emigrados españoles, más seria, en todo caso, que numerosos colegas de profesión compatriotas suyos.

En suma, la revisión que hace Arnaud de las etapas históricas representadas no aporta novedades a su interpretación sino que aprovecha distintos materiales literarios e historiográficos para, mediante las técnicas de los discursos entonces en boga, verter la materia histórica en los moldes románticos. Su aportación, antecesora en el tratamiento romántico de algunos temas, reside ante todo, en su atención —sin la rebeldía abierta de George Sand, con un tono de agrídulce melancolía— hacia la presencia femenina en grandes conflictos públicos y privados y en haber denunciado, en la medida de sus posibilidades, en las fronteras que limitan su libertad.

Bibliografía

- ARNAUD, Henriette (1835): *Lazarilla*, *Revue de Paris*, XVIII, pp. 166-200.
— (1836): *Les deux perles*, *Revue de Paris*, XXXII, 225-252.
— (1838): *Dona Luisa*, *Revue de Paris*, LV, pp. 5-34; pp. 73-114.
— (1839): *Florita*, *Revue de Paris*, VII, pp. 5-38.
— (1840): *Don Alonzo*, *Revue de Paris*, XXIII, pp. 73-115.
— (1844): *Doña Mariana*, *Revue de Paris*, 27-VII, pp. 434-441; 30-VII, pp. 448-454;

- 1-VIII, pp. 458-464; 3-VIII, pp. 470-474; 6-VIII, pp. 485-490.
- CIRUJANO, Paloma, ELORRIAGA, Teresa, PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio (1985): *Historiografía y nacionalismo español. 1834-1868*. Madrid, CSIC.
- DANTÈS, Alfred (1875): *Dictionnaire biographique et bibliographique alphabétique et méthodique des hommes les plus remarquables dans les lettres, les sciences et les arts chez tous les peuples, à toutes les époques*. Paris, Aug. Boyer et Cie, libraires-éditeurs.
- DIDIER, Béatrice (1981): *L'écriture-femme*. Paris, Presses Universitaires de France.
- DWYER, Helen and Barry (eds.) (1993): *Index Biographique Français*. London/Melbourne/Munich/New Jersey, K. G. Saur, vol. 1.
- GIRAULT DE SAINT-FARGEAU, Eusèbe (1839): *Revue des romans. Recueil d'analyses raisonnées des productions remarquables des plus célèbres romanciers français et étrangers*. Paris, vol. 1, pp. 205-208. (Réimpression Genève, Slatkine Reprints, 1968).
- HOFFMAN, Léon-François (1961): *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*. New Jersey, Princeton University/ Paris, Publications Universitaires de France.
- LAROUSSE, Pierre (1866-1879): *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle Français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.* Paris. (Réimpression Genève/ Paris, Slatkine, 1982).
- MCKENDRICK, Melveena (2003): *El teatro en España (1490-1700)*. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor.
- MONTÉGUT, Émile (1893): *Esquisses littéraires: Mme Desbordes-Valmore, Mme Ch. Reybaud, Gustave Planche, P.-J. Stahl, Mme la Csse Agénor de Gasparin, Mme la Mse de Blocqueville; de la Vraie nature du bonheur*. Paris, Hachette, pp. 37-76.
- PAILLERON, Marie-Louise (1924): *Les Écrivains du Second Empire. François Buloz et ses amis*. Paris, Académique Perrin et Cie, pp. 143-153.
- PIGOUREAU, Alexandre (1821): *Petite Bibliographie biographico-romancière ou dictionnaire des romanciers*. Paris, Pigoreau.
- QUÉRARD, Joseph-Marie (1827-1839): *La France littéraire, ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France, ainsi que des littérateurs étrangers qui ont écrit en français, plus particulièrement pendant les XVIIIe et XIXe siècles*. Paris, F. Didot (Didot frères).
- REVUE DES DEUX MONDES (1875): *Table générale de la Revue des Deux Mondes. 1831-1874*. Paris, Bureau de la Revue des Deux Mondes, p. 130.
- RODRIGO, Antonina (1997): *Mariana de Pineda. Heroína de la libertad*. Madrid, Compañía Literaria.
- SERRANO, Carlos (2000): "Mariana Pineda (1804-1831). Mujer, sexo y heroísmo", in Burdiel, Isabel, Pérez Ledesma, Manuel (coord.): *Liberales, agitadores y conspiradores*. Madrid, Espasa Calpe, pp. 99-126.
- VAPEREAU, Gustave (1870): *Dictionnaire Universel des Contemporains*. Paris, Hachette et Cie (Éd. Commerciale).
- VAUCHELLE, Aline (2003): *Les ouvrages en langue espagnole publiés en France au temps de la première guerre carliste. 1834-1840*. Publications de l'Université de Provence.

