



TRABAJO DE FIN DE GRADO

“LA INFLUENCIA DE WALTER SCOTT EN LA NOVELA HISTÓRICA
ROMÁNTICA ESPAÑOLA: DE *IVANHOE* A *SANCHO SALDAÑA*”

AUTOR: CARLOS RUIZ GARCÍA

TUTORES: FERNANDO DURÁN LÓPEZ Y MARÍA ISABEL CALDERÓN
LÓPEZ

DOBLE GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA Y ESTUDIOS INGLESES

CURSO ACADÉMICO 2024-2025

FECHA DE PRESENTACIÓN: JUNIO 2025



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ÍNDICE

Resumen.....	4
1. Introducción.....	5
1.1. Objetivos.....	5
1.2. Metodología y estructura.....	5
2. La novela histórica y su origen romántico	5
2.1. El modelo de Walter Scott: <i>Ivanhoe</i> como paradigma.....	5
2.2. Espronceda y <i>Sancho Saldaña</i> en el panorama español.....	9
3. Similitudes y discrepancias generales: ideología y estilo de los autores.....	11
4. La descripción del espacio.....	14
5. El marco histórico: los dos bandos.....	16
6. Los personajes.....	18
6.1. Los caballeros: héroes y antihéroes.....	18
6.2. La heroína.....	24
6.3. La dama exótica.....	25
6.4. Las figuras históricas y semihistóricas.....	30
7. Elementos argumentales de confluencia.....	34
7.1. La identificación tardía de personajes.....	35
7.2. Los chantajes para forzar un casamiento.....	36
7.3. Los juicios de Dios.....	38
8. Conclusión.....	41
9. Trabajos citados.....	42

RESUMEN

Este trabajo de fin de grado analiza la influencia de Walter Scott en la novela histórica romántica española mediante un análisis comparativo de *Ivanhoe* (1819), del escocés, y *Sancho Saldaña* (1834), de José de Espronceda. Partiendo de un breve recorrido por la formación del modelo de Scott y su paso a España, se señalan similitudes y discrepancias en elementos ideológicos, estilísticos, espaciotemporales, argumentales, así como en los personajes que se corresponden en una y otra novela. El análisis revela que, más allá de la clara influencia de Scott sobre Espronceda en los elementos señalados, *Sancho Saldaña* refleja una voluntad de desmarcarse del modelo scottiano para incluir el desencanto característico de Espronceda. El trabajo ayuda a comprender la novela histórica como género y cómo los románticos españoles no se limitaron a copiar el modelo imperante, sino que lo transformaron para incluir sus propias inquietudes y preferencias.

PALABRAS CLAVE: Romanticismo, novela histórica, Walter Scott, José de Espronceda, *Ivanhoe*, *Sancho Saldaña*

ABSTRACT

This bachelor's thesis analyzes Walter Scott's influence on the Spanish Romantic historical novel by means of a comparative analysis of *Ivanhoe* (1819), by Scott, and *Sancho Saldaña* (1834), by José de Espronceda. Starting with a brief overview of the origin of Scott's model and its passing to Spain, similarities and discrepancies in ideological, stylistic, spatial-temporal and argumentative elements are pointed out, as well as in the characters that find an equivalent in the other novel. The analysis reveals that, beyond Scott's clear influence on Espronceda in those elements, *Sancho Saldaña* reflects an aim to distance itself from the Scottian model in order to include Espronceda's signature disenchantment. This study helps to understand the historical novel as a genre and how the Spanish Romantics did not restrict themselves to copying the leading model, but they transformed it to include their own concerns and preferences.

KEYWORDS: Romanticism, historical novel, Walter Scott, José de Espronceda, *Ivanhoe*, *Sancho Saldaña*

1. INTRODUCCIÓN

1.1. OBJETIVOS

Este trabajo pretende evaluar la influencia del británico Walter Scott en la novela histórica romántica española, usándose para ello la relación entre su *Ivanhoe* (1819) y la novela de José de Espronceda *Sancho Saldaña* (1834). Se espera señalar las similitudes y sobre todo las diferencias entre ambas obras.

1.2. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA

El enfoque empleado se basa en un análisis textual de las obras que evidencie el grado de influencia de la primera sobre la segunda. Este análisis se complementa con una investigación bibliográfica de estudios críticos que a su vez ilustran la cuestión. El trabajo se divide en apartados dedicados al estudio de cuestiones ideológicas y de estilo, de las descripciones del espacio, del marco histórico y de los personajes y situaciones que se repiten en una y otra novela, todo ello precedido de una breve recapitulación de la formación del género en Reino Unido y su establecimiento en España.

2. LA NOVELA HISTÓRICA Y SU ORIGEN ROMÁNTICO

La novela histórica sigue fascinando a los lectores en la actualidad a pesar de haber pasado más de dos siglos desde su formación. H. E. Shaw define lo que entiende por *novela histórica* como “works that in some way represent historical milieux [...] in terms of fictional probability” (20). Groot, por su parte, piensa que los “historical novelists take the bare bones of ‘history’, some facts, some atmosphere, some vocabulary, some evidence, and weave a story within the gaps” (9-10). Consiste básicamente en eso mismo: hacer un relato ficcional a partir de una base histórica. Sin embargo, esto no se hace de cualquier manera.

Las primeras novelas históricas como las entendemos hoy en día se remontan al Romanticismo, constituyendo una de las principales manifestaciones de la narrativa romántica europea. El género como tal nació en Reino Unido y de ahí se extendió a otras naciones.

2.1. EL MODELO DE WALTER SCOTT: *IVANHOE* COMO PARADIGMA

No se puede hablar de novela histórica sin hablar de Walter Scott (1771-1832), escritor escocés que propició el *boom* del género. Su fórmula se basaba en combinar historia con ficción de una manera que resultó en un gran éxito comercial e hizo que la novela histórica llegara más allá del ámbito británico. No obstante, como advierte Groot, Scott ha sido calificado como el primer novelista histórico como fruto de considerar al autor fuera de su contexto literario, ignorando a

autores anteriores, dando a su obra una falsa imagen de originalidad (12). Como ocurre en literatura y en el arte en general, Scott no creó el género de la nada. Groot menciona varios ejemplos anteriores en que la historia ha sido reflejada en las obras, abarcando narrativa, poesía y teatro, y a autores como Homero, Chaucer, Shakespeare, Milton, entre otros. El autor considera *La Princesse de Clèves* (1678) de Marie-Madeleine de Lafayette como la primera novela histórica europea (12). Es decir, Scott no inventó el concepto de usar historia en clave ficcional, sino que lo que creó fue un modelo que acabaría influyendo enormemente en autores posteriores y por ello se le considera “padre” de la novela histórica; padre del formato que acabaría imponiéndose.

Según Sebold, la epistemología sensista del siglo XVII (Bacon, Locke y Newton), basada en la observación de la realidad, influyó en autores ingleses del siglo XVIII, como Defoe y Fielding, quienes escribieron las que podemos considerar las primeras novelas realistas modernas. Estas presentaban un costumbrismo contemporáneo en el que el autor presta atención a los detalles de la vida cotidiana (24-25). Estas novelas constituyeron ya una tradición literaria experta en representar las minucias de la cotidianeidad a partir de la que Walter Scott pudo arrancar su nuevo género. Lo que hace la novela histórica romántica no es más que cambiar la contemporaneidad de las novelas dieciochescas por el pasado remoto. Scott emplea, según Sebold, una actitud arqueológica que busca detalles que caractericen a la época en cuestión (26-27). Aunque no se llegue a conseguir del todo nunca, se aspira a la fidelidad histórica con una intención didáctica de enseñar a los lectores sobre el pasado, cuya representación es tan importante para el escritor como el propio argumento. Para H. E. Shaw, el surgimiento de la novela histórica tiene mucho que ver con el surgimiento del historicismo en general (25). Moura señala en su estudio que Walter Scott dedicó su vida a recopilar textos y restos arqueológicos de la antigua Escocia, lo que le ayudó a imaginar cómo fue la Gran Bretaña medieval (95). De ello se hace también eco Sebold, que afirma que a Scott se le atribuye haber dicho tener recogidas muchas observaciones exactas sobre el Medievo (28).

Sin embargo, la novela del siglo XVIII no será el único ingrediente con el que contará Scott para su receta de novela histórica. Tal y como afirma Moura, la obra de Scott estuvo influenciada por el movimiento gótico de la segunda mitad del siglo XVIII, que comenzó con la publicación de *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole, quien al igual que el escocés estaba fascinado por el pasado (95). Es cierto que Scott estaba muy interesado en dicha corriente, llegando incluso a escribir biografías de autores góticos como Ann Radcliffe y reseñas de varios títulos (97). El género gótico estaba constituido por novelas caracterizadas por la fascinación

por lo desconocido y lo inquietante, y que romantizaban la historia europea medieval vista como salvaje y misteriosa (Groot 14). Esta doble inclinación personal al pasado de su nación y a la novela gótica fue lo que acabaría cristalizando en su novela histórica: pasado (sobre todo) medieval combinado con minuciosidad en la descripción. Maxwell considera que la labor de Scott fue sintetizar todo lo que se había hecho antes (cit. en Groot 18) para convertirse en una pieza en el camino a la gran novela realista de la segunda mitad de siglo. Tal y como afirma H. E. Shaw:

He branches off from the eighteenth-century novel, discovers in artistic terms the rich significance of history, and then reunites with the main stream of nineteenth-century fiction through his influence on Balzac, enriching it with new materials, insights, and techniques. (23)

Dicho esto, Moura advierte que antes de empezar por los derroteros de la novela el escocés publicó, fruto de sus investigaciones, *Minstrelsy of the Scottish Border*, una antología comentada de baladas medievales, es decir, poemas cantados de carácter popular. Esta poesía no fue vista con buenos ojos por críticos contemporáneos, tachándolo de arcaico en comparación con el moderno Reino Unido de la época, en pleno auge industrial (96). Es precisamente esta brecha entre el interés por el pasado y su presente industrializado donde reside el carácter romántico de Scott: la literatura sobre tiempo remoto como medio de escapismo a un presente opresor para el individuo. Duncan piensa que Scott pretendía reflejar ese conflicto entre los ideales heroicos de antaño y su sociedad moderna (294).

Según Moura, la poesía del escocés fue criticada además por copiar el imaginario de la novela gótica. Todas estas críticas lo hicieron abandonar las baladas, a pesar del éxito popular, y comenzar su viaje como novelista, un género todavía en pañales, considerado literariamente inferior y relacionado con el sexo femenino (97). Groot apunta que, para defenderse de acusaciones de feminidad y frivolidad, Scott buscó reforzar la autoridad de sus novelas citando testimonios de veteranos, como en el prólogo de una edición de 1829. Esto legitimaba su género y destacaba su valor didáctico y su fundamentación en hechos reales (7). Hay que señalar que la novela a la que se refiere, *Waverley*, está ambientada en 1745, por eso todavía quedaban veteranos vivos que participaron en los acontecimientos históricos.

Waverley, su primera novela, fue publicada de forma anónima y considerada por la *Edinburgh Review* como la aportación más original a la literatura inglesa en un siglo, en gran medida por la combinación de realidad y ficción. Sin embargo, también encontró críticas negativas, como la de la *British Critic*, que no podía entender la doble naturaleza de ese *historical romance*, ya que el concepto que se tenía de historia en la época no toleraba que se adulterara con ficción

(Moura 98). Sin embargo, esta vez las críticas no lo detuvieron, sino que siguió publicando las que se conocerían como *Waverley* Novels, casi una treintena de novelas ambientadas en Gran Bretaña, tanto en su pasado medieval como en épocas más cercanas al autor.

Scott señala en la introducción a *Waverley* que su propósito es “marcar territorio ficcional” con historias nacionales basadas en investigación documental que fueran históricamente plausibles (Moura 98). Esta introducción puede considerarse el manifiesto literario de la novela histórica británica, donde explícitamente el autor expone sus intenciones con el nuevo género. Esto, como opina Moura, lo distinguía de los escritores góticos, ya repetitivos en la época, que solo usaban el pasado como un marco muy generalista (98), mientras que Scott incluía personajes históricos reales (97). Otra diferencia, teniendo en cuenta a Groot, es que las novelas góticas representaban el pasado como un sitio caótico de terror, donde castillos, ruinas o tumbas podían amenazar al visitante de manera física. Poco tiene esto que ver con la novela histórica de Scott, mucho más racional, realista y promotora del orden y el progreso (16), como veremos más adelante.

Había rumores que conectaban *Waverley* con el nombre ya conocido de Walter Scott, lo que ayudó al naciente género a establecerse y al autor a destacar entre sus contemporáneos por ese paso de la poesía a la novela (Moura 97). Walter Scott no solo puso de moda la novela histórica, sino que se convirtió en una pieza fundamental para el nacionalismo británico (96). El autor comenzó con novelas ambientadas en su Escocia natal (*Waverley*, *El anticuario*), pero luego incorporó también Inglaterra como marco (*Rob Roy*, *Ivanhoe*), pues había más ingleses que escoceses y esto le proporcionaría una mayor compensación económica. Una de ellas será *Ivanhoe: A Romance*, publicada en 1819. Esta sirvió como modelo de *Waverley* Novel por la combinación de historia y ficción, la ambientación detallada, la inclusión de fragmentos líricos, etc. *Ivanhoe* disfrutó de un éxito sin precedentes y una influencia significativa en la literatura posterior. “*Ivanhoe* fue la novela más leída en España en la primera mitad del siglo XIX” (Yáñez 151). Zellars en su estudio analiza la influencia de obras de Scott, centrándose en *Ivanhoe*, en las novelas históricas románticas de autores españoles. Revela cómo las técnicas narrativas scottianas fueron todas imitadas, algunas en unas y otras en otras, en las novelas en España (150).

2.2. ESPRONCEDA Y *SANCHO SALDAÑA* EN EL PANORAMA ESPAÑOL

Partimos de la base de que el Romanticismo en España comenzó de forma más tardía que en Inglaterra (Regueiro 107). Tras la guerra de la Independencia (1808-1814), Fernando VII volvió

al trono restaurando el absolutismo e iniciando una persecución contra los liberales. Numerosos intelectuales, entre los que se encontraban por supuesto literatos, se exiliaron en Europa, especialmente en Francia y en Inglaterra. Allí se empaparon del Romanticismo ya avanzado en esas naciones y, muerto Fernando VII, volvieron a España en la década de 1830. Es en ese momento cuando el movimiento romántico desputa en España.

Traducciones de las novelas de Walter Scott se propagaron por España consiguiendo gran popularidad, empezando por *Ivanhoe* a partir de 1825 (Zellars 149). Además de dichas traducciones, novelas originales (o *semioriginales*) comenzarán a ser publicadas. Sebold recoge que “españoles desterrados publicarán en inglés novelas históricas de asunto español” (35), pero también se cultivará la novela histórica en lengua española. Ya lo dice el propio López Soler en el prólogo de *Los bandos de Castilla*:

La novela de los *Bandos de Castilla* tiene dos objetos: dar a conocer el estilo de Walter Scott, y manifestar que la historia de España ofrece pasajes tan bellos y propios para despertar la atención de los lectores, como las de Escocia y de Inglaterra. A fin de conseguir uno y otro intento hemos traducido al novelista escocés en algunos pasajes e imitándole en otros muchos, procurando dar a su narración y a su diálogo aquella vehemencia de que comúnmente carece, por acomodarse al carácter grave y flemático de los pueblos para quienes escribe. Por consiguiente la obrita que se ofrece al público debe mirarse como un ensayo [...] porque aún no se ha fijado en nuestro idioma el modo de expresar ciertas ideas que gozan en el día de singular aplauso. (López)

A la manera de la introducción de *Waverley*, este prólogo hace las veces de manifiesto de la novela histórica romántica en España, nacida para adaptar la fórmula ya popular de Scott al español y a la nación española, que dista en carácter de la inglesa. El ímpetu es concretamente el elemento que según López Soler falta en la narrativa de Walter Scott, destinada a un público más templado. El autor de *Los bandos de Castilla* advierte también que con su obra está experimentando con la novela histórica en español por ser algo sin precedentes. En la misma línea estaba Ángel de Saavedra, duque de Rivas, quien expresó en 1834, como recoge Sebold, su esperanza de que la sociedad, seguidora ya en ese momento de Walter Scott, Lord Byron y Víctor Hugo, hiciese que se escribieran novelas históricas recuperando antiguas historias y romances españoles (19).

El optimismo y la confianza inicial en escribir novela histórica scottiana en español contrasta con la consideración que le dará la crítica posterior. Lo cierto es, como recoge Mata, que las novelas históricas románticas españolas han sido frecuentemente menospreciadas en la historiografía literaria, que las considera simples imitaciones de Walter Scott sin valor literario

y obras que no pueden competir en importancia con la novela realista de finales del siglo XIX (145-146). No obstante, según el punto de vista de García González, las novelas históricas españolas de esta época no se limitaron a ser simples calcos del modelo canónico del escocés, sino que se adaptaron al público español, que prefiere descripciones más breves y diálogos más vivos acompañados de una acción más acelerada (115), en consonancia con esa “vehemencia” de la que hablaba López Soler. Como apuntó Güntert en su día, este género cultivado por autores románticos españoles se encontraba “tan poco estudiado [...] como injustamente descuidado” (cit. en Gies 112), por lo que la consideración tan negativa que se ha tenido tradicionalmente puede deberse precisamente al desconocimiento. A pesar de ello, en las últimas décadas el estudio ha avanzado considerablemente.

José de Espronceda (1808-1842), como recoge Espín en su biografía del escritor, había estado involucrado en conspiraciones liberales desde los quince años, siendo desterrado en Guadalajara a los diecisiete. A los dos años, se exilia voluntariamente en Lisboa, de donde fue expulsado en 1827 a Londres (*José de Espronceda. Biografía*). Es allí donde, según Casaldueiro, entraría en contacto con Walter Scott y con Byron (cit. en Espín, “La presencia de las literaturas” 112). Espronceda volvió a España como muchos otros con la muerte de Fernando VII y la ley de la amnistía. Aun así, es desterrado por precaución de Madrid en el municipio segoviano de Cuéllar (Espín, *José de Espronceda. Biografía*). *Sancho Saldaña o El castellano de Cuéllar* nació durante ese destierro en Cuéllar y fue publicada en 1834 como tercer título de la colección de novelas históricas románticas españolas del editor madrileño Delgado, todas influidas por Scott (Espín “La presencia de las literaturas” 116). Su novela es una más de las muchas que se publicaron en aquellos años.

Sebold explica que la novela histórica romántica española se basa en el método de Scott de representar el pasado medieval recreándolo en todo detalle, pero añade el componente del que carece el escocés: el llamado *fastidio universal* o *mal du siècle* (38-39), una actitud dolorida y desgarradora producida por el vacío entre el romántico y su mundo, entre el romántico y su propio interior, y que a la vez le da una sensibilidad exquisita (37-38). Byron es emblema de esta tendencia, que en España caló profundamente en Espronceda. Este es el primer aspecto que lo diferencia de Scott. Tiene sentido que el fastidio universal influyera en escritores españoles que se vieron obligados a abandonar la patria por cuestiones ideológicas.

Hay que señalar que Espronceda era fundamentalmente poeta, siendo esta su única novela conocida. Esto da cuenta de lo rentable que resultaba el género novelesco a los autores

decimonónicos. Es llamativo, como señala Yáñez, que, siendo el autor de los más estudiados del Romanticismo español, *Sancho Saldaña* sea de las novelas históricas menos trabajadas y valoradas por la crítica (143). Adams coincide y considera leer esta novela como “not a very amusing pastime” (307). A ello puede contribuir su extensión y su estructura algo difícil de seguir. A pesar de ello, Sebold la considera “una de las dos o tres mejores novelas románticas de la literatura universal” (13).

3. SIMILITUDES Y DISCREPANCIAS GENERALES: IDEOLOGÍA Y ESTILO DE LOS AUTORES

Para analizar hasta qué punto Espronceda se parece a Scott, lo primero es delimitar a qué tipo de Romanticismo se adscribe cada uno para diferenciar su estilo general. Aunque ambos sean escritores románticos, se hace notar en *Ivanhoe* y en *Sancho Saldaña* un diferente tono y estilo que responde a la actitud personal de cada autor y a la tendencia romántica específica de cada uno. García López diferencia, aunque con matices, dos tendencias principales: el Romanticismo tradicional o histórico, centrado en revivir los valores tradicionales de antaño, exaltando la identidad nacional y añorando el Medievo cristiano y caballeresco; y el Romanticismo liberal o revolucionario, que busca erigir una cultura renovada rechazando los conceptos establecidos de tradición, religión y jerarquía, y que se caracteriza por su escepticismo y su subjetivismo airado. En el primero ubica a Walter Scott y a José Zorrilla; en el segundo a Lord Byron y a José de Espronceda (469-470). Aunque esta clasificación pueda resultar un tanto generalista, es útil para empezar a definir el estilo de los autores que nos competen en este trabajo.

Si se comienza atendiendo a las similitudes, tal y como señala Adams, tanto en las novelas de Scott como en *Sancho Saldaña*, primero se presenta el marco, personajes secundarios introducen la historia, hay largos resúmenes hablando de la época, numerosas descripciones y digresiones que interrumpen la acción, abundantes diálogos, los personajes principales son inventados, se resalta lo llamativo del ambiente, y el autor se esfuerza en captar el color de la época y el lugar. Como la influencia de Scott en sus seguidores españoles es tan grande, se ha insistido poco en los puntos en los que difieren (304-305), pero los hay y no son pocos. Según Yáñez, los mismos elementos con los que Scott desarrolla su ideología conservadora y optimista le sirven a Espronceda para sostener lo opuesto: cuestionar a la nobleza, a la religión, a los ideales amorosos, etc. De esta manera, el texto esproncediano dialoga con la ideología burguesa del escocés (151).

La técnica de Scott podría definirse, según Adams, como *externa*. El autor hace las veces de reportero del pasado, representando su encanto y su espectáculo (306). Se esfuerza en describir

lugares, objetos, etc. muchas veces mediante notas a pie de página que, como señala Groot, introducen poesía, sucesos políticos, biografías, costumbres, entre otras cosas (6-7). El lector es “turista” que se deja llevar pasivamente por el agudo e irónico narrador (7-8). En palabras de Lukács, “what in Scott has been called very superficially ‘authenticity of local colour’ is in actual fact this artistic demonstration of historical reality” (43). Es la esencia de la novela histórica scottiana: reproducir la época usando los recursos necesarios para que resulte verosímil al lector.

Otro rasgo característico de Scott era su humor al estilo cervantino. Moro analiza en su trabajo la influencia de Cervantes en Scott y define la figura del “erudite pedant”, que a la manera de don Quijote tiene fijación por la literatura y esta lo lleva a querer emprender acciones absurdas. Su percepción está distorsionada por su saber literario y ello resulta en parodias de las fuentes a las que hace referencia, sirviendo a la intención satírica del autor (150). Un ejemplo es el personaje de Maurice de Bracy, que muestra actitudes propias del “erudite pedant”:

"To get me a wife," answered De Bracy coolly, "after the manner of the tribe of Benjamin."

"The tribe of Benjamin?" said Fitzurse; "I comprehend thee not."

"Wert thou not in presence yester-even," said De Bracy, "when we heard the Prior Aymer tell us a tale [...]—He told how, long since in Palestine [...], the youth of the tribe of Benjamin carried off from a superb tournament all the ladies who were there present, and thus won them wives without the consent either of their brides or their brides' families."

"I have heard the story," said Fitzurse, "though either the Prior or thou has made some singular alterations in date and circumstances". (Scott 181)

Influido por una fuente literaria, en este caso la historia del prior, De Bracy pretende hacer lo propio y casarse con Rowena sin su consentimiento ni el de su familia. Su pensamiento es naturalmente ridículo por la gran diferencia entre el relato bíblico de la tribu de Benjamín y su situación particular. La respuesta de Fitzurse es lo que acentúa la burla hacia esa erudición sacada de contexto.

Citando a Lukács, “Scott very seldom speaks of the present. He does not raise the social questions of contemporary England in his novels” (33). Como excepción a esta tendencia general en el autor, Morillo y Newhouse mencionan un pasaje en el penúltimo capítulo en el que Scott compara despectivamente a la multitud presente en el juicio de Dios de Rebecca con reformistas radicales, dejando entrever su ideología conservadora o Tory y su miedo a la violencia callejera y a la revolución (267):

Even in our own days, when morals are better understood, an execution, a bruising match, a riot, or a meeting of radical reformers, collects, at considerable hazard to themselves, immense crowds of spectators. (Scott 514)

En consonancia con esto, Scott atendía a su cosmovisión burguesa para crear una narrativa conciliadora (Yáñez 149) en la que el final pasa por el restablecimiento del orden social por intervención del rey a modo de *deus ex machina* (Sebold 39).

Espronceda, por su parte, usa una técnica *interna* y subjetiva, destacando su lirismo más que sus descripciones. Su visión de la vida dista mucho del optimismo de Walter Scott (Adams 306) y se inclina más por el pesimismo del *mal du siècle*. Espronceda, como señala Adams, impronta en su héroe su melancolía y su visión trágica de la vida, entendida como una lucha del individuo contra el azar, sin que la valentía o la virtud sirvan de algo, y cuya única respuesta es la muerte (307). Según D. L. Shaw, Espronceda estaba al tanto de la crisis metafísica de su época y daba una respuesta, tanto intelectual como estética, a ella (194).

Al contrario que Scott, él sí era propenso a incluir crítica socio-política contemporánea en sus obras. Según Vasari, el autor critica la política y las instituciones de su tiempo (94) demostrando su actitud comprometida y reaccionaria con la problemática política española. Un ejemplo es el desprecio con el que habla del paje Jimeno, comparándolo de forma sarcástica con un político de su tiempo:

Sin duda nació ya inclinado al mal, y su educación acabó de completar su carácter; su amor propio le hacía querer dominar dondequiera, [...] Su amor propio producía en él los mismos efectos que la pasión más desenfrenada, no perdonando medio alguno para lograr su intento y satisfacer su orgullo o su venganza. Su ambición le hacía mirar con odio a cuantos eran más que él, y él sólo era paje de lanza; en fin, sus dotes eran dignas de cualquier proteo político de nuestros días. (Espronceda 348)

Aunque *Sancho Saldaña* pueda parecerse a *Ivanhoe* en su nivel de detalle, la esencia de ambas obras es totalmente distinta (Adams 305). Espronceda mantiene la descripción de costumbres y minucias a la manera de Scott; por poner un ejemplo, menciona cómo los soldados del castillo jugaban al Alquerque: “llegó adonde estaba el capitán y otros dos o tres subalternos suyos jugando en un tablero a un juego llamado Alquerque, y que era muy parecido al que hoy se llama de tres en raya” (334). Como apunta Sebold, en las novelas de Scott, los personajes viven una vida estructurada en la que sus adversarios son solamente sus enemigos bélicos, sin albergar dentro de ellos otro enemigo que los roe; mientras que el héroe esproncediano experimenta pasiones radicales y egocéntricas que lo enfrentan con el mundo y con la divinidad. El romanticismo de Scott es únicamente histórico, mientras que el de Espronceda es histórico y a

la vez psicológico, como si Byron se combinara con Scott (39). Ambas filosofías distan en gran medida (Adams 307).

Los finales son también muy distintos. Como plantea Yáñez, el final feliz scottiano acaba con las desavenencias y las diferencias sociales mediante un matrimonio (149). Scott no deja cabo sin atar, casando la veracidad de su historia novelesca con la de los hechos históricos (150). En el final de *Sancho Saldaña*, por el contrario, las esperanzas quedan interrumpidas abruptamente, tal y como sucede en la vida real (Sebold 39). No se llega a la reconciliación final, ni entre los bandos familiares ni entre las clases sociales (Yáñez 149). *Sancho Saldaña* no es una historia donde el protagonista llega a la victoria final usando su fuerza y su espíritu inquebrantable y virtuoso, sino que la historia es más bien un camino al fracaso (Adams 306).

Tanto los personajes como las situaciones procedentes de Scott difieren en la novela de Espronceda en sus características esenciales (Yáñez 146). Los héroes de Scott contraen matrimonio con sus damas, muestran servidumbre hacia sus señores y luchan por la fe cristiana, mientras que el Romanticismo español dio lugar a unos héroes impíos y materialistas (Sebold 39). Ivanhoe es leal a su rey, luchando junto a él en las cruzadas por la fe, mientras que Saldaña asesinó a un sacerdote y estaba dispuesto a traicionar a su rey por el amor de Leonor, como se verá más adelante.

4. LA DESCRIPCIÓN DEL ESPACIO

La descripción detallada de los espacios donde se desarrolla la acción es una característica fundamental de la novela histórica y una manera propicia para comparar el estilo de ambos autores. El novelista histórico, opina H. E. Shaw, debe reconstruir la *atmósfera* de un tiempo pasado (25). Para ello el entorno es representado, según Moura, en todo detalle para que el lector sea capaz de visualizarlo en su mente (102). Es por ello por lo que estas novelas dedican párrafos enteros a describir el espacio ficcional en el que los personajes van a dar vida a la acción, lo que luego con un mayor desarrollo dará paso a la novela realista de la segunda mitad del siglo XIX. En términos generales, los espacios suelen ser rurales debido a que las historias suceden antes del auge urbano; en novelas ambientadas en siglos posteriores, ya sí encontramos ciudades como marco espacial.

Scott, apunta Lukács, otorgaba tanta importancia a lo pintoresco que la crítica ha considerado sus elementos descriptivos parte esencial de su arte (41). Verbigracia, estos fragmentos tomados del primer capítulo de *Ivanhoe*:

In that pleasant district of merry England which is watered by the river Don, there extended in ancient times a large forest, covering the greater part of the beautiful hills and valleys which lie between Sheffield and the pleasant town of Doncaster. The remains of this extensive wood are still to be seen at the noble seats of Wentworth, of Warncliffe Park, and around Rotherham. (Scott 23)

Here the red rays of the sun shot a broken and discoloured light, that partially hung upon the shattered boughs and mossy trunks of the trees, and there they illuminated in brilliant patches the portions of turf to which they made their way. A considerable open space, in the midst of this glade, seemed formerly to have been dedicated to the rites of Druidical superstition for, on the summit of a hillock, so regular as to seem artificial, there still remained part of a circle of rough unhewn stones, of large dimensions. Seven stood upright; the rest had been dislodged from their places, probably by the zeal of some convert to Christianity, and lay, some prostrate near their former site, and others on the side of the hill. One large stone only had found its way to the bottom, and in stopping the course of a small brook, which glided smoothly round the foot of the eminence, gave, by its opposition, a feeble voice of murmur to the placid and elsewhere silent streamlet. (Scott 26)

Scott da al espacio una imagen decididamente positiva, un tanto idealizada. Se usan adjetivos como “pleasant”, “merry” o “beautiful”. Los bosques, siempre presentes, son amplios y frondosos, y hay referencias al agua fluvial y a la luz solar. Todo ello contribuye a una sensación general de pureza y serenidad. Esa imagen contrasta, como señala Moura, con el presente industrializado y moderno del lector (102), ya sea el siglo XIX o el XXI, y le sirve como método de evasión. Como cabe esperar de Walter Scott, hay menciones a aspectos del folclore, como en el segundo fragmento el caso de los druidas. Esta mención, según la misma autora, refleja las dudas religiosas que comenzaron en el siglo XVIII (103).

En *Sancho Saldaña* igualmente se describe el espacio natural:

Era entonces la hora de la siesta, y el sol en toda su fuerza abrasaba los extendidos campos de Castilla, que si bien más poblados en aquellos tiempos, no por eso los hacía menos áridos la sequedad propia de la estación, y sobre todo desde Olmedo a Cuéllar, que era el camino que a lo que parecía llevaba nuestro galán. Un bosque de pinos cubre aún hoy día este camino arenoso, en que se hunde a veces la pierna hasta la rodilla, y donde el sol, quebrando sus rayos en cada grano de arena, reverbera del suelo con un esplendor tal que deslumbra, dobla el calor y aumenta el cansancio y la fatiga del caminante. Sólo se oye el chirrido cansado de la chicharra y el zumbido monótono de los tábanos; y si algún soplo de viento viene acaso a mecer la copa de un pino, cuando el viajero abre los secos labios con ansia para recogerlo, respira el viento abrasado de los desiertos o un cierzo de fuego que le consume de sed y le quema en vez de regalarle con su frescura.

Tres ríos, si tal nombre merecen tres arroyos algo crecidos, dividen este camino a corta distancia unos de otros, que los naturales distinguen con los nombres de Adaja, Pirón y Cega, siendo este último la línea o frontera que separa las tierras del castillo de Íscar de las de Cuéllar. El Adaja, vadeable aun en invierno,

y última linde de Olmedo a Íscar, moja humildemente esta tierra, que se lo sorbe; pero en sus sombrías orillas, cubiertas de frondosos árboles, se respira ya aire más fresco, y ofrece una isla de verdura en medio de aquel desierto. (Espronceda 40-41)

Espronceda también nos sitúa en un entorno natural, pero su obra se ambienta en los áridos campos castellanos. Resalta su carácter duro y asfixiante que impacta en los viajeros que recorran esos caminos. El sol que en *Ivanhoe* solo iluminaba aquí “su fuerza abrasaba” y hacía más insoportable el camino arenoso. Espronceda ubica al individuo (“nuestro galán”, “caminante”) dentro de la descripción, relacionando esta con la subjetividad del personaje: es él el que está sufriendo los efectos del calor. Este aspecto lo diferencia del punto de vista más objetivo y visto “desde fuera” de Scott.

Ambos apelan además al sentido del oído, pero mientras Scott menciona el suave rumor de un arroyo que contribuye a la sensación de frescor y sosiego, Espronceda hace eco de los sonidos que producen chicharras y tábanos, que llevan la mente del lector a un verano sofocante. La diferencia entre ambos se debe a la nación en que ambientan sus novelas: la verde campiña inglesa frente al tosco campo castellano. Estas discrepancias en la descripción del espacio son prueba de la adaptación del modelo establecido por Walter Scott a la nación española.

5. EL MARCO HISTÓRICO: LOS DOS BANDOS

El telón de fondo de corte histórico medieval es quizá la seña de identidad de las novelas históricas del Romanticismo. Para ello, la trama tiene que ubicarse en un tiempo pasado que el lector identifique mediante la aparición en personajes históricos traídos a la ficción desde la historia real. Con esto tiene que ver, como señala Groot, que se presuponga del lector un conocimiento histórico previo (8). Por ejemplo, en el final de *Sancho Saldaña* se da por sabida la historia del rey Sancho IV: “en cuando a don Sancho, rey de Castilla, es harto conocida su historia para que tengamos que dar cuenta de sus sucesos” (Espronceda 686).

En las primeras páginas de *Ivanhoe*, se sitúa al lector en la época “towards the end of the reign of Richard I” (Scott 23) y se describe la situación política. El rey se encuentra fuera del país al haber sido capturado mientras volvía de Tierra Santa, donde había luchado en las cruzadas. Debido a la ausencia del monarca, la nobleza había vuelto a acumular el poder que perdieron en reinados anteriores y a aumentar su fuerza militar al preverse un conflicto civil. Las tensiones en Inglaterra venían dadas por la hostilidad entre normandos y sajones, grupos que no se habían mezclado ni en lengua ni en sangre a pesar de haber pasado más de un siglo de la batalla de Hastings de 1066. A partir de aquel momento, los normandos habían sometido a los sajones

arrebatándoles sus tierras y sus antiguos privilegios con leyes que mantenían a los pocos nobles sajones que quedaban tras la conquista muy oprimidos (23-25). Esta dominación de los vencedores sobre los vencidos se representa simbólicamente en el capítulo primero con Fangs, el perro pastor de Gurth, que tenía las garras delanteras cortadas por la ley forestal normanda, lo que le impedía realizar su labor:

"The curse of St Withold upon them and upon me!" said Gurth; "if the twolegged wolf snap not up some of them ere nightfall, I am no true man. Here, Fangs! Fangs!" he ejaculated at the top of his voice to a ragged wolfishlooking dog [...] "A devil draw the teeth of him," said Gurth, "and the mother of mischief confound the Ranger of the forest, that cuts the foreclaws off our dogs, and makes them unfit for their trade! (29)

A principios del séptimo capítulo, se da al lector más detalles sobre el cautiverio del rey. Richard I Coeur-de-Lion está preso a manos del duque de Austria, y su hermano el príncipe Juan está conspirando para alargar ese encarcelamiento y conseguir apoyos en la nobleza con el fin de quedarse con el trono en detrimento de su hermano mayor Arturo si el rey muriera. Los nobles, con el apoyo de Juan, abusaban de los sajones (89).

Espronceda espera algo más y no es hasta el capítulo cuarto cuando introduce el contexto histórico de su novela. Esta diferencia causa un mayor nivel de intriga en el lector, pues se introducen personajes y situaciones en los tres primeros capítulos sin que este conozca, por ejemplo, el motivo del rapto de Leonor. La cuestión en este caso es que Alfonso X el Sabio designó como sucesores al trono de Castilla a sus nietos, hijos de Fernando de la Cerda, su primogénito fallecido. El hermano menor de Fernando, Sancho el Bravo se empeñó en llegar al trono tras la muerte de su padre ignorando su voluntad y se proclamó rey a la fuerza. Contó con el apoyo de una nobleza que tenía cada vez más poder, cedido por la Corona en generaciones anteriores a cambio de apoyos en la Reconquista. Como resultado, si bien el dominio cristiano en la península se había expandido, el poder real se vio afectado al sentirse los nobles iguales a la autoridad del rey. Todo esto resultó en una Castilla convulsa dividida entre los partidarios del nuevo rey Sancho IV y los de los hermanos de la Cerda (98-100). Los personajes comentan los conflictos políticos de su tiempo: "volvía ya adonde su hermano y el abad disputaban sobre el derecho que tenía a la corona Sancho el Bravo, rey de Castilla en aquella época" (76).

Como señala Peers, Espronceda se fijó más en *Ivanhoe* que en otras novelas de Scott debido precisamente al parecido en los hechos históricos que sirven de marco en ambas obras (cit. en Espín, "La presencia de las literaturas" 116). En ambas obras hay una atmósfera de inestabilidad política marcada por un problema de sucesión en el que un pretendiente ilegítimo al trono

pretende hacerse con él mediante intriga (John) o directamente ya lo ha tomado por la fuerza (Sancho IV el Bravo), en ambos casos apoyados por una nobleza oportunista que ha aprovechado la situación (la ausencia del rey Richard y la Reconquista) para abusar de su poder, amenazando el poder real. La sociedad está dividida en dos facciones: normandos y sajones en *Ivanhoe*; defensores de Sancho IV y defensores de los herederos legítimos en *Sancho Saldaña*, los Saldaña y los Íscar, respectivamente.

Ambos autores afirman ser necesario informar al lector de la coyuntura histórica para entender el argumento de sus novelas: “This state of things I have thought it necessary to premise for the information of the general reader” (Scott 25); “para la inteligencia de algunos sucesos es preciso ofrecer el cuadro de la época a que se refieren, echaremos una ligera ojeada sobre la situación en que se hallaba entonces España” (Espronceda 98). Y es que estas situaciones influirán en la trama en tanto que los personajes se situarán en un bando o en otro y ello determinará sus relaciones.

La posición conservadora de Scott lo hacía buscar un punto medio entre los extremos para demostrar que la solución a las crisis de la historia inglesa ha sido siempre encontrar esa “middle way”, y ello influye en cómo construye a sus personajes (Lukács 32-33). En *Ivanhoe*, el conflicto concierne a toda la nación, dividida en dos partes en discordia que acaba con la unificación, explicando así el surgimiento de Inglaterra como nación, mientras que *Sancho Saldaña* no acaba en equilibrio, sino que el monarca ilegítimo se queda con el poder. Mientras que el conflicto normando-sajón es innato a su convivencia en Gran Bretaña, el conflicto entre las casas de Íscar y de Saldaña es producido por la rebelión del rey Sancho. Antes de ello, el padre de Saldaña “había sido compañero y amigo íntimo de don Jaime [de Íscar]” (Espronceda 102). Espronceda no está tan interesado por la significación de los hechos históricos en sí para la historia posterior de España, sino en contar una historia particular con unos personajes que encarnan su caos interior, como se analizará en el siguiente apartado.

6. LOS PERSONAJES

6.1. LOS CABALLEROS: HÉROES Y ANTIHÉROES

Al más puro estilo medieval, las obras están protagonizadas por caballeros. Estos presentan una distribución de roles dentro de la narración algo compleja, lo que hace difícil establecer una equivalencia directa entre ellos. En *Sancho Saldaña* se hallan dos figuras que podrían considerarse héroes: Usdróbal y el mismo Sancho Saldaña. Sebald considera a Usdróbal como “héroe moral” o figura modélica, y a Sancho como el “héroe artístico” o verdadero protagonista

(141). En *Ivanhoe*, tenemos al héroe y protagonista, Wilfred, y al antihéroe principal, Bois-Guilbert. A partir de la premisa general de que Wilfred y Usdróbal son los héroes “buenos” y Saldaña y Bois-Guilbert los antihéroes, podemos establecer un análisis comparativo.

Lukács introdujo el concepto de “middle hero” para definir a los héroes de Scott: caballeros corrientes que poseen cierta, aunque no demasiada, inteligencia práctica, y cierta fortaleza ética y decencia que los pueden llevar al autosacrificio, pero nunca presentan una pasión desmesurada ni una inclinación exaltada por una causa (33). Sus héroes representan a la clase media inglesa, decente y atractiva, pero también algo cerrada de mente (35). Wilfred of *Ivanhoe* encaja en este modelo.

Wilfred es hijo de Cedric of Rotherwood, uno de los últimos resquicios de la aristocracia sajona en Inglaterra. Su padre lo ha desheredado y desterrado por haber apoyado al rey normando Richard I en las cruzadas. *Ivanhoe* esté en un limbo de incertidumbre, pues, si bien al principio de la novela no tiene ni estatus ni fortuna, sí que puede recuperarlos si se reconcilia con su padre, como acaba pasando. Wilfred, como “middle hero”, es el eslabón entre las dos facciones: es de sangre noble sajona, pero fiel al rey Richard, colocándolo en una posición mediadora. Su matrimonio final con Rowena representa la unión definitiva y el nacimiento de la nación inglesa como fusión de sajones y normandos.

Usdróbal, primer personaje introducido en la novela, no puede ser considerado un “middle hero” como Wilfred. Martínez sostiene que en *Sancho Saldaña* se rechaza a la clase media, entendida como la mediocridad entre los extremos: la capa alta y la capa baja de la sociedad (20), representados por Saldaña y por Usdróbal, respectivamente. Este último comienza desde la marginalidad, pero aspira a ascender en la escala social. Muestra claras influencias del género picaresco, como plantea Sebold, atreviéndose incluso a llamar al capítulo primero una “novela picaresca en miniatura”. El autor señala las similitudes con *Rinconete y Cortadillo*, como la descripción de ropas harapientas y el encuentro de dos canallas en el que uno le pregunta al otro dónde va; y con el *Lazarillo*, en la manera en que Usdróbal toma al Velludo como amo, quien tiene con él un tono didáctico reminiscente del tono que usaba el escudero con Lázaro (142-143). Usdróbal narra su recorrido vital hasta el momento presente de la novela, revelando una vida típica de pícaro español. El joven había pasado por varios entornos, huyendo de uno a otro y pasando por muchas dificultades y sufriendo maltrato por sus superiores.

El desarrollo del personaje pasa por el conflicto entre su deseo de ascensión y las limitaciones que le impone su origen vasallo. Como bien afirma Sebold, se despierta en él la aspiración a

dejar de ser un villano para convertirse en un caballero de renombre. Su motivación es llegar a ser digno de Leonor y su justificación es su apariencia ilustre y su capacidad de serlo (146). Por amor y por oportunismo, Usdróbal va ascendiendo hacia la condición de caballero, pero dicha meta no se alcanzará completamente. Ivanhoe no tiene sangre real como Rowena, pero al menos es noble y por ello consigue casarse con ella al final; mientras que Usdróbal no conseguirá el amor de Leonor por no tener sangre noble e incluso tendrá que soportar la humillación de que la heroína le ofrezca dinero a cambio de su ayuda (Yáñez 150). Tampoco es comparable a Ivanhoe en que el héroe sajón es fiel a la causa de su rey hasta el final, mientras que Usdróbal se pasa toda la novela apoyando a la casa de Íscar por su amor a Leonor, pero cuando la dama muere no tarda en cambiarse al bando del rey Sancho IV (155): “sus hazañas llegaron a alcanzarle la honra, andando el tiempo, de que el mismo Sancho el Bravo le concediese la orden de caballería” (Espronceda 686). Este pasaje es similar, sin embargo, a lo que se dice que pasó con Wilfred tras la historia: “Ivanhoe distinguished himself in the service of Richard, and was graced with farther marks of the royal favour” (Scott 538).

Lukács definió también al “demonic hero”, que aparece en autores más progresistas, como en la poesía de Byron, y que representa lo contrario: lo excéntrico en la sociedad (33). Este tipo se corresponde con el “héroe romántico”, definido por Mata como un personaje solitario y melancólico y que lucha contra unas circunstancias fatales que lo llevan irremediablemente al fracaso de todas sus ilusiones, convirtiéndolo en cierta medida en un héroe pasivo (168). El protagonista de *Sancho Saldaña*, en consonancia con el carácter revolucionario de su autor, es indudablemente una encarnación de este tipo de héroe demoníaco. En *Ivanhoe*, el caballero templario Bois-Guilbert podría entrar también en esta categoría.

Tal y como señala Duncan, Bois-Guilbert es víctima del conflicto que existe dentro de él (295), ya que se ha dado cuenta de que los valores que defiende su orden no solo son contrarios al amor, sino también al trato humano (297). En el juicio de Dios a Rebecca, el templario está atrapado entre el amor por la doncella y el deber de luchar sosteniendo su culpabilidad. El templario acaba muriendo en su combate con Ivanhoe, pero no como consecuencia directa de la lucha, sino que su crisis interna es tan grande que le provoca la muerte: “Unscathed by the lance of his enemy, he had died a victim to the violence of his own contending passions” (Scott 526). González lo considera un héroe romántico, con muchas contradicciones y preso de su pasado. Sus duras vivencias justifican su carácter arrogante e impetuoso (46):

His keen, piercing, dark eyes, told in every glance a history of difficulties subdued, and dangers dared, and seemed to challenge opposition to his wishes, for the pleasure of sweeping it from his road by a determined exertion of courage and of will. (Scott 35)

Sancho Saldaña es similar en cierta manera al templario, pero con algunas diferencias. Bois-Guilbert es un caballero con un código de honor, aunque desvirtuado por su intento de abuso a Rebecca; mientras que Saldaña, como apunta Martínez, es directamente contrario a la moral y a la religión, un antihéroe granuja, personaje clásico de Espronceda. Sancho es de aspecto siniestro y de carácter primeramente negativo (23). Sebold señala que hay similitudes entre Sancho Saldaña y Félix de Montemar, el satánico protagonista de otra obra de Espronceda, *El estudiante de Salamanca*, pero ambos difieren en el mayor grado de humanidad de Sancho, ya que su perversidad es a fin de cuentas fruto de su actitud desengañada (147). Díaz-Plaja lo ubica dentro del grupo de personajes decimonónicos que pueden ser identificados como “don Juan” por su ultraje a las normas y convenciones sociales, pero lo diferencia del protagonista de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla esencialmente por el motivo de su conducta: mientras que Tenorio sigue los impulsos de su desbordante energía y su afán de conquistar mujeres y derrotar adversarios, Saldaña recurre a las fechorías para olvidar y escapar de su pasado (228). Sancho Saldaña no sería un personaje scottiano, sino byroniano (Adams 307).

Espronceda ubica a su protagonista también en el medio de las dos partes enfrentadas: es partidario del rey Sancho IV, por tanto, contrario a los Íscar, pero enamorado de la joven de dicha familia, Leonor. Esto es quizás uno de los paralelismos más claros entre las dos novelas. Sin embargo, lo que lo ubica fuera del modelo del héroe medio es que al final de la novela Saldaña no supone una conciliación entre las partes, porque tampoco hay conciliación. Tampoco se parece a Wilfred en tanto que el caballero sajón es siempre fiel a su señor, incluso costándole la relación con su padre; pero Saldaña está dispuesto a cambiarse de bando, traicionar a su rey e incluso a asesinarlo por el amor de Leonor:

[Y]o le seré desagradecido, yo me rebelaré contra él, yo le asesinaré hospedándole en mi castillo: habla, Leonor, mándame que lo haga, y volaré en seguida con mis tropas a aumentar el número de los que han seguido a tu hermano. ¡Oh! -continuó, arrojándose a sus pies-, árame, árame, y don Alfonso de la Cerda puede contar con un amigo más y un poderoso aliado. (Espronceda 442)

Otra diferencia con Ivanhoe es que Sancho podría considerarse en cierta medida un trasunto literario de su autor, mientras que Ivanhoe no. Para apoyar esa idea, Martínez apunta que Espronceda raptó a Teresa en 1832 probablemente y escribió *Sancho Saldaña* un año después, y que, aunque sienta admiración por Usdróbal, se identifica más con Saldaña (25). El rapto de

Teresa se vería reflejado en el rapto de Leonor. Otro ejemplo es el gusto de Saldaña por la literatura, tanto por la lectura como la escritura:

-¿Qué haré? ¡Tengo que vivir por fuerza! Veamos si hay algo que me distraiga. ¡Qué! No habrá. El mal está en mí mismo, no en lo que me rodea. He oído decir que la lectura divierte; seis años ha que leo. ¿Y qué he hecho en todo este tiempo? Nada. En fin, probemos. Leeré [...] Libro es éste que me entretuvo mucho en mi juventud. ¡Ah, entonces yo trovaba también, yo canté mis amores a Leonor, y ella me oía! Pero no soy ya el mismo; entonces yo era un hombre, yo amaba, yo vivía. (Espronceda 161)

Yáñez resalta que, aunque el narrador se posicione al lado de Alfonso X y sus partidarios, estos son presentados con un bajo nivel intelectual (Hernando, el Velludo), mientras que Saldaña, antihéroe de la novela, es un hombre leído (154). Ivanhoe, por su parte, no sirve a Scott para establecer un trasunto de sí mismo en la novela, sino para expresar su visión burguesa de conciliación social.

Saldaña es víctima de su pretensión de casarse con Leonor y llegar a la tan ansiada felicidad y al alivio de su condición atormentada, ambiciones que se ven frustradas por la muerte de su amada a manos de Zoraida, sin que él pudiera hacer nada por impedirlo. Esto, unido a su incapacidad de deshacerse de su deseo irracional de estar con Leonor lo convierten en cierta manera en víctima pasiva de su propia pasión, causante también del sufrimiento de Zoraida y motivo por el que mata a Leonor. La obsesión de Saldaña por Leonor es un intento de volver a su inocencia inicial:

Habían pasado Sancho Saldaña y su hermana la primera parte de su juventud al lado de Leonor y Hernando dividiendo con ellos sus juegos con todo el candor y aquella jovialidad con que son amigos los jóvenes [...] y sus padres, acostumbrados a mirar los hijos de cada uno como propios suyos, miraban con gusto el cariño que Sancho tenía a Leonor, prometiéndose uno y otro a sí mismos de unirles en cuanto llegasen a la edad precisa si seguían, como hasta entonces, mirándose con afecto. (Espronceda 104)

Lo interesante de *Sancho Saldaña* es, según Adams, cómo el protagonista se desenvuelve en ese estado deprimente de su alma y en su lucha contra el destino o el azar (307). Al personaje se le pasa la novela sin que pueda escapar de su condición.

Esa pasividad que encuentra el lector en Sancho Saldaña podría encontrar una equivalencia en la cierta pasividad funcional de Wilfred durante casi toda la novela. De ello se hace eco González, que señala que personajes scottianos como Ivanhoe “apenas aparecen en el desarrollo narrativo” (33). Lo cierto es que la presencia de Ivanhoe en la novela que lleva su nombre es cuanto menos llamativa. Mantiene un perfil bajo durante toda la primera parte ocultando su identidad, luego participa en el torneo en Ashby, donde el foco sí está en él y sus victorias, justo

hasta el momento donde se revela su identidad. Acabado el torneo y castigado por sus heridas, Ivanhoe permanece bajo el cuidado de Rebecca, inactivo como personaje durante su cautiverio en Torquilstone. Es el propio rey el que tiene que rescatar a nuestro héroe de la fortaleza en llamas en una escena cargada de patetismo:

So saying, he seized on the terrified maiden, who filled the air with her shrieks, and bore her out of the room in his arms in spite of her cries, and without regarding the menaces and defiance which Ivanhoe thundered against him. "Hound of the Temple—stain to thine Order—set free the damsel! Traitor of Bois-Guilbert, it is Ivanhoe commands thee!—Villain, I will have thy heart's blood!"

"I had not found thee, Wilfred," said the Black Knight, who at that instant entered the apartment, "but for thy shouts."

"If thou be'st true knight," said Wilfred, "think not of me—pursue yon ravisher—save the Lady Rowena—look to the noble Cedric!"

"In their turn," answered he of the Fetterlock, "but thine is first."

And seizing upon Ivanhoe, he bore him off with as much ease as the Templar had carried off Rebecca. (Scott 357)

No es hasta su duelo final con Bois-Guilbert que Wilfred vuelve a la acción. Derrota al templario salvando así a Rebecca y finalmente se casa con Rowena para llegar al final feliz scottiano.

Otra similitud es que los personajes hablan de ambos protagonistas antes de que aparezcan en la historia, relatando rumores sobre ellos: "It is said he banished his only son from his family for lifting his eyes in the way of affection towards this beauty" (Scott 43), "Amo muy sombrío y melancólico te ibas a echar si no me hubieses hallado aquí [...] porque Sancho Saldaña es más oscuro que la más oscura noche de invierno. -Sí, eso dicen, y..." (Espronceda 49). No obstante, un punto que diferencia a Ivanhoe de Saldaña es que el primero ha luchado por la fe en Palestina y se termina reconciliado con su padre: "'My father!—my father!' said Ivanhoe, prostrating himself at Cedric's feet, 'grant me thy forgiveness!' 'Thou hast it, my son,' said Cedric, raising him up'" (Scott 506). El segundo, por su parte, no demuestra el mismo respeto por la religión ni por la autoridad paterna, como relata su propia hermana:

Yo le vi, yo le veo aún sordo a la voz de mi padre moribundo, que le llamaba para darle su última bendición, negándose a recibirla, embriagado en los deleites de su manceba [...] Yo le vi cuando furioso, hirviendo en toda la cólera del infierno, alzó el puñal, guiado por los demonios, y lo hincó en el corazón del sacerdote que piadosamente le reprendía. Yo le vi después, cubierto aún de sangre, reposarse en brazos de su Zoraida y oír su risa y sus carcajadas emborrachándose en el festín. (Espronceda 235)

6.2. LA HEROÍNA

La heroína en este tipo de novelas es generalmente un personaje pasivo usado como motor para la trama amorosa. En efecto las tramas de ambas novelas tienen un motor fundamentalmente amoroso, aunque se entremezclen otras cuestiones. Ivanhoe quiere casarse con Rowena, pero su tutor Cedric no lo permite; Saldaña quiere casarse con Leonor, pero su padre Jaime no lo consiente tampoco. Al referirse a las heroínas de Scott, Lukács las describe como mujeres inglesas correctas y poco innovadoras desde un punto de vista artístico, ya que no dan lugar a historias de amor más atractivas (34). Scott es incapaz con estos personajes de explorar aspectos del amor más complejos para quedarse en una zona segura que refuerza el equilibrio social y no lo complica.

Rowena es descrita como una mujer con una belleza idealizada: “Formed in the best proportions of her sex, Rowena [...] seemed capable to kindle as well as melt” (Scott 59-60); y una dignidad acorde a su estamento noble: “the exercise of habitual superiority, and the reception of general homage, had given to the Saxon lady a loftier character, which mingled with and qualified that bestowed by nature” (60). No obstante, su papel en la trama se limita a ser el interés amoroso de Wilfred, siendo el personaje de Rowena más bien simbólico. Ella sirve como pieza del matrimonio final que acaba con las tensiones, pero posee un papel pasivo como figura funcional en el argumento. Acostumbrada a vivir entre privilegios y con sus deseos siempre cumplidos, su debilidad aparece cuando se enfrenta a una situación que se escapa de su control:

Accustomed to see the will of all, even of Cedric himself, (sufficiently arbitrary with others,) give way before her wishes, she had acquired that sort of courage and self-confidence which arises from the habitual and constant deference of the circle in which we move. She could scarce conceive the possibility of her will being opposed, far less that of its being treated with total disregard

Her haughtiness and habit of domination was, therefore, a fictitious character, induced over that which was natural to her, and it deserted her when her eyes were opened to the extent of her own danger, as well as that of her lover and her guardian; and when she found her will, the slightest expression of which was wont to command respect and attention, now placed in opposition to that of a man of a strong, fierce, and determined mind, who possessed the advantage over her, and was resolved to use it, she quailed before him. (Scott 259)

La doncella nunca se había visto en la tesitura de que su autoridad fuera desafiada, por lo que se halla impotente ante tal situación. Las heroínas de Scott no son capaces de actuar activamente, sino que están a merced de que los personajes masculinos las socorran. Esto entra en conflicto con Rebecca, como se verá en el siguiente apartado.

Leonor es igualmente muy hermosa: “en su ademán noble y hermoso aspecto había algo capaz de fascinar y enamorar un hombre de hielo” (Espronceda 442). La diferencia con Rowena es que al principio de la obra participa en la caza junto a su hermano, siendo tan apta en tal actividad que el mismo la llama “la reina de la caza” (Espronceda 78) y es incapaz de frenar a la impetuosa actitud de su hermana:

[L]a rubia cabellera de Leonor, que ondeaba suelta en elegantes rizos sobre su espalda, brilló como un rayo de sol entre los árboles [...] aguijaba un generoso caballo tordo con tanta bizarría y atrevimiento como el cazador más experimentado, y a su agilidad y a la presteza de su carrera se la habría podido tomar por una sílfide, volando en alas del viento, llena de belleza y de gallardía. Cualquier mal paso que se ofrecía a su camino, cualquiera zanja, era ella la primera que la saltaba, a pesar de los gritos de su hermano, que trataba de contenerla, y con admiración de todos los que la veían. (70)

Esta audacia es poco frecuente en las heroínas inglesas, desafiando así los roles de género. Leonor incluso le salva la vida a Hernando con sus habilidades como amazona:

[V]e el caballo de su hermano, furioso de la carrera, desbocarse y precipitarse, y, sin que bastasen a contenerle el freno ni la destreza de su jinete, abalanzarse desesperadamente hacia el precipicio [...] Leonor lanza un grito, da vuelta de pronto a su palafrén y como un viento se pone entre su hermano y el despeñadero, coge la rienda del desenfrenado animal y, tirándole fuertemente de un lado, corta el ímpetu de su carrera y salva la vida de su hermano, dejándole, más que nunca, sorprendido de su agilidad. (71)

Un lector de *Ivanhoe* jamás imaginaría a Rowena demostrando esas habilidades para cazar y montar a caballo, ni mucho menos salvar la vida a alguien de esa manera. Sin embargo, aunque Leonor se muestre más activa al principio de la novela, no así tras ser secuestrada, como explica Sánchez. Se diluye el mundo de seguridad de la dama al ser trasladada a lugares ajenos a ella, como la cueva de los bandidos o el castillo de Saldaña, donde poco importa su estatus noble (76). Vuelve entonces a la misma dinámica de Rowena al ser secuestrada en Torquilstone y comienza a depender de la voluntad de los personajes masculinos. De cualquier modo, este cambio de naturaleza en su carácter la hace un personaje más complejo que Rowena.

6.3. LA DAMA EXÓTICA

La judía Rebecca en *Ivanhoe* y la mora Zoraida (quien luego descubre el lector que es judía y se llama Esther) en *Sancho Saldaña* forman un triángulo amoroso junto al protagonista y la heroína. Sánchez señala en su trabajo que, al ser Zoraida de un origen y religión distintos al resto de personajes, Espronceda puede salirse de lo convencional y a la vez expresar el interés decimonónico por lo exótico y oriental (79-80). Esta idea se podría aplicar también a Rebecca. Ambas presentan un carácter muy distinto, aunque con ciertas similitudes.

Rebecca y Zoraida son descritas físicamente de forma muy parecida (Scott 97; Espronceda 172): muy bellas (“compared with the proudest beauties of England” / “llena de hermosura”); cabello negro y rizado (“sable tresses” / “su cabello, negro y luciente como el azabache, le caía en rizos”); ojos expresivos (“brilliancy of her eyes” / “ojos negros y penetrantes”); vestimenta diferenciada de la de los cristianos (“she wore according to the fashion of the females of her nation” / “su traje era a la usanza mora”); turbante de telas lujosas (“turban of yellow silk” / “turbante de riquísimas telas”); collar de piedras preciosas (“diamond necklace” / “collar de finísimos rubíes”); adornos de perlas y oro (“golden and pearl-studded clasps” / “pasamanos de oro y perlas”), etc. Lo que más las diferencia es su carácter.

Rebecca tiene un carácter generoso y altruista. Cuida de Ivanhoe después de ser herido en el torneo usando sus conocimientos medicinales. El caballero permanece a su cuidado durante el asalto a Torquilstone, mientras la joven le va narrando lo sucedido en la batalla. En un momento dado, Ivanhoe se queda dormido y es ahí cuando Rebecca asimila sus sentimientos hacia él:

Alas! is it a crime that I should look upon him, when it may be for the last time?—When yet but a short space, and those fair features will be no longer animated by the bold and buoyant spirit which forsakes them not even in sleep! [...] And my father!—oh, my father! evil is it with his daughter, when his grey hairs are not remembered because of the golden locks of youth! [...] But I will tear this folly from my heart, though every fibre bleed as I rend it away!". (Scott 337)

La joven acepta que se siente atraída por el caballero, pero a la vez es consciente de que es un amor imposible por la diferencia de sus credos. Piensa incluso que es una forma de castigo divino: “What know I but that these evils are the messengers of Jehovah's wrath to the unnatural child, who thinks of a stranger's captivity before a parent's?" (337), y muestra gran entereza al negar sus emociones y resistirse a esa atracción. Impera en ella la razón por encima de las pasiones y, aunque le duela, se aparta de Wilfred:

She wrapped herself closely in her veil, and sat down at a distance from the couch of the wounded knight [...] endeavouring to fortify her mind, not only against the impending evils from, but also against those treacherous feelings which assailed her from within. (337-338)

Con Zoraida ocurre todo lo contrario. Su atracción por Saldaña es puramente pasional, llena de intensidad y contradicciones, a diferencia del sentimiento tierno y tímido de Rebecca hacia Wilfred. Zoraida tampoco se contiene como Rebecca, y da rienda suelta a su pasión:

Amaba (no, amaba es poco), deliraba, idolatraba, miraba a Sancho Saldaña como a su Dios, como a su todo, y a consecuencia de tanto amarle, su mismo frenesí, su mismo amor rayaba en aborrecimiento, de suerte que le odiaba y le idolatraba a un tiempo, y a un tiempo le arriesgaba y le protegía, le despreciaba

y le defendía, buscándole y huyendo de él, insultándole y acariciándole, y sintiendo afectos tan diferentes con la misma violencia que la pasión frenética que los movía. (Espronceda 107-108)

Esto se enfatiza cuando le declara su amor absoluto e incondicional, incluso amenazándole:

Nunca me separaré de ti; aquí viviré dichosa si me amas y cariñosa contigo; desdichada si me aborreces, y no te lo oculto, no, meditando planes para vengarme. Yo no he amado más hombre en el mundo que tú, yo he vivido sólo por ti, he respirado por ti, sólo te he visto a ti en el universo; si me dejas, si me echas de ti, tiembla, Saldaña. (Espronceda 177)

La intensidad obsesiva de Zoraida es el fruto de la transformación esproncediana de la renuncia racional en Scott.

Como cabe esperar, el papel de curadora de Rebecca es incapaz de ser asumido por el personaje de Zoraida, por lo que se traslada en *Sancho Saldaña* a Elvira, la hermana de Saldaña que vive como ermitaña haciendo penitencia por los crímenes de su hermano. Ella aparece tras el enfrentamiento de este con Hernando y cura las heridas de ambos:

Su rostro pálido, y más ajado por el dolor y la penitencia que por los años [...] tenía un no sé qué tan angelical y amoroso, que cautivaba y enamoraba con su ternura. Pero el sentimiento que inspiraba era más dulce y respetuoso que ardiente y apasionado, porque sin duda los pasatiempos de aquella joven no eran de este mundo, y su alma ya habitaba en las celestiales mansiones de la paz y de la eterna felicidad [...] La hermosa desconocida, tan pronto auxiliando a uno, tan pronto a otro [...] cuidando a entrambos con la misma piedad y la ternura misma que si viese a su hermano en cada uno de ellos. (Espronceda 222-223)

Elvira es la encarnación de la resignación en la novela de Espronceda, descrita como un verdadero ángel, claramente estableciéndose una oposición entre ella y Zoraida descrita en sus últimas apariciones como un “genio del mal (que tal parecía aquella fantasma)” (683).

Sin embargo, si se analiza la reacción ante la adversidad, Rebecca y Zoraida son parecidas. Cuando Rebecca está prisionera en Torquilstone, era conocedora de que la consideración que iban a tener sus captores con ella era muy distinta de la que tendrían con Rowena. Esto se debe a su condición de judía; si bien esta juega a su favor en tanto que la joven es mentalmente más fuerte que la sajona al haber combatido la opresión toda su vida:

[F]or what probability was there that either softness or ceremony would be used towards one of her oppressed race, whatever shadow of these might be preserved towards a Saxon heiress? Yet had the Jewess this advantage, that she was better prepared by habits of thought, and by natural strength of mind, to encounter the dangers to which she was exposed. (Scott 265)

Zoraida estaba también acostumbrada a enfrentarse a la vida y ello le había dado coraje y decisión. No obstante, esta valentía es mucho más agresiva que la de Rebecca, rozando la “temeridad” y buscando venganza:

Sus pasiones impetuosas y vehementes daban a todos sus deseos un carácter tal de fuerza, que su voluntad había de cumplirse o debía ella perecer en su empeño. Estaba acostumbrada a arrostrar los caprichos de la fortuna, y aun a veces a vencerla y a sujetarla, y esta lucha continua en que había pasado toda su vida la había dotado de un valor a toda prueba en los riesgos y de un arrojo en sus empresas que rayaba en temeridad. (Espronceda 107)

El valor que la vida le había concedido a Rebecca se materializa en su firmeza para defenderse de Bois-Guilbert cuando intenta abusar de ella, lo que contrasta con la pasividad de Rowena:

"Stand back," said Rebecca—"stand back, and hear me ere thou offerest to commit a sin so deadly! My strength thou mayst indeed overpower for God made women weak, and trusted their defence to man's generosity. But I will proclaim thy villainy, Templar, from one end of Europe to the other. (Scott 269)

En esta situación desesperada, Rebecca llega a preferir suicidarse antes que entregarse a Bois-Guilbert, sintiéndose dueña de su destino: “‘Remain where thou art, proud Templar [...] one foot nearer, and I plunge myself from the precipice’ [...] she had her fate at her command, and could escape at will from infamy to death” (270). Su valentía es tal que el narrador la describe en términos divinos: “her high and firm resolve [...] gave to her looks, air, and manner, a dignity that seemed more than mortal” (270). Esta actitud incluso impresiona al templario: “The Templar hesitated, and a resolution which had never yielded to pity or distress, gave way to his admiration of her fortitude” (270).

Zoraida, por su parte, es también víctima de un intento de violación por parte del paje Jimeno, pero su reacción es más violenta que la de Rebecca: no amenaza con suicidarse, sino que intenta matarlo a él. Aunque no consigue quitarle la vida porque Usdróbal interrumpe la escena, este comportamiento es significativo para tratarse de la representación de una mujer en la época, enfrentándose con uñas y dientes a la opresión masculina:

Levantóse, pues, de pronto, y antes de que él tuviera lugar para sujetarla, echó mano al puñal del paje, arrancandoselo del cinto, y retirándose algunos pasos avanzó en seguida determinada a clavarlo en su corazón. (Espronceda 313)

En cuanto a la relación de Rebecca con Rowena es la de respeto mutuo. La sajona siente gratitud hacia Rebecca por haber cuidado a Ivanhoe cuando estaba herido. La judía, aunque con sentimientos hacia Wilfred, acepta que la unión entre ambos nunca sería posible y que su amor estaba destinado a Rowena, adecuada por su estatus social para ser su esposa. Ambas tienen un

encuentro ameno en el último capítulo, en el que Rebecca le hace lo que podría considerarse un regalo de nupcias: “Rowena opened the small silver-chased casket, and perceived a carcanet, or neck lace, with ear-jewels, of diamonds” (Scott 537). Rowena le pide que se quede con ellos, que se convierta al cristianismo y se ofrece a ella como una hermana, pero Rebecca da signos de firmeza una vez más y se mantiene fiel a su fe: “I may not change the faith of my fathers like a garment unsuited to the climate in which I seek to dwell, and unhappy, lady, I will not be” (537-538). A pesar de su firmeza, no puede evitar en el tono de su voz hacer entrever sus sentimientos por el marido de su interlocutora: “There was an involuntary tremour on Rebecca's voice, and a tenderness of accent, which perhaps betrayed more than she would willingly have expressed” (538).

La actitud de Zoraida no puede ser más distinta. Lejos de aceptar la unión de Saldaña y Leonor, irrumpe demoníacamente en la boda de ambos y asesina a la novia. Mientras que Rebecca es fiel a su fe, Zoraida es fiel únicamente a su sed de venganza:

[Y]a iba a echar mano a su espada cuando una sombra, un espectro que se levantó de una tumba y se deslizó junto a la baranda en dirección a él, se puso entre él y Leonor, dejándole helado y sin movimiento.

Un grito de horror retumbó entonces sobre el estrépito de las armas y las voces de los combatientes; retiráronse amedrentados los dos padrinos, y el genio del mal (que tal parecía aquella fantasma), soltó una carcajada infernal, a tiempo que Leonor cayó en tierra anegada en su propia sangre.

[...]

-Mírala -le dijo-, mírala... muerta. ¡Tiemblas! ¿Me conoces?

-¡Cielos! ¡Zoraida! -gritó Saldaña, y cayó sin sentido.

-Sí, yo soy el demonio que te persigue. Yo soy Zoraida; ya me he vengado de ti.

Y diciendo así tomó el camino que había traído y volvió a hundirse en la tumba. Acudieron todos entonces, unos a socorrer a Saldaña, que respiraba apenas, y otros a Leonor, entre los cuales no fueron Usdróbal y Hernando los últimos, anteponiendo el amor que le tenían a su deseo de venganza. Pero ya era en balde quererla socorrer; la infeliz tenía un puñal clavado hasta el puño en el corazón. (Espronceda 682-683)

Los finales de ambas novelas estriban en las reacciones de ambas mujeres ante el amor no correspondido. Rebecca se hace a un lado para que Wilfred y Rowena sean felices juntos:

He lived long and happily with Rowena, for they were attached to each other by the bonds of early affection, and they loved each other the more, from the recollection of the obstacles which had impeded their union. (Scott 538)

El acto de Zoraida, por el contrario, es lo que causa el final desdichado de *Sancho Saldaña*:

Saldaña hizo donación de todas sus riquezas a un monasterio y acabó sus días en la Trapa, vestido de estameña y llorando sus pasadas culpas [...] lo único que de aquél [Usdróbal] sabemos es que [...] se dice que no recobró jamás desde la muerte de Leonor su natural alegría [...] De allí a algunos años, habiendo hecho algunas excavaciones en el castillo, hallaron un esqueleto de mujer, que algunos creen que fuese el de la vengativa Zoraida, aunque la verdad es que no se volvió a saber de ella. Tal vez se reuniría con su padre y se iría con él a Aragón. Quién sabe. (Espronceda 686)

La mención a la posible partida de Zoraida junto a su padre a Aragón recuerda a la de Rebecca e Isaac a Granada, siendo otro paralelismo entre las dos.

6.4. LAS FIGURAS HISTÓRICAS Y SEMIHISTÓRICAS

Las novelas históricas románticas suelen incluir personajes históricos reales que juegan un papel importante en los eventos históricos que sirven de marco. Estas figuras, de acuerdo con Lukács, no son presentadas por Scott como héroes individuales idealizados, sino que son representantes de movimientos sociales amplios y sus propósitos coinciden con los de estos, retratando sus aspectos positivos y negativos. Estas figuras no sufren una evolución psicológica a lo largo de la novela, sino que aparecen ya completos. Son introducidos una vez el lector está informado de la crisis, de por qué la sociedad se ha dividido en dos y de la actitud de ambos bandos. Entonces deben aparecer psicológicamente plenos para cumplir su misión en la narrativa: solucionar los problemas (38). Estos personajes nunca son protagonistas de las novelas scottianas (48).

En el caso de *Ivanhoe*, la figura histórica principal es el rey normando Richard Coeur-de-Lion, que no se revela al lector como tal hasta el capítulo treinta y uno, haciéndose llamar hasta entonces *Black Knight*. El rey no es presentado como la cabeza de una facción de la sociedad que abusa de la otra a la que invadió un siglo atrás, sino como un monarca valiente, que lucha por la fe, y de buen espíritu. Mientras que Wilfred es el elemento de unión entre sajones y normandos en el plano de la novela, Richard lo es en el plano histórico. Él es rey, no de los normandos, sino de una nueva nación nacida de la unión de los extremos, Inglaterra: “‘Richard of Anjou!’ exclaimed Cedric, stepping backward with the utmost astonishment. ‘No, noble Cedric—Richard of England!—whose deepest interest—whose deepest wish, is to see her sons united with each other’” (Scott 505).

Sin embargo, donde flaquea el personaje de Richard, según Duncan, es en su encasillamiento en los arcaicos ideales caballerescos, inútiles para llevar a Inglaterra a una nueva era. La impulsividad y el romanticismo del monarca lo hacen incapaz de cumplir sus aspiraciones para la nación según lo retrata Scott (297). Esto se hace notar en el hecho de que lo primero que hace

tras librarse de su cautiverio y llegar a Inglaterra es participar en un torneo, en lugar de recuperar su trono y acabar con la regencia de su hermano John. Tras ello, se ve envuelto en la trama de asaltar Torquilstone y no es hasta el final que recupera su papel como rey. Esto funciona para la intriga novelesca, pero afecta a la verosimilitud histórica. Su defecto representa a la facción normanda en general: caballeros movidos sobre todo por las aventuras, como De Bracy.

En *Sancho Saldaña*, el monarca es Sancho IV, un rey muy distinto a Richard. Sancho, apodado “el Bravo”, es responsable del conflicto político por su ambición de poder y de llevar una corona que no le pertenece legítimamente. El narrador se posiciona a favor de la causa de Alfonso X. Representa a su hijo Sancho como un rey cruel y tirano que no duda en asesinar él mismo a quien se enfrente a él, como el caso de Lope de Haro por negarse a cederle sus fortalezas:

-¿Queréis entregarme los fuertes o pensáis resistir insolentemente las órdenes de vuestro rey?

-¿Entregarte los fuertes? ¿Yo, y sólo porque tú me lo mandas? [...]

- Prendedle -gritó el rey, lanzándose de su asiento- [...] asiéndose del brazo derecho del conde para sujetarle, tiró del puñal que llevaba al cinto, descargándole con él tan tremendo golpe que le rajó desde el hombro hasta el corazón. Hecho esto, gritó:

-Matadlo. (Espronceda 433)

Mientras que Richard I y Wilfred significan unión y equilibrio, Sancho IV y Sancho Saldaña son causa de las desavenencias y los conflictos, en el plano histórico y en el novelesco. Sancho IV dinamita la estabilidad histórica usurpando el trono, y Saldaña es el motor novelesco al mandar raptar a Leonor, haciendo que el resto de los personajes lleven a cabo las acciones que conforman la novela. Hay aquí una clara contraposición entre Scott y Espronceda: estabilidad frente a discordia. Yáñez señala que una similitud entre el Bravo y Saldaña es la rebeldía contra la autoridad paterna (157), el monarca por incumplir la voluntad de su padre y Saldaña por el episodio que relata su hermana del que se dio cuenta más arriba.

Walter Scott no solo introduce figuras históricas, sino que aparecen en sus obras personajes semihistóricos o ficticios contruidos de igual forma que los puramente históricos. Se relacionan directamente con la vida popular y resultan por ello incluso más imponentes históricamente que las figuras históricas centrales (Lukács 38). Esto sirve para demostrar que la historia no es solo fruto de reyes y gobernantes, sino también de líderes menores más en contacto con las clases populares. Igualmente, estos personajes representan movimientos sociohistóricos. En el caso de *Ivanhoe*, Cedric entraría en esta categoría; en *Sancho Saldaña*, Jaime y Hernando de Íscar. Cedric y Jaime son los máximos exponentes de la resistencia frente

a los regímenes que ellos consideran injustos y por los que han visto sus posesiones mermadas. Cedric se lamenta de la imposición normanda del toque de queda, que da vía libre a los bandidos para robarle:

“The curfew!” he added, pausing, “ay, the curfew; which compels true men to extinguish their lights, that thieves and robbers may work their deeds in darkness!—Ay, the curfew;—Reginald Front-de-Boeuf and Philip de Malvoisin know the use of the curfew as well as William the Bastard himself, or e’er a Norman adventurer that fought at Hastings. I shall hear, I guess, that my property has been swept off to save from starving the hungry banditti, whom they cannot support but by theft and robbery. My faithful slave is murdered, and my goods are taken for a prey. (Scott 51)

Del señor de Íscar se dice igualmente lo siguiente:

Tal era la situación del país cuando don Jaime de Íscar se retiró a este castillo, no habiendo querido doblar la rodilla delante del nuevo rey como habían hecho el mayor número de los partidarios de don Alfonso, y haciéndose tachar de sus enemigos como defensor oculto de los de La Cerda. De todos sus señoríos sólo había conservado este castillo, habiendo perdido el resto de sus posesiones en el tumulto de la guerra civil. (Espronceda 101)

Hernando se convierte en la cabeza de la casa Íscar tras la muerte de su padre, quien veía en él su continuidad: “Su juventud, su valor y el porte y continente de su persona, hacían que el generoso don Jaime fundase en él las esperanzas de su casa y la gloria de su nombre para lo futuro” (Espronceda 101). Hernando cumple entonces las funciones de Cedric, tales como la tutela de la heroína: “Quedó Leonor huérfana y bajo la guarda y tutela de su hermano Hernando que, aunque duro de carácter, la amaba con todo su corazón” (102). De igual forma, Cedric siente un profundo cariño por Rowena aunque no sea su padre: ““Cedric is not her father [...] Her guardian, however, he is, selfconstituted as I believe; but his ward is as dear to him as if she were his own child”” (Scott 43).

Tanto Cedric como Hernando se oponen a casar a sus custodiadas con el héroe novelesco. El sajón está resentido con su hijo por haber luchado junto al rey normando en las cruzadas y pretende casar a Rowena con Athelstane, también heredero de la sangre real sajona, y así reforzar a la facción. Hernando sigue la voluntad de su padre, que nunca permitió en vida que su sangre se mezclara con la de los partidarios del rey rebelde. Ambos, sajones e Íscar son presentados con una cualidad inherente a ellos: la tozudez, que igual les sirve para resistirse al régimen imperante como para estancarse en sus convicciones inamovibles:

He stands up sternly for the privileges of his race, and is so proud of his uninterrupted descend from Hereward, a renowned champion of the Heptarchy, that he is universally called Cedric the Saxon; and

makes a boast of his belonging to a people from whom many others endeavor to hide their descent, lest they should encounter a share of the 'vae victis,' or severities imposed upon the vanquished. (Scott 42)

[P]ero las sentencias del sabio Alfonso eran para don Jaime tan sagradas como los preceptos de la religión, no conociendo otro rey ni otra autoridad que la suya; y aunque Sancho el Bravo era el verdadero rey de Castilla entonces, él siempre daba este título a su padre, sin que hubiera fuerzas humanas que le hicieran dar al hijo otro nombre que el del rebelde. (Espronceda 110)

Para que el lector no se posicione tan fácilmente de lado de los oprimidos sajones, víctimas de la conquista y el régimen normando, y contribuir así al punto medio scottiano, Scott presenta a Cedric con una absoluta falta de liderazgo cuando el *Black Knight* le ofrece liderar el asalto a Torquilstone: “‘Not a jot I,’ returned Cedric; [...] I will fight among the foremost; but my honest neighbours well know I am not a trained soldier in the discipline of wars, or the attack of strongholds” (Scott 350). Aunque Espronceda no busque el punto medio, sí que llama la atención de Yáñez que, aunque el narrador se posicione del lado de los Íscar, Hernando muestra un menor nivel cultural que Saldaña, un hombre leído (154): “No, te excusas de dármelos - replicó el caballero-, porque no sé leer” (Espronceda 398).

Otros personajes semihistóricos en *Ivanhoe* son Robin Hood, alias Locksley, y fray Tuck, alias el clérigo de Copmanhurst, ambos tomados del folklore británico. Sus equivalentes en *Sancho Saldaña* son el Velludo y Zacarías, respectivamente.

Locksley y el Velludo son líderes de bandas de bandidos que viven en los márgenes de la sociedad. Ejercen funciones opuestas en la narración: mientras que uno lidera la partida de rescate de Rowena y compañía; el Velludo es el que lidera el secuestro de Leonor. Uno lo hace por sentido de la justicia contra los opresores normandos; el otro lo hace porque Saldaña le paga. Hay aquí un sentido idealista frente a uno materialista. Yáñez apunta que los bandidos forman un grupo compacto y homogéneo en la novela de Scott, mientras que en *Sancho Saldaña* están divididos, llegando incluso a una pugna (146).

Tuck y Zacarías son religiosos que ejercen autoridad sobre los bandidos (por debajo de Locksley y del Velludo). Yáñez subraya el contraste entre Tuck, que resulta simpático al lector por su afición por el alcohol, la comida, la caza ilegal, y flirtear con mujeres; y el Zacarías violento e hipócrita, quien emplea su discurso religioso como forma cruel de ejercer su poder (147). Se hace notar la diferencia entre, por un lado, la pelea amistosa entre Tuck y el *Black Knight*:

The buffet of the Knight was given with such strength and good-will, that the Friar rolled head over heels upon the plain, to the great amazement of all the spectators. But he arose neither angry nor crestfallen.

"Brother," said he to the Knight, "thou shouldst have used thy strength with more discretion [...] Nevertheless, there is my hand, in friendly witness, that I will exchange no more cuffs with thee, having been a loser by the barter. (Scott 379)

Y la actitud de Zacarías, que mata sin piedad a un morisco y acto seguido se pone a rezar:

Un grito del morisco, que cayó en tierra nadando en sangre, fue el primer aviso que tuvieron los bandidos que estaban viendo la escaramuza de la especie de regalo que le había hecho el justo, viendo después en la derecha de éste relucir el cuchillo, de que había echado mano sin que ninguno lo apercibiese. El morisco quedó tendido sin decir palabra, y los que se acercaron a reconocerle vieron que estaba muerto.

[...]

En esto, al volver la cabeza, le vio que se paseaba allí a un lado con el mismo aire compungido y devoto que de costumbre con su rosario en la mano y rezando con mucha tranquilidad, como si acabase de oír misa. (Espronceda 151-152)

7. ELEMENTOS ARGUMENTALES DE CONFLUENCIA

La trama de *Ivanhoe* tiene poco que ver con la de *Sancho Saldaña* si las analizamos desde una perspectiva general. Como plantea Adams, la técnica que sigue Espronceda es la de una *Waverley Novel*, pero el argumento no tiene nada que ver con *Ivanhoe* ni con ninguna obra de Scott (304). Ello se debe a que, de igual manera que con los personajes, Espronceda modificó en gran medida el argumento de la novela de Scott para construir la suya propia. El estilo personal del autor impera sobre la tendencia a imitar el modelo inglés.

Como explica Sebold, una de las principales aportaciones de la novela histórica romántica a la novela moderna es su estructura laberíntica y múltiple, en la que se presentan entrelazadamente las historias de varios personajes y sus respectivos destinos (42). Los escritores románticos cambiaban de un hilo de la acción a otro, construyendo un argumento *enmarañado* del que eran plenamente conscientes y del que se sentían orgullosos (45-47). En ese sentido, *Sancho Saldaña* es más laberíntica y compleja que *Ivanhoe*.

Dicho esto, Sebold apunta también que el argumento en las novelas históricas románticas es paradójico. Por un lado, es la mayor novedad artística del género, pero a la vez también es el elemento que las hace más parecidas y repetitivas (40). Las similitudes en el argumento eran necesarias para que los lectores identificasen a los personajes, respondiendo a la demanda del

público lector a quien había que satisfacer, aunque fuera en detrimento de la calidad artística. La publicación de novelas se trataba de un negocio (42).

Teniendo en cuenta este contexto, es posible hallar elementos de la trama de *Sancho Saldaña* que proceden de las novelas de Scott. Estos paralelismos han sido señalados por Almela (102-103), Sebold (40), Yáñez (146) y Zellars (150). Algunos de ellos serán analizados en este apartado para señalar el grado de influencia scottiano sobre Espronceda.

7.1. LA IDENTIFICACIÓN TARDÍA DE PERSONAJES

Contribuye a la intriga que no se revele la identidad de ciertos personajes de inmediato, sino cuando ya tienen un desarrollo en la narración. El autor va dejando pistas para que el lector intente averiguar de quién se trata y así aumentar su implicación en la lectura.

Wilfred es introducido en el segundo capítulo como “A Palmer, just returned from the Holy Land” (Scott 45). Este misterioso peregrino guía hacia Rotherwood a Bois-Guilbert y al prior Aymer. El templario le resulta familiar al peregrino: “‘You had better have tarried there to fight for the recovery of the Holy Sepulchre,’ said the Templar. ‘True, Reverend Sir Knight,’ answered the Palmer, to whom the appearance of the Templar seemed perfectly familiar” (45), dando al lector un indicio de una historia previa entre ambos. Otra pista será cuando el peregrino afirma ser “native of these parts” (45), refiriéndose a las tierras de Cedric, quien resultará ser su padre.

La identidad de Wilfred pasa de ese peregrino inicial a un caballero que participa en el torneo bajo el nombre en español de “Desdichado, signifying Disinherited” (109). Este sobrenombre lo conecta irremediablemente con el hijo desheredado de Cedric. En su escudo hay un “young oak-tree pulled up by the roots” (109), reforzando simbólicamente esta conexión. Su identidad finalmente se descubre en el momento del clímax del torneo, en el que Rowena debe coronarlo vencedor del día. Justo en ese momento, el caballero se desmaya a los pies de la dama por sus heridas del combate y se descubre quién es. El narrador lo llama ya por su nombre:

There was a general consternation. Cedric, who had been struck mute by the sudden appearance of his banished son, now rushed forward, as if to separate him from Rowena. But this had been already accomplished by the marshals of the field, who, guessing the cause of Ivanhoe's swoon, had hastened to undo his armour. (157)

Otro misterioso caballero que participa en el torneo es el *Black Knight*, que resulta ser el mismísimo rey Richard Coeur-de-Lion. Se dejan asimismo pistas de su identidad: “‘You can

speak to no one,' replied the knight, 'to whom England, and the life of every Englishman, can be dearer than to me'" (227).

Espronceda usa también este recurso, pero no resulta tan relevante para la trama como en *Ivanhoe*. En lugar de usar una identidad encubierta como las de Wilfred y Richard, Zoraida es tratada desde su primera aparición como la mora cautiva en el castillo de los Saldaña: "El padre de Sancho Saldaña había cautivado una mora muy joven en una de sus correrías, que había quedado desde entonces en el castillo" (Espronceda 103). Tras todo un desarrollo con esta identidad que parece al lector la única que tiene, se descubre en su juicio de Dios que el judío Abraham es su padre, quien la reconoce como su hija Esther. El narrador incluso rompe la cuarta pared ante esta revelación:

Tal fue la causa que alborotó a todos los espectadores y motivó la sorpresa que acaso este suceso habrá producido al lector. Sólo el nombre de la acusada no convenía con las otras señas que el soldado dio al judío, llamándose ella Zoraida y siendo Esther el nombre de su hija. Pero, además de que esta circunstancia nada quitaba a la verdad de su relación, era muy fácil le hubiesen trocado el nombre poniéndole otro más acomodado a la pronunciación castellana, lo que el judío supuso también al momento, puesto que de lo demás de crearla árabe era muy natural habiéndola cautivado en un fuerte perteneciente a aquella nación. Y esta es la solución que da la crónica de que extractamos nuestra historia a las dudas que puedan ocurrir acerca de este maravilloso acontecimiento, no saliendo nosotros responsables de las que acaso ponga, además, algún lector quisquilloso. (Espronceda 548)

El narrador da una explicación a este repentino cambio de identidad y achaca a su fuente para defenderse de posibles críticas de los lectores. En cualquier caso, esta revelación no es tan esencial para el argumento como en Scott. Posiblemente Espronceda lo introdujese simplemente por satisfacer a los lectores del género, ya habituados al recurso.

7.2. LOS CHANTAJES PARA FORZAR UN CASAMIENTO

Rowena y Leonor son víctimas de secuestro y extorsión con el fin de que las accedan a casarse con sus raptos. El chantaje se basa en ambos casos en la amenaza de muerte a sus seres queridos, poniendo a las jóvenes en un conflicto interno que muestra su propia entereza.

En *Ivanhoe*, Maurice de Bracy chantajea a Rowena para casarse con él. Si se niega, Wilfred y Cedric morirán: "'Use thine influence with me in his behalf, and he is safe,—refuse to employ it, Wilfred dies, and thou thyself art not the nearer to freedom.' [...] 'Cedric's fate also depends upon thy determination'" (Scott 258-259). Sin embargo, aunque inicialmente decidido a forzar a la dama a ser su esposa, De Bracy empieza a sentir remordimientos cuando ve el sufrimiento de ella, mostrando así su parte humana:

[S]he raised her hands to heaven, and burst into a passion of uncontrolled vexation and sorrow. It was impossible to see so beautiful a creature in such extremity without feeling for her, and De Bracy was not unmoved, though he was yet more embarrassed than touched [...] He paced the apartment to and fro, now vainly exhorting the terrified maiden to compose herself, now hesitating concerning his own line of conduct. [...]

"And yet," he said to himself, "I feel myself ill framed for the part which I am playing. I cannot look on so fair a face while it is disturbed with agony, or on those eyes when they are drowned in tears. (Scott 259-260)

En *Sancho Saldaña*, el protagonista está durante toda la obra movido por un inquebrantable deseo de casarse con Leonor. Como el hermano de ella está prisionero del rey Sancho IV esperando a ser ejecutado, Saldaña aprovecha su influencia en el monarca para coaccionar a Leonor:

-¡Oh! Saldaña -exclamó Leonor con aquel eco de voz tan dulce que enterneciera un diamante, y arrojándose al mismo tiempo delante de él de rodillas-, por Dios, por mí, si me amas, salva, salva a mi hermano [...]

-¿Serás tú mía? -preguntó Saldaña-; ¿me lo juras? [...]

-¡Qué dijera Hernando de mí -se dijo a sí misma-, si ahora me hubiese visto rogar por él a los pies de su enemigo! ¡Qué poco reconocería en mí a su hermana! Mientras reflexionaba de esta manera y procuraba recobrar la entereza digna de una dama de aquellos tiempos heroicos, esforzándose a mirar con serenidad el rostro a la fortuna, Saldaña, no menos pensativo, aunque mucho más animoso, no quitaba los ojos de ella, dándose a sí mismo ya el parabién de su triunfo. (Espronceda 578-579)

La diferencia aquí es que Saldaña no siente remordimientos ni cede como De Bracy, sino que se muestra firme, dando por hecho que el sufrimiento de la dama llevará a su respuesta afirmativa al casamiento. Tanto es así que obliga a Leonor a estar presente en la ejecución de su hermano, y es allí cuando la doncella finalmente acepta, a diferencia de Rowena:

-No, no, deteneos; yo puedo salvarle: ¿dónde está el rey? Yo quiero ver al rey, yo quiero salvar a mi hermano.

[...]

-Hermosa dama -dijo en fin el rey con mucha afabilidad-, levantaos, calmad vuestra agitación, y no desperdiciéis así esas lágrimas [...] Un enlace pondrá fin a las disensiones de estas dos familias: ofrecedme ser esposa de Sancho Saldaña, y yo os cumpliré mi promesa. Dichosa vos, de quien se dirá que por un rasgo de generosidad habéis trocado en amor el odio de dos casas tan enemigas.

Calló en diciendo esto, y Leonor no hizo sino suspirar. Saldaña no quitaba de ella los ojos, aguardando con ansia que respondiera.

-¡Ah! no hay remedio -exclamó Leonor-: padre mío, ten compasión de tu hija: sí -prosiguió encarándose al rey-, dad la vida a mi hermano, y yo... yo seré... sí, estoy resuelta, yo seré la esposa del castellano de Cuéllar. (Espronceda 648-651)

Saldaña muestra una crueldad a la que De Bracy no es capaz de llegar, precisamente porque el motor de toda la acción de la novela es querer casarse con ella, como argumenta Yáñez, debido a un apasionado deseo que poco tiene que ver con el frío matrimonio de conveniencia que sería el de De Bracy y Rowena (149). De Bracy no es noble, sino el “leader of a band of Free Companions, or Condottieri; that is, of mercenaries belonging to no particular nation, but attached for the time to any prince by whom they were paid” (Scott 99). El matrimonio con Rowena sería ventajoso para él al ser ella heredera de la realeza sajona. Por el contrario, Saldaña es noble, incluso más poderoso que la familia de Leonor, por lo que no la necesita para ascender socialmente (Yáñez 149). Lo que sí se mezcla en este caso es el interés político del rey de unir a Leonor con Saldaña para que la casa de Íscar se una a su causa. Es por ello por lo que el monarca participa en el chantaje.

Otra diferencia es que mientras este episodio en *Ivanhoe* no tiene mucha relevancia para la trama general, en *Sancho Saldaña* sí que es fundamental (Yáñez 149) para llegar al tan ansiado final: la boda.

7.3. LOS JUICIOS DE DIOS

Uno de los paralelismos más claros entre ambas novelas es el uso del juicio de Dios, que permite al autor crear tensión dramática en la trama. Rebecca y Zoraida son acusadas de brujería y sometidas a un juicio de Dios, en el que se organiza un combate entre dos caballeros: uno defiende la inocencia y otro la culpabilidad. Se creía que Dios otorgaría la victoria al correcto. Rebecca es acusada de brujería por el gran maestro de los templarios debido a sus conocimientos medicinales. Bois-Gilbert, enamorado de ella, pretende ser su defensor en el duelo, pero su superior ordena que sea él el que defienda su culpabilidad. Zoraida, por su parte, es acusada de brujería por Saldaña directamente al tribunal eclesiástico. Luego se arrepiente y le pide que lo perdone, a lo que Zoraida se niega. El paje de Saldaña, Jimeno, está enamorado de ella, pero, obedeciendo a su gran orgullo por haberlo rechazado, testifica en su contra y será el que defienda su culpabilidad. El personaje de Bois-Guilbert se desdobra en dos en la novela de Espronceda. Saldaña recibe el aspecto de arrepentido de la situación y en Jimeno el aspecto de defensor de la culpabilidad de la acusada.

Yáñez destaca que con este elemento ocurre lo contrario que con el chantaje a las heroínas: mientras que en *Ivanhoe* es una parte fundamental que lleva al clímax de la novela, en *Sancho Saldaña* es una acción sin mucha relevancia (149). Lo que sí tienen en común es que tanto Bois-Guilbert como Jimeno ofrecen a la acusada escaparse con ellos y así salvar su vida, pero ambas muestran firmeza al preferir la muerte a estar con ellos: ““I hold thee as my worst and most deadly enemy—avoid thee, in the name of God!”” (Scott 522-523); “Huye, demonio de mi desdicha -respondió la mora, mirándole con ojos hechos ascuas de ira-; la muerte, el infierno, todo me es más agradable que tú” (Espronceda 545).

En ambos casos, un caballero aparece en el último momento para defenderla con una entrada heroica descrita de forma similar:

At this instant a knight, urging his horse to speed, appeared on the plain advancing towards the lists. A hundred voices exclaimed, "A champion! A champion!" And despite the prepossessions and prejudices of the multitude, they shouted unanimously as the knight rode into the tiltyard. (Scott 524)

En este momento un caballero armado de punta en blanco entró en el palenque a rienda suelta montado en un generoso alazán, y arrojándose pie a tierra de un salto, se dirigió al tablado de los jueces con gallardo desembarazo. (Espronceda 555)

Se les pide identificarse para probar que son caballeros nobles y poder participar en el juicio y los dos héroes responden de manera distinta. Wilfred afirma su nombre y linaje con orgullo:

"The stranger must first show," said Malvoisin, "that he is good knight, and of honourable lineage. The Temple sendeth not forth her champions against nameless men."

"My name," said the Knight, raising his helmet, "is better known, my lineage more pure, Malvoisin, than thine own. I am Wilfred of Ivanhoe". (Scott 524)

Usdróbal prefiere mantenerse anónimo pues realmente no es un caballero al no pertenecer al estamento aristocrático:

-Para eso -respondió el maestro- es preciso que digáis vuestro nombre y os dejéis registrar por si se esconde en vos alguna superchería.

-¡Superchería! El acusador de esa infeliz es capaz de usarla, que no yo. De todos modos, estoy pronto a todo, menos a decir mi nombre.

-Vuestra nobleza al menos

-La probará mi espada -respondió con intrepidez el desconocido. (Espronceda 555-556)

Su nobleza quedará demostrada por sus habilidades en el combate, lo que le otorga un mayor mérito comparado con Wilfred si el lector analiza todo su camino recorrido desde el principio

de la novela. Sea como sea, ambos ganan y salvan a la acusada. Esta doble victoria, como sostiene Yáñez, ha hecho que la crítica se plantee considerar a Usdróbal como verdadero protagonista de *Sancho Saldaña* por comparación con *Ivanhoe* (149), a lo que Sebold se opone (142).

8. CONCLUSIÓN

A lo largo de estas páginas se ha venido analizando la influencia que tuvo Walter Scott en la novela histórica de la época romántica en España, tomando como referencia *Ivanhoe* y *Sancho Saldaña*. Este análisis ha evidenciado que efectivamente Espronceda tomó elementos propios de la novela de Scott, tales como la descripción minuciosa del espacio, la ambientación en un momento histórico de tensión sociopolítica, así como personajes y situaciones de *Ivanhoe* que se encuentran su reflejo en *Sancho Saldaña*.

No obstante, más allá de poder considerarse una imitación o copia, la novela de Espronceda deja ver una intención de diferenciarse del modelo, materializada en un diferente tratamiento de esos elementos para adaptarlos a un público distinto. Partiendo de la premisa general en la que Scott tiende a la objetividad y Espronceda a la subjetividad en el estilo, el espacio es descrito de forma más agradable en *Ivanhoe* y más hostil en *Sancho Saldaña*, teniendo en cuenta el diferente paisaje de cada nación. Asimismo, el contexto histórico sirve a Scott para introducir el camino hacia el entendimiento nacional, y a Espronceda para reflejar el caos interior de sus personajes con un tono más personal y dramático. Los personajes son a menudo arquetipos en Scott que funcionan para su propósito, aunque resulten a menudo tibios; mientras que los personajes esproncedianos son en general más completos, activos, e incluso agresivos, como fruto de su desasosiego interno. Más complejo es también el argumento de *Sancho Saldaña* comparado con el de *Ivanhoe*, en respuesta al propósito de cada autor: Scott pretende transmitir su visión burguesa y conciliadora de Reino Unido, mientras que a Espronceda le interesa, sobre todo, presentar tramas pasionales atormentadas. Ello puede llevar a mayor complejidad.

En resumidas cuentas, esta mezcla de incorporación e innovación demuestra que la influencia scottiana en Espronceda es amplia pero no absoluta, y permite apreciar *Sancho Saldaña* como un ejemplo relevante y original dentro del género con la identidad marcadamente desencantada de Espronceda, a la vez que dialoga con la tradición inglesa. Los lectores que devoren ambas novelas podrán reflexionar sobre la habilidad de los escritores para convertir influencias extranjeras en expresiones literarias genuinas.

9. TRABAJOS CITADOS

- Adams, Nicholson B. "Notes on Espronceda's *Sancho Saldaña*". *Hispanic Review*, vol. 5, no. 4, 1937, págs. 304-08. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/469962>.
- Almela, Margarita. "La novela histórica española durante el siglo XIX". *Reflexiones sobre la novela histórica*, editado por José Jurado Morales, Universidad de Cádiz, 2006, págs. 97-141, <https://rodin.uca.es/handle/10498/27185>.
- Díaz-Plaja, Fernando. "Sancho Saldaña y Don Juan". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 5, no. 2, 1951, págs. 228-31. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/40296687>.
- Duncan, Joseph E. "The Anti-Romantic in *Ivanhoe*". *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 9, no. 4, 1955, págs. 293-300. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/3044394>.
- Espín Templado, María Pilar. *José de Espronceda. Biografía*. 2008. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc765x4>.
- . "La presencia de las literaturas europeas en la obra de Espronceda". *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas: Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, V Coloquio (Barcelona, 22-24 de octubre de 2008)*, Barcelona, PPU, 2011, págs. 111-120. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc670g7>.
- Espronceda, José de. *Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar: novela histórica original del siglo XIII*. Segovia, Ayuntamiento de Cuéllar, 2008. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcth917>.
- García González, José Enrique. "Consideraciones sobre la influencia de Walter Scott en la novela histórica española del siglo XIX". *Cauce*, no. 28, 2005, págs. 109-118. https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce28/cauce28_06.pdf.
- García López, José. *Historia de la literatura española*. Barcelona, Editorial Vicens Vives, 1977. <https://archive.org/details/historiadelalite0000garc>.
- Gies, David T. Reseña de *Entre pueblo y corona: Larra, Espronceda y la novela histórica del romanticismo* de Georges Güntert y José Luis Varela. *Hispanic Review*, vol. 56, no. 1, 1988, págs. 112-114. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/474209>.
- González Dávila, María José. *La narrativa histórica de Valentín de Llanos y Telesforo Trueba y Cosío: entre Walter Scott y el liberalismo hispánico*. Anejos de Cuadernos De

- Ilustración Y Romanticismo 2, Cádiz, Universidad de Cádiz, marzo de 2021.
https://doi:10.25267/Cuad_Ilus_romant.2021.v2.01.
- Groot, Jerome de. *The Historical Novel*. Routledge, 2010.
- López Soler, Ramón. *Los bandos de Castilla o El caballero del cisne: novela original española*, vol. 1. Valencia, Imprenta de Cabrerizo, 1830. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwh2j6>.
- Lukács, Georg. *The Historical Novel*. 1937. Traducido por Hannah Mitchell y Stanley Mitchell. Boston, Beacon Press, 1963. <https://thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2017/09/Georg-Luka%3Fcs-The-Historical-Novel.pdf>.
- Martínez Torrón, Diego. *La sombra de Espronceda*. Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 1999. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0989164>.
- Mata Induráin, Carlos. “Estructuras y técnicas narrativas de la novela histórica romántica española (1830-1870)”. *La novela histórica. Teoría y comentarios*, editado por Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata, Pamplona, Universidad de Navarra, 1995, págs. 145-198. <https://hdl.handle.net/10171/23656>.
- Morillo, John, y Wade Newhouse. “History, Romance, and the Sublime Sound of Truth in *Ivanhoe*”. *Studies in the Novel*, vol. 32, no. 3, 2000, págs. 267-95. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/29533397>.
- Moro Martín, Alfredo. “Cervantes, Sir Walter Scott and the Quixotic Satire on Erudition: Cervantean Echoes in Scott’s *The Antiquary* (1816)”. *British Periodicals and Spanish Literature: Mapping the Romantic Canon*, editado por María Eugenia Perojo Arronte y Cristina Flores Moreno, Berlín, Peter Lang, 2022, págs. 147-158. <https://www.peterlang.com/document/1305244>.
- Moura, Fernanda Korovsky. “Medievalism and the Gothic Discourse in Walter Scott’s *Ivanhoe*”. *O Gótico em Literatura, Artes, Mídia*, editado por Daniel Serravalle de Sá, São Paulo, Rafael Copetti Editor, 2019, págs. 95-106. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/208978>.

- Regueiro Salgado, Begoña. "El romanticismo británico y el español: elementos de confluencia". *Cuadernos de Aleph*, no. 1, 2006, págs. 101-110. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4044516>.
- Sánchez, Raquel. "Imágenes de la mujer en el romanticismo de Espronceda (*Sancho Saldaña*)". *Epos: Revista de filología*, no. 20-21, 2004, págs. 69-83, <https://doi.org/10.5944/epos.20-21.2004.10466>.
- Sebold, Russell P. *La novela romántica en España: entre libro de caballerías y novela moderna*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2002. <https://archive.org/details/lanovelaromantic0000sebo>.
- Shaw, Donald L. "Towards the Understanding of Spanish Romanticism". *The Modern Language Review*, vol. 58, no. 2, 1963, págs. 190-95. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/3721247>.
- Shaw, Harry E. "An Approach to the Historical Novel". *The Forms of Historical Fiction: Sir Walter Scott and His Successors*, Cornell University Press, 1983, págs. 19-50. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt207g768.5>.
- Scott, Walter. *Ivanhoe: A Romance*. 1819. Global Grey, 2019, <https://www.globalgreybooks.com/ivanhoe-a-romance-ebook.html>.
- Vasari, Stephen. "Aspectos religioso-políticos de la ideología de Espronceda: *El estudiante de Salamanca*". *Bulletin Hispanique*, vol. 82, no. 1-2, 1980, págs. 94-149. <https://doi.org/10.3406/hispa.1980.4410>.
- Yáñez, María-Paz. "Algunas consideraciones sobre *Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar*, de Espronceda". *Reflexiones sobre la novela histórica*, editado por José Jurado Morales, Universidad de Cádiz, 2006, págs. 143-163, <https://rodin.uca.es/handle/10498/27185>.
- Zellars, G. G. "Influencia de Walter Scott en España". *Revista De Filología Española*, vol. 18, 1931, págs. 149-162. *ProQuest*, <https://www.proquest.com/scholarly-journals/influencia-de-walter-scott-en-espana/docview/1299257240/se-2>.