

# Heroización y desheroización en *El moro expósito* del Duque de Rivas: la identidad heroica en crisis

Andreas Gelz

Si intentamos determinar ciertos rasgos de lo que podría constituir el yo en la épica en tiempos del Romanticismo, un análisis de *El moro expósito* (1834) del Duque de Rivas resulta prometedor porque se trata, podríamos decir, de un texto liminal en cuanto a su definición genérica, dotado según la crítica de una dimensión épica sin que por ello, sin embargo, pueda llegar a calificarse de epopeya. Al clasificar *El moro expósito ó Córdoba y Burgos en el siglo décimo*, escrito en romance heroico, la crítica habla tanto de “poema épico” como de “leyenda novelesca” (Menéndez Pidal 163) o de “la primera gran novela [...] en verso castellano” (Crespo xiv), considerándose este texto un “término medio entre la epopeya y la novela”, y hasta se inventa, imitando un estilo unamuniano, términos como “*eponovela, novelopeya o realismo épico*” (Sebold 104). Concretamente se insiste en un cambio frecuente entre pasajes narrativos y descriptivos, la pintura de tipos, caracteres o paisajes, o reflexiones que se refieren a los pensamientos o afectos de los protagonistas (Menéndez Pidal 163). Tematizar, pues, a través de *El moro expósito* como texto híbrido, el límite genérico de la épica en el momento de un cambio profundo del sistema literario nos permite quizá también delimitar espacios literarios de formas de subjetividad en transformación.

A primera vista se trata, en cuanto a los protagonistas del texto, de personajes heroicos sacados de la leyenda medieval de los siete infantes de Lara, de cuya reescritura surge *El moro expósito*. La muerte de los siete infantes de Lara a mano de los moros es el fruto de la traición del caballero Ruy Velázquez. *El moro expósito* retoma esta historia contando la venganza de Mudarra, hermano bastardo de los Siete Infantes de Lara, hijo de la relación de Gonzalo Gustios, su padre, aprisionado en Córdoba después de la muerte de sus siete hijos, con Zahira, la hermana de Almanzor, canciller del califa. Una vez rescatado y reinstalado Gonzalo Gustios en Burgos, legitima a Mudarra que toma venganza del traidor Ruy Velázquez. El previsible final feliz, la boda de Mudarra con su novia, la mora Kerima, después de la conversión

de ambos al cristianismo, no acaba realizándose porque esta última, ya delante del altar y llevada por los remordimientos, rehuye el matrimonio con el que, en una emboscada que se le había tendido, involuntariamente había matado a su padre. ¿Continúa, pues, el Duque de Rivas la visión de una vida heroica y guerrera que le propone su intertexto como modelo de una forma de subjetividad contemporánea? ¿Hay que entender en ese sentido el comentario metatextual del narrador de *El moro expósito* que explica su rechazo a describir al lector cierto comportamiento o cierta actividad de sus protagonistas

no es necesario: sin que yo lo apunte,  
muy bien imaginarlo pueden todos,  
pues el décimo siglo eran los hombres  
lo que en el siglo son decimonono.  
(XII, 645-648),

como si existiera una continuidad antropológica que implicara la propensión del hombre al heroísmo? A primera vista, la selección del romance heroico como metro de un tema heroico por antonomasia y de un léxico homogéneo del heroísmo nos habla de la aparente voluntad del Duque de Rivas de continuar una visión heroica del individuo. ¿Pero qué significa este vocabulario heroico en un contexto que ya no es el de la Edad Media, independientemente de lo que diga el narrador quien, al fin y al cabo, no es más que un elemento textual, una voz bajo otras tantas por muy privilegiada que parezca por su similitud con el propio Duque de Rivas?

La constatación de que la configuración de un heroísmo moderno no puede consistir, sin embargo, en la continuidad supuesta o anhelada de una visión heroica secular, sino que se trata de una cuestión palpitante para el Duque de Rivas queda evidenciada, a mi modo de ver, precisamente en la dimensión autoficcional de *El moro expósito*: El narrador habla de su exilio comparándolo con el de Mudarra, protagonista de la historia que cuenta, y evoca los mismos lugares donde tuvo que refugiarse el Duque de Rivas;<sup>1</sup>

---

1 “Se empezó esta obra en la isla de Malta, en una casa de campo que está a la orilla del mar, por el mes de septiembre del año 1829, aunque la terminó en Tours, en mayo de 1833. Asimismo, en dicha edición, al finalizar el ‘Romance quinto’, figura la advertencia: ‘Malta, 1829’. Parece, pues que una gran parte la escribe en la isla, pero la termina en Francia, cuando deja tierras maltesas en 1830” (Torre 260). Según de la Torre, las mudanzas del Duque de Rivas a lo largo de su exilio fueron acompañadas de una

menciona el proceso de la escritura del texto y hace exactamente referencia a las etapas de la redacción del escrito por las que ha pasado el autor de *El moro expósito*. El destino supuestamente heroico de Mudarra, o más exactamente su problematismo, ya que en el texto muchos protagonistas discuten y hasta ponen en duda su heroísmo,<sup>2</sup> serviría, por lo tanto, de espejo o como medio de reflexión del narrador acerca de su propia identidad e indirectamente de la del autor para quien el heroísmo militar y el servicio por su patria constituyen el modelo de vida en que se educó. Cabe recordar a este respecto que Ángel de Saavedra fue herido gravemente en 1809 en una de las batallas contra los franceses, pero también que, al escribir su texto a partir de 1829, se encontraba en el exilio político poniendo así en tela de juicio su pasado y, con él, el heroísmo como norma de conducta. Por consiguiente, el problema de la propia identidad, del yo en la épica romántica, podría, a mi modo de ver, ser reformulado en términos del heroísmo, a saber: en el caso concreto de *El moro expósito* se trata de iniciar un proceso de autoheroización de Mudarra, a quien al empezar el texto no se pueden atribuir los parámetros centrales de lo heroico. Ese proceso de autoheroización se puede entender como una forma de la constitución de su propia identidad.<sup>3</sup>

¿Cómo se presenta, pues, el heroísmo, el proceso de heroización y de desheroización en el texto,<sup>4</sup> de qué manera permite este cerrar o abrir espacios

---

transformación de sus conceptos estéticos. “[S]e puede afirmar que Ángel de Saavedra partió de España siendo neoclásico y retornó romántico, pues paulatinamente fue abandonando las formas métricas clásicas y su incipiente retoricismo a favor de nuevos aires intimistas y libertad estilística, ajena al corsé dieciochesco” (Torre 260).

- 2 “[N]i la acción ni los personajes son predominantemente épicos. La acción, porque en ella se mezcla un elemento costumbrista (...). Los personajes, porque, lejos de hallarse dominados por un ideal heroico en el sentido tradicional, se encuentran bajo el peso de graves preocupaciones morales” (Crespo 54).
- 3 De manera muy general Russel Sebold ya ha hecho referencia a esta relación. En vez de hablar de una crisis de subjetividad o del problema de identidad, Sebold se refiere a “penas y delirios” y recurre al concepto del destino: “Se atribuyen de cuando en cuando a Mudarra penas y delirios. Mas es menester insistir en que esas penas son exclusivamente una función de las situaciones en que su destino épico le ha colocado: el sentirse noble y no saber quiénes son sus progenitores, el hallarse privado, por la muerte de Zahira, de la única persona que se ha preocupado por él, el descubrir que ha matado al padre de su amante, el descubrir que es noble, pero de padre deshonrado, etc. son en Mudarra consecuencias todas ellas de su destino” (Sebold 121).
- 4 Se trata de un heroísmo ambivalente que discrepa de su descripción idealizada por Peers: “But more significant [...] is the transformation of Mudarra, from the muscular skull-splitting young barbarian of the chronicles to a curious combination of warrior and

de la subjetividad? Llama la atención, a mi entender, el hecho de que el heroísmo y, por consiguiente, lo épico se presenten en el texto no sólo a través, por ejemplo, de la descripción de escenas de violencia, sino muchas veces de forma indirecta. Leemos cómo se cuenta a Mudarra la historia monumental y heroica de la familia de Lara y observamos su reacción, su sorpresa, su confusión y su intento final de continuar la historia heroica de sus antecedentes que acaba de descubrir. Me refiero a Zaide quien le cuenta a Mudarra en los romances III y IV esta historia para habilitarle para luchar a fin de restablecer el honor de la familia de Lara, en cuya genealogía se le coloca. Mudarra por ser mestizo —expresión misma de una subjetividad híbrida— inicialmente no forma parte de este universo heroico con el que se le confronta y no entiende la relación entre el cuento y su propia historia:

Quedó en silencio Zaide, y en silencio  
 quedó también Mudarra, que pasmado,  
 la relación a descubrir no acierta  
 que con él tienen lances tan extraños.  
 (III, 1065-1068)

Por lo tanto, hay que convencerle de asimilarla, hacerla suya. Encontramos la representación de ese mecanismo de comunicación literaria una segunda vez, pero de forma paródica, carnavalesca, poco o nada creíble que revela aún más la arbitrariedad fundamental de esta manera de asegurar la continuidad de la épica. Me refiero a los cuentos del mendigo Vasco Pérez y de su madre. Es el “sagaz borracho” (VIII, 388) —así se caracteriza al personaje en el texto— quien le cuenta a Mudarra romances e historias épicas y quien lo confunde con el más joven de los de Lara, Gonzalo, asesinado, como sus seis hermanos, por Ruy-Velázquez y sus seguidores.

Se ha dicho que esa forma de referirse a la oralidad épica, de representarla en el texto, de imitar “en la forma de su libro el proceso de transmisión del género poético en el que se ha inspirado” (Sebold 107) sirve al Duque de Rivas para justificar la pluralidad y variedad de las historias que cuenta en su texto, en una especie de remodelación literaria de la autoría colectiva y diversa de la épica medieval. Yo pienso más bien que esa forma

---

Romantic hero. Nature has endowed him at birth with her choicest gifts, adding the quality of prudence to the blessings of virtue and strength. He is modest as well as brave, cautious as well as daring, and happy in the constant and devoted affection of Kerima” (Peers 17).

de representar en *El moro expósito* la oralidad típica de la épica al mismo tiempo pone de manifiesto y problematiza el pacto de lectura que confiere su autenticidad al universo heroico. Lo que está en juego es la viabilidad del sistema heroico, pues la historia de los de Lara, tal como se presenta en *El moro expósito* y tal como la escucha Mudarra —es decir, antes de empezar la historia de su venganza—, es un cuento de la muerte de los héroes y del heroísmo. Mudarra tiene que ser convencido y convencerse a sí mismo y al mundo de que quiere y puede ser un digno sucesor del último de los Lara, de que puede y debe autoheroizarse antes de verse legitimado, posteriormente, por quien resulta ser su padre, el señor de Lara. Desde su primera aparición en el texto, el “ansia de gloria” (I, 73) es uno de los tópicos que caracterizan a Mudarra —después de haber escuchado a Zaira “lumbre de gloria relució en sus ojos” (III, 67)—, pero al mismo tiempo teme “al crimen tal vez o a la desgracia / debe el vivir [...]” (I, 78-79). Toda su historia trata de la problemática continuidad del heroísmo, de un hombre confrontado quizá menos con su destino que con su pasado que es, en cierta medida, también un pasado literario, porque se le presenta como la historia de sus orígenes, como acabamos de ver, siguiendo modelos narrativos de la épica:

Los afectos  
de horror, piedad, orgullo y heroísmo

que, al teñirse de sangre, al oír absorto  
de su padre y familia los destinos,  
al saber su alto nombre, al consagrarse  
a un gran deber cercado de peligros,

se apoderaron de su pecho [...].  
(V, 719-725)

Hay una segunda dimensión de ese problematismo y es la naturaleza híbrida, mestiza, de Mudarra, hijo de Gonzalo Gustios, señor de Lara, y Zahira, una aristócrata mora. En un mundo regido por principios dualistas y conflictivos, como suelen ser los de la épica, esta hibridación del sujeto y de su protagonismo entre dos colectivos, etnias, culturas y religiones constituye un desafío para una concepción tradicional del heroísmo. Una configuración parecida la encontramos en otro texto del Duque de Rivas de la misma época, *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), en el que Don Álvaro

es también un mestizo, hijo de un grande de España y de una princesa inca. Al igual que Mudarra debe defenderse de la acusación de no formar parte, por su nacimiento, de la estirpe de los héroes. Donde su intento de rehabilitarse fracasa —su suicidio termina de forma escandalosa un conflicto abierto con la sociedad y le convierte en el prototipo del héroe romántico—, Mudarra, que conoce las mismas dudas en cuanto a su identidad y naturaleza heroica, se ve reconocido como legítimo hijo de los de Lara y puede acceder al estatus de héroe. Sin embargo, sería, a mi modo de ver, precipitado construir, a partir de esta comparación, una visión teleológica de la historia literaria que nos presente *El moro expósito* como una obra de transición y donde *Don Álvaro o la fuerza del sino*, la obra teatral romántica por excelencia, constituiría el punto de culminación de ciertos desarrollos literarios y de una cierta crítica de modelos de vivir tradicionales. Cito como ejemplo de una opinión muy extendida la descripción del “universo literario del Duque de Rivas” por José María de la Torre:

Esto es, estamos ante un primer paso de los que habría de dar el romanticismo español hasta que culmine en la literatura del siglo XIX e impregne todos los niveles de la sociedad (...). O dicho con otro registro, estamos en presencia de una obra en que la sociedad todavía no presenta una nueva visión de la vida, ni en literatura, en particular, ni en el arte, en general. Así pues, se ha dado al traste con el Neoclasicismo, pero la revolución artística que supone el Romanticismo no ha alcanzado todavía de lleno a la literatura de este momento. (261)

Sin embargo, basta cambiar un poco de perspectiva en nuestra lectura del texto para llegar a otra conclusión. Si no vemos en la rehabilitación de Mudarra una especie de *telos* del texto, una finalidad que terminaría con la duda acerca del carácter épico y heroico del texto, este acontecimiento puede parecer nada más que una peripecia, expresión de la obediencia del Duque de Rivas a la tradición textual que reescribe. Quedaría libre el camino para el análisis de los efectos del carácter híbrido del universo (narrativo) del texto que, más allá de la naturaleza de Mudarra, caracteriza también el contexto en el que se mueve. Pensamos entre otras cosas en la relativización de la oposición entre ‘Córdoba’ y ‘Burgos’ como expresión espacial de una diferencia religiosa, cultural, étnica, etc.,<sup>5</sup> que se manifiesta por ejemplo en el sentimiento de extrañeza del preceptor de los hijos de Lara, Nuño, al

---

5 Para una lectura política del “border-crossing” y de una “border subjectivity”, véase Labanyi 2004.

volver a su patria después de una huida de muchos años habiendo recorrido distintos países,

Sin detenerse dirigióse á Burgos,  
y en todo una ciudad halló distinta  
de aquella que dejó... ¡tantas mudanzas  
diez y ocho años producido habían!

Dijo que se encontró como extranjero  
en medio de su patria... ¡Gran desdicha  
que acontece después de larga ausencia  
y que al más duro corazón lastima!

(VI, 1433-1440),

o en la presencia de moros en el campo cristiano y viceversa,

veinte moros venir hacia la villa [...]  
Los resplandores

del sol demuestran que con armas vienen,  
mas ni furor ni hostiles intenciones  
su modo de marchar. No de milanos  
banda voraz, que hambrienta reconoce

y el indefenso palomar embiste,  
parecían los moros trotadores,  
sino banda pacífica y alegre  
de apacibles cigüeñas, que los montes

del África dejando en primavera,  
un alto pino o solitaria torre  
buscan, para anidar, en nuestro clima,  
y pasar la estación de los calores.

(III, 309-324)

y por la villa entraron en buen orden,  
mezclados los cristianos con los moros,  
en tranquila amistad y unión conformes.

(VII, 406-408),

en escenas de reconciliación del pueblo, así como de los caballeros,

Era Nuño un ilustre caballero  
que, por mí en otra guerra cautivado,  
vino conmigo a Córdoba; y halléme  
con un amigo en quien pensé un esclavo.  
(III, 209-212),

en el intercambio de símbolos como una daga o un anillo entre cristianos y moros,

“Me abrazó el héroe y, como firme prenda,  
me dio esta daga que de mí no aparto:  
yo coloqué en su diestra un rico anillo...  
ese mismo que tienes en tu mano.”  
(III, 297-300)

“de tierno gozo, en manos de Zahira  
puso ese rico anillo, que mi diestra  
otro tiempo adornó, y ahora la tuya,  
de indisoluble amor sagrada prenda,”

“signo también que el adorado fruto  
a conocer en todo evento diera.  
¡Tal vez presagio oscuro debió al cielo  
del porvenir oculto en vaga idea!”  
(IV, 833-840),

o en el lamento explícito de la intolerancia religiosa, etc.

“¡Oh, cuán injustos son nuestros juicios  
cuando en la diferencia los fundamos  
de usos y religión!... (...)  
(III, 173-175)

No sería ya la finalidad de este texto la de reconstruir una unidad ideológica colectiva marcada por el heroísmo épico, ideología que a través de una boda que reúne a toda la sociedad feudal se iba a ratificar y a perpetuar. He aquí el tercer ejemplo de la puesta en escena de la crisis del heroísmo tradicional y de su visión del héroe como modelo de subjetividad. Kerima, la novia de Mudarra, que por su intervención médica le salvó la vida cuando

se hirió en el duelo mortal contra Ruy-Velázquez y que, por lo tanto, ha contribuido a asegurar su estatus heroico,

[...] para ser socorro  
 del héroe vencedor; pues sin Kerima  
 Fuera una tumba de su triunfo el trono,  
 y la estirpe de Lara el exterminio  
 Hallara de su honor en el recobro.  
 (XII, 416-420),

al fin y al cabo, lo rechaza como asesino de su padre y rechaza al mismo tiempo una cierta visión del heroísmo a la que supuestamente tendía la lógica del texto.

Esa interpretación, que intenta poner al descubierto los puntos de sutura y de ruptura, los fallos de una reescritura y reconstrucción heroica que haga desaparecer al individuo detrás del héroe como función social, recibe todavía más plausibilidad por la reacción del narrador a tal desastre. Hay un momento de silencio enunciativo que detiene la narración en su ímpetu épico, todo un símbolo de la crisis de un género: Se desmaya Kerima después de haber rechazado la mano de Mudarra y, como reacción, el novio, dice el texto, queda sin aliento, el público de mármol. Además el narrador, cuyo objetivo es hacernos ver esta situación, confiesa que “[a] describir su situación no alcanza / humana voz” (XII, 905-906). Tampoco sabe, y esto es capital para contrarrestar una lectura tradicional de este texto que se mantendría dentro del límite de la tradición épica, cómo relacionar y evaluar —el heroísmo del protagonista restituido y su genealogía restablecida— el rol social del sujeto, por un lado, y, por otro, su tristeza y soledad debidas al fracaso de su matrimonio:

[...] Si el nombre glorioso,  
 que ganó con su hazaña, el rico estado  
 y un padre tal, hallado de tal modo,  
 le compensaron el horrendo golpe;  
 o si la gracia celestial su apoyo  
 le dio, y resignación, en tal conflicto;  
 no he podido indagar. [...]  
 (XII, 906-912)

El narrador, que, a lo largo de esta obra, se ha presentado como una instancia omnisciente, abdica de su saber. Quien ha puesto en escena a lo largo de *El moro expósito* la retransmisión oral de textos épicos y descrito su efecto en los protagonistas y el público, al final del texto se limita a aludir a la mera existencia de historias posteriores que hablan de la descendencia de Mudarra como prueba supuesta de la continuidad del heroísmo:

[...] Testimonio  
 dan de su descendencia las historias,  
 y viven en España entre nosotros  
 los Manrique de Lara, que se precian  
 de hallar su origen en tan noble tronco.  
 (XII, 916-920)

Terminando su texto de esta manera pone, sin embargo, a distancia, de manera irreversible, el universo épico, la pluralidad y el carácter anónimo de estas historias, siendo inversamente proporcional a su relevancia y performatividad que, en la crítica, se creía el resultado del carácter oral de la épica reavivado por el Duque de Rivas en su texto. Del nombre del héroe, para Jean Starobinski (63-65) la quintaesencia de la acción y presencia heroica que al pronunciarse hace temblar a sus adversarios, no queda en la actualidad del autor más que un hallazgo onomástico: “y viven en España entre nosotros / los Manrique de Lara, que se precian / de hallar su origen en tan noble tronco” (XII, 918-920).

Al hablar de la estructura narrativa del texto, se ha comentado mucho la simultaneidad de elementos tradicionales y supuestamente románticos para describir *El moro expósito*. Lo hemos visto como un texto de transición, todavía no plenamente romántico. Alcalá Galiano, en su famoso prólogo a *El moro expósito*, esbozo de un programa estético del romanticismo español, adopta, por el contrario, la visión de la relación entre lo sublime y lo grotesco de Victor Hugo (“porque no rehusa [sic] mezclar trozos de estilo cómico y festivo con otros en tono trágico o elevado”, Alcalá Galiano 9) o entre lo ideal y lo natural para resaltar la dimensión innovadora del texto (que se niega, al citar al propio Duque de Rivas, a calificar de clásico o romántico). A partir de esta observación se puede afirmar también —última tesis que se defenderá al final del presente análisis de la obra del Duque de Rivas— que la oposición entre lo sublime y lo grotesco —lo sublime que se puede considerar como medio de expresión y forma de existencia de lo

heroico, por un lado, y lo grotesco, como equivalente de una desheroización, por otro— tanto como el dualismo entre lo ideal y lo natural pueden parecer ambos constitutivos del heroísmo y de su ambivalencia inherente,<sup>6</sup> el héroe, en el caso de la dicotomía entre lo ideal y lo natural, siendo a la vez hombre de carne y hueso y proyección social. Si el texto del Duque de Rivas, según Alcalá Galiano, insiste en dichas oposiciones, cuestiona, al fin y al cabo, el heroísmo que vive del anhelo de trascender la naturaleza humana, de idealizarla.

Con el concepto de lo natural se inaugura un nuevo orden temporal característico de la modernidad y problemático para la identidad ‘heroica’ del sujeto moderno. Si traducimos natural por transitorio, la fórmula romántica de Alcalá Galiano, que postula una oposición entre lo ideal y lo natural, se transforma en la fórmula emblemática de la modernidad dinamizada por la diferencia entre lo ideal y lo transitorio (Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, 1863).

Dicho entendimiento de la categoría de lo natural, lo podemos comprobar a partir del análisis de la utilización en *El moro expósito* de dos campos semánticos importantes del Romanticismo, el de la naturaleza y el del amor. En el texto encontramos reunidos simultáneamente y, por lo tanto, de forma ambigua tres modelos de representación de la naturaleza. En primer lugar, tradicional en un sentido genealógico —se utiliza la idea del árbol para representar el linaje, la genealogía heroica de Mudarra y de su familia, “de hallar su origen en tan noble tronco” (XII, 920)— o educativo, cuando se compara metafóricamente por ejemplo la formación del joven protagonista con el crecimiento del árbol:

Así se entrega a diestro jardinero  
la generosa y delicada planta  
que debe al cielo remontar un día  
con fruto opimo las frondosas ramas.

(I, 169-172)

---

6 Haría falta todo un análisis de este prólogo bajo la perspectiva del heroísmo. Alcalá Galiano describe el conflicto entre los dos “bandos”, clásicos y románticos, como un conflicto caballeresco o épico, establece la distinción entre las escuelas en la diferencia entre el principio de imitación y de creación original, análogo a la diferencia entre la imitatio heroica y la inimitabilidad del héroe, evoca la visión de una poesía nacional (p. ej. los romances), etc.

En segundo lugar, vemos la puesta en escena de la naturaleza en un sentido que podríamos llamar romántico en el sentido de Russell Sebold,<sup>7</sup> es decir, su representación como un espacio de expansión individual, de reflexión y de proyección del sujeto:

Entre el bullicio popular se encuentra,  
 en un desierto, y sin objeto vaga  
 por aquellos jardines espaciosos  
 entre la multitud regocijada.  
 (I, 609-612)

La espalda apoya a un solitario tronco,  
 falto de fuerzas en tan gran borrasca,  
 los brazos contra el pecho ahogado cruza,  
 la frente inclina, y consternado calla.  
 (I, 649-652)

Finalmente, llama la atención una representación de la naturaleza, sobre todo en su dimensión marítima o acuática, que sirve para expresar la dimensión temporal de la vida humana, combinando la visión de una naturaleza eterna con la idea de su capacidad transformadora en el sentido de una fuerza sobrecogedora que arrastra al ser humano y le imprime su carácter cambiante, pasajero. Es esta dimensión de la naturaleza humana que toca también al heroísmo, a su carácter efímero y, por lo tanto, su continuidad precaria:

[...] Las más violentas  
 pasiones, los afectos más distintos,  
 juntábanse, o tal vez se sucedían,  
 cual las olas del mar embravecido,  
 o cual las nubes rápidas de otoño,  
 que el cielo cruzan con incierto giro  
 en fantásticas formas; [...]  
 (V, 739-745)

---

7 “La naturaleza, con sus notas ya líricas, ya amenazantes, refleja los estados de ánimo de los personajes y sirve para iluminar su psicología” (Sebold 102).

La misma diferenciación la observamos al considerar el tema del amor, que en este texto obedece solo parcialmente a un impulso transgresor en el sentido romántico de la unión escandalosa entre representantes de dos grupos étnico-religiosos. El amor se presenta más bien, y muchas veces a través de las metáforas que acabo de presentar, bajo la influencia del tiempo que hace cambiar a los hombres y su pasión. Cambios que explican el final sorprendente del texto, el desistimiento de Kerima de su boda con Mudarra, y esbozan implícitamente una visión del hombre más allá del Romanticismo y de su sacralización del amor. De la pregunta retórica

¿Mas qué pueden presagios y terrores,  
de la razón qué alcanzan los esfuerzos,  
los mayores obstáculos qué sirven  
contra el Amor, que es el rey del universo?  
(II, 693-696)

llegamos al final de la obra a un comentario sorprendente del narrador:

pero un carácter nuevo de Mudarra  
y de Kerima la pasión (forzoso  
decirlo es) tiene ya. Nuestros afectos,  
y el del amor aún mucho más que todos,  
trasplantados, muy luego degeneran:  
son de tiempo y lugar, el sello pronto  
admiten de las nuevas circunstancias  
y de cuantos objetos ven en torno.  
Kerima y el Expósito en Castilla  
se aman, se adoran, aunque no del modo  
que se amaban en Córdoba... ¿acaso  
son las mismas personas uno y otro?  
(XII, 437-448)

Según este comentario decimonónico del narrador de *El moro expósito*, el énfasis no está en el tabú moral y religioso —Mudarra ha asesinado al padre de su novia—, sino en la transformación constante de la personalidad de los dos protagonistas debido a un efecto del tiempo y del espacio como marco del desarrollo de la subjetividad. Dicha transformación puede ser considerada como el responsable final del desenlace de la obra.

Queda patente que esta variante del conflicto entre lo ideal y el tiempo fugaz y disruptivo pone en peligro asimismo la idea del carácter perenne de lo heroico, que había sido el punto de partida de este texto que resucita la leyenda de los siete infantes de Lara, y la creencia en la identidad del sujeto (“y ¿acaso / son las mismas personas uno y otro?”). Este es el verdadero escándalo del texto que reside, como explica Alcalá Galiano en su prólogo, en la mezcla de

páginas de estilo elevado con otras en estilo llano, imágenes triviales con otras nobles, y pinturas de la vida real con otras ideales. Tal vez con ello escandalizará a no pocos de sus lectores, pero no es culpa suya que en la naturaleza anden revuelto lo serio y lo tierno con lo ridículo y extravagante; y él quiere tener a la naturaleza por guía y describir las cosas como pasan (29-30).

De tal manera que lo que para algunos es tan sólo un texto prerromántico con resonancias épicas y para otros un texto romántico que pone en escena un héroe melancólico (véase Labanyi 2004) o un mero “sentimental”,<sup>8</sup> me parece, al fin y al cabo, el ejemplo de un texto que, interpretado desde su final y a partir de su reflexión y transformación de ciertos modelos heroicos, deja a su protagonista en el umbral de la modernidad.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

- ALCALÁ GALIANO, ANTONIO, “Prólogo de la edición de París, escrito a nombre del autor por el Excmo. Señor D. Antonio Alcalá Galiano”, en Duque de Rivas, *El moro expósito ó Córdoba y Burgos en el siglo décimo* [1834], ed. de Ángel Crespo, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1982, 7-34.
- RIVAS, DUQUE DE, *El moro expósito ó Córdoba y Burgos en el siglo décimo* [1834], ed. de Ángel Crespo, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

---

8 “Algo de lo que será el carácter de don Álvaro hay en germen en esta creación de Rivas, del Mudarra que, en medio de sus entusiasmos de gloria o amor, ve alzarse la idea de su origen incierto, las preocupaciones de inferioridad, la fugaz salida de personas gratas, como lúcidas exhalaciones, quedando sólo, del alcázar, ‘el muro y los jardines’ para cubrir ‘su afanoso dolor y oculta pena’. En fin, un sentimental, muy ochocientos treinta” (Valbuena Prat 175).

### **Fuentes secundarias**

- CRESPO, Ángel, *Aspectos estructurales de "El moro expósito" del Duque de Rivas*, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1973.
- LABANYI, Jo, "Love, Politics and the Making of the Modern European Subject: Spanish Romanticism and the Arab World", *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 5, 3 (2004), 229-243.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La leyenda de los infantes de Lara*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.
- NERLICH, Michael, *Untersuchungen zur Theorie des klassizistischen Epos in Spanien (1700-1850)*, Genève, Droz, 1964.
- PEERS, Edgar Allison, *Rivas and Romanticism in Spain*, Liverpool, University Press, 1923.
- SEBOLD, Russell P., "Destino y locura. La novela del Duque de Rivas", *Revista de Literatura* 60 (1998), 101-130.
- STAROBINSKI, Jean, "Sur Corneille", en Id. *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999, 29-70.
- TORRE, José María de la, "Estudio sobre *El moro expósito* del Duque de Rivas", en *El universo literario del Duque de Rivas*, ed. de Diego Martínez Torrón, Sevilla, Alfar, 2009, 259-287.
- VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la literatura española*, vol. 3, Barcelona, Gustavo Gili, 1957.