Misterio

la novela histórica de Emilia Pardo Bazán

Ermitas Penas

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3221>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.3221

ISSN: 1775-3821

Editor

Presses universitaires de Bordeaux

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 junio 2014

Paginación: 339-348

ISBN: 978-2-86781-931-5

ISSN: 0007-4640

Referencia electrónica

Ermitas Penas, « *Misterio* », *Bulletin hispanique* [En línea], 116-1 | 2014, Publicado el 01 junio 2017, consultado el 26 mayo 2020. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3221> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.3221>

Misterio: la novela histórica de Emilia Pardo Bazán

ERMITAS PENAS
Universidad de Santiago de Compostela

Cet article a pour objet de montrer que Misterio n'est pas un roman historique réaliste mais un romance historique vraisemblable où se tissent d'étroites et ironiques relations entre le monde réel et le monde de la fantaisie.

Mots-clés : Louis XVII, romance historique vraisemblable, ironie, réalité, fantaisie.

Este trabajo intenta demostrar que Misterio no es una novela histórica realista sino un romance histórico verosímil en el que se producen estrechas e irónicas relaciones entre el mundo real y el mundo fantástico.

Palabras clave: Luis XVII, romance histórico verosímil, ironía, realidad, fantasía.

This paper shows that "Misterio" is not an historical realist novel, but an historical and plausible romance in which close and ironical relationships are forged between the real world and the world of fantasy.

Keywords: Lewis XVII, historical and plausible romance, irony, reality, fantasy.

El determinado *la* en lugar del indeterminado *una* del título se justifica porque *Misterio* es la única novela histórica en la larga e intensa trayectoria literaria de doña Emilia. Cuando aparece en 1902¹, habían pasado tres años de su última narración *El Niño de Guzmán*, de 1899. Pero en ese intervalo la escritora gallega había publicado dos colecciones de cuentos, que incluían material inédito junto a otro ya aparecido en la prensa: *Un destripador de antaño* (1900) y *En tranvía* (1901), y varias aquel mismo año de 1902: *Cuentos antiguos*, *Cuentos de la patria* y *Cuentos de Navidad y Reyes*.

1. Se publicó en Madrid por la editorial Bailly-Baillière e Hijos, con ilustraciones de Arteta.

Parece ser que esta incursión en el género histórico se debió, según ella misma relata en su sección «La vida contemporánea» del semanario barcelonés *La Ilustración Artística* (4 de octubre de 1915), «a una especie de apuesta o porfía con un editor que me supuso incapaz de producir algo que compitiese con las narraciones de Alejandro Dumas»². Evidentemente, Pardo Bazán se consideró apta, con el talento suficiente para escribir algo al modo del autor de *Los tres mosqueteros* (1844), *El conde de Montecristo* (1845-1846), *El Tulipán negro* (1950) y numerosas novelas históricas y de terror.

La apuesta de *Misterio* no deja de ser una anomalía literaria o un «experimento narrativo» como la califica con acierto C. Patiño Eirín³, en cuyas páginas Pardo Bazán abandona su acendrado realismo para adentrarse en terrenos hasta ahora por ella nunca frecuentados. Pero ese tema de la misteriosa y legendaria desaparición del Delfín de Francia le atraía desde hacía años. Prueba de ello fueron los artículos publicados en 1893 en sucesivos números de *La Ilustración Artística*⁴. Para elaborarlos, según comprobó N. Clemessy⁵, leyó con mucha atención, subrayó y anotó la biografía de Alcide de Beauchesne (1889), defensor de la tesis de la muerte de Carlos Luis en la prisión parisina del Temple. Hasta tal punto, que este libro conservado en su biblioteca, es la «fuente principal y quizá única» de los artículos de la revista barcelonesa, a la vez «fiel compendio» de la obra de Beauchesne⁶.

Sin embargo, llama la atención que a la hora de escribir *Misterio* Pardo Bazán acuda a otro tipo de fuentes que mantienen tesis o hipótesis contrarias, defensoras de la idea de la salvación de Carlos Luis habiendo huido del Temple. Así afirma la autora que «encontró el asunto de tal novela en libros de carácter histórico, que narran los lances de la vida del relojero Naündorff, supuesto Luis XVII»⁷. Clemessy, en su fundamental artículo, demuestra que esos «libros de carácter histórico» fueron dos, conservados también en la biblioteca de su Casa

2. Emilia Pardo Bazán, «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, 4 de octubre de 1915, Carlos Dorado, ed., Madrid, Hemeroteca Municipal de Madrid, 2005, p. 571.

3. Cristina Patiño Eirín, Reseña a Emilia Pardo Bazán, *Misterio*, ed. Beauchy, s. l., Guadalturia, 2009, *La Tribuna. Cadernos de estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 7, 2010, p. 518.

4. «Recuerdos del centenario rojo. Luis XVII. I. Preludios», 599, 19-VI-1893, pp. 396-397; «Recuerdos del centenario rojo. Luis XVII. II. De la fuga al cautiverio», 600, 26-VI-1893, pp. 414-415; «Recuerdos del centenario rojo. Luis XVII. III. Subida al trono», 601, pp. 427-428; «Recuerdos del centenario rojo. Luis XVII. IV. La consigna de la revolución», 602, 10-VII-1893, pp. 443-444; «Recuerdos del centenario rojo. Luis XVII. V. La obra sin nombre», 603, 17-VII-1893, pp. 462-463; «Recuerdos del centenario rojo. VI. Emparedado», 604, 24-VII-1893, pp. 478-279; «Recuerdos del centenario rojo. Luis XVII. VII. Termidor», 604, 24-VI-1893, pp. 482; «Recuerdos del centenario rojo. Luis XVII. VIII. El tránsito», 605, 31-VII-1893, pp. 494-495; «Recuerdos del centenario rojo. Luis XVII. IX. Post-mortem», 605, 31-VII-1893, pp. 495 y 498.

5. Nelly Clemessy, *Emilia Pardo Bazán como novelista*, I, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982, pp. 273-279; «A propósito de las fuentes históricas de *Misterio*, novela de Emilia Pardo Bazán», 4, 2003, pp. 29-41.

6. Nelly Clemessy, *Ibid.*, p. 31.

7. Emilia Pardo Bazán, *op. cit.*, p. 571.

Museo: *Un arrêt valeur ou la question de Louis XVII devant la Cour d'Appel de Paris* y *La survivance du Roy Martyr*, ambos firmados por *Un ami de la vérité*, aunque el oculto autor del segundo es Henri Dupuy. Ambos suministraron importantes datos que Pardo Bazán utilizó magistralmente en su novela, a decir de la pardobazanista francesa que los estudia con pormenor⁸.

De estos dos libros legitimistas dice doña Emilia en su artículo de 1915 algo que me interesa especialmente en relación con la creación literaria de *Misterio*: «difícil me fue suprimir mucha parte folletinesca, o que lo parecía, y hacer más sencilla y verosímil la acción y la existencia del héroe»⁹. Es decir, esas fuentes históricas o de «carácter histórico» de las que parte la autora para escribir su novela en realidad no lo eran tanto pues abundaban en ellas los elementos insólitos y poco verosímiles, de los que tuvo que suprimir una buena cantidad de ellos. Si no lo hiciese, caería en dos trampas inevitables: una intriga o *plot* tan complicado e increíble como la vida del protagonista, convertido por ella en Dorff. Así, podando, salvaría también el escollo de hacer de *Misterio* un simple relato de aventuras.

Doña Emilia sabía muy bien lo que se traía entre manos, aunque se tratase de «otro género de novela muy distinto»¹⁰ al que acostumbraba. Mantiene, por ello, los aspectos folletinescos: la insistente persecución de Volpetti, esbirro del real ministro de la policía Lecaces¹¹, el intento de asesinato de Dorff en Londres, ideado por este, las cartas y documento comprometedores, la locura de Amelia, sus desgraciados amores con Renato no aceptados por su madre la duquesa de Roussillon, las anagnórisis que originan peripecias, los disfraces, los incendios, las muertes de todos los amigos que apoyan a Carlos Luis, las premoniciones de Martín y de la voz en el presidio, los desmayos, los personajes creídos muertos como el propio Dorff, o desaparecidos, etc.

Son aspectos cultivados por la novela histórica romántica¹², con W. Scott a la cabeza, que contribuyen a configurar un modelo de *romance* no de *novel*, por utilizar la diferenciación de C. Reeve en 1785, que nuestros escritores y el fundador del género seguían. Para el autor escocés, en *Essay on Romance* (1824), mientras el primero refiere «hechos maravillosos y desusados», la segunda «incidentes de la vida y de las condiciones modernas de la sociedad»¹³. Y en la «Introducción» a *Las venturas de Nigel* (1831) defendía esta noción teórica y práctica del *romance*, orientadora de sus propios relatos al igual que los de los autores románticos españoles. Así, según él, estos ofrecerán «incidentes

8. Nelly Clemessy, *op. cit.*, pp. 34-40.

9. Emilia Pardo Bazán, *op. cit.*, p. 571.

10. Emilia Pardo Bazán, *Ibid.* p. 571.

11. De apellido Decaces, fue destituido de su cargo al creérsele involucrado en la muerte de Fernando, duque de Berry.

12. Enrique Rubio, «Novela histórica y folletín», *Anales de literatura española*, 1, 1982, pp. 269-281; Ermitas Penas, «Sobre la poética de la novela histórica romántica», *Revista de literatura*, 58, 1996, pp. 373-385.

13. Walter Scott, *Essay on Romance*, en Miriam Allot, *Los novelistas y la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1966, p. 65.

de carácter maravilloso e inverosímil», que «sobrepasen los cauces de la vida ordinaria», pero, además en ellos se describirán «caracteres y sentimientos de muchos de los actores [...] con la mayor verosimilitud, con gran variedad de sombreado y de delineación»¹⁴.

Este carácter de *romance* se produce también en la escritura y recepción de *Misterio*, ya que su carga ficcional es muy notable, incluido el recurso de nombrar evasivamente a los personajes históricos¹⁵. No obstante, al igual que Scott o nuestros novelistas románticos, doña Emilia es capaz de atar los cabos que, en caso contrario, podrían convertir su narración en un atentado a la verdad poética aristotélica. De forma que, aún tratándose de circunstancias sorprendentes o sucesos poco comunes, estos pudiesen ser creíbles para el lector. Así, resulta factible encuadrar *Misterio* en un género mixto a medio camino entre la novela y el folletín, como indica González Herrán¹⁶, lo que para mí es el *romance histórico verosímil*.

Como hemos indicado anteriormente, las fuentes utilizadas por doña Emilia para escribir su novela determinan su carácter *romancesco* pero también, de dar fiabilidad a sus palabras arriba mencionadas, este nuevo reto narrativo tenía prefijado un modelo de escritura que, en principio, no debiera ser otro que el de Alejandro Dumas. Lo cual no entra en contradicción con la anterior adscripción de *Misterio* a la modalidad de *romance histórico verosímil* pues existen curiosas confluencias.

El autor de *Los tres mosqueteros* no solo conocía y admiraba literariamente a W. Scott, sino que había traducido su popularísimo *Ivanhoe* (1820). Pero además el escritor francés incorporaba a su modelo de *romance histórico* ciertos elementos del drama romántico, asimismo presentes en Scott y nuestros escritores de ese período¹⁷. Se trata de escenas dialogadas, con frecuencia muy efectistas, que semejan a su término el cierre de un acto y la caída del telón, algunas en una atmósfera tétrica próxima a la novela gótica¹⁸, monólogos y diálogos claramente teatrales, entrada y salida de personajes, etc.

Pero Dumas era, además, maestro en los *coups de théâtre*. Lo prueban sus dramas, algunos estrenados en España, como *Anthony* (1831), *Richard Darlington* (1831), *La Tour de Nesle* (1831) o *Catherine Howard* (1834). Y esos mismos efectos destinados a impresionar y mantener el interés del espectador

14. Walter Scott, «Introducción» a *The Fortunes of Nigel*, en *Ibid.*, p. 65.

15. Tanto Clemessy, *op. cit.* como Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, «Introducción» a Emilia Pardo Bazán, *Misterio, Obras completas*, 5, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999, o este último, «*Misterio* (1902), de Emilia Pardo Bazán. Entre la novela histórica y el folletín», *Ínsula*, 693, 2004, pp. 20-22, se han fijado en tan curioso detalle: a Napoleón se le llama «el Corso», a Josefina la «criolla», a Luis XVIII «Majestad» o «Alteza», al duque de Berry simplemente «Fernando», y al rey Luis XVI y a su esposa M.^a Antonieta nunca se les denomina con su propio nombre.

16. José Manuel González Herrán, *Ibid.*

17. Véase Ermitas Penas, «Discurso dramático y novela histórica romántica», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 69, 1993, pp. 167-193.

18. Dumas es autor de relatos de este tipo como *Crímenes célebres* (1839-41) o *Historia de un muerto* (1844).

cobran vida también en sus novelas históricas. Amén, por supuesto, de los recursos folletinescos siempre tan ligados al romanticismo escénico.

Sin embargo, el escritor galo no sitúa sus novelas, como Scott y los románticos españoles, en un pasado remoto: entre 1814 y 1838, de referirnos a *El conde de Montecristo*. Es decir, en unas fechas cercanas a la escritura y publicación del libro. También *Misterio* sigue una cronología bastante próxima a ciertos hechos históricos, en torno al final del reinado del ya inválido Luis XVIII de Francia, hermano y cuñado de Luis XVI y M.^a Antonieta, los monarcas ajusticiados por la Revolución y padres del Delfín Carlos Luis. Se cierra el relato en febrero de 1820, cuyo epílogo se centra en el asesinato, el día 13, del duque de Berry a manos de Louis Pierre Duvel, el carbonario Luis Pedro de *Misterio*.

Se alejaba así doña Emilia, en la boga del exotismo modernista, de las narraciones históricas españolas que, siguiendo los preceptos de A. Durán en su famoso *Discurso* (1828), buscaban sus asuntos en temas nacionales. Y, por supuesto, de Galdós y Tolstoi, claros exponentes de otro modelo, el de la *novela histórica realista*, aunque coincidiese con ellos en la proximidad de los sucesos auténticos.

No deja de tener interés a la hora de enfrentarnos a los entresijos de *Misterio* las relaciones entre realidad y ficción o historia y literatura, que han suscitado la atención de A. Gurrea¹⁹ y J. M. González Herrán²⁰, aunque desde ángulos muy diferentes.

Estas conexiones, que hacen más rica y compleja la novela, surgen ya en su comienzo. En el capítulo I el narrador omnisciente del relato primario alerta sobre su finalidad: «aspira a proyectar un rayo de luz en las lobregueces históricas por medio de la lámpara caprichosa de la fantasía.»²¹ Es toda una declaración de intenciones en la que se da primacía al valor de la ficción frente al de los hechos verificados por la historia. O, por aplicarlo a *Misterio*, el relato novelesco sirve para aclarar las oscuridades que la historia no consigue desvelar en cuanto a la supervivencia del Delfín.

González Herrán²² conecta esta toma de postura con otra reflexión metanarrativa del narrador en función de autor implícito que la completa y explica: «desde fines del siglo XVIII hasta mediados del XIX, y sobre todo desde el primer Imperio y la restauración, han corrido los tiempos áureos de la policía secreta, y nadie escribirá la verdadera historia de este período, porque unos cuantos polizontes geniales se las llevaron consigo al sepulcro»²³. O sea, y enlazando con lo anterior, no existirá una auténtica exposición o relación cierta porque los documentos justificativos de ella no existen.

19. Ana Gurrea, «*Misterio* de Emilia Pardo Bazán: intertextualidad, historia y ficción», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 25, 1999, pp. 93-106.

20. José Manuel González Herrán, *op. cit.*

21. Citamos, y en adelante, por la edición de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, *op. cit.*, p. 421.

22. José Manuel González Herrán, *op. cit.*

23. *Op. cit.*, p. 607.

No obstante, esta desconfianza en la historia real, no arbitraria por cierto, parece chocar con otras declaraciones autoriales que abrigan un prurito de auténtico *histor*. Pienso en concreto en la referencia a los instrumentos de tortura y al médico oriental preparador de mortíferos venenos en el entorno de Lecaces y la policía, cuya existencia es difundida por los carbonarios. Pues bien, el narrador omnisciente no les da crédito y comenta: «No hallando modo de comprobar estos rumores, no podemos responder de su veracidad [...] Todo ello tiene corte de leyenda. »²⁴

Sin embargo, a renglón seguido su posición es contraria al sostener, negando su valor informativo, que la verdad histórica no se encuentra en los textos que la abordan: «No queremos adquirir grave compromiso ante los eruditos que no dan crédito sino a lo constante en documentos –olvidando que precisamente las cosas más transcendentales y dramáticas son aquellas de las cuales se procura y suele conseguirse que no quede ni rastro. »²⁵

No me parecen fuera de lugar estas vacilaciones del narrador del relato primario sobre la validez o no de la historia frente a la ficción. Por el contrario, adquieren para mí total pertinencia en cuanto a *Misterio* como *romance histórico verosímil*. Y lo mismo cabría decir del relato segundo.

Aquí, siguiendo los parámetros cervantinos del manuscrito encontrado, que también utilizan Scott, nuestros románticos y el propio Galdós²⁶, doña Emilia cede la voz al desgraciado Delfín. Tomando la falsa identidad de un relojero llamado Dorff, su autobiografía plasmada en un manuscrito autógrafo es entregada a Renato de Brezé que la lee no de un tirón sino con varias interrupciones –otro homenaje a las historias o novelitas intercaladas del *Quijote*– provocadoras de suspense. La naturaleza del escrito determina la focalización de los sucesos contados en primera persona por su protagonista y mediatizados por la peculiar personalidad del atormentado personaje.

Es un relato analéptico que lleva la acción a los primeros días infantiles de Carlos Luis pasando por los diferentes calabozos, la muerte de los padres, la prisión en el Temple, su evasión, el terrible encierro en el «agujero negro» de la fortaleza de Vincennes, la libertad después de diecisiete años de cautiverio, la entrega por Volpetti de un pasaporte que lo consagra con una identidad falsa, su matrimonio, etc. Sin embargo, el lector no llega a saber su final al igual que Renato porque un incendio impide que este lo termine.

Pardo Bazán configura a Dorff imitando el patrón del héroe romántico: de nobilísima cuna, honrado, justo, valiente, temeroso del destino y un tanto supersticioso. Como él, siguiendo los parámetros de Aristóteles en cuanto al héroe trágico, no es perfecto y comete errores, impulsado por la *hybris* y la *hamartia*. Así, como muestra, Carlos Luis deja huir al sicario Volpetti para que no se derrame sangre y se obceca, también al contrario de los demás personajes, en acudir en solitario a entregar sus preciados documentos a su hermana Teresa en el parque de Versalles, convertido en *locus* romántico.

24. *Ibid.*, p. 448.

25. *Ibid.*, p. 448.

26. Ermitas Penas, *op. cit.*

Pero a mi entender el Delfín pardobazaniano acumula en su caracterización –y eso sorprende al lector, pero no al entendido en el elaborado arte literario de doña Emilia– algunos aspectos del Segismundo de *La vida es sueño*, lo que incrementa la espesura textual o intertextual de *Misterio*. Claro es que la escritora gallega despoja a su protagonista de toda la carga contrarreformista y neoplatónica del drama calderoniano. Dice Segismundo en sus conocidos versos que la vida es frenesí, ilusión, sombra, ficción, sueño. Y Dorff confiesa, en su manuscrito, que al lograr escapar del Temple advirtió «la rara aprensión, de que jamás he logrado curarme» de que «la existencia anterior era un delirio de fiebre; en mi pasado no había palacio ni torreones»²⁷. Lo que puntualiza más adelante, enlazando con esas equívocas relaciones entre realidad y ficción, entre verdad y mentira que permean toda la novela. Convertido en relojero escribe Carlos Luis: «a veces se me figura [...] que lo demás era sueño y que sólo ha existido, con real existencia, el mecánico Guillermo Dorff»²⁸. Es decir, la falsedad del presente desde la que se afronta la redacción de la autobiografía.

Se pregunta también: «¿Soy un mísero loco? ¿He soñado todo cuanto pienso que me ha ocurrido?»²⁹. Y si Segismundo dentro de la cárcel permanecía en la más absoluta oscuridad por el desconocimiento de sí mismo, así el Delfín encerrado en su falsa identidad. El personaje calderoniano consigue la luz, acceder a la verdad, cuando es capaz de saber quién es. Carlos Luis recibe ese premio en la entrevista final con su hermana Teresa, a la que va dirigido el manuscrito. La anagnórisis hace innecesarios los documentos y Dorff recobra la conciencia de ser el mismo, su auténtica identidad. Lo que ratifica el narrador omnisciente: «La duda rara, la incertidumbre acerca de su propio ser, padecida tan a menudo, ya no le mortificaba: ya se reconocía, tranquilo y firme»³⁰.

Sin embargo, Pardo Bazán, que sabe que su novela no transita por los caminos del realismo, comete una nueva impostura engañando al lector cuando la voz narradora comenta que a Carlos Luis «parecíale un sueño cuanto acababa de sucederle»³¹.

Pero no acaban aquí los juegos irónicos entre historia y novela, verdad y mentira, realidad y ficción. Dorff, dirigiéndose a su hermana, le dice que su manuscrito es «la relación de mis infortunios»³², asegurando su certeza: «Quiero presentarte entera la verdad»³³. Pero esta no es la de la historia oficial que lo cree muerto, sino subjetiva, personal, atendiendo «a lo que nadie conoce» y a «particularidades que sólo podemos saber tú y yo»³⁴.

No obstante, son evidentes las dudas del autor sobre la fiabilidad de su manuscrito: «Mi historia me parece demasiado novelesca para caber en los

27. *Op. cit.*, p. 503.

28. *Ibid.*, p. 553.

29. *Ibid.*, p. 727.

30. *Ibid.*, p. 750.

31. *Ibid.*, p. 750.

32. *Ibid.*, p. 488.

33. *Ibid.*, p. 488.

34. *Ibid.*, p. 493.

dominios de la realidad»³⁵. Lo mismo le sucede a Renato de Brezé cuando la lee: «el manuscrito le parecía a veces patética novela, obra de un hombre que soñando y sugestionándose a sí propio había llegado a creerse de buena fe héroe real y efectivo de cuanto refería. ¡Era aquel caso tan extraordinario!»³⁶.

Muy llamativo resulta, como apuntó González Herrán³⁷, la doble versión sobre la pervivencia o no de los documentos que atestiguan la autenticidad del delfinato en la persona de Dorff. Lecaces que los ha conseguido de manos de Volpetti dice que los ha destruido, mientras que el narrador al referirse al manuscrito de Carlos Luis, que comienza a leer Renato, alude a la existencia de una copia «que todavía se guarda en el archivo secreto del castillo de Picmort»³⁸. Es un guiño cervantino para justificar la fenomenicidad de la novela: la autobiografía del Delfín forma parte de ella y se presenta a los lectores porque el narrador-autor implícito ha leído esa copia, cuya existencia ignora Lecaces.

Cuando este le cuenta al rey todo lo ocurrido en el relato primario sobre la intervención de los carbonarios, el apresamiento de Volpetti, su huida y el incendio del barco, el monarca lo tilda de «novelista»³⁹. La reacción del ministro no deja dudas sobre la frecuencia de sucesos poco creíbles, en un momento concreto de la realidad francesa, con respecto a la ficción: «Es la historia, señor, la que en estos pícaros tiempos, de conspiraciones y defensa social por la policía, se deja tamañita a la novela»⁴⁰.

Pero, sin duda, lo más significativo en esa correlación de fuerzas enfrentadas y de borrosos límites entre los hechos auténticos y los inventados es la divergencia sobre el concepto de historia que mantienen Lecaces y el cronista oficial Beauliège. Este quiere hacer un trabajo objetivo o científico sobre la prisión y muerte del Delfín orientado por el paradigma de la nueva Historiografía positivista, que se asienta exclusivamente en los datos fiables: «gracias al espíritu del siglo, la historia parece renovarse en sus mismas fuentes y aspira a apoyarse siempre en irrecusables datos»⁴¹. Sin embargo, encuentra grandes obstáculos porque —dice—: «carezco absolutamente de base. Fáltanme todos los comprobantes para establecer la defunción del niño; ignoro lo que sucedió durante los últimos tiempos de su encierro, y es harto difícil mi labor»⁴².

Al trapisondista de Lecaces no le interesa esta concepción de la historia de Beauliège y su burlona propuesta es exactamente la del modelo de *romance histórico verosímil*. Es decir, sus palabras definen perfectamente no sólo la esencia narrativa de *Misterio*, sino la labor de su autora a la hora de escribirla:

35. *Ibid.*, p. 728.

36. *Ibid.*, p. 541.

37. José Manuel González Herrán, *op. cit.*

38. *Op. cit.*, p. 488.

39. *Ibid.*, p. 711.

40. *Ibid.*, p. 712.

41. *Ibid.*, p. 450.

42. Curiosamente, Carlos Luis que ha vivido su fuga del cautiverio dice de ella que «apenas se cree», que las páginas que le dedica «suscitarán eternas desconfianzas» porque —afirma— «no poseo documento en que fundar este episodio de mi martirio», *Ibid.*, p. 499.

«una reconstrucción conjetural y verosímil, y sobre todo tierna y conmovedora, muy bonita, de la existencia del infortunado Príncipe dentro de su prisión»⁴³. Pero además, en la línea de Scott y nuestros novelistas románticos, esas palabras son ejemplo de ironía cervantina armonizando la fábula mentirosa con el entendimiento del lector: «No se trata de una novela [...] se trata de una relación con todo el aspecto de historia; algo que forme la opinión de los tiempos venideros»⁴⁴.

Sin duda, con *Misterio* doña Emilia ganó la apuesta, escribió un *romance histórico verosímil*, ironizó cuanto quiso y acaso parodió un modelo en el que, desde su asentado realismo, no creía.

43. *Ibid.*, p. 450.

44. *Ibid.*, p. 459.

Bibliografía

- Clemessy Nelly, *Emilia Pardo Bazán como novelista*. 1, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982, pp. 273-279. Traducción de la versión francesa de 1973.
- «A propósito de las fuentes históricas de *Misterio*, novela de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna. Cuadernos de estudios da Casa Museo de Emilia Pardo Bazán*, 2003, 4 pp. 29-41.
- González Herrán José Manuel, «*Misterio* (1902), de Emilia Pardo Bazán. Entre la novela histórica y el folletín», *Ínsula*, 2004, 693 pp. 20-22
- Gurrea Ana, «*Misterio* de Emilia Pardo Bazán: intertextualidad, historia y ficción», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 1999, XXV, pp. 93-106.
- Pardo Bazán Emilia, *Misterio*. eds. D. Villanueva y J. M. González Herrán, en *Obras completas*. IV, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999, pp. 415-627.
- «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, 4 de octubre de 1915, en *La vida contemporánea*. Carlos Dorado, ed., Madrid, Hemeroteca Municipal de Madrid, 2005, p. 571.
- Patiño Eirín Cristina., Reseña a E. Pardo Bazán, *Misterio*. ed. J. Beauchy, s. l., Guadalturia, 2009, *La Tribuna. Cuadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 2010, 7, pp. 517-524.
- Penas Ermitas., «Discurso cervantino y novela histórica romántica», *Anales cervantinos*, 1992, XXX, pp. 39-156.
- «Discurso dramático y novela histórica romántica», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 1993, LXIX, pp. 167-193.
- «Sobre la poética de la novela histórica romántica», *Revista de literatura*, 1996, LVIII, pp. 373-385.
- Reeve Clara, *The Progress of Romance*. New York, The National Process Company, 1930.
- Rubio Enrique, «Novela histórica y folletín», *Anales de literatura española*, 1982, 1, pp. 269-281.
- Scott Walter, *Essay on Romance*, en Miriam Allot, ed., *Los novelistas y la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1966, pp. 64-65.
- «Introducción» a *The Fortunes of Nigel*, en Miriam Allot, ed., Barcelona, Seix Barral, 1966, pp. 66-67.
- Villanueva Dario y José Manuel González Herrán, «Introducción» a *Misterio*, Pardo Bazán Emilia, *Obras completas*. IV, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999, pp. XIX-XXIII.