



COLEÇÃO  
HESPÉRIDES  
LITERATURA

28

# MODERNIDADES COMPARADAS

Estudos Literários /  
Estudos Culturais Revisitados

**Eunice Ribeiro**

ORGANIZAÇÃO

**LETRAS**



**Universidade do Minho**  
Centro de Estudos Humanísticos

## **CICLO “ESQUIVELES Y MANRIQUES” DE SALVADOR DE MADARIAGA: LA NOVELA HISTÓRICA EN LOS ALBORES DE LA MODERNIDAD**

THE CYCLE “ESQUIVELES Y MANRIQUES” BY SALVADOR DE MADARIAGA: THE HISTORIC NOVEL AT THE DAWN OF THE MODERN AGE

Alexia Dotras Bravo  
alexia@ipb.pt

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DE BRAGANÇA / CENTRO DE LITERATURA PORTUGUESA

11

EL CICLO HISTÓRICO “ESQUIVELES Y MANRIQUES” ESTÁ COMPUESTO POR LAS CINCO OBRAS CITADAS, publicadas entre 1943 y 1966. Veintitrés años separan una serie de novelas históricas, realizada como proyecto narrativo ambicioso que iba a alcanzar hasta “nuestros días” en palabras del autor en una nota de 1976 (Victoria Gil, 1990: 574), pero que se limita a las cinco novelas conocidas, de las cuales, cuatro se desarrollan en el siglo XVI. En la última de ellas, *Satanael*, el propio Madariaga es consciente del salto temporal operado y así lo anota en pie de página: “El plan del autor para “Esquiveles y Manriques” comprende tres series: siglo XVI, siglo XVII y siglo XVIII. Esta vez ha saltado del XVI al XVIII; pero en su día se propone rellenar el intervalo. La numeración de esta novela en la tercera serie es provisional” (Madariaga, 1966: 4). Por ello, Salvador de Madariaga se quedó en la conquista y colonización de América, limitando la acción de las novelas a los siglos XV, XVI y XVI de forma cronológica, excepto la última. Ello no implica que el plan fuese escaso o incompleto. La envergadura es tal que toda la vida hispanoamericana de aquella época, tanto en México como en Perú – e incluso Venezuela, Jamaica y Cuba para *Satanael* – en sus distintas vertientes (de acontecimientos, doméstica, sentimental) se ve reflejada.

CICLO “ESQUIVELES  
Y MANRIQUES” DE  
SALVADOR DE MADARIAGA:  
LA NOVELA HISTÓRICA  
EN LOS ALBORES DE LA  
MODERNIDAD

Alexia Dotras Bravo

A través de Victoria Gil (1990: 574-575), recuperamos las palabras del escritor al respecto, que definen perfectamente el objetivo al escribir esta serie novelesca:

Cuando terminé, años ha, la vida de *Hernán Cortés*, me encontré en posesión de un rico material histórico que no había utilizado. Se me ocurrió entonces recurrir a la novela histórica para que toda esta valiosa información aportara su riqueza de realidad a una obra, al fin y al cabo, "histórica" también en un sentido muy concreto: era verdadera, no por haber ocurrido, sino porque podía haber ocurrido; y por este camino pensando llegué a imaginar que la novela histórica añade a la Historia una dimensión que la Historia no posee: la de la intimidad. (...)

Concebí, pues, una serie de novelas que llevarían como hilo de collar dos familias españolas, la de los Esquivales y la de los Manriques, las cuales seguirían enfrentándose en el relato novelesco desde los tiempos de la conquista hasta nuestros días.

Pero el hombre propone y Dios dispone; y otras ocupaciones derivadas de los desdichados tiempos en que nos ha tocado vivir, han venido a recortar y reducir mi plan; de modo que, en la práctica, y hasta ahora, el plan ha quedado reducido al esquema siguiente:

1. *El corazón de piedra verde*. (Simultáneo con la vida de *Cortés*)
2. *Guerra en la sangre* (en la que actúan personajes de la novela inicial más sus hijos).
3. *Una gota de tiempo* (donde los protagonistas han conocido a otros de la novela anterior).
4. *El semental negro* (que traslada el relato al tiempo del Conde de Nieva, Virrey del Perú, hacia 1570).
5. *Satanael* (novela de la época de la niñez de Bolívar).

En todas estas novelas se entretienen los destinos de la familia Manrique con los de la familia Esquivel.

La Fundación José de Castro este año acaba de editar, con criterios filológicos, las dos primeras novelas, edición y prólogo de mi autoría (Dotras Bravo, 2013), parte del cual fundamenta la elaboración de este trabajo, centrado en cuestiones de procesos narrativos de gran modernidad en la época.

Desde el punto de vista de la técnica narrativa, las cinco novelas —especialmente las cuatro primeras— presentan rasgos comunes, tales como un ambiente onírico general, la convivencia de varias personalidades en una misma persona, la oposición armónica de contrarios —que supone también una de sus constantes ideológicas y estéticas—, temática histórica, pero con varios tipos de historia (grandes acontecimientos, historia anónima y doméstica), vidas psicológicas en tensión constante, expresadas, entre otros recursos, por el uso y abuso de los puntos suspensivos.

Estos elementos similares se particularizan en cada novela. Uno de mis propósitos es mostrar el parecido en la divergencia y, por tanto, ejemplificar con las obras elementos comunes y remarcar aquellos singulares.

El primero de los procedimientos que emplea el Madariaga escritor es el diálogo. La técnica dialogada resulta un hallazgo narrativo para mostrar la psicología del personaje, sus entrañas, su carácter y su actitud. Salvador de Madariaga, tan adepto a la profundización en el carácter, como lo demostró en otros trabajos, sobre todo ensayos —me refiero a *Guía del lector del "Quijote"*, *Ingleses, franceses, españoles*, *Semblanzas literarias contemporáneas*, *Españoles de mi tiempo*, *Mujeres españolas* y muchos otros que se podrían enumerar ahora—, utiliza este medio para dar a conocer, no solo a sus personajes, sino también aquellas escenas o situaciones que podían ser narradas, pero que solo las percibimos a través de la visión de los personajes presentes, llegando casi a técnicas teatrales clásicas. En ocasiones, para dar rapidez al diálogo, omite los verbos introductorios, sobre todo en diálogos de respuesta corta. Por ello, a veces se puede perder la perspectiva de la conversación, ganando entonces naturalidad y dinamismo. Este modo dramático de las novelas de Madariaga se transforma en cinematográfico en algunas escenas y responde también a un interés especial por el cine, expandiéndose en aquella época.

Como ejemplo de diálogo como técnica teatral, ya en la segunda novela vemos al Madariaga más heterogéneo en cuanto a moldes genéricos, separando las escenas por puntos suspensivos extensos y rememorando escenas pertenecientes al intertexto teatral clásico:

- No, ese no. Ese es para mí... ¡Ahá!, Fernandito, esto no es la plaza de México... Aquí va de veras. Vente acá que te derribe de verdad sin ojos dulces que te miren... ¡Ahá!...
  - ¡Rodrigo...! ¿Tú...? ¡Renegado...! Quitate de ahí, que no quiero...
  - ¡Ahá...! No quieres, ¿eh? Pues yo sí. Defiéndete o te mato como a un perro.
  - ¿Qué haces, loco? Quitá allá esa lanza.
  - Quitála tú si puedes, barbilindo. Ya te enseñaré yo a despreciar indios... Toma... y toma... y toma... y... ¡cae...!
  - ¡Ay de mí! Me ha muerto... Isabel... ¡Adiós!
- (*Guerra en la sangre*, p. 367).

Numerosos ejemplos servirían para ilustrar los diálogos dinámicos sin verbos de dicción, por lo que ofrezco un par de ellos, combinados también en ocasiones con los puntos suspensivos extensos para pasar de una escena a otra sin mayor transición:

- ¿Oísteis?
- Señor presidente, está claro. El virrey lo sabe todo y ha mandado tocar arma.
- Que no salga nadie. Y a los que quieran entrar, mirarlos bien.
- La plaza está llena de gente, señor presidente, y todos son nuestros.
- Hasta los del Virrey, señor. En cuanto vayamos allá, se nos pasan.
- Pues por esa calle veo venir un grupo grande. Y parecen de los del Virrey.
- Señor presidente, ¿quién sabe quién es quién esta noche? Todo anda muy mezclado.
- ¿Quién es? Han llamado al portón.
- Señor presidente, el capitán.
- ¿Qué capitán?
- Martín de Robles. (*Una gota de tiempo*, p. 163).
- Vamos, mozo, ¿qué es eso de estarse ahí revolcándose en la pereza?
- Señor... yo...
- Buen brinco. Bueno. Al menos ya os veo de pie.
- Señor... yo...
- Ni una palabra más.

- Señor, mi padre...
  - Vuestro padre os perdona todo. Y yo os ruego que bajéis a cenar como caballero que sois. Y además os prometo que durante la velada oiréis maravillas, y tales que os levanten en el pecho el ansia de salir al campo.
  - Señor... yo...
  - Veamos el atuendo. Pero si estáis que ni pintado para una cena de caballeros. Vamos, vamos, que las damas aguardan.
- (*Guerra en la sangre*, p. 94).

En relación a la técnica cinematográfica, se dan en casi todas las novelas un diálogo o soliloquio que sirve de apoyo a la visualización del cine:

- ¡Pero si son los trompeteros del Cabildo!... Ya lo decía yo... Miralos... Ahí desembocan en la plaza. Esos de las yeguas blancas... Y traen uniformes nuevos... Ahora viene a caballo el capitán de las lanzas del Virrey... ¿Y el de detrás? Ese del caballo manchado de blanco y negro... Ese es el Alguacil Mayor. Y mira ahora todo el Cabildo, qué majo, de carmesí... No. Todo el Cabildo no, que ahí quedan ocho en el atrio... Esos son para llevar el palio. Ah, mira ahora la Audiencia... (*El semental negro*, p. 50).

Sin embargo, no es el único procedimiento usado con profusión, ya que prácticas como la corriente de conciencia y el monólogo interior abundan en estas páginas, incluso separadas del resto de la narración con un espacio en blanco, excepto en *El corazón de piedra verde*. En estos casos, el personaje asume con su visión y su voz el relato de los acontecimientos. Vemos que *El corazón de piedra verde* constituye la narración más clásica y realista en cuanto a técnica, ya sea por lo temprano de la publicación, ya sea por el contenido histórico que Madariaga querría asentar para posteriores incursiones.

Podemos diferenciar entre la corriente de conciencia pura:

¡Señor, Señor, qué hermosa hiciste la noche! Con tantos ojos de luz que le diste para que nos mirara. Y qué mirarán... ¡Qué hermostural!... La nieve del Pococatepetl, tan linda y blanca; y el agua de la laguna, tan quieta... Que no me miren... Que no me miren a mí. No. Yo no soy como la nieve, ni la laguna... Yo soy fea... Sí, lo sé... es verdad... no quiero serlo... no

quiero creer que lo soy... Lo veo en las miradas de los hombres que pasan sobre mí, como si mi rostro hediese a sus ojos, para irse a recrear en los rostros hermosos... Isabel, Isabel Nezabal... qué suerte tienes... yo aquí en la noche... ahí van las tres en la campana de la Catedral... yo aquí en la noche, devanando la madeja de mis penas porque Dios me negó lo que da a la margarita más humilde de los campos como aquella margarita que yo le di un día a Rodrigo Manrique para que me quisiera... (*Guerra en la sangre*, p. 47).

O el tipo más clásico, en forma de soliloquio:

Solos quedamos, vos y yo y esa criatura que os acompaña siempre ahora, qué hermoso es... y cómo se parece a Leonor Dávalos, mi hija de confesión... ¿Gavrelico?... ¿Decís que se llama Gravelico? Lindo nombre. Y que ha de ser profeta... ah, señor San Gabriel... pero entonces habrá de encarnar y entrar en nuestra vida perdurable... (*El semental negro*, p. 183-184).

A pesar de su antigüedad probada, y su éxito en la novela realista y naturalista del siglo XIX, el estilo indirecto libre, debido a su sutilidad, aparece en Madariaga elaborado con moderna perfección, adornado como está de elementos del monólogo interior:

Cuando aquella escena se apagó de súbito, Rodrigo se echó mano al pinchazo, buscando la causa de... pero ¿qué era aquello?, y retiró la mano con gesto brusco y rápido. ¿Quién se atrevía a clavarle en el costado un falo? ¿Y cómo podía pinchar aquello? «Mariposa, ¿lo entiendes?». Y ella, sin contestar, le sonreía. Pero ¿por qué le sonreía con la cara fea de Catalina Alvarado? Si era Mariposa. El cuello corto, los pechos enhiestos, el vientre redondo, tan bonito, y las caderas anchas... ¿por qué se había puesto la cara en luna menguante, el pelo rubio, los ojos azules, la boca grande de Catalina? ¿Quién se empeñaba en burlarse de él? ¡Ah!, y el olor... Aquel cuerpo no olía a Mariposa; olía a Catalina, que bien lo recordaba él aquel olor... (*Guerra en la sangre*, p. 73).

Esto conduce la escritura madariaguesca a caminos impresionistas; a través de pinceladas desarrolla el transcurrir de algunas sucesos, más contenidas en la primera obra, más desatadas en las siguientes:

Alonso se despertó al sonido de una voz que no había oído jamás. Xuchitl dormía tranquilamente a su lado. La luna dejaba caer un haz de luz azul sobre todo el lado derecho de la alcoba, bañando con su misteriosa luminosidad el pequeño mundo de una mesa situada cerca de la ventana, y en particular el cuadrito flamenco de la Madre y el Niño y la máscara de turquesa de Uitzilópochtli. La luz etérea y azul de la luna caía sobre la luz mineral y azul de la turquesa vivificando los rasgos de la máscara con una especie de palpitación; y las dos pupilas de brillante obsidiana negra prendían en sus orbes perfectos diminutas imágenes de la luna que prestaban a la máscara una mirada humana y sin embargo inhumana, natural y, sin embargo, sobrenatural. La Virgen sonreía al planeta femenino como a una amiga que entiende sin palabras.

(*El corazón de piedra verde*, p. 772).

Tumulto en los patios de las casas de Pizarro. Caballos que pisotean losas; perros que ladran; indios que corren; mozos que allegan pienso; brazos que se alzan para saludar a las ventanas; otros que se abren para estrujar al recién llegado; gritos, carreras, maldiciones y risotadas

(*Una gota de tiempo*, pp. 19-20).

El empleo de algunos signos lingüísticos contribuye a esta impresión de lenguaje coloquial, hablado, tal como los puntos suspensivos. Propios para expresar indeterminación, sorpresa, intriga, duda, los puntos suspensivos en Madariaga formulan pensamientos de los personajes en los monólogos interiores y detalles psicológicos en las frecuentes conversaciones donde se desvelan algunos secretos o algunas claves para la comprensión del drama, pero también suponen el modo más eficaz para crear la ambientación onírica, el desvelamiento de la vida psicológica. Este descubrimiento, sobre todo desde *Guerra en la sangre*, es una constante en todo el ciclo. Son tantos los ejemplos que aportaré uno solo:

- Pero es que yo... Vuesa merced recordará que el marqués en persona vino a buscarme a mi alcoba para que bajara a cenar...
- Sí, pero...
- Pues el marqués quiso que bajara para que oyera al padre Marcos.
- Así es. Pero...

- Pues el marqués me dijo que bajara porque oíría maravillas que me levantarían en el ánimo el deseo de salir al campo.
- ¡Ah...! Conque ahí querías venir, ¿eh? De modo que quieres salir al campo como un hombre...
- Yo... no solo yo... El marqués también lo quiere. Fue él quien...  
(*Guerra en la sangre*, p. 165)

Por la opción narrativa escogida –las memorias–, *Satanael*, no obstante, difiere de las otras novelas. Escrita en primera persona en forma de memorias, observa desde una particular óptica lo sucedido. Según Cenit Molina este “cambio tan radical en *Satanael* me parece que tiene que ver más con la evolución del autor que con la unidad interna de la Serie” (1990: 37), argumento factible teniendo en cuenta el tiempo transcurrido desde la primera novela, además de la evidente evolución de pensamiento en Madariaga en todos los campos literarios.

Sin embargo, no solo se distingue la última novela, ya que la primera, como se ha señalado, consiste en una obra más contenida y realista. Los trazos propios de cada novela se aprecian con claridad. *El corazón de piedra verde*, entonces, luce una clara escritura realista y tradicional, solo rota con algún elemento novedoso, con profusión de rasgos supersticiosos. En cambio, *Guerra en la sangre* se define por una escritura desatada, con mezcla de géneros y cambios de narrador constantes. Como forma de equilibrio, Madariaga alcanza la fórmula que pretende ofrecer en las dos siguientes novelas. *Una gota de tiempo* y *El semental negro* compensan la escritura, al mismo tiempo realista y desatada, dan importancia a los sueños y la ambientación onírica, así como al tema recurrente de todas: la mezcla de culturas. Presentan, de todas formas, elementos discordantes, ya que contrasta la trama bizantina de *Una gota de tiempo* con el tema sexual de *El semental negro*. Por su parte, *Satanael*, vuelve a la redacción realista, pero con la salvedad del narrador en primera persona, mostrando una vida llena de remordimientos y secretos. Los catorce años que separan la primera novela de la segunda incide claramente en la elección estética, ya que la narrativa europea y americana en los años cincuenta se decanta claramente por formas totalmente inusuales.

Unas y otras novelas son hijas de su tiempo, herederas de la ruptura con ciertos moldes tradicionales que se daban en la literatura hasta

finales del siglo XIX. En la época que escribe Madariaga se investigan nuevos cauces narrativos y él no es en absoluto ajeno a las novísimas corrientes literarias, a las que se adscribe con notable calidad, aunando temas históricos antiguos con modernas maneras de hacer literatura.

## REFERENCIAS

- Madariaga, Salvador de (1943), *El corazón de piedra verde*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (1957), *Guerra en la sangre*, Buenos Aires, Sudamericana.
- *Una gota de tiempo* (1958), Buenos Aires, Sudamericana.
- *El semental negro* (1961), Buenos Aires, Sudamericana.
- *Satanael* (1966), Buenos Aires, Sudamericana.
- Cenit Molina, Elena (1990), *Lectura semiológica de la obra narrativa y dramática de Salvador de Madariaga*, tesis doctoral leída en la Université de Toulouse-Le Mirail dirigida por Milagros Ezquerro.
- Dotras Bravo, Alexia (2008), *Los trabajos cervantinos de Salvador de Madariaga. Historia de una idea doble: sanchificación y quijotización*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Victoria Gil, Octavio (1990), *La vida y obra trilingüe de Salvador de Madariaga*, Madrid, Fundación Areces.