

EL SEÑOR DE BEMBIBRE

Reflexiones en torno al cromatismo, paisaje y amor de los protagonistas

ROSARIO MARTINEZ GALAN

1.—INTRODUCCION

La novela *El señor de Bembibre* es considerada por la generalidad de la crítica como la mejor novela histórica romántica española. Según Menéndez Pelayo, es superior a *El doncel de Don Enrique el Doliente* y a las demás tentativas que se hicieron en España para conseguir con materiales propios la versión al suelo castellano del tipo romanesco cuya boga europea se debe a Walter Scott. Su autor, Gil Carrasco, se documentó para escribirla en las Historias de Mariana y Zurita, la crónica anónima de Fernando IV, la Historia genealógica de la casa de los Lara, de Salazar y Castro, y las disertaciones históricas de la Orden de los Templarios, de Campomanes. Sus modelos literarios son: *Bride of Lammermoor*, de Scott; *I promessi sposi*, de Manzoni; y *El templario y la villana*, de Juan Cortada, con la que coincide en muchos aspectos.¹

El fondo histórico de la novela está constituido por las luchas políticas y militares que envolvieron la desaparición de los *templarios* durante el reinado de Fernando IV; y el argumento interrumpido acá y allá por referencias a la citada historia de los *templarios*, se basa en los infaustos amores de Beatriz y Alvaro.²

2.—EL TRATAMIENTO CROMATICO

2.1. Introducción

En *El señor de Bembibre*, las alusiones al color, son pocas veces di-

¹ JOAQUIN VALDES. «Reflexiones sobre el concepto de la novela histórica». *Papeles de Son Armadans*, año XIV, tomo LIV, 1969, N° CLX, pp. 105-108.

² RICARDO NAVAS. *El romanticismo español. Historia y crítica*. Anaya, 1970.

rectas. Se da un doble procedimiento cromático: Uno *directo*, donde el color aparece en primer plano —pero escasea mucho— y otro *indirecto*, donde se nos muestra el objeto que posee la mancha *cromática*.

Según Samuel Daniel, a *El señor de Bembibre*, le falta el sentido del color de los grandes pintores, ya que a menudo emplea términos que sugieren *luz* más que *color*. Efectivamente, en líneas generales el *cromatismo* de dicha novela resulta un tanto *opaco* debido al procedimiento oblicuo utilizado. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en *Literatura Romántica*, el *color* no es algo independiente del personaje, sino que desempeña una actividad metafórica que apunta a la personalidad de éste.³

2.2. Variedad cromática en el vestido

El inicio de los amores entre Beatriz y Alvaro surge como una espléndida aurora. Ya en las primeras páginas de la novela aparecen en primer plano los *vestidos de los protagonistas* de acuerdo con la atmósfera de felicidad que respiraban. El cromatismo del vestido de Beatriz está sugerido *indirectamente*: El narrador expone que estaba «bordado de flores con colores muy vivos», pero sin mencionarlos concretamente:

«Doña Beatriz... el rico vestido *bordado de flores con colores muy vivos*, que la cubría, realzaba su presencia llena de naturales atractivos...».⁴

De forma análoga al describir el atuendo de don Alvaro, el *color* tampoco surge en primer plano. Gil Carrasco, nos presenta los objetos que poseen la mancha cromática como medio de evocar el color de sus vestidos:

«Don Alvaro... traía calzadas unas grandes espuelas de *oro*, espada de rica empuñadura, y pendiente del cuello, un cuerno de caza primorosamente embutido de *plata*, que resaltaba sobre su exquisita ropilla oscura, guarnecida de finas pieles».⁵

Como observamos el haz cromático presentado a través del vestido

³ SAMUEL DANIEL GEORGE. «Enrique Gil Carrasco. Study in Spanish Romanticism». *Instituto de las Españas en los Estados Unidos*, 1939.

⁴ ENRIQUE GIL Y CARRASCO. *El señor de Bembibre*. Novelas y Cuentos. Madrid, 1974, pp. 35-36

⁵ Idem., pp. 35-36

inicial de los protagonistas resulta un tanto generalizado y aunque expresa variedad de matices, éstos pierden fuerza expresiva por el procedimiento indirecto utilizado.

2.3. Pobreza cromática en el vestido: blanco y negro.

La gama de matices presentada en la época inicial de los protagonistas es *sustituida* en las etapas sucesivas por la oposición *blanco/negro*, hasta el extremo de quedar reducida Beatriz a una *mancha blanca* y don Alvaro a una *mancha negra*.

Sin embargo, a pesar de esta orientación cromática general, surge una excepción centrada en el vestido de doña Beatriz, cuando ésta marcha a Villabuena por decisión paterna. En una atmósfera de *claro-oscuro* expresada gracias a la semejanza de su estado de ánimo con el de un día de tormenta, surge la talla majestuosa de Beatriz realizada por un vestido *oscuro* que contrasta con la hacanea *blanca* donde debe subir:

«Sus hermosos ojos, húmedos todavía, despedían unos rayos semejantes a los del sol cuando después de una tormenta atraviesan las mojadas ramas de los árboles y su talla majestuosa y elevada, realizada por un *vestido oscuro*... subiendo en su hacanea *blanca*...»⁶

A partir de este momento, encontramos la figura de Beatriz identificada con el *blanco*, como si quisiera simbolizar con todo tipo de matices las características esenciales de este personaje femenino. Cuando se acerca para recibir noticias del Temple y de don Alvaro, su vestido de color *blanco* resalta sobre la superficie *azulada* del lago:

«Doña Beatriz que se había puesto en pie para escucharle y cuya forma esbelta y agraciada, con su *vestido blanco*, se dibujaba como la de un cisne sobre la superficie *azulada del lago*...»⁷

Ella misma, demuestra su preferencia por dicho color al pedir a Martina su vestido blanco:

«Sí, sí, tráeme mi vestido *blanco*, porque quiero pasearme por el lago. Estoy mejor, mucho mejor...»⁸

⁶ ENRIQUE GIL y CARRASCO. Op. cit., p. 56.

⁷ Idem., p. 246.

Y cuando ella es recordada por el Abad, éste la denomina *paloma sin mancilla*. Procedimiento cromático indirecto que permite al autor presentarnos la mancha blanca a través del objeto que la posee —paloma—, y capaz de contener un significado simbólico alusivo a la pureza de la protagonista:

«Pobre *paloma sin mancilla*... su alma es pura como el cristal del lago de Carracedo, cuando en la noche se pintan en el fondo de las estrellas...».⁹

En contraposición surge la figura de don Alvaro identificada con el *negro*, quizás como símbolo *fatalista* de su proceso amoroso. Su aparición después de la presunta muerte se realiza a través de este color, tonalidad que se intensifica por ser presentada en primer plano gracias al procedimiento *directo*. Su armadura, casco y penacho eran de color *negro*.

«El más joven llevaba una *armadura negra*, el escudo sin divisa y *casco negro*, también coronado de un *penacho* muy hermoso *del mismo color*, cuyas plumas tremolaban airosamente a merced del viento».¹⁰

Posteriormente, cuando el fracaso amoroso le lleva al *temple*, los vestidos que llevaba para dejar al pie del altar eran *negros* con matizaciones en *oro* y *encarnado* como símbolo de las galas del siglo:

«A buscar a Don Alvaro, que les aguardaba armado con una riquísima *armadura negra*, con veros de *oro*, un casco adornado de un hermoso penacho de plumas *encarnadas*... y calzadas grandes espuelas de *oro*...».¹¹

2.4. Sugerencias de color: luz y sombra

En *El señor de Bembibre*, se repiten insistentemente las escenas de *claro-oscuro*. Una de ellas, tiene lugar en el templo donde está refugiada Bea-

⁸ ENRIQUE GIL y CARRASCO. Op. cit., 274.

⁹ Idem., p. 49.

¹⁰ Idem., p. 126.

¹¹ Idem., p. 163.

triz por orden de su padre. Allí acude don Alvaro gracias a la intervención de Martina. Encerrado en un confesionario es testigo del contraste sugerido entre la *oscuridad* del templo y la forma *blanca* y ligera de Beatriz al aparecer en el coro. De forma análoga, ella también es protagonista de una observación parecida, ya que distingue el *bulto* de su cuerpo gracias a los *rayos* de la lámpara que por detrás le herían. Se da pues, un contraste en la visión de ambos.

Para Alvaro, Beatriz es una *mancha blanca* que contrasta con la *oscuridad* del templo.

Para Beatriz, don Alvaro es una *mancha oscura* visible por la *luz* de la lámpara.

«El coro estaba oscuro y tenebroso... por fin una forma blanca y ligera apareció en el fondo oscuro del coro, y adelantándose rápida y silenciosamente presentó a los ojos de D. Alvaro, ya un poco habituados a las tinieblas los contornos puros y airosos de la hija de Ossorio...

«Más fácil le fue a ella distinguirlo, porque el *busto de su cuerpo* se dibujaba claramente en medio de los *rayos desmayados de la lámpara* que por detrás le herían». ¹²

Otra escena de *claro-oscuro* en que Beatriz es identificada como una *mancha blanca* y don Alvaro como *sombra negra*, viene dada por la escena en que don Alvaro se lleva a Beatriz de Villabuena, semejándose dicha situación a un verdadero grabado, en el que el vestido *blanco* de Beatriz contrasta con la *oscura* armadura de don Alvaro:

«Como su *vestido blanco* y ligero resaltaba a la luz de la luna más que la *oscura armadura* de don Alvaro, y semejante a una exhalación celeste entre nubes, parecía y desaparecía instantáneamente entre los árboles, se asemejaba a una sílfide cabalgando en el hipogrifo de un encantador». ¹³

Y completando este cuadro de fuga, *el lugar elegido* por Alvaro como *refugio de ambos* aparece caracterizado por dicho contraste cromático. Efectivamente, el Castillo de Cornatel, surge ante nosotros *iluminado por los rayos del sol* pero con sus *precipicios oscuros* y cubiertos de vapores:

¹² ENRIQUE GIL Y CARRASCO. Op. cit., p. 61.

¹³ ENRIQUE GIL Y CARRASCO. Op. cit., p. 90.

«La mole del castillo *iluminada ya por los rayos del sol*, mientras los *precipicios* de alrededor estaban todavía *oscuros* y cubiertos de vapores...». ¹⁴

Siguiendo esta misma técnica de *claro-oscuro*, la figura de Beatriz es definida a veces con ambas características. Para don Alvaro su presencia es *luz* y su ausencia *abismo* de desesperación:

«Pero sin vos, que sois la *luz* de mi camino, me despeñaré en el *abismo* de la desesperación y me volveré contra el mismo cielo». ¹⁵

Ideología que es ratificada por sus fieles criados al afirmar que su presencia *iluminaba* los rincones más oscuros de la casa, mientras que en su *ausencia* la tristeza asentaba en ella sus reales:

«Aquellos fieles criados, acostumbrados a la *presencia* de doña Beatriz, que como una *luz* de alegría y contento *parecía iluminar* todos los rincones *más oscuros* de la casa, conocían que con su *ausencia*, la tristeza y el desabrimiento iba a asentar en ella sus reales». ¹⁶

Teniendo en cuenta lo expuesto, observamos que otra de las constantes sugerencias cromáticas gira en función de la *presencia* o *ausencia* de Beatriz:

Su presencia se identifica con la *luz*.

Su ausencia con la *oscuridad*.

2.5. Evolución del cromatismo en consonancia con los estados de ánimo

Los personajes no permanecen inalterables ante la evolución de los acontecimientos: amorosos, históricos, etc. Sus *rostros* reflejan externamente a través del *cromatismo* lo que ocurre en su interior. No obstante, la gama cromática con que se manifiesta dicha evolución resulta pobre.

En dos ocasiones surge el *rojo* a través de un tratamiento cromático indirecto. Beatriz, ante la presencia del Conde de Lemus se muestra con el semblante *encendido* y palpitante de cólera:

¹⁴ ENRIQUE GIL y CARRASCO. Op. cit., p. 77

¹⁵ Idem., p. 37.

¹⁶ ENRIQUE GIL y CARRASCO. Op. cit., p. 58.

«Estaba la joven todavía al lado de la reja, con el semblante encendido y palpitante de...». ¹⁷

Y de forma análoga, cuando miente por primera vez en su vida, con la finalidad de que Martina realice sus proyectos, el color de su rostro se enciende:

«Doña Beatriz, que también estaba allí contestó con los ojos bajos y con el rostro encendido por la primera mentira de toda su vida». ¹⁸

Todo acontecimiento deja su huella en la figura de esta mujer en extremo sensible. La enfermedad manifiesta sus estragos en el color de su rostro, tiñéndolo de una tonalidad pálida en contraste con el subido carmín de una pequeña parte de sus mejillas:

«El color pálido de la cara se hacía más notable por el subido carmín que coloreaba una pequeña parte de las mejillas...». ¹⁹

Dicha palidez va aumentando de acuerdo con la adversidad de los acontecimientos amorosos. Por ejemplo, cuando don Alvaro le anuncia que se hará templario, su rostro adquiere el color de la muerte:

«¿Es un sueño lo que acabo de escuchar? repuso la desdichada, mirándolo con ojos extraviados y con el color de la muerte en las mejillas». ²⁰

De forma análoga, don Alvaro presenta esta evolución cromática de acuerdo con los acontecimientos. Su personalidad se ve enfrentada a dos fuerzas: la histórica, representada en el temple, y la amorosa, protagonizada por Beatriz.

Los acontecimientos históricos relacionados con el Temple le hacen vibrar en proporción análoga a los movimientos desencadenados en el terreno amoroso. Cuando el abad le insiste para que se aparte de los templarios, su rostro se enciende de ira para perder el color a continuación:

¹⁷ Idem., p. 69.

¹⁸ Idem., p. 72.

¹⁹ ENRIQUE GIL Y CARRASCO. Op. cit., p. 125.

²⁰ Idem., p. 140.

«El rostro de don Alvaro se encendió de ira y enseguida *perdió el color hasta quedarse como un difunto*, en cuanto oyó semejante proposición...». ²¹

Y cuando es testigo de las *acusaciones* contra el *temple*, su rostro *cambia de color* de forma violenta, de acuerdo con la emoción que dicha escena le proporcionaba.

«Don Alvaro, que estaba íntimamente convencido de la iniquidad de la acusación dirigida contra el Temple, escuchó la relación de don Juan con una emoción violenta y profunda, *cambiando muchas veces de color* y apretando involuntariamente los puños y los dientes con muestras de dolor y de cólera». ²²

Dicha exteriorización cromática realiza una evolución análoga a la de Beatriz. *La pérdida de su color* seguirá una marcha progresiva de acuerdo con los estragos de los acontecimientos amorosos. Cuando está en la cárcel su rostro se muestra sin el colorido propio de la salud, y sin posibilidades de curación ya que Ben Simuel conocía la insuficiencia de su habilidad para curar esta clase de dolencias:

«Su *semblante* había ya *perdido el vivo colorido* de la salud, y Ben Simuel, que conocía la insuficiencia de toda su habilidad para curar esta clase de dolencias, sólo se limitaba a consejos y proverbios sacados de la escritura». ²³

Dicha evolución es percibida por la misma *Beatriz*, la cual observa que aunque la enfermedad no había dejado ningún síntoma en su ambiente, sin embargo había perdido el color:

«Ningún síntoma de enfermedad se advertía en su noble semblante... *Había perdido, además el color*, y en los contornos del cuerpo se notaba...». ²⁴

Teniendo en cuenta el proceso seguido por los *protagonistas*, obser-

²¹ Idem., p. 49.

²² ENRIQUE GIL y CARRASCO. Op. cit., p. 111.

²³ Idem., p. 147.

²⁴ Idem., p. 267.

vamos que en ambos se da un *descenso cromático* que conduce a una *palidez* capaz de evocar la figura de un desenterrado:

«Con tantos pesares ya *habéis perdido el color*, ni más ni menos que el otro, que parece que le han *desenterrado*». ²⁵

2.6. Utilización del color para evocar sucesos trágicos

Gil Carrasco se vale del *color* cuando ha de presentar acontecimientos *desagradables* en relación con los protagonistas. En dicho caso la *tonalidad* elegida está de acuerdo con el ambiente presentado. Por ejemplo, cuando don Alonso cuenta a don Alvaro las circunstancias de la *boda de Beatriz*, pinta dicha escena con «*negros colores*».

«Entonces contó por menor a don Alvaro y *pintándose con negros colores* todas las circunstancias del sacrificio de doña Beatriz y las amenazas del abad de Carracedo, que tan tristemente comenzaba a cumplirse». ²⁶

2.7. Coincidencias cromáticas de la muerte aparente de don Alvaro y la real de Beatriz

Existe una coincidencia *cromática* en los acontecimientos sellados por la presencia real o aparente de la muerte de los protagonistas.

Cuando Millán cree que don Alvaro está muerto el *cromatismo* de la escena está sugerido de forma *indirecta* gracias a los objetos que poseen la mancha cromática. La *oposición blanco-rojo* viene dada por la presencia del *vendaje* y la inundación de la cama por la *sangre*:

«Vio el cuerpo de su señor inanimado y frío, apartados los *vendajes*, desgarradas las heridas y toda la cama inundada en *sangre*». ²⁷

De forma análoga, cuando Beatriz sufre la tremenda crisis que anuncia su próxima muerte, el *blanco y rojo* vuelve a mezclarse en perfecta *síntesis* como *símbolo de amor* en los postreros momentos:

²⁵ ENRIQUE GIL y CARRASCO. Op. cit., p. 86.

²⁶ Idem., p. 141.

²⁷ ENRIQUE GIL y CARRASCO. Op. cit., p. 113.

«Al acabar de pronunciar estas palabras, y con el tremendo esfuerzo que de hacer acababa, una de las venas de su pecho, tan débil ya y atormentado, se rompió y un *arroyo de sangre* ardiente y espumosa vino a teñir sus labios descoloridos y su *vestido blanco*».²⁸

Por tanto, la unión de sus vidas queda simbolizada en el momento de la muerte a través del *cromatismo*, *el rojo y blanco* se mezclan en ambos personajes.

3.—FUNCION DEL PAISAJE

3.1. Introducción

Se afirma que Enrique Gil es el *primer paisajista* de nuestro Romanticismo; algunos aseguran que es único en su tiempo, otros matizan estos conceptos y los aclaran manifestando que sus descripciones reflejan un contacto directo con la naturaleza, y están impregnadas de un sentido de realidad hasta entonces casi desconocido. Es indudable que Enrique Gil era un enamorado de su tierra y que el *paisaje del Bierzo* ejercía sobre él una fuerte atracción. Cuando escribe *El Señor de Bembibre* sitúa la acción y los motivos históricos que también embellecen a esta novela, en la región del Bierzo. En esta obra abundan las descripciones y, aunque ofrecen un grado hasta entonces desusado de naturalidad, no faltan algunos rasgos convencionales y comunes propios del Romanticismo.²⁹

3.2. El paisaje y doña Beatriz

3.2.1. Correspondencia entre el paisaje y el ánimo de doña Beatriz. La figura de doña Beatriz emerge dentro de un paisaje totalmente en concordancia con su estado de ánimo. La melancolía que la caracteriza ante la negativa evolución de los sucesos amorosos parece proyectarse a los más variados matices ofrecidos por el ocaso del sol:

«El sol se acercaba *al ocaso* por entre nubes y variados matices, y bañaba las colinas cercanas, las copas de los árboles y la severa fábrica del monasterio de una *luz cuyas tintas variaban, pero de un tono general siempre suave y apacible*... Difícil era mirar sin enternecimien-

²⁸ Idem. p. 115.

²⁹ SEGURA COVARSI. «León y Extremadura». *Revista de Estudios Extremeños*, 1946, p. 307.

to aquella *escena* sosegada y *melancólica*, y el alma de Beatriz, tan predispuesta de continuo a esta clase de emociones, *se entregaba a ellas* con toda el ansia que sienten los corazones llagados». ³⁰

Dicha consonancia no sólo se ofrece en el transcurrir de los días, sino que se refleja incluso en los efectos típicos de las diversas *estaciones*. El paisaje otoñal con sus nubes pardas y sus rayos descoloridos, encajan perfectamente con el progresivo adelgazamiento y pérdida del color en Beatriz:

«Las facciones se adelgazaban insensiblemente; el color *pálido* de la cara se hacía más notable por el subido carmín que coloreaba una pequeña parte de sus mejillas...

El otoño había sucedido a las galas de la *primavera* y a las canículas del verano, y tendía ya su manto de diversos colores... El cielo estaba cubierto de nubes *pardas* y *delgadas*, por medio de las cuales se abría paso de cuando en cuando un rayo de sol *tibio* y *descolorido*... La naturaleza entera parecía despedirse del *tiempo alegre* y prepararse para los largos y oscuros *lutos* del invierno». ³¹

A medida que avanza el relato, la evolución de Beatriz y el paisaje siguen la trayectoria de una curva descendente hasta coincidir de nuevo en la consonancia *paisaje-estado de ánimo*. El *invierno* con sus vientos y nieves parece fusionarse a la naturaleza amortecida y yerta de la protagonista:

«Los vientos del *invierno* silbaban tristemente entre los desnudos ramos de los árboles; los arroyos estaban aprisionados con cadenas de *hielo*, y sólo algunas aves acuáticas pasaban, silenciosas, sobre sus cabezas o graznando ásperamente a descomunal altura. ¡*Dolorosa consonancia de una naturaleza amortecida y yerta, con un corazón desnudo de alegría y vacío del perfume de la esperanza!*». ³²

Sin embargo, la tensión de dicha curva, a veces parece ceder con la misma naturalidad con que un día claro y luminoso sucede a uno frío y lluvioso. Tras las *mejorías* de Beatriz, la naturaleza se reviste de ver-

³⁰ ENRIQUE GIL y CARRASCO. Op. cit., p. 86.

³¹ ENRIQUE GIL y CARRASCO. Op. cit., p. 125.

³² Idem., p. 175.

dura y serenidad, como símbolo de la perfecta síntesis lograda entre protagonista y paisaje:

«Producían poco a poco *alguna mejoría en su salud* y parecían disminuir su ansiedad y sus temores. El lago había *recobrado la verdura* de sus contornos y la serenidad de sus aguas; los arbolados de la orilla, de nuevo cubiertos de *hoja...*».³³

La *correspondencia* perfecta entre *paisaje y ánimo del personaje* es clasificada en varias ocasiones por el propio narrador, quien afirma que para un corazón poseído de amor como el de Beatriz; la *creación* entera, no parece sino el *teatro* de sus penas o su felicidad, de sus esperanzas o sus dudas:

«Para un corazón poseído de amor como el suyo, la creación entera no parece sino el *teatro* de sus penas o su felicidad, de sus esperanzas o sus dudas, y *esto sucedía a aquella interesante y desgraciada señora*».³⁴

3.2.2. Contraste del paisaje con el estado de Beatriz. A veces el paisaje surge en contraste con el estado de Beatriz, como medio de realzar los sentimientos de la protagonista. Dicha situación está perfectamente lograda cuando ayudada de Alvaro y el abad, baja al jardín con ánimo de sentarse a la sombra de un emparrado y cerca de un toldo de jazmines. El estado *florecente de la naturaleza*, choca con la *marchita flor de su juventud* que no puede resistir el contraste:

«Apoyada en su brazo y en el del abad bajó doña Beatriz la escalera que conducía al jardín con ánimo de sentarse a la sombra de un emparrado y cerca de un toldo de *jazmines*. Todas las *flores* estaban abiertas... La lozanía misma de las flores y la juventud pomposa de la Naturaleza formaban en su alma *doloroso contraste con la marchita flor de sus años* y su exánime juventud».³⁵

Posteriormente, dicho *contraste* es utilizado por el autor para presagiar la muerte de la protagonista. Mientras Beatriz divisa desde la cama

³³ Idem., p. 241.

³⁴ ENRIQUE GIL Y CARRASCO. Op. cit., p. 231.

³⁵ Idem., p. 267.

los encantos de un día *risueño y alegre*, el eclipse de su vida se aproxima a pasos agigantados:

«Desde la cama de doña Beatriz se divisaba el oriente... el día amanecía tan *risueño y alegre*, que nadie pudiera creer que, en medio de su claridad, hubiera de *eclipsarse* una obra tan perfecta y hermosa». ³⁶

3.2.3. Muerte de Beatriz en consonancia con el paisaje. Sin embargo, al final de su obra, el autor abandona el contraste paisaje/sentimientos para volver a fusionarlos en perfecta síntesis. Gil Carrasco, hace coincidir la muerte de Beatriz con el ocaso del sol:

«No parecía sino que aquella existencia de tantos adorada pendía en aquella ocasión de uno de los rayos luminosos del *sol*, porque declinaba hacia su ocaso al compás del astro del día. *Púsose éste por fin detrás de las montañas, y entonces doña Beatriz...* inclinó suavemente la *cabeza* sobre el hombro de don Alvaro, sin hacer extremo ni movimiento alguno... *Acababa de exhalar el último suspiro*». ³⁷

3.3. El paisaje y don Alvaro

3.3.1. Despreocupación por el paisaje. Resulta curioso, que frente a la exquisita sensibilidad de Beatriz hacia el paisaje, la figura de don Alvaro, surja un tanto despreocupado, pesando más el sentimiento que la visión de la naturaleza, y surgiendo ambos elementos en contraste permanente. A la profundidad de sus sentimientos se opone un risueño paisaje:

«Don Alvaro caminaba, pues, *combatido* de mil opuestos *sentimientos*, silencioso y recogido, *sin hacer caso*, ora por esto, ora por la poca novedad que a sus ojos tenía *el risueño paisaje* que se desplegaba alrededor, a los primeros rayos del sol de mayo». ³⁸

En alguna ocasión, el autor parece querer justificar esta actitud de don Alvaro exponiendo que dicha falta de interés era debida al *exceso* de angustias y sinsabores:

³⁶ Idem., p. 281.

³⁷ ENRIQUE GIL y CARRASCO. Op. cit., pp. 285-86.

³⁸ Idem., p. 47.

«Si don Alvaro llevase el ánimo desembarazado de las angustias y sinsabores que de algún tiempo atrás acibaraban sus horas, hubiera admirado sin duda aquel paisaje que tantas veces había cautivado dulcemente sus sentidos en días más alegres».³⁹

Pero a pesar de todo, don Alvaro es un enamorado del paisaje. Cuando sufre las adversidades de la prisión suspira por la contemplación del paisaje que habitualmente había constituido su entorno natural. De esta forma, vuelve a surgir la antítesis entre el delicioso paisaje recordado y el triste ambiente de su encierro.

«No por eso dejaba de suspirar en el hondo de su pecho por los collados del Boeza y las cordilleras de Noceda, donde tan a menudo solía fatigar el colmilludo jabalí, el terrible oso y al corzo volador. Acostumbrado al aire puro de sus nativas praderas y montañas... a ver salir el sol, asomar la luna y amortiguarse con el alba las estrellas, el aire de la prisión se le hacía insoportable y fétido, y su juventud se marchitaba como una planta roída por un gusano oculto».⁴⁰

4.—IMAGEN ASEXUADA DEL AMOR

4.1. Introducción

En el Romanticismo, como en todas las épocas están presentes los grandes sentimientos del hombre ante unos cuantos valores fundamentales: *el amor, la religión, la vida y la muerte*.

El amor, eje principal del Romanticismo, suele ofrecer dos formas: *la sentimental y la pasional*. *El amor pasión* surge repentinamente, se desarrolla en términos de todo o nada y finaliza con la muerte trágica o el amargo desengaño. En cambio, *el amor sentimental* consiste en una actitud de melancolía, de tristeza íntima y de ensueño irrealizable.⁴¹

4.2. La imagen del amor en el Señor de Bembibre

El Señor de Bembibre nos presenta el proceso amoroso claramente delimitado por un inicio, un desarrollo y un final.

³⁹ ENRIQUE GIL y CARRASCO. Op. cit., p. 77.

⁴⁰ Idem., p. 147.

⁴¹ RICARDO NAVAS. *El romanticismo español. Historia y crítica*. 1970, pp. 27-28.

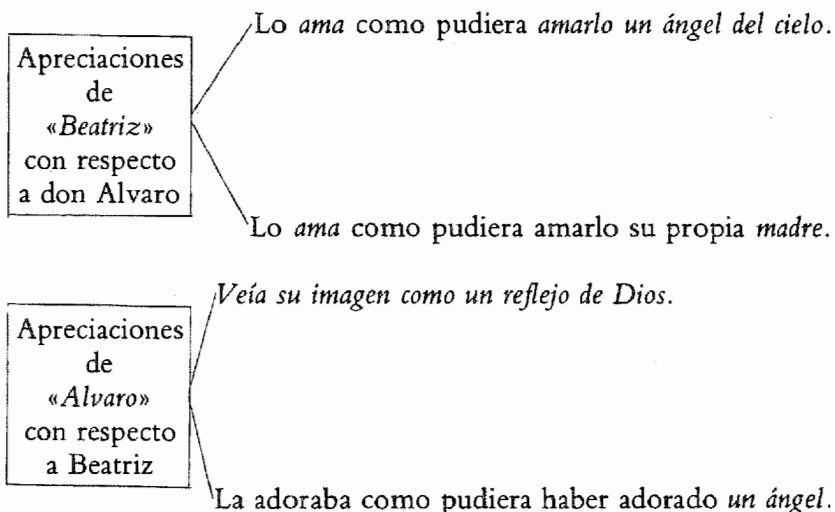
El *umbral* de dichos amores se caracteriza por el *silencio* que ambos mantienen a pesar de la profundidad de sus sentimientos:

«Ambos jóvenes estaban en un embarazo doloroso sin atreverse a romper el *silencio*. *Se amaban* con toda la profundidad de un sentimiento nuevo, generoso y delicado pero *nunca se lo habían confesado*». ⁴²

Posteriormente observamos la *declaración amorosa* de Alvaro hacia Beatriz:

«Escuchadme, repuso él... *Vos no sabéis todavía cómo os amo*, ni hasta qué punto sojuzgáis y avasalláis mi alma. *Nunca hasta ahora os lo había dicho*. ¿Para qué había de hacer una *declaración* que el tono de mi voz, mis ojos y el menor de mis ademanes estaban revelando sin cesar?». ⁴³

Y a partir de este momento surgen de forma paulatina: encuentros, diálogos, etc. que revelan las características esenciales de dicho amor. Resulta muy significativo observar *las apreciaciones de Alvaro con respecto a Beatriz y las ésta con aquél*:



⁴² ENRIQUE GIL y CARRASCO. Op. cit., p. 36.

⁴³ Idem., p. 37.

Sintetizando los «SEMAS» alusivos a la visión del *amor* que dichos personajes presentan, se observa que ambos coinciden en manifestar como *nota esencial* un *amor asexual*, ya que los valores propios de la *criatura terrenal* son sustituidos siempre por otros alusivos a *personajes* de carácter *sobrenatural*: ángel, Dios, etc.

La citada realidad se observa con toda clarividencia cuando el narrador manifiesta que «estuvieron en brazos como dos puros y cristalinos ríos que mezclan y separan sus aguas:

«Se arrojaron uno en brazos del otro, diciendo doña Beatriz en medio de un torrente de lágrimas:

Sí, sí; *mis brazos*, aquí junto a mi corazón... ¡Qué importa que este santo hombre lo vea!... ¡Antes ha visto Dios *la pureza de nuestro amor*!

Así estuvieron algunos instantes, *como dos puros y cristalinos ríos* que mezclan sus aguas, al cabo de los cuales se separaron.⁴⁴

Pero estos amores, ante los imperativos de la *moral aristocrática*, no pueden seguir su desarrollo normal, circunstancia que trata de resolver la protagonista con dos posibles soluciones: el matrimonio con Alvaro a pesar de las dificultades o el velo de las vírgenes.

«Si no os doy el nombre de esposo al pie de los altares y delante de mi padre, *moriré con el velo de las vírgenes*; pero nunca se dirá que la única hija de la casa de Arganza *mancha con una desobediencia* el nombre que ha heredado». ⁴⁵

Sin embargo, al no cumplirse lo prometido, por la opresión ejercida a Beatriz por su madre en el lecho de muerte; Alvaro decide marchar al *Temple* buscando, de forma análoga a Beatriz, la solución de su problema amoroso en la religión:

«No nos volveremos a ver; *pero detrás de las murallas del Temple* me acordaré de vos...». ⁴⁶

Recuerdo, que reviste las mismas matizaciones de *asexualidad* ob-

⁴⁴ ENRIQUE GIL y CARRASCO. Op. cit., p. 94.

⁴⁵ Idem., p. 38.

⁴⁶ Idem., p. 94.

servada en todos los eslabones del proceso amoroso. Efectivamente, don Alvaro la recordará como «*una flor pura y fragante*»:

«Adiós, no os pido que me deis a besar vuestra mano, porque es de otro dueño; pero *vuestro recuerdo* vivirá en mi memoria a la manera de aquellas *flores* misteriosas que sólo abren sus cálices por la noche, sin dejar de ser por eso *puras y fragantes*». ⁴⁷

A pesar de los obstáculos surgidos, llega un momento en que la *curva de adversidades* empieza a descender en favor de una aparente *felicidad* que inicia un nuevo proceso *ascendente*.

Curva de adversidades: Imposición de la voluntad paterna, matrimonio con el conde de Lemus, Alvaro templario, etc.

Curva de aparente felicidad: Muerte del conde de Lemus, colaboración favorable del padre de Beatriz, Alvaro es liberado del voto de castidad que le mantenía ligado al Papa, etc.

Una vez alcanzado el «*clímax*» de circunstancias favorables, Beatriz ante su próxima muerte, pide unirse en *matrimonio* a la persona de don Alvaro, deseo que es llevado a efecto por el abad con la *precipitación* que las circunstancias exigían:

«El anciano juntó la *mano* poderosa de don *Alvaro* con la débil y casi transparente de doña *Beatriz*, y con voz conmovida pronunció las palabras del *Sacramento*, después de las cuales *quedaron ya esposos* ante Dios que debía juzgar al uno de ellos dentro de pocas horas». ⁴⁸

Según se observa en las *reflexiones* del abad, incluso el momento cumbre de la *unión* reviste un matiz totalmente contrario a lo habitual, ya que no gira en torno al deseo de hacerles llevadero el camino del sepulcro; sino por el contrario, el afán de ponerles en primer plano las esperanzas de otro mundo mejor:

«*Las reflexiones* que enseguida les hizo *fueron bien diferentes de las que en tales casos se acostumbraban*; pero en lugar de hablarles del amor que podía dulcificar las amarguras de la vida y hacerles más llevadero el camino del sepulcro, sólo les puso delante *las esperanzas de otro*

⁴⁷ ENRIQUE GIL y CARRASCO. Op. cit., p. 142.

⁴⁸ ENRIQUE GIL y CARRASCO. Op. cit., p. 283.

*mundo mejor, lo deleznable de las terrenas felicidades, y el premio inefable de la resignación y la virtud».*⁴⁹

5.—CONCLUSION

El estudio del tratamiento cromático, la función del paisaje y la imagen asexualada del amor en *El Señor de Bembibre* permite comprobar que la reelaboración estética del color, el paisaje y el amor en torno a los protagonistas, la realiza su autor unificando inspiración, selección, recursos y vivencias. De esta perfecta síntesis surge una obra en la que el tratamiento romántico de los citados aspectos han sido sellados con la huella inconfundible de este genial autor que ha sido considerado por Allison Peers como nuestro primer escritor de novelas históricas que tiene verdadero mérito, residiendo su valor particular en el hecho de marchar a la vanguardia de aquel gran renacimiento por el cual será siempre famosa la segunda mitad del siglo XIX.⁵⁰

RESUMEN

El estudio se inicia con unas breves notas de localización. A continuación se reflexiona sobre el tratamiento cromático en relación con los protagonistas observando los distintos matices y significaciones que el autor logra ofrecer. Posteriormente se examina la función del paisaje respecto al estado de ánimo de los citados personajes y la imagen asexualada del amor que logran ofrecer Alvaro y Beatriz. Finalmente se enlazan los aspectos estudiados con la valoración del autor dentro de su período literario.

SUMMARY

The study begins with some brief location notes. Next, some consideration is given to the chromatic treatment in relation to the main characters, drawing the reader's attention to the different tints and meanings given by the author.

Afterwards, the role of the scenery with regard to Alvaro & Beatriz' mood as well as the image of their non-sexual love are analyzed.

Finally, aspects already studied are bound up with the author's appraisal inside of this literary period.

RÉSUMÉ

⁴⁹ Ibidem., p. 283.

⁵⁰ E. ALLISON PEERS. *Historia del movimiento romántico español*. Gredos, Madrid, 1967. vol. II., p. 243-244.

L' étude commence par quelques données de localisation. Ensuite a lieu l'analyse du traitement chromatique en rapport avec les protagonistes, soulignant les différentes nuances et significations qu'offre l'auteur.

Après on envisage la fonction du paysage par rapport à l'état d'esprit des personnages et l'image asexuée de l'amour a travers Alvaro et Béatrice.

Finalement on établit une relation entre les aspects étudiés et la valoration de l'auteur dans sa période littéraire.