A Contracorriente. Amores al margen en la literatura finisecular: Isaac Muñoz y Mario Roso de Luna

Amelina Correa Ramón
Universidad de Granada

Distinto de lo distinto [1]: La alteridad finisecular

La Biblia de la decadencia que Joris-Karl Huysmans publicó en 1884 con el título de *A rebours*, y que en nuestro país ha sido traducida indistintamente como *A contracorriente*, *A contrapelo* o, incluso, *Contra natura*, ejemplifica a la perfección el espíritu de ese sentimiento de diferenciación o alteridad, a un tiempo orgulloso y dolorido, que caracteriza al artista de *fin de siglo*. Así, éste, al igual que Jean Floressas Des Esseintes, «Se dio cuenta de que se encontraba completamente solo, desengañado y terriblemente cansado» [2].

Hastiado de un mundo regido por prioridades materialistas y pragmáticas, y modelado por un sistema de valores que no comparte, el escritor finisecular se buscará a sí mismo en el *otro*. Podrá tratarse de un otro exótico, de un otro del pa-

1. La expresión está tomada de un significativo poema de Juan Ramón Jiménez titulado «Distinto», perteneciente a *Una colina meridiana* (1942-1950) (Jiménez, Juan Ramón, *Antología poética*, prólogo y sel. de Antonio Colinas, Madrid, Alianza, 2002, pág. 340).

2. Huysmans, Joris-Karl, *A contrapelo*, ed. y trad. de Juan Herrero, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 126.

sado medieval, bohemio, dandy, torremarfileño, o incluso, de un otro de procedencia ultraterrena o incorpórea [3]. Pero siempre se pretenderá escapar de la mediocridad burguesa, de la grisura y la monotonía de la vida cotidiana. Como bien expone Ricardo Gullón, «Alienado de la realidad, y no sólo de la sociedad, el hombre moderno —modernista— ha de enfrentarse con el hecho dramático de su soledad. Al descender a los abismos, busca estimular su sensibilidad con lo irracional y encontrar una esfera extrasocial y primitiva» [4].

Y ese anhelo que se encuentra en la raíz de buena parte del arte y la literatura de finales del XIX y comienzos del XX es lo que hará precisamente exclamar al pintor Paul Gauguin, en carta a Theo van Gogh fechada en noviembre de 1889: «Es el fondo de mi personalidad; a la civilización podrida busco oponerle algo más natural, partiendo de lo salvaje» [5].

Partiendo de lo salvaje, en sus más distintas acepciones, nuestros escritores finiseculares también elegirán personalmente el camino de la alteridad, intentando por los más diversos medios la huida de una «civilización podrida». Ése será el caso, sin duda ninguna, de dos peculiares autores como el cacereño

3. Cf. Gullón, Ricardo, «Espiritismo y teosofismo», *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 133-154. Como ejemplo ilustrativo, puede recordarse el caso de la escritora sevillana Amalia Domingo Soler, convencida espiritista que publicó toda una serie de obras procedentes, supuestamente, de las revelaciones que recibía del más allá. Cf. Correa Ramón, Amelina, «Amalia Domingo Soler, una escritora *en la sombra*», en Domingo Soler, Amalia, *Cuentos espiritistas*, ed. de Amelina Correa Ramón, Madrid, Clan, 2002, págs. 7-54.

4. Gullón, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, pág. 62.

5. Texto procedente de la exposición «Gauguin y los orígenes del Simbolismo», comisariada por Guillermo Solana y celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid) entre el 28 de septiembre de 2004 y el 8 de enero de 2005. Pero además, cf. Denvir, Bernard (ed.), *Paul Gauguin, la búsqueda del paraíso: cartas de Bretaña y de los mares del Sur*, trad. de Alberto Claveria, Barcelona, Paidós, 1994.

Mario Roso de Luna (1872-1931) [6], amante de la ciencia astronómica [7], teosofista confeso y discípulo de la enigmática Madame Blavatsky, y el granadino Isaac Muñoz [8] (1881-1925), orientalista apasionado y refinado decadente de aristocrática estirpe y mixtificada vocación. Uno y otro se distanciarán conscientemente de lo establecido, decantándose para sus obras por temas, personajes, y también, claro está, *amores al margen*.

En este sentido, el presente artículo se centrará en estudiar comparativamente dos relatos de ambos autores que presentan una serie de coincidencias, cuanto menos, llamativas. Se trata de *Morena y trágica* (1908), de Isaac Muñoz [9], y de *La*

6. Para una trayectoria completa del personaje y sus distintas facetas como científico, escritor y teósofo, cf. Cortijo, Esteban, *Mario Roso de Luna*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 1992. En relación con esta última faceta y sus repercusiones literarias, cf. Celma Valero, María Pilar, «Mario Roso de Luna y el pensamiento teosófico en España», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 23, núm. 1-2, 1998, págs. 81-98. De autor contemporáneo es la hagiográfica *El Mago de Logrosán: vida y milagros de un raro mortal, teósofo y ateneísta*, publicada por Liborio Canetti y Álvarez de Gades (Madrid, Imp. Helénica, 1917). Con dicho título se hace referencia a la localidad extremeña de la que Roso de Luna era oriundo.

7. De hecho, en el año 1893 llegó incluso a descubrir un nuevo astro, perteneciente a la constelación del Auriga, que por decisión de la Academia de Ciencias de París fue inscrito en los anales astronómicos como «Cometa Roso de Luna».

8. En cuanto a la apasionante y novelesca trayectoria biográfica y literaria de José Esteban Isaac Muñoz Llorente, que firmó siempre sus obras con el nombre artístico de Isaac Muñoz, cf. Correa Ramón, Amelina, *Isaac Muñoz (1881-1925). Recuperación de un escritor finisecular*, Granada, Universidad de Granada, 1996 y «Bajo el signo de la alteridad: el escritor orientalista Isaac Muñoz», en Cruz Casado, Antonio, (coord. y ed.), *Bohemios, raros y olvidados*, Lucena, Diputación de Córdoba/Ayuntamiento de Lucena, 2006, págs. 303-332.

9. Muñoz, Isaac, *Morena y trágica*, Madrid, Imp. de Bálgañón y Moreno, 1908 (a partir de aquí se citará siempre por esta edición). Existe una edición actual con los siguientes datos: Ed. y prólogo de Amelina Correa Ramón, Granada, Comares, 1999.

Venta del Alma. Una página del Toledo judío (1923) [10], de Mario Roso de Luna [11], novelas protagonizadas por un joven judío que entabla una relación amorosa *prohibida* con una muchacha gitana.

Morena y trágica: Resumen del argumento e historia editorial

En el mismo año en que vería la luz la novela *Morena y trágica*, es decir, 1908, la madrileña Imprenta de Balgañón y Moreno, radicada en la calle de Pelayo, núm. 36, y responsable de su edición, publicó también obras significativas como *Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas*, de Ramón del Valle-Inclán [12], o el poemario *El patio de los arrayanes* y *Zarza florida. Novela griega*, ambas de Francisco Villaespesa.

Morena y trágica constituyó el primer número de la «Colección Leonardo», cuyo número dos, *Libro de Milagros. Novela griega*, de Francisco Villaespesa, se anunciaba como ya en prensa. Con toda probabilidad, debe tratarse de la citada *Zarza florida*, a la que se le cambiaría el título en el último momen-

10. Debo el conocimiento de esta novela breve de Mario Roso de Luna a Miguel Ángel Buil Pueyo, bisnieto del librero y editor modernista Gregorio Pueyo, quien publicaría las obras completas del autor cacereño. Desde estas páginas le manifiesto, pues, mi agradecimiento por descubrirme esta curiosa obrita, en la que precisamente aparece como uno de los personajes el propio Gregorio Pueyo.

11. Roso de Luna, Mario, *La Venta del Alma. Una página del Toledo judío*, *La Novela Corta* (Madrid), VIII, núm. 392, 9 de junio de 1923. Existe una edición actual con los siguientes datos: Prólogo de Antonio Pareja, Toledo, Antonio Pareja, Ed. 2001. A partir de aquí se citará siempre por esta edición.

12. Precisamente a Valle-Inclán y con unas elocuentes palabras de admiración, dedica Isaac Muñoz su novela *Morena y trágica*: «Dedico estas páginas violentas y supersticiosas al más ilustre de los escritores de España. A D. Ramón del Valle-Inclán».

to. Si significativos resultan los autores mencionados, aún más sintomática se revela la selección de nombres con cuyas obras se pretende continuar la colección, según se anuncia al final del libro:

> Seguirán novelas, lujosamente editadas, de los ilustres escritores Oscar Wilde, Valle-Inclán, Rodembach, Baroja, D'Annunzio, Trigo, Huysmán [*sic*], Vivero, Fialho D'Almeida, Miró, Rachilde, etc., etc. [13]

Se trata, evidentemente, de una decidida apuesta por la nueva manera de entender la literatura, con una vocación, además, abierta y cosmopolita. Los escritores elegidos evidencian, por otro lado, una marcada tendencia hacia la corriente decadentista del modernismo, donde tan bien se encuadraría *Morena y trágica*.

El libro se presenta encabezado por la reproducción de una viñeta ilustrada cuyo motivo principal es el bíblico árbol de la vida, flanqueado por dos figuras angélicas [14]. «Esta divisa — ex-

13. Sin embargo, y como tantos otros proyectos culturales, la colección parece haber quedado suspendida en ese mismo año de 1908, junto con la actividad editorial de la propia imprenta, cuyo catálogo no comprende obras más allá de esa fecha. El resto de sus publicaciones no guarda, además, ninguna relación con la literatura modernista, como se puede comprobar mediante la lectura de algunos de sus títulos: *Cartilla práctica para el Agente ejecutivo de Pósitos*, *Gramática de la lengua castellana (Curso elemental completo)*, *La Guerra de la Independencia y el guerrillero Romeo* o el taurino *Divisas y coletas*.

14. En el segundo capítulo del *Génesis* se relata que, tras crear al hombre, «Luego plantó Yahveh Dios un jardín en Edén, al oriente, donde colocó al hombre que había formado. Yahveh Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles deleitosos a la vista y buenos para comer, y en medio del jardín, el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal» (*Génesis*, 2, 8-9, *Biblia de Jerusalén* [1975], Madrid/Bilbao, Alianza/Editorial Desclée de Brower, 1994, pág. 6). Por expreso mandato divino, quedó prohibido comer de las frutas de este árbol.

plica el escritor Alfredo Blanco en la reseña que haría de la novela— es una empresa de gloria, porque el árbol de la vida no deja de dar sus frutos» [15].

Dividida en once capítulos, *Morena y trágica* constituye un caso prototípico de novela finisecular de inspiración decadente, que fue en puridad una de las *direcciones* del modernismo que menos se cultivó en España [16]. Escrita en una prosa esteticista y recamada, que llega a recordar en ocasiones la imaginería parnasiana, la narración permanece constantemente subordinada a la descripción y, sobre todo, a la capacidad de evocación y sugerencia de los vocablos, todo ello acentuado con el reiterado empleo de frases y párrafos muy cortos que parecen remitir a los característicos versículos bíblicos.

El argumento se puede resumir de manera breve. Escrita —como suele ser habitual en las obras de Isaac Muñoz— en primera persona, la novela aparece protagonizada por un misterioso y anónimo joven de origen judío, que mantiene una tormentosa historia de amor con una muchacha gitana del Sacromonte granadino llamada Martirio. Si bien aparece localizado claramente el plano espacial en que se desarrolla la novela (la ciudad de Granada, y, de manera muy especial, el

---

La etapa finisecular recuperó las sugerencias simbólicas de estos dos árboles, constituyendo uno de los ejemplos más significativos la novela de Pío Baroja, *El árbol de la ciencia* (1911). Pero, como se podrá comprobar más adelante, tampoco quedó ajena a dichas sugerencias simbólicas la novela *La Venta del Alma*.

15. Blanco, Alfredo. «Juicios acerca de *Morena y trágica*», en Muñoz, Isaac, *La fiesta de la sangre*. Madrid, Lib. de Gregorio Pueyo, 1909, pág. 192.

16. Luis Antonio de Villena ha llegado a afirmar que Isaac Muñoz representa «Nuestro mejor decadentismo [...] mucho más aquilatado que Vargas Vila o que Hoyos y Vinent», y que «escribió probablemente la prosa más decadente y enjoyada de nuestro modernismo simbolista, en su matiz orientalizante» (Villena, Luis Antonio de, «Una gran novela decadente», *Los andróginos del lenguaje*, Madrid, Valdemar, 2001, págs. 196 y 195).

barrio del Sacromonte), no sucede lo mismo con el plano temporal, ya que no existe ningún punto de referencia que permita adivinar su localización cronológica. Es más, la novela parece situarse voluntariamente al margen de la temporalidad, puesto que sus personajes y los hechos y situaciones que se narran semejan proceder de una suerte de existencia inmutable. Y es que, como explica Dominique Grard en su estudio *Imágenes de Andalucía y sus habitantes en la narrativa andaluza de principios del siglo XX (1900-1931)*, «El hecho de omitir cualquier punto de referencia temporal y cualquier alusión a la sociedad moderna, por un lado, así como el de introducir personajes que viven al margen de la evolución y de la historia, como los gitanos, indican en efecto que el autor ha querido exaltar la Andalucía antigua, aislada de la sociedad occidental» [17].

En esa mítica e intemporal Andalucía se sitúa el devenir de los protagonistas de la novela. Ningún dato biográfico se ofrece con respecto al joven, excepto que es judío [18] y que en él mismo evoca la figura legendaria del «judío errante»:

> En un fulgurar centelleante, víme otra vez, solo en la tierra, maldito de Dios, rota mi imperativa juventud oriental, peregrino eterno de todos los caminos [19].

17. Grard, Dominique. *Imágenes de Andalucía y sus habitantes en la narrativa andaluza de principios del siglo XX (1900-1931)*, Sevilla, Don Quijote, 1992, pág. 51.

18. Lo que ocasiona el rechazo frontal de la anciana Soledad, que convive con Martirio: «Oye, judío, por *mi muerto*, te lo juro, *ante* de que Martirio te quiera, por *eta cruse* que la mato» (Muñoz, Isaac, *Morena y trágica*, pág. 27).

19. Muñoz, Isaac, *Morena y trágica*, pág. 96. La leyenda de Ashavero, el judío errante, ha resultado muy fértil en la literatura europea, y muy especialmente desde el enorme éxito que alcanzó la novela en dos volúmenes de Eugène Sue, *El judío errante*, publicada entre 1844 y 1845, lo que dio lugar a reediciones, traducciones, imitaciones y versiones anti-semitas de la historia.

Pero ya con anterioridad la leyenda había sido muy divulgada, aunque con variantes. Así, en España se le conocía, al menos desde el siglo XVI,

En cuanto a la gitana Martirio, parece estar ligada a una misteriosa existencia trágica, adivinada ya desde el propio título de la novela y reafirmada en la elección de su nombre [20]. Además, es conocida como «la hija del ahorcado», lo que permite suponer un final desgraciado de su progenitor. Un suceso aún más terrible en su pasado familiar la asocia con la muerte de su madre, propiciada mediante el recurso a las artes mágicas:

> Yo maté a la mala *jembra* de mi madre dándole a *bebé* la *zangre* de un muerto [21].

---

como Juan de Espera en Dios (Cf. Martínez-López, Enrique, «La leyenda del judío errante en la literatura de cordel española», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Asociación Internacional de Hispanistas, 1989, págs. 1337-1353).

Como bien argumenta Hans Mayer, la historia del judío condenado a vagar eternamente por haber infligido algún tipo de ofensa o daño a Jesucristo, responde a una concepción completamente no judía: «La figura y la mitología de Ashavero es de origen cristiano [...]. Ashavero pertenece al mundo figurativo de los constructores de catedrales góticas: junto con las *vírgenes necias* y la *sinagoga*, con sus ojos vendados. Encarna, naturalmente, a su pueblo, a la diáspora, incesante peregrinación y maldito derecho a residir entre pueblos extraños» (Mayer, Hans, *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*, trad. de Juan de Churruca, Madrid, Taurus, 1977, pág. 285).

20. Se puede recordar que «Martirio» es un nombre de mujer de gran arraigo hasta fecha reciente en la comarca granadina de la Alpujarra, debido a la veneración de la Virgen del Martirio, Patrona de Ugíjar, y por extensión, de toda la zona. La imagen, anteriormente bajo la advocación del Rosario, cambió a su actual denominación a partir de 1606, cuando supuestamente fue encontrada milagrosamente en el fondo de un pozo, donde yacía desde que el día de Nochebuena de 1568 los moriscos se sublevaron, sometiendo a martirio —de ahí el nombre mariano— a varios miles de cristianos y a numerosas imágenes religiosas (Cf. Domínguez Ortiz, Antonio y Vincent, Bernard, *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Madrid, Revista de Occidente, 1978).

21. Muñoz, Isaac, *Morena y trágica*, pág. 30. Obsérvese cómo Isaac Muñoz sigue aquí una tendencia vigente al menos desde el siglo XVIII al tratar de reproducir la manera peculiar de hablar el español un grupo étnico bien definido, lo que no sucederá en el caso de Mario Roso de Luna. Ricardo de

Siguiente

El amor de los dos protagonistas, pese a ser correspondido, resulta desde el primer momento atormentado y doloroso, una relación pasional marcada por la tensión Eros/Thanatos tan característica de la literatura finisecular. Así, las premoniciones de muerte se anuncian desde el comienzo, asociadas siempre con la imagen de la mujer:

> —[...] Yo [...] quito la *felisiá* con *miz ojo* de *enterraora*. Tú no *pué* quererme.
> —Martirio, yo te quiero más que a mi vida.
> —Quererme a mí *é queré* a la muerte.
> —Quiero a la muerte si eres tú [22].

En efecto, los lúgubres presagios se acabarán cumpliendo y Martirio sucumbirá presa de una pasión aniquiladora y de su propio instinto autodestructivo. Víctima de la envidia de otra gitana, con fama de bruja y conocida como «la Adivina», la joven se deja llevar por los celos, al pronosticarle ésta que su amante no le es fiel. Desesperada y llena de dolor, rechazará insistentemente al hombre que la ama, a pesar de sus protestas, hasta que finalmente, en el capítulo X, titulado «El conjuro», el lector asiste a la consumación de la venganza de «la Adivina», quien invoca a los poderes oscuros para conseguir la muerte de su rival. Tras una larga fórmula mágica, de ambiguas reminiscencias cabalísticas, las palabras «rompo el

---

la Fuente, en su artículo «Los gitanos en la tonadilla escénica» (*Revista de Folklore*, 1984, núm. 40, págs. 122-126), ya llama la atención sobre los rasgos lingüísticos que se aprecian en las tonadillas dieciochescas protagonizadas por gitanos. Básicamente, dichos rasgos son de orden fonético y coinciden con los que recoge Isaac Muñoz: caída de la -d- intervocálica, aspiración de la h en cualquier posición o de la -s en final de sílaba, ocasional seseo y, sobre todo, marcado predominio del ceceo.

22. Muñoz, Isaac. *Morena y trágica*, pág. 30.

espejo y que la vida de ella se rompa»[23] consiguen el efecto deseado, y Martirio será descubierta misteriosamente muerta en su cueva. Encontrada por el joven judío, la escena final supone la trágica constatación de un amor que aúna placer y dolor, éxtasis y tormento, de una relación donde la virginidad desflorada evoca siempre el derramamiento de sangre de los sacrificios paganos[24] y las caricias postreras, la consumación última de un poderoso instinto necrofílico que domina la unión:

23. *Ibídem*, pág. 190.

24. Esta peculiar concepción de las relaciones amorosas será característica de Isaac Muñoz, convirtiéndose casi en temática obsesiva de sus novelas. Así lo detectaría ya Rafael Cansinos Assens, escritor coetáneo y amigo del granadino, quien en la década de los años veinte del pasado siglo afirmó que en la obra de Muñoz «se exalta el amor en sus formas más desgarradoras y torturantes, aquellos en que los cuerpos enlazados parecen cumplir ritos expiatorios y unirse, no para crear, sino para consumirse sin dejar ni una rosa del doble ramo carnal» (Cansinos Assens, Rafael, *La Nueva Literatura*, vol. II: *Las Escuelas*, Madrid, Páez, 1925, 2.ª ed., pág. 186).

Como ejemplo, se puede recordar un elocuente fragmento de la escena en que se narra la primera y única relación sexual que mantienen los protagonistas de *Morena y trágica*:

La sangre de Martirio tenía un aroma enloquecedor.

Los labios de sus heridas, palpitaban con los estremecimientos de una boca sádica..

Tendí mis labios y bebí la muerte en el manantial de su vena abierta.

Su sangre tenía el gustor acre y salobre de una ola, era amarga y pulposa, como una flor china de talictro.

Todavía palpitante mi boca de ferocidad, besé los labios sangrientos de Martirio.

Y fue un lento beso en el que se confundieron nuestras sangres, un beso de agonía, de extenuación, de fiebre y de amor maldito (Muñoz, Isaac, *Morena y trágica*, págs. 110-111).

Para un análisis más detallado de esta particular tendencia sado-masoquista y necrofílica, cf. Correa Ramón, Amelina, «La estética religiosa del dolor en el orientalismo español de *fin de siglo*: el Magreb de Isaac Muñoz», *Bulletin of Hispanic Studies* (Abingdon), LXXVI, 4, octubre de 1999, págs. 499-511.

Martirio estaba muerta.
Cerrados para siempre sus ojos de abismo, cerrada su boca en un secreto eterno. [...]
Luego, con mis manos monstruosas a fuerza de vitalidad, acaricié aquellas heladas carnes ágiles, de divina traza, hechas para todos los gestos, para todos los fanatismos y para todas las pasiones. [...]
Su cabellera me envolvía como una ola tiránica, que me arrastrara al misterio, a la nada, a lo infinito... [25]

La Venta del Alma: RESUMEN DEL ARGUMENTO E HISTORIA EDITORIAL

Como es bien sabido y ha sido ya convenientemente estudiado, desde que en 1907 Eduardo Zamacois fundara la colección de novela breve *El Cuento Semanal*, se inició una etapa de inusitado auge de las más diversas colecciones de literatura breve que se mantendría durante varias décadas y en la que participarían multitud de autores, tanto consagrados como noveles [26]. Una de las colecciones que alcanzaría una más larga vida sería la titulada *La Novela Corta*, que dio a conocer cuatrocientos noventa y nueve relatos en el curso de más de nueve años de publicación ininterrumpida, entre el 7

25. Muñoz, Isaac, *Morena y trágica*, págs. 201-202.
26. Para un estudio pormenorizado de la colección germinal, cf. Magnien, Brigitte (dir.), *Ideología y texto en El Cuento Semanal (1907-1912)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1986. En cuanto al auge posterior, cf. Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto, *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Libris, 1996. Además, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas viene publicando desde 1996 y bajo la dirección de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa una interesante serie titulada «Literatura breve», cada uno de cuyos volúmenes se dedica a estudiar y catalogar una o varias de dichas colecciones.

de enero de 1916 y el 13 de junio de 1925 [27]. Subtitulada *Revista Semanal Literaria*, y editada por la empresa Prensa Popular, fue dirigida durante su dilatada historia por José de Urquía, que orientó la colección hacia una difusión mayoritaria, posibilitada por su bajo precio de coste, y hacia una ideología predominantemente liberal.

El relato *La Venta del Alma* que Roso de Luna publicaría en el número 392, correspondiente al 9 de junio de 1923, no era precisamente su primera colaboración con *La Novela Corta*, ni, mucho menos, la última, puesto que fue un autor solicitado en los años finales de la publicación periódica. De hecho, en octubre del año anterior había dado a conocer *El caballero de la luz astral*, a la que seguiría en enero de 1923 *Kultur und Liebe*. Con posterioridad se incluirían tres narraciones más, tituladas *El trío en sí bemol* (enero de 1924), *El mal karma de María del Espíritu Santo Moreno* (junio de 1924) y, en el antepenúltimo número de la colección, *El misterio de Quirico* (mayo de 1925) [28].

Frente a la elegida atemporalidad en que Isaac Muñoz sitúa su novela, Mario Roso de Luna hace uso de diversas referencias que permiten datar casi perfectamente los diversos planos temporales en que se desarrolla su historia, más compleja en este sentido que la del granadino. El relato, dividido en nueve capítulos, parte de la consabida convención literaria del manuscrito encontrado. Para eso, el propio autor se sitúa

27. Para un mayor conocimiento de las características de dicha colección, cf. el completo estudio de Mogin-Martin, Roselyne, *La Novela Corta*, Colección Literatura Breve, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.

28. Roso de Luna, Mario, *El caballero de la luz astral*, núm. 357, 7 de octubre de 1922; *Kultur und Liebe*, núm. 373, 27 de enero de 1923; *El trío en sí bemol*, núm. 425, 26 de enero de 1924; *El mal karma de María del Espíritu Santo Moreno*, núm. 445, 14 de junio de 1924; y *El misterio de Quirico*, núm. 497, 30 de mayo de 1925.

como personaje de la novela, que efectúa un viaje a Toledo acompañado del conocido librero y editor modernista Gregorio Pueyo, con el objeto de adquirir la biblioteca de un canónigo recién fallecido, donde será hallado el sorprendente legajo. Los personajes reales que protagonizan el primer capítulo sitúan, además, el relato en su estricta contemporaneidad. De hecho, permiten datar el germen inicial de la obra bastantes años antes de su publicación, en concreto, en torno a finales de 1911 o comienzos de 1912, puesto que al final de ésta el autor lamenta que Pueyo falleció un año después de su excursión conjunta y se conoce con exactitud la fecha de su deceso, que tuvo lugar el 28 de febrero de 1913 [29].

Además, en la última página del relato se hace alusión al robo de unas coronas visigodas sufrido por la Real Armería «hace apenas tres años», lo que permite concluir que la escritura final tuvo lugar en fecha muy cercana a la de su publicación. En efecto, la aludida acción criminal se encuentra perfectamente documentada y tuvo lugar el 4 de abril de 1921, es decir, poco más de dos años y dos meses antes de la edición de *La Venta del Alma* [30].

A partir del segundo capítulo se reproduce supuestamente el contenido del manuscrito, titulado *Vida de don Illán Leví de Fez, escrita por él mismo* y situada a comienzos del siglo XVI [31]. Así, y nuevamente a diferencia de Isaac Muñoz, se in-

29. Cf. Buil Pueyo, Miguel Ángel. «Gregorio Pueyo (1860-1913): librero y editor del modernismo». *El Fingidor. Revista de Cultura* (Granada), núm. 27-28, enero-junio de 2006, págs. 20-21.

30. Cabría suponer que a Mario Roso de Luna le traiciona levemente la memoria cuando escribe «hace apenas tres años», habiendo transcurrido únicamente poco más de dos años y dos meses hasta el día 9 de junio de 1923 en que publicó su relato.

31. Los hechos que refiere tienen lugar en torno a 1518, puesto que había nacido en 1492 y declara tener veinte años en el momento en que se sitúa la acción. Pero el manuscrito se escribe aproximadamente en 1567, puesto que en un momento dado hace alusión a la edad de setenta y cinco años que cuenta en el momento de la redacción.

troduce un segundo narrador, al que habrá que sumar aún un tercero, que consiste en la esporádica voz de una mano anónima —¿quizás el canónigo fallecido?— que, en el siglo XIX, habría dejado escritas una serie de anotaciones marginales sin demasiada importancia. Tres narradores, pues, a los que corresponden tres planos temporales distintos: la contemporaneidad del escritor, los primeros años del siglo XVI y un momento indeterminado del siglo XIX.

En cuanto a la ubicación geográfica, ésta se hace presente desde el elocuente subtítulo que lleva la novela: *Una página del Toledo judío*. Es decir —y en este caso, a semejanza del proceder de Isaac Muñoz— la acción se sitúa en otra de las españolas *ciudades muertas* consagradas por el arte y la literatura finisecular, esas ciudades sugestivas, estetizantes y marcadas por la perceptible huella de un importante pasado histórico y artístico que contrasta con un presente inactivo [32]. Si Georges Rodembach publica en 1892 *Bruges-la-Morte* y Gabriele D'Annunzio en 1898 *La città morta* [33], para los primeros años del siglo XX ciudades como Granada, Toledo [34], Sevilla, Segovia o Salamanca han consolidado ya suficientemente su prestigio *decadente* [35]. Como bien explica Miguel Ángel Lo-

32. Cf. el ya clásico estudio de Hans Hinterhäuser, «Ciudades muertas», incluido en su libro *Fin de Siglo. Figuras y Mitos*, trad. de María Teresa Martínez. Madrid, Taurus, 1998, págs. 41-66. Referente al caso español, conviene consultar el interesante trabajo de Miguel Ángel Lozano Marco, «Un topos simbolista: la ciudad muerta», *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España 1898-1930*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000, págs. 13-30.

33. Aunque ésta puede considerarse más bien una novela de inspiración arqueológica, que revela una especie de amor por unas ruinas que evocan un pasado esplendoroso.

34. En el caso de Toledo, resulta relevante recordar la significativa publicación por parte de Maurice Barrès de una obra como *Greco ou le Secret de Tolède* (1912).

35. Se trata también, en buena medida, de perseguir lo que los románticos denominaron *volkgeist*. Así, se intenta hallar el alma esencial, como ex-

zano Marco, «La ciudad provinciana suscita un estado de ánimo al revelarse esa correspondencia que existe entre la sugestión profunda de su ambiente —su *alma*— y la sensibilidad del artista, impresionada por esas sensaciones urbanas» [36].

El supuesto manuscrito narra la historia del joven Illán Leví, nacido en Toledo en 1492 y criado por una conversa, al ser sus padres expulsados de España. Educado en secreto en la religión hebrea, Illán muestra un carácter solitario y reflexivo desde su infancia, en la que es protegido de su tío Jacob, que goza de la estima de las principales personalidades de la ciudad, debido a su acaudalada posición, así como a sus conocimientos de magia. A la edad de veinte años el joven se enamora de una danzarina gitana llamada Agar, guiado por un sentimiento que funciona casi como una suerte de *fatum* romántico, y que se presenta remitiendo, curiosamente, a la imagen del bíblico árbol de la vida, cuyo emblema inauguraba —según hemos visto— la novela *Morena y trágica*:

> Pero es ley inexorable del Destino —continuaba el viejo infolio— la de que el amor, fruta divina del Árbol de la Vida, y acaso de aquel otro de la Ciencia del Bien y del Mal que el Señor plantó con sus propias manos en el jardín del Edén, haya de florecer en todos los corazones [37].

La alusión al árbol prohibido en relación con el amor permite adivinar una concepción del mismo no exenta de compo-

---

plicara Rafael Cansinos Assens: «Es en unos la curiosidad romántica de visitar los nobles hipogeos de la raza, el grave intento filosófico de identificar el alma nacional en sus orígenes; en otros todavía un ansia mística de paz y de serenidad y de silencio» (Cansinos Assens, Rafael. *La Nueva Literatura. II: Las Escuelas* [1917]. *Obra crítica*, introducción de Alberto González Troyano, vol. I, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998, pág. 269).

36. Lozano Marco, Miguel Ángel. «Un topos simbolista: la ciudad muerta», pág. 21.

37. Roso de Luna, Mario. *La Venta del Alma. Una página del Toledo judío*, pág. 21.

nentes negativos y, fundamentalmente, misóginos. Así, la pasión erótica se va a entender, en buena medida, como una transgresión, y la mujer, como una renovada Eva que tienta al hombre y consigue anular su voluntad y entendimiento [38]. De hecho, Illán proclamará un elocuente: «Yo la seguí ciego cual la sombra sigue al cuerpo» [39].

Así, ese amor ciego acabará desencadenando una tragedia, pues Illán termina matando a un aristócrata que pretendía violentar a la joven, atraído también por su fatal hermosura. Ambos se ven obligados a huir y esconderse en unos pasadizos secretos que, desde una puerta disimulada en la casa del tío Jacob [40], recorrían un subterráneo trazado laberíntico yendo a desembocar en las afueras de la ciudad. En el curso de su huida, la pareja tropieza casualmente con un viejo arcón, que contiene el tesoro de los reyes visigodos, custodiados allí secularmente por los judíos.

Ante la impresionante vista de las refulgentes joyas, se despierta la codicia de Ágar, que llegará incluso a atentar contra la vida de su amante, ya que éste se muestra partidario de seguir las indicaciones de su tío Jacob, y depositar el tesoro en un lugar seguro. Pero el comportamiento de la joven hará que caiga la venda de los ojos que mantenía ciego a Illán, que finalmente estrangulará con sus propias manos a la mujer que tanto había amado. Disponiéndose entonces a partir hacia Fez, desde

38. De hecho, más adelante se encuentra en el relato una expresión sumamente explícita en este sentido: «Una vez más Adán iba a comer la manzana de Eva; una vez más el hombre débil iba quizá a sucumbir ante la mujer, fuerte en su malicia» (*Ibídem*, pág. 45).

39. *Ibídem*, pág. 21.

40. Para promover aún más la verosimilitud de la narración, a la vez que se retoma uno de los iconos artísticos que exaltó la cultura finisecular, Roso de Luna reproduce en ese punto una supuesta anotación en el manuscrito, realizada por la anónima mano del siglo XIX, que dice así: «Ésta es la llamada vulgarmente *Casa del Greco*, por haberla habitado luego el gran Dominico Theotocópuli, el brujo que pintaba con tinta del otro mundo. Sus subterráneos, hoy cegados, deben continuar hasta el mismo río» (*Ibídem*, pág. 32).

donde declara escribir el manuscrito en su ancianidad, el joven hebreo esconde las joyas en «las ruinas junto al castillo de Guadamur en los altos de Guarrazar» [41], «en espera de mejores días» [42].

Y es aquí donde Mario Roso de Luna recurre nuevamente a elementos tomados de la realidad con el fin de aportar una mayor verosimilitud a su relato, pues coincide en su descripción de las coronas votivas, cruces y otras joyas con el famoso «tesoro de Guarrazar», que data, en efecto, de época visigótica y en el que destacan las coronas de los reyes Recesvinto y Suintila [43], así como la cruz de Sonnica [44]. A dicho tesoro le llegaron por fin esos «mejores días» a que hace alusión Illán Leví en su relato entre 1858 y 1861, fecha en que fue realmente encontrado en una tumba del antiguo cementerio abandonado de Guarrazar, en la localidad toledana de Guadamur.

41. *Ibidem*, pág. 57.

42. *Ibidem*, pág. 58.

43. Cf. Amador de los Ríos, J., «El arte latino-bizantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar. Ensayo histórico-crítico», *Memorias de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1861, págs. 95-99. De época actual es el estudio de Ripoll, G., «El Tesoro de Guarrazar. La tradición de la orfebrería durante la Antigüedad Tardía», en Bango Torviso, Isidro G. (dir.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía. Estudios y Catálogo*, Madrid, Junta de Castilla y León/Caja España, 2001.

44. Basándose en el hecho real de que dicho tesoro contuviese también una cruz de oro pendiente de una corona votiva, que según la inscripción en latín que contiene, fue ofrecida por Sonnica, le sirve a Mario Roso de Luna para realizar una incursión intertextual. Así, alude directamente en la página 60 al relato de Vicente Blasco Ibáñez, titulado *Sónnica la cortesana*, que, aunque publicado inicialmente en 1901, sería justamente reeditado en 1923, es decir, coincidiendo con la edición de *La Venta del Alma*. *Sónnica la cortesana* es una novela que se podría considerar arqueológica al gusto de la época, en la que se han apreciado ciertas similitudes tanto con *Salambó*, de Flaubert, como con

Hans Mayer ha estudiado detenidamente en su *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*, la lateral, sesgada y tópica presencia que en la literatura occidental tendrán tres grupos distintos, pero que mantienen en común su excentricidad —en sentido etimológico— a la norma. Se trata, según su terminología, de «marginados intencionales y existenciales» [45], como los que van a protagonizar las dos novelas que nos ocupan.

Si repasamos la presencia del judío en la historia de la literatura española, podemos recordar, siguiendo al filo-hebreo Rafael Cansinos Assens, que «Con el Edicto de Expulsión de 1490 desaparecen los judíos de España y de su literatura [...]. El judío, que hasta entonces sólo fue figura episódica en poemas y narraciones, perderá toda opción a la calidad de protagonista y la literatura española perderá también la oportunidad de incorporarse ese elemento étnico que enriquecería la variedad de su elenco humano» [46]. Así, salvando algunas excepciones bien consignadas en el interesante y completo volumen colectivo *Judíos en la literatura española* [47], se constata la per-

---

Afrodita, de Pierre Louys o con *Thaïs*, de Anatole France. Cf. Olmos, Ricardo, «Blasco Ibáñez y la novela de tema arqueológico en España», en VV. AA., *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Alpuerto, 1993, págs. 365-378 y Martínez Latre, María Pilar, «Calas en la novela histórica modernista: *Sónnica la cortesana* y *Syncerasto el parásito*», *1616, Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. X, 1996, págs. 127-139.

45. Mayer, Hans. *Historia maldita de la literatura*, pág. 15.

46. Cansinos Assens, Rafael. *Los judíos en la literatura española* (1937), introducción de Jacobo Israel Garzón, epílogo de Luis Emilio Soto, Valencia, Pre-Textos/Fundación Once, 2001, pág. 31.

47. Hassán, Jacob M. e Izquierdo Benito, Ricardo (coords.), *Judíos en la literatura española*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.

vivencia de una serie de prejuicios y lugares comunes que van transmitiéndose secularmente, dibujando siempre una figura carente de individualidad. Así, cuando aparece un personaje judío éste suele encarnar siempre al Judío por antonomasia: «Inmutable, el personaje del judío suele atravesar la literatura española revestido de los mismos atributos de un siglo a otro [...]. En resumidas cuentas, se nos presenta 'un judío de los antiguos tiempos, de barba y cabellos bermejos ensortijados, de mirada falsa, traidora y avariciosa'» [48].

Habrá que esperar hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando Benito Pérez Galdós devuelve al personaje del judío la dignidad humana y la complejidad personal mediante la invención de Daniel Morton en su novela *Gloria* (1877). Será también en esa época cuando se acentúen los acercamientos hacia el pueblo y la cultura judía [49], propiciados por la publicación de una serie de estudios de carácter histórico y científico y culminados por las propuestas de «hermandad espiritual» del Doctor Pulido, secundadas entusiastamente por Rafael Cansinos Assens.

48. Fernández, Pura, «La literatura del siglo XIX y los orígenes del contubernio judeo-masónico-comunista», en Hassán, Jacob M. e Izquierdo Benito, Ricardo (coords.), *Judíos en la literatura española*, pág. 312.

49. Aunque será también en esta época cuando se acentúen una serie de prejuicios de nuevo cuño, surgidos a finales del siglo XVIII, y que tanto desarrollo tendrían en etapas posteriores de la historia de España. Así, se difundirá abundantemente una imagen negativa del judío, «ideologizada desde un punto de vista conservador y útil para los reaccionarios al vincular actitudes progresistas y liberales con un pensamiento que quiere acabar con el orden católico de las monarquías, de lo que los judíos, asesinos de Cristo y enemigos de los cristianos, habían sido cabecillas. En esta línea se consolida el tópico judeo-masónico-liberal» (Álvarez Barrientos, Joaquín, «Los judíos y su cultura en la producción literaria española del siglo XVIII: la construcción del tópico "judeo-masón-liberal" durante la ilustración y el romanticismo», en Hassán, Jacob M. e Izquierdo Benito, Ricardo, coords., *Judíos en la literatura española*, pág. 295).

Será precisamente éste quien, en una iniciativa pionera, publica en 1937 un libro titulado *Los judíos en la literatura española*, que plantea una revisión de las escasas obras literarias contemporáneas que han centrado su atención en personajes hebreos. Comienza el análisis con la *Raquel* (1778) de Vicente García de la Huerta y llega hasta inicios del siglo XX, periodo de casi un siglo y medio en que el autor sevillano constata la ya anticipada pervivencia de los tópicos anti-semitas, de los que se salvan pocos escritores. Sin embargo, y paradójicamente, Cansinos no parece conocer *Morena y trágica*, ni *La Venta del Alma*, obras que no son siquiera mencionadas, lo que resulta aún más sorprendente en el caso de Isaac Muñoz, con el que mantuvo una relación bastante estrecha [50] y al que precisamente le dedica un capítulo en función de una novela suya anterior en dos años y titulada *Voluptuosidad* (1906) [51]:

> Isaac Muñoz era un joven que se ahogaba con su mundo lírico en esta sociedad burguesa y mezquina, que ha cuadriculado el Paraíso. Su orientalismo era un desfogue, al par que una protesta. Con tal de afirmarse antieuropeo, igual le daba envolverse en una chilaba moruna que en el caftán negro de las juderías. De este modo, podía dar un fundamento histórico, una razón a su protesta [52].

Ese «joven que se ahogaba con su mundo lírico» en la prosaica realidad occidental procurará, de ese modo, la búsqueda

50. Cf. el detallado relato de sus años de juventud en Madrid, frecuentando la compañía del círculo literario de Francisco Villaespesa, al que pertenecía Isaac Muñoz, en el primer volumen de su autobiográfica *La novela de un literato*, ed. de Rafael M. Cansinos, Madrid, Alianza, 1982.

51. «La obra de Isaac Muñoz se divide entre el numen árabe y el hebreo. Al primero pertenecen una serie de libros, de los que es prototipo el rutilado con bárbara rúbrica *La Fiesta de la sangre*. Al segundo, quizá único, este *Voluptuosidad*, que se publicó en Madrid, en 1906» (Cansinos Assens, Rafael, *Los judíos en la literatura española*, págs. 75-76).

52. *Ibidem*, pág. 74.

identitaria de una suerte de espejo que refleje una imagen de sí mismo más satisfactoria, más acorde con su sentimiento de diferenciación. Así, los personajes protagonistas de sus novelas, siempre masculinos y que normalmente utilizan para expresarse la primera persona verbal [53], constituyen en buena medida reflejos, o quizás más bien máscaras, de su autor. Se trata de jóvenes hiperestésicos [54] y desencantados, solitarios, intensamente sensuales y orgullosamente conscientes de su diferencia. Es decir, responderían a lo que Rafael Gutiérrez Girardot ha estudiado en relación a las «novelas de artista» de la época, cuyos personajes llevan a cabo el proceso de introspección que corresponde a un «hombre de sentidos exacerbados que se siente atraído y fascinado irresistiblemente por todo: [...] el lujo, los placeres, el misticismo, el amor y que [...] [s]e aleja de la *vida real* porque quiere vivir, y la vida real es «la vida burguesa sin emociones y sin curiosidades» [55].

Dichas características definen también, en buena medida, al protagonista de *La Venta del Alma*, un joven marcado por «el velo de tristeza que cayó sobre mí al nacer» [56] y que fue «edu-

53. Curiosamente, a excepción de la primera y de la última de sus novelas, *Vida* (1904) y *La Serpiente de Egipto* (s. f.). Cf. Correa Ramón, Amelina, *Isaac Muñoz (1881-1925). Recuperación de un escritor finisecular*.

54. En los tratados psicopatológicos de la segunda mitad del XIX la hiperestesia se considera un rasgo que denota enfermedad mental. Sin embargo, como tantos otros vocablos de la época -decadente, raro, degeneración-, su valor resultó invertido por parte del modernismo, que *positivó* los términos de la oposición binaria sano/insano, moral/inmoral, etc. Como explica Luis Antonio de Villena, el cultismo hiperestesia aludiría «a una sensibilidad excesiva, casi dolorosa» y se utilizó para reflejar «el estado suprasensible que debía caracterizar al artista nuevo, al creador moderno, para poder percibir el *reino interior* cada vez más complejo» (*Diccionario esencial del fin de siglo*, Madrid, Valdemar, 2001, pág. 87).

55. Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, pág. 64.

56. Roso de Luna, Mario, *La Venta del Alma*, pág. 18.

cado en el aislamiento y el dolor»[57]. Illán se siente diferente, estigmatizado por su origen judío en un mundo de cristianos represores, pero extremadamente orgulloso de las antiguas raíces de su pueblo. Alegoría apenas encubierta del artista finisecular desplazado en un mundo que no siente como suyo.

Así, cultos y reflexivos, pero también apasionados y vehementes, los jóvenes protagonistas de ambas novelas conciben la relación erótica como suprema manera de trascendencia, lo que explica la continua apelación a elementos léxicos procedentes del campo semántico de lo religioso/espiritual[58]:

> Religiosamente la desnudé sobre su lecho.
> El amor corría, saltaba en mis venas como un tigre.
> Una vida milagrosa animaba mis dedos eléctricos, dotándolos de clarividencia, haciéndolos aptos para acariciar hasta los más fugitivos contornos de lo invisible.
> Cuando Martirio estuvo desnuda, inmóvil, fría y morena como una bíblica doncella muerta, la contemplé largo rato con una emoción antigua, alta y noble, como la que debieron sentir los hombres de mi raza en las tribus del desierto, cuando se desposaban con las doncellas núbiles perfumadas de sol, de tierra y de gacela (*Morena y trágica*, págs. 113-114).

> Allí, bajo la protección augusta de la reina de la noche, diosa tutelar de los enamorados y de mi raza también, en el *sonoro* silencio de la tranquila soledad campestre, lejos del mundo y de sus asechanzas insidiosas, nos amábamos aún más que como hombre y mujer como querubes del cielo [...]. ¡Éramos dos niños desheredados, que buscábamos bajo la égida extraña de la piedra oscilante de aquel viejo templo druídico, de ignorado, desaparecido culto, una bendición que nuestros semejantes nos negaron; un consuelo que en vano hubiéramos mendigado del impío mundo [...]! (*La Venta del Alma*, pág. 24).

57. *Ibídem*, pág. 19.

58. Y obsérvese que en ambas citas reproducidas, los protagonistas hacen significativa y explícita alusión a «mi raza».

Si el marginado personaje del judío posibilita, con su leyenda maldita de largos siglos, la identificación por parte de los escritores finiseculares, no podrá resultar extraño que la elegida como *dueña de su corazón* proceda de un pueblo ajeno también a la sociedad burguesa, de un colectivo cuya profunda identidad cultural remite a un prestigiado y arcano pasado:

> La gitana Soledad era tan antigua como aquellos mitos indios que hablan de dioses multiformes, de bosques maravillosos cuyo aliento hace arder la sangre de los tigres y de los hombres, de fuegos sagrados que iluminan la tierra, de músicas embrionarias en las que se percibe lento, el rumor infinito de los mundos en formación.
> Ardía en sus pupilas sin edad la llama maga del Oriente, y diríase que sobre el enigma moreno y mudo de su rostro, dejaban su sombra las alas de un pájaro quimérico de alucinación, de fatalidad, de noche y de silencio cabalístico (*Morena y trágica*, pág. 22).

El protagonismo del pueblo gitano en la novela de Isaac Muñoz fue señalado en su momento por los críticos contemporáneos, para los que no pasó inadvertida la elección de un pueblo virgen, puro, alejado de esa sociedad burguesa corrompida, o «podrida», de la que hablaba Paul Gauguin [59]:

> Yo he sentido siempre un respeto profundo por ese pueblo que como reyes desterrados pasea por el mundo su grandeza, in-

59. Cf. las siguientes palabras de Enrique Baltanás, en relación con la creciente ola de *gitanismo* que surgió en la literatura decimonónica: «El proceso de literaturización de los gitanos comienza ya en el siglo XVII con Cervantes, quien en su novela corta *La gitanilla* da forma a una evidente idealización de ese mundo, precisamente porque los gitanos no eran ya tanto una raza como un grupo social estereotipado que sobrevivía, entre otras cosas, como juglares nómadas y callejeros» (*La materia de Andalucía. El* ciclo andaluz *en las letras de los siglos XIX y XX*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003, pág. 116).

corruptible en estos tiempos de corrupción, aislado en este siglo de civilidad: duro, fuerte, ágil y bello, en esta hora de decadencia, de neurosis y de locura.
[...] La novela de Isaac Muñoz es el alma gitana [60].

Y dentro de esa peculiar y recreada «alma gitana» no podía faltar, claro está, la invocación a una de las temáticas más reiteradamente asociadas con ella, como es la del flamenco, que se considera manifestación esencial del *espíritu* del pueblo. De este modo, uno de los capítulos de *Morena y trágica*, titulado precisamente «Noche de zambra», presentará, inmersa en un ambiente de intensa sacralidad y de reiteración acerca de una pureza y primitivismo extremos, una escena de cante y baile. Así, un gitano joven, «el Ángel», comienza a cantar «con una voz caliente, salpicada de sangre y dentada de pasión» [61]. Las letras de sus cantes, probablemente recogidas de alguna manifestación folklórica real, muestran el profundo apasionamiento característico del flamenco:

E tanto lo que te quiero,
gitana, que te matara,
y con *zangre* de *mi vena*
luego te *rezucitara* [62].

Si el cantaor es un hombre, el baile quedará a cargo de una mujer, «la Cañí», que «se aprestó a bailar en la actitud de una

60. Blanco, Alfredo, «Juicios acerca de *Morena y trágica*», págs. 190-191.

61. Muñoz, Isaac, *Morena y trágica*, pág. 77.

62. *Ibídem*, pág. 79. En este punto resulta de obligada referencia el nombre de Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, pionero recopilador del folklore andaluz, iniciador de una línea que daría fecundos frutos a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Se puede recordar que se han publicado recientemente las *Obras completas* de *Demófilo*, en edición de Enrique Baltanás (Sevilla, Diputación de Sevilla, 2005).

virgen egipcia, de esas largas, ágiles y sacerdotales, que florecen en las pinturas áureas de las mastabas funerarias» [63].

Enrique Baltanás, en su estudio sobre *La materia de Andalucía*, explica cumplidamente esta diferenciación de roles dentro del flamenco, que se revela habitual en la época de entresiglos y que parece obedecer a una arraigada concepción dual: «La figura del cantaor es terreno abonado para la filosofía; la bailaora, para la sensualidad. El cante aparece, preferentemente, como masculino [...]; el baile, como femenino. El canto es letra, espíritu; la danza, cuerpo, sensualidad y movimiento» [64].

A este esquema pertenecería igualmente la Agar de *La Venta del Alma*, «traviesa y flexible danzarina» [65] que encarna precisamente el poder seductor del Eterno Femenino:

> Agar [...] había llegado al colmo de su gloria y seducción. Herodías bailando para obtener del exarca la cabeza del Bautista no lo hiciera antaño mejor. En el público, unos gritaban asombrados, otros rugían pasionales [66].

En este sentido, conviene recordar el marcado auge que cobra la danza durante el periodo finisecular y el interés que ésta suscita en escritores y artistas. El nuevo modo de bailar (Cleo de Merode, Raquel Meller, Isadora Duncan...) respondía a las inquietudes intelectuales y estéticas propias del momento. Se produce ahora una estilización del folklore, un replanteamiento de la tradición, cuyo ejemplo más ilustrador se encuentre probablemente en la experimentación docu-

63. Muñoz, Isaac. *Morena y trágica*, pág. 82.
64. Baltanás, Enrique, *La materia de Andalucía*, pág. 138.
65. Roso de Luna, Mario, *La Venta del Alma*, pág. 21.
66. Roso de Luna, Mario, *La Venta del Alma*, pág. 28. Resulta evidente que el autor confunde la figura bíblica de Herodías con la de su hija Salomé, que fue quien, incitada por la primera, bailó ante el rey Herodes para conseguir la cabeza decapitada de Juan el Bautista en una bandeja.

mentada de la bailarina conocida como Tórtola Valencia, acreedora de la admiración de Valle-Inclán, Rubén Darío, Jacinto Benavente, etc. [67]

La tentación del paraíso

Recurriendo a un pequeño juego de palabras con las alusiones, escritas o pintadas, al bíblico árbol de la vida que se encuentra en ambas novelas, podemos considerar, sin temor a equivocarnos, que la mujer encarnaría el poder tentador de una Eva secularmente renovada. En efecto, el Eterno Femenino que representan Martirio y Agar se caracteriza por su casi inevitable capacidad de fascinación, pero también por el riesgo que su contacto entraña. El hombre de finales del XIX contempla a la mujer como una entidad desconocida, incomprensible, poderosamente arraigada en la Naturaleza y representante de los instintos vitales más primarios, frente a la sublimación de los mismos y al estado de civilización que el varón significa. Así lo explica Bram Dijkstra en su complejo estudio titulado *Ídolos de perversidad*:

> La ciencia de finales del siglo XIX descubrió, convenientemente para los receptivos artistas e intelectuales, que aunque se quisiera separar a la mujer de los animales socializándola y pretendiendo que se la podía adaptar al mundo intelectualmente evolucionado del hombre, al final se revelaría con toda probabilidad que era imposible eliminar al animal que había

67. «Tórtola abandona el clasicismo griego hacia fórmulas más orientalistas primero, e incorporando todas las culturas posibles, después. Sus danzas estaban llenas de un tono sensual, y no exentas de cierto sentido religioso mostrando un análisis profundo y una trabajada documentación sobre cada uno de los temas tratados» (Peláez, Andrés y Andura, Fernanda (coords.), *Una aproximación al arte frívolo. Tórtola Valencia y José Zamora*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1988, pág. 43).

dentro de ella, que mujer y animal eran coextensivos. La simple vecindad con los animales era más que suficiente para sacar la bestia que habitaba en sus entrañas. No importaba que luchase contra la hegemonía del instinto sexual en su ser, más tarde o más temprano había de sucumbir a su tiranía [68].

Los intentos de neutralizar el peligro confinando a la mujer en los estrechos límites ideológicos y sociales que supondría el idealizado prototipo del *ángel del hogar*, resultan sobrepasados por la evidencia de una mujer dotada de voluntad propia y capacidad de decisión, que escapa al control patriarcal y que encarnaría una intensa sexualidad, en muchas ocasiones asimilada, en efecto, con la animalidad, por cuanto se entiende que el sexo constituye la parte animal del ser humano. De ahí que, con frecuencia, esa omnipresente mujer finisecular se muestre rodeada de animales o en actitud animal ella misma, relacionada sobre todo con los felinos y con los ofidios, con las evidentes connotaciones que ello comporta.

Así, Illán Leví se referirá a «los felinos ojos de mi amada», para más tarde lamentarse por su «locura racial de mujer-serpiente», mientras que, con la voluptuosidad de su baile, «sus contorsiones de serpiente venenosa despertaban pasiones avasalladoras» [69]. Por su parte, el protagonista anónimo de *Morena y trágica* constatará la cercanía de la mujer y el gato: «Y a un tiempo mismo me miraron fatales las pupilas del gato y las pupilas de Martirio»; y, como si ambas entidades se mostraran intercambiables, mientras que el animal tiene uñas «de una ferocidad voluptuosa y femenina», el cuerpo de la gitana desprende el «aroma lujurioso y pesado de las madrigueras de los tigres» [70].

68. Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, trad. de Vicente Campos González. Barcelona. Círculo de Lectores. 1994, págs. 282-283.

69. Roso de Luna, Mario. *La Venta del Alma*, págs. 42, 56 y 27.

70. Muñoz, Isaac, *Morena y trágica*. págs. 30-31, 30 y 31-32. Además, leemos que «Se presentía que de su corazón debían nacer las serpientes» (pág. 116).

Dicha asimilación entre la feminidad y la animalidad se acentúa aún más al centrar su atención el novelista en el sexo de la mujer, que se contempla con prevención, a la vez que con fascinación no disimulada. No se puede olvidar que la fisiología femenina resultaba prácticamente desconocida en esos años, encontrándose sistemáticamente bajo sospecha [71], lo que explica en buena medida la llamativa conjunción de atracción y repulsión que suscita en el novelista. Así encontramos en *Morena y trágica* una elocuente descripción, conformada por términos aparentemente contradictorios y ambiguos, que permite adivinar el desconcierto de Isaac Muñoz ante una realidad que parece intuir como una suerte de misterio intenso y primitivo:

> Su vientre era bello y maldito como un perverso amor estéril, era un ámbar inquietante y enfermo, era atractivo y fascinante como un crimen.

71. Lily Litvak explica detalladamente que la mujer significaba una especie de misterio para la sociedad de *fin de* siglo, que la juzgaba con su moral hipócrita. Así, mientras en las aulas de muchas Facultades de Medicina se debatía acerca de la probable frigidez constitutiva de la mujer, en la práctica se la medía con un doble rasero. De este modo, la esposa debía ser cariñosa, comprensiva, tierna, pero fría y pasiva en el sexo, que soportaba sufridamente como una de las obligaciones del matrimonio. En cambio, en la amante o en la prostituta se buscaba la pasión y la experiencia. Ambas facetas resultaban irreconciliables, y una mujer que demostrase deseo sexual hacia su esposo corría el riesgo de ser declarada ninfómana. Además, con frecuencia el doctor sufría un cambio de perspectiva, convirtiéndose en predicador y moralista: «Es fácil imaginar la indignación de los médicos ante la ninfomanía bajo sus diversos nombres: furor uterinus, metromanía, andromanía, erotomanía, clitorimanía o lypatía; recomendando curas más simbólicas que eficaces: uso de un colchón de paja, lavado de los genitales, dietas especiales» (Litvak, Lily, «Felipe Trigo. Erotismo y feminismo en la *Belle Epoque*», en Carnero, Guillermo, ed., *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1987, pág. 106).

> Bajo la crepitación hosca, salvaje, hiriente, de los cabellos que se enroscaban como víboras nerviosas, el sexo aparecía horrible, feroz, animal, como una entraña abierta, como la boca de una fiera, desprendiendo un vaho caliente de fiebre insaciable y mortal, un olor desgarrante de podredumbre, de lujuria, de muerte, un olor marino como de algas y de olas, un olor acre de bestia en celo, un olor de putrefacción como de carnes descompuestas comidas de gusanos [72].

En realidad, dicha visión ambigua, compuesta a una vez por elementos que se podrían considerar negativos y positivos, se hace extensiva a toda la mujer. De ahí que tanto Agar como Martirio, si bien resultan por un lado asimiladas con la lujuria más animal, por otro sean ensalzadas, evidenciando la admiración que suscitan en el hombre. Curiosamente, en ambos casos se recurrirá para su elogio a una imaginería de origen bíblico. Así, entre otros ejemplos que se podrían aducir, Martirio se caracteriza por su «noble andar de samaritana, de doncella bíblica virgen y hermosa» [73], mientras que Agar se muestra «hermosísima, cual rosa de Jericó; robusta y gallarda como cedro del Líbano; [...] habilidosa como Ruth y Noemí» [74].

Sin embargo, en esa misma enumeración de rasgos descriptivos/comparativos se encuentran también las elocuentes expresiones «astuta y peligrosa como Thamar» o «perversa

72. Muñoz, Isaac, *Morena y trágica*, págs. 114-115. Obsérvese el papel predominante que el autor concede al olor en relación con el sexo, rasgo éste de tipo fetichista, que como tal fue clasificado por psicopatólogos como Havellock Ellis o Kraft-Ebbing. Conviene señalar que la *summa* de la decadencia que supuso *A rebours* ya concedía al olfato un papel fundamental. Así Des Esseintes «estaba convencido de que el sentido del olfato podía experimentar emociones y placeres semejantes a los que nos proporcionan la vista y el oído» (Huysmans, Joris-Karl, *A contrapelo*, pág. 243).

73. Muñoz, Isaac, *Morena y trágica*, pág. 23.

74. Roso de Luna, Mario, *La Venta del Alma*, pág. 21.

también como Dalila» [75]. Es decir, se subrayan determinados aspectos negativos que parecen considerarse connaturales a la mujer, en cuanto que ponen de manifiesto su cercanía con el mal. De ahí que se hable del cuerpo de Martirio como de «aquella carne diabólica devorada por todas las lumbres del infierno», del «divino perfume de la lujuria y de la muerte» [76] que emana de su boca, etc. Pero un rasgo físico fundamental en que los novelistas parecen detenerse con insistencia es el de los ojos, que describen con términos inequívocos. De este modo, se nos dice que los ojos de Martirio «eran dos maldiciones satánicas» y se nos habla de «sus pupilas funerales, de maldición, de tormento, de crimen» [77]; mientras que los compañeros de trabajo de Illán en la casa del cardenal primado donde presta sus servicios le advierten que se «había enamorado de una bruja de negros ojos de abismo» [78].

Los reiterados campos semánticos de la sensualidad desaforada, la perversidad, la oscuridad y lo demoníaco coexisten, sin embargo, con su aparente opuesto:

> Martirio [...] era [...] como una bastarda satánica en cuya substancia aún quedara la misteriosa esencia de un arcángel [79].

Es decir, para el escritor finisecular (en especial, para aquellos que se mostraron permeables a las corrientes decadentistas) la mujer constituye un misterio primitivo y salvaje, que atrae y repele, que asusta y fascina, pero a cuyo poder de

75. *Ibídem*.

76. Muñoz, Isaac, *Morena y trágica*, págs. 117 y 119

77. *Ibídem*, págs. 24 y 26.

78. Roso de Luna, Mario, *La Venta del Alma*, pág. 23. De color oscuro parece sugerirse que también son los ojos de Martirio, puesto que se dice que «En sus ojos brillaban impenetrables las dos negras esfinges de la locura» (Muñoz, Isaac, *Morena y trágica*, pág. 120).

79. *Ibídem*, pág. 78.

seducción resulta imposible sustraerse. Por eso, y continuando con el lenguaje bíblico, Jacob, el anciano y sabio tío de Illán, le hará la siguiente admonición:

> ¡No olvides la sentencia del Divino Libro que dice: *No hay malicia como la malicia de la mujer*, porque esta Agar de tu pasión desventurada, que tú crees tu salvación, puede también constituirse en tu ruina!... [80]

EL TRÁGICO FINAL DE UNA *ROSA DE PASIÓN* GITANA

El segundo capítulo de *Los judíos en la literatura española* de Rafael Cansinos Assens está dedicado a una conocida leyenda de Gustavo Adolfo Bécquer titulada «La rosa de pasión», publicada inicialmente el 24 de marzo de 1864 en *El Contemporáneo*. Siguiendo la arraigada tradición literaria del judío miserable y avaro, capaz de sacrificar incluso a su propia hija, que encuentra sus hitos más universales en Shakespeare y en Molière, Bécquer relata la historia de la joven Sara, hija del judío toledano Daniel Leví, quien, enamorada profundamente de un cristiano, abandona su religión. Descubierta por los suyos, acaba siendo víctima finalmente de las ansias de venganza de su propio padre y muere mártir, crucificada y coronada de espinas. El epílogo de la leyenda cuenta que, años después, un pastor halló entre las ruinas de la iglesia bizantina donde tuviera lugar el crimen una extraña y mística flor que reproducía los emblemas de la pasión de Cristo:

> Cavando en aquel lugar, y tratando de inquirir el origen de aquella maravilla, añaden que se halló el esqueleto de una mujer, y enterrados con ella otros tantos atributos divinos como la flor tenía.

80. Roso de Luna, Mario. *La Venta del Alma*, págs. 52-53.

> El cadáver, aunque nunca se pudo averiguar de quién era, se conservó por largos años con veneración especial en la ermita de San Pedro el Verde, y a la flor, que hoy se ha hecho bastante común, la llamaron Rosa de Pasión [81].

Se trata, en realidad, de la flor conocida como pasionaria, que pertenece a una planta trepadora de origen sudamericano. Sus flores, muy llamativas, eran empleadas con sentido didáctico por los misioneros, que aleccionaban a los indígenas acerca de la Pasión de Cristo recurriendo a la peculiaridad de su morfología. Sus diez pétalos son circundados internamente por una corona de filamentos de color azul, blanco y púrpura. En medio, surgen cinco estambres y un curioso pistilo de tres ramas claviformes. Éstas se asimilaban con los tres clavos de la cruz, los estambres con las cinco llagas del cuerpo de Jesucristo, y el círculo de filamentos con la corona de espinas.

Si en «La rosa de pasión» la joven conversa e inocente muere víctima de los perversos judíos, las dos novelas que nos ocupan invertirán en buena medida los términos, y así, serán los judíos los que experimenten la pérdida de la mujer amada, que no es ya judía sino gitana, que no es ya inocente, sino pecadora. El romanticismo y la imagen llena de prejuicios acerca del pueblo hebreo deja paso al modernismo y sus *figuras y mitos* —parafraseando el título del clásico estudio de Hinterhäuser—: el héroe individualista, hiperestésico y torturado, la desaforada relación entre el amor y la muerte y una concepción del Eterno Femenino como fuente simultánea de placer y de dolor [82].

81. Bécquer, Gustavo Adolfo, «La rosa de pasión», *Leyendas*, ed. de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Espasa Calpe, 1991, 7.ª ed., pág. 64.

82. A pesar de datarse la leyenda becqueriana ya en la segunda mitad del siglo (1864), en fecha extremadamente cercana a la obra de Swinburne mencionada más abajo, que se escribe en 1866, la diferencia entre ambas re-

El simbolismo predominante en la época, que se encarnó en buena medida en la reactualización de un lenguaje vegetal procedente de antiguas tradiciones, relacionó con frecuencia a la mujer con la flor. De este modo, si la virginal Sara de la leyenda becqueriana experimenta una metamorfosis al modo de la mitología clásica o de los cuentos populares, la mujer fatal de finales del XIX y comienzos del XX no puede sino encarnarse en las *flores del mal*. Así, cuando el protagonista de *Morena y trágica* encuentra en su cueva el cadáver de Martirio la identificará metafóricamente con una de las flores preferidas por la literatura decadente debido a su elocuente simbolismo: la adelfa, emblema de la belleza que no se puede tener porque ocasiona dolor [83], es decir, de lo que Mario Praz denominó «belleza medusea» [84]:

> Mi garganta la llamó con un grito que se rompió en aullido.
> Caí sobre su cuerpo.
> Mordí la adelfa venenosa de su boca, gustando el perfume de su amor y de la muerte [85].

Y es que se podría considerar tanto a Agar como a Martirio una suerte de renovadas *Dolores*, como denominó el proto-

---

sulta radical, siendo «La rosa de pasión» todavía deudora en buena medida del romanticismo y su peculiar visión angelical de la mujer, que es aún «la mariposa destinada al sacrificio», en palabras de Mario Praz (*La carne, la muerte y el Diablo en la literatura romántica*. Caracas, Monte Ávila, 1969, pág. 221).

83. En este sentido, se pueden recordar unos elocuentes versos del poema «Nocturno madrileño», de Manuel Machado: «De un cantar canalla/ tengo el alma llena [...]// De un cantar veneno,/ como flor de adelfa» (*El mal poema* [1909], *Alma. Caprichos. El mal poema*, ed. de Rafael Alarcón Sierra, Madrid, Castalia, 2000, págs. 219-220).

84. Cf. Praz, Mario, «La belleza medusea», *La carne, la muerte y el Diablo en la literatura romántica*, págs. 43-73.

85. Muñoz, Isaac, *Morena y trágica*, pág. 202.

típico decadente Algernon Charles Swinburne a la mujer fatal que canta en su sádica, esteticista y exótica letanía «Dolores, Nuestra Señora de la Angustia de los Sentidos» (1866), mujeres ante cuyo contacto —y finalizando con ese mismo simbolismo floral— los hombres «cambian los lirios y languideces de la virtud por los éxtasis y las rosas del vicio»:

> Could you hurt me, sweet lips, though I hurt you?
> Men touch them, and change in a trice
> The lilies and languors of virtue
> For the raptures and roses of vice [86].

86. *Apud* Praz, Mario, *La carne, la muerte y el Diablo en la literatura romántica*, pág. 245.